نوع مقاله: پژوهشی
10.52547/mth.11.22.65
دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۷/۲۷
پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۱۱/۲۳

مطالعه تطبیقی محتوایی آثار بلک‌هند و بنکسی در نمونه‌های هنر خیابانی (گرافیتی)

گیتا احمدی* محبوبه طاهری**

چکیده

هنر خیابانی، از جمله آثار هنری است که در مکان‌های عمومی در معرض دید همگان قرار می‌گیرد. برخی از هنرمندان از این شیوه به‌سان ابزاری جهت اعتراض بهره می‌برند، در حالی که سایر هنرمندان از فضای شهری به‌عنوان فرصتی برای نمایش آثار شخصی با مخاطبان گسترده استفاده می‌کنند. در سال‌های اخیر گونه‌های جدیدی از هنر خیابانی در ایران پدیدار شده که همسو با جنبش‌های هنر خیابانی در جهان هستند و مطالعه و تحلیل این آثار را به‌عنوان بخشی از هنر معاصر ایران ضروری می‌سازند. شناخت جایگاه و روند هنر خیابانی ایران و میزان تأثیرپذیری آن از غرب، نیازمند بررسی تطبیقی بین هنرمندان بومی با هنرمندان پیشروی جهانی است. از این‌رو، مقاله حاضر با روش توصیفی- تحلیلی، به شناسایی و مطابقت شباهت‌های محتوایی بین آثار یکی از پیشگامان هنر خیابانی ایران با نام مستعار "بلک‌هند" و هنرمند خیابانی پرآوازه انگلیسی "بنکسی" می‌پردازد. این پژوهش با هدف تبیین تأثیرپذیری هنرمند ایرانی از همتای انگلیسی خود، سعی در پاسخ‌گویی به این پرسش دارد که چه اشتراکات معناداری، محتوای آثار اعتراضی این دو هنرمند را به هم نزدیک می‌کنند؟ یافته‌ها حاکی از آن است که هر دو هنرمند در آثار خود در پی نقد اجتماعی و به چالش کشیدن گفتمان‌های مسلط جامعه هستند؛ اگرچه بلک‌هند در این رسالت مشترک، از مضامینی مشابه با آثار بنکسی بهره گرفته است، در نهایت خلاقانه از این درون‌مایه‌ها الهام می‌گیرد و عناصر و ایده‌های مربوط به ساختار سیاسی و اجتماعی جامعه خود را به محتوای آثار خود اضافه می‌کند تا به یک گفت‌وگوی جدید و بومی‌شده دست یابد. از این‌رو، آثار بلک‌هند در پیوند با آثار بنکسی، صاحب هویت جدیدی می‌شوند.

کلیدواژه‌ها: هنر خیابانی، هنر اعتراضی، گرافیتی، بنکسی، بلک‌هند

* دانشجوی کارشناسی ارشد، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا(س)، تهران. guita.ahmadi@gmail.com
** پژوهشگر پسادکتری، بنیاد ملی علم ایران، تهران (نویسنده مسئول). taheri1365ma@yahoo.com

مقدمه

هر بار که وارد فضای عمومی شهر می‌شویم، با انبوهی از تصاویر روبه‌رو هستیم؛ نگاره‌هایی که به انگیزه‌های متنوعی بر سیمای شهر نقش بسته و گستره‌ای گوناگون از تبلیغات تجاری تا نقاشی‌های دیواری را دربرگرفته‌اند، تصاویری که گاه به هدف زیباسازی و گاهی به‌عنوان ابزاری جهت ترویج سیاست‌های رسمی حکومت به‌کار می‌روند. در این میان، تماشاگر آثاری مستقل، غیررسمی و غیرسفارشی نیز هستیم که مواجهه با آنها حضور در فضای عمومی را به تجربه‌ای متفاوت بدل می‌کند؛ هنری زیرزمینی که دیوارهای خیابان را همچون رسانه برگزیده و به نهادهای رسمی هنر پشت کرده است. در سال‌های اخیر در کشور ما نیز گونه‌های جدید هنر خیابانی، هویت بصری شهرها را دگرگون کرده‌اند. شناخت جایگاه و روند هنر خیابانی ایران و میزان تأثیرپذیری آن از غرب، نیازمند بررسی تطبیقی بین هنرمندان بومی با هنرمندان سایر کشورها است. از این‌رو، در این پژوهش سعی بر آن است آثار یکی از پیشگامان هنر جدید خیابانی ایران با نام مستعار "بلک‌هند[۱]" با آثار هنرمند انگلیسی، "بنکسی[۲]" که یکی از شناخته‌شده‌ترین نمایندگان هنر خیابانی در غرب است، با رویکرد تطبیقی مورد توجه قرار گیرد. بنکسی، نام مستعار هنرمند ناشناس خیابانی، منتقد سیاسی، کارگردان و نقاش بریتانیایی است که آثار وی اغلب حاوی ارجاعات سیاسی و نقدهای اجتماعی هستند. مقاله پیش رو با هدف درک جریان هنر خیابانی ایران و میزان تأثیرپذیری آن از هنرمند شناخته‌شده جهانی در این عرصه، سعی در پاسخ‌گویی به این پرسش دارد که چه اشتراکات معناداری محتوای آثار دو هنرمند مذکور را به هم پیوند می‌زنند؟ بدین منظور ضمن مطالعه تطبیقی محتوایی، میزان تأثیرپذیری بلک‌هند از بنکسی مورد مطالعه قرار می‌گیرد.

یکی از اهداف مهم پژوهش‌های تطبیقی در هنر، یافتن تأثیرات و ارتباطات بین هنرمندان است؛ چرا که از این طریق می‌توان به بینش جدیدی در هنر دست پیدا کرد. هنرمندان آگاهانه یا غیرآگاهانه از یکدیگر الهام می‌گیرند، برخی این تأثیرپذیری را تصدیق می‌کنند و گروهی به انکار آن می‌پردازند. اگرچه شایان ذکر است که در نگاه پست‌مدرنِ قرن بیست و یکم، با پذیرش این ایده که همه متون در یک رابطه درهم‌تنیده و بی‌پایان با یکدیگر وجود دارند، مطالعات تأثیرگذاری به سمت مفهوم بینامتنیت پیش رفته‌اند؛ ایده همزیستی متن‌ها در شبکه‌ای از ارتباطات، تلاش برای ردیابی تأثیرات مستقیم یک هنرمند بر هنرمند دیگر را با مدلی جامع‌تر، که مطالعه پیوندهای بینامتنی است، جایگزین می‌کند (Bassnett, 2007: 137-141). مقاله پیش رو نیز تلاش می‌کند تا بیش از آنکه بر تأثیرپذیری بلک‌هند از بنکسی تأکید کند، به شناسایی شباهت‌های محتوایی بین آثار دو هنرمند و تبیین پیوندهای موجود بپردازد و از این راه، به شناخت و بینش بهتری نسبت به یکی از هنرمندان خیابانی پیشروی کشور دست یابد و مواجهه با این شیوه هنری در ایران را منتقدانه‌تر و مؤثرتر سازد.

نظر به اینکه هنر معاصر در پیوند با زمینه و بستر اجتماعی خود است، به‌ویژه از اواخر دهه نود میلادی به کنش‌های اجتماعی به‌عنوان رسانه و به محتوای سیاسی و تاریخی به مثابه منبع الهام روی آورده است. هنرمندان معاصر بیشتر از آنکه از طریق تولید زیبایی یا تلاش برای نوآوری، آثار خود را توجیه کنند، اغلب از طریق بررسی و انتقاد واقعیت‌های اجتماعی به آثار خود مشروعیت می‌بخشند (Roose et al, 2018: 18-19). از این‌رو، قابل ذکر است که با وجود فراگیر شدن موضوعات سیاسی و اجتماعی در هنر معاصر، این مقاله در پی یافتن آن دسته از نقدهای اجتماعی است که به‌طور مشترک توسط دو هنرمند برگزیده شده‌اند.

از آنجا که هنر خیابانی شیوه‌ای پویا است، درک آن نیازمند مطالعات به‌روزشده است. تحلیل آثار می‌تواند در دریافت بهتر مخاطبان از پیام‌های انتقالی اثربخش باشد؛ این در حالی است که در مقایسه با حجم نقد و بررسی‌های مربوط به هنرمندان خیابانی بین‌المللی، در مورد هنرمندان همتای ایرانی کمتر کار پژوهشی صورت می‌گیرد. این امر، ضرورت پژوهش‌ها و تحلیل‌های مربوط به هنر خیابانی ایران را که بخشی از هنر معاصر کشور هستند، آشکار می‌سازد.

پیشینه پژوهش

در دنیا پژوهش‌ها و مطالعات علمی بسیاری در مورد گرافیتی و هنر خیابانی منتشر شده‌اند که به این پدیده از رویکردهای متفاوتی همچون؛ زیبایی‌شناسی، زبان‌شناسی، جامعه‌شناسی هنر، مطالعات فرهنگی و مطالعات تطبیقی در تطبیق با ادبیات، نمایش، انیمیشن و غیره پرداخته شده است. همچنین از نگاه برنامه‌ریزی و مطالعات شهری، مسائل قانونی و مالکیت آثار نیز تحقیقاتی صورت گرفته‌اند. از جمله کتاب‌های منتشرشده به زبان انگلیسی، می‌توان از کتاب "دنیای گرافیتی"[۳] به نویسندگی گنز[۴] (۲۰۰۴) نام برد؛ این کتاب با بیش از ۲۰۰۰ تصویر از ۱۵۰ هنرمند خیابانی سراسر جهان، ضمن معرفی این هنرمندان خیابانی، به مستندسازی آثار آنها پرداخته است. کتاب "درباره هنر خیابانی صحبت

