

گرافیتی به منزله هنر اعتراض

مسعود کوثری*

چکیده

گرافیتی یکی از پدیده‌های هنری مردم‌پسند جدید است که به ویژه از نظر ارتباط با خرده‌فرهنگ‌ها، فرهنگ اعتراض جوانان و هنر خیابانی در شهرهای بزرگ مورد توجه قرار گرفته است. گرافیتی به منزله راهی برای بیان عقاید و دیدگاه‌های گروه‌های سیاسی به حاشیه رانده شده یا محروم که از امکانات تبلیغات رسمی (پروپاگاندا) برخوردار نیستند، نیز مورد استفاده قرار می‌گیرد. جوانان هم به مدد نمادگرایی گرافیتی وجهی رمزگونه به بیان خود می‌بخشند، و هم بدان وسیله خود را از فرهنگ رسمی متمایز می‌سازند و به این طریق گرافیتی وجهی زیرزمینی نیز می‌یابد. جوانان ایرانی اگرچه مدتی است از این شیوه برای بیان دیدگاه‌های خود استفاده می‌کنند، پیوندی پنهان میان آن و دیگر عناصر سبک زندگی جوانان ایرانی - به ویژه موسیقی زیرزمینی - در شهرهای بزرگ (تهران، کرج، مشهد، شیراز) وجود دارد. اگرچه هم انتقاد سیاسی و هم اجتماعی در گرافیتی ایرانی به چشم می‌خورد، انتقاد اجتماعی بارزترین وجه گرافیتی مشاهده‌شده در مناطق شهری است. با این حال، هنوز تحقیقات جدی درباره وجه جامعه‌شناختی، به ویژه از منظر جامعه‌شناسی هنر، درباره گرافیتی ایرانی صورت نگرفته است. مقاله حاضر تلاشی است برای طرح ایده‌هایی برای تحلیل این پدیده از منظر جامعه‌شناسی هنر. در این مقاله از روش نشانه‌شناسی برای شناخت عناصر آثار گرافیتی ایرانی استفاده شده است. یافته‌ها حاکی از آن است که نظیر موسیقی زیرزمینی، گرافیتی نوعی بیان فرهنگی متعلق به بخشی از جوانان است که تحت تأثیر فرهنگ «جوانان جهانی» قرار گرفته‌اند و در آنها نشانه‌های بسیاری از اعتراض فرهنگی و سیاسی به چشم می‌خورد. اگرچه، هنوز نشانه‌های قاطعی درباره رابطه طبقه اجتماعی و جنسیت و گرافیتی به دست نیامده است، با این حال می‌توان گفت که گرایش به گرافیتی در میان جوانان طبقه متوسط و پسران بیشتر قابل مشاهده است.

واژگان اصلی: گرافیتی، هنر خیابانی، جوانان، اعتراض، خرده‌فرهنگ، مقاومت فرهنگی، سیاست

پذیرش: ۸۹/۶/۱۶

دریافت: ۸۹/۲/۱۱

مقدمه

گرافیتی به منزله یکی از شیوه‌های هنری نوین پیوندی تنگاتنگ با خرده‌فرهنگ‌های متعرض، به ویژه خرده‌فرهنگ جوانان، در جوامع معاصر یافته است. نگاهی کوتاه به تاریخچه پیدایش و تکوین گرافیتی حاکی از آن است که نسبت به این هنر برخوردهای متعارضی، در دنیای هنر و در دنیای سیاست، صورت گرفته است. تلی از کتاب خود به نام *جامعه‌شناسی هنرها* گرافیتی را به‌طور مفصل بررسی کرده است. هنرمندان و منتقدان هنری از هنر نامیدن آن ابا دارند و سیاستمداران از پیامدهای آن می‌هراسند. در بیشتر مواقع، به سبب پیوند این مسئله با خرده‌فرهنگ‌های منحرف یا دسته‌های خلافکار، گرافیتی نشانه‌ای از فرهنگ انحراف و جرم تلقی شده است. به همین علت گاه مخالفت‌های فراوانی از سوی مسئولان شهرها، توده مردم یا طرفداران دین و اخلاق نسبت به آن صورت گرفته است. مسئولان و مردم شهر بر آن‌اند که گرافیتی به تخریب اموال عمومی (دیوار منازل و ساختمان‌های دولتی و خصوصی، پل‌ها و معابر عمومی) منجر می‌شود. عده‌ای دیگر بر آن‌اند که محتوای تصاویر گرافیتی منعکس‌کننده و مروج فرهنگ گروه‌های منحرف یا خرده‌فرهنگ‌های مختلف شهری است. استفاده از گرافیتی برای افکار گروه‌های رادیکال و آنارشیزست سیاسی نیز از دیگر اتهاماتی است که به گرافیتی وارد شده است. با این حال، گرافیتی توانسته است وسیله‌ای مؤثر برای اعتراض گروه‌های سرکوب‌شده یا معترض فراهم آورد. حتی امروزه به منزله بخشی از هنر محیطی و خیابانی به گرافیتی توجه شده و دولت‌ها و صاحبان املاک خصوصی نیز در صدد حفظ برخی از این آثار برآمده‌اند. حتی این آثار راه به حراج‌های هنری پیدا کرده‌اند، به طوری که یکی از آثار بنکسی^۱، گرافر مشهور بریتانیایی با قیمت چند هزار پوند معامله شده است.

اهمیت گرافیتی از دهه ۱۹۷۰ به این سو، به ویژه از منظر تغییراتی که در سیمای شهرها به وجود آورده، سبب شده است تا قوانینی در شهرهای گوناگون جهان نسبت به گرافیتی وضع

1. Banksy

شود. مجازات‌های مختلفی، گاه خفیف و گاه شدید، در انتظار کسانی است که به تولید گرافیتی بپردازند. حتی از سوی مردم یا گروه‌های دینی در شهرهای بزرگ اعتراض‌های دستجمعی سیاسی (کمپین‌های) گوناگونی نسب به گرافیتی صورت گرفته است. همه این مسائل در مجموع سبب شده است که گرافیتی در کانون توجه مورخان و منتقدان هنری، جامعه‌شناسان، سیاستمداران، و محققان مطالعات فرهنگی قرار گیرد. در این مقاله تلاش شده است از منظر جامعه‌شناسی هنر مردم‌پسند به گرافیتی به‌منزله هنر اعتراض نگریسته شود و به مدد نمونه‌هایی از گرافیتی‌های تولید شده در برخی از شهرهای بزرگ ایران (تهران، مشهد و شیراز) این موضوع بیشتر کاویده شود. با این همه، هنوز اطلاعات ما درباره گرافیتی ایران و مشخصه‌های اجتماعی و فرهنگی گرافره‌های^۱ ایرانی اندک است و کورمال در این راه قدم برمی‌داریم. متأسفانه به سبب ممنوعیت‌های فرهنگی و اجتماعی موجود، این موضوعات که به فرهنگ جدید بخشی از جوانان در ایران مربوط می‌شود، مورد کنکاش علمی قرار نگرفته است. نظریه‌های راهنمای ما در این کنکاش ترکیبی از نظریه «پساخرده‌فرهنگ» ماگلتون و واین‌زایرل (۲۰۰۴) و تعبیری از جهانی-محلی شدن فرهنگی جوانان است که به «جوانان جهانی» (نک. نایلن و فیکسا، ۲۰۰۶) مشهور شده است.

گرافیتی چیست؟

گرافیتی، که مفرد آن گرافیتو^۲ است، واژه‌ای برگرفته از زبان ایتالیایی است. گرافیتی به تصاویر یا حروف به کار برده شده در اماکن عمومی بر روی سطوحی نظیر دیوارها یا پل‌ها که برای عموم قابل رؤیت باشند، گفته می‌شود. سابقه گرافیتی حداقل به روزگار تمدن‌های باستانی نظیر یونان باستان و امپراطوری روم (وارنیدو و گوپنیک، ۱۹۹۰: ۲۵-۲۸) باز می‌گردد. اما، امروزه

1. Graffers

2. graffito

مراد از گرافیتی شکل مدرن آن است. در واقع، گرافیتی در گذر زمان تغییرات زیادی یافته و اکنون آن چه به منزله «گرافیتی نوین» شناخته می‌شود، به خراب کردن و از ریخت انداختن یک سطح با استفاده از اسپری‌ها و ماژیک‌های (مارکرهای) رنگی غیرقابل پاک کردن یا مواد دیگر گفته می‌شود. وقتی نقاشی گرافیتی بدون رضایت مالک صورت می‌گیرد، نوعی وندالیسم (خرابکاری/ خراب کردن اموال عمومی) تلقی می‌شود که در بسیاری از کشورهای جهان جرم تلقی می‌شود و تنبیهاتی قانونی برای آن وجود دارد.

علاوه بر این شکل از گرافیتی که عموماً از سوی مردم و مدیران شهری به عنوان نوعی خرابکاری تلقی می‌شود، از گرافیتی به‌منزله شیوه‌ای برای ارسال پیام‌های اجتماعی و سیاسی و شکلی از تبلیغات استفاده می‌شود. همچنین، از گرافیتی چونان شکل هنری مدرنی یاد می‌شود و آثار گرافیتی اکنون در سراسر دنیا در گالری‌ها به نمایش در می‌آیند. این دیدگاه‌های متفاوت و گاه متعارض نسبت به گرافیتی سبب شده است که گرافیتی به‌منزله پدیده جدید طی دو دهه اخیر مورد توجه قرار گیرد. مشاهدات نگارنده حاکی از آن است که در برخی از کشورهای اروپایی (نک. حق، ۲۰۰۷: ۸۶-۸۷) سیاست مقابله جای خود را به سیاستی مثبت داده است. به طوری که در برخی از کشورها اماکن مشخصی نظیر دیواره پل‌ها، مجتمع‌های مسکونی، گاراژها، انبارهای کالا و ایستگاه‌های قطار را در اختیار هنرمندان گرافیتی قرار داده‌اند تا هنر خود را به نمایش بگذارند (نک. تصویر ۱). از دیگر سو، باید گفت که نوعی تعارض هم میان کاربرد هنری و عام (تا حدودی در خدمت فرهنگ رسمی و سیاست‌های شهری مشخص) با کاربرد خرده‌فرهنگی و رادیکال آن پیدا شده است. به طوری که هنوز تعداد کثیری از هنرمندان گرافیتی حاضر نیستند در محل‌های اختصاص داده شده هنر خود را به نمایش بگذارند.

