

نوع مقاله: پژوهشی

شماره صفحه ۷۷-۹۵

شیوه‌های آشنایی زدایی و نشانه‌شکنی در آثار بنکسی

صدرالدین طاهری

استادیار گروه پژوهش هنر، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران

Email: s.taheri@au.ac.ir

چکیده

به باور ویکتور شکلوفسکی یکی از وظایف هنر می‌تواند بیگانه‌سازی اشیاء و پدیده‌ها برای افزودن بر پیچیدگی و ژرفای فهم مخاطب باشد. رولان بارت به فرآیند نشانه‌شکنی اشاره دارد، به معنای بازگون‌سازی معنای نشانه‌های پذیرفته‌شده فرهنگی. هدف اصلی پژوهش حاضر، ردیابی شیوه‌های گوناگون آشنایی زدایی و نشانه‌شکنی در آثار «بنکسی» هنرمند رخ‌پوشیده معاصر بریتانیا است. این پژوهش یک موردکاوی نشانه‌شناختی با رویکرد توصیفی-تحلیلی و با هدف توسعه‌ای است که داده‌های کیفی آن به شیوه اسنادی داده‌اندوزی شده‌اند. پس از تحلیل یازده اثر بنکسی که با نمونه‌گیری هدفمند برگزیده شده‌اند، شیوه‌های آشنایی زدایی و نشانه‌شکنی در کارهای او دسته‌بندی می‌گردد. در این راستا پنج اثر دختر ناپالم، مداخله ناخوش آیند، طغیان، پرتابگر گل، تیرانداز مدادشمعی‌ها و موشک به‌جای زوبین را می‌توان دارای آشنایی زدایی و نشانه‌شکنی سیاسی دانست. همچنین آلبوم پاریس و ماجرای کانی آیلند آثاری هستند که گونه‌ای آشنایی زدایی و نشانه‌شکنی اقتصادی در آن‌ها دیده می‌شود. چهار اثر مریم زهر آگین، مسیح با کیسه‌های خرید، نیشخند دروگر و پایان حراج را نیز می‌شود دارای نمونه‌هایی از آشنایی زدایی و نشانه‌شکنی مذهبی دانست. هنرمند در آثار یادشده، قالب‌هایی را که مخاطبانش از پیش می‌شناخته‌اند برگزیده و با تهی نمودنشان از معنای رایج و بهره‌گیری از رمزگان‌های جایگزین، آن‌ها را با مفاهیمی تازه بارور نموده است.

کلیدواژه‌ها: نشانه‌شناسی، آشنایی زدایی، نشانه‌شکنی، بنکسی، هنر معاصر

مقدمه

در رساله کراتیلوس افلاطون (Plato, 2013) که در سده چهارم پ.م تدوین شده، گفتگویی جریان می‌یابد بر سر این‌که آیا رابطه یک شخص، شیء یا مفهوم با واژه نشانگر آن در زبان می‌تواند رابطه‌ای بی‌واسطه و حقیقی باشد؟ کراتیلوس در این گفتگو بر این باور است که واژه‌های یک زبان با شیء یا موضوع ویژه‌ای که نمایندگی می‌کنند رابطه‌ای حقیقی دارند. این مسئله که معمولاً باوری عمومی بوده و در نگاه نخست پذیرفتنی هم به نظر می‌رسد، چالشی است که دانش‌نشان‌شناسی از ابتدا با آن روبرو بوده و البته آن را رد کرده است. یکی از نخستین اصول نشان‌شناسی را می‌توان باور به قراردادی، اختیاری، نسبی و اعتباری بودن روابط دلالتی میان هر نشانه با معنای آن دانست. با این وجود پایداری و استمرار معنای واژه‌ها (و در چارچوبی گسترده‌تر نشانه‌ها) یک واقعیت تاریخی است. تا زمانی که پایگاه‌های گفتمانی یک نظام نشان‌شناختی پابرجا باشند و توان تأثیرگذاری عمومی خود را از دست نداده باشند، معمولاً بیشتر نشان‌های رایج معنای خود را حفظ خواهند کرد، اما در دوران مدرن بارها شاهد بوده‌ایم که یک شخص، گروه یا مکتب تلاشی برای دگرگون ساختن بنیادهای یک نظام نمادین و بازتعریف معنای نشان‌های درونی آن را آغاز کرده و به ثمر رسانده‌اند. در نیمه نخست این پژوهش دیدگاه‌هایی که می‌توانند به آشکار شدن دلیل این تلاش‌ها یاری برسانند مرور خواهد شد. سپس با مدد از شناخت حاصل آمده، یازده اثر از بنکسی هنرمند معاصر بریتانیایی برای فهم سه شیوه متفاوت وی در آشنایی‌زدایی و نشان‌شکنی (سیاسی، اقتصادی و مذهبی) مورد تحلیل نشان‌شناختی قرار خواهند گرفت.

پیشینه پژوهش

بیشتر آگاهی ما درباره بنکسی^۱ و آثار هنریش به سبب سه دهه تلاش او برای پنهان نگاه‌داشتن هویتش و پراکندگی آثارش در خیابان‌های شهرهای جهان، تهی از انسجام و اعتبار علمی است. با این وجود، از پژوهش‌های صورت‌گرفته درباره او و کتاب‌هایی که تصاویر بخشی از نقاشی‌هایش را گردآوری نموده‌اند، می‌توان به *دیوار و صلح* (۲۰۰۶) اثر بنکسی، *بريستول بنکسی: هیچ کجا مثل خانه آدم نیست* (۲۰۰۷) اثر استیو رایت و مارک سیمونز^۲، *بنکسی* (۲۰۱۰)، اثر فردریک میلر و دیگران^۳، *هفت سال با بنکسی* (۲۰۱۲) اثر روبرت کلارک^۴، *مرد پشت دیوار* (۲۰۱۲) اثر ویل السورث‌جونز^۵، *بنکسی، تو یک سطح قابل‌پذیرش از تهدید هستی* (۲۰۱۲) اثر گری شاو و دیگران^۶ و نیز *بنکسی کجاست؟* (۲۰۱۶) اثر خاویر تاپیس^۷ اشاره نمود. گرچه پیشگامان نشان‌شناسی، آن را زیرشاخه‌ای از زبان‌شناسی و علمی برای تحلیل ادبیات و کنش‌های کلامی می‌دانستند، اما امروزه این چارچوب نظری با شاخه‌های پرشمارش کارکرد بسیاری در مطالعات هنری یافته است. در این باب به زبان فارسی، می‌توان از پژوهش‌هایی در حوزه سینما همچون: سلطانی و مرشدی (۱۳۹۶)، تبلیغات مثل رسولی و همکاران (۱۳۹۳)، بازی‌های رایانه‌ای همچون: عزیزی و همکاران (۱۳۹۷) و رسانه‌های مجازی مانند دهقان و همکاران (۱۳۹۵) یاد کرد. در باب کشف نمونه‌هایی از آشنایی‌زدایی در هنر مدرن نیز نوشتارهایی منتشر شده، از جمله پژوهش درباره آشنایی‌زدایی در آثار پابلو پیکاسو در رساله جوی داس^۸ (۲۰۰۳)، مقاله‌ای از بن استولزفوس^۹ (۲۰۱۱) که بخشی از آن به آشنایی‌زدایی در آثار رنه مگریت اختصاص دارد و رساله الیزابت رومانف^{۱۰} (۲۰۱۳) که بر آشنایی‌زدایی در آثار مارسل دوشان تمرکز کرده. در زبان فارسی می‌توان نوشتارهای پرشماری را یافت که تمهید آشنایی‌زدایی را در آثار ادبی پی‌جویی نموده‌اند، اما به بررسی این تکنیک در

کار هنرمندان تجسمی کمتر پرداخته شده. یک استثنا در این باب مقاله‌ای است از طاهری و افضل طوسی (۱۳۹۶) که بازتولید تابلوی مونالیزا با روش آشنایی‌زدایی در برخی از نقاشی‌های پسامدرن را رهیابی کرده است. تاکنون در زبان فارسی به مساله نشانه‌شکنی پرداخته نشده است.

