تیم ترجمه پیامد

هنر معاف از گمرک

هیتو اِشتایرل



Hito Steyerl, I Will Survive, 2020

کلیه حقوق برای پیامد محفوظ است.

در حیاط پشتی و طبقهٔ چهارم انباری صنعتی در ژنو، جایی که تا همین چند سال پیش حتی به طور رسمی بخشی از خاک سوئیس به شمار نمی‌آمد، هزاران شاهکار تاریخ هنر در صندوق‌های دربسته انباشته شده‌اند: آثاری که معامله می‌شوند و از انباری به انبار دیگر می‌روند، بی‌آن‌که هرگز از جعبه بیرون بیایند یا چشم کسی به آن‌ها بیافتد. هم‌زمان، چند هزار کیلومتر آن‌سوتر، گالری هنری شهرداری دیاربکر در ترکیه در فاصلهٔ یک شب از میزبانی نمایشگاهی دربارهٔ نسل‌کشی به اردوگاه اضطراری پناهندگان یزیدی بدل می‌شود. هیتو اشتایرل، فیلم‌ساز، هنرمند و نظریه‌پرداز آلمانی، در این جستار میان این دو فضای به ظاهر بی‌ربط پل می‌زند تا نشان دهد موزه، جنگ داخلی، پناهگاه‌های مالیاتی و زیرساخت‌های دیجیتال در جهان امروز همگی در یک شبکهٔ واحد در هم تنیده‌اند. اشتایرل به جای مقاله‌نویسی مرسوم دانشگاهی، به شیوهٔ ویژهٔ خود، یعنی «سخنرانی-اجرا» و مونتاژ اسنادی، به سراغ موضوع می‌رود. متن پیش رو که در شمارهٔ ۶۳ مجلهٔ ای‌فلاکس منتشر شد (و دو سال بعد عنوان کتاب برجستهٔ او «هنر معاف از گمرک: هنر در عصر جنگ داخلی سیاره‌ای» را بر خود گرفت)، خواننده را به سفری در دل پرونده‌های افشاشدهٔ ویکی‌لیکس، ایمیل‌های هک‌شدهٔ وزارت امور ریاست‌جمهوری سوریه، مکاتبات ستاره‌های معماری جهانی با حکومت‌های مستبد، سقوط بورس وال‌استریت بر اثر یک توییت جعلی و طراحی لوکس انبارهای امنیتی در سنگاپور می‌برد. نقطهٔ عزیمت اشتایرل پرسشی بنیادین دربارهٔ سرنوشت «موزهٔ ملی» در عصر افول دولت‌ملت‌هاست. اگر بندیکت اندرسون روزگاری پیوند سرمایه‌داری چاپی و موزهٔ ملی را ابزار ساختن ملت و ساماندهی زمان و فضا می‌دانست، امروزه در عصر «سرمایه‌داری داده» و فروپاشی خونبار برخی دولت‌ملت‌ها، چه چیزی جای آن را گرفته است؟ پاسخ اشتایرل این است که هنر معاصر به مدد سرمایهٔ نئولیبرال، سوداگری املاک، فرار مالیاتی و بازتوزیع جنگی ثروت ممکن شده و مهم‌ترین فضایش را در «انبارهای هنری بنادر آزاد» یا همان «موزه‌های سرّی» یافته است: حفره‌هایی فراسرزمینی که در آن‌ها دولت‌ها با نوعی «بی‌ثباتی سازنده» به عمد قانون و مالیات را به سود فوق‌ثروتمندان تعلیق می‌کنند. اشتایرل نشان می‌دهد که در حالی که زمان و فضا زیر ضربات جنگ، نابرابری و سیاست‌های شوک‌درمانی تکه‌پاره شده‌اند، هنر معاصر همچون «پرده‌ای» از بالا روی این حفرهٔ ازهم‌گسیخته کشیده می‌شود تا همه‌چیز همچنان یکپارچه و عادی به نظر برسد. حال آن‌که در زیر این سطح، همه‌چیز در «لایه‌های انباشته» از داده‌های هک‌شده، شرکت‌های پوششی و جنگ‌های داخلی در گردش است. اما اشتایرل به جای حسرت خوردن برای موزهٔ ملی گذشته یا محکومیت صرف بنادر آزاد، خود عبارت «معاف از گمرک» (که در انگلیسی معنای «معاف از تکلیف» را هم می‌دهد) را جدی می‌گیرد و علیه بازار به کار می‌بندد. او با بازگشت به لحظهٔ تولد انقلابی موزهٔ لوور در ۱۷۹۲ و مقایسهٔ آن با آرشیو آنلاین و آشفتهٔ ویدئوهای جنگ سوریه، می‌کوشد خود مفهوم «هنر معاف از گمرک» را از منطق بازار پس بگیرد و معنای «خودآیینی هنر» را از نو بسازد: هنری که نه در

برج عاجِ نخبه‌گرایانه محبوس است و نه صرفاً معاف از مالیات در خدمت انباشت دارایی، بلکه به معنای واقعی کلمه «معاف از تکلیف» است؛ رها از تکلیف نمایندگی دولت-ملت، تبلیغ دیکتاتورها یا سودآوری مالی و پیوندخورده با تجربه‌های خودمختاری سیاسی از پایین. اشتایرل برای نشان دادن امکان این رهایی، دو تجربهٔ متفاوت از بیرون‌رفتن از چارچوب دولت‌ملت را کنار هم می‌گذارد: از سویی کانتون‌های مالیاتی سوئیس که به سود سرمایه قانون را دور می‌زنند و از سوی دیگر کانتون‌های خودمختار روژاوا و مرکز فرهنگی سوروچ که در بحبوحهٔ جنگ و فروپاشی مرزها، به پناهگاه مردم تبدیل می‌شوند. امروز نیز اگر به‌جای نگاه از بالا به پردهٔ بزک‌کردهٔ هنر معاصر، از زیر آن به جهان بنگریم، شاید بتوانیم شکل تازه و واقعی «موزهٔ عمومی آینده» را تخیل کنیم.

باب نخست: موزهٔ ملی

ویکی‌لیکس در سال ۲۰۱۲ پرونده‌ای منتشر کرد که بخشی از پرونده‌های پایگاه دادهٔ ویکی‌لیکس دربارهٔ سوریه بود.[۱] نام فایل بود: «Vision Presentation—Oct ۳۰ ۲۰۱۰ Eng.pptx_۳۱۶۷۸۷» و در قالب پاوِرپوینت و با تاریخ اکتبر ۲۰۱۰ منتشر شده بود.[۲] پرونده شامل جزئیاتی دربارهٔ برنامه‌های اسماء الاسد، بانوی اول سوریه، برای آیندهٔ موزه‌های کشور بود. بنیاد او می‌خواست شبکه‌ای از موزه‌ها بسازد تا هم تبلیغی برای توسعهٔ اقتصادی و اجتماعی سوریه باشد و هم هویت ملی و تفاخر فرهنگی را تقویت کند.[۳] موزهٔ لوور فرانسه به عنوان شریکی در این برنامه فهرست شده بود.[۴] هم نام لوور و هم موزهٔ گوگنهایم بیلبائو به عنوان سرمشق‌های طراحی مجدد موزهٔ ملی دمشق در پرونده ذکر شده بود.

کنفرانسی برای اعلام نام برندهٔ رقابت بین‌المللی طراحی موزهٔ ملی در آوریل ۲۰۱۱ برنامه‌ریزی شد. هرچند، سه هفته مانده به تاریخ برگزاری «بنا بر گزارش‌ها، هم‌زمان با راهپیمایی صدهزار نفری مردم در شهر درعا»[۵] بیست معترض سوری کشته شدند. تا آن موقع دیگر دعوت‌نامه‌های کنفرانس برای حضور سنخنرانان اصلی صادر شده بود، سخنرانانی که مدیران لوور و موزهٔ بریتانیا از جملهٔ آنان بودند. «روزنامهٔ هنر» در ۲۸ آوریل ۲۰۱۱ گزارش داد که کنفرانس به دلیل اعتراضات خیابانی لغو شده است.[۶] برندهٔ مسابقهٔ معماری موزهٔ ملی هرگز اعلام نشد.



نمایی از بیرون مرکز فرهنگی سومر پارک، دیاربکر، ترکیه. عکس: هینو اشتایرل

باب دوم: دوباره هرگز

بندیکت اندرسون گفته است که برای ساختن یک ملت باید ابتدا سرمایه‌داری چاپی شکل بگیرد [۷] و البته، موزه‌ای برای روایت تاریخ ملت و طراحی هویتش.[۸] امروزه به جای چاپ، سرمایه‌داری داده داریم و شمار معتنابهی موزه. برای ساختن موزه ملت لازم نیست، اما اگر ملت‌ها راهی برای ساماندهی زمان و فضا باشند، موزه‌ها هم همین کار را انجام می‌دهند. وانگهی وقتی فضاها و زمان‌ها تغییر می‌کنند، فضای موزه‌ها هم تغییر می‌کند.

تصویر بالا نمایی است از گالری هنری شهرداری دیاربکر در ترکیه. این گالری از ژوئن تا سپتامبر ۲۰۱۴ میزبان نمایشگاهی دربارهٔ نسل‌کشی و پیامدهایش بود با عنوان: «دوباره هرگز! عذرخواهی و کنار آمدن با گذشته». پوستر نمایشگاه ویلی برانت، صدراعظم سابق آلمان غربی را نشان می‌داد که در برابر یادمان گتوی ورشو زانو زده بود.

این موزه در سپتامبر ۲۰۱۴ تبدیل به اردوگاه پناهندگان شد. دیگر بازنمایانندهٔ یک ملت نبود، بلکه در عوض به آدم‌هایی پناه داد که از فروپاشی ملی می‌گریختند.

پس از آن‌که شبه‌نظامیان دولت اسلامی (داعش) در اوت ۲۰۱۴ از مرز میان سوریه و عراق رد شدند و عملاً بخش‌هایی از آن را از میان بردند،[۹] حدود پنجاه تا صدهزار پناهندهٔ یزیدی از منطقهٔ شنگال در شمال عراق گریختند. بیشترشان سراسر کوه‌های شنگال را پیاده و با کمک گروه‌های شورشی کرد پیمودند که مسیری امن برای عبور آنان گشودند. در حالی که بیشتر یزیدی‌ها در اردوگاه‌های پناهندگان در روژوا در شمال سوریه و اردوگاه‌های متعددی در شمال عراق ماندند، شماری از آنان توانستند از مناطق کردنشین ترکیه رد شوند، مناطقی که با میهمان‌نوازی شگفت‌انگیزی پذیرای آنان شدند. شهر دیاربکر درهای گالری شهرداری را برای پناه دادن به روی آنان گشود.

وقتی پناهندگان بر روی زیراندازهای پهن‌شده در فضای داخلی گالری مستقر شدند، خیلی‌ها سراغ سیم‌کارتی را می‌گرفتند تا بتوانند به اعضای گم‌شدهٔ خانواده‌شان تلفن کنند.

اینجا میز متصدی گالری است که خالی رها شده است[۱۰]

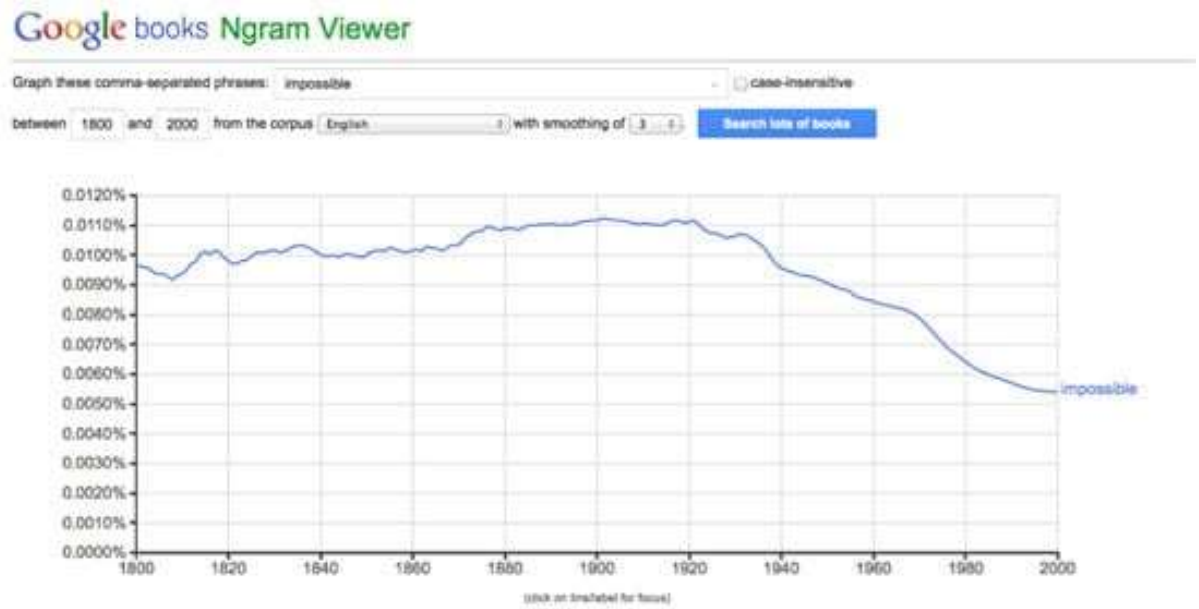


باب سوم: شرایط امکان

بر اساس نمایشگر ان‌گرام گوگل[۱۱]، کاربرد واژهٔ «ناممکن» از حوالی میانهٔ قرن بیستم با شیب تندی کاهش یافته است. اما این مسأله به ما چه می‌گوید؟ آیا معنایش این است که شمار چیزهای ناممکن مدام کمتر می‌شود؟ آیا معنایش این است که امکان‌ناپذیری «فی‌نفسه»[۱۲] در افولی تاریخی است؟ شاید هم صرفاً به این معنا باشد که شرایط برای امکان‌های فی‌نفسه، در گذر زمان در معرض دگرگونی‌اند؟ آیا هم امر ممکن و هم امر ناممکن را شرایط تاریخی و بیرونی تعریف می‌کنند؟

به گفتهٔ ایمانوئل کانت، زمان و فضا شرایط ضروری برای ادراک یا فهم هر چیزی است. معرفت، تجربه و بینش بدون زمان و فضا مجال بروز

نمی‌یابند. کانت این رویکرد را «نقد» می‌نامد. با در نظر داشتن این نکته، چه نوع زمان و فضایی ضروری است تا هنر معاصر محقق شود؟ یا بهتر بگوییم: نقد هنر معاصر دربارهٔ زمان و فضا در روزگار ما چه می‌گوید؟



نمایشگر ان‌گرامِ کتاب‌های گوگل، واژهٔ «ناممکن» را در تمامی کتاب‌های چاپ‌شده میان سال‌های ۱۸۰۰ تا ۲۰۰۰ در پایگاه داده‌اش ردیابی می‌کند.