بی‌شک گرافیتی تعاملی میان هنرمند و شهر (رشاد، ۱۳۸۳) است؛ هنرمند گرافیتی چیزی از شهر می‌گیرد و چیزی به آن می‌افزاید. هنر گرافیتی در شهرها رشد کرده و همان طور که لوفور (۲۰۰۹) می‌گوید، فضاهای شهری محل تعامل مردم و حکومت است و نحوه

شکل‌گیری فضاها امری کاملاً اجتماعی است. گرافیتی حاصل چنین تلقی‌ای از فضا در شهر، از مسائل شهر و آن چه در شهر می‌گذرد است. وارنر (۲۰۰۷: ۱۶۱) بر اهمیت فضا برای جوانان و نشان دادن فرهنگشان تأکید می‌کند و آن را محل منازعه میان فرهنگ رسمی و خرده‌فرهنگ جوانان می‌داند.



تصویر ۱. جوان سوئدی در حال تولید گرافیتی بر روی دیوار یکی از مجتمع‌های مسکونی شهر مالمو - سوئد (عکس از نگارنده، ۲۰۰۹)

کاربردهای گرافیتی

منتقدان، مورخان هنر و جامعه‌شناسان کوشیده‌اند تا به نظریه‌پردازی درباره گرافیتی بپردازند. قدیمی‌ترین مؤسسه تحقیقاتی پیشگام در این زمینه موسسه بررسی مقایسه‌ای وندالیسم اسکاندیناوی^۱ در سال ۱۹۶۱ است. طبق تحقیقات این مؤسسه نخستین نظریه‌پردازی‌ها درباره گرافیتی ریشه در افکار و اندیشه‌های هنرمندان آوانگارد داشته است. از این رو، برخلاف دیدگاه‌های اولیه که گرافیتی را نوعی خرابکاری می‌دانست، بسیاری از تحلیلگران معاصر و حتی

1. Scandinavian Institute of Comparative Vandalism

منتقدان هنری کوشیده‌اند ارزش‌های هنری را در برخی از نمونه‌های گرافیتی کشف کنند، و آن را چونان شکلی از هنر عمومی^۱ یا هنر محیطی معرفی کنند. طبق نظر بسیاری از پژوهشگران هنر، به ویژه در هلند و لوس‌آنجلس، گرافیتی نوعی هنر مردمی است و در حقیقت ابزاری مؤثر برای رهایی اجتماعی یا دستیابی به اهداف سیاسی به شمار می‌رود.

دیوارنگارهای^۲ (نقاشی‌های دیواری) بلقاست و لوس‌آنجلس نمونه دیگری از به رسمیت شناختن گرافیتی به شمار می‌روند. در دوره‌هایی که تعارض‌های اجتماعی و سیاسی در جامعه اوج می‌گیرد، انواع گرافیتی به‌خوبی نشان‌دهندهٔ اعتراض گروه‌های اجتماعی محروم است. انواع گرافیتی، و به خصوص دیوارنگارها، می‌توانند به مثابه ابزاری برای ارتباط و بیان امیال و خواسته‌های اجتماعی و سیاسی اجتماعات محروم عمل کنند که از نظر اجتماعی، قومی و/یا نژادی از بقیه جمعیت جدا شده‌اند و در واقع، گرافیتی در این جا راهی برای گفتگو میان این گروه‌های محروم و جدانشده از بقیه جامعه است. دیوار برلین نمونه بسیار مشهوری از استفاده از گرافیتی برای بیان مقاصد و خواسته‌های سیاسی است. گرافیتی‌های روی دیوار برلین نشان‌دهندهٔ فشارهای اجتماعی است که در دوران حکومت سرکوبگر وابسته به شوروی در آلمان شرقی بر مردم وارد می‌شده است.

بسیاری از هنرمندان در عرصه گرافیتی به فعالیت‌های مشابه استنسپیل کردن علاقمندند. در اساس، این امر شامل استنسپیل کردن به صورت چاپ تک رنگ یا چند رنگ با استفاده از اسپری رنگ است. لوسی لیپارد^۳ جان فکندر^۴، هنرمند گرافیتی، را «شارح محیط‌های شهری و تبلیغاتچی اپوزیسیون» نامید که با مداخله‌های هنری مستقیم در تخریب محیط شهری نیویورک در میانه دهه هفتاد و سراسر دهه هشتاد، نقش بسزایی داشت. فکندر به‌خاطر جملاتی که مسائل اجتماعی و سیاسی را هدف گرفته بود و بر روی ساختمان‌ها در سراسر نیویورک استنسپیل شده بود، مشهور

1. Public art

2. Murals

3. Lucy Lippard

4. John Fekner

است (ویکیپدیا، ۲۰۱۰). استفاده از استنسیل در دوران انقلاب نیز کاملاً در ایران رایج بود. اولین استنسیل‌ها از تصاویر امام خمینی (ره) (نک. تصویر ۶) یا رهبران دیگر گروه‌ها در سطح شهرها به چشم می‌خورد و حتی امروزه نیز معدودی از آنها هنوز بر در و دیوارها برجای مانده است. در انگلستان، بنکسی (نک. سایت بنکسی در ضمیمه) شناخته‌شده‌ترین چهره این جنبش فرهنگی است که به منظور پرهیز از دستگیری توسط پلیس هویت خود را همواره به صورت رازآمیز پنهان می‌کرد. بسیاری از کارهای هنری بنکسی را می‌توان در گوشه و کنار دیوارهای لندن و حومه‌های آن دید، اگرچه آثار بنکسی فقط به لندن ختم نمی‌شود و در سراسر جهان، از جمله بر دیوارهای شهرهای خاورمیانه، هم می‌توان کارهای او را دید. یکی از این تصاویر نشان می‌دهد که دو کودک دارند از سوراخی که بر روی دیوار کنده‌اند، طرف دیگر را نگاه می‌کنند؛ آنان ساحلی زیبا را می‌بینند. در تصویر دیگری با همین مضمون باز کودکی دیده می‌شود که آن سوی دیوار را کوهستانی می‌بیند! کودکان فلسطینی آن سو را ساحلی زیبا می‌بینند و کودکان اسرائیلی سرزمینی کوهستانی. از سال ۲۰۰۰، نمایشگاه‌هایی برای گرافیتی در سراسر جهان برگزار شده و آثار هنری اخیر گرافیتی مورد توجه منتقدان هنری قرار گرفته است.



تصویر ۲. یکی از گرافیتی‌های مشهور بنکسی بر روی دیوار حائل

گرافیتی به منزله شیوه بیان رادیکال و سیاسی

گرافیتی فقط نقاشی از سر بیهودگی یا بیکاری نیست، بلکه می‌تواند نقش نوعی شیوه بیان رادیکال و سیاسی را در جامعه ایفا کند. از دیگر سو، گرافیتی می‌تواند ابزاری برای بیان اعتراض خرده‌فرهنگ‌ها علیه اقتدار حاکم نیز باشد. با این حال، هنرمندان گرافیتی در این خصوص نظر یکسانی ندارند و با طیفی از نگرش‌ها در این زمینه مواجهیم. از نظر عده‌ای گرافیتی نباید ابزاری برای بیان مقاصد سیاسی باشد. اما، عده‌ای از هنرمندان گرافیتی بر آن‌اند که گرافیتی می‌تواند ابزاری برای بیان عقاید و سلوک سیاسی افراد و گروه‌های متفاوت باشد. یکی از نمونه‌های اولیه آن را می‌توان در گروه آنارکو-پانک کراس^۱ دید. این گروه با استنسیل کردن پیام‌های ضد جنگ، پیام‌های آنارشویستی، فمینیستی و ضد کمونیستی در گوشه و کنار متروی لندن طی سال‌های اوایل دهه ۱۹۷۰ و سال‌های اولیه دهه ۱۹۸۰، مبارزه سیاسی (کمپین) گسترده‌ای را به راه انداخت.

بسط و گسترش هنر گرافیتی، که هم‌زمان در گالری‌ها و کالج‌های هنری و به همان نحو در «خیابان‌ها» یا «متروها» به چشم می‌خورد، سبب شد که گرافیتی چونان شکل هنری آشکارا سیاسی شده‌ای در براندازی و انسداد فرهنگ^۲ یا به منزله جنبش‌های تاکتیکی رسانه‌ای تلقی شود. استفاده از گرافیتی در این راستا بسیار گسترده است و می‌توان هنرمندان یا انواع سبک‌های گرافیتی به کار رفته را بر حسب مضمون این آثار یا زمینه اجتماعی و سیاسی مورد نظر طبقه‌بندی کرد. از دیگر سو، نباید از یاد برد که در بسیاری از کشورها، به ویژه کشورهای با حکومت‌های مستبد و اقتدارگرا، گرافیتی کاملاً غیرقانونی محسوب می‌شود و از این رو جایی در محافل رسمی یا عمومی ندارد. بنابراین، بسته به زمینه‌های سیاسی و اجتماعی، هنرمندان گرافیتی گرایش‌های سیاسی بسیار متنوع و متعارضی از خود نشان داده‌اند. برخی از افراد نظیر

^۱. the anarcho-punk band Crass

^۲. culture jamming

الکساندر بره‌نر^۱ گرافیتی را رسانه‌ای برای سیاسی کردن سایر اشکال هنری می‌داند. بره‌نر از عباراتی که در زندان به آنان گفته شده بود، به مثابه دستمایه‌ای برای ساختن گرافیتی و ابزاری برای اعتراض بیشتر استفاده کرد. از این رو، می‌توان از گرافیتی به عنوان رسانه‌ی زیرزمینی (ویکیپدیا، ۲۰۱۰) نیز سخن گفت. به کاربردن گرافیتی به عنوان پس‌زمینه اکثر کلیپ‌های موسیقی رپ در آمریکا و دیگر نقاط جهان چنین القاء می‌کند که گرافیتی بخشی از فرهنگ هیپ‌هپ است و بنابراین درونمایه‌های ضدنژادپرستی، خرده‌فرهنگی و جنسی دارد. در بازی رایانه‌ای سرقت بزرگ /تومبیل ۴ که یکی از کاراکترهای اصلی آن سیاهپوستی خلافکار است، بر در و دیوار شهر تصاویر گرافیتی دیده می‌شود.



