

and I am so
thankful for all
of the friendships
i have made

and I am so thankful for all of the friendships i have made · Films by Gabriel Abrantes

Films by Gabriel Abrantes

and in collaboration with Benjamin Crotty, Daniel Schmidt and Katie Widloski

Gabriel Abrantes (G)

Retrato do Jovem Artista, Enquanto Jovem

Alexandre Melo

To Rob and Katie Crotty and all their brothers and sisters in uniform.

“La délicatesse sadienne n’est pas un produit de classe, um attribut de civilisation, un style de culture. C’est une puissance d’analyse et un pouvoir de jouissance : analyse et jouissance se réunissent au profit d’une exaltation inconnue de nos sociétés et qui par la même constitue la plus formidable des utopies. La violence, elle, suit un code usé par des millénaires d’histoire humaine ; et retourner la violence, c’est parler encore le même code. Le ‘*principe de délicatesse*’ postulé par Sade peut seul constituer, dès lors que les assises de l’Histoire auront changé, une langue absolument nouvelle, la mutation inouïe, appelée à subvertir (non pas inverser, mais plutôt fragmenter, pluraliser, pulvériser) le sens meme de la jouissance”

Roland Barthes, in *Sade, Fourier, Loyola*, 1971

I

Nasceu em 1984. No momento em que escrevo este texto tem vinte cinco anos e quase dez meses. Nasceu em Chapel Hill na Carolina do Norte e, depois disso, viveu em Lisboa, Bruxelas e Washington. Entre 2002 e 2006 estudou Belas Artes em Nova Iorque na Cooper Union e em Paris na Ecole National Supérieur des Beaux Arts e estudou cinema no Le Fresnoy em França. Em 2006 decidiu vir viver para Portugal com o objetivo, entre outros, de trabalhar em Trás-os-Montes, no norte de Portugal, uma região rural e tradicional com a qual tem ligações familiares. Tinha a intenção (que se tem revelado difícil de concretizar) de trabalhar na comunidade rural com actores não profissionais no que seria um filme catástrofe sobre o dilúvio. Desde então já filmou no Brasil e em Angola e tem agora mais projectos de trabalho em Angola e Haiti. Entre 2006 e 2010 realizou cinco filmes que constituem o principal objecto deste comentário: *Visionary Iraq (VI)* (co-realizado com Benjamin Crotty); *Too Many Daddies, Mommies and Babies (TMD)*; *A History of Mutual Respect (HMR)* (co-realizado com Daniel Schmidt); *Liberdade (L)* (co-realizado com Benjamin Crotty); *2002,2003,2004... 2002 (2002)* (co-realizado com Daniel Schmidt). Destes filmes *TMD* ganhou o prémio Jovens Artistas EDP 2009, *VI* ganhou o prémio Jovem Talento no Indie’09 e foi exibido no Festival de Roterdão e no Palais de Tokyo, Paris, 2010. *HMR* ganhou o Leopardo de Ouro para curtas-metragens no Festival de Locarno 2010 e o Prémio de Melhor Curta Metragem Portuguesa no Indie’10 e foi exibido no Centre Pompidou. *L* foi exibido no Musée d’Art Moderne de La Ville de Paris.

Para além da conveniência de começar pela informação curricular, o destaque e detalhe atribuídos a este enunciado descritivo resulta da necessidade de, nesta abordagem, dar prioridade e relevância a questões de localização da obra do autor.

Localização biográfica, antes de mais. Segundo uma perspectiva convencional estamos perante “trabalhos de juventude” mas, como é óbvio, será preciso esperar dez ou vinte anos para saber o que essa designação significará no caso particular deste autor. Só nos resta, e é isso que pretendemos, analisar este conjunto de obras como um corpo de trabalho já feito, que nos é apresentado como um dado, um objecto de análise, com a aliciante característica suplementar de, dada a circunstância etária do autor, nos ser ainda possível, ou necessário, medir, já, distâncias em relação a trabalhos escolares (referências que tenderão a desaparecer em momentos mais avançados da carreira) e também antecipar especulações sobre trabalhos futuros ou em curso. Isto para além da oportunidade privilegiada para abordar temáticas e preocupações típicas desta fase (os “twenty-something”) das trajetórias criativas: a auto-representação, as relações familiares, a visão do mundo, o processo de estruturação da identidade.

Os cinco filmes referidos distinguem-se dos trabalhos escolares, antes de mais, pelo seu afastamento em relação a temáticas que dizem respeito à história da arte, às instituições do mundo da arte contemporânea e ao modo como com elas se relacionam os jovens artistas. Tende também a perder peso uma dimensão mais óbvia de experimentalismo formal ou exibição de atitude, normais em contexto estudantil (ver *Arabic Hare and Tunnel Performance*, co-directed with Benjamin Crotty)).

De entre as primeiras obras *Olympia (O) I & II* são exemplo de relação com uma obra consagrada da obra da pintura e *Gugg ‘n’ Tate* ilustra uma abordagem crítica do circuito da arte contemporânea. *Obama For President* designa já a actualidade política mas de um modo simples e humorístico ainda que eficaz no seu efeito desestabilizador do sentido das conveniências.

Em *VI* permanece a referência ao mundo da arte, na sequência da galeria, mas de um modo já sobre-determinado pelo fio político da narrativa.

Esta é uma primeira deslocação que desenha um primeiro tópico de localização: da referência auto-centrada ao mundo da arte para um empenhamento na abordagem de temas da actualidade política e social mais geral.

Neste momento, o trabalho de G, como o de centenas (milhares?) de outros artistas actuais, é também exemplo de um dilema de localização disciplinar: entre o mundo da arte contemporânea e o mundo do cinema. Neste caso, a questão recobre vários aspectos.

O autor não faz apenas filmes. Fez e faz também fotografia, pintura sobre tela, trabalhos sobre papel (desenhos, aguarelas), esculturas (veja-se em Miami/Basel 2009

o “container” *Diamond Bar*) e instalações que, em muitos casos, criam o contexto espacial para a projecção dos filmes. Foi o que aconteceu na Galeria III, no Porto, em que o espaço dos três andares da galeria foi totalmente ocupado e transformado em cenários específicos para a apresentação de *VI*. De forma ainda mais elaborada a apresentação de *TMD*, em Lisboa, repartiu-se por três espaços tendo sido construído, em cada um deles, um cenário correspondente a uma sequência do filme. Neste caso a escolha dos locais teve uma intenção específica: o lugar institucional (Fundação EDP), um espaço de residências artísticas (Galeria ZDB), e um espaço expositivo num bairro social (Galeria Lumiar Cité).