مبانی نظری

دانش نشانه‌شناسی بررسی معناسازی، فرآیند شکل‌گیری نشانه‌ها و فهم ارتباطات معنادار است. نشانه‌شناسی شامل مطالعه ساخت و شکل‌گیری نشانه‌ها، اشاره‌ها، دلالت‌ها، نام‌گذاری‌ها، قیاس‌ها، تمثیل‌ها، استعاره‌ها، مجازها و رمزگان‌های ارتباطی است. نشانه‌ها بر پایه روش یا رمزگان مورد بهره برای انتقالشان دسته‌بندی می‌شوند که می‌تواند آواهای خاص، علامت‌های الفبایی، نمادهای تصویری، حرکات بدن یا حتی پوشیدن یک لباس ویژه باشد. هرکدام از این‌ها برای رساندن پیام ابتدا باید توسط گروه یا جامعه‌ای از انسان‌ها به‌عنوان حامل معنایی خاص پذیرفته شده باشند (طاهری، ۱۳۹۶: ۱۷). فردیناند دو سوسور^{۱۱} که نشانه‌های زبان‌شناختی را بررسی می‌کرد، برای هر نشانه دو سویه به‌هم‌پیوسته قائل بود. دال که به شکل واژه از سوی فرستنده ادا می‌گردد و مدلول که در قالب معنای ذهنی از سوی گیرنده درک می‌شود (Saussure, 1916: 67). همزمان چارلز سنדרس پیرس^{۱۲} با دیدگاهی متفاوت از سوسور نشانه را دارای سه وجه دانست: موضوع (که نشانه بدان ارجاع می‌دهد)، بازنمون (شکلی که نشانه به خود گرفته) و تفسیر (حس یا معنایی که نشانه برمی‌انگیزد) (Peirce, ۱۹۳۱-۵۸: ۲۲۲۸). لویی یلمزلف^{۱۳} نظریه سوسور را در مورد نشانه تکمیل و عناوین جدیدی را به‌جای دال و مدلول پیشنهاد کرد. به باور او، نشانه منفک و منزوی نیست. به همین سبب، او چشم‌انداز نشانه‌ای را به چشم‌انداز زبانی تغییر داد. او زبان را دارای دو سطح می‌داند: بیان و محتوا؛ و بر این اساس به‌جای دال صورت بیان و به‌جای مدلول صورت محتوا را پیشنهاد می‌کند. زبان رابط میان این دو سطح است و مرز آن دو توسط آفرینشگر تعیین می‌شود (Hjelmslev, 1961: 50-51). پس از آن‌ها یوری لوتمان^{۱۴} از سپهر نشانه‌ای^{۱۵} سخن گفت (Lotman, 1990)، فضایی که بیرون از آن نشانگی غیرممکن است. ارگان‌های یک زیست‌محیط نشانه‌هایی را خلق می‌کنند که در کنار هم به اجزای سازنده سپهر نشانه‌ای بدل می‌شوند. مجموعه صورت‌بندی‌های نشانه‌ای، کارکردی مقدم بر زبان دارند و شرط وجود و هستی زبان به شمار می‌آیند. در سپهر نشانه‌ای مرزهایی وجود دارد که فضای نشانه‌ای را از فضای فرانشانه‌ای یا غیرنشانه‌ای جدا می‌کنند. روی این مرزها پالایه‌های دوسویه‌ای قرار دارند که فعالانه نشانه‌های بیرونی را برای درون ترجمه کرده و آن‌ها را به فضای نشانه‌ای موجود می‌افزایند. نشانه‌شناسی هنگام بنیان‌گذاری بخشی از دانش زبان‌شناسی تصور می‌شد، اما در نسل‌های بعد مرزهای این دانش بسیار گسترش یافت و به مطالعه همه گونه‌های ارتباطات دلالتی پرداخت؛ تا جایی که اکو بیان داشت که: «تمامیت فرهنگ را باید به‌عنوان یک پدیدار نشانه‌شناختی دید. همه جنبه‌های فرهنگ را می‌توان به‌عنوان بخش‌های یک مجموعه ارتباطی نشانه‌شناسی نمود» (Eco, 1976: 22).

روش پژوهش

این پژوهش یک موردکاوی نشانه‌شناختی با رویکرد توصیفی-تحلیلی و با هدف توسعه‌ای است که داده‌های کیفی آن به شیوه اسنادی داده‌اندوزی شده‌اند. در پژوهش‌های توصیفی-تحلیلی، پژوهشگر علاوه بر تصویرسازی آنچه هست، به تشریح و تبیین دلایل چگونگی و چرایی مسئله

و ابعاد آن می‌پردازد. در این‌گونه پژوهش‌ها می‌توان از روش استقرایی استفاده نمود، بدین‌سان که وقتی ویژگی مشترکی در پدیده‌های گوناگون تکرار و مشاهده گردید، می‌توان بر اساس آن یک نظریه ارائه کرد (حافظ‌نیا، ۱۳۹۲: ۷۲). در استراتژی پژوهش استقرایی، نظریه شامل تعمیم‌هایی است که به‌وسیله استقرا از داده‌ها به دست می‌آیند. بنابراین پژوهش به ساختن و پرداختن نظریه‌ای مربوط می‌شود که از گردآوری داده‌ها آغاز و با توصیف‌های انتزاعی از الگوهای موجود در داده‌ها (تعمیم‌ها) به پایان می‌رسد (بلیکی، ۱۳۸۴: ۲۳۱). بر این پایه، نگارنده تلاش نموده با اشاره به الگوهای تکرارشونده در آثار یک هنرمند، نظریه خود را صورت‌بندی کند. هدف اصلی این نوشتار نخست رسیدن به تعریفی دقیق برای مفهوم نشانه‌شکنی و سپس ردیابی آن در آثار هنری بنکسی است. در این راه ابتدا دیدگاه‌های شماری از نشانه‌شناسان و فیلسوفان معاصر همچون سوسور، یاکوبسن، اکو، لوی‌استراوس، شک洛夫سکی و بارت بررسی می‌گردند تا تعریف نگارنده از چارچوب مفهومی عبارت نشانه‌شکنی آشکار گردد؛ آنگاه دوازده اثر از بنکسی هنرمند معاصر بریتانیایی که با نمونه‌گیری هدفمند برگزیده شده‌اند، در جستجوی بازنمودهای هنری معاصر تلاش برای نشانه‌شکنی موردبررسی قرار خواهند گرفت.

هنر در تکاپوی آشنایی‌زدایی، شناورسازی دال‌ها و نشانه‌شکنی

از هنگامه شکل‌گیری نخستین مکتب‌های هنری مدرن تا امروز، هنرمندان همواره تلاش نموده‌اند نگاه مرسوم و پذیرفته‌شده جوامع به اشیاء و پدیده‌ها را به چالش کشیده و بنیادهای ادراکی تازه‌ای را جانشین پارادایم‌های رایج سازند. این نبرد دیالکتیکی البته پیش از آن نیز در بطن جریان سیال تاریخ برقرار بود، اما در سده بیستم م. (به‌ویژه در غرب) چنان شتابی یافت که هرگز تجربه نشده بود. ویکتور شک洛夫سکی^{۱۶} منتقد و نظریه‌پرداز ادبی روس، تعریف ویژه‌ای برای این رویکرد هنرمندان مدرن دارد که در مقاله هنر به مثابه تکنیک^{۱۷} آن را در قالب عبارت آشنایی‌زدایی^{۱۸} صورت‌بندی نموده است (Shklovsky, 1919: 101). این عبارت را شک洛夫سکی برای تفاوت نهادن میان زبان شاعرانه با زبان کاربردی روزمره ابداع نمود؛ اما پس از وی، تمهید آشنایی‌زدایی را شارحان هنر مدرن برای فهم یا تفسیر آثار بسیاری از هنرمندان در رسانه‌های گوناگون هنری به‌کار گرفته‌اند. این لقب به کار هنرمندانی اطلاق می‌شود که نشانه‌های پذیرفته‌شده فرهنگی را به روشی نامتداول و غریب به‌کار می‌برند. آشنایی‌زدایی مدنظر وی همچنین از سوی ساختارگرایان روس، آرایه‌ای ستوده شده و بسیار نیرومند و حتی گاه مفهوم محوری هنر و ادبیات مدرن قلمداد شده است.

از دید شک洛夫سکی یکی از وظایف هنر می‌تواند ناآشنا ساختن چیزها برای افزودن بر پیچیدگی و ژرفای فهم مخاطب باشد. از آنجایی‌که فرآیند ادراک خود بخش ارزشمندی از کار هنری و هدفی زیبایی‌شناختی است، باید استمرار یابد. هنر راهی است برای تجربه هنرپذیری یک شیء، نه بیان اهمیت آن شیء (Shklovsky, 1990: 13). در بررسی اثر هنری ما اصولی را باز می‌یابیم که آشکارا برای زدودن خودکاری ادراک خلق شده‌اند. هنرمند با پیشگیری از عادی شدن ادراک موفق به ایجاد بینشی تازه می‌شود. اثری هنرمندانه آفریده شده است که ادراک آن به تعویق افتد. برترین تأثیر ممکن در هنر از طریق کاستن از شتاب ادراک حاصل می‌گردد (Shklovsky, 2017: 19). این وظیفه هنر است که فهم ما از پیرامونمان را بازنگاری کند. ما معمولاً از دیدن آنچه با آن آشنا هستیم، دست می‌کشیم. هنرمند صحنه آشنا را تکان می‌دهد و گویی با جادو، معنای تازه‌ای پیش چشم ما آشکار می‌شود (Nin, 1968: 25). شک洛夫سکی بر این باور بود که آشنایی‌زدایی می‌تواند ابزاری باشد

در دست هنرمند برای خلق نیرومندترین تأثیر ممکن بر فهم مخاطب (Crawford, 1984: 210). هدف این بیگانه‌سازی غریبه کردن چیزها است با بیرون کشیدن آن‌ها از سپهر شناختی مرسومشان (Shklovsky, 1990: 6). این روش بیگانه‌سازی که شکوفسکی آن را گرداندن^{۱۹} یک چیز در درون فضای معنایی می‌خواند، می‌تواند یک نشانه را از وابستگی‌های معمولش رها سازد و بدان جایگاه و معنایی کاملاً متفاوت ببخشد. بدین ترتیب یک شیء یا پدیده از دریچه نگرش هنرمند و با توصیف از زاویه دیدی تازه، آشنایی‌زدایی می‌گردد تا تأثیر ادراکی نوینی را برانگیزد (Woodward, 2011: 12). در سپهر هنر مدرن و پسامدرن، گاه هنرمند به آشنایی‌زدایی از موضوعات و مفاهیم پرداخته و گاه با قرار دادن عناصر روزمره و آشنا در وضعیتی ناآشنا موقعیتی تازه را رقم زده است.

