



Rouzbeh Akhbari
Por Ser A Terra Muito Calmosa

Curadoria de / *Curated by*
Luísa Santos e / and Ana Fabíola Maurício

Galeria Fundação Amélia de Mello
Julho - Setembro / July - September 2021

4 *Por Ser A Terra Muito Calmosa*
Luísa Santos and Ana Fabíola Maurício

24 *On High Seas*
Manon Klein and Victoria Marie Page

40 *Por Ser A Terra Muito Calmosa*
Luísa Santos e Ana Fabíola Maurício

60 *Em Alto-Mar*
Manon Klein e Victoria Marie Page

Por Ser A Terra Muito Calmosa

Luísa Santos and Ana Fabíola Maurício

*What is history? An echo of the past in the future;
a reflex from the future on the past.*

Victor Hugo

Prelude

Por Ser A Terra Muito Calmosa is a solo exhibition by Rouzbeh Akhbari (1992, Tehran). Part of a multifaceted research project titled *Tales from the Gardens of Zār*, this exhibition unfolds in various formal and conceptual layers. Consisting of a short film, a fictocritical novella and a series of sculptural and wall works, Akhbari's exhibition brings together multiple nodes in a constellation of stories that revolve around the legends of edible earth in connection to purported paranormal activities in the Strait of Hormuz.

It might be helpful to tell the story of how we, at the 4Cs¹, came across this work. We met Rouzbeh Akhbari in Lisbon in early 2019 during his first research residency at the HANGAR. Back in 2019 we had most of our 4Cs Lisbon activities fully planned, except for a very few such as our last arts-based research residency programmed for April 2021. The connections Akhbari's work drew with colonial powers and conflicts, paired with his research-based practice, made it clear that he would be the best fit for this residency. Soon after our initial discussions with Akhbari, it also became clear that a residency would not be enough, and so we decided to show part of his research in an exhibition. The work presented here, at the Galeria Fundação Amélia de Mello – home for research-based art – brings forward several layers (of objects, sounds, still and moving pictures, literature) that embody micro-narratives.

¹ The exhibition *Por Ser A Terra Muito Calmosa*, by Rouzbeh Akhbari, at the Galeria da Fundação Amélia de Mello, is part of the *4Cs: from Conflict to Conviviality through Creativity and Culture*, a large-scale cooperation project co-funded by the Creative Europe programme of the European Commission. For more information on the 4Cs activities, please see: <https://www.4cs-conflict-conviviality.eu/>

Our text is structured in a series of short stories which address each layer and its corresponding micro-narratives:

- I *Por Ser A Terra Muito Calmosa and On Revolutions Past:*
Portuguese people in Hormuz;
- II *One Revolution: Future:* planet Melasurej;
- III *Occultation:* site of sabotage;
- IV *One Revolutionary, No Revolution:*
tales of early decolonial battles;
- V *Unreturning:* (a prompt to) mix the oceans;
- VI *Secrets of Trade:* ensnaring the senses, untangling perceptions;
- VII *Nuance of Iqlusion:* an act of resistance;
- VIII *Perturbation:* (past and future) mythologies;
- IX *Perturbation, A Speculative History of Future(s) Past:*
perturbation(s).

A few words on how all these different elements came together into the same exhibition may be pertinent here. Originally inspired by his late grandfather Mahmoud Dehnavi's unpublished drawings of imaginary Safavid gardens, Akhbari developed this project between Hormuz, Lisbon and London. The Portuguese arrived on the island of Hormuz in 1505 – a presence that would last over 100 years. Historically, the narrow waterway of the Strait of Hormuz connecting the Persian Gulf to the Sea of Oman played a significant role in the logistics of trade along the maritime Silk Road and acted as a primary source of salt rocks and unique compounds necessary for steel production. “If the world were an egg, Hormuz would be the yolk”, wrote François Pyrard (Gray, 1888). The city was part of an ancient trading network and control of this busy port at the mouth of the Persian Gulf enabled the Portuguese to disrupt the flow of spices traditionally carried by Arab traders to Europe. As the main Portuguese naval base in the region, Hormuz also played an important role in maintaining the military strength of the State. This trade-centric geography gave rise to an early understanding of internationalism that marked a hybrid cultural milieu for the exchange of oral stories among various actors frequenting the area. One of Akhbari's findings in his research was that, during the Portuguese colonial campaigns, tales about the existence of supernatural forces flooding European settlements in the

archipelago circulated widely; while rumors about Hormuz's inhabitants as lustful ‘earth eaters’ were rampant, contributing to a series of odd phantasmagorias that facilitated the moral justification of violent colonial endeavors in the region. Similarly, in the contemporary context of espionage and accelerated multinational militarism around the strait, various accounts of paranormal sightings have given rise to new transcendental narratives that take inspiration from old colonial myths.

Por Ser A Terra Muito Calmosa turns close attention to micro histories rather than the grand political and cultural narratives that frame the relationship between early 17th century anti-colonial warfare in the Persian Gulf and the advent of a multitude of approaches to the concept of time in Shi'a political thought in Iran. This process is explored via speculations in a methodological approach reminiscent of speculative design: a tool to present visions of potential futures as a means of critique and provocation of such futures (cf. Helgason and Smyth, 2020). Mutability and exchange – across and beyond geographies, cultures, disciplinary discourses and methodologies, political contexts and histories – are key in the speculations presented within *Por Ser A Terra Muito Calmosa*. An example of the power of mutability and storytelling, Akhbari's project highlights how perception plays a role in the ways we learn, unpack, and act upon narratives. Taking Akbari's proposal, rather than sticking to (grand) historical events or scientific references, this text appropriates his speculations and fabricated micro narratives.

I

Por Ser A Terra Muito Calmosa and On Revolutions Past:

Portuguese people in Hormuz

Upon entering the exhibition space, we are greeted with a red neon sign that reads “por ser a terra muito calmosa”. Adopted as the exhibition's title, this is part of a phrase written atop a manuscript illustrating a Portuguese family dining in Hormuz sometime around the 1540s. In its totality, the caption describes the illustration as the “Gente Portuguesa de Ormuz. Estão comendo dentro d'ágoa por ser a terra muito calmosa.” (Portuguese people in Hormuz. They are eating in the water because the land is very warm).

Since Franco Maria Ricci published these illustrations in Italy, in 1984, and Luís de Matos, in Portugal, in 1985, they have frequently been used in exhibitions and texts to evoke the Middle Asian world in which the Portuguese operated. Part of an expanded set of drawings known as the Casanatense Codex, these types of illustrations served the purpose of showing the customs of the Middle Asian peoples with whom the Portuguese had established contact in the first half of the 16th century. Similarly to illustrations, written accounts such as a letter from Gaspar Barzeu – the first Jesuit in Hormuz – explained that the land of Hormuz was too hot for the Portuguese, who would spend most of the time with their bodies immersed in water, adding also that the nights in Hormuz were warmer than the days the Portuguese were used to in Africa (cf. Losty, 2014).

These descriptions are similar to those of the experiences of other foreigners in Hormuz such as in Fei Xin's² report of the island – “its climate is hot and humid with some rain; almost all travelers complained of the high temperatures. The ground is formed by a dome of salt, which breaks through the surface and emerges in the form of salt glaciers” (Ludwig, 1988: 181). Other late Ming Dynasty journals and trade reports spoke about the red and ochre earth itself being consumed directly as salt or turned into clay plates that are so salty that no additional salt is required during the cooking process. Portuguese accounts, however, describe that “this salt was not used in Hormuz, because it was too strong and it spoiled the meat. Hormuzians would only use salt from the sea” (Kauz and Ptak, 2001: 59).

In the wall opposite to the one where the neon work is, we can see *por ser a terra muito calmosa* (2020), a recreation of the Casanatense Codex illustration. A one and a half meters tall and two meters wide glazed ceramic mural, hand produced by Mohammad Reza Mokhtarian – a famed tile maker working in Isfahan's safavid-era artisans' circle of Naqsh-e-Jahan. This work uses the Portuguese traditional tile painting techniques in its characteristic white and

² Fei Xin (preface 1436) is one of the first-hand accounts by Chinese officials accompanying Zheng He on his voyages travelling back and forth between Ming China and Hormuz found in lishi dill works (ethnographic accounts) of the early and mid-Ming periods. Fei Xin took part in three of Zheng He's expeditions: the third, fifth and seventh, and he also accompanied Yang Chi on a voyage to Bengal and Delhi (1412-1414). V. Kauz, Ralph and Ptak, Roderich, 2001: 30, 61.

blue, which were, in turn, inspired by the Chinese ceramics. We see two men and two women dining at a table surrounded by seven servants in a flooded sunken courtyard somewhere in hot Hormuz. The work's title is part of the caption of the original illustration that justifies why the depicted people have water up to their ankles. Past and present, as well as West and East meet in this piece and it becomes unavoidable to wonder where and when exactly we are.

“The reader brings ‘pre-understandings’, a set of contexts and beliefs and expectations, to the work” (D'Alleva, 2012: 110). These pre-understandings presuppose, however, as Heidegger³ put it, that the reader emerges from and exists in the world and can only know things as being-in-the-world: understanding is rooted in time and rooted in history (cf. D'Alleva, 2012). There is, thus, a dynamic hermeneutical relationship between the notions of cultural memory as something silently inscribed onto time and place and brought to life by its sheer materiality and cultural memory as an active discourse constru(ct)ed by active agents such as artists and articulated through the material existence of works of art. Cultural memory might then be considered as a process of translation which occurs amongst and amidst these two notions, being in itself a process of hermeneutic decoding of the textualised significations of art and art history. By transcending art-historical boundaries, Akhbari brings new insights into the historical grand-narratives of colonial power and gives light to micro-narratives such as the one told by the blue and white ceramic mural which, in turn, relate to other (sub)types of power namely food-related issues in their relationships with climate and ecology, science and biodiversity, and identity and community.

II

One Revolution: Future: planet Melasurej

A major source of inspiration for Akhbari to begin the archival research, and later to develop the field work in and around Hormuz, was the discovery he made of an old drawing in his late grandfather's studio in Isfahan. Akhbari learned from his grandmother that the drawing had been produced during the time his grandfather was

³ V. Heidegger, 1962(1927), Heidegger, 1971 and Heidegger, 1993(1935).

working for the court of Oman's Sultan Qaboos. Akhbari's grandfather, Mahmoud Dehnavi (1926-2001), was a renowned toreutics artist and educator born in Isfahan, Iran. Dehnavi was the head of the metal arts department of Iran's Ministry of Culture and Fine Arts for 26 years prior to the Islamic revolution that resulted in the toppling of the monarchy on February 11th, 1979, which led to the establishment of an Islamic state.

Incredibly obsessed with gardens and invested in classics, specifically literature from the Persianate world related to interspecies co-habitation and collaboration as a means of long-term material and spiritual development, Akhbari's grandfather drew an image in which flowers, birds, fish, and humans merged in intricate, delicate while strong and complex lines. Dehnavi's drawing was a starting point for two of Akhbari's creations in the exhibition: the lenticular print and Melasurej, which are, in fact, the same. The lenticular print is the original drawing scanned in high resolution, which was then projected onto a virtual spherical space and animated to simulate the illumination pattern of a planet orbiting a binary star system - Melasurej. This imaginary planet is vividly described in Akhbari's fictocritical novella, *Perturbation* (2020):

[...] Melasurejians [...] successfully colonized their entire star system including two suns, twenty-one planets, ninety-six moons, and innumerable asteroids and wandering bodies. [...] Not unlike sapiens, their society of super intelligent lavalobes also evolved from carbon-based organisms. Over nine billion years ago, her ancestors first came to existence as microbes submerged in a subsurface ocean of ammonia and later progressed into terrestrial mole-like rodents as their planet's liquid crust gradually evaporated and gave way to a gigantic landmass surrounded by a thick methane/oxygen atmosphere.
(Akhbari, 2020: 55-56).

Melasurej operates as a rudimentary substitution cipher of the word "Jerusalem". Throughout its long history, Jerusalem has been destroyed, besieged, captured and recaptured, and attacked an impressive number of times. With a history of both conflict and power, both Israeli and Palestinian Authority claim it as the capital city and therefore their central power source. Similarly, Melasurej

is the common barycenter of a binary star system. The imaginary planet is rendered as if it is tidally locked to one star and orbiting the other at a 12-degree angle. We find the lenticular print high on the wall above the fictionalized oblique horizon line drawn in writing throughout the gallery. Much like a planet, the lenticular print appears suspended in the air against a background of seemingly empty black space. As we walk past the image, we see slight gradual changes and mutations on its surface, as if mimicking the planet's special kind of circadian (ar)rhythm(ia), enabling us to perceive the multiple shades of Melasurej. It is, thus, this mimicking of the passage of time and of spatial movement that allows us to perceive the fluid, irregular shapes of this 'landscape'. The change of (the cognition of) time and space suggested by this piece – as well as throughout the whole exhibition – highlights the fact that “these [narrative stand points] are not objectively given relations that look the same from every angle of vision but, rather, that they are deeply perspectival constructs, inflected by the historical, linguistic, and political situatedness of different sorts of actors” (Appadurai, 1996: 33).

III

Occultation: site of sabotage

As we walk along the exhibition room, we encounter an *ab anbar* and a pool. Much like the ceramic panel, these elements are references to the hot climate of Hormuz as well as to the relationships between the Portuguese and the Persians, which at a first glance appear convivial but, under closer inspection, uncover a set of conflicts.

Meaning 'water storage' in Persian, *ab anbar* is a traditional type of reservoir that was commonly built in pre-modern Iran. In central and eastern deserts of Iran, where poor rainfall and the existence of seasonal rivers cause extremely difficult conditions in water supply, the *ab anbars*, a unique kind of water reservoirs (cisterns), were creatively designed as a solution to this problem. The basin in this installation, a cubic pool with stairs on all sides, is designed in direct likeness to the flooded courtyard we see in the tiles' panel. The *ab anbars* – visually conspicuous urban artifacts – were the centers and local monuments of various communities. As such, these buildings have always been important sites of resource access and therefore prime military targets.