تصویر ۳. نمایی از سرقت بزرگ /تومبیل ۴ : گرافیتی روی دیوار نوعی تبلیغ برای کاراکترهای بازی است.

آثار گرافیتی گروه‌ها و افراد گمنام نیز تفاوت بسیاری با یکدیگر دارند. مثلاً، هنرمندانی وجود دارند که به هیچ وجه توافقی با یکدیگر بر سر نحوه استفاده از گرافیتی ندارند. از جمله،

1. Alexander Brener

گروه هنری ضد سرمایه‌داری اسپیس هایجکرز^۱ در سال ۲۰۰۴ با بررسی آثار بنکسی نشان داد که در آثار او تعارض بین عناصر سرمایه‌داری و مخالفت سیاسی هر دو دیده می‌شود. گروه اسپیس هایجکرز گروهی متعرض است که در سال ۱۹۹۹ در لندن شکل گرفت و هدف اصلی آن این بود که درک عموم مردم را از فضا تغییر دهد. این گروه بر آن بود که استفاده از فضا بیش از پیش سیاسی شده است و گروه‌های قدرتمند، و به ویژه سرمایه‌داران، بیشترین استفاده را از فضای فیزیکی شهرها می‌کنند. گروه اسپیس هایجکرز بر آن بود که استفاده‌های «غیر معمول» از فضاهای شهر را به مردم نشان دهد و از این طریق درک آنان را از فضا ارتقاء بخشد. به نظر این گروه، حتی در آثار هنرمندان برجسته‌ای نظیر بنکسی نیز نوعی تعارض بین عناصر سرمایه‌داری و اعتراض سیاسی دیده می‌شود. اعضای این گروه اسپیس هایجکرز را نوعی «گرافیتی ذهنی» می‌دانند: «اسپیس هایجکرز گرافیتی ذهنی است که برای تغییر این که فضا چگونه ادراک می‌شود، طراحی شده است و درصدد است تا بخشی از قدرت کسانی که فضا را از آن خود کرده یا آن را طراحی کرده‌اند، به دست آورد» (نک. مصاحبه^۲، ۲۰۰۲).

در صدر جنبه‌های سیاسی گرافیتی به منزله نوعی جنبش سیاسی، که افراد و گروه‌های گوناگون از آن استفاده می‌کنند، می‌توان از استفاده از گرافیتی چونان ابزاری برای بسط و گسترش دیدگاه‌هایشان یاد کرد. البته، غیرقانونی بودن استفاده از گرافیتی سبب شده است که در بسیاری از کشورها گرافیتی مورد علاقه گروه‌هایی باشد که از جریان غالب سیاسی حذف شده‌اند برای نمونه گروه‌های چپ افراطی و راست افراطی که در بیشتر کشورها وجود دارند. همچنین استفاده از گرافیتی برای گروه‌هایی که پولی ندارند تا بابت تبلیغات سیاسی خود بپردازند یا در اساس تمایلی ندارند تا برنامه‌هایشان از مجاری مرسوم سیاسی و رسانه‌ای وابسته به سرمایه‌داری یا قدرت‌های حاکم که جریان اصلی رسانه‌ای را به صورت نظام‌مند کنترل و

^۱ .the Space_Hijackers

^۲ .<http://twentiethcentury.com/saul/spacehijackers.htm>

دیدگاه‌های رادیکال / آلترناتیو را حذف می‌کنند، رایج است. مثلاً، برخی از حامیان فاشیسم و نازیسم از صلیب شکسته و سایر نشان‌های نازی در کارهای گرافیتی خود استفاده می‌کنند. از دیگر سو، استفاده از گرافیتی می‌تواند از سوی هر دو طرف منازعه سیاسی مورد استفاده قرار گیرد. مثلاً، هر دو طرف منازعه در ایرلند شمالی از گرافیتی سیاسی استفاده می‌کردند. گرافیتی سیاسی ایرلند شمالی، همانند شعارهای سیاسی‌شان، نقاشی‌های دیواری بزرگی بود که به آنها دیوارنگاره (نقاشی دیواری)^۱ گفته می‌شود. در ایرلند شمالی، همراه با استفاده از برافراشتن پرچم‌ها و نقاشی کردن ستون‌های بزرگ ساختمان‌ها از دیوارنگاره‌ها به منزله وسیله‌ای برای بیان ادعاهای سرزمینی نیز استفاده می‌شد. هنرمندان دیوارهایی را که غالباً بر روی معابر مرزی یا خطوط صلح ایجاد شده بود یا دیوارهای بلندی که اجتماعات مختلف را از هم جدا می‌کرد، نقاشی می‌کردند. دیوارنگاره‌ها در یک دوره طولانی بسط و گسترش یافته‌اند و تقریباً ضمن این که سبک مشخصی را پیدا کرده‌اند، محتوایی قویاً نمادین یا شمایل‌نگارانه (آیکونوگرافیک) دارند. دیوارنگاره‌های میهن‌پرستان ایرلندی (لویالیست‌ها) غالباً به حوادث تاریخی که به جنگ بین جیمز دوم و ویلیام سوم در اواخر قرن هفدهم باز می‌گردد، اشاره دارند. حال آن که دیوارنگاره‌های جمهوری‌خواهان معمولاً به مشکلات اخیرتر ایرلند بازمی‌گردند. در ایران سال‌های پس از انقلاب نمونه‌های متعددی از دیوارنگارها را می‌توان در همه جای شهرها دید. این دیوارنگاره‌ها تصاویری از شهدا، گفتمان‌های سیاسی (امریکاستیزی) و دیگر جنبه‌های ایدئولوژی انقلاب اسلامی‌اند.

گرافیتی از نگاه بودریار

بودریار گرافیتی و قانون‌شکنی در شهر نیویورک را دوست داشت و در بسیاری مواقع از آن عکسبرداری می‌کرد. گرافیتی برای او شگفت‌انگیز بود، شکلی از مخالفت که عصر سایبر توان

^۱. Mural

بازداشتن آن را نداشت. بودریار در آثار مختلف خود از جمله در *روح تروریسم* (۲۰۰۳: ۷۵)، *مبادله نمادین و مرگ* (۱۹۷۶) و *دسیسه هنر* (۲۰۰۵: ۱۴۱) و در مشهورترین اثرش *بازنموده و شبیه‌سازی* (۱۹۹۴: ۱۱۲) به گرافیتی پرداخته است. او به روشنی به روح معترض گرافیتی که نوعی شورش علیه فضای نابرابر و تفکیک‌شده سرمایه‌دارانه شهرهاست، اشاره می‌کند و از آن خشنود است که جهان سایبر کنونی قدرت مقابله با آن را ندارد. به گفته کولتر (۲۰۰۷: نیز نک. ۱۳۸۷)، گرافیتی برای بودریار گونه‌ای از اقدام تروریستی و ضدنوشته‌ای بر دیوارها و معماری شهر بود. بودریار در *زمان ظهور گرافیتی*، ۱۹۷۶، در کتاب خود با عنوان *مبادله نمادین و مرگ* چنین نوشت: «برای انجام آن نه به سازمان‌دهی توده‌های مردم و نه به آگاهی سیاسی نیاز بود. هزاران جوان مجهز به ماژیک و قوطی‌های اسپری رنگ برای برچیدن علائم شهری و در هم ریختن نظم نشانه‌ها کافی است. گرافیتی هر راهروی زیرزمینی را پوشانده، درست همان‌گونه که چک‌ها برای آزار دادن روس‌ها اسامی خیابان‌های پراگ را تغییر دادند: کنشی چریکی... با این همه دیدن این آشکارگی در چهار جزء شهر سایبرنتیک که بر دو ظرف بلوری و برج‌های آلومینیومی تجارت جهانی سایه افکنده، حیرت‌انگیز بوده و از سوی دیگر فرانشانه‌های آسیب‌پذیری قدرت متعالی سیستم هم هست». بودریار با سر تأیید جنبانیدن برای دلوز و گتاری به جنبش هنرمند گرافیتی توجه کرده و نشان می‌دهد که چگونه حومه شهر به سرعت می‌تواند در حیات خلوت سرمایه‌داری نفوذ کند: «شهر تنی بدون اعضاء است، همان‌طور که دلوز می‌گوید نقطه تلاقی بستر جریان‌های گرافیتی‌ها خودشان از نظم یک قلمرو آمده‌اند، آنها فضاهای شهری رمزگشائی شده را قلمروبندی می‌کنند. یک خیابان به خصوص، دیوار یا ناحیه‌ای که سراسر زندگی آنها را به یاد می‌آورد. آنها خود را به محله اقلیت‌ها (گتوها) محدود نمی‌کنند، بلکه آن را به سراسر شاهراه‌های شهر صادر می‌کنند.» به زعم بودریار نقاشی‌های دیواری و نشانه‌های گرافیتی روشی برای گفتن این است: «من اینجا زندگی می‌کنم» و «ما هم وجود داریم». گرچه گرافیتی برای بودریار شکلی از خودشیفتگی است، اما همچنین نوعی از

شهرت خلاق هم هست که هر کس در آن صحنه‌گردان هستی خویش است. گرافیتی آئینی نمادین؛ شکاف و علامت مشخصه‌ای بر معماری؛ جریان مخالفی برای همه نشانه‌های تبلیغاتی و رسانه‌ای و حمله بر رژیم نشانه‌ای متحد معاصر است. برای بودریار، هنرمندان گرافیتی عدم قطعیت را علیه شهر شورانده‌اند. بیهودگی گرافیتی به آن در عصر مجازی نیرویی می‌دهد که برای گروه‌های محروم امکان حل شدن در قلمرو نشانه‌ها را می‌دهد. به گفته بودریار، معنای سیاسی گرافیتی افشای «شهر سفیدپوستان» به منزلهٔ محله اصلی زندگی در جهان غرب است.