برای آشکارتر شدن موضوع و بر پایه هدف اصلی این پژوهش که تحلیل تلاش بنکسی برای آشنایی‌زدایی از نشانه‌های شناخته‌شده فرهنگی است، ابتدا لازم است دیدگاه‌های گوناگونی را که توسط نظریه‌پردازان دانش نشانه‌شناسی درباره تغییر یا باژگونی معنای یک نشانه ارائه گردیده به اختصار مرور نماییم. از دیدگاه نشانه‌شناختی فردیناند دو سوسور دال، مدلول و روابط دلالتی که میان آن‌ها برقرار است مفاهیمی انتزاعی و حسی هستند و هیچ‌کدام بیانگر شیء یا موضوعی مادی نیست. وابستگی میان شکل نشانه با معنای آن نه طبیعی و الزامی، بلکه قراردادی و اختیاری است و بر پایه یک انگیزش نسبی و اعتباری ایجاد شده است و نشانه‌ها نه به تنهایی بلکه در کنار یکدیگر دارای معنا می‌شوند (Saussure: 1916: 21). ارتباطات نمادین میان انسان‌ها در فرآیندی از انتقال اطلاعات یا معانی رمزگذاری شده از یک فرستنده (آفرینشگر) به یک گیرنده (خوانشگر) صورت می‌پذیرد. رومن یاکوبسن^{۲۰} در کنار این دو، به چهار عامل تعیین‌کننده دیگر نیز برای شکل‌گیری این ارتباط اشاره می‌کند: بافت، رسانه، رمزگان و پیام (Jakobsón, 1987: 66). فرستنده باید معنا را در یک قالب مورد توافق رمزگذاری کند و گیرنده باید پیامی که دریافت نموده را رمزگشایی و خوانش نماید تا به معنای پنهانی آن دست یابد. در این مسیر رمزگان قراردادی مورد استفاده، رسانه ارتباطی و بافت فرهنگی که ارتباط در آن شکل می‌گیرد، تعیین‌کننده‌اند. در این میانه رمزگان چارچوبی می‌سازد که نشانه در درون آن معنا می‌یابد. کارآمدترین صورت ارتباط هنگامی رخ می‌دهد که فرستنده و گیرنده هر دو با رمزگان مورد استفاده آشنایی کامل داشته باشند. این رمزگان‌ها گاه جهانی و گاه محلی هستند و از معنایی بارورند که در یک فرایند جغرافیایی - تاریخی توسط گروهی از انسان‌ها به آن‌ها الصاق شده است. آنچه یاکوبسن بر آن تأکید دارد استواری جایگاه این شش عامل برای رسیدن به یک ارتباط نشانه‌ای درست است، اما در ادامه خواهیم دید که چگونه هنرمندان معاصر گاه عامدانه آثارشان را در راستای برهم زدن نظم معنایی رمزگان‌های پذیرفته‌شده خلق نموده‌اند.

اومبرتو اکو^{۲۱} بر این باور است که خوانشگر برای فهم متن باید دست به انجام قضاوت‌های نشانه‌شناختی بزند و فرآیندهای همیاری تفسیری^{۲۲} را به‌کار بندد (Eco, 1984: 43). بدین ترتیب خوانشگر خود می‌تواند متن را بازتولید کند. از دید اکو، نشانه‌پردازی حرکتی پویا و بی‌پایان میان یک تفسیر به تفسیر دیگر است و معنا در نتیجه این فرآیند پیش‌رونده و این زنجیره نشانه‌ای^{۲۳} حاصل خواهد آمد. این دلالت بی‌پایان در نشانه‌شناسی تفسیری اکو بر این اصل استوار است که هر بار نشانه چیزی بیشتر می‌گوید و نه چیزی دیگر. نشانه‌ها ابزارهایی باز هستند، نه زره‌های محکمی که هویت‌های دوشرطی را تحمیل کنند. او معنای سنتی نشانه را نمی‌پذیرد و به جای آن نقش نشانه‌ای را می‌نهد که رابطه‌ای قراردادی میان بیان و محتوا و همواره پویا و در حال تغییر است. قلمرو

تفسیر در یک رویارویی میان نیت متن و نیت خوانشگر آشکار می‌شود. این تأکید اکو بر گشودگی نشانه البته حاصل تأثیری است که او از جریان نیرومند پساساختگرایی گرفته است. به یاری این اندیشه می‌توان از باور به تقابل دوگان‌ها و پذیرش برتری یکی از دو پایه رویارو بر دیگری عبور نمود. نشانه‌هایی که فاقد دلالت قطعی و از این‌رو آماده پذیرش معناهای گوناگون هستند را می‌توان دال شناور^{۲۴} نامید. این عبارت را نخستین بار کلود لوی-استراوس^{۲۵} در مقدمه‌ای که بر کتاب *جامعه‌شناسی و انسان‌شناسی* (۱۹۵۰) مارسل ماوس^{۲۶} نوشت، به کار برد. دال شناور، به دالی گفته می‌شود که مدلول آن مبهم، تغییرپذیر، تعیین‌ناشدنی یا ناموجود باشد. چنین دالی نزد افراد گوناگون به دلالت‌های ناهمسانی پیوند می‌یابد، بنابراین معنای آن نشانه وابسته به میل تفسیرگر آن متغیر خواهد بود (Goldman & Papson, 1994: 50). از آنجایی که همبستگی دال و مدلول اصولاً همواره قراردادی، اختیاری، نسبی و اعتباری است، می‌توان بیان نمود که همه دال‌ها در شرایط ویژه گفتمانی امکان تبدیل به دال شناور را دارند. بسیاری از هنرمندان مدرن یا پسامدرن تلاش نموده‌اند با شناورسازی معنای دال‌ها بنیادهای گفتمانی آن‌ها را بی‌اعتبار سازند و یا به آفرینش معنایی تازه و یا حتی صرفاً پیچیدن پیام اثر هنری در هاله‌ای از ابهام دست بزنند.

رولان بارت^{۲۷} در مقدمه کتاب *اسطوره‌ها* برای چنین رویکردی عبارت نشانه‌شکنی^{۲۸} را به کار برد. در این کتاب او تاریخ را یک نظام نشانه‌شناسی فرهنگی می‌داند که ساختاری ایدئولوژیک دارد. از دید او تاریخ تعیین‌کننده موجودیت و چارچوب معنایی اسطوره است. بارت بر این باور است که «اسطوره یک مفهوم یا انگاره صرف نیست، بلکه یک ساختار و نظام ارتباطی است... بیان اسطوره‌ای در هر دوره بر موضوعی چنگ می‌اندازد، درحالی‌که ممکن است آن موضوع بعداً فراموش گردد و سخن دیگری به جایش بر مسند اسطوره بنشیند [...] این تاریخ انسانی است که واقعیت را به گفتار اسطوره‌ای بدل می‌سازد و قواعد ماندگاری یا فراموشی آن را تعیین می‌کند» (Barthes, 1957: 108). اسطوره، نشانه‌ها را می‌سازد یا بازسازی می‌کند تا یک اندیشه غالب یا یک ایدئولوژی را طبیعی و قابل‌فهم سازد، اما نیازهایی که اسطوره قصد پاسخ دادن به آن‌ها را دارد در گذر زمان دگرگون می‌شوند، پس اساطیر نیز در این فرآیند تغییر معنا می‌دهند. گاه یک نشانه یا روایت در دوره‌ای اسطوره‌زدایی می‌گردد و بعد دوباره به‌گونه‌ای دیگر اسطوره‌ای می‌شود. گاهی نیز ریخت اسطوره ثابت می‌ماند درحالی‌که مفهوم آن تغییر یافته؛ و به این ترتیب از دل اسطوره‌های کهن، اسطوره‌های نو سر برمی‌آورند.

در کتاب *تصویر، موسیقی، متن*، بارت پیشنهاد می‌کند که اسطوره‌شکنی اگر ادامه یابد، منجر به نشانه‌شکنی خواهد شد که گستره‌ای بیشتر و سطحی فراتر از اسطوره‌شکنی دارد (Barthes, 1977: 167). از آنجایی که او واژه اسطوره را در اشاره به سامانه نشانه‌های برآمده از یک ایدئولوژی به کار می‌برد، می‌توان تصور نمود که از دیدگاه او با فروریختن این نظام، نشانه‌های درونی آن - به‌ویژه نشانه‌هایی که در برابر تفکر منطقی و نقادانه می‌ایستند - نیز ناگزیر بی‌معنا می‌شوند، از این‌رو اسطوره‌شکنی به نشانه‌شکنی ختم خواهد شد. بارت در این دو متن اشاره‌ای گذرا به نشانه‌شکنی دارد، اما یک ساختار مفهومی معین یا یک روش‌شناسی کاربردی برای تشخیص نشانه‌شکنی ارائه نمی‌کند. این ابهام چنان است که برخی (Kim, 1996: 212) نشانه‌شکنی مدنظر وی را به‌مثابه نابود نمودن همه گونه‌های نشانه‌های مورد استفاده انسان تفسیر نموده و از این‌رو اصولاً ناممکن دانسته‌اند. با این وجود پس از او این عبارت توسط پژوهشگران دیگری مورد استفاده قرار گرفته که تلاش نموده‌اند چارچوب معنایی آن را آشکارتر سازند. از جمله رامبلی و ریندرز

پیشنهاد داده‌اند که ایجاد دگرگونی در معنای نشانه‌ها را می‌توان در دامنه‌ای از نشانه‌شکنی نرم تا سخت دسته‌بندی کرد. نشانه‌شکنی نرم تلاش در تغییر معنای یک نشانه دارد، درحالی‌که به سامانه باورها و نظام نشانه‌شناختی پیرامون آن نشانه احترام می‌نهد؛ حرکتی برگشت‌پذیر که قصدی برای تغییر سیستم دلالتی ندارد. در برابر آن هدف نشانه‌شکنی سخت، ایجاد دگرگونی در تمامیت یک نظام نمادین است. چنین تغییر عظیمی نیاز به فراموشی فرهنگی دارد و هنگامی‌که معنای نشانه‌ها از یاد رفت، بازیابی آن به‌سادگی امکان‌پذیر نخواهد بود (Rambelli & Reinders, 2012: 202). چنان‌که از اشارات بارت برداشت می‌شود، آفرینشگر یک پیام فرهنگی، هنگامی‌که نشانه‌ها را با معنایی متفاوت از آنچه جامعه خوانشگران بدان خو گرفته‌اند به‌کار می‌گیرد تا در راستای برهم زدن قراردادهای رایج در یک بافت اجتماعی تلاش کند، آغاز به نشانه‌شکنی نموده است. این تغییر معنا می‌تواند شامل دگرگون ساختن جزئیات ساختاری یک نشانه یا جابه‌جایی و پیکربندی دوباره بخش‌های آن و مذاکره برای تعیین جایگاه تازه‌ای برای نشانه‌ها درون یک نظام فرهنگی باشد. ممکن است این تلاش تنها منجر به خلق آثاری گنگ و نامفهوم یا ایجاد بدفهمی در مخاطبان گردد، اما اگر هنرمند بتواند بدیهی بودن معناهای قراردادی پذیرفته‌شده برای گروهی از نشانه‌ها را به چالش بکشد و معنای مدنظر خود را بر آن نشانه‌ها الصاق کند، آنگاه فرآیند نشانه‌شکنی به ثمر نشست است.