کن"[۵] نوشته کتز[۶] (۲۰۱۴)، موضوعاتی مانند ناشناس بودن، تعامل ایدئولوژیک و همچنین رابطه هنر خیابانی با هنر معاصر، موسیقی و ورزش را پوشش می‌دهد. در کتاب دیگری با نام "هنر ناخوانده: چیدمان‌های بی‌نظیر، آثار مکان‌محور و مداخلات شگفت‌آور"[۷] توسط هافمن[۸] و فراک (۲۰۱۵)، آثار پیشگامانه و تجربی این شیوه هنری، متعلق به بیش از ۵۰ هنرمند خلاق از سراسر جهان گردآوری شده‌اند. کتاب "راهنمای هنر خیابانی"[۹] نوشته فرانسیس[۱۰] (۲۰۲۰)، نحوه انجام تکنیک‌های مختلف این سبک هنری را از گرافیتی با شابلون و نقاشی‌های دیواری در مقیاس بزرگ گرفته تا تئاتر زیرزمینی، گام به گام توضیح می‌دهد و راهکارهایی عملی و تاکتیکی برای خلق هنر خیابانی در فضای عمومی توصیه می‌کند. اما مطالعه در مورد گرافیتی و هنر خیابانی در ایران، به کاوش‌های میدانی و مستندسازی دیوارنوشته‌های انقلاب ۵۷ بازمی‌گردد؛ به‌طور مثال، نمونه‌ای از مستندسازی عناصر بصری در دیوارنوشته‌های انقلابی، عکس‌های مرتضی ممیز است که گزیده آن در کتاب "تصاویر دیوارنوشته‌های انقلاب" (۱۳۶۱) چاپ شده است. همچنین در پژوهش "دیوارنوشته‌های انقلاب" در نشریه *نامه نور* (۱۳۵۸)، بزرگ‌زاده شهدادی و فرهادی آردکپان با هدف درک ارزش‌های تصویری و کشف قوانین زبان تصویری توده‌های مردم، دیوارنوشته‌ها را به‌عنوان ابزاری حساس و مؤثر در فروپاشی قدرت حاکم، مورد تحلیل فرمی و محتوایی قرار داده‌اند. در خصوص هنر خیابانی ایران در شکل معاصر، می‌توان از کوثری نام برد که مطالعاتی در این گستره انجام داده است؛ از جمله کتاب "گرافیتی: رویکردی انتقادی" (۱۳۹۰) که در آن به معرفی و تحلیل این سبک هنری پرداخته و آن را بر اساس رویکرد جامعه‌شناسی هنر و مطالعات فرهنگی مورد توجه قرار داده است و ضمن بررسی تاریخی و معرفی سبک‌های اصلی گرافیتی، ظرفیت‌های اجتماعی، سیاسی و فرهنگی آن را بررسی کرده و همچنین، شرایط گرافیتی در ایران را مورد ملاحظه قرار داده است. کوثری در مقاله "گرافیتی به منزله هنر اعتراض" (۱۳۸۹) نیز به بررسی جامعه‌شناختی گرافیتی می‌پردازد و آن را با مفهوم هنر زیرزمینی در ایران پیوند می‌دهد؛ نویسنده در این مقاله، انتقاد اجتماعی را بارزترین وجه گرافیتی‌های مشاهده‌شده در مناطق شهری معرفی و بیان می‌کند و باور دارد گرایش به این هنر در میان پسران جوان طبقه متوسط، بیشتر قابل مشاهده است. زارع هرفته و همکاران در مقاله "گرافیتی، رسانه‌ای غیررسمی" (۱۳۹۰) تلاش دارند تا با توجه به ویژگی پیام‌رسانی در گرافیتی و با بهره‌گیری از نظریات مطالعات فرهنگی، به ارتباط بین مخاطب و قدرت از منظر رسانه‌ای بپردازند. نویسندگان این مقاله، گرافیتی را همچون رسانه‌ای غیررسمی و ابزاری در دست خرده‌فرهنگ‌ها مطرح می‌کنند که در مقابل گفتمان غالب جامعه شکل می‌گیرد. طاهری‌کیا و رضایی در مقاله "گرافیتی ایرانی: مقاومت و خود بیانگری از طریق دیوارهای شهری" (۱۳۹۲) کوشیده‌اند از طریق مصاحبه با هنرمندان فعال در عرصه گرافیتی از یک طرف و مسئولان زیباسازی شهر تهران از طرف دیگر، به کشمکش بین هنرمند و ساختار رسمی حاکم بر فضای شهری بپردازند. نویسندگان نتیجه می‌گیرند نوعی از مقاومت آمیخته با بیانگری در فرهنگ گرافیتی وجود دارد و مهم‌ترین مشخصه آن، حضور در خیابان است. همچنین شفیقی در مقاله "مطالعه گونه‌های بیش‌متنی در آثار گرافیتی ایران" (۱۳۹۹)، انواع روابط متنی حاکم بر گرافیتی در ایران را با رویکرد ترامتنیت از دید ژرار ژنت مورد بررسی قرار داده و به این نتیجه رسیده است که در آثار گرافیتی ایران، تأثیرپذیری و صراحت ارجاع به متن‌های پیشین در جهت مقاصد اعتراضی و اجتماعی هنرمند قرار دارد. مطالعات دیگری نیز در مورد این موضوع انجام شده که اغلب در آنها کارکردهای سیاسی- اجتماعی این پدیده مورد توجه قرار گرفته‌اند و به شکلی متمرکز، به تحلیل محتوایی آثار هنرمندان ایرانی در تطبیق با هنرمندان همتای بین‌المللی پرداخته نشده است؛ از این‌رو، پژوهش پیش رو در پی آن است تا از راه تحلیل بصری و یافتن مضامین اصلی، در درک بهتر آثار به مخاطب یاری رساند و تحقیقات علمی در مورد گرافیتی و هنر خیابانی ایران را بهبود ببخشد.

روش پژوهش

این پژوهش با روش توصیفی- تحلیلی، به تطبیق مضامین مشترک در آثار هنر اعتراضی خیابانی معاصر میان هنرمندان پیشرو این عرصه در ایران (بلک‌هند) و در جهان (بنکسی) می‌پردازد. شیوه گردآوری اطلاعات، از طریق منابع اسنادی و مشاهده مستقیم صورت پذیرفته است و نمونه‌های آثار هنر خیابانی، از منابع اینترنتی جمع‌آوری شده‌اند. جامعه آماری، کلیه آثار موجود در فضای مجازی از دو هنرمند را شامل می‌شود که با روش نمونه‌گیری هدفمند، پنج اثر از آثار هنرمند ایرانی، از بین آثاری که بیشترین تکرار را از نظر محتوایی داشته‌اند، انتخاب شده و پس از دسته‌بندی مضامین اصلی مشاهده‌شده در آثار برگزیده، در راستای اهداف پژوهش، آثاری با محتوای مشابه از میان آثار هنرمند انگلیسی، جهت مقایسه و تطبیق محتوا در ۵ مؤلفه مشترک (رد نهادهای رسمی هنر، ارجاعات به تاریخ هنر، توجه به مسائل حقوق زنان، دغدغه‌های محیط زیستی، اعتراض به جنگ)، گزینش شده‌اند.

نقش اینترنت در تکوین هنر خیابانی

توسعه شبکه جهانی وب و همه‌گیری شبکه‌های اجتماعی متعدد، به گسترش گرافیتی و هنر خیابانی کمک کرده است. این پیوند، آثار منفی و مثبتی به همراه داشته است؛ از طرفی، دیده شدن بیشتر آثار منجر به افزایش شهرت هنرمند می‌شود، از طرف دیگر می‌تواند به فاصله گرفتن از موضوع اصلی بینجامد؛ زیرا آنچه آنلاین است هرگز نمی‌تواند وضعیت واقعی خیابان‌ها را نشان دهد. امروزه اینترنت، معانی گرافیتی و هنر خیابانی را به شکل نامحسوسی تغییر می‌دهد (Ross et al, 2016: 7). ماهیت و شکل هنر خیابانی، به استانداردهای اینترنت و شیوه‌های انتشار آن وابسته شده است. هنرمندان خیابانی معاصر، فرم گرافیتی را به‌گونه‌ای تغییر می‌دهند تا برای انتشار در فضای مجازی مناسب‌تر باشد. گسترش تلفن‌های هوشمند نیز به گرافیتی‌نویسان اجازه می‌دهد کارهای خود را بلافاصله در شبکه‌های اجتماعی به اشتراک بگذارند (Ibid: 164). استفاده از اینترنت برای انتشار آثار می‌تواند باعث شود که بیشتر رهگذران، به‌جز نقاشی‌های دیواری بزرگ، هنر خیابانی را در خیابان تشخیص ندهند و حتی برای افرادی که به شکل آنلاین به هنر خیابانی تمایل نشان می‌دهند، این هنر در زمینه خیابان، اغلب اشکالی از نویزهای بصری هستند که نادیده گرفته می‌شوند (Blanche, 2016: 52). همچنین اینترنت به‌طور فزاینده‌ای در حال تبدیل گرافیتی به یک سرگرمی مجازی است. به کمک اینترنت می‌توان با نقاشی کردن در مکان‌های دورافتاده و ارسال عکس‌های آنلاین، بدون خطر دستگیری و بدون اینکه حتی هیچ یک از آثار در خیابان‌های شهر قابل مشاهده باشد، به یک گرافیتی‌نویس مهم شهری تبدیل شد (Ibid: 107). از طرف دیگر هیچ چیز به اندازه ظهور اینترنت، به جهانی شدن خرده‌فرهنگ‌های گرافیتی کمک نکرده است، چرا که اینترنت ارتباط بین هنرمندان را تسهیل می‌کند (Ross et al, 2016: 43)؛ به‌گونه‌ای که هنرمندان از تمام گوشه و کنار جهان می‌توانند آثار خود را به اشتراک بگذارند، با یکدیگر بحث کنند و حتی بجنگند. این امر به‌خصوص در حضور بیشتر زنان و پویایی مشارکت آنها در گرافیتی مؤثر بوده است؛ چرا که علاوه بر بهره بردن از اینترنت برای دیده شدن، از تشویق و حمایت زنان دیگر جامعه نیز برخوردار می‌شود (Ibid: 189).

از سوی دیگر، انتشار حجم وسیعی از اطلاعات موجب توجه به موضوعات مشترک و تأثیرپذیری هنرمندان از یکدیگر شده است. همچنین با وجود گسترش اشتراک‌گذاری آثار هنر خیابانی در فضای مجازی، مواجهه مستقیم با اثر هنری در زمینه خیابان و نگریستن به این آثار در اینترنت، دارای جنبه‌های متفاوتی است که می‌توانند بر تحلیل آثار نیز اثرگذار باشند. از این‌رو، شایان ذکر است که آثار خیابانی مورد مطالعه در مقاله حاضر، از عکس‌های موجود در فضای مجازی دریافت شده‌اند.