گرافیتی به منزلهٔ هنر دکوراتیو و والا

سرانجام پس از منازعات بسیار بر سر هنر بودن یا نبودن، گرافیتی برای نخستین بار در نمایشگاهی در موزه بروکلین با عنوان «هنر معاصر» به نمایش درآمد. این نمایشگاه آثاری را به نمایش گذاشت که از حومه‌های نیویورک شروع می‌شد و با آثار کراش^۱، لی^۲، دیز^۳، کیت هیرینگ^۴ و ژان میشل باسکیا^۵ به اوج خود می‌رسید. این نمایشگاه ۲۲ اثر از هنرمندان گرافیتی نیویورک، از جمله کراش، دیز و لیدی پینک^۶ را به نمایش گذارد. در مقاله‌ای در مجله *تایم/اوت مگزین کیوراتور شارلوتا کوتیک*^۷ می‌گوید که امیدوار است نمایشگاه حاضر به آنجا بینجامد که بینندگان درباره مفروضاتشان در مورد گرافیتی بازاندیشی کنند. ترنس لیندال^۸ هنرمند سورئالیستی که آثارش برای مجله *هوی متال*^۹ و *کریپی*^{۱۰} و *ایری*^{۱۱} الهام‌بخش بسیاری از این هنرمندان بود، چنین ادامه می‌دهد: «گرافیتی انقلابی است مثل هنر سورئالیست. من در شوی

^۱. Crash

^۲. Lee

^۳. Daze

^۴. Keith Haring

^۵. Jean-Michel Basquiat

^۶. Lady Pink

^۷. Curator Charlotta Kotik

^۸. Terrance Lindall

^۹. Heavy Metal Magazine

^{۱۰}. Creepy

^{۱۱}. Eerie

خودم تقدیر شجاعانه^۱ این را نشان دادم». او می‌گوید: «هر انقلابی را می‌توان نوعی جرم قلمداد کرد. مردمی که سرکوب می‌شوند یا متوقف می‌شوند، به یک مفر نیاز دارند، بنابراین، آنان روی دیوارها می‌نویسند- این آزاد است... هرچند، مردم نیز حق دارند تا از مالکیتشان حفاظت کنند. این یک تعارض انسانی است». در استرالیا مورخان هنر برخی از گرافیتی‌های محلی را آن‌قدر برخوردار از خلاقیت هنری دانسته‌اند تا آنها را به صورت جدی در میان هنرهای بصری رتبه‌بندی کنند. کتاب تاریخ هنر انتشارات دانشگاه آکسفورد به نام *تقاشی استرالیا ۱۷۸۸-۲۰۰۰*^۲ به بحثی طولانی درباره جایگاه اساسی گرافیتی در فرهنگ بصری معاصر، من جمله آثار تعدادی از هنرمندان گرافیتی استرالیا، خاتمه می‌دهد و ارزش‌های این هنر را برمی‌شمارد. گرافیتی حتی به مکان‌های دانشگاهی نیز راه یافته است. در لابی یکی از دانشگاه‌های معتبر سیدنی با نام یو. تی. اس. (دانشگاه تکنولوژی سیدنی) مسئولان به نصب تابلویی گرافیتی اقدام کرده‌اند که به دانشجویان جدید خوشامد می‌گویند (نک. تصویر ۴).



تصویر ۴. لابی دانشگاه یو. تی. اس. سیدنی، استرالیا (تصویر از نگارنده، ۲۰۱۰)

^۱ Brave Destiny

^۲ Australian Painting 1788-2000

ارتباط دسته‌های خلافاکار با گرافیتی

گروه‌هایی که در مناطق صنعتی یا فقیر شهرها زندگی می‌کنند، ممکن است از گرافیتی برای اهداف متنوعی استفاده کنند. به ویژه اگر بسیاری از این گروه‌ها در یک ناحیه که معمولاً گتوهای شهری‌اند، یا یک شهر خاص سکونت داشته باشند، گرافیتی راهی برای پیام‌دهی این گروه‌ها به یکدیگر است. یکی از استفاده‌های اصلی از گرافیتی برای این قبیل گروه‌ها مشخص کردن قلمرو و حد و مرز هر یک از این گروه‌های خلافاکار به مدد تکنیکی به نام تگینگ (نام‌نگاری) یک فضای خاص نظیر دیوار یک ساختمان نزدیک به حد و مرزهای قلمرو یک دسته است. این عمل از آن رو صورت می‌گیرد تا دیگر دسته‌ها را از حضور این دسته مطلع سازد. در این شیوه از نام‌نگاری، معمولاً نام دسته خلافاکار در تگ خواهد آمد. از گرافیتی همچنین به‌منابه شیوه‌ای برای ارتباط برقرار کردن با سایر گروه‌ها نیز استفاده می‌شود. در این شیوه دسته‌ها معمولاً برای این که دسته‌های دیگر را از قتل یکی از اعضایشان مطلع سازند، با نوشتن نام خیابان فرد بر روی دیوار یا با پیدا کردن تگ‌ها توسط اعضا و خط کشیدن روی آنها این کار را انجام می‌دهند. اگر یک دسته روی تگ گروه دیگر بنویسد، این نیز نماد از دست دادن قلمرو (تورف) یک گروه یا نشانه خشم نسبت به یک دسته دیگر است. در حالی که در اغلب شهرها جرمه‌هایی (نظیر شستن یا پاک کردن تگ‌ها) برای جلوگیری از این کار وجود دارد، حتی در میانه سال‌های ۱۹۸۰، هنگامی که میزان جرم در امریکا به‌شدت افزایش یافت، بسیار رایج بود.

اخیراً گروه گرافیتی پابلیک انیمال^۱ که از ۱۹۷۶ تا ۱۹۷۷ شکل گرفت، شکل یک فدراسیون را به خود گرفته است. این فدراسیون با نام تی. پی. ای.^۲، در جبهه مقدم وحدت بخشیدن به اختلافات قبلی میان گروه‌ها، باندها و دسته‌های خلافاکار است. زیر چتر تی. پی.

^۱ .The Public Animals

^۲ .TPA

ای، بسیاری از هنرمندان گرافیتی از سراسر دنیا و از انجمن‌های گوناگون این توانایی را یافته‌اند که به صورت صلح‌آمیز وحدت یابند و اشکال مختلف هنرشان را بدون هر گونه تعهد اجبارآمیز به یک گروه، یک سرزمین، یک ملت یا حزب و گروه سیاسی یا یک دیدگاه شخصی خاص به اجرا بگذارند. رهبر گروه تی. پی. ای. با نام جوی تی. پی. ای.^۱ بر آن است که یک فلسفه ساده و با این حال مؤثر وجود دارد که در آن، جنبه جهانی هنر تحول می‌یابد و این که در مقام هنرمند چیزهای زیادی برای وحدت وجود دارد تا دسته‌بندی و تفاوت.

گرافیتی به منزله نوعی وندالیسم

در حالی که ادعای گرافیتی این است که روشی برای اصلاح عرصه عمومی است، مخالفان گرافیتی آن را نوعی مزاحمت و دردسر ناخواسته یا نوعی وندالیسم^۲ پرهزینه که مستلزم تعمیر اموال تخریب شده است، تلقی می‌کنند. از این منظر، گرافیتی را می‌توان مسئله‌ای مربوط به «کیفیت زندگی» در شهرها دانست. زیرا گرافیتی از نظر عده بسیاری چهره شهرها را زشت می‌کند و از این نظر کیفیت زندگی در محله‌های زیبا را از بین می‌برد. به نظر مخالفان حضور تصاویر، گرافیتی بر در و دیوار شهرها نوعی حس ادبار و نکبت را بر می‌انگیزد و احساس ترس از جرم را افزایش می‌دهد. در سال ۱۹۸۴، شبکه ضد گرافیتی فیلادلفیا (پی.ای.جی.ان.) ایجاد شد تا علیه علاقه رو به شد مردم نسبت به گرافیتی مربوط به دسته‌های خلافکار مبارزه کنند. تلاش‌های این گروه به ایجاد یک برنامه هنری برای دیوارنگاری منجر شد که در آن، به جای گرافیتی‌های قبلی با برنامه‌ای مدون برای ایجاد تصاویر دقیق و پرداخت‌شده روی دیوارها اقدام می‌شد. این گروه در پی آن بود که جریمه‌ها و محکومیت‌هایی برای کسانی که به تخریب دیوار منازل، ساختمان‌های عمومی و پل‌ها و معابر دست می‌زنند، تعیین شود. به دلیل تنبیهات

^۱ JOEY TPA

^۲ خرابکاری اموال عمومی

قانونی مختلفی که در کشورهای جهان نسبت به گرافیتی وجود دارد، نوعی از گرافیتی کامپیوتری به وجود آمده است که مضامین ضد پلیس دارد. این گرافیتی‌ها هم تمایل به استفاده از گرافیتی را برای اعتراض نشان می‌دهد و هم ترس از دستگیری و جریمه شدن توسط پلیس را به‌خوبی آشکار می‌سازد. در هر حال، این شکل از گرافیتی حاکی از این عقیده است که هنوز از نظر عده‌ای این شکل از هنر ارزش خطر کردن را دارد.