Embora estas cenografias ou instalações tenham sido destruídas depois da apresentação, tal como, aliás, uma parede construída para a montagem da exposição de pinturas na Galeria III em Lisboa em Novembro 2008, não deixam por isso de ter um valor formal autónomo e correspondem a um modo de apresentação dos filmes sob a forma consagrada da instalação-vídeo em espaços dedicados às artes plásticas, embora deva ser sublinhada, dada a sua relevância social, a opção pela diversificação entre galeria, espaço institucional e espaço devoluto apropriado.

Os filmes mais recentes (*O I & II; VI; TMD; HMR*) foram já apresentados em festivais de cinema e *2002* (em versão inacabada) no âmbito de um projecto de intervenção artística numa discoteca.

Créditos

Um segundo tópico de localização desenha uma deslocação dos lugares de apresentação das obras: a partir dos espaços convencionais do mundo da arte em direcção aos lugares do cinema.

O autor trabalha neste momento num guião para uma longa-metragem e mantém o projecto de fazer uma longa-metragem (de que existe apenas um *trailer* de vinte minutos) a partir das nove horas de filmagens em Trás-os-Montes. Veremos o que vai acontecer.

Entretanto, e embora essa análise não possa ser aqui desenvolvida, convém não esquecer (mesmo se o autor o esquecer) que as fotografias, pinturas, desenhos e instalações (que não são apenas apêndices dos filmes) exercitam um trabalho de articulação e corrosão de referências estilísticas (sobretudo da pintura das últimas décadas) que não é menosprezável e, tal como os filmes, manifestam apreciável potencial lúdico e provocatório.

Ao observar a deriva biográfica do autor é fácil reparar na diversidade geográfica, reforçada mesmo por um louvável exotismo. Ao espaço académico ou digital dos trabalhos escolares sucede-se, já em Portugal, o trabalho em set/cenário/estúdio nos filmes *VI* e *TMD*. Entretanto começa o trabalho de filmagem em espaço natural real: em Trás-os-Montes e depois nos filmes *HMR* (filmado em Brasília, Iguazu e Lisboa), em *L* (filmado em Angola) e em *2002* (filmado em Lisboa e Sintra, em Portugal).

Em VI foram reproduzidos em estúdio uma tenda de campanha e os efeitos de um bombardeamento no Iraque. Em *TMD* inventou-se um laboratório de campanha na Amazônia e um acidente de automóvel durante uma tempestade de neve. Mas em *HMR* já temos a realidade da arquitectura de Brasília, das florestas de Iguazu (também representadas por Sintra) e quedas de água de Iguazu e de uma residência aristocrática (Convento da Trindade) em Lisboa. Em 2002 não deve ser subestimado o peso real do Estádio Nacional (um dos símbolos da arquitectura fascista) em Lisboa, da travessia do rio Tejo (com o monumento ao Cristo Rei) ou da floresta e dos Castelo dos Mouros em Sintra e do cabo de Peniche ou a não menos real leveza do Lux, a discoteca mais famosa de Lisboa. Passo seguinte, e decisivo, *L* (na sua versão actual) é inteiramente rodado em Angola (Luanda e arredores; Praia de Santiago, Miradouro da Lua, Chicala, Ilha de Luanda, Prédio Lagoa-Kinaxixi).

O terceiro tópico de localização traz-nos desde os computadores das salas de aula até ao pôr-do-sol na Barra do Cuanza ou no telhado do famoso edifício Lagoa – Kinaxixi no centro de Luanda.

Passando por estúdios improvisados, interiores emprestados e exteriores mais ou menos convencionais. Este movimento que acompanha e dá uma dimensão geográfica às duas (re)localizações acima referidas tem a vantagem suplementar de poder ser visto, sem (ou com, é a mesma coisa) ironia, como um “processo de globalização”.

Importa ponderar se a existência de uma relação com uma realidade natural (não questionando aqui esta noção) pré-existente ao processo de construção do filme tem consequências ideológicas ou políticas significativas, sobretudo quando acompanhada de um vertiginoso alargamento de escala geográfica, que inclui o Brasil e Angola, dois países que se prevêem fulcrais na história do século XXI.

O primeiro efeito ideológico desta deslocação geográfica é proporcionar um descentramento de ponto de vista, potencialmente enriquecedor em termos políticos e narrativos.

Os estereótipos colonialistas mais divulgados, associados à expansão capitalista, foram em boa parte construídos, em e por Hollywood, através de uma re-criação (que em muitos casos foi uma invenção mais do que uma re-invenção) em estúdio de imagens convencionais do exotismo do longínquo (um fenómeno que se produziu não apenas em relação ao Oriente e a África mas também, por exemplo, em relação à Península Ibérica e à Europa do Sul em geral e, mesmo dentro dos EUA, em relação aos nativos americanos

e aos afro-americanos). A política expansionista da extinta URSS seguiu a mesma estratégia, procurando submeter a dinâmica dos movimentos de libertação aos seus interesses imperialistas e à retórica da propaganda comunista (ao estilo leninista da Rússia)

Uma forma pertinente de tentar romper com estas abordagens estereotipadas é deslocar o processo de criação e produção dos filmes para os lugares em apreço, trabalhando com as pessoas e as realidades específicas do contexto. É isso que acontece em *HMR* e, sobretudo, em *L*.

A presença física da realidade natural e urbana de Luanda e a evidência da beleza e poder dos corpos dos actores/personagens que vivem e exprimem esse contexto, criam uma “possibilidade inaugural” de emergência e fundação de novas histórias e novas narrativas.

Mas para que essa possibilidade de inovação possa ser concretizada é preciso evitar duas tentações fáceis e empobrecedoras.

A primeira tentação a evitar é a tentação naturalista que reproduz o culto colonialista do exótico (ou o equivalente deslumbramento ecológico típico da pseudo-esquerda-radical) e consiste em supor que a simples vinculação “realista” de determinadas imagens a um determinado lugar produz um efeito de revelação e autenticidade e um efectivo acréscimo de conhecimento do real. A realidade não se mostra : constrói-se.

A segunda tentação, simétrica, porque visa opor-se ao exotismo, mas igualmente empobrecedora, consiste em apostar na propaganda desenvolvimentista, apresentando imagens estereotipadas de modernidade, sem prestar atenção ao facto de essa estratégia ideológica se limitar a reproduzir os mitos colonialistas e comunistas do progresso considerado como valor absoluto.

