

R2/
FABRICO
S
U
S
P
E
N
S
O

9/11
2019-15/03
2020

LIZÁ
R
A
M
A
L
H

ITINERÁRIOS

DE
T
R
A
B
A
L
H
O

O & ARTUR
R
E
B
E
L
O

CURADORIA:
PAULA

P
I
N
T
O

&

JOAQUIM
M
O
R
E
N
O

R2/
SUSPENDED

P
R
O
D
U
C
T
I
O
N

9/11
2019-15/03
2020

LIZÁ

R
A
M
A
L
H
O

& ARTUR

WORK

WORK
I
T
I
N
E
R
A
R
I
E
S

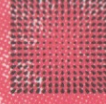
CURATORS:
PAULA

P
I
N
T
O

&

JOAQUIM
M
O
R
E
N
O

H
O
& ARTUR
R
E
B
E
L
O



S. João da Madeira
Gráfica Nacional

Centro de Arte Oliva

ITINERÁRIOS DE TRABALHO

ARQUIVO

PAISAGEM

Múltiplos itinerários materiais e culturais convergem no trabalho gráfico dos **R2**: Lizá Defossez Ramalho e Artur Rebelo. Esta exposição suspende o fabrico para apresentar as interferências do arquivo, da paisagem, da transmissão, da matéria e da produção na invenção do seu projecto de comunicação visual.

Suspende o fabrico para mostrar o contributo dos **R2** na consolidação de um campo alargado de produção independente, construindo cumplicidades, ligações e diferenças com instituições culturais nacionais e internacionais.

Suspende o fabrico para investigar as suas memórias e afectos, as relações híbridas que estabelecem entre o plano das imagens e as dobras do mundo, a apropriação do ruído da comunicação, a manipulação das formas de que são feitas as letras, ou a maneira como escrevem na matéria dos edifícios.

Suspende o fabrico para reflectir sobre os gestos, os rituais e as histórias da comunicação visual obliterados pelo resultado final. Suspende a erosão das formas da escrita que a leitura produz para fabricar novas etimologias do dizer e outras maneiras de escrever com as formas.

Suspende o fabrico para instalar uma pausa criativa, um breve silêncio para improvisar uma fala sem garganta, uma voz para ouvir com o olhar, e inventar novas sequências e outros futuros.

Suspende o fabrico para experimentar, de maneira laboratorial, com os processos de construção e transformação do design, com o campo de referências, com o espaço físico e conceptual das acções e com os processos construtivos dos exercícios de comunicação. Suspende para revelar as gramáticas das formas e a transformação das ferramentas e dos objectos de trabalho.

Suspende o fabrico para encenar os múltiplos itinerários e as hiperligações entre as ideias, as imagens, os horizontes e os modos de olhar.

A anatomia ficcional da escrita feita com uma boneca de trapos, feita de jogo e memória, é uma forma lúdica e laboratorial de experimentar, de transformar um conjunto heteróclito de coisas herdadas, ou encontradas, acumuladas num arquivo, numa fonte de novas narrativas, novos processos de trabalho e novas experiências. E que experimentação, que elaboração, acontece neste lugar de trabalho? Desarrumar o arquivo, trocar a classificação pela ordenação arbitrária, organizar cuidadosamente os objectos por cores, tamanhos ou feitios. Como todos os outros, também este arquivo é parcial, e os seus objectos são correntes, e como em todos os outros, também aqui o fabrico das coisas está suspenso, à espera de uma nova vizinhança que invente outro horizonte.

A paisagem que limita este laboratório é um papel de parede sem padrão e sem simetria, com a memória de uma maneira industrial de replicar imagens mas produzido com meios pós-industriais. Ou uma memória das silhuetas das ferramentas desenhadas nas paredes das oficinas, que permitiam arrumar cada coisa no seu lugar — objectos afectivos arrumados como ferramentas à espera de novos propósitos, em trânsito, umas vezes de frente, outras de costas voltadas para o espectador.

Alguns livros deste laboratório são transcrições fotomecânicas de lugares, volumes que compilam todos os objectos pertencentes a um certo espaço que coubessem no vidro da fotocopadora. O laboratório destes livros transporta as coisas do seu lugar, através do contacto com o vidro e a luz que fixa a tinta seca no papel, para dentro das páginas, transformando os livros em indícios, em evidência de um contacto íntimo com as coisas e da transformação de um produto industrial em objecto artesanal.

Bonecas de trapos feitas código alfabético, livros índice de tiragem única, papel de parede tornado catálogo de ferramentas, vitrines para misturar objectos e reconfigurar conjuntos, acumulação de acasos, afectos e interpretações abusivas, ou um arquivo continuamente desarrumado da forma mais científica possível.