اگر بخواهیم انبوهی از متون پژوهشی را به شکلی بی‌رحمانه خلاصه کنیم، باید گفت: هنر معاصر به مدد سرمایهٔ نئولیبرال به اضافهٔ اینترنت، دوسالانه‌ها، نمایشگاه‌های تجاری هنر، تاریخ‌های موازی یک‌شبه و نابرابری فزایندهٔ درآمد ممکن شده است. بیایید جنگ نامتقارن (به عنوان یکی از دلایل بازتوزیع گستردهٔ ثروت) و نیز سوداگری در بازار املاک و مستغلات، فرار مالیاتی، پول‌شویی و بازارهای مالی مقررات‌زدایی‌شده را هم به این فهرست بیافزاییم.

کلیه حقوق برای پیامد محفوظ است.

اگر بصیرت‌های راهگشای فیلسوفی چون پیتر آزبورن در این باب را به زبان خودمان بازگو کنیم: هنر معاصر فقدان یک زمان و فضای (جهانی) را به ما نشان می‌دهد. مضاف آن‌که وحدتی خیالی را بر طیف متنوعی از ایده‌های گوناگون دربارهٔ زمان و فضا فرافکنی می‌کند و بدین ترتیب، سطح مشترکی پدید می‌آورد در جایی که هیچ اشتراکی در کار نیست.[۱۳]

هنر معاصر بدین سان تبدیل به بدلی برای اشتراکات جهانی[۱۴] می‌شود: برای فقدان هرگونه بنیان، زمانمندی یا فضای مشترک.

مشخصهٔ این هنر، تکثیر مکان‌ها و فقدان پاسخ‌گویی است. سازوکارش از طریق پروژه‌های عظیم املاک و مستغلات کار می‌کند که هم‌زمان با بازساماندهی فضای شهری، شهرهای سراسر جهان را دگرگون می‌سازند. هنر معاصر حتی فضایی است برای جنگ‌های داخلی که از طریق بازتوزیع ثروت به واسطهٔ جنگ، یک دهه بعدتر موجب رونق ناگهانی بازار هنر می‌شوند. این هنر روی سرورها و به کمک زیرساخت‌های فیبر نوری رخ می‌دهد و هر وقت که بدهی عمومی به طرز معجزه‌آسایی به ثروت خصوصی بدل می‌شود، این هنر هم هست. هنر معاصر زمانی اتفاق می‌افتد که مالیات‌دهندگان را به این توهم دچار می‌کنند که دارند دیگر دولت‌های مستقل را از ورشکستگی نجات می‌دهند، حال آن‌که در واقع دارند بانک‌های بین‌المللی را از محل عمومی تأمین مالی می‌کنند تا خسارتشان بابت تحمیل بدهی‌های پرخطر به ملت‌های آسیب‌پذیر

جبران شود.[۱۵] یا زمانی رخ می‌دهد که این یا آن رژیم به این نتیجه می‌رسد که چهره‌اش در حوزهٔ روابط عمومی به چیزی شبیه یک جراحی زیبایی سرپایی نیاز دارد.

اما هنر معاصر فضاهای فیزیکی تازه‌ای نیز می‌آفریند که حاکمیت ملی را دور می‌زنند.



تابلوی بندر آزاد ژنو به بازدیدکنندگان دربارهٔ سگ‌های نگهبانش هشدار می‌دهد. عکس: هیتو اشتایرل

بگذارید مثالی معاصر برایتان بیاورم: انبارهای هنری بنادر آزاد.

مادر تمامی فضاهای انبارداری هنر در بنادر آزاد اینجاست: بندر آزاد ژنو؛ منطقه‌ای معاف از مالیات در ژنو که بخش‌هایی از یک ایستگاه قدیمی

باربری و یک ساختمان انبار صنعتی را در بر می‌گیرد. منطقهٔ آزاد تجاری شامل حیاط پشتی و طبقهٔ چهارم ساختمان قدیمی انبار می‌شود، طوری که حوزه‌های قضایی گوناگون در دل یک ساختمان واحد هستند، چرا که سایر طبقات ساختمان بیرون از محدودهٔ بندر آزاد قرار می‌گیرند. سال گذشته نیز فضای تازهٔ انبارداری هنر در این مجموعه افتتاح شد. تا همین چند سال پیش، این بندر آزاد حتی به طور رسمی بخشی از خاک سوئیس هم به شمار نمی‌آمد.

شایعه‌ای در جریان است که در این ساختمان هزاران اثر از پیکاسو نگهداری می‌شود، اما از آن‌جا که ثبت مدارک و مستندات در آن سخت مبهم است، هیچ‌کس شمار دقیقشان را نمی‌داند. با این حال، تردید چندانی نیست که محتویات این ساختمان می‌تواند با هر موزهٔ بسیار بزرگی رقابت کند.[۱۶]

بیایید فرض کنیم که اینجا همین حالا یکی از مهم‌ترین فضاهای هنری جهان است. نه‌تنها عمومی نیست، بلکه در جغرافیای بسیار جالب توجهی نیز قرار گرفته است.

از منظر حقوقی، انبارهای هنری بنادر آزاد تا حدی فراسرزمینی[۱۷] هستند. برخی از آن‌ها در مناطق ترانزیتی فرودگاه‌ها یا در مناطق معاف از مالیات قرار گرفته‌اند. کلر ایسترلینگ منطقهٔ آزاد را «محوطه‌ای حصارکشیده برای انبارداری» توصیف می‌کند.[۱۸] چنین فضایی امروزه به

یکی از اندام‌های اصلی شهرسازی جهانی بدل شده که در نقاط مختلف جهان رونوشت و تکثیر می‌شود. این منطقه به تعبیر ایسترلینگ نمونه‌ای از «فراکشورداری»[۱۹]، درون «شکل دورگه و ناهمگونی از وضعیت استثنایی» و فراسوی قوانین دولت‌ملت است. در این وضعیت مقررات‌زدایی‌شدهٔ معاف، شرکت‌ها به بهای محرومیت شهروندان عادی از امتیازات برخوردار می‌شوند، «سرمایه‌گذاران» جای مالیات‌دهندگان را می‌گیرند، و ماژول‌های استاندارد[۲۰] جایگزین ساختمان‌ها می‌شوند:

> جذابیت‌های [بنادر آزاد] همانند جذابیت‌هایی است که مراکز مالی برون‌مرزی ارائه می‌کنند: امنیت و محرمانگی، نظارت اندک... و طیفی از مزایای مالیاتی... کالاها در بنادر آزاد از نظر فنی در حال ترانزیتند، هرچند در واقعیت از این بنادر بیش از پیش به عنوان خانه‌هایی دائمی برای ثروت انباشت‌شده استفاده می‌شود.[۲۱]

بدین ترتیب بندر آزاد منطقه‌ای است برای ترانزیت دائم.

هرچند این فضا ثابت و پابرجاست، اما آیا بندر آزاد در عین حال معرف وضعیت دائمی زودگذری نیز به شمار می‌رود؟ آیا صرفاً منطقه‌ای فراسرزمینی است، یا بخشی سرکش که حساب‌شده برای سودآوری مالی برقرار شده است؟[۲۲]

بندر آزاد تناقض‌های متعددی را در خود جای داده است: هم منطقه‌ای است که ناپایداری‌اش تبدیل به وضعیت نهایی‌اش شده است و هم منطقه‌ای است از نوعی فراقانونیتِ قانونی‌شده که دولت‌ملت‌هایی آن را حفظ می‌کنند. این دولت‌ملت‌ها می‌کوشند با چشم‌پوشی گزینشی از اعمال کنترل، تا حد ممکن از دولت‌های شکست‌خورده[۲۳] تقلید کنند. توماس اِلسِسِر روزگاری اصطلاح «بی‌ثباتی سازنده»[۲۴] را برای توصیف ویژگی‌های آیرودینامیک جت‌های جنگنده‌ای به کار برد که با پرواز در مرز فروپاشی سامانه‌های کنترل، به مزیت‌های تعیین‌کننده‌ای دست می‌یابند.[۲۵] این جنگنده‌ها کمابیش در جهت دلخواه «سقوط می‌کنند» یا «شکست می‌خورند». همین بی‌ثباتی سازنده در درون دولت‌ملت‌ها نیز با گنجاندن مناطقی به اجرا درمی‌آید که دولت در آن‌ها به عمد «شکست می‌خورد». برای نمونه، سوئیس «۲۴۵ انبار گمرکی باز»[۲۶] دارد که هریک مناطقی را دربرمی‌گیرند که از وضعیت استثنایی حقوقی و اداری برخوردارند. آیا می‌توان گفت این دولت و دولت‌های دیگر به ظرفی برای انواع گوناگون حوزه‌های قضایی بدل شده‌اند که بسته به ثروت شرکت‌ها یا افراد اعمال می‌شوند، یا بهتر بگوییم، اعمال نمی‌شوند؟ آیا این نوع دولت به بسته‌ای برای نوعی بی‌دولتی فرصت‌طلبانه بدل می‌شود؟ چنان‌که السسر اشاره کرده است، کل ایدهٔ او دربارهٔ «بی‌ثباتی سازنده» از بحثی دربارهٔ اثری از دو هنرمند سوئیسی به نام فیشلی و وایس با عنوان «سیر اشیا» (۱۹۸۷)[۲۷] سرچشمه گرفت. در این اثر، انواع و اقسام چیزها در شکلی سرخوشانه و تماشایی از فروپاشی از

تعادل خارج می‌شوند. شعار باشکوه این فیلم چنین است: «تعادل درست در آستانهٔ فروپاشی، در زیباترین حالت خویش است».[۲۸]

وانگهی، گذشته از همهٔ این‌ها، بنادر آزاد به منطقه‌ای برای هنر معاف از گمرک نیز بدل می‌شوند؛ منطقه‌ای که در آن کنترل و شکست بر مبنای «بی‌ثباتی سازنده» چنان تنظیم می‌شود که همه‌چیز سرخوشانه در تعادلی در حال شکست و برای همیشه منجمد معلق بماند.



ترزور یک کیف پول دیجیتال برای تراکنش‌های بیت‌کوین است. تصویر: CC by-SA ۳.۰

باب چهارم: هنر معاف از گمرک

انبارهای عظیم هنری در سراسر جهان در جاهایی ساخته می‌شوند که

در اصل می‌توان آن‌ها را نوعی «منطقهٔ بی‌صاحب» لوکس نامید: پناهگاه‌های مالیاتی که آثار هنری به محض معامله، از یک انبار به انبار دیگری منتقل می‌شوند. این مکان‌ها هم یکی دیگر از فضاهای اصلی هنر معاصرند: موزه‌ای برون‌مرزی یا فراسرزمینی. لوکزامبورگ در سپتامبر ۲۰۱۴ بندر آزاد خودش را افتتاح کرد. این کشور در تلاش برای تکرار موفقیت بندر آزاد ژنو تنها نیست: «بندر آزادی که در سال ۲۰۱۰ در فرودگاه چانگی سنگاپور افتتاح شد همین حالا تقریباً پر شده است. موناکو هم یکی دارد. «بندر آزاد فرهنگ» که قرار است در پکن ساخته شود بزرگ‌ترین تأسیسات انبارداری هنر در جهان خواهد بود».[۲۹] یکی از بازیگران اصلی در راه‌اندازی بسیاری از این تأسیسات، شرکت حمل‌ونقل و نگهداری آثار هنری «ناتورل لو کولتِر»[۳۰] است که فردی سوئیسی به نام ایو بوویه[۳۱] اداره‌اش می‌کند.

تأسیسات انبارهای هنری بنادر آزاد موزه‌های سرّی هستند و وضعیت فضایی آن‌ها در طراحی‌شان بازتاب یافته است.

برخلاف تأسیسات نسبتاً سرسری و ساده‌پسندانهٔ سوئیس، طراحان در انبار هنری بندر آزاد سنگاپور سنگ تمام گذاشتند:

این تأسیسات ۲۷۰ هزار فوت مربعی که معماران سوئیسی، مهندسان سوئیسی و کارشناسان امنیتی سوئیسی طراحیش کرده‌اند، نیمی پناهگاه است و نیمی گالری. برخلاف انبارهای بندر آزاد در خود سوئیس که انبارهایی خشک اما امن هستند، بندر آزاد سنگاپور کوشید امنیت و سبک را در هم بیامیزد. لابی، تالارهای نمایش و مبلمان را طراحان معاصر، رون آراد و یوهانا گراوندر[۳۲]، طراحی کردند. مجسمه‌ای قوس‌دار و غول‌پیکر از آقای آراد با عنوان «قفس بی‌مرز»[۳۳]، سراسر لابی را در بر می‌گیرد. نقاشی‌هایی که دیوارهای بتنی لخت را پوشانده‌اند، حال‌وهوای گالری به این فضا می‌بخشند. اتاق‌های خصوصی و خزانه‌هایی که با درهای هفت‌تُنی مسدود شده‌اند، در امتداد راهروها ردیف شده‌اند. گالری‌های خصوصی در نزدیکی لابی این امکان را به مجموعه‌داران می‌دهند که زیر نورافکن‌هایی در استاندارد موزه، آثار هنری خود را تماشا کنند یا به خریداران بالقوه نشان دهند. در فاز دوم پیش‌بینی‌شده، وسعت این تأسیسات دو برابر خواهد شد و به ۵۳۸ هزار فوت مربع خواهد رسید. کارکنان بندر آزاد در هر ساعتی از شبانه‌روز مجموعه‌داران را پای هواپیما تحویل می‌گیرند و با لیموزین به سرعت به تأسیسات می‌رسانند. اگر مشتری اشیای قیمتی به همراه داشته باشد، محافظ مسلح در اختیارش قرار می‌گیرد.[۳۴]

عنوان «قفس بی‌مرز» معنای دوگانه‌ای دارد. نه‌تنها به این معناست که قفس هیچ حدومرزی ندارد، بلکه معنایش این هم هست که زندان اکنون همه‌جا هست: در تأسیسات ناپدیدسازی آثار هنری که با منطق «فراکشورداری» کار می‌کند، تأسیساتی که از لابه‌لای شکاف‌های حاکمیت ملی به درون آن نفوذ می‌کنند و شبکهٔ لجستیکی خود را برپا می‌سازند.