O que chamamos possibilidade inaugural de emergência de novas ficções cumpre-se através da apresentação e invenção de nós ou núcleos complexos e originais de contradições, conflitos, expectativas e realizações, vividos por personagens em movimento, envolvidos no processo de afirmação de novos centros vitais para mundos futuros. Corpos que sejam nós de contradições inauditas.



II

A principal opção característica dos trabalhos de G é a abordagem directa de temas candentes da actualidade política ou ideológica.

Importa, porém, começar por sublinhar que esta abordagem é realizada de um modo totalmente diferente das formas convencionais dos discursos críticos que se tornaram a vulgata dos exercícios escolares sobre relação entre arte e política para jovens artistas ansiosos por exhibir uma boa consciência social.

Ao longo da última década, as modas pós/neo/neo-pós ou pós-neo marxistas alastraram entre as camadas menos esclarecidas do mundo da arte gerando sub-produtos cada vez mais anacrónicos das banalidades anti-democráticas, anti-capitalistas e anti-imperialistas dos anos 60 e 70 (o exemplo mais estúpido é o terrorismo anti-globalização). Deparamo-nos assim com lixeiras de sub-produtos artísticos que usam o formalismo estético (uma estética muito pobre, é claro) como substituto para a inépcia e ineficácia em termos de verdadeiros activismo político, solidariedade social, luta ideológica, análise sociológica ou reflexão teórica. Estas são actividades reais que requerem competências específicas e militâncias concretas e por vezes arriscadas. A arte pseudo-política serve apenas para garantir o lugar institucional, os rendimentos e a boa consciência dos seus autores e dos respectivos professores e comissários. Admitimos ou esperamos que G tenha ouvido o suficiente desta vulgata na Cooper Union para agora nos poupar a tais misérias do pensamento.

Qual é então a forma directa de abordagem de temas da actualidade política ou ideológica a que nos referimos?

Começamos por dizer que é uma forma que sabe que só pode ser directa se o não for. Porque quando se veicula um ponto de vista pré-formatado sobre uma realidade não há nenhuma relação artística ou produtiva com a realidade nem com nada, há apenas a reprodução de um estereótipo ideológico que nada adianta nem ao pensamento sobre a realidade nem à própria formulação ideológica assumida.

A forma directa (no sentido que acabamos de explicitar de forma não pré-formatada por um ponto de vista ideológico estereotipado) que evocamos pressupõe a constituição da realidade que se aborda como um problema, ou seja através da formulação ou invenção de um problema ou conjunto de problemas. Para o fazer é necessária a mediação de uma linguagem que sirva para isso mesmo, formular ou inventar problemas que constituam uma realidade em realidade. G escolheu para desempenhar essa função a linguagem de Hollywood, isto é, a gramática de uma linguagem cinematográfica que é por certo a maior, quando não a quase única, forma de conhecimento e inteligibilidade da história, da realidade e da actualidade. Muito poucas pessoas sabem ou percebem o que quer que seja do mundo a não ser através da linguagem produzida por Hollywood, em sentido lato, ou seja a linguagem que entretanto se alargou até ao infinito através da banalização do “star-system”, da televisão e da net.

Para G, dada a sua localização social e cultural, os géneros ou os modelos consa-

grados da gramática de Hollywood revelaram-se a mediação indispensável ou ideal para a abordagem da realidade.

Em *VI* é invocado o melodrama familiar, o filme de guerra e a angústia teenager. Em *TMD* o melodrama familiar alia-se ao drama sentimental e ao filme-catástrofe. *HMR* oferece-nos o grande espectáculo da viagem e aventura: a jornada erótica e exótica de dois jovens divididos entre a fidelidade à amizade, a busca do amor puro e a pura luxúria do desejo. Em *2002* temos o “filme dentro do filme” com uma surpreendente ou insólita incursão no filme histórico (Pasolini meets Hollywood meets Bresson) e em *L* um melodrama ligeiro (mas quase exemplar).

Uma vez enunciada esta mediação privilegiada é necessário referir que o modelo referido é profundamente transformado (para um olhar menos atento pode ser quase irreconhecível) em função da forma específica que tomam: as condições de produção, com orçamentos mínimos; a construção das personagens, com sistemáticas inversões de posições; a construção narrativa, com sucessivas torções; e o discurso ideológico sempre atravessado por uma perversa ambiguidade ou ambígua perversidade.

As condições de produção decorrem da já referida localização biográfica e disciplinar. *VI* e *TMD* são filmes de jovem artista feitos com orçamentos tão reduzidos que não dariam para contratar a mais exígua equipa de rodagem cinematográfica profissional durante meia dúzia de dias. Em termos de exibição de valores de produção (“production values”) os efeitos visuais, no sentido lato, não são comparáveis aos do cinema profissional de produção corrente e têm de ser reportados à categoria dos filmes de artista tal como os encontramos no trabalho de artistas plásticos ou cineastas experimentais. Daí resultam múltiplos achados e surpresas, mais ou menos conseguidos, em termos de inventividade formal (em *VI* os realizadores, cameraman e actores são os dois autores e a câmara fica a filmar sozinha quando os dois estão a ser filmados em simultâneo). O que importa assinalar é a capacidade destes filmes, mesmo nestas condições de produção, para se confrontarem com os modelos do cinema “a sério” e, sobretudo, com a noção de ficção e de narrativa que lhes corresponde (um pouco ao jeito das curtas ou mesmo das primeiras longas de Almodóvar). Estas características mantêm-se, ainda que mitigadas, em filmes mais recentes produzidos com recursos um pouco mais avultados (*HMR*, *L*).

Um dos aspectos mais relevantes que resulta destas condições específicas de produção é um tipo de casting peculiar que tem consequências ficcionais e ideológicas que vão para além das motivações económicas.

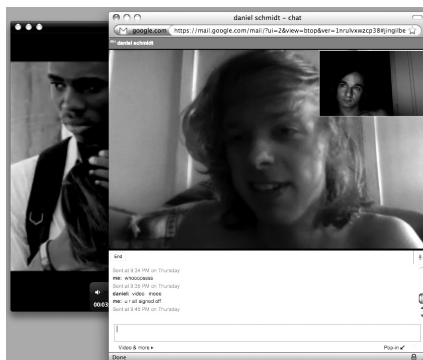
O casting, como é comum em jovens artistas e cineastas, recorre ao autor para desempenhar alguns dos papéis (às vezes mais do que um) principais ou mais complexos, em termos de performance física ou ambiguidade psicológica. Em *VI* desempenha três papéis, em *HMR* assume a função do vilão tal como em *2002* onde, durante as filmagens, chegou a correr o risco de partir o pescoço.