گرافیتی و هنر خیابانی

واژه "گرافیتی" [11]، اسم جمع کلمه ایتالیایی "گرافیتو" به معنای "خراشیدن" است (رشاد، ۱۳۹۷: ۴۰). همچنین، اصطلاح گرافیتی از اسگرافیتو[12] گرفته شده که اولین بار توسط جورجو وازاری (۱۵۶۴) مورخ هنر ایتالیایی، در اشاره به تکنیک خراشیدن نقوش در نقاشی‌های فرسکو بر روی نمای خانه‌ها در دوره رنسانس استفاده شده است. حدود سال ۱۸۵۰ از دست رفتن معنی تکنیکی این واژه به نفع ویژگی "غیررسمی" آن آغاز شد (Blanche, 2016: 43). امروزه گرافیتی معمولاً به کلمات، شکل‌ها و تصاویری اطلاق می‌شود که بدون اجازه مالک دارایی عمومی یا خصوصی، بر روی سطوحی طراحی، علامت‌گذاری، خراشیده، حکاکی، اسپری، رنگ‌آمیزی و یا نوشته شده‌اند (Ross et al, 2016: 1). معنای هنر خیابانی در طول زمان تغییر کرده است. استفاده از تعبیر "هنر خیابانی" در سال ۲۰۰۵ در رسانه‌ها رواج پیدا کرد، قبل از آن دو اصطلاح پست گرافیتی[13] و هنر شهری[14] در بحث‌های هنرمندان و نویسندگان با هم رقابت می‌کردند، اما از آنجا که هر کدام تنها به جنبه‌هایی از آنچه امروز هنر خیابانی می‌نامیم اشاره دارند، کاربرد کمتری پیدا کردند. آنچه که هنر خیابانی را دربرمی‌گیرد پیوسته قابل تغییر است؛ از این‌رو شاید نتوان آن را به‌طور قطعی تعریف کرد. با این حال، تلاش‌هایی در این امر از طریق برشمردن ویژگی‌های این شیوه هنری صورت گرفته‌اند. به‌طور کلی، هنر خیابانی، هر نوع اثر هنری که در فضای عمومی شهر اجرا می‌شود و خود را محدود به قانون، دولت یا سلیقه حامیان مالی نمی‌کند، شامل می‌شود (Blanche, 2016: 44-48). از جمله ویژگی‌های هنر خیابانی، "زودگذر" بودن آثار است؛ چرا که اغلب به دلایلی چون بازسازی، پاک‌سازی و یا تغییر به دست سایر گرافیتی‌نویس‌ها، از دست می‌روند. همچنین "مشارکتی" هستند؛ یعنی هر کسی می‌تواند روی آن نقاشی کند، آن را تخریب کند یا چیزی به آن اضافه کند. بسیاری از آثار نیز "مکان‌محور" و کاملاً متناسب با محلی هستند که اجرا می‌شوند، البته برخی دیگر، مانند یک پوستر، می‌توانند در هر نقطه‌ای از خیابان قرار گیرند. هنر خیابانی دارای عنصر "اجرایی" است؛ در اجرای این شیوه هنری ژست،

حداقل به اندازه نتیجه مهم است و در آن خطرپذیری بدنی و قانونی، ارزش محسوب می‌شود (Ibid: 52-55). گاهی با وجود قائل بودن به ارتباط تنگاتنگ بین "گرافیتی" و "هنر خیابانی"، انگیزه‌های بیانی متفاوتی برای آنها در نظر گرفته می‌شوند و چنین تصور می‌شود که گرافیتی به دلیل ویژگی‌های خرده‌فرهنگی خود کمتر برانگیزاننده توجه عام و برقراری ارتباط آسان با جامعه می‌شود، در حالی که هنر خیابانی با افراد بیشتری از جامعه به گفت‌وگو می‌پردازد، پیام را سریع‌تر منتقل می‌کند و از این‌رو، به کاریکاتورهای مطبوعاتی و طنز منتقدانه اجتماعی که نزدیک به فهم طبقه متوسط است، شباهت دارد (رشاد، ۱۳۹۷: ۱۱۵ و ۱۱۶). با وجود این، کسانی هستند که معتقد هستند هیچ تمایز دقیق و ثابتی بین گرافیتی و هنر خیابانی وجود ندارد و باور به این تمایز که هنر خیابانی به‌عنوان نوعی مناسب‌تر و جامع‌تر، در مقابل گرافیتی به‌عنوان محصول خاص خرده‌فرهنگ‌ها قرار می‌گیرد، امری سیاسی و مربوط به حاکمیت‌ها است تا امکان ارزش‌گذاری هنر خیابانی در مقابل جرم‌انگاری گرافیتی را فراهم کند؛ در حالی که هنر خیابانی درست مانند گرافیتی اغلب بدون اجازه و به شکل غیرقانونی و توسط افرادی که آنها نیز درگیر خرده‌فرهنگ‌ها هستند، انجام می‌شود (McAuliffe, 2012: 190). همچنین با اینکه هر گرافیتی سندی تصویری از وجود گروه‌های اقلیت شهری در جامعه است، اما تقلیل گرافیتی به خرده‌فرهنگ‌ها و عدم توجه به بیانگری، فردیت و جنبه درون‌گرایانه آثار، نتیجه‌گیریِ نادرستی است (رشاد، ۱۳۹۷: ۸۶). در نتیجه، اگرچه تلاش برای جدا کردن هنر خیابانی و گرافیتی وسوسه‌انگیز است، اما حقیقت این است که مدت‌ها است این دو اصطلاح هنری به‌گونه‌ای درهم‌تنیده شده‌اند که به‌سختی می‌توان آنها را از یکدیگر تفکیک کرد. هنرمندان نیز ممکن است بر اساس اینکه ترجیح می‌دهند آثار خود در کدام گونه دسته‌بندی شوند، تعاریف شخصی متفاوتی داشته باشند یا حتی آگاهانه هنری ایجاد کنند که ویژگی‌های هر دو گونه گرافیتی و هنر خیابانی را دربرداشته باشد(URL:1) . در پژوهش پیش رو نیز بر اساس این استدلال، از دو اصطلاح "گرافیتی" و "هنر خیابانی" معادل یکدیگر استفاده شده است.

سابقه هنر خیابانی در لندن

گرافیتی (در معنای امروزی) که اولین بار در اواخر دهه ۱۹۶۰ در شهرهایی از آمریکا مانند نیویورک و فیلادلفیا ظهور کرده بود، خیلی زود راه خود را به اروپا پیدا کرد و انگلستان به میدان اصلی آن تبدیل شد. لندن برای هنر خیابانی در آغاز قرن بیست و یکم همان است که پاریس برای امپرسیونیسم در ابتدای قرن بیستم بود. در لندن، هنرمندانی غیرحرفه‌ای که برای حفظ ناشناس بودن از نام مستعار استفاده می‌کردند، در سبک‌ها و مضامین متنوع، پیام‌های خود را به جامعه انتقال می‌دادند(Song, 2015: 202-204) . در سال‌های اولیه هزاره جدید، هنر خیابانی در لندن مانند سایر شهرهای بزرگ، رشد قابل ملاحظه‌ای کرد، در سال ۲۰۰۰ هنرمندانی که پیش از آن به صورت تک‌افتاده آثار خود را خلق می‌کردند، جنبش هنر خیابانی را به‌وجود آوردند. از جمله دلایل این رشد، می‌توان از پیشرفت تکنولوژی چاپگرهای خانگی و همه‌گیری استفاده از برنامه‌های حرفه‌ای ویرایش تصویر نام برد که تولید استیکر و پوستر را نسبت به قبل ساده‌تر و مقرون به‌صرفه‌تر کرده بود. از طرفی، رواج عکاسی دیجیتال و نیز استفاده از اینترنت، به شکل یک پلتفرم کمکی و دائمی برای انتشار بین‌المللی آثار و همچنین به‌عنوان منبع جدیدی برای الهام، مؤثر واقع شدند. از جمله زمینه‌های سیاسی- اجتماعی که موجب رونق هنر خیابانی در این دوره شدند، جنگ عراق بود که از دید اغلب مردم غیرقابل‌توجیه به نظر می‌رسید. در لندن، مانند بسیاری دیگر از نقاط جهان، نزدیک به یک میلیون نفر در اعتراض به جنگ آمریکایی علیه تروریسم که دولت بریتانیا با پول، سلاح و سرباز از آن حمایت می‌کرد، تظاهرات کردند. تصور می‌شد که این جنگِ آراسته‌شده به ایدئولوژی، تنها دارای اهداف اقتصادی است. هنرمندان خیابانی نیز این اعتراضات را در هنر خود منعکس کردند. همچنین، حملات تروریستی ۱۱ سپتامبر ۲۰۰۱ در آمریکا و اقدامات تروریستی ۲۰۰۵ در لندن موجب تشدید تدابیر امنیتی در شهرها شدند که ظهور جنبش جهانی "بازپس‌گیری خیابان‌ها" را به دنبال داشتند. کنشگری سیاسی این جنبش نیز بر هنر خیابانی لندن تأثیرگذار بود. از زمینه‌های فرهنگی مؤثر در پیشروی هنر خیابانی، افزایش تجاری‌سازی و انفجار تبلیغات در فضاهای شهری بود؛ همچنین، اعتراضات مردم انگلستان به دولت بریتانیا که با پول، سلاح و سرباز از حمله نظامی آمریکا به عراق حمایت می‌کرد، فضای اعتراضی در لندن را تقویت کرد. بسیاری از مردم باور داشتند که این جنگ برخلاف آنچه آمریکا ادعا می‌کند علیه تروریسم نیست، بلکه جنگی غیرقابل‌توجیه جهت منافع اقتصادی است. مجموع این شرایط، به واکنش هنر خیابانی با انتقال پیام‌هایی ضد سرمایه‌داری و ضد مصرف‌گرایی منجر شد. همچنین، تجاری شدن فزاینده و کالایی‌سازی هنر، اعتراض هنرمندان خیابانی به بازار و نهادهای رسمی خرید و فروش را به‌دنبال داشت و مفهوم‌گراییِ جنبش هنر خیابانی را در تقابل با گسترش

تماشایی شدن هنر قرار داد (Blanche, 2016: 84-88).