در این زندان همه‌جاحاضر قواعد همچنان برقرارند، هرچند شاید دشوار باشد دقیقاً مشخص کرد کدام قواعد که بر چه کسانی یا چه چیزهایی اعمال می‌شوند و چگونه به اجرا درمی‌آیند. این قواعد هرچه باشند، به نظر می‌رسد سرپنجهٔ اقتدارشان در نسبت معکوس با ارزش دارایی‌های مورد بحث، به طرز چشمگیری شل می‌شود. اما این سازه صرفاً چیزی نیست که در یک مکان مشخص در فضای سه‌بعدی تحقق یافته باشد؛ بلکه اساساً خود لایه‌هایی روی هم انباشته است از عملیات‌های قضایی، لجستیکی، اقتصادی و داده‌محور: تلی از پلتفرم‌ها که از طریق قوانین دولتی، پروتکل‌های ارتباطی، استانداردهای شرکتی و جز آن میان فضاهای ابری و کاربران میانجی‌گری می‌کنند و نه فقط از راه اتصالات فیبر نوری، بلکه از طریق مسیرهای هوانوردی نیز به هم پیوند می‌خورند. [۳۵]

انبارهای هنری در بندر آزاد با این «لایه‌های انباشته» همان نسبتی را دارند که موزهٔ ملی به نحو سنتی با ملت داشت. این انبارها میان کشورها و در حفره‌هایی از حاکمیت‌های روی‌هم‌افتاده جای گرفته‌اند، حفره‌هایی که صلاحیت قضایی دولت ملی‌شان یا داوطلبانه عقب نشسته یا بالکل از میان رفته است. اگر دوسالانه‌ها، نمایشگاه‌های تجاری هنر، خروجی‌های سه‌بعدی املاک اعیانی‌سازی‌شده، موزه‌های ستاره‌های معماری که زینت‌بخش رژیم‌های سیاسی گوناگونند و امثالهم، سطح شرکتی این نواحی هستند، موزه‌های سری را باید وب تاریکِ آن‌ها

دانست: جادهٔ ابریشمی[۳۶] که اشیا در آن ناپدید می‌شوند، گویی در مغاکی از ناپدیدسازی فرو می‌روند.[۳۷]



کانتینرها در محوطهٔ ناتورل لو کولتر، بنادر آزاد ژنو. عکس: هیتو اشتایرل

به آثار هنری و جابه‌جایی‌شان بیاندیشید. آن‌ها درون شبکه‌ای از مناطق معاف از مالیات و نیز درون خود فضاهای انبارداری سفر می‌کنند. شاید در تمام این مدت حتی یک بار هم از صندوق‌هایشان بیرون آورده نشوند. بی‌آن‌که دیده شوند از یک انباری به انبار بعدی می‌روند. درون صندوق‌ها می‌مانند و به خارج از قلمروهای ملی و با کمترین میزان ردیابی یا ثبت‌وضبط سفر می‌کنند: درست مثل شورشیان، مواد مخدر، محصولات مالیِ مشتقه و دیگر به اصطلاح ابزارهای سرمایه‌گذاری. تا جایی که ما در جریانیم، شاید صندوق‌ها اصلاً خالی باشند. موزهٔ عصر

اینترنت بدین شکل است، البته موزهٔ شبکهٔ تاریک، موزه‌ای که حرکت در آن در پردهٔ ابهام است و فضای داده مه‌آلود.

در پرونده‌های سوریهٔ ویکی‌لیکس، جابه‌جایی‌هایی از جنسی کاملاً متفاوت با جزئیات شرح داده شده است.

--- پیام اصلی -----

از: xy@sinan-archiculture.com

به: xy@mopa.gov.sy

تاریخ ارسال: چهارشنبه، ۷ ژوئیهٔ ۲۰۱۰، ساعت ۴:۰۶ بعدازظهر

موضوع: ارسال مجدد: برنامهٔ پرواز کارکنان اُ.اِم.اِی.

اصلاحیه

آقای عزام محترم،

این پیام جهت تأیید ورود آقای رم کولهاس[۳۸] و دستیار شخصی‌اش آقای اشتفان پترمن در دوشنبهٔ پیش رو، ۱۲ ژوئیه، ارسال می‌شود. همان‌طور که پیش‌تر صحبت کردیم برای آن‌ها ویزا لازم داریم (هر دو هلندی هستند). عکس‌های گذرنامهٔ ایشان پیوست شده است. آنان جداگانه و در ساعت‌های متفاوت می‌رسند. آقای کولهاس از چین و از طریق دبی با هواپیمایی امارات می‌آید (ورود به دمشق ساعت ۴:۲۵ بعدازظهر)، در حالی که آقای اشتفان پترمن از وین با هواپیمایی اطریش می‌آید (ورود به دمشق پیش از آقای کولهاس در ساعت ۳:۰۰ بعدازظهر).

آن‌ها تا زمان عزیمت در روز پنج‌شنبه (ساعت ۴:۰۰ بعدازظهر) در هتل «آرت هاوس» یا هتل «فور سیزِنز» اقامت خواهند داشت.[۳۹]

کلیه حقوق برای پیامد محفوظ است.

پایگاه دادهٔ سوریه در ویکی‌لیکس حدود دوونیم میلیون ایمیل از ۶۸۰ دامنه را در بر می‌گیرد، اما ویکی‌لیکس صحت این اسناد را راستی‌آزمایی نکرده بود. با این حال قابل‌تأیید است که شرکت روابط عمومی «براون لوید جیمز»[۴۰] در تلاش برای بهبود چهرهٔ خانوادهٔ اسد دست داشت.[۴۱] در اوایل سال ۲۰۱۱ و اندکی پیش از آغاز جنگ داخلی سوریه، گزارشی در مجلهٔ «ووگ» –که جیمز ناکتْوِی، عکاس جنگ، با نوعی غیبگویی عکس‌هایش را گرفته بود–، اسماء الاسد را در هیئت «رز صحرا»، تجددطلب و حامی فرهنگ، تصویر کرد.[۴۲]

یک سال پس از آغاز جنگ و در فوریهٔ ۲۰۱۲، گروه «انانیموس» و تشکیلات وابسته‌شان در همبستگی با وبلاگ‌نویسان، معترضان و فعالان سوری، سرور ایمیل وزارت امور ریاست‌جمهوری سوریه را هک کردند[۴۳] و به صندوق ایمیل هفتادوهشت تن از دستیاران و مشاوران اسد دست یافتند. از قرار معلوم برخی از آن‌ها از یک رمز عبور واحد استفاده می‌کردند: «۱۲۳۴۵».[۴۴] ایمیل‌های افشاشده شامل مکاتباتی –عمدتاً از طریق واسطه‌ها– میان منصور عزام، وزیر امور ریاست‌جمهوری و دفاتر معماری رِم کولهاس (شرکت OMA)، ریچارد راجرز[۴۵] و شرکت هرتسوگ و دو مورون[۴۶] دربارهٔ موضوعات گوناگون بود.[۴۷] اگر بخواهیم مضمون برخی از این ایمیل‌ها را خلاصه کنیم: راجرز و کولهاس برای سخنرانی به دمشق دعوت شده بودند و در مورد

کولهاس، این سفرها به گفت‌وگو دربارهٔ پروژه‌هایی از جمله ساختمان پارلمان ملی نیز کشیده بود.[۴۸] هرتسوگ و دو مورون پیشنهادی برای یک طرح مفهومی بدون دریافت حق‌الزحمه برای «خانهٔ فرهنگ الاسد» در حلب ارائه کرده و به فرآیند انتخاب مجری طرح برای پروژهٔ پارلمان ابراز علاقه کرده بودند.[۴۹] بخش بزرگی از این مکاتبات در واقع صرفاً شایعه‌پراکنی دربارهٔ این دفاتر از زبان واسطه‌ها بود. انبوهی ایمیل تبلیغاتی و هرزنامه هم میانشان پیدا می‌شد. پس از پایان نوامبر ۲۰۱۰ دیگر هیچ ارتباطی با هیچ‌یک از این دفاتر ثبت نشده است. با آغاز اعتراضات در ژانویهٔ ۲۰۱۱ تا پایان مارس همان سال قیامی تمام‌عیار در سوریه درگرفت. هم‌زمان با افزایش حساسیت و زیر نظر رفتن رژیم اسد در آستانهٔ درگیری‌های واقعی، به نظر می‌رسد تمامی گفت‌وگوها و مذاکرات میان مقامات و معماران متوقف شده باشد. صحت هیچ‌یک از این اسناد[۵۰] را نمی‌شد به طور مستقل تأیید کرد؛ از این رو تا اطلاع ثانوی جایگاهشان در حد مجموعه‌داده‌هایی بی‌تکیه‌گاه است که چه بسا هیچ ربطی به نویسندگان و گیرندگان فرضی‌شان نداشته باشند.[۵۱] اما بی‌تردید مجموعه‌داده‌هایی هستند روی سرورهای ویکی‌لیکس که می‌توان آن‌ها را فارغ از منشأ و مؤلف فرضی و بر حسب گردششان توصیف کرد[۵۲].



هنرمند سیف‌الاسلام قذافی در کنار نقاشی‌اش با عنوان «جنگ» (۲۰۰۱) ایستاده است. اثری که بمباران یوگسلاوی به دست ناتو در سال ۱۹۹۹ را به تصویر می‌کشد.

در تصویر بالا نقاشی سیف‌الاسلام قذافی با عنوان «جنگ» (۲۰۰۱) دیده می‌شود. سیف فرزند رهبر کشته‌شدهٔ لیبی، معمر قذافی، است و پیش از سرنگونی پدرش به دست نیروهای شورشی و با پشتیبانی حملات هوایی ناتو در سال ۲۰۱۱، چهره‌ای سیاسی در لیبی بود. این نقاشی در سال ۲۰۰۲ در نمایشگاهی با عنوان «صحرا خاموش نیست» در لندن به نمایش درآمد.

کلیه حقوق برای پیامد محفوظ است.

«جنگ» بمباران یوگسلاوی به دست ناتو در سال ۱۹۹۹ را به تصویر می‌کشد. هنرمند چنین می‌نویسد: «جنگی داخلی در کوزوو درگرفت که تصویر و مضمونش را در هم شکست. دریا مهار گسیخت، خشم از آسمان باریدن گرفت و با جویباری از خون درآویخت».[۵۳] سیف‌الاسلام آن زمان در بیانیه‌ای گفته بود: «ما نه فقط سلاح می‌خریم و نفت و گاز می‌فروشیم، بلکه فرهنگ، هنر و تاریخ هم داریم».[۵۴]

دفتر OMA در سپتامبر ۲۰۱۰ برای کار در سوریه ابراز تمایل کرد.[۵۵] متعاقباً ایمیلی از سنان علی حسن، معماری محلی که نقش واسطه را ایفا می‌کرد، به منصور عزام دربارهٔ مزایای این همکاری چنین نوشته بود: «رم استاد و رئیس پیشین زاها حدید بوده است، مضاف این‌که از نظر شهرت و جایگاه حرفه‌ای، مهم‌تر (اگر نگوییم خیلی مهم‌تر) از لرد ریچارد راجرز به شمار می‌رود».[۵۶]

از گفت‌وگوی میان OMA و سنان علی حسن روشن می‌شود که پیشنهاد OMA شاید بر اساس پروژه‌ای بوده که پیش‌تر در لیبی به اجرا درآمده: «محدودهٔ کار مشابه همان چشم‌انداز صحرای لیبی خواهد بود که به شما نشان دادیم و همان که رِم با رئیس‌جمهور درباره‌اش گفت‌وگو کرد».[۵۷]

کولهاس در مصاحبه‌ای در ژوئن ۲۰۱۰ گفته افرادی نزدیک به سیف‌الاسلام قذافی با او تماس گرفته بودند.[۵۸] در آن زمان، سیف‌الاسلام عموماً چهره‌ای اصلاح‌طلب تلقی می‌شد: «پسری که می‌خواست کشور را به سمت اروپا ببرد»[۵۹]. پروژهٔ OMA در لیبی بر حفاظت از میراث متمرکز بود و در دوسالانهٔ ونیز به نمایش درآمد.[۶۰] بعدها از این پروژه به عنوان سلف احتمالی طرح پیشنهادی منطقهٔ بیابانی اطراف پالمیرا در سوریه یاد شد. از زمان قیام اوایل سال ۲۰۱۱، این منطقه به شدت از جنگ داخلی متعاقبش آسیب دید.