بر پایه تعاریف پیش‌گفته، می‌توان مکتب‌های هنری پرشماری را برشمرد (همچون فوویسم، فوتوریسم، دادائیسم، سوررالیسم، پاپ‌آرت، کانسپچوال‌آرت، آرته‌پورا^{۲۶} و غیره) که هنرمندانشان در آثار خود تلاش نموده‌اند نمادها را آشنایی‌زدایی کنند، دال‌های شناخته‌شده فرهنگی را شناور سازند و به نشانه‌شکنی از سامانه‌های معنایی بپردازند، اما چرا هنرمند معاصر رو به آشنایی‌زدایی یا نشانه‌شکنی می‌آورد؟ پاسخ به این پرسش نیازمند تحلیل‌های گسترده‌ای در باب ذات تغییرات اجتماعی در گذر تاریخ است. باین وجود می‌توان به اختصار اشاره نمود که هر عصری اساسی‌ترین مفاهیم اجتماعی دوران‌های پیشین را وام می‌گیرد، اما آن‌ها را در معرض تغییرات بنیادین قرار می‌دهد. پارادایم خاص هر عصر خودانگاره و جهان‌نگری معاصرش را تعریف می‌کند و به فرهنگ و هنر هم‌زمان با خود مقیاس، معنا و بیانی ویژه می‌بخشد (Kuhn, 1970: 8)، اما این فرآیند، دیالکتیکی است و همیشه هر پارادایمی منتقدانی نیز دارد؛ و هنگامی‌که شمار این مخالفان افزایش یابد، آن پارادایم با بحران روبرو خواهد شد. پدیداری این چالش‌ها یا بحران‌ها را در درون نظام‌های نشانه‌ای وابسته به یک پارادایم می‌توان آشکارا مشاهده نمود. فرآیند دیالکتیکی تاریخ، بدون گسست و سیال از عصری به عصر دیگر گذر می‌کند؛ تغییرات جهان هنر آینه تمام‌نمای ظهور و افول پارادایم‌ها و برآیند پوست‌اندازی نگرش‌ها و نیروهای ذهنی جامعه است (طاهری و شمس، ۱۳۹۷: ۱۱۱). بهره‌گیری بیش از حد یک گفتمان از شماری نشانه‌های خاص یا تأکید بر یک خوانش معنایی هژمونیک از آن نشانه‌ها، به شرایطی منجر می‌شود که می‌توان آن را «فرسودگی نشانه‌ها» خواند. در این شرایط، هنرمندان پیشرو غالباً دست به آشنایی‌زدایی و نشانه‌شکنی می‌زنند و از این رهگذر به فرآیند دیالکتیکی تاریخ شتاب می‌بخشند.

بنکسی

بنکسی یک هنرمند خیابانی، فیلم‌ساز و کنشگر سیاسی بریتانیایی است که عمده کارهای خود را به شیوه دیوارنگاری^{۳۰} یا تکثیر آثار چاپی بر کاغذ آفریده است. وی تاکنون هویت خود را پنهان نگاه

داشته (Holzwarth, 2009: 40)، اما احتمال داده می‌شود زاده ۱۹۷۳ م. در بریستول انگلستان باشد. او از آغاز دهه نود م. نقاشی‌های اعتراضی خود را در خیابان‌ها، بر دیوارها و روی بدنه پل‌ها در بسیاری از شهرهای جهان ثبت نموده است (Wright & Simmons, 2007: 32). دیوارنگاری شیوه‌ای است که برخی مقامات شهری در کشورهای گوناگون آن را کنشی تخریب‌گرانه ارزیابی نموده‌اند. با این وجود فراگیری جهانی و محبوبیت در میان نسل جوان، آن را به جایگاه یک رسانه هنری تأثیرگذار و پرکاربرد رسانده است. بنکسی به‌جز شهرت و محبوبیتی که نزد مخاطبان عمومی هنر خویش یافته است، از سوی برخی نهادهای هنری نیز تقدیر شده؛ از جمله نامزدی اسکار بهترین فیلم مستند ۲۰۱۱ م. برای فیلم خروج از مغازه هدیه فروشی^{۳۱} و دریافت جایزه وبی^{۳۲} به‌عنوان شخصیت ۲۰۱۴ م. از سوی آکادمی بین‌المللی هنرها و دانش‌های دیجیتال. نقاشی‌های کوبنده و هجوآمیز بنکسی، گاه با پیام‌های نوشتاری همنشین هستند که تیغ انتقاد وی را برنده‌تر می‌کنند. کارهای او که اغلب ضد جنگ، ضد سرمایه‌داری یا ضد دولت هستند، به شیوه‌گرده‌برداری و معمولاً سیاه و سفید یا با بخش‌های محدود رنگی تصویر می‌شوند. دیوارنگاره‌های بنکسی از جمله آثاری است که به سبب حضور بارز دغدغه‌های سیاسی و اجتماعی، هنر چریکی^{۳۳} خوانده می‌شوند. شیوه اجرای هنری او طیفی از واکنش‌های متفاوت را برانگیخته است تا جایی که منتقدان گوناگون، آثارش را از شاهکارهای ضد اقتدار و برانگیزاننده وجدان عمومی (Collins, 2007) تا آنارشستی، تخریب‌گرانه، نشانه زوال اجتماعی و تشویق‌گر جرم (Stones, 2007) ارزیابی نموده‌اند. از آنجایی که مباحث گوناگون درباره هویت راستین بنکسی تاکنون جز به حدسیاتی تأیید نشده راه نبرده است، تلاش برای فهم زندگی‌نامه‌ای زبان هنری وی بی‌نتیجه خواهد بود؛ بنابراین در نوشتار حاضر از این امر گذر نموده و به تحلیل و تفسیر آثار وی در جایگاه فرآورده‌هایی پس‌امدرن در بافت تاریخی و فرهنگی هنر معاصر می‌پردازیم. با توجه به شمار و گوناگونی بسیار آثار بنکسی، پس از یک نمونه‌گیری هدفمند تنها به نقاشی‌هایی خواهیم پرداخت که در آن‌ها گونه‌ای از آشنایی‌زدایی یا نشانه‌شکنی را بتوان یافت. بنکسی در هر یک از این آثار با بهره‌گیری از رمزگان جایگزین^{۳۴}، ترکیب‌بندی‌ها یا نمادهای آشنا در نظر مخاطبانش را بیگانه‌سازی کرده است.

آشنایی‌زدایی و نشانه‌شکنی در آثار بنکسی

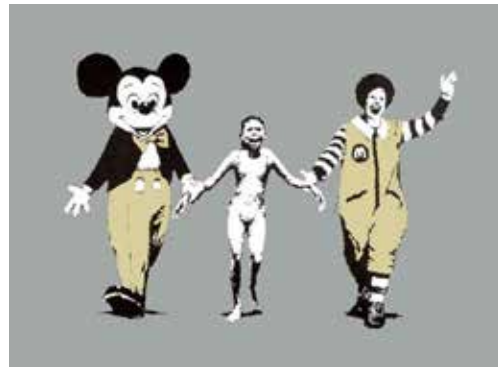
بنکسی از هنرمندان بسیار شناخته‌شده جهان هنر معاصر به شمار می‌رود. گرچه او بارها برای برهم زدن قوانین رایج در اقتصاد هنر امروز تلاش نموده، اما آثار خودش از رهگذر شهرت قیمت بالایی در بازار هنر یافته‌اند؛ از این رو بر پایه زندگی مخفی او تلاش‌های مداومی برای انتساب آثار دیگران به بنکسی یا فروش کپی‌هایی از کارهایش به اسم اثر اصل صورت گرفته است. از سوی دیگر شماری از دیوارنگاره‌های او توسط مقامات شهری، سوداگران هنری یا دیگر هنرمندان مورد تخریب یا آسیب قرار گرفته یا از مکان اصلی خود جابه‌جا شده‌اند. نگارنده برای اطمینان از اصالت تصاویری که در این مقاله تحلیل شده‌اند، آن‌ها را با آثار فهرست شده در سایت اینترنتی خود هنرمند به نشانی banksy.co.uk یا در کتاب‌های معتبری که به معرفی کارهای او پرداخته‌اند، مقایسه نموده است. بنکسی در طول زندگی خود به‌عنوان یک هنرمند و کنشگر اجتماعی، نظام‌های نشانه‌ای پرشماری را هدف پیکان انتقاداتش ساخته است. در آثار وی می‌شود به‌دفعات یورش به مرزهای سرمایه‌داری، جنگ، فاشیسم، بنیادگرایی مذهبی، نژادپرستی، از خود بیگانگی انسان، نابودی خرده‌فرهنگ‌ها، گسست‌های طبقاتی، مصرف‌گرایی و غیره را مشاهده نمود. بنکسی در این

راستا اعتراضش را متوجه بازتاب روزمره رنج‌های انسان و کاستی‌های اجتماع نمی‌سازد، بلکه با ستردن لایه رویین، مناسبات قدرت و پایگاه‌های گفتمانی آن‌ها را هدف قرار می‌دهد. از این رو سه شیوه متفاوت از آشنایی‌زدایی و نشانه‌شکنی را در آثار هنری بنکسی می‌توان باز یافت: سیاسی، اقتصادی و مذهبی.