A poesia visual manifesta-se com a escrita e com o branco em volta das palavras, com os espaços, as distâncias e as sequências, bem como com as palavras. É um texto-imagem sem o ritmo da respiração, sem a necessidade da construção métrica e da cadência sonora. Um laboratório que ambiciona experimentar à escala do território redirecciona estes sentidos, enunciados e vectores: põe em imagem o dizer do teatro, constrói as palavras no espaço, anima os textos e escreve na paisagem. Enuncia a instabilidade do suporte, entre o bidimensional e o tridimensional, entre a página e o objecto, e reflete sobre a espacialidade da escrita. Aprendendo de slogans na paisagem como o letrado de Hollywood — que passou de signo a símbolo, de publicidade imobiliária a ícone da fábrica dos sonhos — estes híbridos experimentam a escala da inscrição no território e a distância e o tempo lento de percorrer a paisagem como modo de leitura.

O encontro fortuito com uma ruína industrial que sugere a existência uma letra permite a ficção das letras na paisagem, entre a arqueologia e a botânica, entre a ruína fantástica e a tipografia. A imagem de uma velha máquina que parece uma letra pode parecer outra letra, ou as outras letras todas. Estas letras na paisagem escrevem através dos livros, como um flipbook que soletra, como se a escrita na paisagem se animasse com o gesto do polegar que deixa escorrer as páginas. Ou tentam a poesia ainda antes das palavras, as letras em liberdade na paisagem, numa animação que usa a letra acidental para declinar a sucessão do mesmo som em muitas famílias tipográficas.

Outras letras escondem-se na paisagem, encaixadas nos alvéolos dos muros de suporte, contorcidas em muitos planos, e apenas legíveis na planificação da distância, no traveling lento do flutuar no rio. Quando finalmente deciframos as palavras construídas na paisagem, elas saltam de língua e de sujeito, o *tu* de um idioma igual ao *eu* de outro, alguns entre dimensões, línguas e sujeitos.

Outras letras, em paisagens mais íntimas, são anamórficas, guardando o mistério do seu dizer para um lugar muito preciso, longe do qual parecem abstractas ou distorcidas. Não são letras na paisagem, nem escrita na infraestrutura, e escrevem *Futuro* de uma maneira que só o mecanismo visual da paisagem permite ler. Talvez letras em paisagem.

Levar uma linha a dar um passeio é uma definição famosa de desenho, mas desenhar na paisagem em que se passeia é sempre mais complicado. Escrever na paisagem é literalmente um trabalho de campo: paciente observação e anotação das experiências e das surpresas, vontade irresistível de escapar das dimensões da página, ou de aproximar o mais possível texto e paisagem.

TRANSMISSÃO

No imaginário televisivo do século passado, a mira técnica era a imagem precisa da ausência de transmissão, símbolo de um silêncio agora impossível com a emissão contínua e o consumo digital a qualquer momento. Hoje, a digitalização e a multiplicação dos ecrãs separam a resolução da imagem da qualidade das imagens, e em muitos casos perder definição significa ganhar qualidade, e velocidade, e disponibilidade. A evidência do ruído da transmissão, do grão que é o resultado das viagens imateriais das imagens entre canais e formatos, tornou-se parte das imagens e das suas qualidades. Na sua defesa da imagem pobre, Hito Steyerl define-a como uma cópia em movimento que à medida que acelera se deteriora, como uma imagem que "foi carregada e descarregada, partilhada, reformatada e remontada. ... [que] transforma qualidade em acessibilidade, valor de exposição em valor de culto, filmes em curtas, contemplação em distração."

Bruno Munari fazia uma coisa parecida, mais analógica, com o seu manual de manipulação da Xerografia, onde também o empobrecimento da qualidade da imagem era sinal do seu movimento, e onde a utilização transgressiva dos meios permitia inventar imagens muito para além do propósito comercial da tecnologia: permitia ampliar até o ruído mudar de sentido, ou distorcer os corpos contra o vidro; produzindo imagens irrepetíveis a partir de uma tecnologia de cópia. A falta de fidelidade ao original tornava evidente o trabalho da tecnologia; a menor resolução correspondia uma maior disponibilidade para mergulhar no fluxo das imagens.

O nosso presente de simultaneidade tecnológica e inércia de normas e protocolos é rico de outras narrativas de tecnologias obsoletas, maus usos e baixa resolução. É ainda possível presenciar ao vivo o erro de transmissão produzido por um vinco no papel que entrou na máquina de fax, a velha tecnologia que permitia escrever e editar em vaivém, anotando a página recebida e enviando novamente, num bailado electrónico em que as páginas entravam pelo telefone com fios.

