Vol. 5, Issue 2, Serial Number 18, Summer 2025, pp. 83-98

Semnan University

Journal of Applied Arts

Journal homepage: http://aaj.semnan.ac.ir

ISNN: 2821-0670

Scientific– Research Article

Graffiti Protest Discourse in 70s and 80s in New York (Ernesto Laclau and Chantal Mouffe Theory)

Hamideh Mahmoudzadeh [1], Najibeh Rahmani [2](Corresponding Author)

[1] Assistant Professor, Department of Painting, Faculty of Architecture and Art, University of Guilan, Rasht. Guilan.

[2] Assistant Professor, Department of Graphic Design, Faculty of Art, Architecture and Urban Planning, Semnan University, Semnan, Iran.

(Received: 08.01.2024, Revised: 09.02.2024, Accepted: 16.03.2024)

https://doi.org/10.22075/aaj.2024.32928.1197

Abstract

Graffiti were present in the social space in the form of walling protest in social events or each kind of impersonation of identity notification and protest in public, Graffiti is similar to graphic in terms of communicating with the audience. Different media and people transmitting messages to people. Modern graffiti first appeared in New York City in the late 1960s and since then it has become more and more popular. Graffiti and street art embody cultural significance through its individualistic nature, though its ability to beautify and enhance public spaces, and through its highly visible way of speaking out on political, social and economic issues, because it so clearly represents an artistic subculture with a message seen by some elements of the public and the art establishment as important. Ernesto Laclau and Chantal Mouffe's theory has great potential in explaining social and political phenomena. In the form of critical discourse, we try in this paper to describe the government discourse with the graffiti discourse of New York in the 1970s and 1980s. Thus, we study graffiti from the perspective of a protest phenomenon. Our goal is to demonstrate the importance of graffiti protest expression by keeping in mind that graffiti has now turned into a highly popular and universal area and seems to be very different in terms of expression from New York. The data were collected by the documentary method using written sources as well as reputable sites of taggers. The results indicated that in the 1970s and 1980s in New York, the graffiti discourse with the central symbol of declaring identity and protest had opposed to the government's discourse with the central signifier of security. Hence, by highlighting the issue of creating security and protecting public property, the government focused on marginalizing and fighting the taggers (graffiti artists).

Keywords: Graffiti, Protest, Critical Discourse, Laclau and Mouffe, Hiphap.

1- Email: Hamidehmahmoudzadeh@guilan.ac.ir

2- Email: najibeh.rahmani@semnan.ac.ir

How to cite: Mahmoudzadeh, H., and Rahmani, N. (2025). Graffiti Protest Discourse in 70s and 80s in New York (Ernesto Laclau and Chantal Mouffe Theory), Journal of Applied Arts, 5(2), 83-98. Doi: 10.22075/aaj.2024.32928.1197

مقاله علمی-پژوهشی

تحلیلی بر گفتمان اعتراضی گرافیتی شهر نیویورک در دهه ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ میلادی (نظریه ارنستو لاکلا و شانتال موفه)

حمیده محمودزاده [۱]
نجیبه رحمانی (نویسنده مسئول) [۲]

[۱] استادیار، گروه نقاشی، دانشکده معماری و هنر، دانشگاه گیلان، رشت، ایران.
[۲] استادیار، گروه گرافیک، دانشکده هنر، معماری و شهرسازی، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۱۰/۱۸، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۱۱/۲۰، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۲/۱۲/۲۶)
https://doi.org/10.22075/aaj.2024.32928.1197

چکیده

گرافیتی در دهه ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ .م در شهر نیویورک به طور رسمی و همه‌گیر به‌عنوان نوعی گفتمان مطرح شد؛ چنان‌که نیروی حکومتی مجبور به واکنش در برابر آن گردید. اعتراض جوهره گرافیتی است و از این رو گفتمانی اعتراضی را شکل داد. به کمک نظریه گفتمان انتقادی لاکلا و موفه با تکیه بر شاخصه‌هایی چون مفصل‌بندی، دال مرکزی، دال شناور و... می‌توان گفتمان حکومتی در تخاصم با گفتمان گرافیتی را مطالعه نمود. هدف این مقاله تحلیل گفتمان گرافیتی در دهه ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰.م نیویورک است تا اهمیت بیان اعتراضی آن را روشن‌سازد. سؤال یا فرضیه پژوهش بر این قرار است که گرافیتی‌کارهای جوان و خلاق نیویورک، هنرمندان به نام و یا حتی هنرمندان آکادمیک نبودند و دغدغه‌ی بیان هنری نداشتند؛ بیان اعتراضی و اعلان وجود عامل اصلی حرکت همه‌گیر و عاصیانه جوانان نیویورکی بود. کنش اعتراضی آن‌ها در قالب گرافیتی، موجب ایجاد گفتمان قدرتمندی در برابر حکومت گشت. روش تحقیق پژوهش پیش رو به روش تحلیلی-توصیفی، تدوین شده‌است و شیوه گردآوری اطلاعات اسنادی است. نتیجه مقاله نشان می‌دهد که گفتمان گرافیتی دهه‌های ۱۹۸۰-۱۹۷۰ گفتمانی اعتراضی و مستقل است؛ از این لحاظ و بر طبق نظریه لاکلا و موفه، دال مرکزی گرافیتی اعتراض و اعلان هویت است و برای نمایش خود، در برابر گفتمان حکومت قرار می‌گیرد و حکومت با تکیه بر دال شناور، برقراری امنیت و حفظ اموال عمومی؛ به حاشیه‌رانی گفتمان گرافیتی می‌پردازد و آن را وندالیسم می‌نامد. همچنین حکومت از نظریه «پنجره شکسته» برای اعمال فشار و حاشیه‌رانی بهره می‌برد. گرافیتی، در زمان حاضر از پذیرش بین‌المللی برخوردار است، اما خواستگاه اعتراضی آن، به درستی معرفی نشده‌است.

واژه‌های کلیدی: گرافیتی، اعتراض، گفتمان انتقادی، لاکلا و موفه، هیپ‌هاپ.

1- Email: Hamidehmahmoudzadeh@guilan.ac.ir
2- Email: najibeh.rahmani@semnan.ac.ir

شیوه ارجاع به این مقاله: محمودزاده، حمیده و رحمانی، نجیبه. (۱۴۰۴). تحلیلی بر گفتمان اعتراضی گرافیتی شهر نیویورک در دهه ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ میلادی (نظریه ارنستو لاکلا و شانتال موفه)، نشریه هنرهای کاربردی، ۱۵(۲)، ۹۸-۸۳.

Doi: 10.22075/aaj.2024.32928.1197

مقدمه

گرافیتی در یافتن جایگاه و موقعیت سرگردان است؛ خیلی‌ها بر این اعتقاد هستند که نمی‌توان آن را هنر نامید؛ برخی صرفاً آن را حرکتی وندالیسمی می‌دانند و برخی آن را رسانه‌ای اعتراضی. حقیقت امر این است که اگر جریان پررنگ گرافیتی نیویورک دهه ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰.م مبدع اصلی، گرافیتی به‌عنوان یک حرکت همه‌گیر در نظر گرفته شود، گرافیتی فارغ از ادعای هنر بود و در خدمت اعلان هویت و اعتراض جوانان عاصی منسوب به طبقه پایین اجتماع قرار داشت. آمریکا در آن دوران در تب و تاب عجیب به سر می‌برد؛ تنش‌های بین‌المللی از سویی و برخی بحران‌ها و وقایع داخلی از سوی دیگر؛ طبعات این موقعیت، دامنگیر طبقه پایین اجتماع بود. فاصله طبقاتی، داشتن رویای بزرگ آمریکایی، مصرف‌گرایی، جوانان مناطق پایین نیویورک چون منطقه برانکس را تشنه دیده شدن و عصیان ساخته بود. از این جهت جوانان نیویورکی برانکس، هارلم و... با ارزان‌ترین ابزار، اسپری رنگ به گذاشتن رد خود بر دیوارها و بدنه‌های مترو پرداختند. این جوانان که اغلب از اقلیت‌های نژادی (سیاهان و دورگه‌ها) تشکیل می‌شدند، از تبعیض‌های نژادی و طبقاتی رنج می‌بردند. در آمریکایی که رویای بزرگ آمریکایی، آرمان محسوب می‌شد. فقر و خصومت نژادی پررنگ شده بود و اعلان وجود و اعتراض گرافیتی‌کارها، گفتمانی جدی را در برابر با حکومت، به وجود آورد.

نظریه‌ی ارنستو لاکلا[۱] و شنتال موفه[۲]، قابلیت فراوانی در تبیین پدیده‌های اجتماعی و سیاسی دارد. در این مقاله در قالب گفتمان انتقادی، به شرح گفتمان حکومت با گفتمان گرافیتی نیویورک دهه ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰.م پرداخته می‌شود؛ گرافیتی را از منظر، پدیده‌ی اعتراضی مورد مطالعه قرار داده؛ سؤال پژوهش گرافیتی دهه ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰.م نیویورک چه مفصل‌بندی دارد و دال مرکزی گفتمان چیست. ضرورت پژوهش در نمایش اهمیت بیان اعتراضی گرافیتی است با توجه به این امر که گرافیتی در حال حاضر به حوزه پرطرفدار و جهانی بدل گشته‌است و به لحاظ بیانی بسیار متفاوت از دهه ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰.م نیویورک است. گردآوری اطلاعات به روش اسنادی و با بهره‌گیری از منابع مکتوب و همچنین سایت‌ها معتبر گرافیتی‌کارها، صورت گرفته‌است.