الف) آشنایی‌زدایی و نشانه‌شکنی سیاسی: این شیوه از تلاش برای آشنایی‌زدایی و بازتعریف نشانه‌ها را می‌توان در یکی از آثار مشهور بنکسی به نام دختر ناپالم یا نمی‌توانم بر این احساس غلبه کنم^{۲۵} (تصویر ۱) پی‌جویی نمود. بنکسی این نقاشی چاپ اسکرین را با ارجاع به عکسی دردناک بازمانده از ۱۹۷۲م. نقاشی نموده است؛ یادگار تکان‌دهنده‌ای از جنگ ویتنام که دختری به نام کیم فوک^{۲۶} را نیمه‌سوخته در آتش بمباران روستایش در حال دویدن لابه‌لای گروهی از سربازان تصویر می‌کند. بنکسی در نقاشی خود دو نماد نامدار فرهنگ و اقتصاد امریکایی میکی‌ماوس و رونالد مک‌دونالد را دو سوی دخترک پریشان تصویر کرده، درحالی‌که خرامش آسوده و لبخند گشوده نشسته بر چهره آنان بر پیچیدگی شوم اثر می‌افزاید. بنکسی نشانه قابل‌فهم سرباز را که شناسه‌اش یونیفرم، کلاه و رزم‌افزاری برای جنگیدن و کشتن است، از پیرامون دختر نوجوان حذف نموده و به‌جای آن دو نشانه دوستانه و آرامش‌بخش نهاده است؛ موش مهربانی که یادآور خاطرات شاد و دلپذیر ما از محصولات صنعت فرهنگ آمریکایی است و دلچکی مسخره که پذیرش گسترده غذاهای آماده خوشمزه اما ناسالم را در سبک زندگی امروزی فریاد می‌آورد. کنار هم نشستن این سه شخصیت، روایت را از بن تغییر می‌دهد؛ میکی و رونالد داستان کیم نوجوان را گرفته‌اند، گویی او را محاصره کرده و به‌زور با خود می‌برند. چهره شادمان این دو تن خبر از آن می‌دهد که فریادهای دخترک را نمی‌شنوند یا نادیده می‌گیرند. حاصل این ترکیب، گزندگی نیرومندی دارد که از کشف پیوند میان جنگ‌طلبی و سرمایه‌داری (به‌عنوان دو بازوی اصلی هژمونی امریکا) حاصل می‌شود.



تصویر ۲. مداخله ناخوش‌آیند (URL2)



تصویر ۱. دختر ناپالم (URL1)

بنکسی در ۲۰۰۵م. طی سفری به فلسطین، ۹ دیوارنگاره از خود به‌جای نهاد که دربرگیرنده اصلی‌ترین تلاش‌های وی برای شکستن نشانه‌های پذیرفته‌شده سیاسی به شمار می‌روند. در ادامه دو نمونه از این آثار بررسی خواهند شد. مداخله ناخوش‌آیند^{۲۷} (ت ۲) از جمله نگاره‌هایی است که بنکسی بر دیوار عظیم حائل در کرانه باختری رود اردن نقاشی نموده. دو کودک که به شیوه رایج کار بنکسی با گرده‌برداری و به‌تکرنگ سیاه تصویر شده‌اند شخصیت‌های اصلی این اثر هستند.

او در چند نگاره دیگر نیز در این منطقه از نقش کودکان بهره برده، از جمله دختر بچه‌ای که تلاش دارد به یاری خوشه‌ای از بادکنک‌ها به بالای دیوار پر بکشد و دخترک دیگری که یک سرباز را به اسارت گرفته و تفتیش می‌کند. دو پس‌ریچه این دیوارنگاره اما با آرامش مشغول ماسه‌بازی در ساحلی خیالی هستند. بالای سر آن‌ها دیوار ترک‌خورده و از درون توهم حفره باز شده می‌توان تصویر رنگارنگ سایش موج‌ها بر ساحل گرمسیری را زیر سایه نخل‌های خمیده دید. بنکسی این نقاشی را در حالی به پایان برده که چند سرباز اسرائیلی سلاح‌های خود را به سویش نشانه گرفته و با شلیک‌های هوایی او را تهدید می‌نموده‌اند (Duncan, 2019). بیانیه او در پی آفرینش این آثار نشان می‌دهد دغدغه‌های اجتماعی برای او اهمیتی فراتر از اهداف زیبایی‌شناختی دارند: «دولت اسرائیل دست به ساخت دیوارهایی پیرامون سرزمین‌های اشغالی فلسطین زده که بلندیشان سه برابر دیوار برلین است و درازایشان سرانجام به بیش از ۷۰۰ کیلومتر -فاصله لندن تا زوریخ- خواهد رسید. احداث این دیوارها بر پایه قوانین بین‌المللی غیرقانونی است و فلسطین را به بزرگ‌ترین زندان جهان تبدیل می‌کند» (Jones, 2005).



تصویر ۴. تیرانداز مدادشمعی‌ها (URL4)



تصویر ۳. طغیان، پرتابگر گل (URL3)

همچون بیشتر دیوارنگاره‌های اعتراضی معاصر، اینجا نیز پاره‌ای از معنای نشانه‌ای توسط مکان و بستر خلق اثر ایجاد می‌شود؛ دیواری که کارکردش حصر یک گروه انسانی و جدایی نژادی میان دو ملت است. آنچه هنرمند دست به آشنایی زدایی و نشانه‌شکنش زده خود دیوار است، به مثابه یک پندار جان‌گرفته برای سد بستن و گسستن پیوند میان انسان‌ها. دیوار که خاکستری است و ضخیم و سترگ، در اثر او سست می‌شود و ترک می‌خورد تا جایی که به پنجره‌ای برای بازنمایی یک چشم‌انداز رنگی بدل می‌گردد. دیوار اکنون دیگر نه یک حصار غیرقابل عبور، بلکه روزنی گشوده برای گذر است. بیننده خبر دارد که در پس این دیوار نیز بیابانی دیگر است همین‌گونه خشک و بیرنگ و شاید به همین اندازه نومید و محزون؛ بنابراین بنکسی تلاشی برای ترسیم یک سرزمین رؤیایی با آدم‌های خوشبخت در آن سوی دیوار ندارد، بلکه از آینده‌ای روشن‌تر برای نسل نوپای ساکن این سرزمین پس از فرو ریختن دیوار سخن می‌گوید. طغیان، پرتابگر گل^{۳۸} (تصویر ۳) دیوارنگاره‌ای است که در کنار گاراژی در حاشیه بیت‌المقدس تصویر گردیده. این ترکیب نیرومند پس از آن بارها توسط هنرمندان دیگر بازتکثیر شده است. شخصیت اصلی اثر پسری است که نقاب کلاهش را به پشت چرخانده و نیمی از سیمایش در پس دستمالی (برای ناشناس ماندن یا مقاومت در برابر گاز اشک‌آور) پوشانده شده. این جامه نشان‌دهنده شرکت او در یک شورش خیابانی است و شیوه ایستایی‌اش که گویی در حال پرتاب یک کوکتل مولوتوف است کنش اعتراضی او را برجسته‌تر می‌سازد، اما آنچه او قصد افکندن به سوی جبهه رویارویش را

دارد، نه سلاحی مرگ‌آفرین که یک دسته گل است، با گل‌برگ‌هایی که تنها بخش رنگی این تصویر سیاه‌فام را شکل می‌دهند. هنرمند به‌جای نشانه مورد انتظار مخاطبانش، نمادی از صلح، عشق و زندگی قرار داده است. این دسته‌گل در یکی از پرتنش‌ترین مناطق جهان همچین می‌تواند یادبودی بر آرامگاه غیرنظامیان درگذشته در اعتراضات خیابانی باشد.

بنکسی شش سال بعد تصویری با مضمون همسان را بر دیوار یک انبار قدیمی در وست‌وود کالیفورنیا نقش می‌زند که به تیرانداز مدادشمعی‌ها^{۳۹} (تصویر ۴) شهرت یافته. قهرمان اثر او این بار پسرپچه‌ای است که قنداق تیرباری را بر شانه نهاده و سر آن را رو به دوردست‌ها گرفته است. شوک نخست به بیننده را دیدن مسلسلی در آغوش یک نونهال وارد می‌کند؛ به‌ویژه آن‌که بلندای اسلحه با قد بچه یکسان است و بار سنگینی آن عضلات سیمایش را به هم فشرده، اما پیام اثر هنگامی منتقل می‌شود که به پیرامون شخصیت محوری بنگریم. جز پسرپچه و تیربارش سایر عناصر این دیوارنگاره رنگی هستند. خورشیدی که بر شانه او می‌تابد، فرش سبزه‌ها که پاهایش را پوشانده و پروانه‌های سرخوش میان گل‌های شکفته همه به شیوه‌ای رسم شده‌اند که گویی نقاشی خام‌دستانه یک کودک هستند. محور نشانه‌شکنی اثر، قطار فشنگ آویخته از اسلحه است که در خانه‌های آن به‌جای گلوله، مدادشمعی نهاده شده است. پسرپچه دنیای اطرافش را با نقش‌های خیال‌برانگیز طبیعت زنده آذین بسته و اکنون عزم آن دارد که ابزار نقاشی‌اش را به جهان هبه کند. گلوله‌ای که قرار بود این مسلسل شلیک کند کارش جان‌ستاندن است، اما حالا مدادهای شمعی نشسته به‌جای آن، زندگی هدیه می‌کنند.