بنکسی

هنرمند انگلیسی با نام مستعار بنکسی، یکی از پرآوازه‌ترین هنرمندان خیابانی است که در دهه ۹۰ میلادی با خلق تصاویری انتقادی، اجتماعی و سیاسی، که همچنان یکی از مشخصه‌های بارز آثار وی است، به شهرت رسید. فعالیت بنکسی از شهر زادگاه او بریستول آغاز شد اما به آنجا محدود نشد؛ آثار این هنرمند که هویت واقعی وی همچنان ناشناس باقی مانده است، در سایر شهرهای بریتانیا و همچنین در شهرهای مختلفی از اروپا و ایالات متحده آمریکا گرفته تا کرانه باختری، توجه بسیاری را به خود جلب کردند. آثار بنکسی از گرافیتی‌های اولیه او بر روی دیوارها و قطارها تا سبک منحصربه‌فرد امروزی او، تبدیل به بخش جدایی‌ناپذیر هنر عامه‌پسند معاصر شده؛ آثاری که امروزه در نهادهای هنری به‌نامی چون موزه بریتانیا و همچنین در مجموعه‌های خصوصی و نمایشگاه‌های موقتی بسیاری، به نمایش درآمده‌اند (Stapleton & Viselli, 2019: 102-103). بنکسی در اواسط دهه ۱۹۷۰ به لندن نقل مکان کرد و ابتدا در این شهر، نمایشگاه‌هایی اغلب غیرقانونی ترتیب داد و سپس از سال ۲۰۰۰ با ارائه آثار خود در کلان‌شهرهای جهان، در سطح بین‌المللی شناخته شد. بعد از برگزاری نمایشگاهی زیرزمینی در سال ۲۰۰۶ تحت عنوان "نه‌چندان قانونی[۱۵]"، مطبوعات از فروش بی‌سابقه نقاشی‌های این هنرمند جنجالی، چه در سایت‌های فروش اینترنتی و چه در خانه‌های حراج بزرگی مانند ساتبی، خبر دادند. روند به رسمیت شناختن هنر خیابانی در سال ۲۰۰۸ با جشنواره‌ای که توسط بنکسی سازمان‌دهی شده بود، ادامه یافت. در این جشنواره، دیوارهای منطقه واترلوی لندن توسط تعدادی از بهترین هنرمندان خیابانی نقاشی شدند. همچنین، تعداد پرشمار و کم‌سابقه بازدیدکنندگان نمایشگاه انفرادی بنکسی در بریستول در سال ۲۰۰۹، مسئولان موزه محل برگزاری را شگفت‌زده کرد. در ایالات متحده نیز بعد از اینکه مستند "هنر خیابانی" بنکسی در سال ۲۰۱۰ نامزد جایزه اسکار شد، موزه‌های بزرگ هنری این کشور سرانجام تصمیم گرفتند ضمن برگزاری یک نمایشگاه گروهی گسترده، از هنر خیابانی تقدیر کنند (Blanche, 2016: 80-83). این هنرمند پیشرو در سال ۲۰۱۵ یک پروژه هنری موقت را به نام "دیسمالند"[۱۶] سازمان‌دهی کرد. این رویداد شامل چیدمان‌هایی با مضمون نقد فرهنگ سرمایه‌داری، از بنکسی و سایر هنرمندانی است که با وی همکاری کردند. یکی از برجسته‌ترین این آثار، چیدمانی از بنکسی است که در آن عروسکی شبیه به سیندرلا از کالسکه کدو تنبل شکل خود سقوط کرده است و اطراف این صحنه پر شده از عکاسان پاپاراتزی که از سیندرلای مرده و اسب‌های دراز کشیده او، عکس می‌گیرند. این اثر به‌عنوان نقدی بر ارتباط مدرن چهره‌های سرشناس با رسانه تفسیر شده است (Tichy, 2020: 87-88). بنکسی که اکنون یک هنرمند مشهور جهانی است، توانایی زیادی در استفاده از طنز دارد که نه‌تنها در مضمون آثار، بلکه در شکل ارائه آنها نیز وجود دارد. یکی از شوخی‌های اخیر او در حراج ساتبی لندن، در سال ۲۰۱۸ اتفاق افتاد؛ جایی که چند دقیقه بعد از اینکه چکش فروش اثر "دختری با بادکنک"[۱۷] به قیمت ۱ میلیون پوند زده شد، اثر از قاب آن به پایین لغزید و قسمتی از تصویر به شکل ریش‌ریش‌شده در معرض دید قرار گرفت. هنرمند ضمن تأیید عمدی بودن این رویداد در فضای مجازی، اشتیاق برای تخریب را یک میل خلاق عنوان کرد (تصویر ۱). در اکتبر ۲۰۱۹ نقاشی غیرخیابانی بنکسی با عنوان "پارلمان واگذارشده"[۱۸] به قیمت ۹/۹ میلیون پوند فروخته شد. این اثر که در زمینه خروج بریتانیا از اتحادیه اروپا و آشفتگی سیاسی ناشی از آن ارائه شده، یک نقاشی رنگ روغن روی بوم به سبک ویکتوریایی است که مجلس عوام بریتانیا را با حضور شامپانزه‌ها به تصویر می‌کشد (Ibid: 82-88). با این حال، رکورد فروش آثار این هنرمند به همین مبلغ باقی نماند، اثر دختری با بادکنک که پس از خودویرانگری او به "عشق در سطل زباله"[۱۹] تغییر نام یافته است، در فروش‌های ثانویه به مبالغ بالاتری دست یافت؛ به‌طوری که در آخرین مزایده آن در سال ۲۰۲۱ با مبلغ ۲۵/۴ میلیون پوند معامله شد (URL: 2).

سابقه هنر خیابانی در تهران

گرافیتی در ایران، همچون سایر نقاط جهان، پیشینه‌ای به قدمت شکل‌گیری شهرنشینی نوین دارد. ابراز عشق‌هایی که بر دیوارنوشته یا روی درخت حکاکی شده، تصاویر و نوشته‌های روی صندلی مکان‌های آموزشی که بسته به شرایط

تصویر ۱. حراج اثر "دختری با بادکنک" (URL: 3)

اجتماعی و سیاسی کشور محتوایی گوناگون دارند، از جمله اشکال ابتدایی گرافیتی در ایران هستند. اما دیوارنویسی‌های انقلاب ۵۷، تجربه گرافیتی را به شکل امروزی آن نزدیک‌تر می‌کنند (اسلام دوست و همکاران، ۱۳۹۸: ۵۱ و ۵۲). با اینکه در سال‌هایی چون ۱۳۳۲ و ۱۳۴۲ از دیوارها برای انتقال پیام استفاده شده بود، ولی در تاریخ ایران هیچ زمانی چون سال ۱۳۵۷ دیوارها در چنین سطح وسیعی، محل انتقال پیام به مردم نشده بودند. مردمی که به وسایل ارتباط جمعی مدرن دسترسی نداشتند، از ابزاری چون؛ قلم‌مو، رنگ، اسپری، ماژیک و حتی خون برای رساندن نیت خود استفاده می‌کردند. در کنار نوشته‌ها، عکس‌های بسیاری نیز به چشم می‌خورند که به کمک اسپری و شابلون‌های آهنی، چوبی و مقوایی بر روی دیوارها ترسیم شده بودند (محسنیان‌راد، ۱۳۶۹: ۲۴). شکل مدرن هنر خیابانی ایران در شهرک‌های مسکونی چون آپادانا، اکباتان و شهرک غرب آغاز شد؛ قدیمی‌ترین نمونه شناخته‌شده آن مربوط به سال ۱۳۷۳ است که با نام مستعار "اسنس"[۲۰] امضا شده است. در بهمن‌ماه سال ۱۳۸۶ نخستین جشنواره گرافیتی با عنوان "بمب در پیاده‌روی فرهنگی" در تهران برگزار شد؛ در این رویداد رسمی، برچسب‌هایی از هنرمندان خیابانی کشورهای گوناگون دنیا در کنار آثار هنرمندان ایرانی در محله‌هایی چون ونک و چهارراه ولیعصر چسبانده شدند (اسلام دوست و همکاران، ۱۳۹۸: ۵۲ و ۵۳). مقاله "گرافیتی ایرانی: مقاومت و خود بیانگری از طریق دیوارهای شهری" برای گرافیتی ایران، برخلاف هنر خیابانی غرب، سطحی از نقد گفتمان مسلط قائل نیست و آن را حاصل خود بیانگری هنرمند و تنها دارای شکل منحصربه‌فردی از مقاومت می‌داند که اصلی‌ترین ویژگی آن "حضور در خیابان" است؛ حضوری همراه با هیجانِ لذت‌بخش ترشح آدرنالین که به سمت تمایز یافتن از زندگی روزمره متمایل می‌شود. نویسندگان این مقاله، مقاومت در هنر خیابانی ایران را به شوق ابراز وجود و بیان هویتی متمایز محدود می‌کنند. با این حال مطرح می‌کنند گرافیتی امروز تهران بیشتر به دیوارهای صفحات اینترنتی تمایل دارد تا خیابان و این خود مقاومتی است برای حفظ هنر خیابانی در مقابل فضای شهری که به‌سختی پذیرای آن است. گرافیتی در شکل مجازی آن، که با نام "ویرافیتی" نیز شناخته می‌شود، شکل ممکن دیگری از هنر خیابانی است که خود را در برابر زمان و مکان امروز ایران حفظ کرده است (طاهری‌کیا و رضایی، ۱۳۹۲: ۱۲۴-۱۲۱). ساختار سیاسی و اجتماعی هر جامعه‌ای در تعیین مرز بین رسانه رسمی و غیررسمی تأثیر می‌گذارد؛ گفتمان‌های رسانه‌های رسمی به دلیل وابستگی خود به قدرت، مسلط شده و تبدیل به گفتمانی غالب و واحد برای حفظ ساختار سیاسی- اجتماعی موجود می‌شوند. در تقابل با این امر، رسانه‌هایی غیررسمی چون گرافیتی شکل می‌گیرند که محدودیتی در بیان ندارند و دارای تنوع و تکثر گفتمانی هستند. جوامعی که ویژگی کنترل‌شدگی بیشتری دارند، بستر مناسب‌تری برای گسترش رسانه‌های غیررسمی مانند گرافیتی هستند؛ البته برای بهره بردن از بیان ویژه هنر خیابانی، جامعه به رشد فرهنگ و سواد بصری نیز نیازمند است (زارع هرفته و همکاران، ۱۳۹۰: ۸۲-۷۸).