Para além do uso do autor, o casting recorre aos amigos e colaboradores mais próximos (nalguns casos co-autores) geralmente para desempenhar um papel de parceiros

privilegiados que permitem o exercitamento de dinâmicas de cumplicidade/rivalidade e fidelidade/traição, particularmente ricas em termos de possibilidade de torções narrativas. É o que chamaríamos um desdobramento afetivo.

Em *VI*, Benjamin Crotty (companheiro de estudos e co-autor de *VI e L*) faz de irmão (via adoção), amante e camarada de armas. Em *HMR*, Daniel Schmidt (também companheiro de escola e co-autor de *HMR e 2002*) faz de maior amigo (por fim traído) e companheiro de viagem. Em *2002*, *G* mantém uma relação com a mesma estrutura psicológica com o seu companheiro de armas (Daniel Schmidt, de novo). Podemos considerar que em *TMD* o autor delega a sua função no jovem actor Alex David, secundado pelo actor profissional já consagrado Filipe Vargas. Não é certo que a carga de malévola ambiguidade que *G* empresta às suas prestações tenha conseguido ser plenamente assumida por Wilson Teixeira enquanto protagonista de *L*, mas é também um facto que este filme aponta já para um outro tipo de ambição ficcional menos personalizável.

A presença do autor como actor facilita a enunciação de hipóteses de leitura psicanalítica que são suscitadas com muita frequência por obras de jovens artistas que trabalham com este tipo de temáticas e materiais. É a questão da família: sempre a questão da família.



Em *VI G* é uma órfã angolana adoptada que desde os 14 anos tem relações sexuais com o irmão legal. O pai adoptivo, também interpretado pelo artista, é um homem de negócios corrupto. Ou seja, *G* não tem, ou não conhece, verdadeiros pai e mãe. Para que o assunto se torne óbvio o filme seguinte chama-se *Too Many Daddies, Mommies and Babies*, título programático, e um dos eixos narrativos é o desejo de um casal de homens constituírem família e terem um filho.

Paternidade, maternidade e acasalamento são problemas em aberto que geram problemas que são um dos mais dinâmicos motores das narrativas destes filmes.

Em *HMR* temos a procura do par ideal ou a rejeição da ideia do par ideal. Em *L* o problema, sob fundo de diferenças culturais, é um problema técnico de acasalamento, no sentido literal. Se as coisas continuarem assim não vão conseguir ter filhos. O jovem africano revela-se impotente perante a sua jovem namorada chinesa. Exemplo maior de torção narrativa com inversão da convenção quanto ao lugar sexual e relação de poder homem/mulher e africano/asiática.

Em *2002*, temos três pares em três situações diferenciadas mas todas elas definíveis em termos de relação com o desejo de acasalamento: duas meninas em estado de aspiração nascente; dois cavaleiros (o bom e o mau, sendo *G* o mau) em estado de frustração; dois mouros em estado de feliz consumação (por isso condenados à fogueira da Inquisição). Vale a pena sublinhar o modo como a utilização no papel de mouros de dois brasileiros não profissionais (Luíz Silva e Thiago Dantas) concede a este episódio um paradoxal efeito de verdade. Na mesma sequência o papel de padres da Inquisição é desempenhado por trabalhadores da construção civil ucranianos imigrados em Portugal.

Neste caso um casting paradoxal produz um duplo efeito que ilustra a estratégia acima enunciada (descentramento e des-naturalização). Ao escolher actores não convencionais descentra o ponto de vista estereotipado sobre esta realidade (não esqueçamos que, como se não bastasse, a juíza é uma mulher o que é, só por si, uma provocação em relação à discriminação da Igreja Católica contra as mulheres). Em seguida, ao evitar o que seria a escolha mais óbvia de actores não profissionais (jovens árabes e velhos padres católicos) impede o efeito de naturalização falsamente realista e cria um novo potencial desestabilizador: os mouros falam português do Brasil e os operários do Leste europeu dão inesperados rostos e espessura humana aos assassinos da Inquisição.

A questão da família desenvolve-se com a utilização como actriz da avó do autor, cujos papéis têm uma função decisiva na conclusão ou na impossibilidade de conclusão das narrativas de *HMR e 2002*.

Em *HMR*, a avó, que se pode presumir fazer o papel de avó, oferece o modelo da família tradicional como “happy end” que a anterior definição de personagens já desautorizou mas que, nem por isso perde ou, talvez por isso mesmo, não perde a sua eficácia narrativa e moral. Em *2002* a avó, que se pode de novo presumir representar o papel de avó das meninas, ocupa de novo um lugar tutelar mas que desta feita se desdobra. Num sonho que teve e conta às meninas ela é a juíza da Inquisição que condena à fogueira o casal de mouros homossexuais. Embora o discurso seja o do modelo tradicional de repressão sexual não é de excluir, pelo contrário, que a energia ficcional inerente à narração de um sonho tenha exactamente uma função oposta, iniciática. Esta função iniciática cumpre-se, no segmento real do filme, na prestação de Susana Pomba que, com o seu peculiar sorriso, desempenha o papel da porteira de discoteca que abre às meninas as portas da noite.

Tudo fica, portanto, em família, mas a família que, enquanto referência mediada pela linguagem de Hollywood, só pode ser a família tradicional, é já só um discurso retórico, uma moldura sem imagem para emoldurar, mas que, por isso mesmo, enquanto

moldura sem conteúdo, pode talvez deixar de ser um factor repressivo, algo que molda ou emoldura alguma coisa, para ser algo que oferece um suporte vazio no confronto com o qual se contrasta e robustece tudo o que nestas matérias se quiser fazer ou imaginar.

III

Demos já múltiplos exemplos de subversão de personagens e torções narrativas mas para melhor ilustrar estas estratégias vamos recapitular de modo sucinto o desenrolar narrativo de *HMR*.

Dois jovens amigos, melhores amigos (BFF/Best Friends Forever), vão para a floresta à procura do amor e da mulher pura. A demanda é incentivada por uma conversa com um carroceiro que lhes fala das suas sete mulheres. O ideal de Daniel Schmidt (D) é uma fusão entre a visão colonialista da pureza exótica e a visão ecologista ou alter-não-sei-o-quê do outro libertador (a salvação através da miscigenação ou o mito do mulato salvador que, de resto, é um bom mito). O discurso imperialista e o discurso anti-imperialista coincidem no essencial que consiste em os seus apologistas se considerarem diferentes (num caso melhores noutro caso piores, em ambos os casos mais conscientes, como se houvesse alguma coisa prévia à consciência da qual se pudesse estar consciente) dos que consideram serem diferentes. Por isso não podem nem compreender nem libertar ninguém, nem eles nem os outros.