In Akhbari's narrative – resulting from the intersection of his imagination and the speculations of an amateur archaeologist who manages the historical cisterns in Qeshm and Hormuz – the *ab anbars* appear as sites of sabotage. In the film, the archeologist is shown pulling water from a *qanat* [manufactured underground water canal] and pouring it onto small basins in the rocks for the birds to have easy access to. Both the *qanats* and the *ab anbars* served as crucial constructions for a safer and more comfortable life on the island. But, in Akhbari's narrative, they come to serve another very specific purpose during the anti-colonial revolt:

Over the course of five years, they gradually tampered with the qanats, abanbars, and underlying ducts to redirect monsoon rainwaters towards the islands' European-settled districts. The plan's successes were heightened by the fact that extreme seasonal tidal forces magnified the desired flooding effects.
(Akhbari: 2020, 114)

As in the other components of the project, gossip, speculation, and historical facts crisscross and are given equal relevance. In this case, such methodology is particularly relevant considering how the massacre that followed Shah Abbas' conquest of the island of Hormuz (following the successful anticolonial revolt) led to the erasure of many stories making it difficult to tell what is truth and what is fabricated in the grand-narratives that make up history as we know it.

IV

One Revolutionary, No Revolution:
tales of early decolonial battles

A common thread to all the components of *Por Ser A Terra Muito Calmosa* is the use of speculation, evolving between fiction and fact. In his fabricated micro-narratives, Akhbari offers a critical lens to unpack the specters of various mythologies in the upkeep of neo-imperial hegemonies and continued proxy battles over ancient trade networks.

The eight miniatures on the left wall in the exhibition space – much like the other stories told along *Por Ser A Terra Muito Calmosa* –

are partially documentary and partially fabrication. The original manuscript created in 1633 is a *masnavi* on the taking of *Jarūn* (Hormuz) from the Portuguese by *Imām Qulī Khān*. This manuscript is rarely referenced or talked about in English sources and is often dismissed for its propagandistic style in Farsi sources as well, which made it an ideal material for Akhbari's speculation and intervention.

Attributed to unknown artists and authors, the *Jarunnameh* attempts to depict the events of the early decolonial battles in the northern shores of the Persian Gulf as an epic, primarily as propaganda to bolster the Shia Safavid's claim to power in regions with large Suni minorities. Over two centuries of ethnic and economic conflict in the strait culminated in a large-scale military mobilization by the Persian Shah Abbas Safavid in 1622, who secretly established a deal with the British Navy to get their assistance in the retaking of Hormuz and expulsion of the Portuguese colonizers. Within the context of an anti-colonial resistance movement, the Iranians chose to creatively embrace a new reality filled with ineffable supernatural phenomena in exchange for a hope to regain the political upper hand in a long-standing conflict. Proud of their achievements against the Portuguese, the Safavids ordered a series of manuscripts to glorify their successes in the battlefield; the most notable of which is known as the *Jarunnameh* containing a linear description of events leading to the liberation of Hormuz. Most interestingly, the author(s) chose to exercise their creative freedom and introduced multiple sub-themes regarding the hallucinatory substance abuse by Safavid soldiers as well as concerning a miraculously disappearing child who was found on the island and brought to the king's court as a tribute; indirectly rendering the Shah himself as the era's corrupt *status quo*.

Taken out of their textual context and recreated by a master illuminator in Isfahan, Mojtaba Abu-Talebi, the miniatures in the exhibition are interventions and re-interpretations of the little studied *Jarunnameh* (or *Jangnameh-e-Kish*), appropriating it to subtly support the telling of the different narratives present throughout the exhibition *Por Ser A Terra Muito Calmosa*.

V

Unreturning: (a prompt to) mix the oceans

As we meander through the Gallery, we come across a shipwreck: a boat, only partially visible, surrounded by Hormuz's famed red soil. As we walk around it and get a sense of the boat's tilt, it becomes noticeable that the oblique horizon lines on the walls obey the spatial logics of the boat's inclination. The permeating sounds of the sea, and subtle auditory compositions adapted from sonar studies of the oceanic currents in the Persian Gulf are heard from the film that is screened in the adjacent black box. In conjunction with the oblique horizon line and the other visual elements that speak of a flooding event, we feel surrounded by waves which alternately come at and move away from us.

When considering the role of currents, gyres, and eddies, one comes to the notion of the mixing of oceans – along with the notions of what comes with that at cultural, political, and social levels – which is one of the conceptual threads that connects all of the elements of the exhibition.

Oceanic currents move water and heat for long distances and, in the process, they also carry nutrients, salt, and other chemicals, helping to regulate the planet's weather, climate, and marine ecosystems. Through its micro narratives, *Por Ser A Terra Muito Calmosa* demonstrates how human actions and natural processes are inter-related. Taking the definition of oceans as international politicized space in the early modern European expansion era between c. 1450 and 1800, Akhbari urges us to think about the development of European imperialism and global dominance in oceanic terms. The long apprenticeship in mastering oceanic space contributed to the Europeans' ability to build land-based empires in Asia and Africa. Consequently, the international relationships worked out by Europeans in the non-state but militarized arena of the high seas contributed to an emergent global order (cf. Mancke, 1999) – or a grand-narrative of the world, as we know it. *Por Ser A Terra Muito Calmosa* presents itself as a prompt to question this grand-narrative.

VI

Secrets of Trade: ensnaring the senses, untangling perceptions

As we continue our path through the exhibition space, our senses

become activated and the stories that make *Por Ser A Terra Muito Calmosa* cross with our own individual perceptions and fabrications. Vision is not the only sense that is called on along the exhibition; our olfactory and auditory capacities are equally summoned to perceive and understand the stories being told.

As we explore all of the pieces present in the gallery, we come across four shelves which display different elements pertaining to the micro-narratives presented in this exhibition. One shelf, separate from the others, holds a few copies of the fictocritical novella *Perturbation, A Speculative History of Future(s) Past*, which we discuss further ahead in this text. The other three shelves display substances pertaining to Hormuz and to the stories Akhbari tells us in this show: the characteristic red soil of Hormuz (iron oxide), hematite stones, and tobacco leaves (which will continue to dry throughout the duration of the exhibition). On these shelves, the three elements – referenced and/or used more or less directly in other parts of the exhibition – take a very specific corporeal existence. Here they are less substances which function as plot elements and plot contexts, and more substances to be looked at and considered in their singularity. As essences of a place and of the experiences that place entails, they imply both a direct attachment to the nature of the place as well as to its construed realities. The corporeal – and not merely referential – presence of these substances helps to 'fulfil' the different possibilities of the real put forward by the micro-narratives told by the artist in *Por Ser A Terra Muito Calmosa*, which seek to contribute to a resistance against the normativity and constructed 'matter-of-factness' of the great modern narratives of progress and development as we came to know them.

As we meander throughout the gallery, we frequently hear the sound of the ocean which appears to come into and out of the exhibition space, much like the motion of the waves rushing onto shore and then, slowly or more quickly, being pulled back into the sea. The sound of water seems to permeate the gallery on and off as we traverse it, seeming sometimes quite present and other times fully absent. Another distinctive sound that also permeates the gallery often with a soft and ensnaring cadence is the sound of singing. Both the sound of water and that of singing come from the film being displayed in the black box which will be presented further ahead in this text. Serving primarily as elements of the

(inter/intra-related) stories being told in the film, these sounds serve also as a soundtrack for the exhibition, allowing for connections to be established between sound and visual elements (the sound of the sea and the tilted boat and horizon line; the sound of the water and the *ab anbar* and pool) as well as providing for a specific ambiance which may guide the visitors' connection with the different works found throughout the gallery. The presence of these sounds as background and as additional elements in relation to the visual cues of the exhibition creates layered effects of interconnection between the different pieces of the show, much as it happens in the film as well as in the novella.

VII

Nuance of Iqlusion: an act of resistance

A very tall hookah sits at the end of the exhibition space and it is difficult to avoid wondering why it is so tall. Originally designed in the late Safavid era, one of the most politically controversial reigning dynasties of Iran from 1501 to 1736, the Hookah became known and popular in Western countries in the 20th century. While it's not uncommon to find hookah bars in Lisbon, the tallness of this hookah makes it rather unfamiliar and noteworthy.

Supposedly built for noblemen, allowing them to smoke while mounted on horseback, tall hookahs served also as centerpieces in many types of settings and socializing events in 16th to 19th-century Persia. Tall, intricately built, and adorned hookahs became a sign of status. Nevertheless, the height of this hookah points us to another (dissimulated?) purpose. If we consider the remaining parts of the exhibition, we are transported to the imaginary flood that is implied by the tilted horizon lines on the wall, the illustration on the tile panel, and the *ab anbar*. The hookah becomes then a sort of a contraption that allows the charcoal to stay above the water level and keep burning in an act of resistance.

On another level, by serving as a tool to inhale smoke from hallucinatory tobacco leaves, the hookah can also be regarded as a symbol for altering the perception of what is possible, an act of resistance against determinism, a form of perceiving different possibilities of action and of thinking. The (imagined/fictionalized) smoker can eas-

ily be thought of as a speculator: “etymologically the speculator [is] the one who observes, watches, cultivates the signs of a change in the situation, opening themselves to what [...] might be of importance” (Debaise and Stengers, 2017: 18-19). Speculative thinking – the formal, structured, and systematic consideration of other possibilities aside from the ones predetermined and pre-told – is an act of resistance in and of itself. The hookah serves, thus, also as a representation of the possibilities to unlearn and rethink the past as well as to perceive and transform the present and envision different futures.

VIII

Perturbation: (past and future) mythologies

The film is one of the chapters told in the exhibition and, just like its sibling sculptural elements and book, it evolves between facts and fiction. A chaptered experimental docu-fiction shot in Hormuz, it is based on the underlying geopolitical events that have given rise to the current struggles in the Strait of Hormuz and surrounding regions. Much like the narratives in the novella, the story here unfolds in sections intersecting different spaces and times.

With a self-reflective approach (in the artist's words), the small film crew, consisting of a couple stranded in Hormuz due to the Covid-19 lockdown measures, communicates with an absent director (Rouzbeh Akhbari) who gives them certain instructions for scenarios or sites to look out for. As the narrative develops, they come across the story of a young sailor who has gone missing since last winter but who is speculated by the island's Zar master to still be alive. That story appears to be a snippet of a similar story told in one of the chapters of the novella. All of the boats depicted in the film – in their multiple configurations – seem to bear resemblance to the ones in the book's stories as well as to the one on display in the exhibition floor. The presence of water is constant and consistent throughout the film, as a calling, a reminder of the (im)possibility of connecting and traversing across worlds, time, and space. The red edible earth makes sharp and acute appearances without ever being verbally mentioned directly in the film. Several aspects of the film seem to give us visual cues pertaining to the worlds described in the book as well as pertaining to some of the pieces on display in the exhibition. This kind of superimposition of the film, the book, and

the exhibition pieces generates hermeneutical readings of each work and of the show as a whole in multiple arcs of narrative (re)creation.

The way in which the narrative develops - in a combination of myths and speculations around supernatural sightings and common superstitions, with the ongoing sabotage and secretive intelligence activities that have defined trade-centric and resource-rich maritime bottlenecks for centuries – can somewhat be equated to how Barthes explores the “myths” circulating in contemporary society in his 1957’s *Mythologies*. Akhbari’s *Perturbation* – like Barthes’ *Mythologies* – tells of the myths that circulate in everyday life and which build the world and our place in it.

IX

Perturbation, A Speculative History of Future(s) Past: perturbation(s)

The word speculation has two main different applications: high-risk/high-gain economic activities such as real estate; and making conjectures without grounded evidence. Akhbari uses the second of these meanings, as an empirical practice. In many respects, speculation reflects the ethos of art practice, since the notion of art itself conveys an openness to possibilities that may come from a dynamic complex world where constraints (like the limitations of materials and technologies) may be viewed as limiting, and yet — to some degree — also very much enabling. Speculation — as derived from Alfred North Whitehead’s exhortation “Philosophy can exclude nothing” (Whitehead, 1966 [1938]: 2) and taken up to gain prominence of late within the social sciences especially by Isabelle Stengers (2002) – is a notable response, or a set of responses, to phenomena that cannot be held, observed, and acted upon without either the taking of risks or the experiencing of consequences.

In his explorations, Akhbari attempts to make apparent the systemic failure and the loss of knowledge experienced through the silencing process of mainstream mechanisms of constru(ct)ing the grand-narratives that make what we come to know as History. In other words, while sometimes speculation connotes an activity of anticipation and even exploitation of expectations, it is also adopted under an approach remindful of speculative design, which might be

described as a tool to present visions of possible futures as a means of critique of hegemonic narratives and provocation of such futures (cf. Smyth and Helgason, 2020).

Perturbation, A Speculative History of Future(s) Past’s richest component is precisely the provocation of possibilities of reading the past, understanding the present, and, ultimately, projecting future(s). As Akhbari writes in the prelude to his book, the starting point of these stories was his departure from Iran, a departure that was both an individual choice and a political decision. Following his return eight years later, coming across his late grandfather’s (Mahmoud Dehnavi) illustrations and handwritten notes, produced between the mid-1970s and the mid-1980s, gave rise to the research journey undertaken by Akhbari. Seeking to explore the entanglements between the geopolitical context and the myths of his grandfather’s portfolio, the research led Akhbari to places as diverse as Lisbon, Qatar, London, Isfahan, and Bandar-e-Abbas, as well as to diverse times and types of sources (historical archives and stories encountered through field research, interviews and gossips on social media). Moving across past, present, and future, between facts and fictions, and referencing various interpretations of the Dark Forest and Chaos theories in Cixin Liu’s *Three Body Problem, A Speculative History of Future(s) Past* unveils unexpected relations between the local – in this case, the greater Hormuz region – and planetary and cosmic sociopolitical concepts.