حامیان نظریه پنجره شکسته^۱ (ویکی‌پدیا، ۲۰۱۰) بر آن‌اند که حس ادبار و بدبختی که از حضور گرافیتی‌ها بر در و دیوار شهر ناشی می‌شود، وندالیسم بیشتری را تشویق می‌کند و محیطی را به وجود خواهد آورد که به مخاطرات جدی‌تری منجر می‌شود. حمله جدی شهردار سابق نیویورک، اد کوچ^۲، با نظریه پنجره شکسته کمپینی خشمگین را علیه گرافیتی در شهر نیویورک در اوایل سال‌های دهه ۱۹۸۰ میلادی به راه انداخت. این کمپین به پاک کردن و شستن گرافیتی‌های روی بدنه قطارها با مواد شیمیایی و برق انداختن آنها منجر شد. نیویورک شهری است که تاکنون کمترین تحمل و تساهل را نسبت به گرافیتی از خود نشان داده است. با این همه، در سراسر جهان، به ویژه در کشورهایی که حکومت‌های مستبد یا اقتدارگرا وجود دارد، به دلیل بار سیاسی گرافیتی، با آن مخالفت شده و آن را جرمی مزاحم تلقی می‌کنند.

گرافیتی و موسیقی پانک راک^۳

میان گرافیتی و برخی از نحل‌های موسیقی مردم‌پسند در غرب پیوندهایی وجود دارد. این پیوند ابتدا میان گرافیتی و پانک راک دیده می‌شود. پانک راک جنبشی موسیقایی علیه راک مستقر بود که از ۱۹۷۴ یا ۱۹۷۵ ابتدا در آمریکا و سپس در انگلستان شکل گرفت. دسته‌های مشهور پانک عبارت‌اند از رامونز، سکس پیستولز، داموند و کِلَش. کلمه پانک برای توصیف

^۱. broken window theory

^۲. Ed Koch

^۳. Punk Rock

خرده‌فرهنگی به کار می‌رود که عناصر اصلی آن عبارتند از: خشونت جوانان، سبک‌های خاص پوشش، ایدئولوژی و یک شعار اصلی و اساسی با نام خودت/انجامش بده!^۱. از نظر تاریخی، شهرهای لندن، منچستر، نیویورک سیتی، دیترویت، واشنگتن دی.سی. و لوس‌آنجلس شهرهایی‌اند که موسیقی پانک در آنها رشد کرده است. اشعار پانک سرشار از مفاهیم خشونت، مسائل جنسی و نظایر آن بود. به همین سبب مورد اعتراض بسیاری از والدین، معلمان و اصحاب کلیسا واقع شد. جنبش پانک سرعت در دنیا گسترش پیدا کرد، اما در آمریکا نظیر آن چه در انگلستان پیش آمد، شورش‌آلود نبود و این حرکت به صورتی تلطیف شده به موجی جدید از موسیقی مردم‌پسند تبدیل گردید. پانک و گروه نیو ویو^۲ (موج نو) مد لباس و آرایش جوانان انگلیسی و آمریکایی را به کلی دگرگون کردند: همراه با کفش‌های میخ‌دار، موهای سبز یا چسباندن سنجاق قفلی به چهره برای تقلید از چهره پانک‌های انگلیسی. بزودی گرافیتی به یکی از عناصر فرهنگ پانک تبدیل شد. پانک‌ها می‌توانستند ایده‌های خود را که غالباً با فرهنگ رسمی در تعارض بود، به صورت گرافیتی بیان کنند. گرافیتی‌های پانک‌ها نه تنها به صورت تگینگ صورت می‌گرفت، بلکه تصاویر بصری غنی‌تری را دربر می‌گرفت که در آنها پلیس و دیگر نیروهای رسمی اجتماعی به مبارزه خوانده می‌شدند.

به کار بردن گرافیتی در پس‌زمینه کلیپ‌های موسیقی رپ (بنت، ۲۰۰۱: ۸۹) نیز سبب این ادعا از سوی برخی از محققان شده است که گرافیتی را عنصری از فرهنگ هیپ‌هپ تلقی کنند. به این ترتیب، گرافیتی خود از نظر بصری نوعی احساس مجرمانه بودن و یا تعلق به خرده‌فرهنگ‌های زیرزمینی را به بیننده القاء می‌کند.

^۱. DIY (do it yourself)

^۲. New Wave

جهان هنری گرافیتی

پیش از آن که بتوان گرافیتی را از منظر جامعه‌شناسی هنر بررسی کرد، باید هنر بودن آن را اثبات کرد. بدون شک در گرافیتی ما با نوعی تعارض روبرویم. این تعارض ناشی از آن است که گرافیتی را می‌توان هم به منزله‌ی نوعی هنر دکوراتیو و والا تلقی کرد، هم به منزله‌ی نوعی هنر مردم‌پسند و هم به منزله‌ی ارتباطات شبه نوشتاری. مثلاً، هنگامی که با آثار گرافریهایی چون بنکسی و دیگر گرافریهای هنرمند روبرو هستیم، می‌توان نمونه‌هایی از هنر دکوراتیو با ارزش هنری قابل توجه را دید. این آثار تا حدود زیادی شبیه آثار پاپ آرت است که به شیوه‌هایی مشابه تولید شدند. در ابتدا آثار پاپ آرت (پی‌یر، ۱۳۷۹) نیز با عدم مشروعیت برای «هنر تلقی شدن» مواجه بودند و موزه‌های هنری از پذیرفتن آثار این هنرمندان سرباز می‌زدند. اما، به مرور این آثار مشروعیت هنری^۱ خود را به دست آوردند و به گالری‌ها و موزه‌های هنری راه یافتند. از دیگر سو، گرافیتی را می‌توان از زمره‌ی هنرهای مردم‌پسند هم دانست. در این تلقی گرافیتی نوعی تولید هنری با کیفیت متوسط است که توسط هنرمندانی غیرحرفه‌ای تولید می‌شود و قابلیت مصرف محدود دارد؛ دیوارها برجیده می‌شوند و گرافیتی‌ها پاک می‌شوند یا می‌توان از آنها برای تزئین مناطق شهری استفاده کرد، بدون آن‌که چندان در بند کیفیت هنری آن باشیم. سرانجام، گرافیتی می‌تواند به عنوان نوعی ارتباطات اجتماعی «شبه‌نوشتاری» هم در سطح سیاسی و هم در سطح اجتماعات عمل کند. در این شیوه، هدف اصلی نه ایجاد یک اثر هنری، بلکه پیام فرستی از یک گروه اجتماعی به گروه اجتماعی دیگر و یا از یک گروه اجتماعی به نظام سیاسی است.

با توجه به این سه برداشت از گرافیتی می‌توان گفت که جامعه‌شناسی هنر حداقل می‌تواند در دو سطح اولیه گرافیتی را بررسی کند. بنابراین، برخلاف نظر الکساندر (۲۰۰۳)

^۱ این فرایند در ادبیات کانونی‌کردن یا مشروعیت‌بخشی (canonization) یا به رسمیت شناختن یک اثر ادبی به عنوان اثری کلاسیک است (استریکلند، ۱۹۹۰: ۶۹۶)

درباره گرافیتی می‌توان آن را به عنوان یک اثر هنری در جامعه‌شناسی هنر مورد بررسی قرار داد. نگرانی اصلی الکساندر درباره گرافیتی به این باز می‌گردد که گرافیتی هنرمند مشخصی ندارد و یک اثر اجتماعی^۱ است؛ حال آن که همان‌گونه که دیدیم این امر فقط درباره پاره‌ای از آثار گرافیتی صحت دارد و نه درباره همه آنها. نظر الکساندر بیشتر درباره نوع سوم گرافیتی صادق است و این نوع را می‌توان به جای بررسی در جامعه‌شناسی هنر از منظر جامعه‌شناسی سیاسی، جامعه‌شناسی شهری، جامعه‌شناسی انحرافات و مطالعات رسانه‌ای مورد بررسی قرار داد.

جهان هنری گرافیتی

هر اثر گرافیتی هم چون هر اثر هنری به گفته هاوارد بکر (۱۹۸۲) در یک جهان هنری تولید شده است. این جهان هنری هم‌زمان شامل تولیدکنندگان صنعتی لوازم گرافیتی (اسپری‌ها، پمپ‌ها، قلم موها، ماژیک‌ها)، گرافرها، اثر هنری (شامل دیوار و نقاشی) است. هر یک از این عناصر جهان هنری در جای خود می‌توانند بررسی شدند که در این جا فرصت بررسی تفصیلی آنها نیست. اما به یک نکته جالب توجه در گرافیتی باید توجه کرد که آن را از سایر آثار هنری متمایز می‌سازد. در سایر آثار هنری، مثلاً نقاشی، بوم نقاشی در فرایند معنادهی یک اثر نقاشی نقش چندان مؤثری ایفاء نمی‌کند. حال آن که در گرافیتی «دیوار» بسیار مهم است. آن چه در این جا باید به آن توجه کرد، الزامات شکل، اندازه، میزان نو یا کهنه بودن، تخریب و یا پوسته پوسته بودن و خلاصه «شخصیت دیوار» است؛ روی هر دیواری هر چیزی را نمی‌توان به صورت گرافیتی اجراء کرد. هنرمندان بزرگ گرافیتی ابتدا کاملاً به دیوار و ویژگی‌های آن توجه می‌کنند و سپس به این می‌اندیشند که ایده خود را چگونه بر روی این دیوار پیاده کنند تا با مقتضیات دیوار بیشترین همخوانی را داشته باشد و به اصطلاح از ویژگی‌های دیوار در راستای معناآفرینی بیشترین بهره را ببرند. کار بنکسی، گرافر بسیار

^۱. Communal

مشهور انگلیسی، از این جهت کاملاً شایان توجه است. بنکسی تلاش می‌کند تا برای انتقال احساس و پیام خود به بیننده به بهترین وجه از مشخصه‌های دیوارها و سطوح استفاده کند. بنابراین، این که دیوار دارای چه مشخصه‌هایی است و در کدام مکان شهری و یا طبیعی واقع شده، خود دارای اهمیت بسزایی است. دیوار حائل در گرافیتی‌های بنکسی خود حاوی معنایی سیاسی است؛ صرف نظر از این که چه چیزی بر روی آن کشیده شده باشد. بنابراین، بر خلاف بوم، دیوار در این جا خنثی نیست.