D encontra a mulher pura e ideal e conta o seu êxtase sexual ao amigo que, entretanto, usando os consagrados métodos eurocêtricos de sedução, já lhe conquistara a rapariga que acaba trazendo para a casa da família, em Lisboa, onde a avó a acolhe como garante de uma futura prole, enquanto G prossegue, com uma cadela preta e mais uma mulher, as suas operações de sedução.

D, perdido e abandonado algures no meio de uma manifestação na América Latina, ouve um manifestante dizer-lhe que deve ter um sexo muito pequeno e que os gringos nunca hão-de entender os pobres. Mais uma inversão de posições. A impotência sexual como metáfora da impotência política e intelectual.

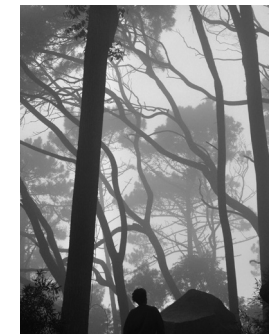
Uma análise preconceituosa poderá considerar que o desfecho do filme é cínico, amoral ou perverso, mas na realidade ele apenas consagra a libertação das personagens em relação aos estereótipos em que as convenções narrativas tradicionais os encerrariam.

A rapariga que devia fazer de pura abandona a sua condição de cliché e coloca-se na situação de iniciar uma nova vida. O rapaz que queria encontrar e amar os seus estereótipos percebe, atordoado, que o amigo não é o cliché do amigo para sempre, que a rapariga não é o cliché da pureza e que os pobres não são o cliché de que ele quer gostar. Parece que ninguém quer representar os papéis distribuídos pelos discursos que acham que sabem o que é o bem. Talvez porque saibam que não é bom julgar que se sabe o que é o bem e não se deve confiar em quem julga sabê-lo.

Resta então o mal, corporizado na personagem interpretada por G, uma espécie de libertino terminal, sadiano anémico, que parece regido por um princípio de perversão. A menos que o que geralmente se chama perversão releve de um “princípio de delicadeza” (Sade, lido por Roland Barthes in *Sade/Fourier/Loyola*) que consiste em saber que se não sabe o suficiente para saber o que é melhor para quem quer que seja e por isso não se pode saber se se é melhor ou pior do que qualquer outro.

Resta formular a hipótese utópica segundo a qual o libertino, com a sua perversa ambiguidade ou ambígua perversidade, liberta todos os que cruza da disciplina dos papéis que as convenções lhes designavam e, com a ajuda de manteiga de amendoim, até liberta a cadela da sua condição canina. Fica aberto o horizonte de todas as possibilidades de futuro. O libertino só não se liberta a si próprio, mas esse é outro problema.

Eu sei que aquilo que deveria ser uma conclusão oscila entre a hipótese perversa e a hipótese utópica, mas talvez elas sejam a mesma coisa enquanto enunciado artístico de possibilidades de futuro.



He was born in 1984. At the time I am writing this text he is twenty-five and almost ten months old. He was born in Chapel Hill in North Carolina, and after this he lived in Lisbon, Brussels and Washington. Between 2002 and 2006 he studied fine arts in New York at the Cooper Union and in Paris at the Ecole National Supérieur des Beaux Arts, and studied cinema at the Le Fresnoy in France. In 2006 he decided to come to Portugal with the ambition, among others, of working in the Trás-os-Montes region in the north of the country; a traditional, rural area where he has familial ties. His intention (which has proven difficult to accomplish) was to work in the rural community with non-professional actors on what would become a catastrophe film about the great Flood. Since then he has filmed in Brazil and Angola and now has further projects in Angola (feature film) and Haiti (short feature). Between 2006 and 2010 he has directed five films that form the main object of this commentary: *Visionary Iraq (VI)*, co-directed with Benjamin Crotty; *Too Many Daddies, Mommies and Babies (TMD)*; *A History of Mutual Respect (HMR)*, co-directed with Daniel Schmidt; *Liberdade (L)*, co-directed with Benjamin Crotty; *2002, 2003, 2004... 2002 (2002)*, co-directed with Daniel Schmidt. Of these films *TMD* won the *EDP* New Artist Prize in 2009, *VI* won the Young Talent Prize at Indie'09 and was shown at the Rotterdam Festival and the Palais de Tokyo, Paris in 2010. *HMR* won the Golden Pardi di Domani for best short film at Locarno International Film Festival, won the Prize for Best Portuguese Short Film at Indie Lisboa 2010 and was shown at the Centre Pompidou. *L* was shown at the Musée d'Art Moderne de La Ville de Paris.

Beyond the convenience of starting out with curricular information, the prominence and detail granted to this description is due to the need to prioritize and contextualize issues of localization in the author's work.

A biographical localization, first of all. According to a conventional perspective we are dealing with "youthful works", but, as is obvious, it would be necessary to wait ten or twenty years to understand what this designation might mean in the case of this author. All that is left, and this is our ambition, is to analyze this set of films as a constructed body of work, presented to us as a given, an object for analysis. To this is added the enticing supplementary characteristic, given the author's age, of it still being feasible and necessary to measure distances in relation to scholarly works (references that will tend to disappear in more advanced moments of his career) as well as speculate about future or ongoing works. To this is accumulated the privilege of dealing with issues and concerns typical to this phase (twenty-something) within creative trajectories: self-depiction, familial relationships, worldviews, and the process of structuring identities.

Gabriel Abrantes (G)

Portrait of a Young Artist as a Young Man

Alexandre Melo

To Rob and Katie Crotty and all their brothers and sisters in uniform.

"La délicatesse sadienne n'est pas un produit de classe, un attribut de civilisation, un style de culture. C'est une puissance d'analyse et un pouvoir de jouissance: analyse et jouissance se réunissent au profit d'une exaltation inconnue de nos sociétés et qui par la même constitue la plus formidable des utopies. La violence, elle, suit un code usé par des millénaires d'histoire humaine; et retourner la violence, c'est parler encore le même code. Le 'principe de délicatesse' postulé par Sade peut seul constituer, dès lors que les assises de l'Histoire auront changé, une langue absolument nouvelle, la mutation inouïe, appelée à subvertir (non pas inverser, mais plutôt fragmenter, pluraliser, pulvériser) le sens même de la jouissance"

Roland Barthes, in *Sade, Fourier, Loyola*, 1971

The five films mentioned are differentiated from the earlier scholastic works first of all due to their distance from the subjects relating to art history, the institutions of the contemporary art world and the way young artists relate to them. A more blatant dimension of formal experimentalism and posturing, common in a scholastic contexts, [see *Arabic Hare* and *Tunnel Performance* (co-directed with Benjamin Crotty)] also tends to lose importance, in later works.