در حال حاضر، دیوان کیفری بین‌المللی خواستار استرداد سیف قذافی از لیبی شده است، جایی که او همچنان در زندان به سر می‌برد.[۶۱]

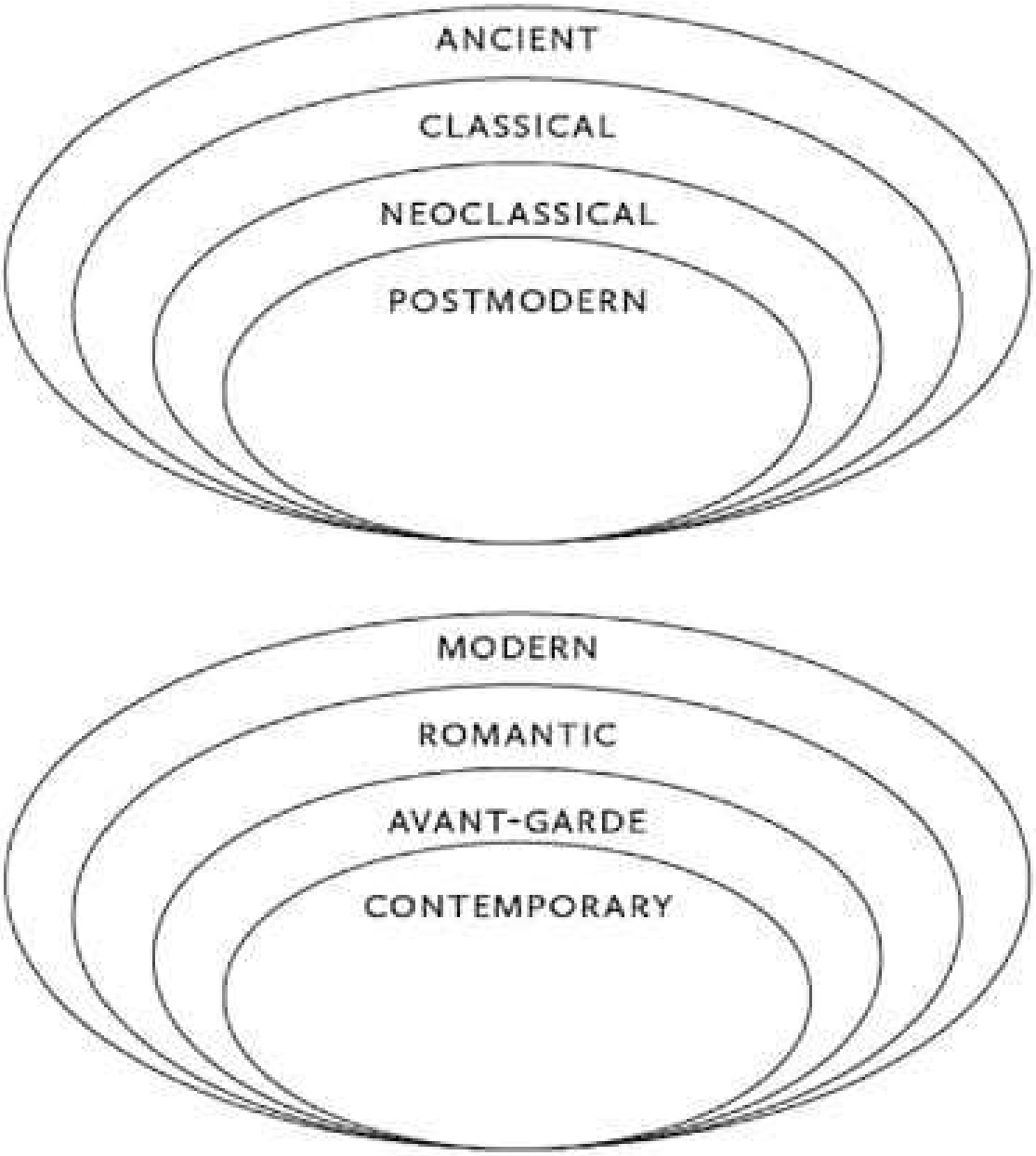
باب پنجم: یک رویا

هشدار: این باب تنها بخش تخیلی این سخنرانی است.

به پرسش نخست برگردیم: بر سر زمان و فضا چه آمد؟ چرا شکسته و از هم گسسته‌اند؟ چرا فضا خرد شده و به ماژول‌های شعبه‌سازی کانتینرمانند، وب‌های تاریک، جنگ‌های داخلی و پناهگاه‌های مالیاتی بدل گشته که در سراسر جهان تکثیر می‌شوند؟

با همین افکار خوابم برد و شروع کردم به خواب دیدن... و خوابم حسابی غریب بود. خواب چند نمودار را در یکی از متن‌های اخیر پیتر آزبورن دیدم.

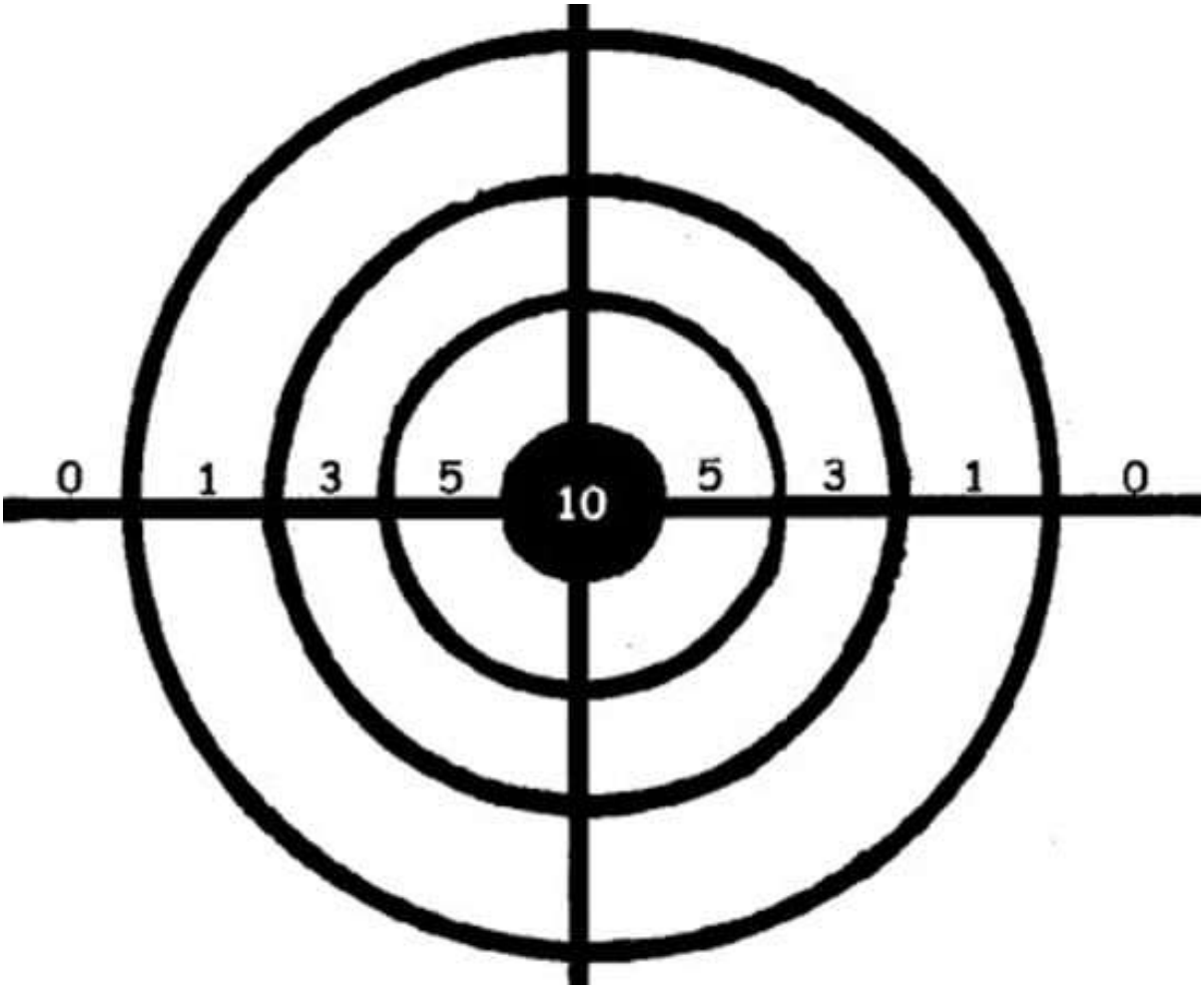
کلیه حقوق برای پیامد محفوظ است.



در اینجا، تبارشناسی هنر معاصر به صورت نموداری به دست فیلسوف، پیتر آزبورن، بازنمایی شده است.

این نمودارها تبارشناسی هنر معاصر را شرح می‌دادند. اما من بر شکلشان متمرکز شده بودم، نه محتوی. نخستین چیزی که متوجهش شدم این بود که توالی دایره‌های هم‌مرکز گویی نشان از فرورفتگی یا گودی و به هر حال حفره‌ای سه‌بعدی داشت. اما چرا زمان و فضا باید به اصطلاح شکم بدهند و فرو بروند؟ آیا ممکن است پای اختلالی در جاذبه در میان باشد؟ شاید سیاه‌چاله‌ای ریز باعث انحنای این دایره‌ها شده بود؟ اما وانگهی، بسیار محتمل‌تر است که چیز دیگری این گودی را پدید آورده باشد.

ناگهان پاسخ پرسش را یافتم. جاذبه‌ام را از دست دادم و شروع کردم به اوج گرفتن رو به آسمان و فضا. پیتر آزبورن هم آن بالا معلق بود و با لهجهٔ تگزاسی بعید و نامنتظره‌ای به پایین اشاره کرد و این منظره را نشانم داد.



خطوط نشانه‌گیری متمرکز بر یک هدف.

از بالا که می‌نگریستی، نمودار پیتر به یک منظره‌یاب هدف‌گیری تبدیل می‌شد.

اگر از بالا به آن نگاه کنی، آن حفرهٔ ملایم ناپدید می‌شود و به پرده‌ای مسطح تبدیل می‌گردد. از این نقطه به بعد، آدم‌ها در نمودارهای پیتر صرفاً تبارشناسی هنر معاصر را می‌دیدند، حال آنکه آنچه در واقع پیش

رویشان بود، همان فرورفتگی بود که نشان می‌داد هدف از پیش مورد اصابت قرار گرفته و در محل برخورد، گودالی عظیم و دهان‌گشوده پدید آمده است.

از بالا که نگاه می‌کردی، تبارشناسی هنر معاصر نقش جایگزین یا پرده را بازی می‌کرد: منظره‌یابی برای پوشاندن محل اصابت.

پیتر از پشت نقاب فضانوردی‌اش با صدایی گرفته گفت:

> نقش هنر معاصر همین است. جایگزین است، بدلی است. پس از آن‌که زمان و فضا خرد شدند و به وحدتی گسسته بدل گشتند و سپس در لایه‌های انباشته ساختهٔ ستاره‌های معماری و به رنگ‌های رنگین‌کمانی فروپاشیدند، این هنر بر محل اصابت تابانده می‌شود.

کلیه حقوق برای پیامد محفوظ است.



هنر معاصر نوعی لایه یا جایگزین است که وانمود می‌کند همه‌چیز همچنان روبه‌راه است، در حالی که مردم زیر بار پیامدهای سیاست‌های شوک‌درمانی، کارزارهای شوک و بهت، برنامه‌های تلویزیونی واقع‌نما، قطعی برق، انواع و اقسام دیگر قطع و تعدیل، گیف‌های گربه و گاز اشک‌آور گیج و منگند؛ چیزهایی که همگی با ایجاد وضعیتی دائمی از شوک و سرگشتگی و افسردگی بیش‌فعال، دستگاه حسی و حتی قوای استدلال و فهم انسانی را بالکل متلاشی می‌کنند و از نو می‌سازند.

شما هم نمی‌دانید پشت درهای انبارهای بنادر آزاد چه می‌گذرد، می‌دانید؟ بگذارید برایتان بگویم آنجا چه خبر است: زمان و فضا، درست مثل شتاب‌دهندهٔ ذراتی غریب و نامتعارف، خرد می‌شوند و به صورت

تکه‌های ریز از نو چیده می‌شوند و حاصلش همین قفس بی‌مرزی است که امروز هنر معاصر نامیده می‌شود.

–و بخش تخیلی درست همین‌جا ناگهان به پایان می‌رسد–

وحشت‌زده از خواب پریدم و دیدم دارم این متن پی‌دی‌اف را با صدای بلند می‌خوانم:[۶۲]

OMA

Dr. Bashar al-Assad
President of the Syrian Republic

Rotterdam, 15th November 2010

Dear Mr. President,

Following our meeting in July and the subsequent request that we prepare an outline OMA/AMO approach for the strategic development of Al Badia, I am pleased to present you with the Al Badia Vision proposal for your review.

Our approach to this study begins with the conception of Al Badia as a unified entity within Syria. We envisage the region to act as a powerful resource for the benefit of the entire country while preserving its unique heritage. The Al Badia Vision creates a plan of action and of preservation for a set of subjects that are crucial to the region.

I am looking forward to meeting with you again to discuss the study as outlined in the attached proposal, which we trust demonstrates both our sincere interest in Syria and our capabilities to consider various challenges to the development of the region.

I will be visiting Syria during the fourth week of November for the purpose of giving a Public lecture in Damascus as well as to expand my knowledge and experience of your country. It would be a great pleasure to elaborate further with you on our prospective engagement with Al Badia and other projects such as the National Parliament and other national and cultural projects during my stay.