پیشینه پژوهش

پژوهش در زمینه گرافیتی با رشد فعالیت جدی گرافیتی‌کارها در دهه هشتاد آغاز شد. از پژوهش‌های ارزنده این دوره می‌توان کتاب «چگونه یک خرده فرهنگ سازماندهی شده‌است» (۱۹۸۲)، از کریک کاستلمن[۳] را نام برد که گرافیتی و ارتباط آن با خرده فرهنگ‌های آن دوره را مطالعه کرده‌است، همان کاری که جنیس ران[۴] نیز در کتاب «نقاشی بدون اجازه» (۲۰۰۲)، انجام داده‌است. جوهانز استال[۵] کتاب «هنر خیابانی» (۲۰۰۹)، را تألیف کرد که نگاهی به سیر تحول گرافیتی دارد. در این میان توجه ژان بودریار، جامعه‌شناس و فیلسوف مطرح نیز باب تازه‌ای را گشود؛ وی در آثارش به خصوص در کتاب «وانمودها و وانمود» (۱۹۸۱)، از گرافیتی یاد می‌کند. بودریار، گرافیتی را رسانه‌ی شورشی و مردمی می‌بیند که در برابر فضای نابرابر سرمایه‌داری اجتماع قد علم کرده‌است.

در باب گرافیتی نیویورک سری تألیفات و گردآوری‌های صورت گرفته‌است. استودیو هنری چالفانت[۶] (مرکز گرافیتی نیویورک)، آرشیو عکس از آثار گرافیتی فراهم می‌آورد و کتابی با عنوان «subway-art» را در سال ۱۹۸۴.م مکتوب می‌سازد. در سال ۱۹۷۳.م، نورمن میلر با همکاری جان نار[۷] (عکاس) کتاب « The Faith of Graffiti» را تدوین می‌کند. کتاب « From the Platform 2: More NYC Subway Graffiti, 1983-1989» توسط برادران کنی[۸] عکاسی و ثبت شده‌است. آن‌ها از صدها اثر در واگن‌های متروی شهری عکس گرفتند و آثار گرافیتی را در حین و بعد از اجرا تگ‌نویسی، مستند ساختند. کتاب «Out Gallery:NewYork» (۲۰۱۴)، در مورد گرافیتی نیویورک به قلم یوآو لیتوین[۹] به معرفی گرافیتی‌کارهای قدیمی نیویورک چون Cope2 در

کنار گرافیتی‌کارهای متأخر چون Asvp, Cern, EKG, GAIA, می‌پردازد و کار آن‌ها را کنار برخی آثار همکاران بین‌المللی از جمله KRAM, Yok, Nick Walker, نشان می‌دهد. یوآو لیتوین در کتاب «Create art collaborations: NewYork» (۲۰۱۶)، به معرفی گرافیتی‌کارها و هنرهای خیابانی نیویورک می‌پردازد. راجر گاستوم و کالب نیلون[۱۰] در کتاب «The History of American Graffiti» (۲۰۱۱)، تاریخچه گرافیتی آمریکایی را با بیش از هزار عکس از بیش از دویست عکاس و مصاحبه با گرافیتی‌کارهای دوره‌های مختلف را تدوین کرده‌اند. مگی دیکنسون در مقاله « The Making of Space, Race and Place: New York City's War on the Present 1970 Graffiti,» (۲۰۰۸)، به جنگ شهر نیویورک علیه گرافیتی از دهه هفتاد تا اکنون می‌پردازد. نهایتاً فیلم مستند «Style Wars» که به کارگردانی تونی سیلور و با همکاری هنری چالفانت در سال ۱۹۸۳.م ساخته شد، روح گرافیتی و فرهنگ هیپ‌هاپ را نشان می‌دهد. این مستند بسیاری از لحظات تاریخی فرهنگ هیپ‌هاپ را در اولین روزهای آن در دهه ۱۹۷۰.م به بعد تا اوایل دهه ۱۹۸۰.م به تصویر می‌کشد.

مقاله «گرافیتی به‌عنوان هنر اعتراضی» (۱۳۸۹)، نشریه جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، جزو معدود مقالات داخلی درباره گرافیتی است؛ مسعود کوثری نویسنده مقاله اشاره می‌کند که گرافیتی هنری مردمی و ارتباط با خرده فرهنگ‌ها، فرهنگ اعتراض جوانان و هنر خیابانی در شهرهای بزرگ مورد توجه قرار گرفته‌است. مقاله پیش رو بر نمایش منشاء اعتراضی گرافیتی متمرکز است و با استفاده از گفتمان انتقادی لاکلا و موفه نشان می‌دهد که گفتمان‌گرافیتی دارای چه مفصل‌بندی در بُرهه زمانی و مکانی خاص (نیویورک ۱۹۷-۱۹۸۰.م) بوده‌است.

روش پژوهش

پژوهش حاضر به روش توصیفی-تحلیلی و با گرداوری اطلاعات از طریق اسنادی تدوین شده‌است. به کمک شیوه کیفی در تحقیق به توصیف عوامل و معناکاوی و کشف خواستگاه‌های کنشی گرافیتی‌کاران دهه ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰.م نیویورک پرداخته شده‌است تا مفصل‌بندی گفتمان گرافیتی نیویورک دهه هفتاد و هشتاد قرن بیستم، روشن شود و دلایل موضع‌گیری‌های گفتمان رقیب و چگونگی مقابله آن نیز معرفی شود.

گفتمان انتقادی لاکلا و موفه

واژه فرانسوی «discours» به معنای گفت‌وگو، محاوره و گفتار است. مفهوم «گفتمان» در ادبیات فلسفی_اجتماعی، به ویژه دوران مدرن، کاربرد فراوانی دارد و آن را در نوشته‌های ماکیاولی و روسو نیز می‌توان یافت، در چند دهه‌ی اخیر در اندیشه امیل بنونیسته، میشل فوکو، ژاک دریدا و دیگر متفکران برجسته‌ی معاصر غرب، حضور پر رنگ دارد. میشل فوکو: «ما مجموعه‌ای از احکام را تا زمانی که متعلق به صورتبندی گفتمانی مشترکی باشند؛ گفتمان می‌نامیم. گفتمان متشکل از تعداد محدودی از احکام است که می‌توان برای آن‌ها مجموعه‌ای از شرایط وجودی را تعریف کرد» (مقدمی، ۱۳۹۰: ۹۲).

زلیک هریس[۱۱]، زبان‌شناس ساختارگرای آمریکایی، واژه گفتمان را به‌عنوان یک اصطلاح در سال ۱۹۵۲.م، در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل گفتمان[۱۲]» در نشریه زبان به کار برد. هریس، در بررسی‌های زبان‌شناسی، توجه را به بررسی واحدهای بزرگ‌تر معطوف کرد و آن را «تحلیل گفتمان» نامید. تا قبل از آن زمان تحلیل (کلمه) بود. در این نوع از تحلیل تنها به ساختار جمله فارغ از بافت و شرایط زمانی-مکانی و بیرونی متن اکتفا می‌شود (گفتمان ساختارگرا). در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰.م برخی از زبان شناسان مفهوم بافت را نیز وارد «تحلیل گفتمان» کردند و «گفتمان» را به مثابه‌ی (زبان در حال کاربرد) در نظر گرفتند. منظور از بافت شرایط زمانی و مکانی است که زبان در آن به کار رفته و اصطلاحاً (بافت در محل) نامیده می‌شود. این نگرش هر «گفتمان نقش‌گرا»، نام گرفت که دامنه‌ی

محدودی در تحلیل گفتمان دارد (همان: ۱۰۴).

با توجه به محدودیت‌های «گفتمان نقش‌گرا»، نوع سومی از تحلیل گفتمان وارد عرصه‌های تحلیل گفتمان می‌شود که بر نقش قدرت و ایدئولوژی به مثابه‌ی شرایط فرامتنی مؤثر بر تحلیل گفتمان تأکید می‌ورزد. این نگرش در دهه ۱۹۸۰ و ۱۹۹۰.م در قالب «تحلیل گفتمان انتقادی» جریان غالب گفتمان‌گرایی محسوب می‌شود؛ از این رو، می‌توان ون دایک، وداک، فرکلاف و فوکو را از بنیانگذاران تحلیل گفتمان انتقادی در حوزه زبان‌شناسی برشمرد.

تحلیل گفتمان انتقادی، یک رویکرد بینارشته‌ای برای مطالعه «گفتمان» است که زبان را به‌عنوان شکلی از کارکرد اجتماعی بررسی می‌کند و بر نحوه بازتولید قدرت اجتماعی و سیاسی به‌وسیله متن و گفتگو تأکید می‌کند. ویژگی گفتمان ارنستو لاکلا و شانتال موفه این است که این دو نفر تحلیل گفتمان انتقادی را از حوزه زبان‌شناسی به عالم سیاست و اجتماع کشاندند و از آن به مثابه‌ی ابزاری نیرومند برای تحلیل‌های اجتماعی خود استفاده کردند. در تحلیل گفتمان لاکلا و موفه برخلاف تحلیل‌های قدیمی زبان‌شناسانه، صرفاً به عناصر نحوی و لغوی تشکیل‌دهنده‌ی جمله به‌عنوان عمده‌ترین مبنای تشریح معنا توجه نمی‌شود، بلکه فراتر از آن، عوامل بیرون از متن یعنی بافت موقعیتی، فرهنگی، سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و... مورد توجه قرار می‌گیرد (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۸).