Among these first works, *Olympia I & II (O)* is an example of a relationship with a consecrated work in the field of painting, and *Gugg 'n' Tate* illustrates a critical approach to the contemporary art circuit. *Obama For President* designates today's political reality, in a simple and humorous manner, albeit efficient in its destabilization of "common sensibilities".

In *VI* there is a reference to the art world in the gallery sequence, but it is consumed within the political vein of the narrative.

This is a first shift, one that traces a first mode of localization: from the auto-critical reference to the art world towards a commitment to dealing with subjects of a more general political and social scope.

At this moment, G's work, like that of hundreds (thousands?) of other contemporary artists, is an example of the dilemma of disciplinary localization: between the world of contemporary art and the world of cinema. In this case the question covers several different aspects.

G doesn't just make films. He has also made and makes photographs, paintings, works on paper (drawings, watercolors), sculptures (see the *Diamond Bar* container at Miami/Basel in 2009) as well as installations. In many cases these installations create the spatial context for the projection of his films. This is what happened in the Galeria 111 in Oporto, where the three floors of the gallery were entirely occupied and transformed into specific settings for the presentation of *VI*. In an even more elaborate manner, the presentation of *TMD* in Lisbon, (included in the EDP New Artists exhibition where he would be awarded the EDP New Artists Prize) was divided up into three spaces, each one housing a motion picture-set corresponding to each sequence of the film. In this case the choice of each of the exhibition sites has a specific intention: the institutional space (EDP Foundation), a studio in an artistic residency (Galeria ZDB), and an exhibition space in a social project housing neighbourhood (Galeria Lumiar Cité).

Although these scenographies or installations have been destroyed after their presentation, just like a wall built for the assembly of the paintings at Galeria 111 in Lisbon in November 2008, they nevertheless have an autonomous formal value and cor-respond to a method of presenting

films in the established video/installation structure within spaces dedicated to fine arts (although the distinction between gallery, institutional space and appropriated social space should be stressed).

The most recent films (*O; VI; TMD; HMR*) have already been presented at film festivals and (with a provisional edit of 2002) within the scope of an artistic intervention in a night club.

A second topic of localization offers a shift in between the sites where the works are presented: from the conventional spaces of the art world towards the spaces of cinema.

G is currently working on a script for a feature, and still maintains the ambition of finishing his feature film (of which only a twenty-minute silent edit exists) out of the nine hours of rushes from Trás-os-Montes. We will see what will come of this.

In the meantime, even though this analysis cannot be carried out here, it should not be disregarded (even if G wants it to be) that the photographs, paintings, drawings and installations (that operate not only as appendages to the films) perform an articulation and corrosion of stylistic references (particularly of painting produced in the last few decades) that should not be undervalued, and, just like the films, show an appreciable playfulness and provocative potential.

In observing G's biographical shifts one can easily identify the geographical diversity, further reinforced by a praiseworthy exoticism. Following the scholastic or digital territories of his earlier works there is, in Portugal, a practice within sets/scenes/studios in the films *VI* and *TMD*. In the meantime he has begun filming in real natural spaces: in Trás-os-Montes and then on the films *HMR* (filmed in Brasília, Iguazu and Lisbon), *L* (filmed in Angola) and *2002* (filmed in Lisbon and Sintra, in Portugal).

In *VI* a military campaign tent and the effects of bombing in Iraq were reproduced in a studio. In *TMD* a laboratory tent in the Amazon and a car accident during a snowstorm were created. But in *HMR* we now have the reality of the architecture of Brasília, of the forests of Brazil (also represented by Sintra) and waterfalls of Iguazu as well as an aristocratic residence (the Trindade Convent) in Lisbon. In *2002* one should not underestimate the real weight of the Estadio Nacional (one of the symbols of fascist architecture) in Lisbon, the crossing of the River Tagus (with the monument to Christ the King) or the forest in Sintra and the Peniche Cape (or of the Moorish Castle in Sintra) or the no less real lightness of Lux, the most famous nightclub in Lisbon. The next and decisive step, *L* (in its current edit) is completely shot in Angola (Luanda and its outskirts; Santiago Beach, Miradouro da Lua, Chicala,

Luanda Island and the Lagoa-Kinaxixi Building).

The third topic of localization brings us from classroom computers to the sunset on the Cuanza Bay and the roof of the famous Lagoa-Kinaxixi Building in downtown Luanda.

Traversing improvised studios, borrowed interiors and more or less conventional exteriors, this movement accompanies and grants a geographical dimension to the two above-mentioned (re)localizations has the added advantage of being able to be seen, without (or with, it's irrelevant) irony, as a "process of globalization".

It is important to ponder whether the existence of this relationship with a natural reality (not questioning this notion here) that pre-exists the film's construction has any significant ideological or political consequences. This is particularly significant when accompanied by a dizzying broadening of geographical scale, which includes Brazil and Angola, two countries that are predicted to be crucial in the history of the XXI century.

The first ideological effect of this geographic shifting is the proposition of a decentralized point of view. This is potentially enriching in political and narrative terms.

The greater part of colonial stereotypes, associated with capitalist expansion, were for the most part constructed in and by Hollywood. This was done through studio re-creations (in many cases it was an actual invention rather than a re-invention) of conventional exoticisations of the other (This phenomenon was not only produced in relation to the Orient or to Africa, but also, for example, in relation to the Iberic Peninsula and Southern Europe as well as, within the USA, in relation to Native Americans and African Americans.) The expansionist policy of the former USSR followed the same strategy. It sought to submit the dynamics of liberation movements to the service of its imperialist interests and to the rhetoric of communist propaganda (in the Russian Leninist style).

A pertinent method of disrupting these mechanics of stereotyping comes out of decentralizing the process of creation and production of the films to relevant sites, working with the people and realities specific to those contexts. This happens in *HMR* and, even more, in *L*.