Yours sincerely,



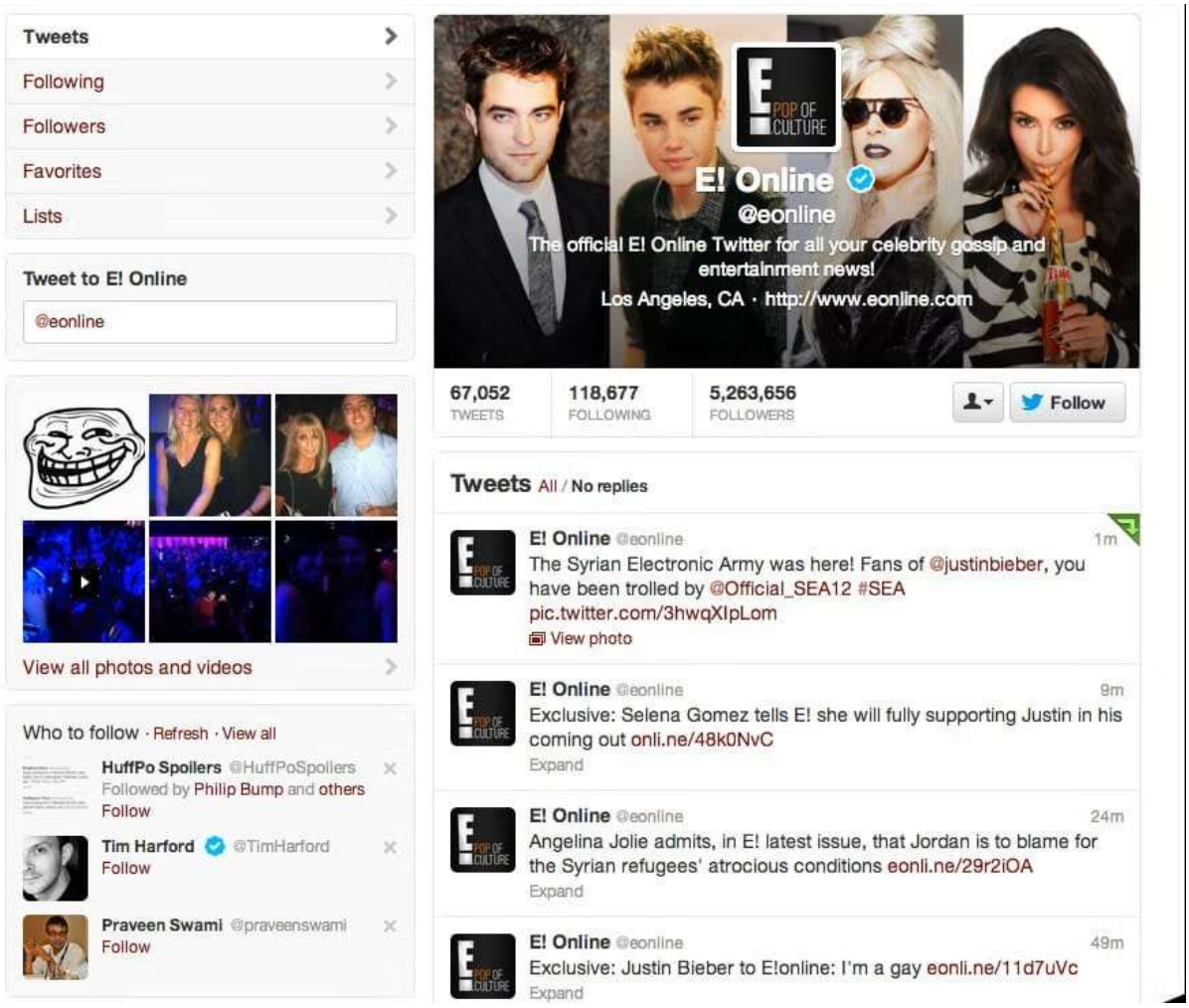
Rem Koolhaas

Heer Bokelweg 149
3032 AD Rotterdam - The Netherlands
t +31 10 243 8200 - f +31 10 243 8202
office@oma.com - www.oma.com

کلیه حقوق برای پیامد محفوظ است.

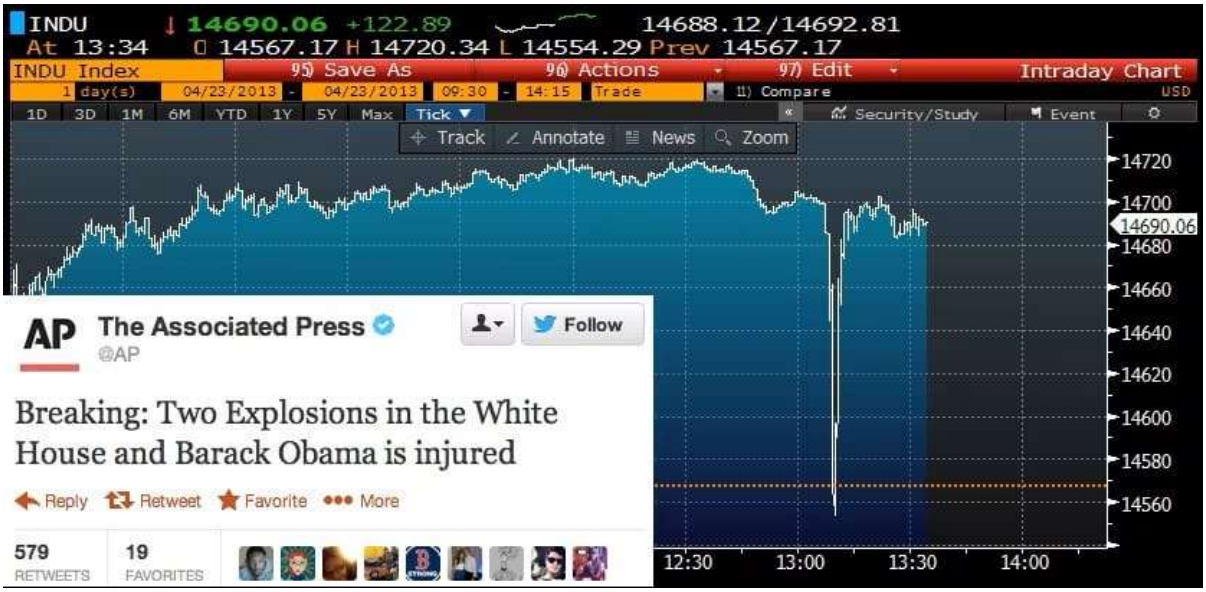
باب ششم: و حالا نوبت جاستین بیبر

این تصویر، صفحهٔ توییتر وبسایت E! Online در ۴ مه ۲۰۱۳ است. فردی که خود را جای بیبر جا زده، در این صفحه با لحنی پیروزمندانه اعلام می‌کند: «من همجنس‌گرا هستم.»



همان‌طور که می‌بینید، ارتش الکترونیک سوریه (SEA)[۶۳] این حساب توییتر را هک کرده بود.

اما ارتش الکترونیک سوریه کیست؟ گروهی از هکرهای حامی رژیم اسد. آن‌ها چند هفته پیش وبسایت روزنامهٔ لوموند فرانسه را هم هک کردند. پیش‌تر نیز وبسایت‌های نیویورک تایمز، واشنگتن پست و بخش جذب نیروی تفنگداران دریایی امریکا را در دست گرفته بودند. این گروه حساب توییتری آسوشیتدپرس را هم هک کرد و خبری جعلی دربارهٔ بمب‌گذاری در کاخ سفید منتشر ساخت.[۶۴]



نمودار بالا پیامدهای این توییت را در وال‌استریت نشان می‌دهد. در عرض سه دقیقه، «توییت جعلی ۱۳۶ میلیارد دلار از ارزش بازار سهام را دود کرد و به هوا فرستاد».[۶۵]

گروه «انانیموس سوریه» و متحدان متعددش ارتش الکترونیک سوریه را هک کردند و مختصات اعضای منتسب به آن را روی وب تاریک پخش

کردند.[۶۶]

فضای داده در سوریه میدان نبرد است، فضایی هک شده و تکه‌پاره. وانگهی فضایی است که از آسوشیتدپرس تا وال‌استریت تا سرورهای روسی و استرالیایی و نیز تا حساب‌های توییتر مجلهٔ سلبریتی‌ها امتداد می‌یابد.

این فضا تا سرورهای ویکی‌لیکس نیز کشیده می‌شود: سرورهایی که میزبان پرونده‌های سوریه‌اند و پس از آن‌که در سال ۲۰۱۰ از آمازون اخراج شدند، ناچار بودند مدام از جایی به جای دیگر نقل مکان کنند.

زمانی شایعه شده بود که ویکی‌لیکس تلاش کرده سرورهایش را به مکانی برون‌مرزی منتقل کند: سکوی نفتیِ سابق و فراسرزمینی‌ای به نام «سیلند»[۶۷]. چنین کاری در واقع سناریوی بندر آزاد را از زاویه‌ای دیگر تکرار می‌کرد.

اما بیایید پرسشی کلی‌تر طرح کنیم: اینترنت، یا دقیق‌تر بگوییم، عملیات شبکه‌ای میان پایگاه‌های دادهٔ گوناگون، چه تأثیری بر ساخت فیزیکی موزه‌ها –یا بر ناممکن‌شدن ساختشان– می‌گذارد؟

باب هفتم: ایمیلی از سوئیس و پاسخ آن

از: هیتو اشتایرل

ارسال از: xy@protonmail.ch

تاریخ ارسال: سه‌شنبه، ۱۷ فوریهٔ ۲۰۱۵، ساعت ۸:۰۵ بعدازظهر

به: دفتر پذیرش

موضوع: درخواست تأیید اصالت

آقایان محترم،

با کمال احترام از شما تقاضا دارم اصالت مکاتبات ایمیلی متعددی را میان OMA/AMO و مقامات و واسطه‌های دولت سوریه تأیید فرمایید که ویکی‌لیکس در سال ۲۰۱۲ در قالب «پرونده‌های سوریه» منتشر کرده است.

من فیلم‌ساز و نویسنده‌ای ساکن برلین هستم و روی سخنرانی‌ای دربارهٔ دگرگونی‌های موزه‌های ملی در شرایط جنگ داخلی –هم در فضای داده و هم در فضای فیزیکی سه‌بعدی– کار می‌کنم.

قصد هیچ‌گونه جنجال‌سازی در رابطه با مکاتبات میان OMA و وزارت امور ریاست‌جمهوری سوریه در کار نیست. مقصود طرح این پرسش است که ارتباطات اینترنتی و فروپاشی (یا آستانهٔ فروپاشی) برخی دولت‌ملت‌ها، چگونه بر برنامه‌ریزی فضاهای موزه‌های معاصر اثر می‌گذارند.

در این زمینه، دانستن جزئیات بیشتر دربارهٔ اوضاع و احوالی که به توقف گفت‌وگوها دربارهٔ پروژه‌های سوریه انجامید جالب توجه خواهد بود. اطمینان دارم دفتر شما دلایل خود را برای این کار داشته و بسیار عالی خواهد بود که بتوانیم این دلایل را در بحث بگنجانیم.

لطفاً فهرست پیوندهایی را که قصد نقل آن‌ها را دارم، در زیر ملاحظه فرمایید.

با احترام،

هیتو اشتایرل

لینک اول

لینک دوم

لینک سوم

لینک چهارم

ارسال‌شده از پروتون‌میل، سرویس ایمیل رمزگذاری‌شده مستقر در سوئیس.

کلیه حقوق برای پیامد محفوظ است.

پاسخ: درخواست تأیید اصالت

از: جرمی هیگین‌بوتام

به: هیتو اشتایرل xy@protonmail.ch

رونوشت: بخش حقوقی xy@oma.com، xy@oma.com

تاریخ: ۲۶ فوریهٔ ۲۰۱۵، ساعت ۷:۱۳ صبح

هیتو اشتایرل عزیز،

بابت ایمیلتان سپاسگزاریم. ما قادر به تأیید اصالت اسناد پیوست‌شده در زیر نیستیم.

با این حال، در کارتان برایتان آرزوی موفقیت می‌کنیم.

با احترام،

جرمی هیگین‌بوتام

رئیس روابط عمومی

OMA

(نشانی تماس حذف شده است)

پس از افشاگری‌های ادوارد اسنودن بود که من شروع به استفاده از پروتون‌میل کردم؛ ابتکاری از پژوهشگران «سرن»[۶۸] که با گشاده‌دستی

پلتفرم ایمیل رمزگذاری‌شدهٔ رایگانی را در اختیار عموم می‌گذارند. آن‌ها پروژهٔ خود را با استفاده از نقشهٔ سوئیس این‌گونه توصیف می‌کنند:

> تمام اطلاعات موجود روی سرورهای پروتون‌میل تحت صلاحیت قضایی دادگاه کانتون ژنو قرار دارند و از قوانین حریم خصوصی سوئیس و این کانتون بهره می‌برند.

اما پاسخ دوستانهٔ OMA/AMO در بندر آزاد ذخیره نشده است، بلکه صرفاً تحت صلاحیت قضایی «عادی» سوئیس، در یک مرکز فرماندهی نظامی سابق در اعماق کوه‌های آلپ سوئیس نگهداری می‌شود.[۶۹] یعنی همان صلاحیت قضایی و رمزگذاری که من از آن استفاده می‌کنم تا هرگونه مداخلهٔ احتمالی دولت‌ها در بخشی از داده‌هایم را ولو ذره‌ای دشوارتر و پردردسرتر کنم. من در واقع دارم از همان حمایت‌های قانونی بهره می‌برم که فرار مالیاتی و پول‌شویی از طریق بانک‌های سوئیسی و دیگر تأسیسات را در مقیاسی حیرت‌انگیز ممکن ساخته‌اند.[۷۰] از سوی دیگر، صرف استفاده از ابزارهای اینترنتی مرتبط با حریم خصوصی، باعث می‌شود حساسیت آژانس امنیت ملی امریکا برای زیر ذره‌بین گذاشتن کاربران برانگیخته شود و بدین ترتیب عملاً اثر دلخواه خود را معکوس می‌کند.[۷۱] پردهٔ گمنامی در عمل به ابزاری متناقض‌نما بدل می‌شود.

اثر مبهم و دوپهلوی سیاست‌هایی که برای افزایش گمنامی طراحی شده‌اند، در سطح دیگری از فعالیت بنادر آزاد نیز خود را نشان می‌دهد.

دادستان‌های موناکو در ۲۵ فوریهٔ ۲۰۱۵، ایو بوویه (همان مالک «ناتورل لو کولتِر»، شرکت مربوط به بنادر آزاد لوکزامبورگ، ژنو و سنگاپور) را به ظن کلاهبرداری در معاملات آثار هنری بازداشت کردند: «گمان می‌رود محور تحقیقات بر دستکاری و بالا بردن قیمت‌ها در معاملات بسیار کلان هنری متمرکز باشد که بوویه در آن‌ها نقش واسطه را داشت».[۷۲] بوویه بنابر اتهامات از این واقعیت بهره برده بود که بیشتر آثار هنری نگهداری‌شده در بنادر آزاد در مالکیت شرکت‌هایی پوششی هستند که به آن‌ها «شرکت‌های پرده‌ای»[۷۳] می‌گویند. از آن‌جا که معاملات از طریق این واسطه‌های ناشناس انجام می‌گرفت، خریدار و فروشنده نمی‌توانستند با هم ارتباط برقرار کنند و میزان حق‌العمل دریافتی را کنترل نمایند. پرده‌ای که قرار بود برای مالکان گمنامی فراهم آورد، چه بسا علیه خودشان نیز به کار افتاده بود. ناپیدایی پرده‌ای است که گاه دوطرفه عمل می‌کند؛ هرچند نه همیشه. این پرده در نهایت به سود کسی کار می‌کند که کنترلش را در دست دارد.