گرافیتی در ایران

در ایران اشکال عام گرافیتی پیشینه‌ای طولانی، حداقل پیشینه‌ای به اندازه سابقه شکل نوین شهرنشینی، دارد. نوشته‌هایی که درباره روابط عاشقانه بر روی دیوار نوشته یا بر روی درختان حکاکی شده است، نمونه‌هایی از آنها است. همچنین باید به عبارتهایی که درباره اقوام متفاوت در مدح یا دم، آنان نوشته شده است، اشاره کرد. از دیگر نمونه‌های بسیار رایج نوشته‌های دستشویی‌های عمومی است. محتوای این نوشته‌ها درباره همه چیز، از مسائل جنسی گرفته تا سیاسی، است و نمونه‌های آن به وفور در همه جا یافت می‌شود. سرانجام، باید به گرافیتی‌های روی صندلی‌های مدارس و دانشگاه‌ها اشاره کرد که مضامین آنها نیز بسیار متنوع است. بسته به شرایط اجتماعی و سیاسی کشور محتوای این نوشتارها تغییر می‌کند؛ گاه عاشقانه و گاه سیاسی.



تصویر ۵. اشکال سنتی گرافیتی: خنجر و قلب - بخش قدیمی شهر لار
(عکس از نگارنده، ۱۳۸۷)

اما شاید اشکال خاص گرافیتی که در جریان و دوران پس از انقلاب شکل گرفته از اولین تجربه‌هایی باشند که به گرافیتی به معنای امروزی آن نزدیک‌تر می‌شوند. ساده‌ترین شکل گرافیتی که در جریان و دوران پس از انقلاب تولید شد، استنسیل کردن بود. تولید استنسیل به‌سادگی امکان‌پذیر است و یکی از اشکال شناخته شده گرافیتی در جهان به شمار می‌رود. این کار در ایران با استفاده از تلق‌های فیلم‌های رادیوگرافی که تصویر مورد نظر از درون آن بریده شده بود، صورت می‌گرفت. با استفاده از قلم موی رنگی یا اسپری رنگ، استفاده از این استنسیل‌ها به‌سادگی امکان‌پذیر بود. هنوز برخی از نمونه‌های این تصاویر بر در و دیوار شهرها از آن روزگار باقی مانده است. اشکال دیگر گرافیتی به صورت نقاشی‌های دیواری بزرگی است که بر روی دیوارهای شهر خودنمایی می‌کند و در واقع شبیه پوسته‌های سیاسی در مقیاس بزرگ

است. اخیراً هم نمونه‌هایی از این نوعی نقاشی‌های دیواری را، که توسط شهرداری در سطح شهر ایجاد شده است، می‌توان دید که هدف از آن آموزش شهروندی یا نوعی پروپاگاندا است.



تصویر ۶. نمونه‌ای از گرافیتی دوران انقلاب (سبک استنسیل)

اولین نمونه گرافیتی نوین در ایران مربوط به سال ۱۳۷۳ می‌باشد و فردی با نام اسنس^۱ آن را اجرا کرده است. با این حال، به نظر برخی از محققان گرافیتی نوین و امروزی در ایران به صورت رسمی از سال ۱۳۸۲ و با گرافری با اسم مستعار «تنها» که دانشجوی هنر بود آغاز شد. گرافیتی‌های «تنها» ابتدا در شهرک‌های غرب تهران، بیشتر شهرک آپادانا، دیده می‌شد و بعد از گذشت مدت کوتاهی افراد دیگری نیز به او پیوستند: مگوی، آلد نیک،^۲ سالومه، سی. کی. وان،^۳ و دیگران.

^۱ ECNCE

^۲ Magoy, Old Nike, Salome,

^۳ <http://farnood.wordpress.com/گرافیتی/>



تصویر ۷- نمونه از اولین گرافرهای ایرانی «تنها»

کاربرد جدید گرافیتی در ایران، برخلاف گذشته، با کاربرد انتقادی و خرده‌فرهنگی آن بیشتر مطابق است. چنان‌که اگر نگاهی گذرا به سایت‌های اینترنتی مربوط به تولیدکنندگان و یا هواداران آنها بیندازیم، می‌بینیم که گرافرهای ایرانی کار خود را بیش از هرچیز با نوعی مفهوم هنر زیرزمینی مرتبط می‌سازند. بنابراین، گرافرهای نوین جوانانی‌اند که در راستای فرهنگ رسمی عمل نمی‌کنند، بلکه گاه از تضاد با فرهنگ رسمی لذت هم می‌برند و نوعی هویت‌یابی در آن می‌یابند. «تنها» یکی از هنرمندان گرافیتی تهران در مصاحبه خود را چنین معرفی می‌کند: «من "تنها" هستم. کارم و علاقه‌ام نقاشی کردن و اثر گذاشتن روی سطوح شهری. ممکنه خیلی‌ها من رو یه خرابکار بدونن. من حرفی ندارم. خیلی هم خوشحال می‌شم اگه یه خرابکار به حساب بیام». بنابراین، به نظر نگارنده نوعی رابطه میان شاخه‌های گوناگون هنر زیرزمینی وجود دارد که در موسیقی، گرافیتی و دیگر جلوه‌های هنری و مصرفی خود را نمایان می‌سازد؛ چیزی که در مجموع سبک زندگی بخشی از جوانان شهری ایران را می‌سازد

(نک. تصویر ۸). این همان چیزی است که در نظریه خرده‌فرهنگ (نک. هیدیک، ۱۹۹۰: ۵۶-۶۶؛ جنکز، ۲۰۰۴) صورت‌بندی شده است. در کانون نظریه سنتی خرده‌فرهنگ، بیش از هر چیز مفهوم «سبک» خودنمایی می‌کند. سبک از نظر هیدیک و پیروان او عبارت است از نوعی همگونی در عناصر فرهنگی (پوشاک، مدل مو، باورها و ارزش‌ها و مناسبات اجتماعی) که مجموعه‌ای به هم پیوسته و معنادار را تشکیل می‌دهند. منتقدان هیدیک بر آن هستند که سبک آن‌گونه که مد نظر هیدیک است، به صورت یکپارچه در خرده‌فرهنگ‌ها دیده نمی‌شود و خرده‌فرهنگ‌ها به جای آن ترکیبی چندگون از عناصر مختلف‌اند. فرایندی که به تشکیل این ترکیب چندگون منجر می‌شود به پیروی از لوی استروس «بریکولاژ» (سرهم‌بندی) نامیده‌اند (نک. کوثری، ۱۳۸۳). بنابراین، برای مثال جوانان چیزهایی را از جاهای مختلف و فرهنگ‌های مختلف می‌گیرند و آن را در یک کل جدید یکپارچه می‌سازند. ترکیب یا سرهم‌بندی این عناصر در ترکیب جدید بدون شک مستلزم تغییرمعنای اولیه آن عناصر خواهد بود. شایگان (۱۳۸۰) با تعبیری ایرانی‌تر این سرهم‌بندی را «مرقع‌بندی» و هویت ناشی از آن را «هویت چهل‌تکه» نامیده است. بنابراین، عده‌ای از منتقدان از نوعی «پساخرده‌فرهنگ» (ماگلتون و وین‌زایرل، ۲۰۰۴؛ هاکینسون، ۲۰۰۷: ۱۳-۱۴) نام برده‌اند. نظریه پساخرده‌فرهنگ وضعیت خرده‌فرهنگ جوانان را در جوامع معاصر به‌خوبی توضیح می‌دهد. وضعی که در ایران هم قابل مشاهده است، شکل‌گیری نوعی خرده‌فرهنگ جوانان است که مرکب از عناصر مختلف به‌عاریت گرفته شده از دنیای غرب و عناصر بومی است. این ترکیب بیش از هر جای دیگر در فرهنگ زیرزمینی (موسیقی یا گرافیتی) قابل مشاهده است. موسیقی زیرزمینی (نوشین، ۲۰۰۵؛ کوثری، ۱۳۸۸) و گرافیتی ایرانی حاکی از آن است که عناصر بسیاری از فرهنگ جوانان غرب توسط جوانان ایرانی گرفته شده و در ترکیبی جدید و در شرایط اجتماعی و سیاسی جدیدی به کار گرفته شده است. بنابراین، خرده‌فرهنگ آنان تا حدود زیادی تحت تأثیر آن چه «جوانان جهانی» (نابلن و فیکسا، ۲۰۰۶) نامیده شده است، قرار دارد. جوانان جهانی مفهومی است که در

پارادایم نظری جهانی شدن و یا جهانی - محلی شدن قابل فهم است. بنابراین، فرهنگ بخشی از جوانان ایران متأثر از همین فرهنگ «جوانان جهانی» است که فرهنگی «بریکوله» و به گفته شایگان «مرقع‌بندی» شده را تشکیل می‌دهد و به هویتی «چهل تکه» می‌انجامد. شهابی (۲۰۰۶) این هویت چندرگه (هایبرید) را در مورد جوانان ایرانی نشان داده است.