بلک‌هند

آغاز فعالیت بلک‌هند به‌درستی مشخص نیست، با این حال، مهرماه سال ۱۳۹۰ زمانی است که عکس یکی از اولین آثار خود را در صفحه فیسبوک خود پست کرده است. در این عکس، دستی به شکل اشاره‌گر یا مکان‌نمای موشی در حال کلیک کردن روی آیکُن نواختن است و در بالای آن به زبان انگلیسی، متنی به این معنی نوشته شده است که "من آغاز به نواختن کردم" (تصویر ۲). بلک‌هند در آثار ابتدایی خود از نماد دست مکان‌نما همچون امضای شخصی خود استفاده کرده است. سه سال بعد در مردادماه ۱۳۹۳، روزنامه بریتانیایی گاردین مصاحبه‌ای را با وی منتشر کرد. بلک‌هند در این مصاحبه، بنکسی را الهام‌بخش دوره جدید گرافیتی در تهران می‌داند. این هنرمند پیشگام خیابانی، علت انتخاب

تصویر ۲. از آثار آغازین بلک‌هند (URL: 5)

این فرم هنری را آزادی بیشتر در بیان و اجرای ایده‌های خود عنوان می‌کند؛ ایده‌هایی که زندگی شهری و جریانات اجتماعی- سیاسی روز را بازتاب می‌دهند. وی معتقد است مخاطبان هنرهای بصری و مفهومی در ایران به روشنفکران گالری‌گرد محدود شده‌اند و او امیدوار است این عادت را بشکند. همچنین بلک‌هند باور دارد همان‌گونه که هنر راهی برای پیدا کردن صلح است، گرافیتی نیز حاوی این پیام ساده است که: "جنگ بس است (URL:4) ". فروردین‌ماه سال ۱۳۹۵، بلک‌هند با همکاری گروهی از هنرمندان خیابانی در یک خانه قدیمی، نمایشگاهی زیرزمینی برپا نمود که در آن آثاری با مضامین اجتماعی به نمایش درآمدند. محل این نمایشگاهِ خیابانی، بنایی تاریخی بود که به دلیل مساحت کم از فهرست میراث فرهنگی خارج شده و در شرف تخریب قرار داشت. در این رویدادِ زیرزمینی، اتاق‌ها، دیوارها و حتی راهروهای خانه، محل ایده‌پردازی هنرمندان خیابانی قرار گرفتند. به‌طور مثال، بر دیوارهایی که از نوشته‌های گرافیتی به سبک "تروآپ" [۲۱] پر شده بودند، بوم و قاب‌های سفیدی وجود داشتند که روی آنها با کلیشه، به شکل مرسوم در گرافیتی، اسپری شده بود: "آرت" [۲۲]. این بوم‌ها به شکل متمرکز نورپردازی و توسط بلک‌هند امضا شده بودند. گویی همان‌طور که قاب، اثر هنری را از محیط اطراف خود جدا و به توجه بیشتر بیننده کمک می‌کند، هنرمند نیز خواستار تمرکز و توجه مخاطب به تعریف تازه‌ای از هنر خیابانی است که در حال اجرای آن است (تصویر ۳). همچنین بر دیوار یک اتاق مخروبه درج شده بود: "هنر معاصر ایران"، در حالی که یک بوم نقاشی بسته‌بندی‌شده نیز در گوشه دیوار قرار داشت. می‌توان تصور کرد هنرمند باور دارد که هنر حقیقی امروز ایران نه روی بوم مرسوم نقاشی، بلکه بر روی دیوارها به تصویر کشیده می‌شود (تصویر ۴). در اثری دیگر نیز بر روی صفحه بریده‌شده‌ای از یک کتاب شامل یک نقاشی مینیاتور ایرانی، نوشته شده بود: "مروری غیرنقاشانه به ۱۰۰ سال نقاشی ایران". به نظر می‌رسد هنرمند، بین خانه‌ای در شرف خراب شدن و هنر معاصر ایران پیوند برقرار کرده است و به هنر ایران که آن را همچون سازه‌ای رو به ویرانی می‌داند، ارجاع می‌دهد. در اتاق دیگری چیدمانی قرار داشت شامل سه مجسمه یوزپلنگ که رنگ‌آمیزی آنها یادآور رنگ‌های پرچم ایران بود؛ این مجسمه‌ها در کنار کالاها، جعبه‌ها و کیسه‌های خریدی با طرح پوست یوزپلنگ قرار داشتند که مصرف‌گرایی حاکم بر جامعه را در ذهن تداعی می‌کردند. به نظر می‌رسد هنرمند ضمن یادآوری خطر انقراض یوزپلنگ ایرانی، به سهم ما در کشتار این حیوان از طریق انتشار آلودگی و تولید زباله ناشی از مصرف‌گرایی اشاره می‌کند و از این راه، ضرورت توجه بیشتر به محیط زیست را هشدار می‌دهد (تصویر ۵). مضامین مورد استفاده در این رویداد، مانند نقد هنر معاصر، ضرورت توجه به محیط زیست و انتقاد به فرهنگ مصرف‌گرایی، در محتوای آثار بعدی هنرمند نیز مشاهده می‌شوند. بلک‌هند در اسفندماه ۱۳۹۷ مصادف با ۸ مارس، روز جهانی زن، یک نمایشگاه گروهی اینترنتی تحت عنوان "یار دوازدهم" برگزار کرد و مجموعه‌ای از آثار خیابانی که در ارتباط با مطالبه حضور زنان در ورزشگاه‌ها کار شده بودند را به نمایش گذاشت. بلک‌هند در پستی در صفحه فیسبوک خود این رویداد مجازی را نوعی پایان‌بندی برای یک سال

تصویر ۳. از آثار نمایشگاه زیرزمینی- تهران ۱۳۹۵ (URL: 5)

تصویر ۴. از آثار نمایشگاه زیرزمینی- تهران ۱۳۹۵ (URL: 5)

تصویر ۵. از آثار نمایشگاه زیرزمینی- تهران ۱۳۹۵ (URL: 5)

کلنجار رفتن هنرمندان خیابانی با موضوع زنان و ورزشگاه بیان کرد. این هنرمند ایرانی، مجموعه‌ای از آثار خیابانی خود را که در سبکی متفاوت اجرا می‌شوند، با نام مستعار "لایف" [۲۳] امضا می‌کند؛ هنرمند در صفحه شخصی خود در فضای مجازی، این دسته آثار را نمایش مرگ تدریجی طبیعت و همچنین سوگنامه‌ای در از دست رفتن مناظر طبیعی اطراف شهر عنوان می‌کند. هنرمند در این آثار که به آنها عناوینی چون «زندگی مرده است» می‌دهد، جسد حیوانات مرده را که گاهی زیر لاستیک اتومبیل‌ها متلاشی شده است، با سنگ یا نقاشی، قاب می‌گیرد و یا به‌نوعی نقش امضای خود را در چشم‌اندازهایی رو به دیوارها و ساختمان‌های سیمانی قرار می‌دهد و عناوینی چون "بیوه پنجره کر و کهنه" برای آنها انتخاب می‌کند. بلک‌هند در مهرماه ۱۴۰۰ در صفحه فیسبوک خود، عکسی را از اثر "ذهنیت متلاشی‌شده" پست کرده است؛ اثری که در آن جنازه ازهم‌پاشیده یک گربه را با سنگ‌چینی به شکل گربه‌ای سالم، قاب گرفته و درون قاب را با زغال، سیاه‌رنگ کرده است. خود هنرمند در پانوشت این عکس توضیح می‌دهد که سنگ‌ها به سنگ شدن دل‌های ما ارجاع دارند و سایه سیاه، همچون مرگی است که این روزها با همه‌گیری بیماری، بر پیکر ما سایه افکنده است. بلک‌هند همچنین می‌نویسد که مرگ همان‌قدر غیرعادی است که زندگی. به نظر می‌رسد خالق این آثار، مرگ را قاب می‌گیرد و آن را به نام زندگی امضا می‌کند. گویی تقابل زندگی و مرگ را به چالش می‌کشد. این چیدمان‌ها برای زیبا بودن تلاش نمی‌کنند، بلکه برعکس با تصاویری آزاردهنده، تجربه‌ای تکان‌دهنده برای مخاطب ایجاد می‌کنند؛ تصاویری که در خود هم "مرگ را به یاد بیاور" دارند و هم "زندگی را جشن بگیر (URL: 5) ".

مطابقت مضامین مشترک و شرح محتوای آثار بلک‌هند و بنکسی

در پژوهش حاضر، مشابهت‌های محتوایی بین آثار بنکسی و بلک‌هند در ۵ حوزه با مضامین؛ رد نهادهای رسمی هنر، ارجاعات به تاریخ هنر، توجه به مسائل حقوق زنان، دغدغه‌های محیط زیستی و اعتراض به جنگ، مورد مقایسه و مطالعه قرار گرفته‌اند.