کلیه حقوق برای پیامد محفوظ است.



کلیه حقوق برای پیامد محفوظ است.

آگهی تبلیغاتیِ خرید معاف از گمرک در هنگ‌کنگ

باب هشتم: تیراندازی به ساعت‌ها؛ موزهٔ عمومی

بندیکت اندرسون گفته بود برای ساختن یک ملت باید سرمایه‌داری چاپی و موزه‌ای در کار باشد. امروزه ساختن موزه بدون ملت دیگر ناممکن نیست.

حتی می‌توانیم نگاهی کلی‌تر به قضیه بیاندازیم و هم ملت‌ها و هم موزه‌ها را صرفاً راهی دیگر برای ساماندهی زمان و فضا ببینیم که در این مورد از طریق خرد کردن و تکه‌تکه کردنشان صورت می‌گیرد.

اما مگر نه این است که هر بار پارادایمی تازه برای موزه پدید می‌آید، زمان و فضا در هم می‌شکنند؟ این اتفاق به راستی در انقلاب ژوئیهٔ ۱۸۳۰ فرانسه رخ داد که والتر بنیامین داستانش را نقل کرده است.[۷۴] انقلابیون به ساعت‌ها شلیک می‌کردند. پیش‌تر تقویم را نیز زیرورو کرده، نام ماه‌ها را عوض کرده و طولشان را هم تغییر داده بودند.

و این همان دوره‌ای است که بار دیگر به لوور هجوم بردند؛ همان‌طور که در جریان هر قیام بزرگ پاریس در سدهٔ نوزدهم چنین کردند. نمونهٔ اولیهٔ موزهٔ عمومی هنگامی زاده شد که زمان و فضا در هم شکسته و از نو به

هم پیوست. لوور از دل یورش به آن پدید آمد. در سال ۱۷۹۲ و در بحبوحهٔ انقلاب فرانسه هم به آن‌جا یورش بردند و از کلکسیونی فئودالی از غنایم (نسخهٔ آن روزگار انبارهای هنری بنادر آزاد) به موزه‌ای عمومی برای هنر بدلش کردند؛ موزه‌ای که احتمالاً نخستین در نوع خود در جهان بود و الگویی از فرهنگ ملی را معرفی کرد. پس از آن، لوور به پرچم‌دار فرهنگی امپراطوری استعماری تبدیل شد که اقتدارگرایانه می‌کوشید بذر آن فرهنگ را در سرزمین‌های دیگر بکارد، البته پیش از آن‌که مثل دورهٔ اخیر وارد کسب‌وکار ایجاد شعبه در کشورهای فئودالی، دیکتاتوری‌ها و ترکیبی از هر دو شود.

اما موزهٔ ملی کنونی سوریه از سنخی دیگر است. برخلاف برنامه‌های اولیه که ملهم از ایدهٔ «اثر بیلبائو»[۷۵] بودند، موزهٔ کنونی به صورت آنلاین و روی سرورهای بی‌شمار در مکان‌های متعدد میزبانی می‌شود.

همان‌طور که جون ریچ و علی شمس‌الدین اشاره کرده‌اند، موزهٔ کنونی مجموعه‌ای است از ویدئوهای آنلاین؛ اسناد و مدارکی از کشتارها، فجایع و حملات بی‌شماری که بخش اعظمشان نادیده مانده است.[۷۶] موزهٔ ملی بالفعل سوریه بدین صورت است، نه شعبه‌ای از لوور که بنیاد اسد خریده باشد. این آرشیو تصادفی ویدئوها و دیگر اسناد در ژانرها و سبک‌های گوناگونی ساخته شده و مردمی را نشان می‌دهد که آوارها را می‌کاوند، یا سربریدن‌هایی با کیفیت اچ‌دی که توییتر گردششان را تسریع کرده است. آرشیوی که حملات هوایی را از پایین نشان می‌دهد،

نه از بالا. اسناد و مدارکی که روی زمین تولید شده سر از سرورهای گوناگونی در سراسر جهان درمی‌آورند. اسناد دست‌کم در نظریه، روی هر صفحهٔ نمایشی در دسترسند، مگر در همان مکان‌هایی که تولید شده‌اند؛ جاهایی که بارگذاری چیزی روی یوتیوب می‌تواند آدم‌ها را به کشتن دهد. این وارونگی زمانی‌فضایی تقریباً معکوس مجموعه‌های هنری انباشته در بنادر آزاد است.

اما این آرشیو در تمامیتش با ظرفیت ادراک بشری، یا دست‌کم با ادراک فردی، سازگار نیست. این آرشیو هم همانند تمامی پایگاه‌های دادهٔ کلان‌مقیاس، از جمله پرونده‌های سوریهٔ ویکی‌لیکس، به شکل گنجینه‌ای از اطلاعات درمی‌آید که فاقد (یا دارای حداقل) روایت، استناد یا تفسیر است. شاید بخشی از آن برای عموم قابل رویت باشد، اما لزوماً تماماً قابل‌فهم نیست. بخشی از این آرشیو کماکان دست‌نیافتنی باقی می‌ماند، نه به این دلیل که منعی بر دسترسی وجود دارد، بلکه از آن رو که ظرفیت ادراکی و دامنهٔ توجه هر فرد به تنهایی تاب آن را ندارد.[۷۷]

باب نهم: خودآیینی

بیایید به مثال‌های آغازین بازگردیم: انبارهای هنری بنادر آزاد و گالری شهرداری دیاربکر که به اردوگاه پناهندگان تبدیل شده بود. یک فضا آثار هنری را احتکار می‌کند و از جهان بیرون می‌کشد، در حالی که فضای

دیگر عملاً به گریختگان از دولت‌های در حال فروپاشی پناه داد. چگونه و کجا می‌توان هنر را به صورت عمومی در فضای فیزیکی سه‌بعدی نمایش داد، بی‌آن‌که پدیدآورندگانش را به خطر انداخت و در عین حال دگرگونی‌های نفس‌گیر فضایی و زمانی را در نظر گرفت که در این دو مثال آشکارند؟ الگوی تازه‌ای از موزهٔ عمومی چه شکلی می‌تواند به خود بگیرد، و خود مفهوم «عمومی» در فرآیند اندیشیدن به این مسأله تا چه اندازه به نحوی رادیکال دگرگون خواهد شد؟

بیایید دوباره به انبارهای هنری بنادر آزاد و انباشت هنر معاف از گمرک در آن‌ها بیاندیشیم. حرفم این نیست که از این گزاره اجتناب کنیم یا آن را دست‌کم بگیریم، بلکه باید آن را از این هم فراتر ببریم.

ایدهٔ هنر معاف از گمرک [که در انگلیسی معنای «معاف از تکلیف» را هم در خود دارد][۷۸] یک مزیت عمده بر الگوی فرهنگی دولت‌ملت دارد: هنر معاف از تکلیف لازم نیست هیچ تکلیفی بر دوش داشته باشد؛ نه تکلیف به اجرا، نه به بازنمایی، نه به آموزش و نه به تجسم‌بخشیدن به هیچ ارزشی. لازم نیست وامدار کسی باشد یا در خدمت آرمانی یا اربابی یا ابزاری برای هیچ چیزی باشد. هنر معاف از گمرک و تکلیف نباید ابزاری برای بازنمایی یک فرهنگ، یک ملت، پول یا هر چیز دیگری باشد. بااین‌حال، حتی هنر معاف از گمرک در انبارهای بنادر آزاد نیز معاف از تکلیف نیست؛ صرفاً معاف از مالیات است، اما این تکلیف را بر دوش دارد که دارایی باشد.

اگر این‌گونه ببینیم، هنر معاف از گمرک و تکلیف اساساً خود همان چیزی است که هنر خودآیین[۷۹] سنتی می‌توانست باشد، اگر نخبه‌گرا و غافل از شرایط تولید خویش نبود.[۸۰]

اما این هنر معاف از گمرک و تکلیف چیزی بیش از بازنشر ایدهٔ کهنهٔ هنر خودآیین است؛ معنای اصطلاح فرسوده و کهنهٔ «خودآیینی هنری» را نیز دگرگون می‌سازد. هنر خودآیین ناگزیر است در اوضاع و احوال زمانی و فضاییِ کنونی، همین شرایط فضایی و زمانی را در نظر بگیرد. شرایط امکانِ هنر دیگر تنها «برج عاج» نخبه‌گرایانه نیست، بلکه شامل بنیاد هنر معاصر دیکتاتورها، ترفند فرار مالیاتی الیگارش‌ها یا اسلحه‌سازان، غنیمت صندوق‌های پوشش ریسک[۸۱]، بردگی بدهی دانشجویان هنر، گنجینه‌های داده‌های افشاشده، تجمیع هرزنامه‌ها و محصول حجم عظیمی از کارِ«داوطلبانهٔ» بدون مزد نیز می‌شود و همگی آن‌ها عواملی‌اند که حاصلشان انباشت هنر در انبارهای بنادر آزاد و نابودی فیزیکی‌شان در مناطق جنگی یا مناطق خصوصی‌سازی شتاب‌زده است. هنر خودآیین در چنین زمینه‌ای می‌تواند بکوشد خودآیینی و خودمختاری سیاسی را به مثابهٔ آزمون و تجربه‌ای در ساخت بدیل‌هایی برای الگوی دولت‌ملت بفهمد؛ الگویی که همچنان دم از فرهنگ ملی می‌زند، اما هم‌زمان با ایجاد شهرک‌های محصور برای فوق‌ثروتمندان «بی‌ثباتی سازنده» را نیز به اجرا می‌گذارد، شهرک‌هایی که به نسخه‌هایی مینیاتوری از دولت شکست‌خورده شبیهند. اگر به مثال سوئیس

بازگردیم: این کشور چنان مملو از محوطه‌های فراسرزمینی با مقررات حداقلی است که شاید دقیق‌تر باشد آن را نهادی یاغی در دل یک صنعت ساعت‌سازی استوار تعریف کنیم که درصد نامعلومی از این کشور را تشکیل می‌دهد. اما «فراکشورداری» را می‌توان در شرایطی کاملاً متفاوت و با نتایجی کاملاً متفاوت، به مثابهٔ خودمختاری سیاسی هم تعریف کرد؛ چنان‌که تجربه‌های اخیر خودمختاری، از هنگ‌کنگ تا روژاوا، نشان داده‌اند.

اما هنر خودآیین حتی می‌تواند هنری باشد که هم از مؤلفانش و هم از مالکانش آزاد گشته است. سلب مسئولیتِ OMA را به یاد دارید؟ حال تصور کنید هر اثر هنری در بنادر آزاد با این متن گواهی شود: «قادر به تأیید اصالت این اثر هنری نیستم».



مرکز فرهنگی سوروچ در ترکیه که اینجا دیده می‌شود، آن‌سوی مرز شهر کوبانی قرار دارد؛ مرکز اداری کانتون خودمختار کوبانی که خود در منطقهٔ روژاوا در شمال سوریه واقع شده است. عکس: هیتو اشتایرل

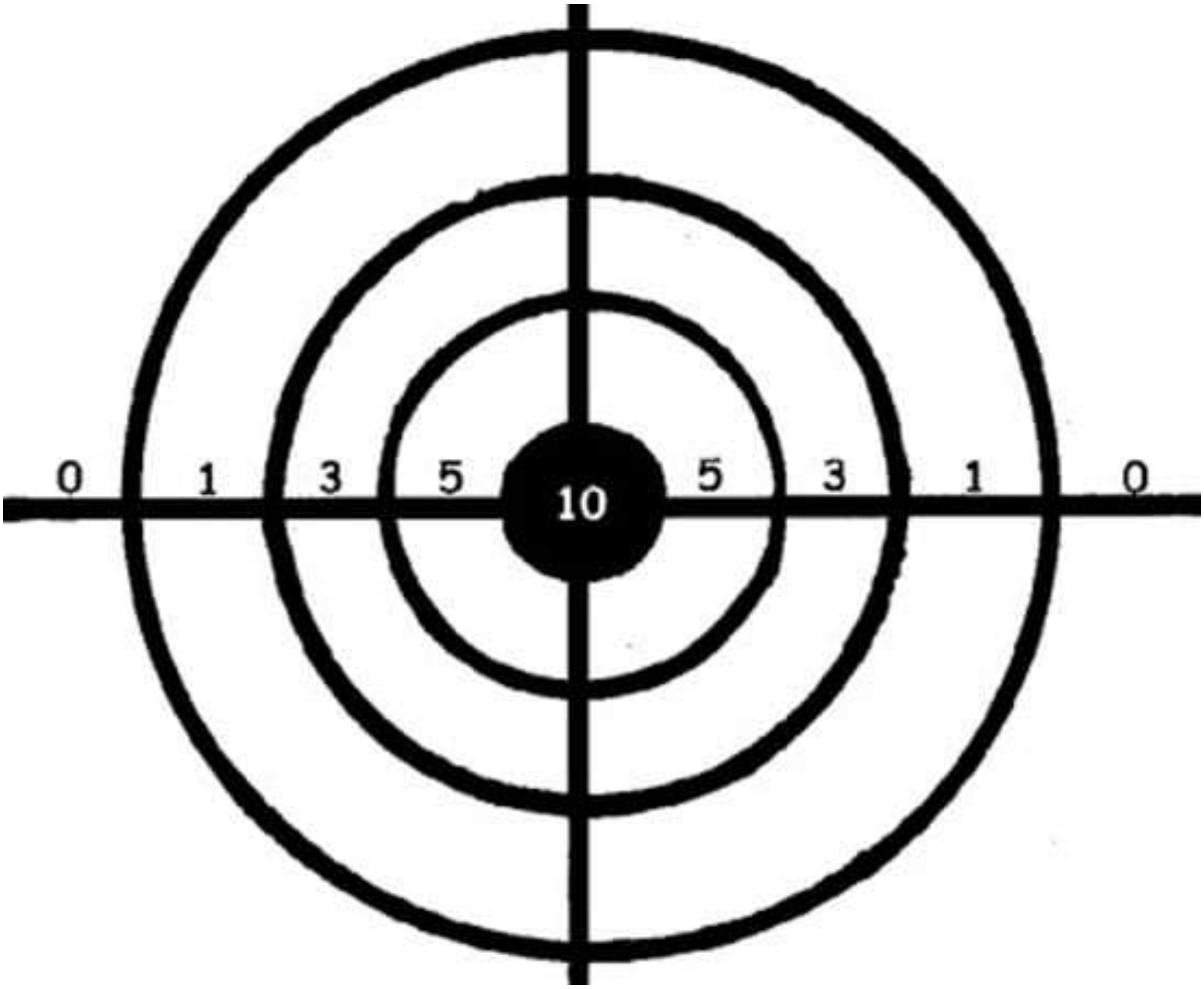
تصویر بالا مرکز فرهنگی سوروچ در ترکیه است؛ درست آن‌سوی مرز شهر کوبانی، مرکز اداری کانتون خودمختار کوبانی که خود در منطقهٔ روژاوا در شمال سوریه واقع شده است. تصادفی نیست که واحدهای خودمختار در روژاوا را «کانتون» می‌نامند: آن‌ها از روی کانتون‌های سوئیس الگوبرداری شده‌اند تا بر نقشی تأکید شود که دموکراسی پایه[۸۲] در بنیان‌گذاری نخستینشان ایفا کرد.[۸۳]