A work which mixes historical events – and their much-needed re-evaluation – with imaginative fiction, Akhbari’s novella seeks to help its readers grow increasingly aware that there are other ways of considering things (such as the past), other ways of being in the present, and other ways of conceiving of the future. “Making a situation, past or present, be of importance, means intensifying the sense of possibilities it harbours, as expressed by the struggles and claims to another way of making it exist” (Debaise and Stengers, 2017: 17). By telling us a series of stories which articulate and explore different forms of looking outwards in several temporal and spatial directions, as well as those which foster a critical proposition for the possibility of inwards reflection and evaluation, *Perturbation, A Speculative History of Future(s) Past* is a call to consider the possibility of other trajectories and their potential reparative effects.

Epilogue

The hermeneutical circle nature of *Por Ser A Terra Muito Calmosa*, where “the same signs can be appropriated, translated, rehistoricized and read anew [...] [purporting] cultural difference as an enunciative category” (Bhabha, 1994: 37, 60), brings with it postmodernist readings of cultural meaning-making. Akhbari’s transnational articulation of cultural differences brings forward ‘in-between’ spaces of dialogue where identities are (trans)formed, reflecting also the “tension between cultural homogenization and cultural heterogenization” (Appadurai, 1996: 32) and the “disjunctures between different sorts of global flows and the uncertain landscapes created in and through these disjunctures” (ibid.: 43).

The thriving key aspect of the exhibition as a set of complex systems that form a whole, which can be – and constantly is – (trans)formed and (re)shaped in different ways, lies in its own inner plasticity. It is that plastic capability that gives way to a myriad of heterogenisation processes which decisively brake away from the notion of metanarratives. The multitude of subjectivities that sprung from – and that were made apparent by – post-colonialist criticism (v. Appadurai, 1996; Bhabha, 1994; Canclini, 2003; Saïd, 1978), along with the subjectivities put forward by new politics of race, class, sexual orientation, and gender, amongst others, generated a new way of perceiving narratives of (cultural) identity and (cultural) identity-formation. Within this train of thought, Bhabha argued that

[i]t is the trope of our times to locate the question of culture in the realm of beyond. [...] The ‘beyond’ is neither a new horizon, nor a leaving behind of the past... [...] What is theoretically innovative, and politically crucial, is the need to think beyond narratives of ordinary and initial subjectivities and to focus on those moments or processes that are produced in the articulation of cultural differences. These ‘in-between’ spaces provide the terrain for elaborating strategies of selfhood – singular or communal – that initiate new signs of identity, and innovative sites of collaboration, and contestation, in the act of defining the idea of society itself. [...] Terms of cultural engagement, whether antagonistic or affiliative, are produced performatively.

(Bhabha, 1994: 1-2)

The articulation of cultural differences, as Bhabha puts it, can be regarded as an in-between space, a space of mediation which aims not merely at being a space of translation and/or communication between subjectivities of different cultures, but mainly at being a space from within which new (cultural) identity-formation elements and new (cultural) identities emerge as a result of the performativity of such articulations. Such is the case of Akhbari’s *Por Ser A Terra Muito Calmosa*.

The exhibition reflects the elaborate framework of globalisation’s – and its cultural dimensions and logics’ – influence on the re-evaluation of the past, present, and future of people, nations, and cultures, potentiates the restructuring of theories, narratives, and histories. Tracing the lines of culture is, thus, an ever increasingly multi-modal and multi-mediated process. These moments and aspects of re-evaluation are characteristic of a postmodern globalised society: “[t]he past is now not a land to return to in a simple politics of memory. It has become a synchronic warehouse of cultural scenarios, a kind of temporal central casting, to which recourse can be taken as appropriate” (Appadurai, 1996: 30).

Akhbari’s practice and methodologies clearly demonstrate that “post-industrial cultural productions have entered a post-nostalgic phase” (ibid.: 31), as his production is much more focused on a critical understanding of how the narratives about the past were actually produced and what may be the effect of establishing a different set of possibilities of deconstruction and reconstruction of those narratives. The artist’s practice reveals also the importance of engaging in a continued, elastic, multi-modal, and multi-directional dialogue with the past(s), present(s), and future(s) in order to hope for a – slightly – better perception of each.

The electron entanglement that we all rely on to communicate is the very proof that whatever is controlling the random disbursement inside this isotope, or synchronize our thoughts, is not localized; rather, it is a constant phenomenon throughout the entire continuum.

(Akhbari, 2020: 127)

REFERENCES

AKHBARI, Rouzbeh (2020), *Perturbation, A Speculative History of Future(s) Past*, author's edition.

APPADURAI, Arjun (1996), *Modernity at Large, Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis & London: University of Minnesota Press.

BHABHA, Homi (1994), *The Location of Culture*, London: Routledge.

CANCLINI, Néstor García (2003), *A Globalização Imaginada*, São Paulo: Editora Iluminuras.

D'ALLEVA, Anne (2012), *Methods and Theories of Art History*, London: Laurence King Publishing.

DEBAISE, Didier and STENGERS, Isabelle, (2017) "The Insistence of Possibles: Towards a Speculative Pragmatism", *PARSE*, 2017/10 (issue 6), p. 13-19: https://parsejournal.com/wp-content/uploads/2017/10/PARSE_Issue6-TheInsistenceOfPossibility.pdf

GRAY, Albert (1888), *The Voyage of Francois Pyrard of Laval to the East Indies, the Maldives, the Moluccas and Brazil*, Hakluyt Society, London, AC.6172/63, pp. 238-45.

HEIDEGGER, Martin (1962 [1927]), *Being and Time*, Oxford: Blackwell.

HEIDEGGER, Martin (1971), *Poetry, Language, Thought*, New York: Harper&Row.

HEIDEGGER, Martin (1993[1935]), "The Origin of the Work of Art", *Basic Writings*, New York and London: Routledge.

HELGASON, Ingi and SMYTH, Michael (2020), "Ethnographic Fictions: Research for Speculative Design". *Conference on Designing Interactive Systems (Companion Volume)*: 203-207.

KAUZ Ralph, PTAK Roderich (2001), "Hormuz in Yuan and Ming sources". In: *Bulletin de l'Ecole française d'Extrême-Orient*. Tome 88.

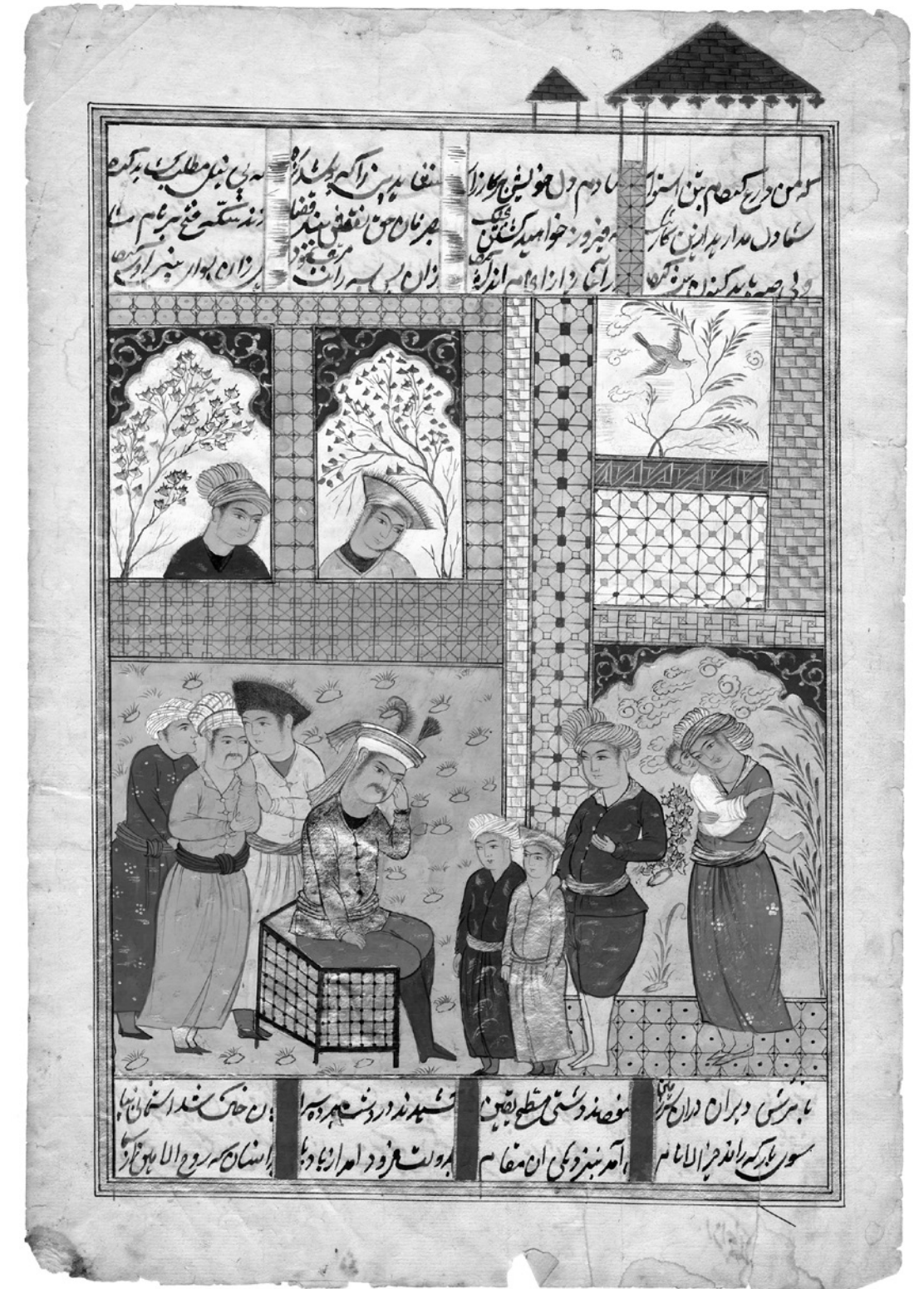
LOSTY, Jeremiah (2014), *Codex Casanatense 1889: an Indo-Portuguese 16th century album in a Roman library*. The British Library Emeritus.

LUDWIG W. Adamec (éd.) (1988), *Historical Gazetteer of Iran*, vol. 4, Zahidan and Southeastern Iran, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt.

MANCKE, Elizabeth (1999), "Early Modern Expansion and the Politicization of Oceanic Space." *Geographical Review* 89, no. 2: 225-36. Accessed January 26, 2021: doi:10.2307/216088.

SAÏD, Edward W. (1978), *Orientalism*, Harmondsworth: Penguin Books.

WHITEHEAD Alfred North (1966 [1938]), *Modes of Thought*, Toronto: Macmillan.



On High Seas

Manon Klein and Victoria Marie Page

Brothels and colonies are two extreme types of heterotopia, and if we think, after all, that the boat is a floating piece of space, a place without a place, that exists by itself, that is closed in on itself and at the same time is given over to the infinity of the sea and that, from port to port, from tack to tack, from brothel to brothel, it goes as far as the colonies in search of the most precious treasures they conceal in their gardens, you will understand why the boat has not only been for our civilization, from the sixteenth century until the present, the great instrument of economic development (I have not been speaking of that today), but has been simultaneously the greatest reserve of the imagination. The ship is the heterotopia par excellence. In civilizations without boats, dreams dry up, espionage takes the place of adventure, and the police take the place of pirates.

(Foucault, 1984: 46)

The concept of heterotopia developed by Michel Foucault describes existing places (as opposed to utopia) as counter-sites, places obeying their own laws and rhythms, existing in time as well as outside of time. The vessel, constituting an eminent illustration of this concept, occupies an important place in Rouzbeh Akhbari's exhibition though it is displayed either shipwrecked (as a model) or in construction (in his film). Ships are also central to *Perturbation*, his collection of intertwined short stories. Between the seasonal gyres and suspicious Islamic Revolutionary Guards, the reader dives into the heart of tragic journeys on troubled waters. Besides this sense of danger, other manifestations of water irrigate *Por Ser A Terra Muito Calmosa*: a supposed divine gift, a cooling mechanism to soothe the feet of colonial settlers of Hormuz.

Driven by these hydrous narratives, the exhibition itself seems to transform into a vessel. It embarks visitors on a trip to the high seas and enjoys the total, albeit temporary, freedom of navigation that distinguishes this sort of space, to think and maybe write the world differently: yet another kind of heterotopia.

lines like tides

make room for the ineffable

aboard
past paths and future intentions floating together
collectively figuring out how to navigate
sea and fog

facing an oblique horizon losing grip trip
high drifting in the haze of tobacco smoke
seas

thinking of different trajectories and displacements
empowered sailors
pirates
smugglers on revolutions
risking
hoping

figuring out how to navigate
sea and fog

embarking battleships spaceships relation
all the other ships

using
compasses wind roses maps
tools and codes
testimonies of an obsession to make sense and a desire

to master
maps
to name on paper lands and waters
projecting frontiers
pointing north as if it was the only way to go

Some stayed for a repose,
steeped by
steps and
servers people soaking up delights with their feet wet

two couples sit together as a four around a table
framed within a square

when the water drains they are
left
stuck in the mud
sunken and off-centre

the ship witness and evidence of geopolitics
anchored in a capitalist and colonising system
exposing expansion control and manipulation
exploitation of nature for human consumption

from exploration to discovery import and export trade and traffic
a dusty vision of the universe through conquest

in this exhibition a space for transition
striding the waves
for a fleeting moment
take time

and to embrace the haze
to question the human gaze

The “human gaze” is a contested concept - a complex gaze. The term can lead to different interpretations. It reflects human entanglements and produces a plurality of ways of seeing, oftentimes contradicting and contrasting —colonial, male, oppositional, foreign, female and so on. How do we speak about the human gaze while emphasizing the complexities of human relations? How do we avoid essentializing this gaze, and avoid the gaze essentializing what it sees? The human gaze is not unidirectional, it provokes us to ask how humans look at each other, how we look in and come to understand ourselves. At the same time, we are prompted to question how humans look to other life forms, entities and so-called objects deemed ‘non-human.’ A dominant gaze is the colonial gaze, it is in its essence one of domination that transcends the human and non-human realms. Exploration and exploitation are critical to it. Seas and lands have been transversed in order to turn bodies and earth’s liquid, vapor and solids into resources, to the point that we can barely find the words to describe these entities outside of a capitalist vision. This gaze reproduces the coloniality of power (Quijano, 2007) merging old and new struggles, keeping the logic of the colonizers’ world-view alive. However, oppositional gazes exist and demonstrate awakening awareness and acts of resistance challenging this dominance and exploitation as people dare to look back (Bell Hooks, 1992), at the same time as looking forward to a vision of a depleted earth. We should always ask who is permitted to look and at who and what, and to ask who is able to stare back, or not – and, why.