نظریه‌ی ارنستو لاکلا و شنتال موفه، ریشه در دو سنت نظری ساختارگرا یعنی مارکسیسم و زبان‌شناسی سوسوری دارد. مارکسیسم مبنای اندیشه اجتماعی را برای نظریه مذبور فراهم می‌آورد و زبان‌شناسی ساختارگرا سوسور، نظریه‌ی معنایی مورد نیاز این دیدگاه پساختارگرایانه را در اختیار قرار می‌دهد. نظریه گفتمان این زوج، قابلیت فراوانی در تبیین پدیده‌های اجتماعی و سیاسی دارد. نظریه لاکلا و موفه نظام مفاهیم خاص خود را دارد؛ این مفاهیم به‌عنوان ابزار تحلیلی عبارتند از: مفصل‌بندی، دال مرکزی، دال شناور، دال خالی، زنجیره‌ی هم ارزی و تفاوت، برجسته‌سازی و حاشیه‌رانی (جدول ۱).

جدول ۱- معرفی نظام مفاهیم نظریه لاکلا و موفه «تحلیل گفتمان انتقادی». منبع: (نگارندگان)

اصطلاح	توضیح
مفصل-بندی	قرار دادن پدیده‌هایی در کنار یکدیگر که به طور طبیعی در کنار هم قرار ندارند. مفصل‌بندی عبارت است از تلفیقی از عناصری که با قرار گرفتن در مجموعه‌ی جدید، هویتی تازه می‌یابند. از این رو، هویت یک گفتمان، بر اثر رابطه‌ی که از طریق عمل مفصل‌بندی میان عناصر گوناگون پدید می‌آید (هویت ارتباطی) شکل می‌گیرد (سجودی و مرادی، ۱۳۹۱: ۹۶).
دال و مدلول	دال اشخاص، مفاهیم عبارات و نمادهایی انتزاعی یا حقیقی هستند که در چارچوب‌های گفتمانی خاص، بر معنای خاص دلالت می‌کنند. معنا و مصداقی که یک دال بر آن دلالت می‌کند، مدلول نامیده می‌شود.
دال مرکزی	دال مرکزی، گره‌گاه و بست؛ دالی است که سایر دال‌ها در اطراف آن جمع می‌شوند و نقطه ثقل همه‌ی دال‌ها و انسجام بخش آن‌ها است. اهمیت دال مرکزی از این‌جا ناشی می‌شد که لاکلا و موفه، ظهور یک گفتمان را از طریق تثبیت نسبی معنا حول گره‌گاه‌های خاص می‌دانند.
دال شناور	دالی است که مدلول آن شناور و غیرثابت است. به عبارت دیگر، دال شناور دالی است که مدلول‌های متعدد دارد و گفتمان‌ها بر اساس نظام معنایی خود و متناسب با آن سعی دارند مدلول خویش را به آن الحاق کنند و مدلول دیگر (رقیب) را به حاشیه برانند (مقدمی، ۱۳۹۰: ۱۰۱).
دال خالی	دال خالی بیانگر یک فضای خالی است و نشان از امر غایبی دارد. کارکرد دال خالی بازنمایی وضعیت آرمانی و مطلوبی است که گفتمان‌ها سعی در ارائه آن در بهترین وجه ممکن دارند. از سوی دیگر، این وضعیت بیانگر کوتاهی و قصور گفتمان حاکم در تأمین آن است (مقدمی، ۱۳۹۰: ۱۰۲).
زنجیره هم ارزی‌و تفاوت	گفتمان‌ها از طریق زنجیره هم‌ارزی، تفاوت‌های موجود در میان عناصر را از بین می‌برند و به نوعی وحدت و انسجام میان آن‌ها کمک می‌کنند. در مقابل منطق تفاوت به خصلت تکثر در جامعه اشاره دارد و می‌کوشد از طریق تأکید بر تفاوت‌ها، زنجیره‌ی هم ارزی را در هم بریزد و نوع جدیدی از مفصل بندی ایجاد کند.
برجسته سازی و حاشیه رانی	این دو مفهوم با مفهوم تخاصم ارتباط دارد. در منازعات گفتمانی هر گفتمان با برجسته کردن نقاط‌قوت خود و نقاط‌ضعیف رقیب و با به حاشیه‌راندن نقاط‌ضعیف خود و نقاط‌قوت رقیب، سعی در کشیدن هاله‌ای از قدرت دست نایافتنی به اطراف خود است. (مریدی و تقی‌زادگان، ۱۳۹۲: ۷۸).

گرافیتی نیویورک دهه ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ میلادی

گرافیتی نیویورک با تصمیمات کلان سیاسی آمریکا و تحولات اجتماعی شکل می‌گیرد. این مواضع کلان در بخش بعدی عنوان می‌شود؛ اما تغییرات در ساختار شهر نیویورک مهم‌ترین دلیل بروز گرافیتی است. راه‌اندازی یک اتوبان بزرگی در اوایل دهه هفتاد، ساختار محله برانکس جنوبی نیویورک را به سمت نابودی برد؛ از سویی، اتوبان باعث شد که فرهنگ امریکایی- آفریقایی‌تبار که با حفظ فاصله از فرهنگ امریکایی حرکت می‌کرد با آن پیوند بخورد و حاصل آن تولید گرافیتی و خرده فرهنگ هیپ‌هاپ در اوایل دهه ۱۹۷۰.م بود (Erin, 2008: 2).

اولین نشانه‌های گرافیتی، امضاء زدن روی دیوارها و قطارهای شهری بود. از اولین تگ‌کاران می‌توان از امضای «Taki 183» نام برد که در آن زمان مقاله‌ای راجع به او در روزنامه تایمز چاپ شده بود که او را نوجوانی یونانی-آمریکایی معرفی می‌کرد. فردی دیگر نیز با نام مستعار فرندلی فردی (Friendly Freddy) از منطقه بروکلین نیویورک معروف شد (URL: 1).

اواخر دهه ۱۹۷۰.م، دوره شکوفایی گرافیتی محسوب می‌شود؛ گرافیتی پذیرش بیشتری از سوی جوانان دریافت کرد و گرافیتی‌کارها، گروه تشکیل می‌دادند و با هم رقابت می‌کردند. این نوع ارتباطات فضای بیشتری را می‌طلبید و فضای متروها مساعد فعالیت-های گنگ‌های گرافیتی بود. افزایش گرافیتی متروها باعث شد تا آن‌ها را با نام «هنر مترویی» بشناسند و بعدها دو اصطلاح «هنر اسپری» و «هنر حمل شونده[۱۳]» جایگزین شد. قطارها به بومی متحرک برای گرافیتی‌کارها بدل شدند که معمولاً کارهایشان به دلیل تعقیب مأموران و حرکت قطار نیمه رها می‌شد. امروزه از آن دوره به‌عنوان «عصر طلایی گرافیتی» یاد می‌شود. سبک‌های نوشتاری توأم با تصاویر چون تروآپ (Graffiti Throw up)، پیس (Graffiti Piece) و بوبل آپ (graffiti bubble) هم در این دوره ابداع شدند؛ در واقع در این دوره گرافیتی‌کارها به زیبایی اجرایشان اهمیت می‌دادند.

دوره بعدی مربوط به سال‌های ۱۹۸۱-۱۹۷۸.م است؛ دوره فعالیت علنی (خروج از زیرزمین‌های مترو)؛ با پیدایش فرهنگ هیپ‌هاپ در بین نوجوانان، انواع موسیقی هیپ‌هاپ نیز به وجود آمد و از همه مهم‌تر پیدایش شبکه تلویزیونی MTV موجب رونق این فرهنگ شد. ویدئو موزیک (کلیپ‌های) خوانندگان که از این تلویزیون پخش می‌شد نیز گاهی دیوارهای گرافیتی شده را نشان می‌داد. گرافیتی ابزاری برای تشخص جوانان می‌شود؛ رقابت گروه‌ها با انجام سبک-های مختلف شکل می‌گیرد و از این‌جا است که شهرداری‌ها به مقابله با آن‌ها می‌پردازند. مقابله‌ی که باعث می‌شود گرافیتی‌کارها حتی نسبت به گذشته پرکارتر شوند و این هنر را چون یک گرایش زیرزمینی توسعه دهند.