گزارش جالب توجه عصر ایران (انواری، ۱۳۸۷) از گروهی از جوانان با عنوان «تکنو، گرافیتی و اسکیت‌برد» ارتباط موسیقی، هنر و ورزش‌های خاص بخشی از جوانان را نشان می‌دهد که کاملاً با مفهوم پساخرده‌فرهنگ و فرهنگ جوانان جهانی همخوان است. اگرچه بیشتر نمونه‌های این نوع گرافیتی را در تهران می‌توان دید، با این حال در دیگر شهرهای ایران (نظیر کرج، مشهد، شیراز و تبریز) نیز از این نوع گرافیتی‌ها می‌توان یافت.



تصویر ۸. اثری از گرافرهای شیرازی: گرافیتی عنصری از سبک زندگی جوانان

در بهمن ماه سال ۱۳۸۶، نخستین جشنواره گرافیتی با عنوان «بمب در پیاده‌روی فرهنگی» از طرف جمعی از گرافرهای ایرانی در تهران برگزار شد. در این جشنواره نزدیک به ۱۸۰ استیکر (برچسب) از هنرمندان معروف گرافیتی در کشورهای گوناگون دنیا به ایران ارسال شد و به همراه برچسب‌هایی از گرافرهای ایرانی در اماکن عمومی نظیر میدان ونک و چهار راه ولی‌عصر چسبانده شد. در عبارتی که در یکی از گرافیتی‌های شیراز آمده است، با عنوان «نقاشی جرم نیست» طرز تلقی جوانان نسبت به این هنر بیان شده است. این گرافیتی درست بر روی دیواری ایجاد شده که بر روی آن با نوعی استنسل از سوی اماکن قانونی نوشته شده است که نصب هرگونه آگهی و یا نقاشی دیواری ممنوع است و تعقیب قانونی دارد! این نمونه‌ای از همان تلقی لوفور (۲۰۰۹) در این باره است که چگونه فضا به محلی برای نمایش تعارض در می‌آید. از سویی این فضا متعلق به حکومت است و حق دارد که نوشتن بر روی آن را به هرکسی که می‌خواهد واگذار کند. و از دیگر سو، جوانانی هستند که این دیوار را متعلق به خود می‌دانند و تلاش می‌کنند که آن را به مثابه بخشی از فضای زندگی روزمره خود نشان دهند. این تلقی در نمونه دیگری از گرافیتی‌های مشهودی دیده می‌شود که بر روی آن نوشته «ما بچه‌های خیابونیم، آشغال سری به ما بزن». تمامی عبارت با رنگ سیاه استنسیل شده است به جز کلمه «آشغال» که به رنگ قرمز است و تعارض را کاملاً نمودار می‌سازد.



تصویر ۹. نمونه‌ای از گرافیتی جوانان شیرازی با نام «نقاشی جرم نیست»

از نظر طبقه اجتماعی تحقیق مستقلی درباره پیوندهای طبقاتی تولیدکنندگان گرافیتی در ایران صورت نگرفته است. به گفته رشاد (۱۳۸۳) پیوند طبقاتی مشخصی بین گرافیتی و طبقه اجتماعی وجود ندارد. با این حال، اگر در غرب چنین ادعایی را بتوان با اطمینان بیشتر اظهار کرد، در ایران وضع هنوز چندان روشن نیست. به نظر می‌رسد که حداقل در تهران این هنر در میان جوانان طبقه متوسط، و شاید طبقه متوسط بالا، بیشتر دیده می‌شود. درباره مکان‌های گرافیتی نیز هنوز تحقیق مشخصی صورت نگرفته است. اگرچه بیشتر گرافیتی‌ها در تهران در شهرک‌های غرب تهران، نظیر اکباتان، به چشم می‌خورد، با این حال با اطمینان نمی‌توان گفت که نوعی تقسیم‌بندی مکانی در این خصوص وجود دارد. اطلاعات در مورد دیگر شهرهای ایران نیز برای هیچ‌گونه داوری کافی نیست. درباره رابطه جنسیت و گرافیتی نیز تحقیقی صورت نگرفته است. با این حال، به نظر می‌رسد که این هنر بیشتر پسرانه است تا دخترانه، اگرچه نمونه‌هایی از فعالیت دختران گرافر نظیر سالومه نیز به چشم می‌خورد. به سبب پیوند این نوع فعالیت با فرهنگ زیرزمینی، فعالیت دختران در این هنر چندان آشکار نیست؛ همان‌گونه که این موضوع بخوبی در مورد موسیقی زیرزمینی نیز دیده می‌شود. تصویر ۱۰ نمونه‌ای از کار دختران گرافر تهرانی را نشان می‌دهد (نک. به گزارش عصر ایران در مورد تکنو، گرافیتی و اسکیت‌برد).



تصویر ۱۰. دختران و گرافیتی: در تصویر رابطه بین فرهنگ هیپ هپ، از جمله رقص رپرها، به خوبی دیده می‌شود.

انواع گرافیتی

گرافیتی‌های به کار رفته در ایران، به سبب محدودیت‌های اجتماعی و انتظامی موجود، متنوع نیستند. ناگفته نماند که هنوز تجربه خود گرافرها هم در این زمینه چندان نیست. با این حال، در این جا به چند نمونه از گرافیتی‌های رایج‌تر که حداقل نمونه‌ای از آن مشاهده شده است، می‌پردازیم:

ترو آپ^۱: برخی از گرافیتی‌های تولیدشده در تهران و دیگر شهرها از نوع امضای شخصی‌اند. به دیگر بیان نام تولیدکننده گرافیتی، نظیر «تنها» یا «پندار»ند که به صورت گرافیتی تولید شده‌اند. در این نوع گرافیتی، ابتدا دور حروف رنگ می‌شود و سپس به سرعت داخل آن با رنگی متفاوت پر خواهد شد. (نک. تصویر ۱۱ از پندار). نمونه ترو آپ در میان آثار گرافرهای ایرانی

۱. ترو آپ: طرحی از یک نام یا چند حرف که خط محیطی آن با یک رنگ و داخل آن به شدت و شتاب با رنگی دیگر پر می‌شود. این نوع گرافیتی معمولاً بیشتر از ۲-۳ دقیقه طول نمی‌کشد.

هم به زبان انگلیسی و هم به زبان فارسی بسیار دیده می‌شود. نمونه‌های ارائه شده توسط هنرمندان گرافیتی شیراز بیشتر از نوع ترو آپ است (نک. به لینک مربوط).



تصویر ۱۱. گرافیتی ترو آپ متعلق به پندار در شهرک اکباتان

استیکر (برچسب): استیکرها آثاری‌اند که ابتدا بر روی برچسب‌ها آماده و سپس بر روی سطوح مورد نظر چسبانده می‌شوند. اهمیت کار استیکر در سرعت عمل آن است. در محیط‌هایی که امکان جریمه یا دستگیری توسط پلیس یا دیگر کارگزاران نظام سیاسی وجود دارد، استیکرها راه حلی سریع برای انجام کارند. (نک. تصویر ۱۲).



تصویر ۱۲. نمونه‌ای از برچسب روی دستگاه تلفن عمومی (تهران)

استنسیل^۱: نمونه‌های استنسیل از ابتدای انقلاب تاکنون رایج بوده است. استنسیل هم از لحاظ سرعت عمل و هم قابلیت تکثیر از نمونه‌های سریع گرافیتی به شمار می‌رود.

عناصر نشانه‌شناختی

آثار گرافرهای ایرانی هنوز به صورت کامل در جایی ثبت نشده‌اند. بنابراین به‌شکلی کامل نمی‌توان دربارهٔ همهٔ عناصر نشانه‌شناختی این آثار سخن گفت؛ عناصری که در زیر به آنها اشاره شده فقط با مشاهده شماری از این آثار فراهم آمده و کار بیشتر و دقیق‌تر دربارهٔ آنها مستلزم احصای کامل این آثار است.

^۱. Stencil

اسکلت. از جمله عناصر به کار رفته در گرافیتی‌های ایران اسکلت است. نشانه اسکلت با مفهوم مرگ، ترس، خشونت و جنگ مرتبط است که به وضوح مفهومی سیاسی نیز به شمار می‌رود. اسکلت نشانه‌ای است که در کلیپ‌های موسیقی رپ و هوی متال نیز دیده می‌شود.

دیو- شیطان. در بیشتر آثاری که با فرهنگ هیپ هپ (با موسیقی رپ و هوی متال) مرتبط است، نشانه شیطان یا دیو دیده می‌شود. البته این نشانه در برخی از آثار هم اشاره به وضعیت اجتماعی سیاسی دارد و با مفاهیمی مانند جنگ و صلح (نک. نشانه جنگ و صلح) مرتبط است (نک. تصویر ۱۴).



تصویر ۱۴. یکی از گرافره‌های تهرانی در حال شرکت در مسابقه گرافیتی

قطره‌های خون. قطره‌های خون از دیگر نشانه‌هایی است که نه تنها در تگینگ (نام‌نگاری) دیده می‌شود، بلکه در سایر گرافیتی‌ها هم نشانه‌ای از مرگ، خشونت و جنگ رایج است.

اتومبیل. در گرافیتی‌های ایرانی نه تنها اتومبیل یکی از نشانه‌های مورد توجه جوانان است، بلکه در تصویر نمونه گرافیتی از شیراز، رابطه گرافیتی و موسیقی رپ نیز تصویر شده است (نک. تصویر ۱۵).



تصویر ۱۵. رابطه میان موسیقی رپ (فرهنگ هیپ‌هپ) و گرافیتی، نمونه‌ای از گرافهای شیراز

عشق. عشق چه با حروف انگلیسی (Love) و چه با حروف فارسی و چه به صورت نشانه تصویری قلب به تصویر کشیده شده است.

