

فرا تر از هنر عمومی: نقد هنر خیابانی به مثابه هنر عمومی

نویسنده: پیتر بنگستن، پژوهشگر و دکترای علوم فرهنگی

ترجمه و تلخیص: نگار زجاجی

این مقاله به بررسی «هنر خیابانی» به عنوان نوع خاصی از «هنر عمومی» می‌پردازد و با استفاده از نظریه‌ی «ماشین معیوب هنر عمومی» پاتریشیا فیلیپس، به عنوان نقطه‌ی آغاز بحث، سعی دارد مبحث هنر عمومی را به عنوان پدیده‌ای فرا تر از شیوه‌های مجاز بیان هنری تبیین کند. همچنین ضمن بررسی ویژگی‌های هنر خیابانی نشان می‌دهد که این دو، یعنی هنر خیابانی و آثار هنر عمومی تعدادی خصوصیت مشترک نیز دارند. با این حال این نکته هم مطرح می‌شود که ویژگی غیر مجاز و غیر رسمی بودن هنر خیابانی خصلتی ضروری برای معنای آن است و برای حفظ ویژگی‌های بخصوص هنر خیابانی، باید نوعی تفکیک عملی بین هنر خیابانی و حوزه‌ی هنر عمومی تأیید شده و مجاز وجود داشته باشد. با وجود این که در مقاله استدلال می‌شود که هنر خیابانی برای حفظ ماهیت بی‌مجاز بودنش باید به لحاظ عملی از ماشین هنر عمومی جدا بماند، این نظر نیز مطرح می‌شود که در سطح نظری، هنر خیابانی را به عنوان نوع خاصی از هنر عمومی به شمار آوردن نتیجه‌بخش خواهد بود. چنین تغییری در مباحثه می‌تواند راه را به سوی نظریه‌ی هنر عمومی بگشاید و بینش‌های جدید و جالبی در مورد هنر عمومی به عنوان فرمی هنری که نه تنها شکست نخورده، بلکه حقیقتاً با همگان درگیر می‌شود، ارائه دهد.

هنر عمومی و هنر خیابانی

بخش زیادی از تلاش‌های هنری که امروزه در فضای عمومی انجام می‌شود، نه مجاز هستند و نه توسط هنرمندان شناخته شده اجرا می‌شوند. با این همه هنوز هم به هنگام بحث درباره هنر عمومی، نوعی گرایش به تمرکز بر آثار مجاز (دارای مجوز از نهادهای مسئول) و نظارت شده‌ی هنرمندان حرفه‌ای وجود دارد، در حالی که انواع غیر مجاز بیان هنری، مانند گرافیتی و هنر خیابانی اکثراً در حاشیه می‌مانند.

۲۵ سال پیش پاتریشیا ولف در مقاله‌اش درباره وضعیت نامناسب و به نوعی از کارافتاده‌ی ماشین هنر عمومی، به نقد درک هنر عمومی به عنوان چیزی پرداخت که برای گزینش و نقد آن باید با تعدادی از استانداردها و ملاک‌های خاص مطابقت کند. او گفت که از سر گذراندن روندهای اداری سیستم تولید هنر عمومی و طی راه پر پیچ و خم ارائه‌ی طرح پیشنهادی به اداره‌های مربوط، تخمین بودجه، اجرا برای داوران و مذاکره با دولت یا شرکت‌های حامی، نیاز به انواع مهارت‌هایی دارد که غالباً با تولید یک کار هنری قوی در تعارض‌اند. بر پایه‌ی همین نقد، فیلیپس از تعریف گسترده‌تری از هنر عمومی پشتیبانی می‌کند که مشخصه‌ی آن تأکید بیش‌تر بر دید فردی تفکری مستقل است و میانه‌روی و عرف هنری را که مورد نظر ماشین هنر عمومی است به چالش می‌کشد و در عوض، تعهد به نوعی فعالیت پارتیزانی مستقل را به جای انجام یک ماموریت نهادی نشان می‌دهد.