Could we, as humans, find other ways to look and see ourselves in the world and the world itself? We see and articulate ‘seeing’ through a limited language. Our vision is always partial and we leave little space to the inarticulable. Artistic creation in all its forms presents itself as a portal that expands our ways of seeing-speaking-thinking-doing-being, as do dreams and drugs. Facilitators such as psychedelic organics or synthetic substances have been used throughout human history to enter different realms. In *Por Ser A Terra Muito Calmosa* the hallucinogenic tobacco stays on the wall, we do not smoke it to enter the universe of the exhibition, but it prompts us to consider how malleable our perception of reality is, how we frame stories and how they dictate our gaze and behaviours.

Akhbari rethinks ‘the real’ by exposing the constructed and fictitious nature of historical narratives. The ‘real’ has always been framed by historians. In Akhbari’s constellation of objects and narratives, we are confronted with the hazy, permeable lines that seek to define and separate supposed history-as-facts, from tales-as-fiction. It brings together archives with the myths and rumours that circulated throughout and about the resource-rich Strait of Hormuz. Akhbari travels to the past to change our present perception of trade-centric geographies, areas of regional and transnational passages and exchange where not only commodities but rumors and tales also circulated and gained prominence. A case in point would be how the unique iron-rich edible soil of Hormuz, which is fermented and commonly used as condiment by the locals, has historically given rise to distorted portrayals of the island’s inhabitants as uncivilized land-eating subjects, which both European and Persian powers exploited to legitimise bloody occupations in the region over the control of this strategic node of the vast maritime networks between the Indian Ocean and the Persian Gulf.

In *Perturbation, A Speculative History of Future(s) Past*, Akhbari rewrites fictions based on such legends, the historical and environmental contexts in which they were developed, as well as on intimate stories inherited from his family and narratives that he was generously entrusted with from conversations with individuals met throughout his research process. The work is composed of fragments of life trajectories; portraits that cut across time and imagine futures, fostering echoes between them. The artist’s gathering of short stories, his speculative reworking of archives and reappropriation of representations from colonial encounters participate in a practice of ‘Potential History,’ “a form of being with others, both living and dead, across time, against the separation of the past from the present, colonized peoples from their worlds and possessions, and history from politics” (Azoulay, 2019: 357).

As we see through Akhbari’s exhibition and novella, stories of maritime vessels and the places they take us (both physically and in our imagination) provide new possibilities based on never fully past histories. Can they also take us beyond our human gaze and to another kind of heterotopia?

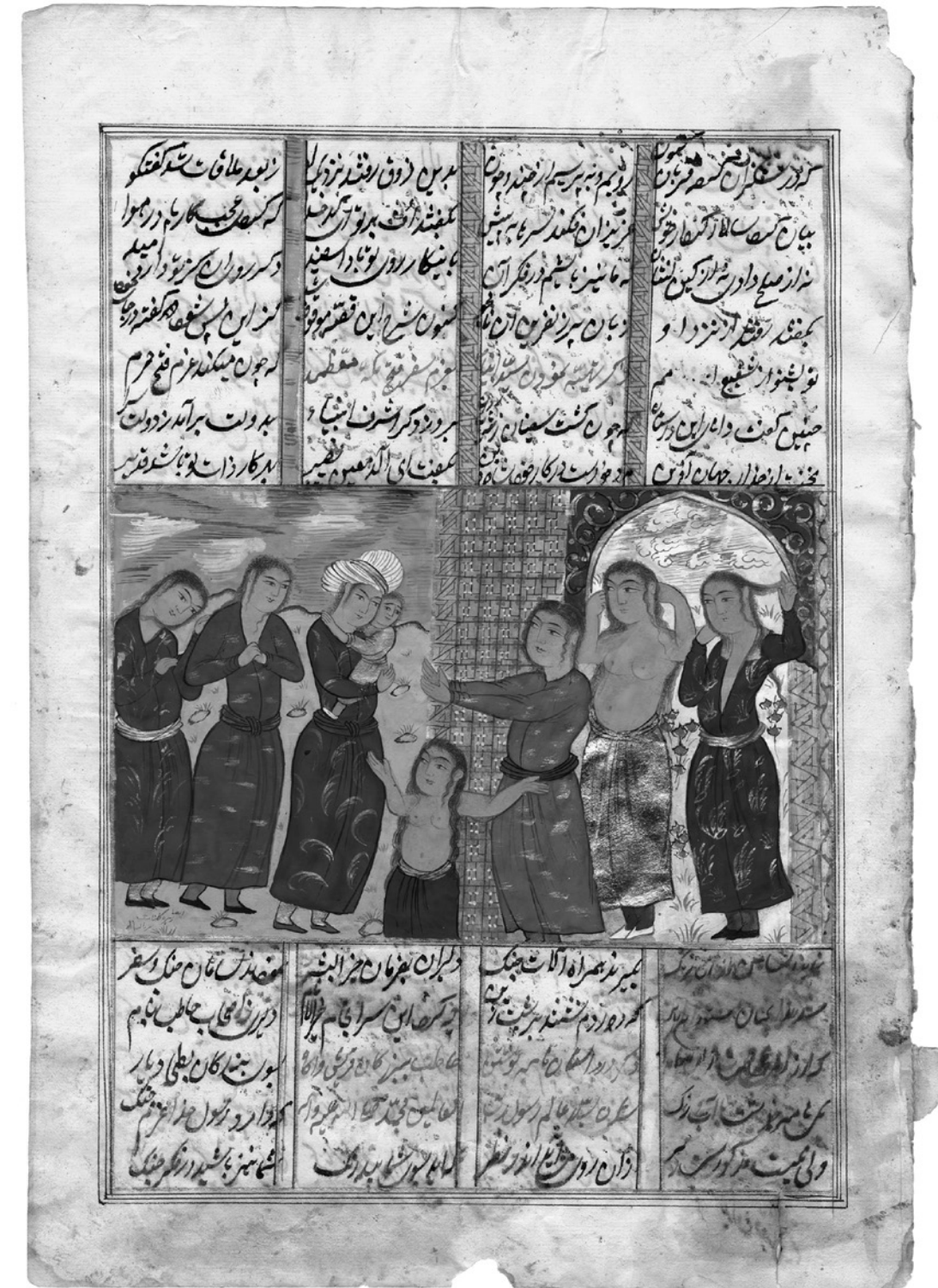
REFERENCES

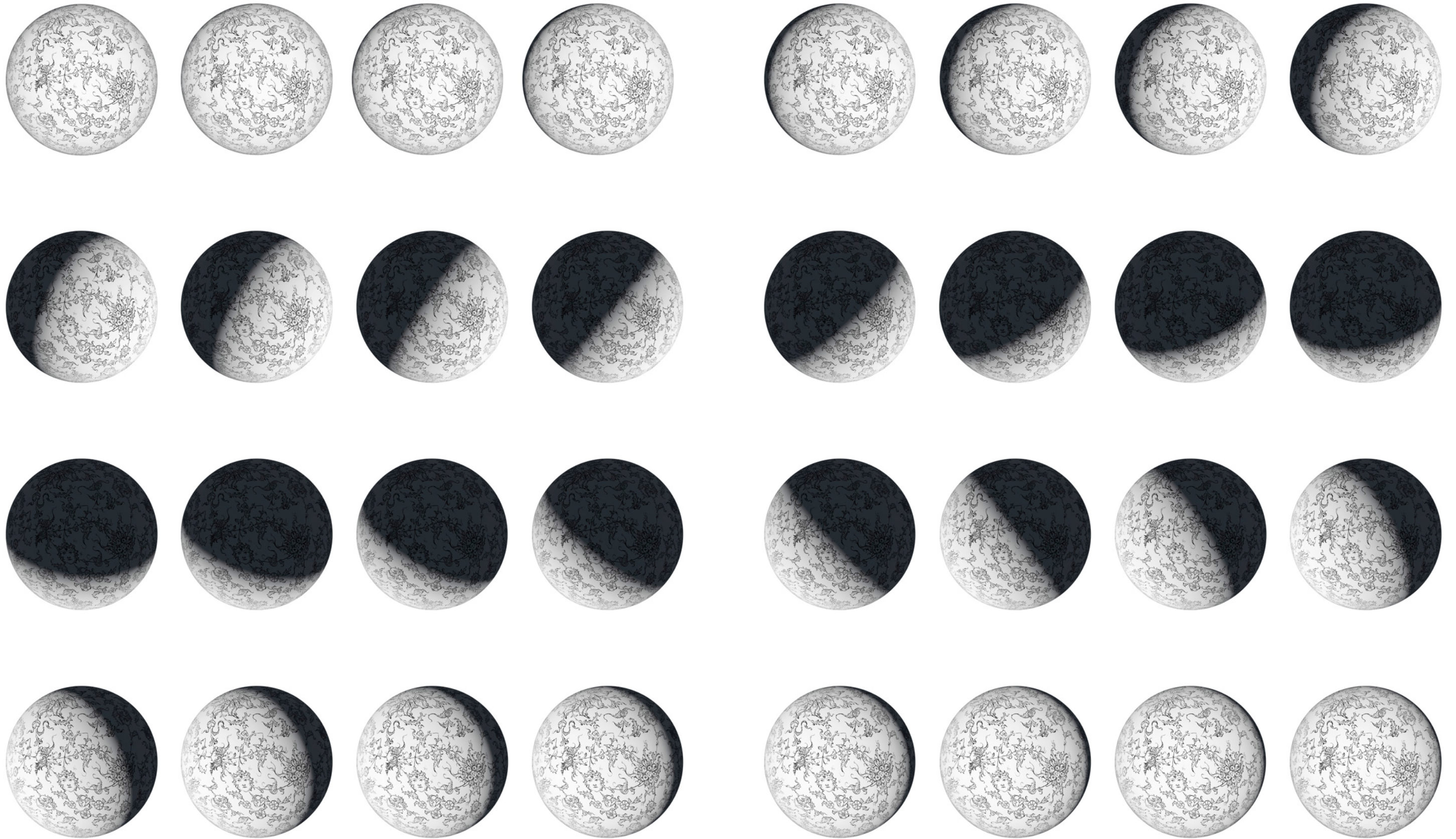
AZOULAY, Ariella Aisha (2019), *Potential History: Unlearning Imperialism*. London: Verso. iBooks.

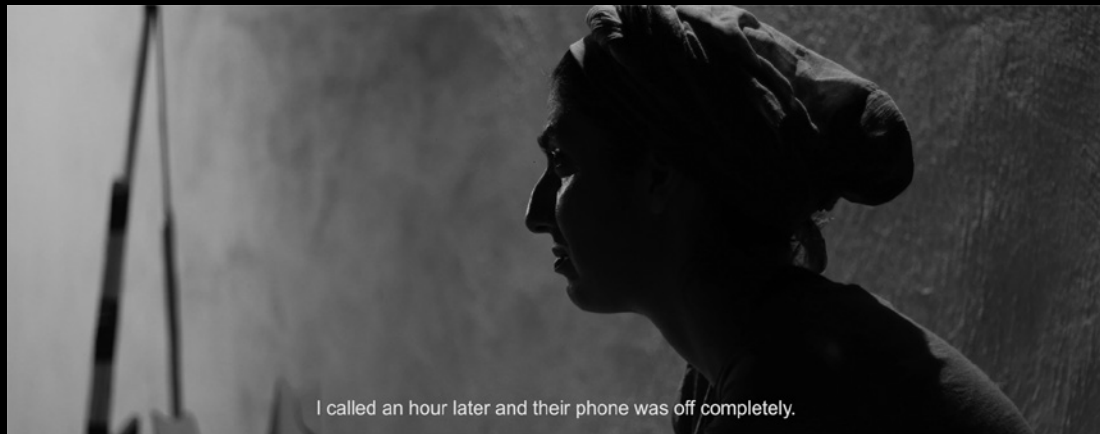
FOUCAULT, Michel (1984), "Des Espaces Autres". *Architecture, Mouvement, Continuité*, no. 5: 46-49. Translated from the French by Jay Miskowic.

HOOKS, Bell (1992), "Bell_hooks, The Oppositional Gaze.Pdf." *Black Looks: Race and Representation*.

QUIJANO, Anibal (2007), "Coloniality and Modernity/Rationality." *Cultural Studies* 21 (2-3): 168-78. <https://doi.org/10.1080/09502380601164353>.







I called an hour later and their phone was off completely.



I said they probably don't have reception on the sea.



They would lay bricks next to these cliffs.

Por Ser A Terra Muito Calmosa

Luísa Santos e Ana Fabíola Maurício

O que é a história? Um eco do passado no futuro; um reflexo do futuro no passado.

Victor Hugo

Prólogo

Por Ser A Terra Muito Calmosa é uma exposição individual de Rouzbeh Akhbari (1992, Teerão). Parte de um projecto de investigação multifacetado intitulado *Tales from the Gardens of Zār [Contos dos Jardins do Zār]*, esta exposição desdobra-se em várias camadas formais e conceptuais. Composta por uma curta-metragem, uma novela fictocrítica e uma série de trabalhos esculturais e de parede, a exposição de Akhbari reúne múltiplos nós numa constelação de histórias que gira em torno das lendas de terra comestível numa ligação com alegadas actividades paranormais no Estreito de Hormuz.