تصویر ۵: موشک به‌جای زوبین (URL5)

اثر دیگری که می‌توان در این گفتمان جای داد را بنکسی همزمان با مسابقات المپیک ۲۰۱۲ م. در لندن خلق نموده. این اثر که تصمیم شهرداری لندن برای پاک کردنش به بحثی جدی در محافل هنری دامن زده بود، موشک به‌جای زوبین^{۴۰} (تصویر ۵) نامیده شده است. بنکسی در این دیوارنگاره که ساختاری همسان دو اثر پیشین دارد، با شکستن نشانه صلح‌آمیز زوبین ورزشی و نشانیدن یک موشک تخریبگر زمین به هوا به‌جای آن، سیاست‌های توسعه‌طلبانه پنهان در پس رقابت در مسابقات ورزشی را به چالش می‌کشد.

ب) **آشنایی‌زدایی و نشانه‌شکنی اقتصادی:** رسانه‌هایی که بنکسی برای آفرینش آثارش به‌کار گرفته، از امکان سودآفرینی کمی در بازار هنر برخوردارند؛ در عین آن‌که بیشترین ارتباط رودررو را با مخاطبان عادی از طبقات فرودست اجتماع دارند؛ چه دیوارنگاری‌ها و چه نقاشی‌های چاپ‌شده

بر کاغذ که اغلب به شمار زیادی تکثیر و امضا شده‌اند. انتقاد به ساختارهای اقتصادی جهان مدرن و به‌ویژه گلایه از کالایی‌شدن هنر معاصر یکی از بن‌مایه‌های همیشگی آثار وی بوده است. گرچه به گونه طنزآمیزی بسیاری از همین آثار انتقادی نیز درنهایت توسط افرادی تملک شده و به بازار راه یافته و گاه با بهایی هنگفت به فروش رفته‌اند. در ۲۰۰۶م. پس از آن‌که پاریس هیلتون^{۳۱} نخستین آلبوم موسیقی خود را منتشر نمود، بنکسی او و آلبومش را هدف حملات انتقادی خود نسبت به افول موسیقی معاصر قرار داد (Lynch, ۲۰۱۳). برگزیدن هیلتون از میان چهره‌های پرشماری که راهیابی خود به جهان هنر را مدیون عواملی جز ارزش و ژرفای هنری آثارشان هستند، می‌تواند به سبب تعلق او به یکی از ثروتمندترین خاندان‌های آمریکا باشد. وی نواده کنراد هیلتون^{۳۲} بنیانگذار یکی از بزرگ‌ترین مجموعه‌های زنجیره‌ای هتل و اقامتگاه است که امپراتوری او اکنون به بیش از ۵۷۰ شعبه در ۸۵ کشور جهان رسیده است. بنکسی به ۴۸ فروشگاه موسیقی در انگلستان سر زد و سی‌دی‌هایی از آلبوم هیلتون را با آثار خودش تعویض نمود (تصویر ۶). بر روی این دیسک‌های تازه تصاویری از هیلتون چاپ شده بود که خودنمایی او را نقد می‌کرد. همچنین جملاتی چون «من چرا مشهورم؟»، «من تاکنون چه کرده‌ام؟»، «من به چه دردی می‌خورم؟»، «مسابقه تا سقوط کامل»، «نود درصد از موفقیت در خودنمایی است»، «هر دیسکی که می‌خری فاصله من از طبقه تو افزون‌تر می‌شود» و غیره بر روی سی‌دی‌ها به چشم می‌خورد. روی برخی از این دیسک‌ها که امروز در موزه‌های جهان یا نزد مجموعه‌داران هنر معاصر پراکنده‌اند، تصویر اندام عشوه‌گر پاریس هیلتون را می‌شود دید، درحالی‌که چهره (شناسه هویتی) او نشانه‌شکنی گردیده و سر یک سگ بر شانه‌های او تکه‌چسبانی شده است. بنکسی با خلق این آثار تلاش نموده قواعد پذیرفته‌شده برای درآمدزایی به‌واسطه سلبریتی‌ها در صنعت فرهنگ آمریکایی را به چالش بکشد.



تصویر ۷: ماجرای کانای آیلند (URL7).



تصویر ۶: آلبوم پاریس (URL6)

او دیوارنگاره *ماجرای کانای آیلند*^{۳۳} (تصویر ۷) را در ۲۰۱۸م. در محله‌ای به همین نام در جنوب بروکلین نیویورک نقش نمود. این اثر تأثیرگذار، نشانگر شخصی است که گروهی از مردم را از زمین‌هایشان اخراج می‌کند. کیف و جامه رسمی او پیوندش را با طبقه دارا آشکار می‌سازد و کلاه ایمنی سرش اشاره‌ای به آمادگی وی برای آغاز عملیات ساختمانی در این ناحیه است. تنها بخش رنگی اثر تازیانه‌ای است که او بالای سر می‌چرخاند. در این اثر از تازیانه، نشانه باستانی استیلای نیرومندان، آشنایی‌زدایی شده تا یک نمودار رشد اقتصادی را فرایاد آورد و گویای ثروتی باشد که



تصویر ۸: مریم زهرآگین (URL8)

کوچاندن این آدم‌ها از منطقه عاید پیمانکار خواهد نمود. گروه رانده‌شده به لایه‌های اقلیت یا آسیب‌پذیر جامعه تعلق دارند؛ سالخوردگان، زنان رنگین‌پوست و کودکان. مکان دیوارنگاره (محل‌ای که با تخلیه ساکنان قدیمی‌اش به مکانی تفریحی بدل شده) و زمان اجرای آن (دوران ترامپ که خود ثروتش را مدیون ساخت و سازهای عظیم است) هوشمندانه برگزیده شده. تکان‌دهندگی اثر از پارادوکس‌هایی حاصل آمده که هنرمند در لایه‌های استعاره‌ی متن پنهان نموده است. تناقض میان فرود آمدن تازیانه با اوج‌گیری منفعت؛ و نیز میان گام‌های لرزان و ناپایدار مردمان گریزان، با ایستایی سنگین و استوار غاصب تازیانه به دست بر زمین. گویا هنرمند خواسته خبر بدهد که آن‌ها ناگزیر خواهند رفت و او زمین را تملک خواهد نمود.

ج) آشنایی‌زدایی و نشانه‌شکنی مذهبی: اثری که بنکسی

در سال ۲۰۰۳م. با کنایه به مذهب آفریده، مریم زهرآگین^{۴۴} (تصویر ۸) نام گرفته است. نخستین نشانه شکسته شده در این اثر عنوان آن است که اشاره به عبارت مریم پرستار^{۴۵} یکی از مهم‌ترین



تصویر ۹: مسیح با کیسه‌های خرید (URL9)

نمادهای هنر مسیحی دارد؛ شمایی که مریم مقدس را در حال شیر دادن به عیسی نوزاد از سینه خود تصویر می‌کند. شیر مریم در معنای شمایل‌شناختی‌اش ریشه و منشاء خون عیسی است (Saxon, 2006: 205) و می‌تواند درمان کند یا حکمت ببخشد (Dewez & van Iterson, 1956: 89). بنکسی این نشانه مقدس را از شمایل حذف نموده و به جای آن بطری شیری نهاده که از نماد جمجمه و استخوان‌های چلیپایی بر رویش می‌توان فهمید زهرآلوده است. رنگ خردلی بطری در میانه ترکیب سیاه و سفید اثر نیز بر مرگ‌آور بودن مایع درون بطری تأکید دارد. آشنایی‌زدایی از نماد مهم شیر مریم را می‌توان انتقاد هنرمند از ادیانی دانست که دیگر درمان‌گر و بینش‌آفرین نیستند، بلکه به عواملی برای مرزبندی انسان‌ها، تشدید خشونت و ترویج نابردباری فرهنگی بدل شده‌اند. بنکسی اثری که مسیح با کیسه‌های خرید^{۴۶} (تصویر ۹) نامیده شده را در ۲۰۰۴م آفرید. میخ‌هایی که دست‌ان عیسی

ناصری را به چوبه صلیب دوخته بود، نشانه‌های رنج او و عامل مرگش، در این نقاشی جایشان را به بسته‌هایی از کالاهای مصرفی داده است. این اثر حاصل خشم بنکسی از پافشاری شهروندان انگلستان برای خریدهای پایان سال در شرایط رکود اقتصادی آن دهه و هجویه‌ای در باب دگرسازی ارزش‌ها و مفاهیم کریسمس است. کیسه‌های آویخته از دست‌ان مسیح انباشته از اسباب لذت و تفریح است، اما بار آن‌ها گویی عذاب او را افزون می‌کند. آیین کریسمس تا سده بیستم م. یادبودی برای بزرگداشت زایش مسیح و از این‌رو زمانی برای اندیشیدن، شکرگزاری، مهربانی و بخشش



تصویر ۱۰: نیشخند دروگر (URL10)

بود؛ اما اکنون این جشن به تعطیلاتی برای خوشگذرانی و اسرافگری بیمارگونه و رویداد پرسودی برای بازارها و صنایع ترویج‌گر مصرف‌گرایی بدل شده است. اندام عیسی و کالاهای آویخته از دستان او ذوب‌شده و در حال فروریختن است، گویا هنرمند خواسته به مخاطبانش زنه‌ار دهد که نه باور مذهبی آن‌ها دیگر استحکامی دارد و نه خوشی‌های مادی‌شان دوامی خواهد داشت. بنکسی با شکستن ساختار محوری‌ترین نشانه و شمایل مذهبی غرب، رفتار مردمان جامعه‌اش و اسارت آن‌ها بر صلیب مصرف‌گرایی لجام‌گسیخته را به بوت‌ه نقد می‌برد.