پاتریشیا فیلیپس تأکید دارد که برای اطلاق عنوان «عمومی» به هنرها، قراردادن آن‌ها در فضای عمومی کافی نیست. هنر عمومی جنبشی با ویژگی مشارکتی است که فراتر از تماشاگری صرف و منفعلانه است. به عقیده‌ی فیلیپس هنر خود به خود با قرار گرفتن در یک مکان در دسترس، عمومی نمی‌شود. او با طرح سؤالاتی کلیدی به شرح دقیق‌تر این مفهوم می‌پردازد: چه چیز یک اثر را خاص یک فضای عمومی می‌کند؟ چه چیز یک اثر را نه به هر نوع فضای عمومی، بلکه به یک فضای عمومی بخصوص مرتبط می‌کند؟ فیلیپس می‌گوید که بُعد عمومی بودن هنر عمومی بیشتر، ساختاری روانشناسانه دارد تا فیزیکی یا محیطی. و بدین ترتیب بر توانایی خود در درگیری منتقدانه با زندگی شهری و عمومی مبتنی است و نه بر مکان.

چنین نظری از سوی مورخ هنر، شرکراوز نایت نیز پشتیبانی می‌شود. نایت معتقد است که «عمومیت هنر در کیفیت و تأثیر مبادلاتش با مخاطبان نهفته است» و بنابراین عمومی بودن یک اثر هنری در درجه‌ی اول به محل فیزیکی که شیء در آن نمایش داده شده یا به بیان میوان کان - مدرس تاریخ هنر و نویسنده‌ی کتاب *هنر عمومی: نظریه، تجربه و پوپولیسیم*، به «محل پدیدارشناسانه»ی آن بستگی ندارد. بلکه خاصیت عمومی بودن هنر عمومی بر حوزه‌ی استدلالی اثر هنری مبتنی است؛ چیزی که کان آن را یک حوزه‌ی دانش، تبادل فکری و یا مباحثه‌ی فرهنگی توصیف می‌کند. او در ادامه اشاره می‌کند که درک این حوزه به عنوان چیزی بیش از یک مکان، همچون تاریخ قومی سرکوب شده، نهضتی سیاسی و یا گروه اجتماعی ستم‌دیده، جهش مفهومی مهمی در بازتعریف نقش عمومی هنر و هنرمندان است. نظرات ارائه شده توسط کراوز نایت و کان نشان‌دهنده‌ی ارتباط با نظریه‌ی فیلیپس در باب ماشین معیوب (از کار افتاده‌ی) هنر عمومی است، با تأکید بر صدق ادعایش مبنی بر این که بیشتر هنرهایی که در فضای عمومی یافت می‌شوند در واقع نمی‌توانند به عنوان هنر عمومی پذیرفته شوند.

با در نظر گرفتن دفاع فیلیپس از مفهومی وسیع‌تر از هنر عمومی، که می‌تواند ماشین [معیوب] هنر عمومی را به چالش بکشد، نمونه‌های هنر عمومی در نیویورک که او در مقاله‌اش می‌آورد، کمی عجیب به نظر می‌رسند؛ چرا که خود بر روند ساختاری تسلیم طرح پیشنهادی و مجوزهای رسمی متکی هستند. به‌طور مثال طرح پیشنهادی *میرل لدرمن یوکس* برای پروژه‌ی شهر در گردش (در جریان) در ۱۹۸۳ از سوی دپارتمان بهسازی شهر نیویورک پذیرفته شد و سپس هنرمند برای کارش در ۸۸ - ۱۹۸۷ از سوی کنسول هنری دولتی نیویورک و در ۸۹ - ۱۹۸۸ و دوباره در ۹۲ - ۱۹۹۰ از سوی اوقاف ملی برای هنر، کمک مالی دریافت کرد. به همین ترتیب، دنا رابرتسون و رابرت مک انالتی برای طراحی آپارتمان کوچکی در منهتن برای نمایشگاه «اتاق در شهر» می‌بایست طرحی را پیشنهاد می‌کردند. با این مثال‌ها، به نظر می‌رسد ادراک اولیه‌ی فیلیپس در این که چیستی هنر عمومی چه می‌تواند باشد، در قید ساختاری ماشین هنر عمومی، که او از آغاز به نقد آن می‌پردازد، باقی می‌ماند. البته این مسأله می‌تواند انتخاب آگاهانه‌ای برای نشان دادن این نکته قلمداد شود که اتفاقاً ماشین (هنر عمومی) می‌تواند به چیزی بیش از تولید کننده هنری بدل شود که بی سر و صدا، بدون رنجش و نقد شخص خاصی، در فضا رها باشد. هنر عمومی هم می‌تواند همه را درگیر کند. اما در بیان این نکته، فیلیپس مسأله‌ی دیگری را در نظر نمی‌گیرد؛ این که اگر عمومی بودن هنر عمومی در قید درگیری نقادانه با مخاطبان است و اگر یک هدف مهم هنر عمومی ایجاد بحث و برانگیختن مباحثه عمومی است، چرا صرفاً بر هنری تمرکز کنیم که مجاز است؟