The physical presence of the natural and urban reality of Luanda, along with the evidenced beauty and power of the bodies of the actors/characters that live and express this context, creates an "inaugural possibility". This is the possibility for the emergence and foundation of new histories and narratives.

For this innovation to be viably realized it is necessary to avert two impoverishing and facile temptations.

The first temptation to avert is the "naturalist" temptation, which reproduces the colonialist cult of the exotic (or the equivalent ecological seductions of the pseudo-radical--left). This "naturalist" proposition supposes that the simple "realist" registering of certain images or locations can produce an effect of revelation, authenticity, and greater comprehension of the real. Reality is not shown: it is constructed.

The second temptation is symmetric to the first, in its pretence to confront exoticism. This temptation consists in abdicating to 'development' propaganda. It presents stereotypical images of modernity while disregarding that this ideological strategy limits itself to reproducing the colonial and communist myths of progress as an absolute.

The so-called inaugural possibility of new emerging fictions is achieved through the display and invention of complex and original knots or nuclei of contradictions, conflicts, expectations and realizations. These are lived by the people in movement, involved in the process of the affirmation of new vital centers for future worlds. Bodies to be knots of inaudited contradictions.

II

The main characteristic option of G's work is the direct approach to pertinent political current events or ideological issues.

It is thus important to start out by stating that this approach is carried out in a totally different way from the conventional methods of critical discourses that became the vulgar excess of school exercises proliferated by young artists anxious to show a good social awareness by relating art and politics.

Over the last decade the post/neo/neo-post or post-neo Marxist fashions spread among the less elucidated layers of the art world, generating more and more anachronistic sub-products of the anti-democratic, anti-capitalist and anti-imperialist banalities of the sixties and seventies (the stupidest example is anti-globalization terrorism). We thus come across garbage dumps of artistic sub-products that use aesthetic formalism (an extremely impoverished aesthetic, of course) as a substitute for ineptitude and inefficiency in terms of true political activism, social solidarity, ideological struggle, sociological analysis or theoretical reflection. These are real activities that demand specific skills and concrete, often risky militancy. Pseudo-political art only serves to guarantee the institutional place, the income and good conscience of its authors and of their respective teachers and curators. We accept and hope that G has heard enough of these vulgarities at the Cooper Union so that he can now spare us such wretchedness of thought.

So what is the direct approach to political or ideological

issues to which we are referring?

Let us start by stating that it is a form that knows it can only be direct if it is not. When a pre-formatted point of view regarding a reality is offered, there is no artistic or productive relationship with reality or with anything else; there is only a reproduction of an ideological stereotype. It is one that does not add anything to thinking about reality, nor about the given ideological formulation itself.

The direct form (in the sense that we have just explained, a form that is not pre-formatted by stereotyped ideological points of view) we are evoking presupposes the constitution of the reality that is dealt with as a problem, either through the formulation or invention of a problem or a set of problems. In order to do so it is necessary to utilize a specific language as a medium to formulate or invent problems that make up a new reality within reality. To perform this function G has chosen the language of Hollywood; that is, the grammar of a cinematographic language that is certainly the most prominent – when almost certainly the only – form of knowledge and intelligibility of history, of reality and of the current condition. Very few people know or understand anything at all about the world beyond the language produced by Hollywood. In the broad sense; the language that in the meantime has infinitely spread through the banalization of the star-system, of television and of the Internet.

For G the genres or the consecrated models of the grammar of Hollywood, given their social and cultural location, have shown themselves to be the indispensable and ideal mediation for approaching reality.

In *VI*, the family melodrama, the war film and teen angst are invoked.

In *TMD*, the family melodrama meets the sentimental drama and the catastrophe film. *HMR* gives us the great spectacle of travel and adventure: the erotic and exotic journey of two young men divided between fidelity and friendship, the search for pure love and the pure lust of desire. In *2002* we have the “film within a film” with a surprising and unusual incursion into a period piece (Pasolini meets Hollywood meets Bresson) and in *L* a light (albeit almost exemplary) melodrama.

Once this mediation has been displayed it is necessary to mention that the model referred to is deeply transformed (to a less attentive gaze it may be almost unrecognizable) according to the specific form it assumes: the conditions of production, with extremely reduced budgets; the construction of the characters, with the systematic inverting of positions; the narrative construction, itself continually twisted; and the ideological discourse that is always crossed by a perverse ambiguity or ambiguous perversity.

The production conditions arise from the already stated biographic and disciplinary localizations. *VI* and *TMD* are films made by a young artist on budgets that are

so reduced they could not even pay to hire the smallest professional film crew for a half dozen days. In terms of production values, the visual effects, in a general sense, are not comparable with those of current professional cinema, and have to be relegated to the category of artist's films or experimental films. For this reason there are multiple disco-veries and surprises, which are more or less successful in terms of formal inventiveness (in *VI* the directors, cameramen and actors are the two authors, the camera filming on its own while the two perform triple roles simultaneously.) What is important to stress is the capacity these films have, even in these conditions, to confront models of serious cinema, and above all their respective notion of fiction and narrative (somewhat like the short films or even first features by Almodóvar). These characteristics are maintained, although mitigated, in more recent films produced with slightly larger budgets (*HMR*, *L*).

One of the most relevant aspects resulting from these specific production conditions is a type of peculiar casting that has fictional and ideological consequences surpassing its economic motivations.

The casting, as is common with young artists and filmmakers, takes recourse to the author for some of the main or more complex roles (sometimes more than one) in terms of physical performance or psychological ambiguity. In *VI* G plays three roles, in *HMR* he takes on the role of the villain, just as in *2002*, where he even risked breaking his neck during filming.

Besides the use of the author, the casting involves friends and close collaborators (in some cases co-authors) whom generally play the role of privileged partners that implement the dynamics of complicity/rivalry and faithfulness/betrayal, mechanisms particularly rich in their possibility for narrative twists. It is what we call an affective doubling.

In *VI* Benjamin Crotty (G's university colleague and co-author for *VI* and *L*) plays his (adoptive) brother, lover and comrade in arms. In *HMR* Daniel Schmidt, (a friend and co-author of *HMR* and *2002*) plays his best friend (who is ultimately betrayed) and travelling companion. In *2002* G has a similar psychological relationship with his partner in arms (Daniel Schmidt once again). We may consider that in *TMD* G delegates his function to the young actor Alex David, supported by the now consecrated professional actor Filipe Vargas. It is not true that the ambiguous malevolent charge that G lends to his performances was fully incorporated by Wilson Teixeira as the protagonist of *L*, but it is true that this film points towards a different type of less personifiable fictional ambition.