زنجیر. نماد اسارت است. این اسارت می‌تواند اسارت در زنجیر سنت‌های اجتماعی و فرهنگی باشد.

چهره. چهره‌های موجود در گرافیتی چهره‌هایی خشمگین و هراسناک‌اند که به نیروهایی شیطانی یا دیوسان اشاره دارند. نظیر این چهره‌ها را در کلیپ‌های هوی متال یا گروه‌های شیطان‌پرست می‌توان دید. دسته دیگری از چهره‌ها به چهره‌های دردکشیده مرتبط‌اند. نمونه این کارها را در آثار «تنها» می‌توان دید که چهره دو زن را به صورتی که درد از چهره آنان

هویدا است به تصویر کشیده است. در تصویر (۷) از گرافر ایرانی «تنها» چهره غمگین، یأس‌آلود و حتی تا اندازه‌ای شکاک «تنها»، را می‌توان دید. او نام خود را در دو طرف چهره با حروف فارسی و انگلیسی نوشته است. چهره‌های دردکشیده را در تصویر دو زن، ایضاً از تنها، نیز می‌توان دید که در شهرک اکباتان تصویر شده است.

بدن‌های عضلانی. بدن‌های عضلانی نمادی از مردگرایی و عضله‌ای بودن است که در فرهنگ رپ مردگرا بیشتر به چشم می‌خورد.

آتش. شعله‌های آتش گاه اشاره به دوزخ دارد که از مفاهیم مرتبط با موسیقی هوی متال است. نشانه دوزخ انتقادی شدید به اوضاع اجتماعی و سیاسی حاکم بر جوامع معاصر است که به ظاهر بهشت به نظر می‌رسند، اما شرارت‌های بسیاری، از جمله جنگ و کشت و کشتار، در آن بیداد می‌کند.

جنگ و صلح. مفهوم جنگ و صلح در برخی از کارهای گرافیتی به صورت نوشتاری آمده است. از جمله می‌توان به کاری از تنها اشاره کرد که به صورت نوشتاری (ترو آپ) اثری درباره جنگ و صلح تولید کرده است.

در مجموع، عناصر نشانه‌شناختی به کار رفته در آثار گرافیتی حاکی از آن است که نوعی انتقاد اجتماعی و سیاسی در گرافیتی نهفته است. این عناصر و نشانه‌ها با فرهنگ جهانی جوانان که در موسیقی و گرافیتی جوانان غرب بخوبی قابل مشاهده است، همخوان است.

جمع‌بندی و نتیجه‌گیری

در این مقاله به گرافیتی به منزله یک اثر هنری با کارکردهای اجتماعی و سیاسی، توجه شد. همچنین، با توجه به تفاوت گرافیتی با دیگر آثار هنری، می‌توان آن را در سه سطح متفاوت بررسی کرد: هنر دکوراتیو، هنر مردم‌پسند و ارتباط شبه‌نوشتاری. حداقل در دو سطح اول، آثار گرافیتی را می‌توان به منزله آثار هنری بررسی جامعه‌شناختی کرد. با توجه به مشروعیت هنری

یافتن بخشی از آثار گرافیتی و راه یافتن گرافیتی به موزه‌ها و کتاب‌های هنری، دور نیست که در جامعه‌شناسی رسمی و دانشگاهی هنر نیز بررسی شوند. از دیگر سو، گرافیتی بیش از هر چیز با مفهومی از هنر زیرزمینی در ایران پیوند خورده و با فرهنگ بخشی از جوانان در شهرهای بزرگ کشور (تهران، کرج، مشهد، شیراز) مرتبط است که می‌توان آن را فرهنگ «جوانان جهانی» نامید. عناصر این فرهنگ همزمان ترکیبی از موسیقی، گرافیتی و ورزش‌های خاص نظیر اسکیت، است. نشانه‌های به کار رفته در گرافیتی‌های ایرانی بررسی شد. در مقاله حاکمی از وجود عناصری از اعتراض اجتماعی است. با این حال، هنوز تحقیقات جدی درباره گرافیتی صورت نگرفته است و نمی‌توان به‌درستی درباره جهت فعلی و آینده آن اظهار نظر کرد. همچنین، محدودیت‌های اجتماعی و انتظامی موجود مانع بررسی دقیق این پدیده‌اند.

منابع

- انواری (۱۳۸۷) گزارش عصر ایران از «تکنو، گرافیتی و اسکیت برد»، قابل دسترس در:
<http://www.asriran.com/view.php?id=۴۸۷۴۳>
- پی‌یر، خوزه (۱۳۷۹) *پاپ آرت*، مترجم میترا رستمی‌پور، تهران: فرآیند.
- رشاد، کارن (۱۳۸۳) *گرافیتی چیست؟ ۱ و ۲*، قابل دسترس در:
<http://www.kolahstudio.com/Underground/?p=138>
<http://www.kolahstudio.com/Underground/?p=653>
- شایگان، داریوش (۱۳۸۰) *افسون‌زدگی جدید: هویت چهل تکه و تفکر سیار*، مترجم فاطمه ولیانی، تهران: نشر و پژوهش فرزاد.
- کوثری، مسعود (۱۳۸۳) *هویت و بریکولاژ فرهنگی در جهان رسانه‌ای شده*، در مجموعه مقالات *همایش جهانی شدن و هویت ملی*، تهران: مؤسسه توسعه دانش.
- کوثری، مسعود (۱۳۸۸) *موسیقی زیرزمینی در ایران*، *مجله جامعه‌شناسی ادبیات*، دوره اول، شماره اول، بهار و تابستان ۱۳۸۸، صص. ۱۲۷-۱۵۸.
- کولتر، گری (۱۳۸۷) *گرافیتی به مثابه انقلاب نشانه‌ها*، ترجمه علی قلی‌پور، قابل دستیابی در:

<http://louh.com/content/۲۷۶۰/default.aspx>

گرافیتی در ویکی‌پدیا، قابل دسترسی در:

<http://en.wikipedia.org/wiki/Graffiti>

<http://farnood.wordpress.com/>

گرافیتی، قابل دسترسی در:

مصاحبه با تنها، قابل دسترس در:

http://www.aftab.ir/articles/art_culture/graphic/c۵c۱۱۸۱۸۱۵۷۶۱_alone_p۱.php

Alexander, Victoria (2003) *Sociology of the Arts*, Blackwell Publishing.

Baudrillard, Jean (1993) *Symbolic Exchange and Death* (1976). London: Sage.

Baudrillard, Jean (1994) *Simulacra and Simulation*. (1981). Ann Arbor: University of Michigan Press.

Baudrillard, Jean. (2003) *The Spirit of Terrorism* (2nd Edition). New York: Verso.

Baudrillard, Jean. (2005) *The Conspiracy of Art* (Edited by Sylvere Lotringer). New York: Semiotext(e).

Becker, Howard (1982) *Art Worlds*, Berkeley: University of California Press.

Bennett, Andy (2001) *Cultures of Popular Music*, Berkshire: Blackwell Publishing.

Gerry Coulter (2007) **Graffiti As The Revolt of Signs – Zonenkinder**: European Street Art Collective Remember Jean Baudrillard, available in

http://www.ubishops.ca/baudrillardstudies/obituaries_gcoulter2.html

Hebdige, Dick (1990), **Style as Homology and Signifying Practice**, in Frith, Simon, and Goodwin, Andrew, *On Record*, London and New York, Routledge, pp. 56-66.

Hodkinson, Paul (2007) **Youth cultures: A critical outline of key debates** in *Youth cultures: scenes, subcultures and tribes*, eds. By Paul Hodkinson and Wolfgang Deicke, London: Routledge, pp 1-23.

- Hodkinson, Paul and Deicke, Wolfgang (ed.) (2007) *Youth cultures: scenes, subcultures and tribes*, London: Routledge.
- Huq Rupa (2007) **Resistance or incorporation? Youth policy making and hip hop culture** in *Youth cultures: scenes, subcultures and tribes*, eds. By Paul Hodkinson and Wolfgang Deicke, London: Routledge, pp. 79-92.
- Jenks, Chris (2004) *Subculture: the Fragmentation of the social*, Sage Publication.
- Lefebvre, Henri (2009) *State, Space, World: Selected Essays*, Minnesota: University of Minnesota Press.
- Muggleton, D. and Weinzierl, R. (2003) **The Post-Subcultures Reader**, Oxford and New York: Berg
- Nilan, Pam and Feixa, Carles (eds.) (2006) *Global Youth, Hybrid Identity, plural worlds*, London: Routledge.
- Nooshin, Lauden (2005) **Underground, Overground: Rock Music and Youth Discourses in Iran**, *Iranian Studies*, Vol. 38, No. 3.
- Osgerby, Bill (2004) **Youth Media**, London: Routledge.
- Redhand, Steve, (1997) *Subculture, Subcultures, An Introduction to Popular Culture Studies*, USA, Blackwell.
- Shahabi, Mahmood (2006) **Youth Subculture in Post-Revolutionary Iran: an alternative reading**, In *Global Youth, Hybrid Identity, plural worlds*, eds. By Pam Nilan and Carles Feixa, London: Routledge, pp.111-130.
- The Space Hijackers: A (sort of) interview* (22, March 2002), available in <http://twentiethcentury.com/saul/spacehijackers.htm>
- Varner, Stewart (2007) **Youth claiming space: The case of Pittsburgh's Mr. Roboto Project** in *Youth cultures: scenes*,

subcultures and tribes, eds. By Paul Hodkinson and Wolfgang Deicke, London: Routledge, 161-175.

<http://www.shiraz-graffiti.com>

<http://graffitiiran.blogfa.com/>

www.banksy.co.uk