با توجه به این که بسیاری از مثال‌های نظریه‌ی فیلیپس مربوط به نیویورک دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ هستند، گرافیتی می‌توانست یک مثال بجا برای فعالیت پارتیزانی فردی باشد. البته فیلیپس در مقاله‌اش به ستایش این هنر می‌پردازد؛ اما با این حال تنها یک بار بحث آن را پیش می‌کشد و آن هم نه به مثابه‌ی هنر عمومی، بلکه به عنوان اشاراتی خشن و غالباً مخرب از

شهروندانی که حقوقشان تضییع شده، و نوعی زیباشناسی ثابت و استوار را در بعضی از فضاها ایجاد کرده‌اند. با این که به این ترتیب بر تأثیر گرافیتی بر ظاهر فضای عمومی تأیید می‌شود؛ ولی از آن به عنوان نمونه‌ای از هنر عمومی یاد نمی‌کنند.

با محدود کردن مفهوم هنر عمومی به پروژه‌های دارای مجوز هنرمندان قانونی، بحث نیز محدود می‌شود؛ چرا که مردم به تماشاگرانی که تنها حق ارزیابی و مباحثه حول انتخاب‌ها و دیدگاه‌های هنرمندانی گزیده شده و هیأت‌های ناظر را دارند، تقلیل می‌یابند. اگرچه ماهیت محافظه‌کارانه‌ی ماشین هنر عمومی بی شک در ناتوانی بسیار هنرهای عمومی در درگیر شدن فعالانه و منتقدانه با تماشاگران نقش دارد؛ این تنها عاملی نیست که باید در این باره مد نظر گرفته شود. مسلماً این گونه کاستی‌ها ارتباط چندانی با خود بیان هنری ندارد؛ بلکه در درجه‌ای بالاتر به محدودیت‌هایی برمی‌گردد که مورخان و منتقدان هنری در تعریف هنر عمومی اعمال کرده‌اند. یا به بیانی واضح تر، هنر عمومی معیوب نیست، بلکه درک ما از آن معیوب است.

این به معنای تأکید بر لزوم وارد کردن عملی هنر خیابانی در پروژه‌های هنر عمومی نیست. اتفاقاً تجربه‌های مربوط به تلاقی هنر خیابانی با دنیای موزه‌ها و گالری‌ها نشان می‌دهد که هنگام جای دادن هنر خیابانی در چارچوب‌های عرفی توسط متصدیان این مکان‌ها، بعضی ویژگی‌های ضروری از دست می‌روند. آن چه اهمیت دارد این نکته است که فهم ما از شیوه‌های بیان غیرمجاز در سطح نظری نیاز به ارزیابی مجدد اساسی دارد. در نتیجه باید مفهوم هنر عمومی را به گونه‌ای بسط داد که نه تنها شامل آثار مجاز اعم از آرامش‌بخش یا چالش برانگیز باشد، بلکه در گامی فراتر بیانات عمومی غیرمجاز مانند هنر خیابانی و گرافیتی را نیز در برگیرد؛ به این دلیل که این آثار مدام مباحثات عمومی فعالانه‌ای برمی‌انگیزند و نیز تداعی کننده‌ی آن نوع از بیان فردی و تفکر مستقلی است که فیلیپس و دیگر عاملین حوزه‌ی هنر عمومی به دنبالش هستند.