پس از حملهٔ جنگجویان دولت به اصطلاح اسلامی (داعش) به کانتون کوبانی در سپتامبر ۲۰۱۴، این مرکز فرهنگی به طور موقت به اردوگاه

پناهندگان دیگری بدل شد و میزبان چندصد نفری بود که از منطقهٔ محاصره‌شدهٔ اطراف کوبانی گریخته بودند. در حالی که من و کنشگران فرهنگی دربارهٔ نقش فرهنگ و هنر حرف می‌زدیم، یکی از پناهندگان از پشت دوربین دوچشمی بمب‌افکن‌هایی را تماشا می‌کرد که در آسمان دور می‌زدند.

اما چرا این تصویر را به شما نشان می‌دهم؟

آن نگاه از بالا به پایین به هنر معاصر را به یاد دارید؟



در رویای من –و شاید در واقعیت نیز– هنر معاصر لایه‌ای بود در خدمت پرده انداختن بر روی در هم شکستنِ زمان و فضا روی زمین. کارش این بود که تصویر وحدتی گسسته را به جغرافیایی بتاباند که ویژگی‌اش وجود سیستم‌هایی بود که برای افزایش سودآوری به طرزی سازنده «شکست می‌خورند»، دولت‌ملت‌های گرفتار در جنگ داخلی، زمان تکه‌پاره و نابرابری عمیق و گسترده. اما پرده دو رو دارد و بالقوه کارکردهایی بسیار متفاوت. پرده می‌تواند رویت‌پذیری را کم کند، اما در عین‌حال آن را افزایش هم بدهد، محافظت کند و آشکار سازد، نمایش دهد و ثبت کند، برملا کند و پنهان سازد.

و حالا لطفاً این تصویر را ویرایش کنید: تصویر عین همین وضعیت را از پایین نشان می‌دهد، از زیر پرده.

کلیه حقوق برای پیامد محفوظ است.



این تصویر به عمد تکرار شده است: مرکز فرهنگی سوروچ در ترکیه که اینجا دیده می‌شود، آن‌سوی مرز شهر کوبانی قرار دارد؛ مرکز اداریِ کانتون خودمختار کوبانی که خود در منطقهٔ روژاوا در شمال سوریه واقع شده است. عکس: هیتو اشتایرل

این تصویر به معنای دقیق کلمه به الگویی از پایین به بالا اشاره دارد، الگویی که از یک نقطهٔ صفر آغاز می‌شود که در آن زمان و فضا و در برخی موارد مرزها و دولت‌ملت‌ها در هم شکسته‌اند، درست مثل دورانی که نخستین موزهٔ عمومی بنیان نهاده شد. این وضعیت نه تنها «فضای بنجل» (اصطلاحی برساختهٔ رم کولهاس که عمیقاً بر کار من اثر گذاشت)، بلکه «زمان بنجل» نیز می‌آفریند.[۸۴]



این تصویر به عمد تکرار شده است: مرکز فرهنگی سوروچ در ترکیه که اینجا دیده می‌شود، آن‌سوی مرز شهر کوبانی قرار دارد؛ مرکز اداریِ کانتون خودمختار کوبانی که خود در منطقهٔ روژاوا در شمال سوریه واقع شده است. عکس: هیتو اشتایرل

وقتی از بالا به این پرده می‌نگریم، الگویی از هنر معاصر می‌بینیم که موزهٔ سرّی را به عنوان یکی از مهم‌ترین فضاهایش آفریده است؛ الگویی از ناپایداری غایی، از خلوت خصوصی و پنهان‌کاری و از بی‌ثباتی سازنده.

فقط اگر می‌دانستیم آن مرد دوربین‌به‌دست از پایین چه می‌بیند، شاید می‌توانستیم همتای عمومی این موزه را در آینده ببینیم.

[۱] بنگرید به این پیوند.

[۲] این فایل پاورپوینت پیوست ایمیلی است که در ۳۰ اکتبر ۲۰۱۰ با عنوان «Presentation on the New Vision for the Syrian Museums and Heritage Sites» به وزارت امور ریاست‌جمهوری سوریه ارسال شده است (شماره ایمیل: ۲۰۸۹۱۲۲).

[۳] به زبان خود بنیاد: «تحت حمایت بانوی اول، اسما الاسد، دولت سوریه ابتکار فرهنگیِ بلندپروازانه‌ای را کلید می‌زند: دگرگون‌سازی موزه‌ها و حفاظت از محوطه‌های میراث فرهنگی این کشور. برای پاسداشت و اطلاع‌رسانی دربارهٔ این ابتکار، مجمع سالانهٔ تازه‌ای با نام Cultural Landscapes ۲۰۱۱ گردهمایی بین‌المللی‌ای از صاحب‌نظران و کارشناسان حوزه‌های میراث فرهنگی، فرهنگ معاصر، دانشگاه و کسب‌وکار برپا خواهد کرد. این دورهٔ افتتاحیه، تجربهٔ سوریه را نقطهٔ عزیمتی برای گفت‌وگویی با دامنه و نتایجی جهانی قرار می‌دهد.» (۷ فوریهٔ ۲۰۱۱، شماره ایمیل: ۷۶۵۲۵۲؛ بنگرید به فایل پیوست با عنوان «About Cultural Landscapes»).

[۴] با این حال، در ۲۶ ژوئن ۲۰۱۱ موزه‌های شریک خواستار انحلال چارچوب نهادی این ابتکار، یعنی Syria Heritage Foundation، شدند. پیش‌تر در همان ماه، روزنامهٔ Financial Times گزارش داده بود که این

سازمان فعالیت‌های خود را به حالت تعلیق درآورده است. نک. به: Lina Saigol, “First lady struggles to live up to promises,” Financial Times, June ۹, ۲۰۱۱.

[۵] Peter Aspden, “The walls of ignorance,” Financial Times, June ۹, ۲۰۱۲.

[۶] Anna Somers Cocks, “Syria turmoil kills Mrs Al-Assad’s forum,” The Art Newspaper, Apr. ۲۸, ۲۰۱۱.

[۷] Benedict Anderson, Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism, revised and extended ed. (London: Verso, ۱۹۹۱), ۲۲۴.

[۸] Anderson, “Census, Map, Museum ” برگرفته از Imagined Communities، قابل درسترسی در اینجا.

[۹] کوچ اجباری یزیدی‌ها از شنگال در این گزارش شرح داده شده است: Liz Sly, “Exodus from the mountain: Yazidis flood into Iraq following U.S. airstrikes,” Washington Post, Aug. ۱۰, ۲۰۱۴.

[۱۰] نام او Baris Seyitvan است.

[۱۱] ویکی‌پدیا: «نمایشگر "Ngram" گوگل نمایشگری آنلاین است که در آغاز بر پایهٔ Google Books ساخته شد و بسامد هر واژه یا جملهٔ کوتاه را با شمارش سالانهٔ n-gramهای موجود در منابع چاپ‌شده از سال ۱۸۰۰ تا ۲۰۱۲، به هر یک از این هشت زبان رسم می‌کند: انگلیسی امریکایی، انگلیسی بریتانیایی، فرانسوی، آلمانی، اسپانیایی، روسی، عبری و چینی.»

[۱۲] as such

[۱۳] آزبورن استدلال می‌کند که هنر معاصر بیانگر «وحدت گسستهٔ زمان‌های حاضر است... بنابراین امر معاصر، به مثابه مفهومی تاریخی، متضمن فرافکنیِ وحدت بر تمامیتِ متمایز زمان‌های زندگی انسان‌هاست...»: Peter Osborne, Anywhere or Not At All: Philosophy of Contemporary Art (London: Verso, ۲۰۱۳), ۲۲.

[۱۴] global commons

[۱۵] همچون ماجرای نسبت میان آلمان (یا مالیات‌دهندگان اتحادیهٔ اروپا) و یونان. هشتادونه درصد از به اصطلاح بودجهٔ نجات مالی به جیب بانک‌های بین‌المللی رفت و تنها ۱۱ درصد باقی‌مانده به بودجهٔ ملی یونان رسید. حتی اگر تنها کسری از این پول سر از حراجی‌های هنر

درآورد، حراجی‌های امروز بدون یارانه‌های مستمری که از منابع عمومی می‌رسد و به طرزی اسرارآمیز به دارایی‌های خصوصی بدل می‌شود، چه سرانجامی می‌داشتند؟

[۱۶] «همین بس که میان دلالان، مشاوران و بیمه‌گران هنر این باور فراگیر وجود دارد که به قدر کافی اثر هنری در اینجا انباشته و پنهان شده تا یکی از موزه‌های بزرگ جهان را بسازد.»: David Segal, “Swiss Freeports Are Home for a Growing Treasury of Art,” New York Times, July ۲۱, ۲۰۱۲.

[۱۷] extraterritorial

[۱۸] Keller Easterling, Extrastatecraft: The Power of Infrastructure Space (London: Verso, ۲۰۱۴).

[۱۹] Extrastatecraft

[۲۰] modules

[۲۱] “Freeports: Über-warehouses for the ultra-rich,” The Economist, Nov. ۲۳, ۲۰۱۳.

کلیه حقوق برای پیامد محفوظ است.

[۲۲] Marie Maurisse, “La «caverne d’Ali Baba» de Genève, plus grand port franc du monde, ignore la crise,” Le Figaro, Sept. ۲۰, ۲۰۱۴: «بر اساس سندی محرمانه، بندر آزاد ژنو در مجموع هر سال دست‌کم ۳۰۰ میلیون فرانک سوئیس درآمد اقتصادی برای این کانتون ایجاد می‌کند».

[۲۳] failed states

[۲۴] constructive instability

[۲۵] Thomas Elsaesser, “‘Constructive instability’, or: The life of things as the cinema’s afterlife?” ۲۰۰۸, ۱۹f. دلالت‌های پرتعداد این متن برای اندیشهٔ سیاسی معاصر و نسبت آن با فروپاشیِ مدیریت‌شده –هم در پیوند با بحثش دربارهٔ فن‌آوری و هم در کاربرد سیاسی آن– را نمی‌توان دست‌کم گرفت: «بر خاستگاه مهندسیِ این اصطلاح، کاربرد سیاسی نومحافظه‌کارانه‌ای نشسته است؛ برای نمونه، وقتی کاندولیزا رایس کشته شدن غیرنظامیان و هرج‌ومرج ناشی از جنگ لبنان و اسرائیل در تابستان ۲۰۰۶ را پیامد "بی‌ثباتی سازنده" خواند.»

[۲۶] Cynthia O’Murchu, “Swiss businessman arrested in art market probe,” Financial Times, Feb. ۲۶, ۲۰۱۵.

کلیه حقوق برای پیامد محفوظ است.

[۲۷] Der Lauf der Dinge (۱۹۸۷)

[۲۸] Am schönsten ist das Gleichgewicht, kurz bevor’s“ zusammenbricht.”

[۲۹] “Freeports,” The Economist.

[۳۰] Natural Le Coultre

[۳۱] Yves Bouvier

[۳۲] Ron Arad and Johanna Grawunder

[۳۳] Cage Without Borders

[۳۴] Cris Prystay, “Singapore Bling,” Wall Street Journal, May. ۲۱, ۲۰۱۰

[۳۵] Benjamin Bratton, “On the Nomos of the Cloud: The Stack, Deep Address, Integral Geography,” Nov. ۲۰۱۱: «The Stack، این ابرسازه را می‌توان هم‌گراییِ سامانه‌ای پیچیده از سامانه‌های مادی-اطلاعاتیِ مبتنی بر استانداردهای تعامل‌پذیر دانست که بر اساس

برشی عمودی و الگویی توپوگرافیک از لایه‌ها و پروتکل‌ها سازمان یافته است. The Stack برشی همگانی و استانداردشده است. The Stack، آن‌گونه که با آن مواجه می‌شویم و من نمونه‌سازی‌اش می‌کنم، به یک اندازه از لایه‌های اجتماعی، انسانی و "آنالوگ" (منابع انرژی زیرزمینی، ژست‌ها، عواطف، کاربر-کنشگران، واسط‌ها، شهرها و خیابان‌ها، اتاق‌ها و ساختمان‌ها، پوشش‌های آلی و غیرآلی) و لایه‌های اطلاعاتی، محاسباتیِ غیرانسانی و "دیجیتال" (کابل‌های فیبر نوری چندگانه، مراکز داده، پایگاه‌های داده، استانداردها و پروتکل‌های داده، شبکه‌های در مقیاس شهری، سامانه‌های تعبیه‌شده، جداول نشانی‌دهی همگانی) تشکیل شده است. سامانه‌های سخت و نرم آن در هم می‌آمیزند و بر حسب شرایطی پنهان، وضعیت فازیِ خود را با هم عوض می‌کنند و برخی "سخت‌تر" و برخی "نرم‌تر" می‌شوند (Serres، سخت و نرم). The Stack که ما می‌شناسیم و طراحی می‌کنیم، به مثابه نوعی سایبرنتیک اجتماعی، هم تعادل را در بر می‌گیرد و هم نوظهوری را؛ این دو با ضرباهنگی ناگشودنی و بی‌ضابطه به یکدیگر نوسان می‌کنند و مؤلفه‌ای واحد را برای مقاصدی مورب قلمرومندسازی و قلمروزدایی می‌کنند».