نیشخند دروگر^{۴۷} (تصویر ۱۰) را بنکسی در ۲۰۰۵م. آفرید. آشنایی‌زدایی در این اثر نیز از عنوان آن آغاز می‌گردد؛ جایی که هنرمند معنای عبارت شناخته‌شده دروگر هراسناک^{۴۸} (لقب فرشته مرگ در مذهب مسیحی) را با یک بازی زبانی باژگونه می‌سازد. او شیخ جانستان را بر ساعتی نشانده که اشاره دارد به زودگذری زمان زندگی؛ به‌ویژه آن‌که دقایقی بیشتر به نیمه‌شب مانده و گویا پایان نزدیک‌تر است از آنچه خیال می‌کنیم. شکستن

نشانه اصلی اما در سیمای فرشته مرگ رخ داده است؛ جایی که انتظار می‌رود باشلق ردا بر مجسمه‌ای تهی فرو بیفتد. بنکسی به‌جای این مجسمه ترس‌آور که در سنت مسیحی نماد عبارت رمی ممنتو موری^{۴۹} (مرگ را فراموش مکن) است، یک صورتک متبسم نهاده که تنها پاره رنگی تصویر به شمار می‌رود. زردی رنگ این چهره شکفته و سرخوش به‌تندی نگاه مخاطب را به خود جلب می‌کند و پس از آن دیگر نمی‌توان مرگباری او را جدی گرفت. کج نشستش بر بالای ساعت، شیوه آویختن پاهایش و حتی داس خمیده‌ای که به دست دارد اکنون بیش از آن بازیگوشانه و خنده‌آور به نظر می‌رسند که بتوانند بیننده را به هراس بیندازند. پیام هنرمند شاید همین بوده است. مرگ ممکن است نزدیک به نظر برسد، اما پذیرش آن چندان نیز نباید وحشت‌زا باشد.



تصویر ۱۱: پایان حراج (URL11)

یکی دیگر از آثار مشهور بنکسی *پایان حراج*^{۵۰} (تصویر ۱۱) نام دارد که در ۲۰۱۷ م خلق شده است. گرچه نشانه شکسته شده در این اثر مذهبی است، اما همچون مسیح با کیسه‌های خرید، این نقاشی نیز ماهیتی اقتصادی و پیامی اجتماعی دارد. هنرمند، صلیب و مسیح مصلوب را حذف نموده و به جای آن‌ها اعلانی نهاده که خبر از پایان حراج می‌دهد. همچون بسیاری دیگر از آثار وی، در اینجا نیز نشانه جایگزین شده رنگی است و سایر بخش‌های نقاشی بافت یک‌دست سیاه و سفید دارد. شخصیت‌های افتاده بر خاک، در شمایل اصلی مؤمنان محزونی هستند که به سوگ مرگ خدای متجسد نشسته‌اند. در اثر بنکسی اما جای آن‌ها را شهروندان حریص، همیشه حسرت‌زده و بیمار به خرید^{۵۱} جامعه مدرن گرفته‌اند.

نتیجه‌گیری

از دیدگاه دانش نشانه‌شناسی، روابط دلالتی میان هر نشانه با معنای آن قراردادی، اختیاری، نسبی و اعتباری است، با این وجود تا زمانی که پایگاه‌های گفتمانی یک نظام نمادین پابرجا و تأثیرگذار باشند، معنای بیشتر نشانه‌های رایج نیز پایدار خواهد ماند. از دید ویکتور شکوفسکی یکی از وظایف هنر می‌تواند بیگانه‌سازی اشیاء و پدیده‌ها برای افزودن بر پیچیدگی و ژرفای فهم مخاطب باشد. هنرمند مدرن به باور او با پیشگیری از عادی شدن ادراک موفق به ایجاد بینشی تازه می‌شود. رولان بارت به فرآیند نشانه‌شکنی اشاره دارد. این رخداد هنگامی صورت می‌گیرد که بهره‌گیری بیش از حد یک گفتمان از شماری نشانه‌های خاص یا تأکید بر یک خوانش معنایی هژمونیک از آن‌ها به فرسودگی نشانه‌ها منجر شود. دیوارنگاری از نیرومندترین و تأثیرگذارترین رسانه‌های هنری معاصر است که گرچه برخی آن را به چشم کنشی تخریب‌گرانه نگریسته‌اند، اما توانسته به فراگیری جهانی و محبوبیت در میان نسل جوان دست یابد. بنکسی، هنرمند رخ‌پوشیده بریتانیایی از آغاز دهه نود تا امروز نقاشی‌های چریکی خود را در نقد جنگ، فاشیسم، بنیادگرایی مذهبی، نژادپرستی، از خود بیگانگی انسان، نابودی خرده‌فرهنگ‌ها، گسست‌های طبقاتی، مصرف‌گرایی و غیره بر دیوارهای بسیاری از شهرهای جهان ثبت نموده یا به روش چاپ بر کاغذ تکثیر کرده است. پژوهش حاضر تلاش نمود با تحلیل یازده اثر برگزیده از بنکسی، شیوه‌های آشنایی‌زدایی و نشانه‌شکنی را در کار او آشکار سازد. پنج اثر دختر ناپالم (اشاره به پیوند میان جنگ‌طلبی و سرمایه‌داری به‌عنوان دو بازوی اصلی هژمونی آمریکا)، مداخله ناخوش‌آیند (اعتراض به دیوار کشیدن، سد بستن و گسستن پیوند میان انسان‌ها)، طغیان، پرتابگر گل (گلایه از ستیزه‌طلبی و مرگ‌آفرینی)، تیرانداز مدادشمعی‌ها (نکوهش بهره‌کشی از کودکان در میدان‌های جنگ) و موشک به‌جای زوبین (شکوه از دخالت توسعه‌طلبی سیاسی در ورزش) را می‌توان دارای آشنایی‌زدایی و نشانه‌شکنی سیاسی دانست. همچنین آلبوم پاریس (هجو درآمدزایی صنعت فرهنگ از سلبریتی‌ها) و ماجرای کانی‌آیلند (اعتراض به تصرف املاک طبقه آسیب‌پذیر توسط کمپانی‌های بزرگ) آثاری هستند که آشنایی‌زدایی و نشانه‌شکنی اقتصادی در آن‌ها دیده می‌شود. از دیگر سو، چهار اثر مریم زهرآگین (انتقاد از ناکارآمدی و سودجویی متولیان دین)، مسیح با کیسه‌های خرید (گلایه از مصرف‌گرایی)، نیشخند دروگر (ناچیز انگاشتن مرگ) و پایان حراج (شکوه از حرص و بیماری خرید) را می‌شود دارای نمونه‌هایی از آشنایی‌زدایی و نشانه‌شکنی مذهبی دانست. هنرمند در آثار یادشده، با زدودن معنای نمادهای شناخته‌شده، مفهومی تازه به آن‌ها الصاق کرده است. او در این راه از رمزگان‌های جایگزین به شرح زیر استفاده نموده است: میکی‌ماوس و رونالد مک‌دونالد

به جای گروه سربازان، روزنه به جای دیوار، گل به جای کوکتل مولوتوف، مدادشمعی به جای گلوله، موشک به جای زوبین، سر سگ به جای چهره پاریس هیلتون، نمودار رشد به جای تازیان، زهر به جای شیر مریم، کیسه‌های خرید به جای میخ‌های صلیب، شکلک نیشخند به جای جمجمه و تابلوی پایان حراج به جای شمایل تصلیب. پیشنهاد می‌شود در پژوهش‌های آتی، ابعاد آشنایی‌زدایی و نشانه‌شکنی در هنرهای دیگر همچون گرافیک، تندیس‌گری و سینما نیز بررسی گردد و همچنین این رویکرد در آثار هنرمندان معاصر ایرانی نیز پی‌جویی شود.

پی‌نوشت‌ها

1. Banksy
2. Steve Wright & Mark Simmons
3. Frederic P Miller, Agnes F. Vandome & John McBrewster
4. Robert Clarke
5. Will Ellsworth-Jones
6. Gary Shove, Patrick Potter & Banksy
7. Xavier Tapies
8. Joy M. Doss
9. Ben Stoltzfus
10. Elizabeth R. Romanow
11. Ferdinand de Saussure (1857- 1913)
12. Charles Sanders Peirce (1839- 1914)
13. Louis Trolle Hjelmslev (1899- 1965)
14. Juri Lotman (1922-1993)
15. Semiosphere
16. Viktor Borisovich Shklovsky (1893- 1984)
17. Iskusstvo kak priem (Russian), Art as Technique or Art as Device (1919)
18. Ostranenie (Russian) or Defamiliarization (First coined in 1917)
19. Rotation
20. Roman Jakobsón (189 61982-)
21. Umberto Eco (1932- 2016)
22. Textual cooperation
23. Semiotic chain
24. Floating signifier
25. Claude Lévi-Strauss (1908- 2009)
26. Marcel Mauss (1872- 1950)
27. Roland Barthes (191 51928-. Semioclasms)
29. Fauvism, Futurism, Dadaism, Surrealism, Pop Art, Conceptual Art, Arte povera
30. Graffiti
31. Exit Through the Gift Shop (2011)
32. Weby Award
33. Guerrilla art
34. Displaced code
35. Napalm Girl, or Can't beat the feelin (2004)
36. Kim Phuc (b. 1963)
37. Unwelcome Intervention (2005)
38. Rage, the Flower Thrower (2005)