نمونه‌ی گویا: هنر خیابانی و نهاد هنری

به نظر می‌رسد هنر خیابانی در طول ۶-۷ سال گذشته به تدریج از یک خرده فرهنگ هنری با اهمیت نسبتاً کم در جریان اصلی دنیای هنر، به فرم هنری شناخته شده‌تری تغییر کرده باشد که توجه روزافزون گالری‌ها، حراج‌ها، موزه‌ها و مجموعه داران را جلب می‌کند. در سپتامبر ۲۰۰۶ نمایش تک نفره‌ی بنکسی، هنرمند انگلیسی، با عنوان «به سختی می‌توان گفت قانونی، یک اثر فانتزی سه روزه از انبار ویران شده» در لس آنجلس توجه گسترده‌ی رسانه‌ها را به خود جلب کرد و از دید بسیاری به عنوان رخدادی تحلیلی شد که هنر خیابانی را در دنیای هنرهای تجسمی دارای قابلیت تجاری می‌ساخت. دو مزایده با توالی سریع در سوئبی و بونهامز در اکتبر ۲۰۰۶ شاهد فروش اثر هنرمند با قیمت‌های بی سابقه بودند، چیزی که جایگاه آن را بیشتر تقویت کرد. در فوریه ۲۰۰۸، بونهامز اولین مزایده‌ی مختص به هنر شهری‌اش را برگزار کرد (همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد اصطلاح هنر شهری غالباً برای توصیف تولیدات تجاری هنرمندان مرتبط با دنیای هنر خیابانی استفاده می‌شود.) و بعداً در همان سال موزه هنر مدرن تیت لندن میزبان نمایشگاه هنر خیابانی شد.

در ۲۰۰۹ بنکسی در موزه و گالری هنری شهر بریستول که توسط شورای شهر اداره می‌شد، نمایش تابستانی ۱۲ هفته ای برگزار کرد که بنابر گزارش‌ها بیش از ۳۰۰۰۰۰ بار بازدید شد و سال ۲۰۱۱ نمایشگاه اصلی هنر در خیابان‌ها در موزه هنر مدرن کفن موکا در لس آنجلس برگزار شد. علاوه بر این، هنر خیابانی به دنیای آکادمیک نیز وارد شد و توسط پژوهشگران در مقالات، رساله‌ها و پایان‌نامه‌های رشته‌های مختلف از جمله تاریخ هنر، مطالعات فرهنگ بصری، فلسفه، قانون جرائم و روش تدریس به بحث گذاشته شد. این پیشرفت‌ها ممکن است نشان دهند که نهادهای دنیای هنر قانونی، توانسته‌اند هنر خیابانی را

دربرگیرند. اما باید به این نکته توجه داشت علی‌رغم این‌که تنها تعداد به نسبت کمی از هنرمندان در کل آثار هنری خیابانی، آثاری تجاری هم تولید می‌کنند؛ اما تنها تعداد معدودی از این افراد پذیرفته شده‌اند و هنر خیابانی به عنوان هنری تجاری همچنان در حاشیه قرار دارد.

ماریتا استراکن و لیزا کاررایت با نظر به تفکرات جامعه‌شناس فرانسوی، پیر بوردیو، بیان کرده‌اند که نهادهایی همچون موزه‌ها نه تنها برای آموزش مردم در مورد تاریخ هنر عمل می‌کنند، بلکه به صورت ضمنی به آن‌ها یاد می‌دهند که درک گسترده‌تری از این‌که چه چیز باذوق است و چه چیز باذوق نیست، چه چیز ارزشمند است و چه چیز نیست و چه چیز هنر حقیقی است و چه چیز نیست، به دست آورند. بنابراین جدای از مقاصد متصدیان، در عین حال می‌توان بحث کرد که شرکت دادن عملی آثار هنری خلق شده توسط هنرمندان خیابانی منتخب در بافت موزه‌ای، ممکن است پذیرش هنر خیابانی را به طور گسترده‌تری افزایش دهد. از طرف دیگر تمایزاتی که متصدیان قائل می‌شوند، ممکن است به مخاطب القا کنند که کدام افراد باید به عنوان هنرمندان مهم دیده شوند و کدام بی‌اهمیت هستند. اگر مبنا این باشد که هنرمندان خیابانی حقیقی و مهم، آن‌هایی هستند که اثرشان در چارچوب تعاریف نهادهای هنری پذیرفته می‌شود، در آن صورت اکثر شیوه‌های بیان بدون مجوز که در خیابان باقی می‌مانند در حقیقت اصلاً هنر نیستند. اگر هنر خیابانی می‌بایست به‌عنوان هنر عمومی جدی گرفته شود، این تقسیم سلسله مراتبی و فقدان پذیرش به شدت مشکل‌زا خواهد بود.