تا اوسط دهه ۱۹۸۰.م، گرافیتی نه تنها توسط نهادهای دولتی، اجتماعی و امنیتی محکوم می‌شد؛ بلکه توسط نهادهای رسمی هنر نیز مورد انتقاد قرار می‌گرفت؛ گرافیتی که با گنگ‌ها و جوانان عاصی آلوده به مواد مخدر همراه بود و دربردارنده مضامین غیراخلاقی بود. آن‌ها نظم معمول را می‌شکستند و تابع رفتارهای عرفی نبودند، لذا قوانینی برای جلوگیری از کار گرافیتی‌کاران تصویب شد. اما رفته-رفته، نهادهای رسمی هنر گرافیتی را پذیرفتند و آن را به نمایشگاه‌ها راه دادند. پذیرش گرافیتی زمانی رخ داد که جامعه از آن اشباع شد و پس از این دوره آن بیان متمایز و غیرمنتظره گرافیتی رنگ باخت و تا انتهای دهه ۱۹۸۰.م، گرافیتی به امری عادی بدل شد. این دوره، دوره پذیرش اقلیت‌های اجتماعی است؛ پست‌مدرن در اوج خود است و رهیافت‌های تفکر پست مدرن خود را نشان می‌دهد. گفتمان پست‌مدرن که گفتمان پذیرش تنوع از هر نوعی است و اقلیت‌های طرد شده اجتماعی را که به گرافیتی تشخص دادند، را پذیرا شد. گسترش شبکه‌های تلویزیونی و اختصاص برخی از این شبکه‌ها به موضوعات مورد نظر گروه‌های اقلیت، عامل مهمی در تعدیل حس طردشدگی بود؛ همان طور که مستند «Style Wars» در سال ۱۹۸۳.م ساخته شد و جایزه جشنواره فیلم ساندنس را در بخش مستند، به دست آورد. کیت هرینگ و کنی

شارف که در اواخر دهه ۱۹۷۰.م در مدرسه هنرهای تجسمی در نیویورک با هم آشنا شدند؛ مجذوب گرافیتی شدند. هرینگ به خاطر فیگورهای گچی مشهور بود که موضوعات بحث برانگیز را به تصویر می‌کشید؛ در حالی که شارف به خاطر تفسیرهای سرکشانه برآمده از فرهنگ عامه شهرت داشت. از سوی دیگر، باسکیت قبلاً با نام مستعار «SAMO» در صحنه گرافیتی حضور داشت. باسکیت به پاپ‌آرت گرایش داشت. اندی وارهول در دهه ۱۹۸۰ با باسکیت همکاری‌هایی داشت و این ارتباطات پذیرش گرافیتی را تسهیل می‌نمود (Bates, 2014: 37). گرافیتی علاقه افراد متعددی را در محافل هنری متعارف برانگیخت. کلاس اولدنبرگ گرافیتی را تحسین می‌کرد: «در ایستگاه منتظرید. همه چیز خاکستری و تیره است و ناگهان یکی از آن قطارهای گرافیتی به داخل می‌لغزد و مکان را مانند دسته گل بزرگی از آمریکای لاتین روشن می‌کند» (همان: ۳۶).

گروه ((United Graffiti Artists)UGA) متشکل از برخی گرافیتی‌کارهای فعال که در سال ۱۹۷۲.م توسط هوگو مارتینز[۱۴] تأسیس شد، نشان از رام شدن گرافیتی دارد. (UGA) اولین گروه سازماندهی شده از گرافیتی‌کارها بود و اولین گروهی که گرافیتی را به عنوان یک هنر رسمی تبلیغ کرد. مارتینز، دانشجوی جوانی که گروهی از نوجوانان گرافیتی‌کار را سازماندهی کرد تا گرافیتی را به عرصه هنر رسمی و درآمدزایی نزدیک کند. در سپتامبر ۱۹۷۳.م، (UGA) اولین نمایش گرافیتی را در گالری ریز (Razor gallery art) در سوهو برگزار کرد. هنری چالفانت، گروه (UGA) و گروه (NOGA (Nation of Graffiti Artists)، را اولین تلاش‌ها برای سازماندهی و مشروعیت بخشیدن به گرافیتی‌کارها به عنوان هنرمند قلمداد می‌کند. بسیاری از گرافیتی‌کارها که در مستند «Style Wars» حضور داشتند، کارشان را به گالری‌ها انتقال دادند، اگرچه حضور زودگذری داشتند. لویسون[۱۵]: «تگ‌نویسی کاری اغلب خطرناک و بالقوه کشنده است؛ اما خطرناک و غیرقانونی بودن آن را منحصر می‌کند. بین گرافیتی قانونی و غیرقانونی تفاوت‌های زیادی وجود دارد. این تفاوت‌ها مفهومی، سبکی و مبتنی بر زمان هستند. وقتی غیرقانونی بودن از بین می‌رود، هیجان آن نیز از بین می‌رود. تنها چیزی که باقی می‌ماند هجوم خلاقیت این کار است» (همان: ۳۶).

هرچه پذیرش جامعه بیشتر شد، جنبه اعتراضی گرافیتی تعدیل یافت و افول گرافیتی را به صورت یک جنبش مردمی به همراه آورد. گرافیتی در گام بعدی به یک جنبش بین‌المللی پذیرفته شده تبدیل می‌شود و به صورت یک سبک فرمالیستی در انواع هنرها نفوذ می‌کند.

گرافیتی و بیان اعتراضی نیویورک دهه ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ میلادی

گرافیتی‌کارهای فعال دهه ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰.م، بیش از هر چیزی به اعلان وجود خویش می‌پرداختند؛ آن‌ها از این که توسط جامعه فرادست و نظام حکومتی نادیده گرفته‌شده‌اند و وضعیت معاششان مورد بی‌اعتنایی بود و به لحاظ نژادی تحقیر می‌شدند به تنگ آمده بودند و خود را فریاد می‌زدند. الکساندر مک‌کری[۱۶] پدر گرافیتی مدرن آمریکا (نام مستعار کورن برِد)، در مرکز رشد جوانان (۱۹۶۵.م) به سر می‌برد. وی که عمده فعالیت‌هایش تگ‌نویسی بود، اولین تگ‌نویسی‌هایش را بر دیوارهای همین مرکز نوشت (white, 2014: 4).

گرافیتی‌کار (Graffiti creator) و گرافیتی آرتیست (Graffiti Creater) عناوینی هستند که برای فعالان این عرصه به کار می‌رود. گاهاً گرافیتی‌آرتیست را برای افراد حرفه‌ای و آموزش دیده که به گرافیتی روی آورده‌اند، به‌کار می‌برند و گرافیتی‌کار را به افرادی که خودجوش و آموزش ندیده‌اند، اطلاق می‌کنند؛ اما در ابتدای راه، آن‌ها قائل به هیچکدام از این نام‌ها نبودند حتی خود را تگ‌نویس خطاب نمی‌کردند؛ آن‌ها خود را بامبرز (Bombers) «بمب افکن» می‌نامیدند و عمل تگ‌نویسی را «بامبینگ» یا بمباران می‌خواندند. رَم اِل زی[۱۷] از گرافیتی‌کارهای قدیمی عنوان می‌کند: «ما به خودمان گرافیتی‌کار نمی‌گفتیم! این جامعه بود که این اسم را برای ما اختراع کرد. ما بامبر بودیم و در یک ارتش بودیم. ارتشمان به اینکه دیگران درباره‌یمان چه

فکر می‌کنند، اهمیت نمی‌داد و اصلاً اهمیتی به کسی نمی‌دادیم» (white, 2014: 6). در آن مقطع زمانی، جایی نبود که زیر بمباران تگ‌نویسان قرار نگرفته باشد. شهر نیویورک مورد حمله نسل نامرئی (گرافیتی‌کارها هویت خود را پنهان می‌کردند) دهه ۱۹۷۰ قرار گرفته بود. در یکی از مقالاتی که در مورد جنبش گرافیتی نوشته شده بود، عکسی از تگ‌های «اِستی‌های ۱۴۹» بر روی بدنه مترو دیده شده‌است و عکسش را در کنار تگ‌نویسیش چاپ کردند. شهروندان و پلیس نیویورک برای اولین بار چهره‌ی یکی از تگ‌نویسان پُرکار را می‌دیدند. یک ماه بعد در حال تگ‌نویسی در منطقه بروکلین دستگیر شد. چند بار نام خود را عوض کرد و با نام « Voice of The Ghello» به کارش ادامه داد. جوانان گرافیتی‌کار برای دستیابی به محیط‌های ناب‌تر از روی ریل راه‌آهن می‌گریختند. این فعالیت‌ها گاه مرگبار بود و جوانان دیوانه وار بدان دست می‌زدند (همان: ۶۳).

هنری چالفانت، هنرمندی بود که خود را به گرافیتی-کارهای برانکس نزدیک کرد و از فعالیت‌های آن‌ها عکاسی نمود و در آتلیه‌ی خود آن‌ها را پذیرا شد؛ در این راه مارتا کوپر[۱۸] گزارشگر نیویورک‌پُست که به هنرهای شهری علاقمند بود، وی را همراهی نمود. عکس‌های چالفانت از گرافیتی‌های بدنه قطارهای زیر زمینی نیویورک، در مجموعه‌ای مستند شد. اکثر مؤسس‌های انتشاراتی، آن را نمی‌پذیرفتند: «تنها دلیل رد کردن انتشاراتی‌ها این بود که آن‌ها می‌ترسیدند به خاطر معرفی گرافیتی با سیستم مشکل پیدا کنند» (همان: ۶۴). بالاخره این کتاب تحت عنوان «subway-art» توسط انتشارات « Thames & Hudson» (۱۹۸۴.م) منتشر شد تا مرجعی برای آثار گرافیتی باشد که اکنون اثری از آن‌ها نمانده است.

تصویر ۱- گرافیتی بدنه مترو، دهه هفتاد، نیویورک. منبع: (URL: 1)

گرافیتی‌کارها به دنبال حرکات اعتراضی، آزاد و جوان-گرایانه مادام در جنب و جوش بودند. اعلان وجود شاخصه اصلی کارشان بود؛ در واقع تگ‌نویسی، همان نام مستعار گرافیتی‌کار بود. اعتراض‌های اجتماعی با اعلان وجود درآمیخته و فعالیت گرافیتی‌کارها را بیشتر جهت‌دهی می‌کرد. مطرح‌ترین گرافیتی‌کارهای دهه ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰.م، عبارتند از: BIL ROCK, Cope2, DAZE, DONDI, Dondi White, Futura 2000, JON ONE, Kel 139, Kel 139, Phase 2, Seen TAKI 183, ZEPHYR.