The presence of the author as an actor facilitates the possibilities of psychoanalytical readings that are often raised by works of young artists dealing with this type of subject and material. This is the question of the family:

always the question of the family.

In *VI* G is an Angolan orphan girl whom has had sexual relations with her legal brother since the age of 14. Her adoptive father, also played by G, is a corrupt businessman. That is, G does not have, or does not know, his true mother and father. In order to make this obvious the following film is called *Too Many Daddies, Mommies and Babies*. It is a programmatic title; one of the narrative points being the desire that a male couple has to form a family and have a child.

Paternity, maternity and mating are open problems that generate other problems. These in turn are one of the most dynamic motors of the films. In *HMR* we have the search for the ideal couple or the rejection of the possibility of the ideal couple. In *L*, the problem, contextualized by cultural confrontation, is a technical complication of coupling, in the literal sense. If things carry on the two lovers will never manage to have children. The young African is impotent towards his young Chinese girlfriend. This is a great example of narrative torsion, produced through the inversion of conventions relating to sexual posturing and power dynamics in between man/woman and African/Asian.

In *2002* we have three couples in three different situations, yet all of them can be defined in terms of their relationship with the desire to mate: two girls in a state of developmental discovery; two knights in a state of frustration (the good one and the bad, G playing the villain); two Moors in a state of happy consummation (thus being condemned to the fire of the Inquisition). Of particular note is the way that two Brazilian non-professional actors (Luíz Silva and Thiago Dantas) played their role as moors, which granted this episode a paradoxical effect of reality. In the same sequence immigrant Ukrainian construction workers play the role of the Portuguese Inquisition Priests.

This paradoxical casting produces a double effect that illustrates the strategy referenced earlier (decentralizing and de-naturalizing). Choosing unconventional actors decentralizes the stereotyped point of view regarding this reality (let us not forget that, as if this were not sufficient, the judge is a woman. This on its own is a provocation regarding the Catholic Church's discrimination against women.). In addition, the negating of the most obvious choices of non-professional actors (young Arabs and old Catholic Priests) impedes falsely realist naturalism and creates yet another destabilizing potential: the moors speak Brazilian Portuguese and the Eastern European construction workers offer unexpected faces and human weight to the assassins of the Inquisition.

The question of the family takes place with the use of G's grandmother as an actress. Her roles have a decisive function in the conclusion and impossibility of conclusion in the narratives of *HMR* and *2002*.

In *HMR*, the grandmother (whom, as one might imagine, plays the role of the grandmother) presents the model of the traditional family as a happy end that the previous characters had already deemed unacceptable, but perhaps for this very reason does not lose its narrative and moral efficiency. In *2002*, the grandmother, whom one may once again presume represents the role of the grandmother of the girls, takes on a role of tutelage one more time, but in this case it is redoubled. In a dream she has had and recounts to the girls she is the judge of the Inquisition that condemns the homosexual Moors to death by burning. Although the discourse is the traditional mode of sexual repression, it should not be forgotten, that the fictional energy inherent to the narration of a dream has an exactly opposite, initiating function. This initiating function is fulfilled, in the real segment of the film, in the performance by Susana Pomba, who, with her particular smile, plays the role of the nightclub bouncer that opens the doors of the night to the young girls.

So everything is contained within the family, but the family that, as a reference mediated by the language of Hollywood, can only be the traditional family. It is now just a rhetorical device, a frame without a picture. For this very reason, as an empty frame, it may perhaps stop acting as a repressive factor, something that moulds or frames something, in order to act as something that offers an empty support for the confrontation where everything that one might make or imagine in these issues is contrasted and strengthened.

III

We have now given many examples of subversion of characters and narrative torsions, but in order to best illustrate these strategies we will briefly recapitulate the narrative plot of *HMR*.

Two young best friends go into the Brazilian rainforest looking for love and the pure woman. Their quest is spurred on by a conversation with a horse cart driver who tells them about his seven wives. Daniel Schmidt's (D) ideal is a fusion in between the colonialist view of exotic purity and the ecologist view of an alter I-don't-know-what of some liberation (salvation through miscegenation or the myth of the *mulata* savior which... after all... is a good myth). The imperialist discourse and the anti-imperialist discourse intersect since their defenders see themselves as different (in one case better, in another worse, in both cases more aware, as if there were some previous element to awareness of which one might be aware) from those whom they considered as different. They can neither understand nor free anyone, neither themselves nor the others.

D finds the pure and ideal woman and subsequently describes his sexual ecstasy to his friend, whom in the

meantime, using the consecrated euro-centric methods of seduction, has already conquered D's girlfriend, whom he ends up bringing back to his family in Lisbon. Here his grandmother accepts her as a guarantee of future offspring, while G continues his operations of seduction, now with a black dog and another (French) woman.

D, lost and abandoned somewhere in the middle of a demonstration in Latin America, hears a demonstrator say to him that he must have a very small phallus and that the gringos will never understand the poor. Yet another inverting of position: sexual impotence as a metaphor of political and intellectual impotence.

A prejudiced analysis may consider the outcome of the film as cynical, amoral and perverse, but in fact it only consecrates the freeing of the characters in relation to the stereotypes in which traditional narratives would have locked them.

The girl who should be the pure one abandons her condition as a cliché and takes a stance at the beginning of a new life. The boy who wanted to find and love his stereotypes realizes, stunned, that his friend is not the cliché of a friend forever, that the girl is not the cliché of purity and that the poor are not the cliché of poverty that he would like. It is like no one wants to play the roles given them by discourses that think they know what is good. Perhaps because they know that it is not good to think that one knows what is good and one should not trust in those who think they do.

So we are left with evil, embodied in the character played by G, a sort of terminal libertine, anemic sadist, seemingly governed by a principle of perversion. Unless what one generally calls perversion rises from a "principle of sensitivity" (Sade read by Roland Barthes in *Sade/Fourier/Loyola*), a principle that consists of knowing that one does not know enough to know what is best for anyone and so no one can know whether it is better or worse than anything else. It is the act of being anyone.

What is left is the formulation of the Utopian hypothesis where the libertine, with his perverse ambiguity or ambiguous perversity, frees all those he meets from the discipline of the roles that convention has granted them and, with the help of peanut butter, even frees a female dog from her canine condition. The horizon is open to all future possibilities. The libertine just fails in releasing himself, but that is another problem. I know what should be a conclusion oscillates between the perverse hypothesis and the utopian hypothesis, but perhaps they are the same thing when functioning as an artistic statement on future possibilities.