در ۱۹۹۹ فیلیپس در مورد رابطه‌ی بین هنر عمومی و هنر نمایشگاهی و بر ضد این ایده که «آنچه به عنوان هنر عمومی شهرت یافته، ممکن است به عنوان هنر شناخته نشود.» به بحث و استدلال پرداخت؛ و برعکس، او ادعا کرد که هنر عمومی همواره هنر است. هنر عمومی چیزی نیست که جوایز شایسته هنری باشد و به آن دست یابد. هنر عمومی نمی‌تواند قابل مذاکره باشد. اما اگرچه درست است که باید بر این موضوع که هنر عمومی از جمله هنر خیابانی همواره هنر است، پافشاری کنیم؛ اما این امر نباید مانع شود که آگاه باشیم هنر نمایشگاهی و هنر خیابانی معمولاً به شیوه‌هایی کاملاً متفاوت عمل می‌کنند و آثار هنری خیابانی که به طور مثال با برداشته شدن از خیابان یا با تولید دوباره توسط هنرمند روی وسیله‌هایی مانند بوم یا کاغذ، به طور خاص در یک گالری یا یک قالب نظارت شده‌ی دیگر جای پیدا می‌کنند، ممکن است در طول این روند چیزهایی را از دست بدهند.

در یادداشتی مربوط به مزایده هنر شهری فوریه ۲۰۰۸ در بونهامز، منتقد هنری انگلیسی مئو کالینز، آنچه که او طبیعت ابتدایی و خام هنر خیابانی می‌دانست را نقد کرد و آن را گرافیتی، آثار سبک کمیک، هنر اسپری رنگ، آگهی‌های کاغذی، و به عبارتی هنر هیجان‌انگیز جوانان توصیف کرد که به مذاق سلیقه‌های سطحی کودک-صفت خوش می‌آید. چیزی که کالینگز هنگام اظهار این نقد و نکوهش در نظر نگرفت این است که نقد مبتنی بر ارزیابی آثار هنری تجاری در یک مرکز مزایده چیز زیادی درباره‌ی فضایل هنری هنر خیابانی نمی‌گوید. بسیاری آثار هنر خیابانی طوری خلق شده‌اند که به شیوه‌ای متفاوت از هنر نمایشگاهی تأثیر بگذارند. به طور مثال در بافت خیابان، تماشاگران به ندرت برای مدت طولانی به آثار هنری تأمل و دقت می‌کنند و بنابراین بخشی از برتری هنری آن‌ها در توانایی تأثیرگذاری‌شان در مدت زمان کوتاه یک برخورد زیباشناسانه‌ی غیرمنتظره است. علاوه بر این، بافت خیابان خود نقشی ایزاری در معنی بیان بصری دارد. مثالی از اتفاقی که ممکن است با انتقال از یک بافت به بافت دیگر برای بیان هنری بیافتد، اثر بنکسی به نام «دختری با بادکنک» است که نسخه‌ی خیابانی‌اش در سال ۲۰۰۴ در ناحیه‌ی ساحل جنوبی (سوت بانک) لندن ایجاد شد (تصویر ۱). این اثر از یک لایه استنسیل مزین به طرح کلی انسان با اسپری مشکی تشکیل شده که دخترکی در مقیاس واقعی را تصویر می‌کند که پیراهن بر