Será talvez oportuno contar a história de como nós, no 4Cs¹, nos deparámos com este trabalho. Conhecemos Rouzbeh Akhbari em Lisboa no início de 2019 durante a sua primeira residência de investigação no HANGAR. Em 2019 tínhamos já a maior parte das nossas actividades do 4Cs em Lisboa inteiramente planeadas, com a excepção de umas poucas como a nossa última residência de investigação artística, programada para Abril de 2021. As ligações que o trabalho de Akhbari traça com potências e conflitos coloniais, de par com a sua prática com base em investigação, tornaram claro que ele seria a melhor e mais adequada escolha para esta residência. Logo após as nossas discussões iniciais com Akhbari também se tornou claro que uma residência não seria suficiente e, assim, decidimos mostrar parte da sua investigação numa exposição. O trabalho apresentado aqui, na Galeria Fundação Amélia de Mello – espaço dedicado à arte com base em investigação – exhibe diversas camadas (de objectos, sons, pinturas, filme, literatura) que encarnam micro-narrativas.

¹ A exposição *Por Ser A Terra Muito Calmosa*, de Rouzbeh Akhbari, na Galeria Fundação Amélia de Mello, faz parte do *4Cs: from Conflict to Conviviality through Creativity and Culture* [4Cs: do Conflito à Convivialidade através da Criatividade e da Cultura], um projecto de cooperação de larga-escala co-financiado pelo programa Europa Criativa da Comissão Europeia. Para mais informações sobre as actividades do 4Cs, visite: <https://www.4cs-conflict-conviviality.eu/>

O nosso texto está estruturado numa série de pequenas histórias que abordam cada camada e as suas micro-narrativas correspondentes:

- I *Por Ser A Terra Muito Calmosa e On Revolutions Past*
[Sobre Revoluções Passadas]: portugueses em Hormuz;
- II *One Revolution: Future* [Uma Revolução: Futuro]:
planeta Melasurej;
- III *Occultation* [Ocultação]: lugar de sabotagem;
- IV *One Revolutionary, No Revolution*
[Um Revolucionário, Nenhuma Revolução]:
contos das primeiras batalhas decoloniais;
- V *Unreturning* [Não Retornar]:
(uma instigação a) misturar os oceanos;
- VI *Secrets of Trade* [Segredos do Comércio]:
enredar os sentidos, desemaranhar percepções;
- VII *Nuance of Iqlusion* [Nuance de Iqlusão]:
um acto de resistência;
- VIII *Perturbation* [Perturbação]: mitologias (passadas e futuras);
- IX *Perturbation: A Speculative History of Future(s) Past*
[Perturbação: Uma História Especulativa de Futuro(s)
Passado(s): perturbação(/ões).

Poderão ser pertinentes aqui umas poucas palavras sobre como todos estes diferentes elementos se reuniram numa mesma exposição. Originalmente inspirado pelos desenhos inéditos do seu falecido avô, Mahmoud Dehnavi, de jardins imaginários da Safávida, Akhbari desenvolveu este projecto entre Hormuz, Lisboa e Londres. Os portugueses chegaram à ilha de Hormuz em 1505 – uma presença que duraria mais de 100 anos. Historicamente, o canal apertado do Estreito de Hormuz que liga o Golfo Pérsico ao Mar de Omã desempenhou um papel de relevo na logística do comércio ao longo da Rota da Seda marítima, agindo como uma fonte primária de rochas salinas e compostos singulares necessários à produção de aço. “Se o mundo fosse um ovo, Hormuz seria a gema”, escreveu François Pyrard (Gray, 1888). A cidade fazia parte de uma rede comercial antiga e o controlo deste porto movimentado na desembocadura do Golfo Pérsico permitiu aos portugueses perturbar o fluxo de especiarias tradicionalmente carregadas por mercadores árabes para a Europa. Enquanto principal base naval portuguesa na região, Hormuz também desempenhou um papel importante na manutenção do poderio militar

do Estado. Esta geografia centrada no comércio deu origem a uma compreensão precoce do internacionalismo, que marcou um ambiente cultural híbrido de troca oral de histórias entre os vários actores que frequentavam a região. Uma das descobertas de Akhbari na sua investigação foi a de que, durante as campanhas coloniais portuguesas, circulavam abundantemente relatos acerca da existência de forças sobrenaturais a inundar povoados europeus no arquipélago; ao mesmo tempo que corriam desenfreadamente boatos acerca dos habitantes de Hormuz como ávidos “comedores de terra”, contribuindo para uma série de fantasmagorias estranhas que facilitaram a justificação moral dos violentos empreendimentos coloniais na região. De modo similar, no contexto contemporâneo de espionagem e militarismo multinacional intensificado à volta do estreito, vários relatos de avistamentos paranormais deram origem a novas narrativas transcendentais que vão buscar inspiração aos velhos mitos coloniais.

Por Ser A Terra Muito Calmosa dá uma atenção especial às micro-histórias, mais do que às grandes narrativas políticas e culturais, que enquadram a relação entre batalhas anti-coloniais do início do século XVII no Golfo Pérsico e o advento de uma multitude de abordagens ao conceito de tempo no pensamento político Xiita no Irão. Este processo é explorado através de especulações numa abordagem metodológica evocativa do design especulativo: uma ferramenta para apresentar visões de potenciais futuros enquanto meio de crítica e instigação desses mesmos futuros (cf. Helgason e Smyth, 2020). A mutabilidade e a troca – através e para além de geografias, culturas, discurso e metodologias disciplinares, contextos políticos e histórias – são cruciais nas especulações apresentadas em *Por Ser A Terra Muito Calmosa*. Exemplo do poder da mutabilidade e da narratividade, o projecto de Akhbari realça a forma como a percepção desempenha um papel nas formas como aprendemos, desmontamos e agimos sobre as narrativas. Aceitando a proposta de Akhbari, em vez de nos ficarmos pelos (grandes) eventos históricos ou referências científicas, este texto apropria as suas especulações e micro-narrativas fabricadas.

I

Por Ser A Terra Muito Calmosa e On Revolutions Past

[Sobre Revoluções Passadas]: portugueses em Hormuz

Ao entrar no espaço da exposição, somos recebidos por um sinal de néon vermelho onde se lê “por ser a terra muito calmosa”. Adoptadas

como título da exposição, estas palavras fazem parte de uma frase escrita no topo de um manuscrito que ilustra uma família Portuguesa a jantar em Hormuz por altura da década de 1540. Na sua totalidade, esta legenda descreve a ilustração enquanto “Gente Portuguesa de Ormuz. Estão comendo dentro d’ágoa por ser a terra muito calmosa”.

Desde que Franco Maria Ricci publicou estas ilustrações em Itália em 1984, e Luís de Matos em Portugal em 1985, elas têm sido usadas frequentemente em exposições e textos para evocar o mundo do Médio Oriente em que os portugueses operavam. Fazendo parte de um conjunto alargado de desenhos conhecido como o Códice Casanatense, estes tipos de ilustrações serviam o propósito de mostrar os hábitos dos povos do Médio Oriente com quem os portugueses tinham estabelecido contacto na primeira metade do século XVI. De modo semelhante às ilustrações, relatos escritos como a carta de Gaspar Barzeu – o primeiro Jesuíta em Hormuz – explicavam que a terra de Hormuz era demasiado quente para os portugueses, que passariam a maior parte do tempo com os seus corpos mergulhados em água, acrescentando também que as noites em Hormuz eram mais quentes do que os dias a que os portugueses estavam habituados em África (cf. Losty, 2014).

Estas descrições são análogas àquelas das experiências de outros estrangeiros em Hormuz, tal como no relato de Fei Xin² da ilha - “o seu clima é quente e húmido, com alguma chuva; quase todos os viajantes se queixam das altas temperaturas. O chão é formado por uma cúpula de sal, que rompe pela superfície e emerge na forma de glaciares de sal” (Ludwig, 1988: 181). Outros diários e relatórios comerciais do fim da Dinastia Ming falam acerca da terra vermelha e ocre a ser ela mesma consumida directamente como sal ou transformada em pratos de barro tão salgados que não era necessário qualquer sal adicional durante o processo de cozinhar. Os relatos portugueses, contudo, descrevem que “este sal não era usado em Hormuz porque era demasiado forte e estragava a carne. Os habitantes de Hormuz só usavam sal do mar” (Kauz e Ptak, 2001:59).

² Fei Xin (prefácio 1436) é um dos relatos em primeira mão pelas autoridades chinesas que acompanharam Zheng He nas suas várias viagens entre a China de Ming e Hormuz, presente nos trabalhos (relatos etnográficos) de *lishi dill* dos inícios e meados do período Ming. Fei Xin participou em três das expedições de Zheng He: a terceira, a quinta e a sétima, tendo também acompanhado Yang Chi numa viagem a Bengala e Déli (1412-1414). V. Kauz, Ralph and Ptak, Roderich, 2001: 30, 61.

Na parede oposta àquela onde está o trabalho em néon, podemos ver *por ser a terra muito calmosa* (2020), uma recriação da ilustração do Códice Casanatense. Um mural de cerâmica vidrada mate de metro e meio de altura e dois metros de largura, produzido à mão por Mohammad Reza Mokhtarian – um famoso mestre de azulejaria a trabalhar no círculo de artesãos de Naqsh-e-Jahan da Isfahan da era Safávida. Este trabalho usa as técnicas de pintura de azulejo tradicionais portuguesas no seu característico azul e branco, que eram, por sua vez, inspiradas pelas cerâmicas chinesas. Podemos ver dois homens e duas mulheres a jantar numa mesa, rodeados por sete serviçais num pátio alagado e rebaixado, algures na quente Hormuz. O título do trabalho faz parte da legenda da ilustração original que justifica o porquê das pessoas retratadas terem água até aos tornozelos. Num encontro entre passado e presente, Ocidente e Oriente, nesta peça torna-se inevitável perguntarmo-nos onde e quando estamos exactamente.

“O leitor traz para o trabalho ‘pré-entendimentos’, um conjunto de contextos e crenças e expectativas” (D’Alleva, 2012: 110). Estes pré-entendimentos pressupõem, contudo, como afirma Heidegger³, que o leitor emerge do mundo e existe nele, só podendo saber coisas como estando-no-mundo: o entendimento encontra-se enraizado no tempo e enraizado na História (cf. D’Alleva, 2012). Existe assim uma relação hermenêutica dinâmica entre as noções de memória cultural enquanto algo silenciosamente inscrito no tempo e lugar e animada pela sua pura materialidade e a memória cultural enquanto um discurso activo construído e interpretado por agentes activos como os artistas e articulado através da existência material de obras de arte. A memória cultural pode então ser considerada enquanto um processo de tradução que ocorre entre estas duas noções e no seio delas, sendo em si um processo de descodificação hermenêutica das significações textualizadas da arte e da história de arte. Ao transcender fronteiras da História de Arte, Akhbari traz novas compreensões das grandes narrativas históricas de poder colonial e ilumina micro-narrativas como aquela contada pelo mural de cerâmica azul e branco que, por sua vez, se relacionam com outros (sub-)tipos de poder, nomeadamente temáticas relacionadas com a comida nas suas relações com o clima e a ecologia, ciência e biodiversidade, identidade e comunidade.

³ V. Heidegger, 1962(1927), Heidegger, 1971 e Heidegger, 1993(1935).

II

One Revolution: Future [Uma Revolução: Futuro]:
planeta Melasurej

Uma fonte de inspiração essencial para Akhbari no dar início à investigação em arquivo, e mais tarde desenvolver o trabalho de campo em Hormuz e seus arredores, foi a descoberta que fez de um velho desenho no atelier do seu falecido avô em Isfahan. Akhbari soube da sua avó que o desenho tinha sido feito durante a altura em que o seu avô trabalhou para a corte do Sultão Qabus de Omã. O avô de Akhbari, Mahmoud Dehnavi (1926-2001), foi um conceituado artista e educador de torêutica nascido em Isfahan, no Irão. Dehnavi esteve à frente do departamento de artes em metal do Ministério da Cultura e Belas-Artes do Irão durante 26 anos, antes da revolução islâmica que resultou no derrubar da monarquia a 11 de Fevereiro de 1979 e que levou ao estabelecimento de um estado islâmico.

Profundamente obcecado com jardins e dedicado aos clássicos, especificamente a literatura do mundo Persianizado relacionada com a co-habitação e colaboração interespecies enquanto meio de um desenvolvimento material e espiritual a longo prazo, o avô de Akhbari desenhou uma imagem em que flores, pássaros, peixes e seres humanos se mesclam em linhas intrincadas e delicadas e simultaneamente fortes e complexas. O desenho de Dehnavi foi um ponto de partida para duas das criações de Akhbari na exposição: a impressão lenticular e Melasurej, que são, na verdade, o mesmo. A impressão lenticular é o desenho original digitalizado em alta resolução, que foi depois projectado num espaço esférico virtual e animado para simular o padrão de iluminação de um planeta a orbitar um sistema estelar binário - Melasurej. Este planeta imaginário é descrito de forma vívida na novela fictocrítica de Akhbari, *Perturbation* (2020):

(...) Os Melasurejianos (...) colonizaram com sucesso o seu sistema estelar inteiro, que inclui dois sóis, vinte e um planetas, noventa e seis luas e inúmeros asteróides e corpos errantes. (...) Tal como os sapiens, a sua sociedade de lavalobos super-inteligentes também evoluiu a partir de organismos de base carbónica. Há mais de nove mil milhões de anos, os seus antepassados surgiram primeiro enquanto micróbios submersos num oceano subterrâneo de amoníaco, progredindo mais tarde para roedores semelhantes a toupeiras terrestres, à medida que a crosta líquida do seu

planeta gradualmente evaporou e deu lugar a uma massa de terra gigantesca rodeada por uma atmosfera densa de metano/oxigénio.
(Akhbari, 2020: 55-56).