لیدی پینک (ساندرا فابرا، متولد اکوادور)، برای یک دوره طولانی تنها هنرمند برجسته زن در صحنه‌ی گرافیتی نیویورک بود (Blackshaw & Farrelly, 2008: 44). در این دوره جنبش فمینیستی به‌عنوان، جنبشی اجتماعی در حوزه‌های مختلف پر رنگ شده بود. لیدی پینک نیز به‌عنوان یک دختر نوجوان عصیانگر دارای دیدگاه‌های فمینیستی بود: «بدون این‌که متوجه شوم یک فمینیست جوان بودم. دیگران فکر می‌کردند به واسطه زن بودن به‌عنوان گرافر، نمی-توانی از عهده کار بر بیایی و من باید ثابت می‌کردم که اشتباه می‌کنند» (URL: 1).

تصویر ۲- تگ‌نویسی لیدی پینک بر بدنه مترو و نقاشی دیواری با موضوع فمنیستی. منبع: (URL: 2)

تصویر ۳- تگ‌نویسی TAKI183 روزنامه نیویرک تایمز مقاله (۱۹۷۱) در مورد وی چاپ کرده بود. منبع: (URL: 3)

ارتباط گرافیتی با هیپ‌هاپ؛ ارتباطی ماهیتی نیست و گرافیتی مولد هیپ‌هاپ محسوب نمی‌شود؛ بلکه آن‌ها ارتباطی هویتی دارند. هیپ‌هاپ، با برگزیدن گرافیتی به‌عنوان یکی از نمودهای اصلی خود، باعث گسترش آن به نقاط دیگر امریکا و در گام بعدی گسترش جهانی آن شد. هیپ‌هاپ، حرکتی فرهنگی– اجتماعی است که در میان گروه‌های آفریقایی-آمریکایی‌ها و آمریکای لاتینی مقیم ایالات متحده و به خصوص ناحیه‌ای برانکس جنوبی نیویورک از اواخر دهه ۱۹۷۰.م آغاز شد. بخش‌هایی از این جنبش در قالب موسیقی در دهه ۱۹۸۰.م معرفی شد و نزد عامه محبوبیت یافت؛ تا جایی که در دهه ۱۹۹۰.م، این خرده فرهنگ، خود را به تمامی دنیا شناساند. واژه «هیپ‌هاپ» اولین بار در آهنگی با نام «شوق رپ-کارها[۱۹]» کاری از شئگر هیل گنگ[۲۰] به‌کار برده شد. چهار نمود اصلی هیپ‌هاپ عبارتند از: رپ‌خوانی، استفاده از دی‌جی، گرافیتی و رقص‌های خاص؛ گرافیتی را جزئی از این چهار مورد برشمرده‌اند که نشان از پویایی گرافیتی در تعامل با یک جنبش هنری و مردمی دارد.

پروفسور گریگوری اسنایدر[۲۱]، جامعه‌شناس کالج باروچ (Baruch College) دانشگاه نیویورک، بیان می‌کند: «اگر چه فرهنگ گرافیتی تقریباً همزمان با هیپ‌هاپ در اوایل دهه ۱۹۷۰.م ظهور کرد؛ اما در حقیقت از منابع فرهنگی گوناگونی نشأت گرفته‌است» (خباز، ۱۳۹۴: ۳۳). وی معتقد است هنرمندان گرافیتی در هر قشر اجتماعی و با هر نژاد، قومیتی، مذهب یا از هر سنی که باشند خود را به وسیله‌ی ظاهر خود، یا زبانی که صحبت می‌کنند یا لباسی که می‌پوشند، تعریف نمی‌کنند؛ بلکه به‌وسیله کاری که انجام می‌دهند، نمایان می‌سازند. وی گرافیتی را هنری آزاد می‌داند، زیرا برای دیدن آن نیازی به پول، دانش خاص، وسیله-ی مناسب، ماشین یا حتی کارت‌شناسایی نیست. به این دلیل است که گرافیتی الهام‌بخش چنین تنوعی از جوانان‌است (همان: ۳۳).

جف فرل[۲۲]، جامعه‌شناسی که در حوزه جرم‌شناسی فرهنگی (Cultural criminology) فعالیت می‌کند؛ در مقاله «جرائم مربوط به سبک زندگی» تلاش می-کند، فهم پدیدارشناختی از گرافیتی جوانان که آن را «مقاومتی آنارشیستی» می‌خواند، ارائه کند و نشان دهد که معنای گرافیتی در جزییات مربوط به اجرای آن نهفته است. فرل معتقد است که توجه به جزییات اجتماعی و وضعیتی جرائمی از این دست از چند نظر حائز اهمیت است. توجه به عوامل بلافصل وضعیتی، دغدغه‌های زیباشناختی خالقان آن‌ها، جمعی بودن گفتگوی شکل‌گرفته در هویت‌های خُرد فرهنگی، دینامیسم‌های قدرت و اقتدار قرارگرفته در معنا در فهم آن کاملاً ضروری است. بدین ترتیب گفتگو از فرهنگ جُرم تنها مربوط به عوامل زمینه‌ای ارتکاب آن نیست؛ بلکه به سبک و سمبولیسیم (بافت زیباشناختی) جلوه‌های بیرونی آن مربوط است (فرل، ۱۹۹۶: ۳۶۷).

برای بودریار، گرافیتی شگفت‌انگیز بود، شکلی از مخالفت که عصر سایبر توان بازداشتن آن را نداشت. او به روشنی به روح معترض گرافیتی که نوعی شورش علیه فضای تفکیک شده سرمایه‌داران شهری است، اشاره می‌کند و از آن خشنود است که جهان سایبر کنونی قدرت مقابله با آن را ندارد. وی در کتاب «مبادله نمادین و مرگ» در مورد گرافیتی نوشته‌است: «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 راهروهای زیرزمینی را پوشاند، درست همان-گونه که چک‌ها برای آزار دادن روس‌ها، اسامی خیابان‌های پراگ را تغییر دادند: کُنشی چریکی...» (کوثری، ۱۳۸۹: ۷۶).

گفتمان گرافیتی نیویورک در برابر گفتمان حکومت

آمریکا پس از اتمام جنگ جهانی دوم، به واسطه نقش تعیین‌کننده در اتمام جنگ، از وضعیت بی‌طرف نسبت به اتفاقات جهانی بیرون آمد؛ در حقیقت جنگ جهانی دوم، به آمریکا این باور را القاء نمود که موظف به

کنترل وضعیت جهان است و از سویی بازی قدرت که باعث ورود این کشور به گفتمان جهانی شد با این باور و در ادامه مناقشات بین‌المللی با روسیه به جنگ سرد ختم شد؛ جنگی که دلهره مادام را برای سالیان دراز، به همراه داشت. تبعات جنگ سرد، بحران موشکی کوبا، گسترش پایگاه‌های نظامی در کشورهایی که به لحاظ سیاسی جو ناآرامی داشتند و در نهایت جنگ ویتنام بود. همچنان که سرمداران در مناقشات جهانی دست به گریبان بودند؛ در داخل آمریکا نیز وضعیت ناآرامی حاکم بود: وضعیت اقتصادی به واسطه‌ی رکود اقتصادی، مک کارتیسمی در دهه ۱۹۵۰.م، رسوایی واترگیت در دهه ۱۹۷۰.م، اقدامات نژادپرستانه و خشن علیه شهروندان سیاه، فساد پلیس و گسترش مافیای مواد مخدر و... از سویی افزایش مصرف‌گرایی و تشویق به داشتن رویای بزرگ آمریکایی، افزایش مهاجرت و افزایش روز افزون فاصله طبقاتی، فشارهای روانی که به واسطه‌ی حرکت‌های بین‌المللی آمریکا صورت می‌گرفت، ترس از جنگ با روسیه، بیزاری از جنگ ویتنام، تخصیص بودجه برای این اقدامات در حالی که مردم به خاطر رکودها و بحران‌های مالی دهه‌های پیش، همچنان وضعیت نامساعد داشتند که باعث افزایش جرم و جنایت و زندگی ناسالم در بین جوانان شده بود.

مهاجرت گسترده سیاهان آمریکایی در دهه‌های اولیه قرن بیستم به شهر نیویورک، این شهر را به بزرگ‌ترین مرکز اقامت سیاهان در آمریکای شمالی تبدیل کرد. محله هارلم که سکونتگاه اصلی سیاهان آمریکایی در نیویورک محسوب می‌شد به سرعت در دوران منع خرید و فروش الکل رشد کرد. همان‌طور که شهر نیویورک به بزرگ‌ترین شهر جهان از نظر جمعیت در سال ۱۹۴۸.م تبدیل می‌شد به همان سرعت در دهه شصت و هفتاد میلادی رشد جرائم و درگیری‌های نژادی در این شهر افزایش یافت. با این وجود در دهه ۱۹۸۰.م موج تازه‌ای از مهاجران آمریکای جنوبی و مهاجران آسیایی، وارد نیویورک شدند؛ در این دوره نیویورک شاهد شکوفایی اقتصادی بود که ثبات و توسعه مالی را به همراه داشت و همچنین از شدت درگیری‌های نژادی کاسته شد و آمار جرائم شهری پایین آمد. نیویورک دهه ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰.م سرزنده و ملتهب بود، شهری پرجنبش، تنش‌زا؛ شاید فیلم «راننده تاکسی» (۱۹۷۶)، اثر مارتین اسکورسیزی بهترین معرف اضطراب نیویورک باشد. محله برانکس که شروع حرکت اولیه گرافیتی را در خود داشت، جزو محله‌های مهاجرنشین و فقیر نیویورک بود.