[۳۶] Silk road به احتمال زیاد اشاره‌ای به بازار آنلاین سیلک‌رود است که در دارک‌وب فعالیت می‌کرد و از جمله برای خریدوفروش مواد مخدر استفاده می‌شد.

[۳۷] یکی از حاضران در سخنرانی مسکو نکتهٔ فوق‌العاده هوشمندانه‌ای افزود که این وضعیت را باید مزیتی بزرگ دانست، زیرا حجم زیادی از «هنر بازاریِ» بنجل بی‌آن‌که کسی مجبور به دیدنش شود با خیال راحت قرنطینه می‌شود. من با دیدگاه او همدلی بسیار دارم.

[۳۸] Rem Koolhaasمعمار و نظریه‌پرداز معماری هلنددر سال ۱۹۷۵ دفتر معماری OMA را بنیان گذاشت.

[۳۹] بنگرید به این پیوند.

[۴۰] PR company Brown Lloyd James

[۴۱] Bill Carter and Amy Chozick, “Syria’s Assads Turned to West for Glossy P.R.,” New York Times, June ۱۰, ۲۰۱۲.

[۴۲] این گزارش از آن زمان حذف شده است. سابقهٔ بیشتر را می‌توان در اینجا یافت: Max Fisher, “The Only Remaining Online Copy of Vogue’s Asma al-Assad Profile,” The Atlantic, Jan. ۳, ۲۰۱۲.

[۴۳] Michael Stone, “Anonymous supplies WikiLeaks with ‘Syria files,’” The Examiner, July ۹, ۲۰۱۲این مقاله بیانیهٔ نخستین

Anonymous را نقل می‌کند: «در حالی که سازمان ملل دست روی دست گذاشته و دربارهٔ اوضاع سوریه نظریه‌پردازی می‌کرد، Anonymous دست به کار شد. کمک به وبلاگ‌نویسان، معترضان و فعالان برای گریز از نظارت و ردیابی، انتشار رسانه‌ها، اخلال در ارتباطات و شبکه‌های رژیم، پایش اینترنت سوریه برای شناسایی اختلال‌ها یا تلاش‌های نظارتی و به راه انداختن کارزار بی‌امانِ اطلاعاتی و روانی علیه اسد و حکومت آدمکش و نسل‌کش او.»

[۴۴] Barak Ravid, “Bashar Assad emails leaked, tips for ABC interview revealed,” Haaretz, Feb. ۷, ۲۰۱۲.

[۴۵] Richard Rogers معمار مشهور بریتانیایی‌ایتالیایی

[۴۶] Herzog & de Meuron شرکت بین‌المللی معماری مستقر در سوئیس

[۴۷] این ایمیل‌ها در این پیوند دسترس‌پذیرند.

[۴۸] ایمیل را در پیوند ببینید.

[۴۹] ایمیل را در پیوند ببینید.

[۵۰] بنگرید به پیوند.

[۵۱] برای دریافت توضیح با دفتر Herzog de Meuron تماس گرفته شد، اما تا زمان انتشار متن پاسخی نداده‌اند. برای پاسخ دفتر Rem Koolhaas، یعنی OMA، بنگرید به ادامهٔ متن.

[۵۲] بنگرید به پیوند.

[۵۳] Martin Bailey, “Gaddafi’s son reveals true colours,” The Art Newspaper, March ۲, ۲۰۱۱.

[۵۴]رم کولهاوس بسیار مشتاق سفر به دمشق است و علاقهٔ وافری به مشارکت در بخش عمومی و اعیانی‌سازی و بازآفرینی شهری دمشق دارد و می‌کوشد از پروژه‌های صرفاً تجاری و طرح‌های جامع حومه‌ای دوری کند؛ با این حال، پیش از هرگونه تعهدی می‌خواستیم اوضاع کنونی معماری و شهرسازی شهر را از نزدیک لمس و درک کنیم. همچنین می‌خواستم رم را با دانشکدهٔ معماری دمشق درگیر کنم و برنامهٔ کارآموزی میان OMA و دانشگاه راه‌اندازی کنیم.» (برای متن کامل ایمیل بنگرید به پیوند).

[۵۵] رم کولهاوس بسیار مشتاق سفر به دمشق است و علاقهٔ وافری به مشارکت در بخش عمومی و اعیانی‌سازی و بازآفرینی شهری دمشق دارد و می‌کوشد از پروژه‌های صرفاً تجاری و طرح‌های جامع حومه‌ای دوری کند؛ با این حال، پیش از هرگونه تعهدی می‌خواستیم اوضاع کنونی معماری و شهرسازی شهر را از نزدیک لمس و درک کنیم. همچنین می‌خواستم رم را با دانشکدهٔ معماری دمشق درگیر کنم و برنامهٔ کارآموزی میان OMA و دانشگاه راه‌اندازی کنیم.» (برای متن کامل ایمیل بنگرید به پیوند). [تکرار پانوشت در متن اصلی است. م.]

[۵۶] همان.

[۵۷] بشار اسد، رئیس‌جمهور سوریه. برای متن کامل ایمیل بنگرید به پیوند.

[۵۸] Suzie Rushton, “The shape of things to come: Rem Koolhaas’s striking designs,” The Independent, June ۲۱, ۲۰۱۰: «مشتریِ نامنتظرهٔ تازه، لیبی است؛ مشخصاً "گروه زیرکی از آدم‌ها در اطراف پسر [قذافی] که می‌خواهند کشور را به سمت اروپا ببرند."»

[۵۹] https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/architecture/the-shape-of-things-to-come-

rem-koolhaass-striking-designs-۲۰۰۵۹۹۴.html

[۶۰] نمایشگاه OMA در دوسالانهٔ ونیز ۲۰۱۰، با عنوان CRONOCAOS، بخشی دربارهٔ صحرای لیبی داشت. این نمایشگاه بر محور «روایت‌های حفاظت انتقادی» بنا شده بود.

[۶۱] حکم بازداشت سیف قذافی در ۲۷ ژوئن ۲۰۱۱ از سوی دیوان کیفری بین‌المللی (ICC) صادر شد.

OMA [۶۲]

دکتر بشار اسد

رئیس‌جمهور جمهوری سوریه

روتردام، ۱۵ نوامبر ۲۰۱۰

جناب آقای رئیس‌جمهور،

پیرو دیدارمان در ماه ژوئیه و درخواست متعاقب آن مبنی بر تدوین کلیات رویکرد OMA/AMO برای توسعهٔ راهبردی البادیه، خرسندم طرح پیشنهادی «چشم‌انداز البادیه» را جهت بررسی تقدیم حضورتان کنم.

رویکرد ما در این مطالعه با تلقی البادیه به عنوان واحدی یکپارچه در درون سوریه آغاز می‌شود. ما بر آنیم که این منطقه، ضمن حفظ میراث منحصربه‌فردش، همچون منبعی قدرتمند به سود سراسر کشور عمل کند. «چشم‌انداز البادیه» برنامه‌ای برای اقدام و حفاظت در قبال مجموعه‌ای از موضوعات حیاتی برای این منطقه پدید می‌آورد.

مشتاقانه در انتظار دیدار مجدد با شما هستم تا دربارهٔ مطالعه‌ای که کلیاتش در طرح پیشنهادی پیوست آمده گفت‌وگو کنیم؛ طرحی که اطمینان داریم هم نشانگر علاقهٔ صادقانهٔ ما به سوریه است و هم گواه توانمندی‌هایمان در بررسی چالش‌های گوناگون پیش روی توسعهٔ این منطقه.

در هفتهٔ چهارم نوامبر به منظور ایراد سخنرانی عمومی در دمشق و نیز گسترش شناخت و تجربه‌ام از کشور شما به سوریه سفر خواهم کرد. مایهٔ خرسندی بسیار خواهد بود که در طول اقامتم، جزئیات بیشتری

دربارهٔ همکاری آتی ما در البادیه و دیگر پروژه‌ها –همچون پارلمان ملی و سایر پروژه‌های ملی و فرهنگی– با شما در میان بگذارم.

با احترام فراوان،

[امضا]

رِم کولهاس

`Heer Bokelweg ۱۴۹`

`AD Rotterdam - The Netherlands ۳۰۳۲`

`t +۳۱ ۱۰ ۲۴۳ ۸۲۰۰ - f +۳۱ ۱۰ ۲۴۳ ۸۲۰۲`

`office@oma.com - [www.oma.com](https://www.oma.com)`

Syrian Electronic Army [۶۳]

[۶۴] Shane Harris, “How Did Syria’s Hacker Army Suddenly Get So Good?,” Foreign Policy, Sept. ۴, ۲۰۱۳. برای جزئیات بیشتر، نک. به این گزارش خواندنی: John Scott-Railton and Morgan Marquis-Boire, “A Call to Harm: New Malware Attacks Target the Syrian Opposition,” CitizenLab.org, June ۲۱, ۲۰۱۳.

[۶۵] Max Fisher, “Syrian hackers claim AP hack that tipped stock market by $۱۳۶ billion. Is it terrorism?,” Washington Post, April ۲۳, ۲۰۱۳.

[۶۶] Hunter Stuart, “Syrian Electronic Army Denies Being Attacked By Anonymous,” Huffington Post, Sept. ۴, ۲۰۱۳.

[۶۷] Joshua Keating, “WikiLeaks to move to Sealand?,” Foreign Policy, Feb. ۱, ۲۰۱۲.

[۶۸] CERN (سازمان اروپایی پژوهش‌های هسته‌ای) سازمانی بین‌المللی است که در سال ۱۹۵۴ تأسیس شد و مرکز آن در نزدیکی ژنو، در مرز سوئیس و فرانسه قرار دارد. این سازمان با فراهم آوردن تجهیزات پیشرفته‌ای مانند شتاب‌دهنده‌های ذرات، زمینهٔ پژوهش دانشمندان کشورهای مختلف دربارهٔ ذرات بنیادی و ساختار جهان را فراهم می‌کند.

کلیه حقوق برای پیامد محفوظ است.

[۶۹] اطلاعاتِ مندرج زیر عنوان «Swiss Security» در وبسایت ProtonMail.

[۷۰] یک نمونهٔ تازه (بنگرید به پیوند).

[۷۱] این ابهام و دوپهلویی مشخصهٔ ابزارهای اینترنتیِ محبوبی است که قرار است گمنامی را حفظ کنند، مانند Tor. افشاگری‌های Edward Snowden نشان داد که صرفِ استفاده از Tor یا حتی جست‌وجوی اینترنتی برای ابزارهای تقویت حریم خصوصی، عملاً افراد را برای زیر ذره‌بین رفتنِ NSA نشانه‌گذاری می‌کند (بنگرید به پیوند). نرم‌افزاری که برای پرده‌انداختن بر نظارت و دور نگه‌داشتن آن طراحی شده، در عمل خود نظارت را به سوی کاربر می‌کشاند.

[۷۲] Angelique Chrisafis, “Leading Swiss art broker arrested over alleged price-fixing scam,” Guardian, Feb. ۲۶, ۲۰۱۵. Dmitry Bouvier این اتهامات را رد کرده و تقصیر را به گردن Rybolovlev، الیگارش روسیِ مدعیِ مال‌باختگی، انداخته است.

[۷۳] sociétés écran= screen companies

[۷۴] Walter Benjamin, “Theses on the Philosophy of History,” thesis XV, in Illuminations, ed. Hannah Arendt (New York: Schocken Books, ۱۹۸۸), ۲۶۱–۶۲.

[۷۵] Bilbao Effect اصطلاحی در برنامه‌ریزی شهری و اقتصاد فرهنگی که به تأثیر ساخت یک بنای فرهنگی شاخص، به‌ویژه موزهٔ گوگنهایم بیلبائو (افتتاح‌شده در ۱۹۹۷)، بر احیای اقتصادی و بازسازی چهرهٔ یک شهر اشاره دارد. این الگو بر این فرض استوار است که معماری نمادین و جذب گردشگر می‌تواند سرمایه‌گذاری و رشد اقتصادی شهری را تحریک کند.

[۷۶] Ali Shamseddine and John Rich, “An Introduction to the New Syrian National Archive,” e-flux journal ۶۰ (Dec. ۲۰۱۴).

[۷۷] توجه کنید به راهبردهای متفاوت علنی‌سازی افشاگری‌های کلان که از یک سو WikiLeaks و از سوی دیگر Edward Snowden، Laura Poitras، Glenn Greenwald و همکاران متعددشان به کار گرفته‌اند.

[۷۸] Duty Free هم به معنای معاف از گمرگ است و هم معاف از تکلیف و وظیفه.

autonomous art [۷۹]

[۸۰] این دیدگاه به صریح‌ترین شکل نزد Peter Bürger بیان شده است: Theorie der Avantgarde (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, ۱۹۷۴). ترجمهٔ انگلیسی: Theory of the Avant-Garde, trans. Michael Shaw (Minneapolis: University of Minnesota Press, ۱۹۸۴), ۹۰.

[۸۱] چیزی که شاید نقش سنتیِ «سنگ‌قبر مالی» (financial tombstone) را ایفا کند، یعنی همان تندیسک یادبودی که معاملات به سرانجام رسیده را گرامی می‌دارد.

basic democracy [۸۲]

[۸۳] هرچند دموکراسی پایه در سوئیس محدود بود، با توجه به این‌که حق رأی عمومی زنان تا سال ۱۹۷۱ و در کانتون Appenzell Innerrhoden تا سال ۱۹۹۰ برقرار نشده بود.

[۸۴] اصطلاحی برساختهٔ Sven Lütticken.

کلیه حقوق برای پیامد محفوظ است.