Melasurej opera enquanto cifra rudimentar de substituição da palavra “Jerusalém”. Ao longo da sua extensa História, Jerusalém foi destruída, sitiada, capturada e recapturada e atacada um número impressionante de vezes. Com uma História tanto de conflito como de poder, tanto a Autoridade Israelita como Palestiniana a reclamam como cidade capital e, assim, a sua fonte de poder central. De modo semelhante, Melasurej é o baricentro comum de um sistema estelar binário. O planeta imaginário é reproduzido como estando em rotação sincronizada com uma das estrelas e a orbitar a outra num ângulo de 12 graus. Encontramos a impressão lenticular bem alto na parede, acima da linha do horizonte oblíqua ficcionalizada desenhada com palavras ao longo da galeria. De modo idêntico a um planeta, a impressão lenticular aparece suspensa no ar contra um fundo de espaço negro aparentemente vazio. À medida que passamos pela imagem vemos ligeiras mudanças e mutações graduais na sua superfície, como que a imitar o tipo especial de ritmo e arritmia circadiana do planeta, permitindo-nos perceber os múltiplos tons de Melasurej. É, assim, esta imitação da passagem do tempo e do movimento espacial que nos permite perceber as formas fluidas e irregulares desta “paisagem”. A mudança de (cognição do) tempo e espaço sugerida por esta peça – bem como ao longo de toda a exposição – realça o facto de que “estes [pontos de vista narrativos] não estabelecem relações que lhes são objectivamente atribuídas e que são iguais de todos os ângulos de visão; estabelecem-se, em vez disso, enquanto construções profundamente perspectivais, inflectidas pela contextualidade histórica, linguística e política de diferentes espécies de actores” (Appadurai, 1996: 33).

III

Occultation [Ocultação]: lugar de sabotagem

À medida que andamos ao longo da sala da exposição, encontramos um *ab anbar* e um ponto de água. Tal como com o painel de cerâmica, estes elementos são referências ao clima quente de Hormuz, bem como às relações entre os portugueses e os persas, que num primeiro relance parecem conviviais mas, quando olhadas mais de perto, desvendam uma série de conflitos.

Significando “depósito de água” em persa, *ab anbar* é um tipo de reservatório tradicional que era habitualmente construído no Irão pré-moderno. Nos desertos centrais e orientais do Irão, onde a fraca precipitação e a existência de rios sazonais causam condições extremamente difíceis ao abastecimento de água, os *ab anbars*, uma espécie singular de reservatórios de água (cisternas), eram concebidos criativamente como uma solução para este problema. A bacia nesta instalação, um ponto de água cúbico com escadas de todos os lados, é concebida em semelhança directa ao pátio alagado que vemos no painel de azulejos. Os *ab anbars* – artefactos urbanos visualmente conspícuos – eram os centros e monumentos locais de várias comunidades. Como tal, estes edifícios sempre foram lugares importantes de acesso a recursos e, assim, alvos militares preferenciais.

Na narrativa de Akhbari – resultante da intersecção da sua imaginação e das especulações de um arqueólogo amador que gere as cisternas históricas em Qeshm e Hormuz – os *ab anbars* aparecem como lugares de sabotagem. No filme, o arqueólogo é mostrado a retirar água de um *qanat* [canal aquático subterrâneo construído] e a despejá-la para pequenas bacias nas rochas para um acesso fácil dos pássaros. Tanto os *qanat* como os *ab anbars* serviam como construções cruciais para uma vida mais segura e confortável na ilha. Mas, na narrativa de Akhbari, eles vêm a servir um outro propósito muito específico durante a revolta anti-colonial:

Ao longo do decurso de cinco anos, eles gradualmente adulteraram os qanats, abanbars e canais subterrâneos para redireccionar a água das chuvas das monções para as regiões das ilhas colonizadas pelos europeus. Os sucessos do plano foram exacerbados pelo facto de as forças extremas das marés sazonais amplificarem os desejados efeitos de inundação.

(Akhbari: 2020, 114)

Tal como nos outros elementos constitutivos do projecto, os boatos, a especulação e os factos históricos cruzam-se e são-lhes dada igual relevância. Neste caso, esta metodologia é particularmente relevante, se considerarmos a forma como o massacre que se seguiu à conquista da ilha de Hormuz pelo Xá Abas (após a bem-sucedida revolta anti-colonial) levou ao apagamento de muitas histórias, fazendo com que seja difícil perceber o que é verdade e o que é fabricado nas grandes narrativas que fazem a História como a conhecemos.

IV

One Revolutionary, No Revolution

[Um Revolucionário, Nenhuma Revolução]:

contos das primeiras batalhas decoloniais

Podemos encontrar um fio comum a todos os componentes de *Por Ser A Terra Muito Calmosa* na utilização da especulação, evoluindo entre a ficção e o facto. Nas suas micro-narrativas fabricadas, Akhbari oferece uma lente crítica para desmontar os espectros das várias mitologias patentes na manutenção de hegemonias neo-imperiais e batalhas por procuração incessantes pelo controlo de redes comerciais antigas.

As oito miniaturas na parede esquerda do espaço expositivo – à semelhança das outras histórias contadas ao longo de *Por Ser A Terra Muito Calmosa* – são em parte documentário e em parte fabricação. O manuscrito original criado em 1633 é um *masnavī* sobre a tomada de *Jarūn* (Hormuz) aos portugueses por *Imām Qulī Khān*. Raramente são feitas referências a este manuscrito, assim como é raramente mencionado em fontes de língua inglesa, sendo muitas vezes ignorado também em fontes farsi devido ao seu estilo propagandístico, o que fez dele um material ideal para a especulação e intervenção de Akhbari.

De autoria atribuída a artistas e autores desconhecidos, o *Jarunnameh* tenta retratar enquanto um épico os eventos das primeiras batalhas decoloniais nas costas nortenhas do Golfo Pérsico, primariamente como propaganda para dar força à pretensão de poder dos Xiitas Safávidas em regiões com expressivas minorias Sunitas. Mais de dois séculos de conflito étnico e económico no estreito culminaram numa mobilização militar de larga escala pelo Xá Abas Safávida persa em 1622, que estabeleceu secretamente um acordo com a Marinha Britânica para obter a sua assistência na retomada de Hormuz e expulsão dos colonizadores portugueses. Dentro do contexto de um movimento de resistência anti-colonial, os iranianos escolheram abraçar criativamente uma nova realidade repleta de fenómenos sobrenaturais indescritíveis em troca de uma esperança de voltar a ganhar a vantagem política num conflito de longa data. Orgulhosos dos seus feitos contra os portugueses, os Safávidas encomendaram uma série de manuscritos para glorificar os seus sucessos no campo de batalha; o mais assinalável dos quais é conhecido como o *Jarunnameh*, contendo uma descrição linear dos eventos que levaram à libertação de Hormuz. Muito curiosamente, o(s) autor(es)

escolheram exercitar a sua liberdade criativa e introduziram múltiplos sub-temas relativos ao abuso de substâncias alucinogénias pelos soldados Safávidas, bem como referências a respeito de uma criança que milagrosamente desaparecia e que foi encontrada na ilha e trazida para a corte do rei como tributo; indirectamente representando o Xá ele próprio como o *status quo* corrupto da época.

Retirados do seu contexto textual e recriadas por um mestre iluminista em Isfahan, Mojtaba Abu-Talebi, as miniaturas na exposição são intervenções e reinterpretações do pouco estudado *Jarunnameh* (ou *Jangnameh-e-Kish*), apropriando-o para sustentar de forma subtil o contar das diferentes narrativas presentes ao longo da exposição *Por Ser A Terra Muito Calmosa*.

V

Unreturning [Não Retornar]:

(uma instigação a) misturar os oceanos;

À medida que deambulamos pela Galeria, deparamo-nos com um naufrágio: um barco, apenas parcialmente visível, rodeado pelo famoso solo vermelho de Hormuz. Ao andarmos à sua volta ficamos com uma impressão da inclinação do barco e torna-se perceptível que as linhas do horizonte oblíquas nas paredes obedecem à lógica espacial da sua inclinação. Os sons envolventes do mar e as subtis composições auditivas adaptadas de estudos sonográficos das correntes oceânicas no Golfo Pérsico podem ser ouvidos a vir do filme que é projectado na *black box* adjacente. Em conjugação com a linha do horizonte oblíqua e com os outros elementos visuais que falam de um episódio de inundação, sentimo-nos rodeados por ondas que vêm em direcção a nós e se afastam alternadamente.

Quando consideramos o papel das correntes, giros oceânicos, e turbilhonamentos chegamos à noção da mistura dos oceanos – juntamente com as noções de o que isso acarreta a níveis culturais, políticos e sociais –, que constitui um dos fios conceptuais que liga todos os elementos da exposição.

As correntes oceânicas movimentam água e calor ao longo de grandes distâncias e, através desse processo, transportam também nutrientes, sal e outros químicos, ajudando a regular o tempo, clima e ecossistemas marinhos do planeta. Através das suas micro-narrativas, *Por Ser A*

Terra Muito Calmosa demonstra como as acções humanas e processos naturais estão inter-relacionados. Tomando a definição de oceanos enquanto espaço internacional politizado no início da era moderna de expansão europeia entre c. 1450 e 1800, Akhbari incita-nos a pensar acerca do desenvolvimento do imperialismo e domínio global europeu em termos oceânicos. O longo aprendizado na mestria do espaço oceânico contribuiu para a capacidade europeia de construir impérios terrestres na Ásia e em África. Consequentemente, as relações internacionais desenvolvidas pelos europeus na arena não-estatal mas militarizada do alto-mar contribuíram para uma ordem global emergente (cf. Mancke, 1999) – ou uma grande narrativa do mundo, tal como o conhecemos. *Por Ser A Terra Muito Calmosa* apresenta-se como uma instigação para questionar esta grande narrativa.

VI

Secrets of Trade [Segredos do Comércio]:

enredar os sentidos, desemaranhar percepções

Ao continuarmos o nosso percurso através do espaço da exposição, os nossos sentidos activam-se e as histórias que fazem *Por Ser A Terra Muito Calmosa* cruzam-se com as nossas próprias percepções e fabricações individuais. A visão não é o único sentido que é chamado ao longo da exposição; as nossas capacidades olfactivas e auditivas são igualmente invocadas na percepção e compreensão das histórias que estão a ser contadas.

Ao explorarmos todas as peças presentes na galeria, deparamo-nos com quatro prateleiras que exibem diferentes elementos que dizem respeito às micro-narrativas presentes nesta exposição. Uma prateleira, separada das outras, sustenta umas poucas cópias da novela fictocrítica *Perturbation, A Speculative History of Future(s) Past*, que abordaremos mais à frente neste texto. As outras três prateleiras exibem substâncias que dizem respeito a Hormuz e às histórias que Akhbari nos conta nesta instalação: o característico solo vermelho de Hormuz (óxido de ferro), pedras de hematite e folhas de tabaco (que continuarão a secar ao longo da duração da exposição). Nestas prateleiras, os três elementos – a que são feitas referências e/ou que são usados mais ou menos directamente noutras partes da exposição – adoptam uma existência corpórea muito específica. Aqui eles são menos substâncias que funcionam como elementos e contextos do enredo e mais substâncias a

serem observadas e consideradas na sua singularidade. Enquanto essências de um sítio e das experiências que esse sítio acarreta, elas subentendem tanto um vínculo directo à natureza do lugar bem como às suas realidades interpretadas. A presença corpórea – e não meramente referencial – destas substâncias ajuda a “cumprir” as diferentes possibilidades do real avançadas pelas micro-narrativas contadas pelo artista em *Por Ser A Terra Muito Calmosa*, que procuram contribuir para uma resistência contra a normatividade e a pretensa “objectividade” construída das grandes narrativas modernas do progresso e desenvolvimento como as viemos a conhecer.

Ao deambular pela galeria, ouvimos frequentemente o som do oceano, que parece entrar e sair do espaço da exposição, em muito semelhante ao movimento das ondas a precipitarem-se sobre a costa e depois, mais devagar ou mais rapidamente, a serem puxadas de volta para o mar. O som da água parece permear a galeria intermitentemente à medida que a percorremos, parecendo por vezes bastante presente e outras vezes completamente ausente. Um outro som distintivo que também permeia a galeria frequentemente com uma cadência suave e enredadora é o som do canto. Tanto o som da água e o do canto chegam-nos do filme que está a ser projectado na *black box* e que irá ser apresentado mais à frente neste texto. Servindo primariamente como elementos das histórias (inter/intra-relacionadas) que são contadas no filme, estes sons servem também como banda sonora para a exposição, permitindo o estabelecimento de ligações entre os elementos sonoros e visuais (o som do mar e o navio e linha do horizonte inclinados; o som da água e o *ab anbar* e o ponto de água), bem como oferecendo uma atmosfera específica que poderá guiar a ligação dos visitantes aos diferentes trabalhos encontrados ao longo da galeria. A presença destes sons como pano de fundo e como elementos adicionais em relação com as deixas visuais da exposição cria efeitos em camadas de interligação entre as diferentes peças da instalação, à semelhança do que acontece no filme e na novela.

VII

Nuance of Iqlusion [Nuance de Iqlusão]: um acto de resistência
Um narguilé muito alto pode ser visto ao fundo do espaço expositivo e é difícil evitar perguntarmo-nos por que razão é tão alto. Originalmente desenhado no fim da era Safávida, uma das mais politicamente controversas dinastias reinantes do Irão, de 1501 a

1736, o Narguilé tornou-se conhecido e popular em países europeus no século XX. Embora não seja incomum encontrar bares de shisha em Lisboa, a altura deste narguilé fá-lo um tanto ou quanto pouco familiar e destacável.