رد نهادهای رسمی هنر

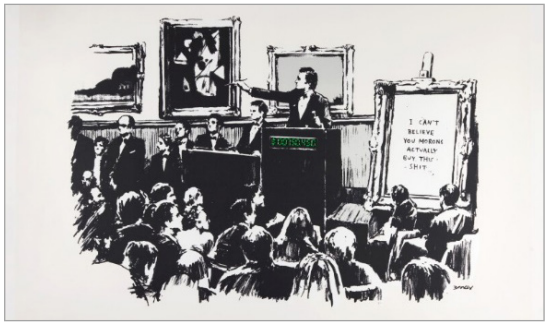
«ضرورت یافتن مکانی دور از موزه‌ها و گالری‌ها برای آفرینش آثار هنری، آزاد از همه شرایط اقتصادی، سیاسی و اجتماعی، هنرمندان را به جست‌وجو در جهت یافتن فضاهای تازه سوق داد که در آنها اصالت، آزادی، حقیقت هنر و حقیقت هستی امکان تحقق یابند» (پارمزانی، ۱۳۹۰: ۱۵۸). از جمله جنبش‌های هنری که در تلاش برای رد نهادهای رسمی و مسلط هنر بودند، دادائیسم [۲۴]، هنر مفهومی [۲۵] و هنر زمینی [۲۶] است. هنر خیابانی نیز تأکید دارد هنر باید در معرض دید عموم مردم قرار گیرد تا بتواند به معنای واقعی تأثیرگذار و پویا باشد. هنر خیابانی در تلاش است تا از فضای رسمی اختصاص داده‌شده به هنر و از انزوای موزه‌ها و گالری‌ها فرار کند؛ این شیوه هنری به دنبال گفت‌وگو با شهر است نه دنیای رسمی هنر (رشاد، ۱۳۹۷: ۱۱۳). هنرمند خیابانی خود را به نهادهای رسمی و شیوه‌های مرسوم هنری محدود نمی‌کند و به تجاری‌سازی و تسلط سرمایه بر هنر معترض است. این همان نقدی است که بلک‌هند در اثر خود به تصویر می‌کشد؛ اثری که بر دیواری در نزدیکی یک مرکز فوق تخصصی بیماری‌های کلیوی اجرا شده است. هنرمند در این اثر بر دیواری که شماره تلفن‌هایی برای اعلام آمادگی فروش کلیه بر آن درج شده‌اند، شمایل یک حراج هنری را به تصویر کشیده است؛ حراجی که در آن تابلویی با نقش کالبدشناسی یک بدن به فروش می‌رسد (تصویر ۶). بلک‌هند در شرح عکسی که از این کار در صفحه فیسبوک خود قرار داده، نوشته است: "کسی میدونه بلک‌هند تو سومین حراج تهران چقدر فروخته؟" به نظر می‌رسد هنرمند با قرار دادن رویداد مجلل حراج تهران در کنار تراژدی فروش اعضای بدن، به تناقض بین فروش‌های میلیاردی آثار هنری، در حالی که مردم در چنین شرایط بدِ معیشتی قرار دارند، اشاره می‌کند. در این اثر، حراج‌گذار، تابلویی از انسان را چوب حراج می‌زند؛

تصویر ۶. اثر بلک‌هند - تهران ۱۳۹۳ (URL: 5)

گویی این خود "هنرمند" و شاید به معنی کلی‌تر "انسان" است که به حراج گذاشته می‌شود و نه اثر هنری. انسان و هنر، هر دو در رویدادی چون حراجی تهران سلاخی می‌شوند. همچنین، اثر "احمق‌ها" [۲۷] به صورت چاپ سیلک که توسط بنکسی اجرا شده است؛ هنرمند در این اثر با به تصویر کشیدن جمعیتی از پیشنهاددهندگان و مجموعه‌داران هنری که در اطراف یک حراجی جمع شده‌اند، با جمله‌ای طنزگونه که بر تابلوی مورد معامله نوشته است، قیمت‌های بالای فروش در بازار هنر معاصر را سرزنش می‌کند (تصویر ۷).

ارجاعات به تاریخ هنر

اصطلاح "بینامتنیت" [۲۸] نخستین بار توسط جولیا کریستوا[۲۹] مطرح شد و سپس توسط افرادی چون رولان بارت[۳۰] و دیگران بسط و گسترش یافت. بینامتنیت، به بررسی نحوه حضور یک متن در متن دیگر می‌پردازد (نامور مطلق، ۱۳۹۴: ۲۶۰). "پاستیش" و "پارودی"، از جمله واژگانی هستند که از هنرهای تجسمی به حوزه بینامتنیت راه یافته‌اند؛ پاستیش تقلید ستایشگر و وفادارانه و پارودی تقلید طنزگونه، همراه با دگرگونی و تغییر است (همان: ۴۳). ساختارگرایان و پساساختارگرایان باور دارند مفهوم مؤلف که دربردارنده نبوغ و بیان فردی هنرمند است، به‌عنوان میراثی رنسانسی که در دوران رمانتیک به اوج خود رسید، یک برساخته فرهنگی است و متون در شبکه‌ای از بازنمودهای فرهنگی جای گرفته‌اند (کشمیرشکن، ۱۳۹۸: ۱۳۸). عنصر کلیدی هنر پست‌مدرن نیز نوع خاصی از بینامتنیت است. بینامتنیت پست‌مدرنیستی، سیاسی و آگاهانه است؛ ارجاعی عمدی به متون دیگر به منظور تضعیف گفتمان‌ها و فراروایت‌هایی که ساختارهای قدرت مسلط را مشروع می‌کنند. بنابراین بینامتنیت پست‌مدرنیستی، گفتمان‌های هژمونیک را به چالش می‌کشد و با تصور کریستوا از بینامتنیت به‌عنوان یک ویژگی کلی برای همه متون متفاوت است (Hrubes, 2008: 7-8). بعضی از آثار هنر خیابانی نیز تلاشی است تا گفتمان‌های هژمونیک را با بازآفرینی طنزآمیز آثار هنری گذشته به چالش بکشند و با ارجاعات بینامتنی، خواننده را به مشارکت در ساخت معنا دعوت کنند. از جمله اثر "اینجا خطرناکه چون من خواستم" از بلک‌هند که عکس آن در مردادماه ۱۳۹۰ در صفحه فیسبوک او ارسال شده است و جمله معروف هنرمند دادائیستی، مارسل دوشان[۳۱] را در ذهن تداعی می‌کند. دوشان باور داشت آن چیزی هنر است که هنرمند بگوید و با این منطق، آثار حاضر- آماده خود را هنر قلمداد می‌کرد (الگر، ۱۳۹۰: ۸۴). هنرمند خیابانی ایرانی نیز در اثر خود، پله‌های یک پل عابر پیاده را با نقاشی کردن مین، خطرناک قلمداد کرده است. گویی هنرمند اینجا انتخاب کرده است این محل گذر، پرخطر باشد؛ چرا که هنر او در نهایت خطرناک است و قدرت تغییرات اجتماعی را در خود دارد (تصویر ۸). در محتوای اعتراض به مسائل پیرامون جنگ نیز، هنرمند انگلیسی برای انتقال پیام خود، به "مونالیزا" اثر نقاش رنسانسی، لئوناردو داوینچی[۳۲] رجوع می‌کند. هنرمندان بسیاری در خلق آثار خود از تصویر مونالیزا استفاده کرده‌اند و با ارجاع دادن در اشکال گوناگون به این اثر که به "لبخند ژوکوند" نیز معروف است، از شهرت آن برای جلب توجه مخاطب بهره برده‌اند؛ از جمله اثری که مارسل دوشان با ایجاد چند تغییر جزئی بر یک کپی از نقاشی مونالیزا خلق کرد. از نظر دوشان، چنین آثاری می‌توانند به تأیید ایده او در مورد [هنربودن] حاضروآماده‌ها کمک کنند (همان). بنکسی



تصویر ۷. اثر بنکسی- لندن ۲۰۰۶ (URL: 6)

تصویر ۸. اثر بلک‌هند- تهران ۱۳۹۰ (URL: 5)

نیز در اثر خود (تصویر ۹)، به شاهکار هنری مونالیزا بازگشته و او را با یک اسلحه جنگی ترسیم کرده است. هنرمند این بار پرتره‌ای را که به لبخند اسرارآمیز، آرامش و شادی پنهان در چهره، شهره است، در شرایط خشونت‌بار جنگی به تصویر کشیده است. به نظر می‌رسد بنکسی با استفاده از این تناقض، به خونسردی و بی‌تفاوتی جهان نسبت به جنگ‌های جاری، معترض است.

تصویر ۹. اثر بنکسی- لندن ۲۰۰۸ (URL: 7)

تصویر ۱۰. اثر بلک‌هند- تهران ۱۳۹۳ (URL: 5)

توجه به مسائل حقوق زنان

جنبش فمی‌نیسم در دهه ۷۰ میلادی، توجه افکار عمومی را به تاریخ زنان و جایگاه اجتماعی آنان معطوف کرد؛ در عرصه هنر نیز جودی شیکاگو[۳۳] و میریام شاپیرو[۳۴] از پیشگامان این سبک تلاش داشتند تا نوع جدیدی از هنر را پدید آورند که بیانگر تجربه زنان باشد و راه را برای هنرمندان بعدی باز کردند. این هنرمندان سعی کردند تا مفاهیمی چون؛ جنسیت به‌عنوان امر برساخته اجتماع، اُبژگی زنان و لذت‌جویی نگاه مذکر، کنترل و تسلط بر بدن، بی‌عدالتی جهان هنر نسبت به زنان و تبعیض جنسیتی را در آثار هنری خود بیان کنند (کلاینر، ۱۳۹۴: ۵۲۰-۵۱۶). امروزه نیز آثار هنری با محتوای فمینیستی، مناسبات اجتماعی و کلیشه‌های جنسیتی را به چالش می‌کشند و برای تغییر نگاه جامعه تلاش می‌کنند. روبه‌رو شدن با این نوع آثار در خیابان می‌تواند تلنگری باشد به رهگذران برای تأمل به آنچه بر زنان می‌گذرد. بلک‌هند نیز از این مضمون در آثار خود بهره برده است؛ مانند اثری که در آن زنی را با پیراهن فوتبال ایران به تصویر می‌کشد، در حالی که یک بطری مایع ظرف‌شویی با نام تجاری جام را به‌گونه‌ای بالای سر خود نگه داشته که گویی یک جام قهرمانی است (تصویر ۱۰). این اثر که هم‌زمان با حضور تیم ملی ایران در جام جهانی فوتبال در یکی از خیابان‌های اصلی تهران نمایش داده شد، می‌تواند به محرومیت‌های مختلف زنان در عرصه ورزش اشاره داشته باشد.

همچنین بنکسی در اثر خود، دختربچه‌ای را به تصویر می‌کشد که به تابلویی همانند تصاویر مجلات مد نگاه می‌کند و بر روی آن، هشداری به رنگ قرمز نوشته شده است: "شما مجبور نیستید این‌گونه به نظر برسید". هنرمند انگلیسی به فشار رسانه‌ها و جامعه بر زنان، برای بی‌نقص به نظر رسیدن اشاره می‌کند (تصویر ۱۱).