همان‌طور که عنوان شد حکومت آمریکا در دهه ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰.م، یک گفتمان جهانی با دال مرکزی برقراری عدالت در جهان و اعطای آزادی و برابری به همه‌ی مردم جهان را مطرح کرد؛ بر پایه این دال مرکزی وارد نبرد سرد با روسیه شد و تخاصمی شکننده چندین دهه جهان را ملتهب ساخت. همچنین تکیه بر همین دال مرکزی، آمریکا را وارد جنگ ویتنام نمود و دخالت در امور کوبا و دیگر کشورها را به همراه داشت. اما در درون آمریکا نیز گفتمان‌های مردمی شکل گرفت که در برابر گفتمان حاکم قرار می‌گرفت. گرافیتی و خرده‌فرهنگ هیپ‌هاپ از این نوع هستند. گرافیتی با توجه به طبقه اجتماعی خواستگاه‌اش و تمرکزش بر بیان اعتراضی مفصل‌بندی‌اش را شکل داد. دال‌های عدالت، برابری، عدم تبعیض نژادی و جنسیتی را در یک نظام معنایی جا داده بود. این گفتمان هویت خود را در تقابل و تخاصم با نظام معانی حاکم بر نهاد حکومت می‌یافت. در سوی دیگر نهاد حکومت که با دال‌هایی چون: آزادی، برقراری عدالت جهانی، رویای بزرگ آمریکایی، مبارزه با قدرت روسیه (جنگ سرد)، توسعه اقتصادی و رفاه جمعی در عرصه جهانی وارد گفتمان شد؛ در گفتمان با گرافیتی با دال‌های دیگر وارد عمل شد؛ و برای به حاشیه‌راندن گفتمان رقیب تلاش‌های گسترده‌ای صورت داد.

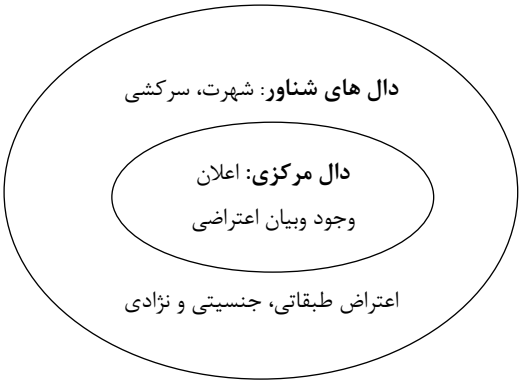
تونی شفرازی[۲۳]، از گالری‌داران مطرح نیویورک، فضای هنری نیویورک دهه ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰.م را چنین توصیف می‌کند: «در دهه هفتاد، اتفاقات زیادی در

حال وقوع بود. دهه‌ای که سبک‌ها یکی پس از دیگری سر بر می‌آوردند. دنیای هنر داشت فرسودگی و خستگی جنگ ویتنام و تأثیرات فرهنگی کلان آن را پشت سر می‌گذاشت» (شریفیان، ۱۳۸۶: ۱۹). دهه ۱۹۸۰.م، با خودآگاهی درباره هویت سیاسی همراه بود؛ یعنی همان زمانی که تونی شفرازی گالری خود را در منطقه سوهو در نیویورک تأسیس کرد. بسیاری از جوانان دورگه با هویت‌هایی مشخص، برای کاوش در مسائل نژادپرستی و همگون‌سازی فرهنگی به هنر متوسل شدند و همه چیز در دهه ۱۹۸۰.م دوباره گزینش شد. درباره دهه ۱۹۸۰.م می‌توان گفت که نخستین نشانه‌های گرایش‌های سیاسی نوین در این دهه دیده می‌شود (همان: ۱۹).

دون بریور[۲۴]، جامعه‌شناس دانشگاه واشینگتن، که به صورت گسترده گرافیتی را مورد بررسی قرار داده‌است، چهار ارزش اصلی شامل، بیان، قدرت، شهرت و سرکشی را برای گرافیتی عنوان کرده‌است. بدیهی است که بیان هنری را می‌توان برای هر شکلی از هنر به کار برد؛ اما سه ارزش دیگر نسبتاً برای گرافیتی منحصربه‌فرد هستند و نماد غبطه‌ی جوانان محروم‌اند. این عوامل انگیزش بخش را می‌توان برای توضیح علل اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی به وجود آمدن گرافیتی بیان کرد (خباز، ۱۳۹۴: ۳۰).

با توجه به موارد گفته شد و اینکه گرافیتی‌کارها خود را «بامبرز» می‌نمایدند که عضو یک ارتش هستند، می‌توان هویت اعتراضی عیان در فعالیتشان و اعلان وجود را دال مرکزی در مفصل‌بندی گفتمان گرافیتی دهه ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰.م، در نظر گرفت. از سویی به گفته دون بریور، شهرت، سرکشی، اعتراضات طبقاتی، نژادی و جنسیتی را می‌توان به عنوان دال‌های شناور مطرح نمود.

رشد گسترده گرافیتی در بین جوانان و محبوبیت آن به حدی بود که گرافیتی‌کارها، بی‌مهابا و شجاعانه برای نقاشی روی بدنه متروها جان خود را به خطر می‌انداختند؛ محله‌های برانکس، هارلم و دیگر محله‌های پایین نیویورک، سرشار از آثار تگ‌نویسی و



تصویر ۴- گفتمان گرافیتی دهه ۱۹۷۰و۱۹۸۰.م نیویورک.
منبع: (نگارندگان)

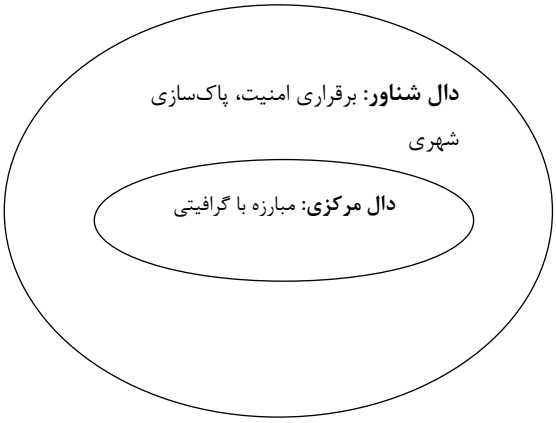
بمباران گرافیتی‌کارها بود. این گفتمان شهرداری نیویورک و نیروی پلیس آن را دچار چالش ساخت؛ در اقدامات اولیه، مأموران مترو جوانان خاطی را دستگیر و اسپری، ماژیک‌ها و شابلن‌ها را ضبط می‌کردند. از همان ابتدا برخوردی خصومت‌آمیز بین گرافیتی‌کارها و پلیس وجود داشت. پلیس اغلب با تحقیر و زور برخورد می‌کرد و جوانان را کتک می‌زدند و به آن‌ها فشار می‌آورد تا در ازای نرمش، دیگران را لو دهند (drop a dime «یک سکه بریزند»). رابطه خصمانه بین گرافتی‌کارها و پلیس یکی از عناصر مهم جوی شهر بود. به چالش کشیدن و فرار از دست پلیس بخشی از فعالیت گرافیتی بود؛ نمونه آن را در گرافیتی‌های که ثبت شده‌اند می‌توان دید؛ مثل گرافیتی که اسکمی (SKEME) روی بدنه مترو کشیده بود: «به پسران آبی‌پوش، اگر می‌توانید مرا دستگیر کنید» (URL: 2).

در ابتدا بدنه متروها تمیز نمی‌شد، چرا که هزینه‌بر و بی‌دلیل می‌نمود؛ اما با اوج‌گیری فعالیت گرافیتی‌کارها، اقدامات اولیه بی‌تأثیر ماند و لزوم فعالیت‌های جدی‌تری احساس شد. جان لیندسی، شهردار نیویورک که در سال ۱۹۶۵.م، سمت شهرداری را بر عهده گرفت؛ «کمپین ضد گرافیتی» (anti-graffiti campaign) را آغاز کرد. اوایل دهه ۱۹۷۰.م، به دستور وی بدنه واگن‌های مترو مرتباً تمیز می‌شدند، اما واگن‌های تمیز مثل بومی جدید برای گرافیتی‌کارها عمل می‌کرد (Bates, 2014: 33). شهردار ادوارد اروینگ (اد کخ)، که در سال ۱۹۷۷.م انتخاب شد، اولین مقام شهری

بود که به طور مؤثر بحران گرافیتی را کنترل کرد؛ تا سال ۱۹۷۸.م، تقریباً ۱۵ میلیون دلار سالانه برای حذف گرافیتی خرج می‌شد. نصب حصارهای سیم خاردار ویژه با ارتفاع دو اینچ با تیغه‌هایی که به فاصله دو اینچ فاصله داشتند و استفاده از سگ‌های نگهبان در محوطه مترو، از اقدامات وی بود. همچنین حصار ثانویه برای دور نگه داشتن سگ‌ها از ریل ساخته شد؛ سیستم دو حصاری که نوزده یارد طول داشت. همچنین رنگ‌آمیزی مجدد واگن‌ها آغاز شد، اما چهار ماه بعد، پس از اینکه ۸۵ درصد واگن‌ها در عرض یک هفته گرافیتی شدند، این برنامه رها شد (همان: ۳۴). رودولف‌جولیانی، شهردار نیویورک طی سال‌های ۲۰۰۱-۱۹۹۴.م قانونی وضع کرد که با دعوت چند جانبه از دستگاه‌های دولتی علیه معضل وندال‌های گرافیتی در شهر نیویورک به جنگ همه جانبه علیه جرائمی که «جرائم علیه کیفیت زندگی» نامیده می‌شد، انجامید. حتی قوانین ایالتی تصویب شدند که طی آن، فروش اسپری رنگ به جوانان زیر هجده سال غیرقانونی اعلام شد و تخطی از قانون جریمه‌ای بالغ بر ۳۵۰ دلار برای هر نفر به همراه داشت (خباز، ۱۳۹۴: ۳۰). در سال ۱۹۸۹.م «نهضت قطار پاک» (Clean Train Movement) اجرا شد؛ همچنین جولیانی در سال ۱۹۹۴.م «گروه ویژه ضد گرافیتی» (Anti-Graffiti Task Force) را ایجاد کند. این بخشی از موضع جولیانی در مورد جنایات «کیفیت زندگی» بود. وی تلاش‌های زیادی برای مبارزه با همه‌گیری گرافیتی انجام داد. یک خط تماس خاص برای شهروندان ایجاد شد تا موارد را گزارش کنند و یک تیم ۲۵ نفره با عنوان «چشم در خیابان[۲۵]» به‌کار گماشته شدند (URL: 3).