Presumivelmente desenhados para os nobres, permitindo-lhes fumar enquanto montados a cavalo, os narguilés altos serviam também como ornamento central em muitas espécies de contextos e eventos de socialização na Pérsia dos séculos XVI a XIX. Narguilés altos, intrinsecamente desenhados e adornados tornaram-se um sinal de estatuto. Contudo, a altura deste narguilé aponta-nos no sentido de outro (dissimulado?) propósito. Se considerarmos as restantes partes da exposição, somos transportados para a inundaçã imaginária que se encontra implícita nas linhas inclinadas do horizonte na parede, na ilustração no painel de azulejos e no *ab anbar*. O narguilé torna-se então uma espécie de instrumento que permite ao carvão ficar acima da linha da água e continuar a queimar, num acto de resistência.

Num outro nível, servindo como utensílio para inalar fumo de folhas de tabaco alucinogénio, o narguilé pode também ser considerado um símbolo da alteração da percepção daquilo que é possível, um acto de resistência contra o determinismo, uma forma de perceber diferentes possibilidades de acção e de pensamento. O (imaginado/ficcionalizado) fumador pode ser facilmente pensado enquanto especulador: “etimologicamente o especulador [é] aquele que observa, vê, cultiva os sinais de uma mudança na situação, abrindo-se àquilo [...] que pode ser de importância” (Debaise e Stengers, 2017: 18-19). O pensamento especulativo – a consideração formal, estruturada e sistemática de outras possibilidades para além das pré-determinadas e pré-contadas – é um acto de resistência de per si. O narguilé serve, assim, também como uma representação das possibilidades de desaprender e repensar o passado, bem como perceber e transformar o presente e vislumbrar diferentes futuros.

VIII

Perturbation [Perturbação]: mitologias (passadas e futuras)
O filme é um dos capítulos contados na exposição e, tal como os seus elementos-irmãos esculturais e o livro, evolui entre factos e ficção. Uma docuficção experimental dividida em capítulos filmada em Hormuz, este filme é baseado nos eventos geopolíticos

subjacentes que deram origem às lutas actuais no Estreito de Hormuz e regiões circundantes. De modo semelhante às narrativas na novela, a história aqui desenrola-se em secções, interseccionando diferentes espaços e tempos.

Com uma abordagem auto-reflexiva (nas palavras do artista), a pequena equipa de filmagem, composta por um casal encajado em Hormuz devido às medidas de confinamento decorrentes da Covid-19, comunica com um realizador ausente (Rouzbeh Akhbari) que lhes dá certas instruções para cenários ou lugares a que devem estar atentos. À medida que a narrativa se desenvolve, eles deparam-se com a história de um jovem marinheiro que está desaparecido desde o inverno anterior, mas que o mestre Zār da ilha especula estar ainda vivo. Essa história parece ser um trecho de uma história parecida contada num dos capítulos da novela. Todas as embarcações retratadas no filme – nas suas múltiplas configurações – parecem ter uma semelhança com as das histórias do livro, bem como com a que está exposta no piso da exposição. A presença da água é constante e consistente ao longo do filme, como um chamamento, um lembrete da (im)possibilidade de ligar e atravessar mundos, tempo e espaço. A terra vermelha comestível faz aparições incisivas e agudas sem alguma vez ser mencionada verbalmente de forma directa no filme. Vários aspectos do filme parecem dar-nos deixas visuais relativas aos mundos descritos no livro, bem como a algumas das peças na exposição. Esta espécie de sobreposição do filme, do livro e das peças da exposição gera leituras hermenêuticas de cada trabalho e da instalação como um todo em múltiplos arcos de re(criação) narrativa.

A forma como a narrativa se desenvolve – numa combinação de mitos e especulações em torno de avistamentos sobrenaturais e superstições comuns, com a continuada sabotagem e actividades secretas de espionagem que têm definido durante séculos as passagens marítimas estreitas de ênfase comercial e ricas em recursos – pode em certa medida ser equiparada à forma como Barthes explora os “mitos” que circulam na sociedade contemporânea nas suas *Mitologias* de 1957. A *Perturbation* de Akhbari – como as *Mitologias* de Barthes – fala dos mitos que circulam na vida de todos os dias e que formam o mundo e o nosso lugar nele.

IX

Perturbation: A Speculative History of Future(s) Past [Perturbação: Uma História Especulativa de Futuro(s) Passado(s)]: perturbação(/ões)

A palavra especulação tem duas principais aplicações diferentes: actividades económicas de alto risco e altos retornos, como o investimento imobiliário; e fazer conjecturas sem provas fundamentadas. Akhbari usa o segundo destes significados, como prática empírica. Em muitos aspectos, a especulação reflecte o ethos da prática artística, dado que a noção de arte em si expressa uma abertura às possibilidades que podem vir de um mundo complexo e dinâmico onde os condicionamentos (como as limitações dos materiais e tecnologias) poderão ser vistos como limitadores e ainda assim – em certa medida – também em muitos aspectos propiciadores. A especulação – no sentido derivado da exortação de Alfred North Whitehead “Philosophy can exclude nothing” [A filosofia não pode excluir coisa alguma] (Whitehead, 1966 [1938]:2) e adoptada no campo das ciências sociais, nomeadamente por Isabelle Stengers (2002), ganhando proeminência recentemente – é uma resposta notável, ou um conjunto de respostas, a fenómenos que não podem ser agarrados, observados e ser alvo de acção sem correr riscos ou sofrer consequências.

Nas suas explorações, Akhbari tenta tornar visível o fracasso sistémico e a perda de conhecimento experienciados através do processo de silenciamento de mecanismos *mainstream* de construir e interpretar as grandes narrativas que perfazem o que nós conhecemos como História. Por outras palavras, embora por vezes a especulação conote uma actividade de antecipação e até exploração de expectativas, também é adoptada no quadro de uma abordagem evocadora do design especulativo, que pode ser descrito como uma ferramenta para apresentar visões de futuros possíveis enquanto um meio de crítica das narrativas hegemónicas e instigação desses mesmos futuros (cf. Smyth e Helgason, 2020).

O componente mais rico de *Perturbation, A Speculative History of Future(s) Past* é precisamente a instigação de possibilidades de leitura do passado, compreensão do presente e, finalmente, projecção de futuro(s). Como Akhbari escreve no prelúdio ao seu livro, o ponto de partida destas histórias foi a sua saída do Irão, uma

saída que foi tanto escolha individual como decisão política. No seguimento do seu regresso oito anos mais tarde, deparar-se com as ilustrações e notas manuscritas do seu falecido avô (Mahmoud Dehnavi), produzidas entre o meio da década de 1970 e o meio da década de 1980, deu origem à viagem de investigação que levou a cabo. Procurando explorar os emaranhados entre o contexto geopolítico e os mitos do portfólio do seu avô, a investigação levou Akhbari a sítios tão distintos como Lisboa, Qatar, Londres, Isfahan e Bandar-e-Abbas, bem como a diferentes tempos e tipos de fontes (arquivos históricos e histórias encontradas através da pesquisa de campo, entrevistas e boatos em redes sociais). Atravessando passado, presente e futuro, entre factos e ficções, e fazendo referência a várias interpretações das teorias da Floresta Negra e do Caos no *Three Body Problem [O Problema dos Três Corpos]* de Cixin Liu, *Perturbation, A Speculative History of Future(s) Past* desvenda relações inesperadas entre o local – neste caso, a região alargada de Hormuz – e conceitos socio-políticos planetários e cósmicos.

Sendo um trabalho que combina eventos históricos – e a sua muito necessária reavaliação – com ficção imaginativa, a novela de Akhbari procura ajudar os seus leitores a tornarem-se cada vez mais conscientes de que existem outras formas de considerar as coisas (como o passado), outras formas de estar no presente e outras formas de conceber o futuro. “Fazer de uma situação, passada ou presente, algo de importância significa intensificar o sentido de possibilidades que ela alberga, tal como expresso pelas lutas por e pretensões de uma outra forma de a fazer existir” (Debaise e Stengers, 2017: 17). Ao contar-nos uma série de histórias que articulam e exploram diferentes maneiras de olhar para fora em várias direcções temporais e espaciais, bem como aquelas que fomentam uma proposta crítica da possibilidade de reflexão e avaliação interior, *Perturbation, A Speculative History of Future(s) Past* é um apelo à consideração da possibilidade de outras trajectórias e os seus potenciais efeitos reparadores.

Epílogo

A natureza de círculo hermenêutico de *Por Ser A Terra Muito Calmosa*, onde “os mesmos sinais podem ser apropriados, traduzidos, re-historicizados e lidos de novo [...] [propondo] a diferença cultural como categoria enunciativa” (Bhabha, 1994: 37, 60) traz com ela

leituras pós-modernistas de produção de significado cultural. A articulação transnacional de Akhbari de diferenças culturais apresenta espaços “intermédios” de diálogo onde as identidades são (trans)formadas, reflectindo também a “tensão ente homogeneização cultural e heterogeneização cultural” (Appadurai, 1996: 32) e as “disjunções entre diferentes espécies de fluxos globais e as paisagens incertas criadas nestas disjunções e através delas” (ibid.: 43).

O fervilhante aspecto-chave da exposição enquanto conjunto de sistemas complexos que formam um todo, que pode ser – e constantemente é – (trans)formado e (re)formulado de diferentes maneiras, reside na sua própria plasticidade interna. É essa capacidade plástica que dá lugar a uma miríade de processos de heterogeneização que rompem decisivamente com a noção de metanarrativas. A profusão de subjectividades que brotam de – e que foram feitas visíveis por – a crítica pós-colonialista (v. Appadurai, 1996; Bhabha, 1994; Canclini, 2003, Saïd, 1978), juntamente com as subjectividades avançadas pelas novas políticas de raça, classe, orientação sexual e género, entre outras, geraram uma nova forma de perceber narrativas de identidade (cultural) e formação de identidade (cultural). Nesta linha de pensamento, Bhabha argumenta que

[é] o tropo dos nossos tempos localizar a questão da cultura no reino do além [...] O “além” não é um novo horizonte nem um deixar para trás do passado... [...] O que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de pensar para além de narrativas de subjectividades originárias e iniciais e concentrarmo-nos nesses momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais. Estes espaços ‘intermédios’ dão-nos um terreno para a elaboração de estratégias de individualidade – singular ou comunal – que dão início a novos sinais de identidade e lugares inovadores de colaboração e contestação, no acto de definir a ideia de sociedade em si. [...] Os termos de envolvimento cultural, quer antagonísticos ou afiliativos, são produzidos performativamente (Bhabha, 1994: 1-2)

A articulação de diferenças culturais, como Bhabha afirma, pode ser considerada um espaço intermédio, um espaço de mediação que não procura meramente ser um espaço de tradução e/ou comunicação

entre subjectividades de diferentes culturas, mas sobretudo ser um espaço dentro do qual novos elementos de formação de identidade (cultural) e novas identidades (culturais) emergem em resultado da performatividade destas articulações. É esse o caso de *Por Ser A Terra Muito Calmosa* de Akhbari.

A exposição reflecte o enquadramento elaborado da influência da globalização – e as suas dimensões e lógicas culturais – na reavaliação do passado, presente e futuro de povos, nações e culturas; potencia o reestruturar de teorias, narrativas e histórias. Traçar as linhas da cultura é, assim, um processo cada vez mais multi-modal e multi-mediado. Estes momentos e aspectos de reavaliação são característicos de uma sociedade pós-moderna globalizada: “[o] passado não é agora uma terra onde voltar numa política simples da memória. Tornou-se um armazém sincrónico de cenários culturais, uma espécie de molde central temporal, a que se pode recorrer conforme apropriado” (Appadurai, 1996: 30).

A prática e as metodologias de Akhbari demonstram claramente que “as produções culturais pós-industriais entraram numa fase pós-nostálgica” (*ibid.*: 31), visto que a sua produção é muito mais centrada num entendimento crítico de como as narrativas acerca do passado eram de facto produzidas e o que poderá ser o efeito de estabelecer um conjunto diferente de possibilidades de desconstrução e reconstrução dessas narrativas. A prática do artista revela também a importância de entrar num diálogo continuado, elástico, multi-modal e multi-direccional com o(s) passado(s), presente(s) e futuro(s) de forma a podermos ter esperança de uma – ligeiramente – melhor percepção de cada.

O emaranhado de electrões em que todos confiamos para comunicar, ou sincronizar os nossos pensamentos, é a prova mesma de que o que quer que esteja a controlar o dispêndio aleatório dentro deste isótopo não é localizado; é em vez disso um fenómeno constante ao longo de todo o continuum.

(Akhbari, 2020: 127)

BIBLIOGRAFIA

AKHBARI, Rouzbeh (2020), *Perturbation, A Speculative History of Future(s) Past*, author's edition.

APPADURAI, Arjun (1996), *Modernity at Large, Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis & London: University of Minnesota Press.

BHABHA, Homi (1994), *The Location of Culture*, London: Routledge.

CANCLINI, Néstor García (2003), *A Globalização Imaginada*, São Paulo: Editora Iluminuras.

D'ALLEVA, Anne (2012), *Methods and Theories of Art History*, London: Laurence King Publishing.

DEBAISE, Didier and STENGERS, Isabelle, (2017) “The Insistence of Possibles: Towards a Speculative Pragmatism”, *PARSE*, 2017/10 (issue 6), p. 13-19: https://parsejournal.com/wp-content/uploads/2017/10/PARSE_Issue6-TheInsistenceOfPossibility.pdf

GRAY, Albert (1888), *The Voyage of Francois Pyrard of Laval to the East Indies, the Maldives, the Moluccas and Brazil*, Hakluyt Society, London, AC.6172/63, pp. 238-45.

HEIDEGGER, Martin (1962 [1927]), *Being and Time*, Oxford: Blackwell.

HEIDEGGER, Martin (1971), *Poetry, Language, Thought*, New York: Harper&Row.

HEIDEGGER, Martin (1993[1935]), “The Origin of the Work of Art”, *Basic Writings*, New York and London: Routledge.