- 39 . Crayola Shooter (2011)
40. Missile instead of Javelin (2012)
41. Paris Hilton (b. 1981)
- 42 . Conrad Nicholson Hilton (1887- 1979)
- 43 . Coney Island Adventure (2018)
44. Toxic Mary (2003)
- 45 . Nursing Mary (Virgo Lactans)
- 46 . Christ with Shopping Bags (2004)
- 47 . Grin Reaper (2005)
- 48 . Grim Reaper
- 49 . Memento Mori
- 50 . Sale Ends (2017)
- 51 . Shopaholic

فهرست منابع

- دهقان، علیرضا، و همکاران. (۱۳۹۵). «مطالعه استیکرهای وایبر و نشانه‌شناسی ایدئولوژی‌های آن». *مطالعات رسانه‌های نوین*. (شماره ۷)، ۱-۳۳.
- بلیکی، نورمن. (۱۳۸۴). *طراحی پژوهش‌های اجتماعی*. ترجمه حسن چاوشیان، تهران: نی.
- حافظنیا، محمدرضا. (۱۳۹۲). *مقدمه‌ای بر روش تحقیق در علوم انسانی*. تهران: سمت.
- رسولی، محمدرضا، و همکاران. (۱۳۹۳). «نشانه‌شناسی تبلیغات مجلات سبک زندگی؛ (مطالعه موردی مجلات زندگی ایده‌آل، زندگی آرمانی، زندگی ایرانی)». *مطالعات فرهنگی و ارتباطات*. (شماره ۳۷)، ۹۳-۱۱۸.
- سلطانی، سید علی اصغر، و پویا مرشدی (۱۳۹۶). «تعامل و تقابل گفتمانی، نشانه‌شناسی گفتمانی فیلم گوزن‌ها». *مطالعات فرهنگی و ارتباطات*. (شماره ۴۸)، ۱۷۳-۱۹۷.
- طاهری، صدرالدین. (۱۳۹۶). *نشانه‌شناسی کهن‌الگوها در هنر ایران باستان و سرزمین‌های همجوار*. تهران: شورآفرین.
- طاهری، صدرالدین، و الهه شمس. (۱۳۹۷). «واکاوی رویارویی دیالکتیکی پارادایم‌ها در تاریخ هنر غرب (از رنسانس تا آغاز دوران مدرن)». *غرب‌شناسی بنیادی*. (شماره ۲)، ۸۹-۱۱۳.
- طاهری، محبوبه، و عفت‌السادات افضل‌طوسی. (۱۳۹۶). «بازتولید نقیضه‌ای مونالیزا با شیوه آشنایی‌زدایی در گفتمان ساختارشکن هنر پسامدرن». *نامه هنرهای تجسمی و کاربردی*. (شماره ۲۰)، ۵-۲۵.
- عزیزی، فرید، و همکاران. (۱۳۹۷). «بازی‌های رایانه‌ای و بازنمایی زنان؛ تحلیل نشانه‌شناختی مجموعه بازی‌های السا». *مطالعات رسانه‌های نوین*. (شماره ۱۴)، ۲۲۱-۲۵۳.
- Banksy. (2006). *Wall and Piece*. Century, London.
- Banksy. (2018). www.banksy.co.uk, Retrieved: 122019/01/.
- Barthes, Roland. (1957). *Mythologies*. New York: Noonday press.
- Barthes, Roland. (1977). *Image, Music, Text*. New York: Hill and Wang.
- Clarke, Robert. (2012). *Seven Years with Banksy*. London: Michael O'Mara.
- Collins, Lauren. (14 May 2007). "Banksy Was Here: The invisible man of graffiti art". www.newyorker.com. Retrieved: 182019/01/.
- Crawford, Lawrence. (1984). "Viktor Shklovskij: Différance in Defamiliarization". *Comparative Literature*. (vol 36), 20919-.
- Dewez, Léon; Albert van Iterson. (1956). "La lactation de saint Bernard: Legende et iconographie". *Citeaux in de Nederlanden*. (vol 7), 16589-.
- Doss, Joy M. (2003). *Aesthetic Revolutionaries: Picasso and Joyce*, Master thesis, Huntington: Marshall University.
- Duncan, Alexandra. (2019). "Banksy Artist Overview and Analysis". Ed: Kimberly Nichols,

- www.theartstory.org. Retrieved: 12/01/2019.
- Eco, Umberto. (1976). *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
 - Eco, Umberto. (1984). *Semiotics and the Philosophy of Language*. Bloomington: Indiana University Press.
 - Ellsworth-Jones, Will. (2012). *The Man behind the Wall*. New York: St. Martin's Press.
 - Goldman, R; S. Papson. (1994). "Advertising in the Age of Hypersignification". *Theory, Culture and Society*. (vol 11), 23-53.
 - Holzwarth, Hans W. (2009). *100 Contemporary Artists A-Z* (Taschen's 25th anniversary special ed.). Köln: Taschen.
 - Jakobsón, Roman. (1987). "Linguistics and Poetics", in: Krystyna Pomorska and Stephen Rudy (Eds.), *Language in Literature*. Cambridge: Belknap Press.
 - Jones, Sam. (2005). "Spray can prankster tackles Israel's security barrier". www.theguardian.com, Retrieved: 12/01 /2019.
 - Hjelmslev, Louis. (1961). *Prolegomena to a Theory of Language*. Transl. by Francis J. Whitfield. Madison: University of Wisconsin Press.
 - Kim, Kyong Liong. (1996). *Caged in Our Own Signs: A Book about Semiotics*. Westport: Greenwood Publishing Group.
 - Kuhn, Thomas. (1970). *The Structure of Scientific Revolution*, Chicago: The University of Chicago Press.
 - Lévi-Strauss, Claude. (1950). "Prelude". In: *Marcel Mauss, Sociologie et Anthropologie*. Paris: Presses Universitaires de France.
 - Lotman, Yuri M. (1990). *Universe of the mind: a semiotic theory of culture*. Transl. by A. Shukman. London: I. B. Tauris.
 - Lynch, Sean (November 1, 2013). "Paris Hilton Reworked Album - The 50 Greatest Banksy Works of All Time". www.complex.com, Retrieved: 12/01/2019.
 - Miller, Frederic P. (2010). *Banksy. London*: Alphascript publishing.
 - Nin, Anaïs. (1968). *The Novel of the Future*. New York: Macmillan.
 - Peirce, Charles Sanders. (1931-58). *Collected Writings*. 8 Vols. Ed. Charles Hartshorne, Paul Weiss & Arthur W Burks. Cambridge: Harvard University Press.
 - Plato. (2013). *Cratylus*. Transl. by C. D. C. Reeve, Jersey City: Start Classics.
 - Rambelli, Fabio; Eric Reinders. (2012). *Buddhism and Iconoclasm in East Asia: A History*. London: A&C Black.
 - Romanow, Elizabeth R. (2013). *Aesthetics of Defamiliarization in Heidegger, Duchamp and Ponge*, PhD thesis, Stanford: Stanford University.
 - Saussure, Ferdinand. (1916). *Course in General Linguistics*. Transl. by Wade Baskin, London: Fontana/Collins.
 - Saxon, Elizabeth. (2006). *The Eucharist in Romanesque France: Iconography and Theology*. Suffolk: Boydell.
 - Shklovsky, Viktor. (1919), "Iskusstvo, kak priem". In: *Poetika: Sborniki po teorii poeticheskogo iazyka*, Edited by Viktor Shklovsky, Petrograd: 18-aya gosudarstvennaya tipografiya, 101-114.
 - Shklovsky, Viktor. (1990). *Theory of Prose*. Transl. by Benjamin Sher, Champaign: Dalkey Archive Press,
 - Shklovsky, Viktor. (2017). Berlina, Alexandra (Ed.). *Viktor Shklovsky: A Reader*. Transl. by Alexandra Berlina. London: Bloomsbury.
 - Shove, Gary, Patrick Potter, Banksy. (2012). *Banksy: You Are an Acceptable Level of Threat*. London: Carpet Bombing Culture.
 - Stones, Adam. (20 Apr 2007). "Banksy's £300,000 film noir mural blacked out". www.telegraph.

co.uk, Retrieved: 122019/01/.

- Stoltzfus, Ben. (2011). "Magritte, Cladel, and The Tomb of the Wrestlers: Roses, Daggers, and Love in *Interarts Discourse*", *symplokē*, 19 (12-), pp. 173190-.

- Tapiés, Xavier. (2016). *Where's Banksy? Banksy's Greatest Works in Context*. Berkeley: Gingko Press.

- Woodward, Martyn. (2011). "The [Unseen] Modernist Eye: Minimalism, Defamiliarization and The Advertising Film". *Trans technology Research*. Plymouth: Plymouth University Press, 1- 17.

- Wright, Steve, Mark Simmons. (2007). *Banksy's Bristol: Home Sweet Home*. Bristol: Tangent Books.

URL1: www.vam.ac.uk, Retrieved: 132019/01/.

URL2: www.theguardian.com, Retrieved: 122019/01/.

URL3: www.theartstory.org. Retrieved: 122019/01/.

URL4: www.huffingtonpost.com, Retrieved: 292019/01/.

URL5: www.redheaddesign.com, Retrieved: 112019/02/.

URL6: www.independent.co.uk, Retrieved: 292019/01/.

URL7: www.instagramite.com, Retrieved: 052019/01/.

URL8: www.banksyeditions.com, Retrieved: 282019/01/.

URL9: www.artsy.net, Retrieved: 182019/01/.

URL10: www.sothebys.com, Retrieved: 182019/01/.

URL11: www.newarteditions.com, Retrieved: 112019/02/.