تصویر ۱۱. اثر بنکسی- لندن ۲۰۱۵ (URL: 8)

دغدغه‌های محیط زیستی

توجه به مشکلات زیست‌محیطی به زمانی بازمی‌گردد که صنایع آمریکا پس از جنگ جهانی دوم رشد بی‌سابقه‌ای را تجربه کردند و هم‌زمان با گسترش دغدغه‌های محیط زیستی، برخی هنرمندان نیز فعالیت‌های هنری خود را متوجه این امر کردند. در ایران نیز در اواخر دهه ۷۰ مصادف با فراگیر شدن گرایش مفهومی در هنر معاصر، توجه هنرمندان به چالش‌های زیست‌محیطی جلب شد (مطلبی و احمدی، ۱۳۹۸: ۵۸-۵۶). فعالیت‌های هنری می‌توانن برای آگاهی مخاطب نسبت به چالش‌های زیست‌محیطی و درک اهمیت حفاظت از محیط زیست، روشی مؤثر باشند و انتخاب خیابان برای ارائه آثار به‌عنوان مکانی که امکان تعامل و گفت‌وگو با افراد بیشتری از طبقات مختلف جامعه را دارد، قدرت انتقال و تأثیرگذاری این پیام را بیشتر می‌کند؛ همچون اثری که با همین درون‌مایه از بلک‌هند دیده می‌شود (تصویر ۱۲). در این اثر، گاوی کت چرمی به تن کرده است و در کنار آن نوشته‌ای برخلاف شعارهای تبلیغاتی، لذت بردن از چرم طبیعی را نکوهش می‌کند. هنرمند، عکسی از این اثر را در خردادماه ۱۳۹۸ در صفحه فیسبوک خود پست کرده و در پی‌نوشت، آن را واکنشی به بیلبوردهای تبلیغاتی با مضمون دعوت به مصرف چرم طبیعی دانسته است. بنکسی نیز در اثر «من به گرمایش جهانی اعتقاد ندارم»، متنی را با حروف بزرگ و قرمز در پایین یک ساختمان در سطح آب به‌طوری نوشته که انتهای پیام در آستانه غرق شدن در آب است. از این طریق، بنکسی به کسانی که تأثیر گرمایش کره زمین بر آب شدن یخ‌ها و در نتیجه افزایش سطح آب‌ها را باور ندارند،

تصویر ۱۲. اثر بلک‌هند- تهران (URL: 5) ۱۳۹۸

طعنه می‌زند و لزوم توجه به تغییرات آب و هوایی را هشدار می‌دهد (تصویر ۱۳).

اعتراض به جنگ

در تاریخ هنر، موارد بسیاری وجود دارند که از هنر جهت ابراز انزجار به جنگ و جلب توجه افکار عمومی به معضلات آن، استفاده شده است؛ از جمله اثر وحشت جنگ روبنس (۱۶۴۰-۱۵۷۷)، سوم ماه مه اثر گویا (۱۸۲۸-۱۷۴۶)، نقاشی‌های اتو دیکس (۱۹۶۹-۱۸۹۱) در جنگ جهانی دوم، گرنیکا اثر معروف پیکاسو (۱۹۷۳-۱۸۸۱) و چهره جنگ اثر سالوادور دالی (۱۹۸۹-۱۹۰۴). در نقاشی معاصر ایران نیز از سال ۱۳۵۹ و با شروع جنگ ایران و عراق، مضامین مربوط به جنگ در آثار هنرمندان حضور پیدا کردند و نقاشانی چون؛ کاظم چلیپا (۱۳۳۶)، ایرج اسکندری (۱۳۳۵)، ناصر پلنگی (۱۳۳۶)، حبیب‌اله صادقی (۱۳۳۶)، حسین خسروجردی (۱۳۳۶) و مصطفی گودرزی (۱۳۳۹)، نقاشی جدیدی به‌وجود آوردند که به‌تدریج نقاشی دفاع مقدس نامیده شد (ربیعی پورسلیمی و افشار مهاجر، ۱۳۹۸: ۶). آثار نقاشی این جریان دارای بیانی سمبلیک و سرشار از نمادها هستند (همان: ۱۵). هنر خیابانی نیز این استعداد را دارد تا از طریق اثرگذاری بر افکار عمومی و برانگیختن احساسات ضد جنگ، دولت‌های تصمیم‌گیرنده را تحت فشار قرار دهد. بلک‌هند نیز همانند بنکسی، درگیری‌های موجود در فلسطین را مضمون اثر خود قرار داده است. در اثر هنرمند ایرانی، رنگ قرمز مانند خون از دیوار می‌چکد و نام "غزه" بر زیر آن نوشته شده است (تصویر ۱۴). یکی از پرطرفدارترین آثار بنکسی نیز کاری است که بر روی دیوار حائل در مرکز کرانه باختری رود اردن اجرا شده است. در این اثر، شمایل فردی دیده می‌شود که صورت خود را پوشانده و مانند شرکت‌کنندگان در جنبش مقاومتی انتفاضه در حالت پرتاب کردن چیزی است؛ با این تفاوت که به جای سنگ، دسته گلی در دست دارد. به نظر

تصویر ۱۳. اثر بنکسی- لندن ۲۰۰۹ (URL: 9)

تصویر ۱۴. اثر بلک‌هند- تهران ۱۳۹۱ (URL: 5)

می‌رسد بنکسی در این اثر، عشق و صلح را قدرتمندتر از هر سلاحی برای مبارزه می‌داند (تصویر ۱۵).

تحلیل و تطبیق انجام‌گرفته بر آثار منتخب دو هنرمند نشان می‌دهد که هنرمندان در انتخاب رویکرد، پیام و محتوای آثار خود، از مضامین و ابزارهای یکسانی بهره گرفته‌اند. چکیده‌ای از مشابهت‌های مشاهده‌شده به منظور مقایسه، در جدول ۱ ارائه شده است.

تصویر ۱۵. اثر بنکسی- فلسطین (URL: 10) ۲۰۰۳

جدول ۱. مقایسه تطبیقی مضامین و رویکردهای بصری در آثار بنکسی و بلک‌هند

دسته‌های محتوایی	موضوع اصلی در اثر بنکسی	رویکرد بصری	موضوع اصلی در اثر بلک‌هند	رویکرد بصری
رد نهادهای رسمی هنر	اعتراض به قیمت‌های بالای فروش در بازار هنر معاصر	استفاده از طنز	اعتراض به تناقض بین فروش‌های میلیاردی آثار هنری و شرایط نامناسب معیشتی در جامعه ایران	ایجاد تقابل و تضاد
ارجاعات به تاریخ هنر	اشاره به اثر مونالیزا با هدف اعتراض به جنگ	ایجاد تقابل و تضاد	اشاره به باور مارسل دوشان با هدف یادآوری قدرت هنر در تغییرات اجتماعی	استفاده از متن و نماد
توجه به مسائل حقوق زنان	اعتراض به فشار رسانه‌ای در تعیین معیارهای زیبایی برای زنان	استفاده از متن و نماد	اعتراض به محرومیت‌های ورزشی زنان ایرانی	استفاده از طنز
دغدغه‌های محیط زیستی	اعتراض به نادیده گرفتن پدیده گرمایش جهانی	استفاده از طنز	اعتراض به تبلیغات محیطی برای فروش چرم طبیعی در ایران	استفاده از طنز
اعتراض به جنگ	اعتراض به درگیری‌ها در فلسطین	ایجاد تقابل و تضاد	اعتراض به درگیری‌ها در فلسطین	استفاده از متن و نماد

(نگارندگان)

نتیجه‌گیری

بلک‌هند، هنرمند ایرانی همچون بنکسی، هنرمند انگلیسی، به دنبال خلق زیبایی بصری نیست، بلکه رویکرد او تشویق جامعه به تفکر است. این دو هنرمند به نقش مهم هنر در تغییرات اجتماعی باور دارند و خیابان را به‌عنوان رسانه انتخاب کرده‌اند تا پیام‌های قدرتمند خود را در مکانی که بیشتر از هر جایی در معرض دید عموم قرار دارد،

به توده مردم منتقل کنند. آنها از ابزارها و رویکردهایی چون؛ طنز، همنشینیِ عناصرِ نامأنوس یا ایجاد تقابل و تضاد، ارجاعات به تاریخ هنر و استفاده از متن نوشتاری و نمادپردازی بهره می‌برند تا حساسیت افکار عمومی را نسبت به شرایط اجتماعی- سیاسی جامعه افزایش دهند. بلک‌هند همچون همتای اروپایی خود بیش از آنکه در آثار خود انگیزه بیانگرانه داشته باشد، به دنبال نقد اجتماعی و به چالش کشیدن گفتمان‌های مسلط جامعه است و در این رسالت مشترک، از مضامین اجتماعی مشابه با آنچه در آثار بنکسی دیده می‌شود، بهره می‌گیرد. دغدغه‌هایی چون؛ استقلال هنر، حقوق زنان، صلح و محیط زیست، در آثار هر دو هنرمند شاخص هستند. هنرمند ایرانی خلاقانه از این مضامین و همچنین رویکردهای بصری مشابه، الهام می‌گیرد؛ اگرچه در برخی از آثار به مشکلات جهانی چون درگیری‌های موجود در فلسطین و یا تاریخ هنر جهان می‌پردازد، اما اغلب، عناصر و ایده‌های مربوط به ساختار سیاسی و اجتماعی جامعه خود را به محتوای آثار خود اضافه می‌کند تا به یک گفت‌وگوی جدید و بومی‌شده دست یابد. به‌بیان‌دیگر، بلک‌هند جهت اعتراض به تسلط نهادهای رسمی در فروش آثار هنری معاصر، مبالغ بالای فروش حراج تهران را در تقابل با افزایش فروش اعضای بدن در ایران برجسته می‌کند؛ در توجه به مشکلات زنان، محرومیت‌های زنان ایرانی را در عرصه ورزش مد نظر قرار می‌دهد و در ارتباط با مشکلات محیط زیستی، ازدیاد تبلیغات فروش و افزایش اشتیاق به مصرف چرم طبیعی در ایران را نکوهش می‌کند. در آثار بلک‌هند، مضامین اجتماعی به‌گونه‌ای منعکس شده‌اند که ویژگی‌های فرهنگی جامعه را در خود جای دهند و برای مخاطب ایرانی، تأثیرگذار و قابل درک باشند. هنر خیابانی در ایران نه‌تنها همچون غرب از پتانسیل انتقادی و اعتراضی هنر خیابانی بهره می‌برد، بلکه از موضوعات مورد نقد جامعه غربی نیز که در آثار هنرمندان منعکس شده‌اند، الهام می‌گیرد و ضمن توجه به این مشکلات در جامعه خود، در آثار هنری به آنها می‌پردازد. همان‌گونه که آثار بلک‌هند از نظر محتوایی با آثار بنکسی در پیوند هستند، اما از طریق افزودن گفتمان مربوط به سرزمین خود بومی شده و هویت هنری جدیدی پیدا می‌کنند.