تن دارد و دست به سوی بادکنکی قلب شکل دراز کرده است. بادکنک با اسپری قرمز استنسیل شده با جلوه‌هایی از سفید و نخ مشکی رنگی آویزان از بادکنک و دور از دسترس کودک تصویر شده است. جلوه‌ای از لبخندی مصمم بر صورت دختر نشان می‌دهد که شاید او تصمیم گرفته از بادکنک صرف نظر کرده و آن را رها کند. ترکیب این بیان بصری دوگانه و مهیج با سنگ خاکستری کهنه تعادل احساسی ایجاد می‌کند که از ترحم برانگیز بودن بیش از حد اثر جلوگیری می‌کند. همچنین بافتی که اثر در آن قرار گرفته حسی از فوریت را منتقل می‌کند، گویی فقدان دخترک ممکن است مربوط به محیط خام شهری باشد که در آن نگره داشتن احساسات، تخیل و عشق دشوار است.



تصویر ۱. بنکسی، دختری با بادکنک، ناحیه ساحل جنوبی، لندن، ۲۰۰۴

چاپخانه‌ای در لندن نیز، دختری با بادکنک را با نام «تصویرهای روی دیوار» به صورت چاپ سیلک منتشر کرد. اثری که با نمونه‌ی خیابانی‌اش بسیار متفاوت است. مقیاس واقعی دختر تصویر شده که بسیار به ارتباط آنی مخاطب با او کمک کرده بود، در نسخه‌ی چاپی از بین رفته است. همچنین اندازه‌ی کوچک باعث می‌شود نتوان حالات چهره دختر- که پیچیدگی جالبی در اثر خیابانی به وجود آورده بود- را متوجه شد. چنین وضعی در ایجاد رابطه‌ی همدلی آنی، با لبه‌های کاغذ که همچون چارچوبی بسته عمل می‌کند، تقویت شده است؛ چرا که دخترک را در فضای تصویری جداگانه‌ای از تماشاگر قرار می‌دهد. و در نهایت، با انتقال اثر بر روی کاغذ کرم رنگ تمیز، تلفیق ثمربخش خشونت محیط اطراف و طبیعت لطیف بیان بصری از دست می‌رود و بیانی بسیار بی‌هیجان‌تر بر جای می‌گذارد.

خصوصیات هنر خیابانی: بررسی منتقدانه

همان‌طور که گفته شد، بافت خیابان نقش مهمی در تعیین معنای هنر خیابانی دارد. به طور کلی، دو دیدگاه در مورد هنر خیابانی مطرح است: نخست آن که یک اثر هنری فقط و فقط در صورتی هنر خیابانی است که استفاده‌ی ابزاری‌اش از خیابان در معنای اثر دخیل باشد. و دوم، هنر خیابانی هنری است که از خیابان به عنوان یک ابزار و ماده‌ی هنری و یا به عنوان یک مفهوم هنری و یا هر دو استفاده می‌کند. آنچه هر دوی این دیدگاه مشخص می‌کند این است که هنر خیابانی به گونه‌ای بر استفاده‌ی اساسی (مادی یا مفهومی) از خیابان مبتنی است. چیزی که در اینجا مشخص نیست این است که چه کسی باید قضاوت کند که استفاده از خیابان در یک کار هنری خاص، بخشی ضروری از معنای آن هست یا نه؟ دشواری دیگر در این باره این است که آثار هنر خیابانی از راه‌های متفاوتی از بافت خیابان بهره می‌برند و معنایشان را مستقیماً از آن می‌گیرند. این مشکل را با مقایسه‌ی استفاده‌ی فضای تصویری در اثر هنرمند نیویورکی، دیو فیلا و هنرمند هلندی *آمرزاک* می‌توان به روشنی مشاهده کرد. تصویر استنسیلی فیلا تقلیدی از جلد یک کتاب کمیک است و زنی را که از دهان دایناسوری بیرون آمده است نشان می‌دهد و در پشت زمینه ساختمان کرایسلر تصویر شده است. اثر چاپی *آمرزاک* که در کنار این اثر قرار گرفته به خاطر چارچوب‌بندی بصریش بیشتر با محیطش آمیخته است. (تصویر ۲)