HELGASON, Ingi and SMYTH, Michael (2020), “Ethnographic Fictions: Research for Speculative Design”. *Conference on Designing Interactive Systems (Companion Volume)*: 203-207.

KAUZ Ralph, PTAK Roderich (2001), “Hormuz in Yuan and Ming sources”. In: *Bulletin de l'Ecole française d'Extrême-Orient*. Tome 88.

LOSTY, Jeremiah (2014), *Codex Casanatense 1889: an Indo-Portuguese 16th century album in a Roman library*. The British Library Emeritus.

LUDWIG W. Adamec (éd.) (1988), *Historical Gazetteer of Iran*, vol. 4, Zahidan and Southeastern Iran, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt. MANCKE, Elizabeth (1999), “Early Modern Expansion and the Politicization of Oceanic Space.” *Geographical Review* 89, no. 2: 225-36. Accessed January 26, 2021: doi:10.2307/216088.

SAÏD, Edward W. (1978), *Orientalism*, Harmondsworth: Penguin Books.

WHITEHEAD Alfred North (1966 [1938]), *Modes of Thought*, Toronto: Macmillan.

Em Alto-Mar

Manon Klein e Victoria Marie Page

Os bordéis e as colónias são dois tipos extremos de heterotopias e, se pensarmos que um navio é afinal um pedaço flutuante de espaço, um lugar sem lugar, que existe por si só, que é fechado sobre si mesmo e que ao mesmo tempo é dado à infinitude do mar e que, de porto em porto, de bordo a bordo, de bordel a bordel, um navio vai tão longe como as colónias em busca dos mais preciosos tesouros que se escondem nos seus jardins, perceberemos também que o navio tem sido, na nossa civilização, desde o século dezasseis até aos nossos dias, não só o maior instrumento de desenvolvimento económico (ao qual não me referi aqui), mas simultaneamente o grande escape da imaginação. O navio é a heterotopia por excelência. Em civilizações sem barcos, esgotam-se os sonhos, e a aventura é substituída pela espionagem, os piratas pelas polícias.

(Foucault, 1984: 46)

O conceito de heterotopia desenvolvido por Michel Foucault descreve lugares existentes (por oposição à utopia) enquanto contra-sítios, lugares que obedecem às suas próprias leis e ritmos, existindo no tempo bem como fora do tempo. A embarcação, constituindo uma ilustração eminente deste conceito, ocupa um lugar de relevo na exposição de Rouzbeh Akhbari, embora seja exposta quer naufragada (enquanto modelo) quer em construção (no seu filme). Os navios são também centrais a *Perturbation* [Perturbação], a sua colecção de contos entrelaçados. Entre correntes sazonais e Guardas da Revolução Islâmica desconfiados, o leitor mergulha no coração de viagens trágicas em águas turbulentas. Para além deste sentido de perigo, outras manifestações de água irrigam *Por Ser A Terra Muito Calmosa*: um presumível dom divino, um mecanismo de arrefecimento para aliviar os pés dos colonos de Hormuz.

Conduzida por estas narrativas hídricas, a exposição em si parece transformar-se numa embarcação. Ela embarca os visitantes numa viagem a alto-mar e usufrui da liberdade de navegação total, embora temporária, que distingue esta espécie de espaço, para pensar e talvez escrever o mundo de forma diferente: uma outra espécie ainda de heterotopia.

a bordo
percursos passados e intenções futuras flutuam juntos
a descobrir colectivamente como navegar
mar e nevoeiro

a enfrentar um horizonte oblíquo a perder a mão viagem
alto- à deriva na névoa do fumo de tabaco
mar

a pensar em diferentes trajectórias e deslocalizações
marinheiros empoderados
piratas
contrabandistas sobre revoluções
a arriscar
a esperar

descobrir como navegar
mar e nevoeiro

embarcar
couraçados naves espaciais rela-
todas as outras (embarca-) ções

a usar
bússolas rosas dos ventos mapas
ferramentas e códigos
testemunhos de uma obsessão com fazer sentido e um desejo
de dominar
mapas
nomear em papel terras e águas
projectar fronteiras

a apontar para norte como se fosse essa a única maneira de ir

Alguns ficaram para um repouso
mergulhados em
degraus e
servidores pessoas a absorver deleites com os seus pés molhados

dois casais sentam-se juntos num grupo de quatro à volta de uma mesa
emoldurados dentro de um quadrado

ficam quando a água escorre eles
presos na lama
afundados e descentrados

o navio testemunha e prova de geopolítica
ancorado num
sistema capitalista e colonizador
a expor a expansão controlo e manipulação
exploração da natureza para o humano consumo

da exploração à descoberta importação
e exportação comércio e tráfico
uma visão empoeirada do universo através da conquista

nesta exposição um espaço para a transição
a cavalgar as ondas
por um momento fugaz
dar-se ao tempo

e para questionar o humano olhar a névoa

O “olhar humano” é um conceito controverso – um olhar complexo. O termo pode levar a diferentes interpretações. Reflecte emaranhados humanos e produz uma pluralidade de formas de ver, muitas vezes contraditórias e contrastantes – coloniais, masculinas, oposicionais, estrangeiras, femininas e por aí em diante. Como podemos falar acerca do olhar humano ao mesmo tempo que enfatizamos as complexidades das relações humanas? Como evitamos essencializar este olhar e evitamos que o olhar essencialize o que vê? O olhar humano não é unidireccional, leva-nos a perguntar como os seres humanos olham uns para os outros, como nós olhamos para dentro e chegamos a um entendimento de nós próprios. Simultaneamente, somos incitados a questionar a forma como os seres humanos olham para outras formas de vida, outras entidades e os chamados objectos considerados “não-humanos”. O olhar colonial é um olhar dominante, é na sua essência um olhar de domínio que transcende os reinos humanos e não-humanos. A exploração, nos seus dois sentidos, é-lhe crucial. Mares e terras foram atravessados de forma a transformar os corpos e os líquidos, vapores e sólidos da terra em recursos, a tal ponto que mal podemos encontrar palavras para descrever estas entidades fora de uma visão capitalista. Este olhar reproduz a colonialidade do poder (Quijano, 2007) a fundir lutas velhas e novas, mantendo viva a lógica da mundividência dos colonizadores. Contudo, existem olhares oposicionais, que demonstram um despertar de consciência e actos de resistência que põem em causa este domínio e exploração, com as pessoas a ousarem olhar para trás (Bell Hooks, 1992) ao mesmo tempo que olham para a frente, para uma visão de uma Terra depauperada. Devemos sempre perguntar a quem é permitido olhar e para quem e para o quê, e perguntar quem é capaz de fitar de volta ou não – e porquê.

Podemos nós, enquanto seres humanos, encontrar outras formas de olhar e vermo-nos a nós próprios no mundo e vermos o mundo em si? Nós vemos e articulamos o ‘ver’ através de uma linguagem limitada. A nossa visão é sempre parcial e deixamos pouco espaço ao inarticulável. A criação artística, em todas as suas formas, apresenta-se como um portal que expande as nossas formas de ver-falar-pensar-fazer-ser, como o fazem os sonhos e as drogas. Têm sido usados ao longo da História humana facilitadores como psicadélicos orgânicos ou substâncias sintéticas para entrar em diferentes reinos. Em *Por Ser A Terra Muito Calmosa*, o tabaco

alucinogénio permanece na parede, nós não o fumamos para entrar no universo da exposição, mas ele incita-nos a considerar o quão maleável é a nossa percepção da realidade, como nós enquadrámos histórias e como elas ditam o nosso olhar e comportamentos.

Akhbari repensa “o real” expondo a natureza construída e fictícia das narrativas históricas. O “real” tem sempre sido enquadrado pelos historiadores. Na constelação de Akhbari de objectos e narrativas somos confrontados com as linhas nebulosas e permeáveis que procuram definir e separar a presumível história-enquanto-factos e os contos-enquanto-ficção. Junta arquivos aos mitos e boatos que circularam pelo Estreito de Hormuz, rico em recursos, e através dele. Akhbari viaja ao passado para mudar a nossa percepção presente de geografias centradas no comércio, áreas de passagem e de trocas regionais e transnacionais, onde não só circulavam e ganharam proeminência mercadorias mas também boatos e histórias. Um caso que é disto exemplo é a forma como o singular solo comestível de Hormuz rico em ferro, que é fermentado e comumente utilizado como condimento pelos habitantes locais, deu historicamente lugar a retratos distorcidos dos habitantes da ilha enquanto súbditos incivilizados e comedores de terra, que tanto as potências Europeias como Persas exploraram para legitimar ocupações sangrentas na região, pelo controlo deste nó estratégico das vastas redes marítimas entre o Oceano Índico e o Golfo Pérsico.

Em *Perturbation, A Speculative History of Future(s) Past* [Perturbação: Uma História Especulativa de Futuro(s) Passado(s)], Akhbari rescreve ficções com base nestas lendas, nos contextos históricos e ambientais em que elas foram desenvolvidas, bem como nas histórias íntimas herdadas da sua família e narrativas que lhe confiaram generosamente em conversa indivíduos que conheceu ao longo do seu processo de pesquisa. O trabalho é composto de fragmentos de trajectórias de vida; retratos que atravessam o tempo e imaginam futuros, fomentando ecos entre eles. A recolha de contos do artista, a sua reformulação especulativa de arquivos e reapropriação de representações de encontros coloniais participam numa prática de ‘História Potencial’, “uma forma de estar com os outros, tanto vivos como mortos, através dos tempos, contra a separação entre passado e presente, povos colonizados e os seus mundos e posses, e a história da política” (Azoulay, 2019: 357)

Como podemos ver através da exposição e da novela de Akhbari, as histórias de embarcações marítimas e os sítios onde elas nos levam (tanto fisicamente como na nossa imaginação) oferecem novas possibilidades com base em histórias nunca inteiramente pretéritas. Poderão elas também levar-nos para além do nosso olhar humano e a uma outra espécie de heterotopia?

BIBLIOGRAFIA

AZOULAY, Ariella Aïsha (2019), *Potential History: Unlearning Imperialism*. London: Verso. iBooks.

FOUCAULT, Michel (1984), "Des Espaces Autres". *Architecture, Mouvement, Continuité*, no. 5: 46-49. Translated from the French by Jay Miskowic.

HOOKS, Bell (1992), "Bell_hooks, The Oppositional Gaze.Pdf." *Black Looks: Race and Representation*.

QUIJANO, Aníbal (2007), "Coloniality and Modernity/Rationality." *Cultural Studies* 21 (2-3): 168-78. <https://doi.org/10.1080/09502380601164353>.



LEGENDAS DAS IMAGENS /
IMAGES CAPTIONS

capa / cover
Rouzbeh Akhbari
On Revolutions Past (2021)
Painel azulejos / Glazed ceramic tiles

pp. 21, 29, 61
Rouzbeh Akhbari
One Revolutionary, No Revolution (2021)
Iluminuras manuscritas /
Illuminated manuscripts

pp. 30, 31
Rouzbeh Akhbari (baseado num
desenho de / based on a drawing
by Mahmoud Dehnavi)
One Revolution: Future (2021)
Impressão digital lenticular /
Digital lenticular print

pp. 32, 33
Rouzbeh Akhbari
Perturbation (2021)
Vídeo mono-canal, cor, som, 16
minutos / Single channel video,
colour, sound, 16 minutes

Todas as imagens cortesia do artista
/ All images courtesy of the artist

PUBLICAÇÃO / PUBLICATION

@ Universidade Católica
Portuguesa (UCP)
Palma de Cima, 1649-023 Lisboa
Textos @ os autores 2021

Organização / Edited by
Luísa Santos
Ana Fabíola Maurício

Textos / Texts
Luísa Santos
Ana Fabíola Maurício
Victoria Marie Page
Manon Klein

Fotografia / Photography
Imagens cedidas pelo artista /
images courtesy of the artist
João Matos

Tradução / Translation
Henrique Frederico Rocha

Tiragem / Print Run
200 exemplares / copies

Impressão / Printing
Guide Artes Gráficas

ISBN
978-989-33-1999-4

Depósito legal
485403/21

EXPOSIÇÃO / EXHIBITION

Um projecto de / A project by
Rouzbeh Akhbari

Curadoria de / Curated by
Luísa Santos e / and
Ana Fabíola Maurício

*Assistência curatorial /
Curatorial assistance*
Maria Eduarda Duarte

Produção obras / Fabricator
Atelier São Vicente
Chloé Daquet
Thibaut Dewart
Marta Galo Santana

Produção / Produced by
Creative by SC - Sara Cavaco

Montagem / Installation
Maria Torrada

Comunicação / Communication
Maria Eduarda Duarte
Julia Flamingo
Cultura@Católica

Vídeos / Videos
Julia Flamingo
Sofia Saleme

Seguros / Insurance
Innovarisk

Galeria Fundação Amélia de Mello /
Amélia de Mello Foundation Gallery
Coordenador / Coordinator
Paulo Campos Pinto

*Serviço de apoio ao visitante
/ Visitor service support*
Marta Sitú

Universidade Católica Portuguesa
Edifício da Biblioteca
Universitária João Paulo II
Palma de Cima, 1649-023, Lisboa



UNIVERSIDADE
CATÓLICA
PORTUGUESA

CULTURA
@CATOLICA



4Cs - From Conflict to Conviviality
through Creativity and Culture



Co-funded by the
Creative Europe Programme
of the European Union



ONTARIO ARTS COUNCIL
CONSEIL DES ARTS DE L'ONTARIO
an Ontario government agency
un organisme du gouvernement de l'Ontario



Canada Council
for the Arts
Conseil des arts
du Canada



TORONTO
ARTS
COUNCIL

FUNDED BY
THE CITY OF
TORONTO



Innovarisk
UNDERWRITING
ESPECIALIZADOS. POR SI.



FUNDAÇÃO
AMÉLIA DE MELLO
desde 1964



por ser a tena muito calmosa