پی‌نوشت

1. Black Hand
2. Banksy
3. Graffiti World
4. Nicholas Ganz (1976)
5. Talk About Street Art
6. Jerome Catz (1969)
7. Unexpected Art
8. Hofman
9. The Street Art Manual
10. Barney Francis
11. Graffiti
12. Sgraffito
13. Post Graffiti
14. Urban Art
15. Barely Legal
16. Dismaland
17. Balloon Girl
18. Devolved Parliament
19. Love is in the Bin
20. ECENCE
21. Throw up

اصطلاحی در گرافیتی برای توصیف دیوارنوشته‌ها یا نقاشی‌هایی از حروف حبابی‌شکل که ظاهری سه بعدی دارند.

22. Art
23. Life
24. Dadaism
25. Conceptual Art
26. Land Art
27. Morons
28. Intertextuality
29. Julia Kristeva (1941)
30. Roland Barthes (1915-1980)
31. Marcel Duchamp (1887-1968)
32. Leonardo da Vinci (1452-1519)
33. Judy Chicago (1939)
34. Miriam Schapiro (1923-2015)

منابع و مآخذ

- اسلام دوست، مریم؛ بیرانوند، موحد و حسن‌زاده، آیدا (۱۳۹۸). بررسی مضامین گرافیتی‌های شهرک اکباتان تهران. *پیکره*، ۸ (۱۵)، ۶۱-۴۲.
- الگر، دیتمار (۱۳۹۰). **گرایش‌های ضد هنری: دادائیسم**. ترجمه فاطمه عبادی، چاپ اول، تهران: آبان.
- بزرگ‌زاده شهدادی، نفیسه و فرهادی آردکپان، امرالله (۱۳۵۸). دیوارنوشته‌های انقلاب. *نامه نور*، ۵ (۶)، ۳۳-۱۴.
- پارمزانی، لوردانا (۱۳۹۰). **شورشیان هنر قرن بیستم**. ترجمه مریم چهرگان و سمانه میرعابدی، چاپ دوم، تهران: نظر.
- ربیعی پورسلیمی، محمدرضا و افشار مهاجر، کامران (۱۳۹۸). تحلیل گفتمان نقاشی دفاع مقدس در دوران جنگ (در مقایسه با نقاشی جنگ در شوروی). *باغ نظر*، ۱۶ (۷۳)، ۱۶-۵.
- رشاد، کارن (۱۳۹۷). **گرافیتی چیست؟ نگارشی در باب شیوه‌های نگرش به هنر خیابانی**. چاپ اول، آلمان: کلاه استودیو.
- زارع هرفته، مرجان؛ شیخ‌مهدی، علی و افهمی، رضا (۱۳۹۰). گرافیتی، رسانه‌ای غیررسمی. *نشریه نامه هنرهای تجسمی و کاربردی*، ۴ (۷)، ۸۴-۶۷.
- شفیقی، ندا (۱۳۹۹). مطالعه گونه‌های بیش‌متنی در آثار گرافیتی ایران. *نگره*، ۱۵ (۵۶)، ۱۵۳-۱۳۹.
- طاهری‌کیا، حامد و رضایی، محمد (۱۳۹۲). گرافیتی ایرانی: مقاومت و خود بیانگری از طریق دیوارهای شهری. *جامعه‌شناسی ایران*، ۱۴ (۱)، ۱۲۷-۹۸.
- کشمیرشکن، حمید (۱۳۹۸). **درآمدی بر نظریه و اندیشه انتقادی در تاریخ هنر**. چاپ دوم، تهران: چشمه.
- کلاینر، فرد اس. (۱۳۹۴). **هنر در گذر زمان هلن گاردنر: تاریخ فشرده هنر جهان**. ترجمه مصطفی اسلامیه و همکاران، چاپ اول، تهران: آگه.
- کوثری، مسعود (۱۳۸۹). گرافیتی به منزله هنر اعتراض. *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات (نامه علوم اجتماعی)*، ۲ (۳)، ۱۰۲-۶۵.
- کوثری، مسعود (۱۳۹۰). **گرافیتی: رویکردی انتقادی**. چاپ اول، تهران: دریچه نو.
- محسنیان‌راد، مهدی (۱۳۶۹). جامعه‌شناسی: بررسی دیوارنوشته‌های دوران انقلاب. *رسانه*، ۱ (۴)، ۴۳-۲۴.
- مطلبی، شیوا و احمدی، بهرام (۱۳۹۸). دغدغه‌های زیست‌محیطی در قالب هنر محیطی و شهری. *فرهنگ یزد، ۱ (۳)*، ۶۸-۴۸.
- ممیز، مرتضی (۱۳۶۱). **تصاویر دیوارنوشته‌های انقلاب**. چاپ اول، تهران: علمی و فرهنگی.
- نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۴). **درآمدی بر بینامتنیت: نظریه‌ها و کاربردها**. چاپ اول، تهران: سخن.

- Bassnett, S. (2007). Influence and intertextuality: A reappraisal. In: Forum for Modern Language Studies. *Oxford University Press*, 43 (2), 134-146.

- Blanche, U. (2016). **Banksy: Urban art in a material world**. Marburg: Tectum Verlag.
- Catz, J. (2014). **Talk about street art**. Paris: Flammarion.
- Francis, B. (2020). **The Street Art Manual**. London: Laurence King Publishing.
- Ganz, N. (2004). **Graffiti world**. London: Thames & Hudson.
- Hofman, F. & Frock, Ch. L. (2015). **Unexpected art: Serendipitous installations, site-specific works, and surprising interventions**. San Francisco: Chronicle Books.
- Hrubes, M. (2008). **Postmodernist Intertextuality in David Mitchell's Cloud Atlas**. München: GRIN Verlag.
- McAuliffe, C. (2012). Graffiti or street art? Negotiating the moral geographies of the creative city. *Journal of urban affairs*, 34 (2), 189-206.
- Roose, H.; Roose, W. & Daenekindt, S. (2018). Trends in contemporary art discourse: Using topic models to analyze 25 years of professional art criticism. *Cultural Sociology*, 12 (3), 1-22.
- Ross, J.I. et al. (2016). **Routledge handbook of graffiti and street art**. London: Routledge.
- Song, Y.E. (2015). Compare and Contrast between Banksy and Monet. *Aust. J. Basic & Appl. Sci.*, 9 (32), 202-208.
- Stapleton, R.F. & Viselli, A. (2019). **Iconoclasm: The Breaking and Making of Images**. Montreal: McGill-Queen's Press-MQUP.
- Tichy, A. (2020). Banksy: Artist, Prankster, or Both? *NYLS Law Review*, 65 (1), 81-103.
- URL 1: https://www.dictionary.com/e/street-art-vs-graffiti/ (access date: 2022/02/14).
- URL 2: https://robbreport.com/shelter/art-collectibles/banksy-love-is-in-the-bin-25-4-million-auction-record-1234642015/ (access date: 2022/03/11).
- URL 3: https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-58908768 (access date: 2022/04/06).
- URL 4: https://www.theguardian.com/world/iran-blog/2014/aug/06/iran-banksy-street-graffiti-tehran-black-hand-interview (access date: 2021/12/25).
- URL 5: https://www.facebook.com/black.hand.graffiti (access date: 2022/04/14).
- URL 6: https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2019/banksy-online/banksy-morons (access date: 2022/04/14).
- URL 7: https://www.banksy.co.uk/in.html (access date: 2022/03/07).
- URL 8: https://express.adobe.com/page/L9cVXZzH2ikXK/ (access date: 2022/10/12).
- URL 9: https://file-magazine.com/blog/banksy-i-dont-believe-in-global-warming (access date: 2022/04/24).
- URL 10: https://publicdelivery.org/banksy-flower-thrower/ (access date: 2022/02/21).

Received: 2022/10/19
Accepted: 2023/02/23

A comparative study of the content of Black Hand and Banksy's artworks in street art examples (graffiti)

Guita Ahmadi* **Mahboubeh Taheri****

Abstract

Street art is among the works of art that are exposed to everyone in public places; Some artists use this method as a tool for protest, while other artists use the urban space as an opportunity to display personal works with a broad audience. In recent years, new types of street art have emerged in Iran, which are in line with the street art movements in the world, and make it necessary to study and analyze these works as a part of contemporary Iranian art. Understanding the status and trends of street art in Iran and its influence from the West requires a comparative study between local and leading global artists. Therefore, the present article uses a descriptive-analytical method to identify and match the content similarities between the works of one of the pioneers of Iranian street art with the nickname "Blackhand" and the famous English street artist "Banksy." This research, to explain the influence of the Iranian artist from his English counterpart, tries to answer the question of what meaningful commonalities bring the content of the protest works of these two artists together. The findings indicate that both artists seek social criticism and challenge the dominant discourses of society in their works; Although Blackhand has taken advantage of the same themes as Banksy's works in this joint mission, in the end, he creatively takes inspiration from these themes and adds elements and ideas related to the political and social structure of his society to the content of his works in order to create a new and localized dialogue. Hence, to achieve Blackhand's works acquire a new identity in connection with Banksy's works.

Keywords: Street art, Graffiti, Protest art, Banksy, Blackhand

*Master's student, Faculty of Arts, Al-Zahra University (S), Tehran, Iran. *guita.ahmadi@gmail.com*
**Postdoctoral researcher, Iran National Science Foundation, Tehran, Iran. *taheri1365ma@yahoo.com*