اگرچه بهره‌گیری از خیابان در معنای اثر فیلا نقش ضروری ندارد، (چرا که نمایش آن در گالری تغییر مهمی در معنای درونی‌اش ایجاد نکرده است) اما پویایی خلاقانه‌ای که ویژه‌ی خیابان - به عنوان یک بافت هنری - است نشان از آن دارد که حتی بیاناتی که ممکن است در وهله‌ی اول ارتباط مستقیم و آگاهانه با مکان پدیدارشناسانه‌شان نداشته باشند، احتمال دارد در طول زمان چنین ارتباطی بیابد. به طور مثال، چنانچه در این نمونه، دیوار را به جای پس‌زمینه‌ای برای آثاری جداگانه از دو هنرمند به عنوان یک کل منسجم ببینیم، به احتمال می‌توانیم اثر فیلا را همچون پوستری برای مرد اثر *آمرزاک*، همچون تماشاگر، پیوند دهیم؛ بدین گونه فضای تصویری یک‌سانی از این دو اثر شکل می‌گیرد. چنین تأثیری را می‌توان در عبارت «همیشه جای امیدواری وجود دارد» در کنار اثر «دختری با بادکنک» بنکسی نیز مشاهده کرد که می‌تواند با هدایت تعبیر بیننده از این بیان بصری دوگانه بر خوانش آن تأثیر گذارد.



تصویر ۲. مرد ایستاده اثر آمزراک و بیرون آمدن زن از دهان دایناسور اثر دیو فیلا، بروکلین، نیویورک، ۲۰۰۷

بنابراین، همین‌طور که بیانات بصری در خیابان پدیدار و ناپدید می‌شوند، از این همکاری مدام و بدون برنامه‌ریزی هنرمندان مختلف، معناهای کاملاً جدیدی ممکن است به‌وجود بیاید. از این‌رو، حتی معنای بیانات بصری‌ای همچون اثر فیلا ممکن است در طول زمان وابسته به بافت محیطی خیابان شوند. و همین نیز مشکل را مشخص می‌کند: اگر استدلال‌ها می‌توانند معنای اثر فیلا را هم در حالت وابسته به بافت خیابان و هم مستقل از آن ارائه دهند، چه کسی تعیین می‌کند که آیا در این اثر بهره‌گیری از خیابان لازم است یا نه؟ یکی از دلایل این‌که تعریف هنر خیابانی فقط بر اساس ویژگی‌های آثار هنری جامع نیست، این است که اهمیت دنیای هنر خیابانی را در نظر نمی‌گیرد. این بدین معنا نیست که نمی‌توان در شناخت بعضی ویژگی‌های هنر خیابانی به مثابه‌ی هنری عمومی تلاش کرد، البته تا زمانی که به‌یاد داشته باشیم که به تعریفی جامع و کاملاً فراگیر دست نخواهیم یافت.

بحث الزام ارتباط هنر خیابانی با خیابان، ویژگی‌های دیگری را آشکار می‌کند که می‌توانند ما را به فهم بهتر شباهت و تفاوت‌های هنر خیابانی با انواع دیگر هنر عمومی رهنمون سازد. حالت دائمی ناتمام بودن آثار هنر خیابانی، می‌تواند خصوصیتی باشد که به نوبه‌ی خود به پذیرش هنر خیابانی ارتباط دارد. ممکن است گفته شود که ماهیت باز و پذیرای هنر خیابانی که در اصل به همه اجازه می‌دهد در تکامل اثر سهیم باشند، ویژگی‌ای است که هنر خیابانی را از دیگر هنرهای عمومی متمایز می‌کند. چرا که کارِ نهایی هنر عمومی مجاز، به عنوان یک اصل، افراد جامعه را به اضافه کردن بیان و حالات خلاقانه‌ی خودشان به اثر موجود دعوت نمی‌کند. اما در این صورت قابلیت تفسیرپذیری مجدد هنر عمومی نادیده گرفته

می‌شود. در واقع هرچند مردم به ندرت به ایجاد تغییر در آثار هنر عمومی مجاز ترغیب می‌شوند، اما این آثار همواره پذیرای تفسیرهای جدید و در نتیجه تعاملات خلاقانه هستند. در نتیجه، با این که «گشودگی» نسبت به تغییر و ویژگی مهم هنر خیابانی است، اما نمی‌تواند عاملی برای تفکیک مشخص بین هنر خیابانی و انواع دیگر هنر عمومی تلقی شود.