«جرائم علیه کیفیت زندگی» توسط یک نظریه جرم‌شناسانه‌ی پشتیبانی می‌شد، یعنی نظریه‌ی «پنجره شکسته»، نظریه‌ی که توسط جیمز ویلسون و جرج کلینگ[۲۶]، در دهه‌ی ۱۹۸۰.م مطرح شد. این دو، فرضیه‌ای را درباره‌ی رفتار جنایتکارانه مطرح کردند که به «تئوری پنجره شکسته» معروف است. استدلال آن‌ها چنین بود که جُرم پیامد اجتناب‌ناپذیر اختلال است. اگر پنجره‌ی ساختمانی بشکند، اما تعمیر نشود؛ افرادی که از آن محل عبور می‌کنند، با خود می‌پندارند که هیچ‌کس اهمیت نمی‌دهد. آن وقت پنجره‌های بیشتری شکسته می‌شوند، دیوارنگاشته‌ها ظهور می‌یابند و زباله‌ها روی هم انباشته می‌شوند. به احتمال زیاد، وقوع جُرم‌های بزرگ و سنگین هم وقتی بیشتر می‌شود که بی‌اعتنایی در جامعه مشهود شود. پژوهشگران بر این باورند که پیوند مستقیمی بین خرابکاری، خشونت خیابانی جامعه وجود دارد. این نظریه پایه روند پاک‌سازی جرائم در شهر نیویورک و گرافیتی بود (محسن‌پرور، ۱۳۹۳: ۱۶). در این‌جا سرکشی و قانون‌مداری با هم رقابت می‌کنند؛ تانگو گرافیتی سرکش و غیر قابل کنترل در برابر کنترل‌کنندگان شهر: ساختارهای قانونی، قدرت‌های نظارتی و تجهیزات تکنولوژیکی که کل شهر را تنظیم می‌کنند، در برابر گرافیتی‌کارها. طیف وسیعی از تکنیک‌های کنترل اعمال می‌شد. لیدی پینک عنوان می‌کند: «گرافیتی یعنی ما این‌جا هستیم... آن‌ها می‌خواهند جلوی ما را بگیرند؛ اما نمی‌توانند» (Ferrell, 1995: 35). حکومت، در قالب شهرداری نیویورک و پلیس شهری وارد عمل می‌شود؛ گفتمان حکومت با دال مرکزی مبارزه با گرافیتی مفصل‌بندی شده‌است. دال‌های شناور شامل برقراری امنیت، پاک‌سازی شهر از گرافیتی، از بین بردن جرائم، حفظ محیط شهری و ... نیز شکل گرفت.

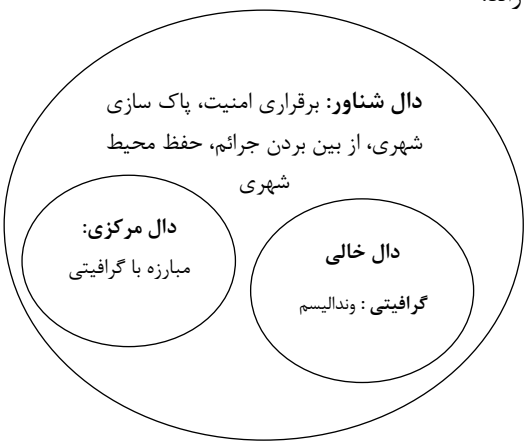
با شکل گرفتن دال مرکزی و شناور هر دو گفتمان و با گسترش منازعات بین آن‌ها، حکومت برای مقابله با گرافیتی به «تئوری پنجره شکسته» رجوع نمود و برنامه مقابله «جرائم علیه کیفیت زندگی» را مطرح ساخت. با این روش، دال خالی که در واقع همان بازنمایی وضعیت آرمانی و مطلوبی است که گفتمان‌های حکومتی سعی در ارائه آن در بهترین وجه ممکن



تصویر ۵- گفتمان حکومت برابر گرافیتی دهه ۱۹۷۰و۱۹۸۰.م نیویورک. منبع: (نگارندگان)

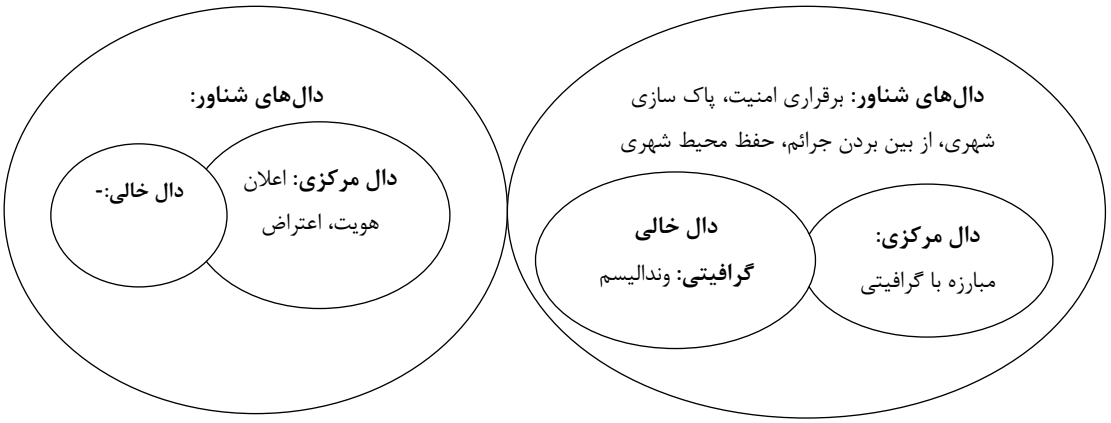
دارند، شکل گرفت. از سوی دیگر، این وضعیت بیانگر کوتاهی و قصور گفتمان رقیب در تأمین وضعیت مطلوب دارد. دال خالی عنوان می‌کند که گرافیتی، حرکتی وندالیسمی است تا جُرمی که به ظاهراً کوچک و بی‌خطر است اما طبق «تئوری پنجره شکسته» زمینه ایجاد جرائم بزرگ است، را محکوم و سرکوب نماید.

در ادامه نیروی حکومتی با اقدامات محکم و شدید در برابر گرافیتی قرار گرفت: هزاران دلار صرف پاکسازی روزانه متروها گشت؛ نیروهای پلیس در محیط‌های زیرگذر، متروها دو برابر شد، فروش اسپری به جوانان ممنوع گشت و برای آن جریمه در نظر گرفته شد و دستگیری جوانان گرافیتی‌کار در حین کار و... به این صورت حکومت با برجسته نمودن عواملی چون: امنیت، جرم زدایی، جرائم علیه کیفیت زندگی، آسیب به اموال عمومی، گرافیتی را منزوی ساخت و با تکیه بر موضوعاتی چون تئوری پنجره شکسته، حضور نیروهای امنیتی، پاکسازی متروها، آن را به حاشیه راند.

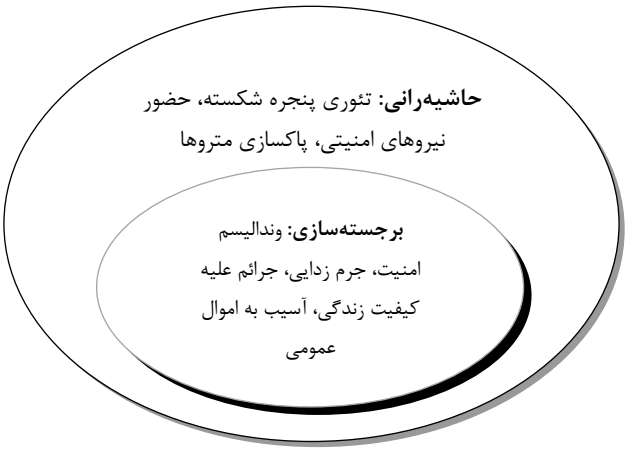


تصویر ۶- گفتمان حکومت برابر گرافیتی دهه ۱۹۷۰و۱۹۸۰.م نیویورک. منبع: (نگارندگان)

گفتمان گرافیتی دهه ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰.م برابر گفتمان حکومتی، بسیار جسورانه و شجاعانه صورت گرفت؛ کم پیش می آید که جنبش بصری مردمی و مستقل به چنین درجه‌ی از اشتهار برسد. ازاین‌رو گرافیتی نیویورک یک نمونه منحصربه‌فرد محسوب می‌شود که گفتمانی متمایز را شکل داد.