این نکته زمانی مسجل‌تر می‌شود که توجه داشته باشیم تعدیل و تخریب آثار هنر خیابانی به دلیل مسائل قانونی، گشودگی و انعطاف هنر خیابانی را - همچون آثار مجاز و متعارف هنر عمومی - عملاً محدود می‌کند. علاوه بر این ساختارهای قدرت و قوانین نانوشتی دنیای اجتماعی هنر خیابانی از این قرارند که حتی اگر تغییرات در یک اثر هنر خیابانی به صورت قانونی اعمال شوند، باز هم بسته به این که اثر برخلاف میل چه کسی باشد، ممکن است عواقب جدی به دنبال بیاورد. بنابراین، مقاومت در برابر جنبه‌های قانونی و رسمی، که تفاوت کلیدی بین هنر عمومی مجاز و هنر خیابانی است، نه در امکان تعامل با اثر هنری، بلکه در این است که چه کسی بر عواقب این تعامل نظارت می‌کند.

ویژگی دیگر هنر خیابانی، که نکته‌ی اصلی برای جدا کردن هنر خیابانی از ماشین هنر عمومی است، «طبیعت مجاز نبودن» آن است. سیدر لوئیزن، برگزارکننده (Curator) نمایشگاه هنر خیابانی سال ۲۰۰۸ موزه‌ی هنر مدرن تیت بیان می‌کند: هنگامی که هنر بدون اعمال قدرت بدنه‌ی قانون در خیابان قرار می‌گیرد، همه چیزهای اطراف تصویر مهم می‌شوند: بافت اجتماعی و بافت سیاسی. اگر یک اثر یکسان را ببرید و در موزه بگذارید، تمام این معانی اضافه از بین می‌روند.

ریگل، پژوهشگر دکترای فلسفه، بیان می‌کند که تفاوت اصلی هنر خیابانی غیر مجاز با هنر عمومی مجاز و تأیید شده در توانایی هنر خیابانی در حفظ فضای عمومی به عنوان بازتابنده‌ی رویکردهای عملی است که این باور را که فضا به طور عمده متعلق به عموم است نیز در برمی‌گیرد. در حالی که هنر عمومی به شکل یک‌نواختی فضای عمومی را به فضای هنری تأیید شده به وسیله‌ی دنیای هنر تغییر می‌دهد.

با این حال باید توجه کرد با آن که تا به حال هنر خیابانی، غیر مجاز شمرده شده، اما این مسأله باید به صورت حالتی عینی و نه لزوماً حقیقی و ثابت فهمیده شود. غالباً راهی وجود ندارد که بیننده فوراً تنها از اثر هنری مطمئن شود که آیا مجاز است یا نه. بنابراین مسأله‌ی کلیدی، درک بیننده از یک بیان هنری به عنوان مجاز یا غیر مجاز است. با این که غیرمجاز بودن یک اثر لزوماً ویژگی‌های فضایی را که در آن قرار داده شده تغییر نمی‌دهد، اما دست‌کم این قابلیت را دارد که فضای عمومی را همچون محلی برای کاوش باز کند؛ به گونه‌ای که بیانات شناخته شده به عنوان هنر عمومی مجاز امکان آن را نمی‌یابند. هر اثر هنری غیر مجازی توانایی آن را دارد که ما را از ریتم یک‌نواخت زندگی بیرون بکشد و به افزایش آگاهی از محیطمان بیانجامد. بدین ترتیب، هنر خیابانی غیر مجاز، همان‌طور که ریگل می‌گوید، حداقل یک اصل فرمالیستی را محترم می‌شمارد. فرمالیست‌ها معتقد بودند که هنر باید «ما را از روزمرگی بیرون ببرد» و به هنگام مواجهه‌ی غیر منتظره با هنر خیابانی غیرمجاز «فرد مجبور می‌شود رابطه‌ی صرفاً عملی و بی تفاوتش را با خیابان، دوباره ارزیابی کند و از این رو، کنجکاوی‌اش برای کنکاش اثر بیشتر می‌شود».