تصویر ۷- گفتمان حکومت برابر گرافیتی دهه ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰.م نیویورک. منبع: (نگارندگان)



تصویر ۸- گفتمان حکومت برابر گرافیتی دهه ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰.م نیویورک (برجسته‌سازی و حاشیه‌رانی توسط حکومت). منبع: (نگارندگان)

نتیجه‌گیری

گرافیتی به‌عنوان رسانه‌ی اعتراضی و جریان ساز، از زادگاه اصلی خود یعنی نیویورک در دهه ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰.م پا گرفت.

گرافیتی‌کارهای عاصی و جوانی که در آمریکا آن دوره به‌دنبال رسانه‌ی بیانی می‌گشتند؛ جوانانی که به واسطه تبعیض نژادی، فقر و معضلات زندگی حاشیه نشینی، نام خود را با ساده‌ترین ابزار، اسپری و ماژیک بر دیوارهای شهر به جای می‌گذاشتند. آنان خود را با این حرکت فریاد می‌زدند و به حکومتی که حاشیه نشینان را با معضلاتشان رها کرده بود، اعلان وجود می‌کردند.

سؤال پژوهش گرافیتی دهه ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰.م نیویورک چه مفصل‌بندی دارد و دال مرکزی گفتمان چیست؟

گفتمان انتقادی از مباحث حوزه جامعه‌شناسی دوره اخیر است که به روشنی چارچوبی را برای تحلیل مسائل اجتماعی نمایان می‌سازد. در این نگرش با مفاهیم کلیدی چون مفصل‌بندی، دال مرکزی، دال شناور، برجسته‌سازی، حاشیه‌رانی، گفتمان بین گروه‌ها و نهادهای اجتماعی قابل تحلیل است. در گفتمان حکومت علیه گرافیتی، گرافیتی به‌عنوان رسانه‌ی اعتراضی در اختیار جوانان عاصی و شورشی مورد حمله حکومت قرار گرفت. دال مرکزی حکومت در جهت تقابل با گرافیتی حفظ امنیت و با شعار «مبارزه با جرائم علیه کیفیت زندگی» آنان بر این اساس و به کمک دال شناور، نظریه «پنجره شکسته» که عدم رسیدگی به بی‌سامانی و جرائم کوچک را موجب بروز آسیب‌های اجتماعی بزرگ می‌دانست، و با توسل به دال خالی برقراری امنیت و جلوگیری از آسیب اموال عمومی، به حاشیه‌رانی گفتمان گرافیتی پرداختند. در این حاشیه‌رانی، برجسته‌سازی مبارزه با جرائم کوچک و برقراری امنیت بیش از همه به چشم می‌خورد و نحو حاشیه‌رانی بدین شکل بود که برای فروش اسپری به جوانان زیر هجده سال جریمه در نظر گرفته شد، گرافیتی به‌عنوان جرم مورد پیگرد قانونی قرار گرفت، شهردار نیویورک با برگزاری جلساتی همراه با مؤسسات دولتی دیگر، گرافیتی را تهدید علیه کیفیت زندگی اعلان نمود و گرافیتی معادل وندالیسم محسوب گشت. بدین صورت تگ‌نویسان جوان نیویورکی با برخورد صریح حکومت به عقب رانده شدند. گفتمان گرافیتی، گفتمانی اعتراض محور با دال مرکزی اعلان وجود و اعتراض، از نیویورک، به سایر شهرهای آمریکا و اروپا سرایت نمود؛ رفته رفته جنس بیان آن، تغییر یافت.

نتیجه پژوهش نشان می‌دهد که در نیویورک دهه هفتاد و هشتاد، گفتمان گرافیتی با دال مرکزی اعلان هویت و اعتراض، در برابر گفتمان حکومت با دال مرکزی برقراری امنیت قرار گرفته بود؛ از این جهت حکومت با برجسته‌سازی ایجاد امنیت و حفظ اموال عمومی به حاشیه‌رانی و مبارزه با گرافیتی‌کارها پرداخت.

گرافیتی نیویورک دهه ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰.م، برخاسته از جامعه هنری نبود؛ گرافیتی‌کارهای جوان، هنرمندان به نام و یا حتی هنرمندان آکادمیک نبودند. کارهای آن‌ها در حد تگ‌نویسی و نه خلق اثر هنری بود. آنان

دغدغه‌ی بیان هنری نداشتند؛ بیان اعتراضی و اعلان وجود عامل اصلی حرکت همه‌گیر و عاصیانه جوانان نیویورکی بود. رفتار آن‌ها و واکنششان در قالب گرافیتی، موجب ایجاد گفتمان در برابر حکومت گشت. در زمان حاضر، گرافیتی هویتی فرمالیستی پیدا کرده‌است و بسیاری را مجذوب خویش ساخته‌است؛ همچنین جشنواره‌ها و فستیوال‌هایی را برای آن در جهان برگزار می‌کنند و نکته جالب حمایت کشورها و نهادهای دولتی و هنری از گرافیتی است که این امر از سرچشمه‌ی جریان‌ساز گرافیتی دهه ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰.م نیویورک متمایز است.

پی‌نوشت

1. Ernesto Laclau
2. Chantal Mouffe
3. Craig Castleman
4. Janice Rahn
5. Johannes Stahl
6. Henry Chalfant
7. Jon Naar
8. Paul Cavalieri, Kenny Cavalieri
9. Yoav Litvin
10. Roger Gastman & Caleb Neelon
11. Zellig Harris
12. Discourse Analysis
13. Freight art
14. Hugo Martinez
15. Lewisohn
16. Darryl Alexander McCray
17. Ramm Ell Zee
18. Martha Cooper
19. Rapper s Delight
20. Sugarhill Gang
21. Gregory Snyder
22. Jeff *Ferrell*
23. Tony Shafrazi
24. Devon Brewer
25. Eyes on the Street
26. James Q. Wilson &George L. Kelling

تضاد منافع

دکتر نجیبه رحمانی، نویسنده مسئول در این مقاله، مدیر داخلی فعلی نشریه هنرهای کاربردی سمنان است، اما هیچ دخالتی در فرآیند ارزیابی این مقاله نداشته‌است. فرآیند داوری این مقاله توسط دیگر اعضای هیأت‌تحریریه در نشریه هنرهای کاربردی سمنان مدیریت شد.

منابع

- خباز، بهاره (۱۳۹۴)، هنر شهری دنیای بی‌مرز دیوارها رویکردکشورهای جهان به گرافیتی، *تندیس*، شماره ۳۱۷، ۳۱-۳۰.
- خباز، بهاره؛ تفضلی، جاوید (۱۳۹۴)، هنر جدید: گرافیتی. رویکرد اجتماعی_فرهنگی، *تندیس*، شماره ۳۲. ۳۳-۳۲.
- سجودی، فرزان؛ قاضی‌مرادی، بهناز (۱۳۹۱)، تأثیر گفتمان مشروطیت بر هنجارهای تصویری دوره قاجار، *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، سال چهارم*، شماره ۱، ۱۲۲-۹۳.
- شریفیان، وحید (۱۳۸۶)، خلاقیت بدون مرز (پرونده تونی شفرازی)، *تندیس*، شماره ۱۱۷، ۲۱-۱۸.
- فرکلا، نورمن (۱۳۷۹)، *تحلیل انتقادی گفتمان*، فاطمه شایسته‌پیران و دیگران. تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.
- کوثری، مسعود (۱۳۸۹)، گرافیتی به منزله هنر اعتراض، جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، شماره ۱، ۱۰۰-۶۵.
- محسن‌پرور، حمیده (۱۳۹۳)، بررسی مفاهیم و نظریه‌ها: گرافیتی از منظر فرهنگ بصری شهر، *رشد آموزش هنر*، شماره ۳۷، ۱۹-۱۶.
- مقدمی، محمدتقی (۱۳۹۰)، نظریه تحلیل گفتمان لاکلا و موفه و نقد آن، *معرفت فرهنگی و اجتماعی*، سال‌دوم، شماره ۲، ۱۲۴-۹۱.
- مریدی، محمدرضا؛ تقی‌زادگان، معصومه (۱۳۹۲)، تحلیل گفتمان‌های هنر در ژئوپولیتیک جهان اسلام، *فصلنامه مطالعات ملی*، سال چهاردهم، شماره ۲، ۹۷-۷۴.

References

- Bates. Lindsay (2014), *Bombing, Tagging, Writing: An Analysis of the Signifificance of Graffiffiti and Street Art*, (Masters Thesis), University of Pennsylvania. Philadelphia.
- Blackshaw.Ric .Farrelly.Liz (2008), *Street Ar*, Published: RotoVision.
- Erin.Alison (2008), *Girls Night Out: Female Graffiti Artists in a Gendered city*, Bowling Green, USA.
- Ferrell. Jeff (1995), *Urban graffiti: Crime, control, and resistance, in Youth and Society.27*, pp.73–92. Reprinted with permission from Sage Publications. Inc.
- Ferrell. Jeff (1996), *Crimes of style, in c.Greer (ed) (2010) Crime and media:a redder*, London, Routledge.
- White. Ashanti (2014), From Primitive to Integral: The Evolution of Graffiti Art, *Journal of Conscious EvolutionIssue 11*, California Institute of Integral Studies, 1-13.

- URL1: https://www.henrychalfant.com/ Accessed at 26-08-2022 9:17
- URL2: www.ladypinknyc.com/ Accessed at 25-11-2021 10:30
- URL3:http://graphics8.nytimes.com/packages/pdf/arts/taki183.pdf
  Accessed at 12-05-2022 20:43