Habitar este espaço da transmissão é de facto uma experiência de limbo, de barca das almas electrónica, de coisas assombrados pelos fantasmas da *anima*, da força que os animava porque se transmitia através deles. Onde estão as coisas, onde acontecem? Ou: o que sobra depois da partida da energia que os animava? E estas perguntas são igualmente estranhas na imagem de uma tabela de autópsias como numa paisagem de monitores empilhados a fazer de cenário para brincadeiras ácidas. Imagens erradas, acidentais, ou transgressivas, mas nada fortuitas ou aleatórias. Imagens engendradas pela beleza trágica de tentar conduzir os veículos do presente, de os fazer capotar de inventar acidentes novos como maneira de conhecer um pouco melhor o confuso contorno da estrada.

MATÉRIA

A virtualidade do mundo contemporâneo parece aumentar a intimidade entre o pensamento e a matéria. Mas a virtualização das interacções desta nova intimidade interroga a materialidade de um e de outro. Esta é a pergunta deste laboratório: de que são feitas as coisas do design gráfico? Ou de que somos feitos na interacção com as coisas? Que matrizes nos organizam, de que materiais precisam, em que matéria se inscrevem? E de que serve fazer perguntas aparentemente sem resposta: serve de horizonte, de linha imaginária que se afasta continuamente, mas que permite um sentido temporário de orientação. Serve também para agrupar dentro das formas coisas que parecem estar aquém e além delas: que estão no formato, na matéria da impressão, no registo, na margem, na trama ou na matriz.

Fazer letras com ligaduras, além da assonância com as ligaturas, que são uma maneira de materializar os ditongos, é uma maneira de experimentar novas relações entre forma e matéria. A ligadura é um material maleável, resistente à tracção, mas sem resistência à compressão, e a sua forma depende de outra forma ou outro material. Deslocando a sua lógica matricial para dentro de um software vectorial, as ligaduras tornam-se memória transparente de letras imateriais. Como na figura do homem invisível, as ligaduras tornam visível uma matéria ausente.

A vontade de intimidade entre a matéria e o pensamento invade também as imagens que parecem existir apenas nas margens de corte, nas molduras, nos enquadramentos e nos formatos, nos confins entre as imagens e os objectos e a matéria que os separa das outras coisas.

Suspender o fabrico para dar atenção à literalidade da matéria, às propriedades formais das matrizes, ou aos formatos que se decidem antes das formas.

PRODUÇÃO

O que normalmente se espera da produção da comunicação visual é que corra como planeado, depois de um processo de projecto fechado e definido. Fazer a produção participar do processo criativo exige outros vectores, outro planeamento, outra maneira de fabricar. Inscrever uma frase na pedra líquida dos edifícios modernos requer a produção de um molde do vazio, fabricado com o saber da moldagem da escultura combinado com a cofragem de betão e planeado conjuntamente com as armaduras de ferro e com as cablagens elétricas. Escrever no betão é conformar simultaneamente as cargas estruturais, as cargas elétricas e as cargas poéticas, sem esquecer as águas e os esgotos. Escrever sobre a intimidade do leito é inventar outro plano de escrita, ou outra intimidade com o texto. É também uma forma de impressão, de formar o texto em negativo para que se imprima em positivo noutro suporte. Mas não é a tinta o líquido que captura a memória da escrita, é a matéria da estrutura. Documentar a produção destes textos íntimos é uma oportunidade de mudar o olhar, de ver do ponto de vista da pedra que solidifica na forma da poesia, de testemunhar o voo de pássaro da mangueira de betonagem.

Mudada da intimidade do tecto de um quarto para o contacto com a chuva e o vento, a pedra sintética envelhece mais depressa que a outra, e os fungos e as manchas escrevem com ênfase o tempo na sua superfície. A *Vida do Homem* em betão ganha uma patine acelerada, e aqui o vector reorganizado é o da vida material do texto escrito na pedra.

Escrever com a mesma matéria com que se levantam paredes também é uma forma de reordenar criativamente os processos de produção. O tamanho adaptado à palma da mão do tijolo maciço dá jeito para assentar os tijolos em forma de letra, e em imagem/texto do cartaz *Reunião de Obra*. Numa reorganização quase simétrica da produção, inventar azulejos tipográficos é transportar os princípios de modularidade e padronização da industrialização da tipografia para a decoração da construção. E fazer mosaicos de plástico reciclado é literalmente um manifesto contra a utilização de materiais insustentáveis no ciclo de produção.

Suspender o fabrico para evidenciar as muitas apropriações do processo produtivo para o interior do processo criativo, para fazer a produção parte integral do pensamento da comunicação visual.

Multiple material and cultural itineraries converge in the graphic work of atelier **R2**: Lizá Defossez Ramalho and Artur Rebelo. This exhibition suspends production to display the interferences of the archive, the landscape, the transmission, the matter and the production in the invention of their project of visual communication.

It suspends production to show **R2**'s contribution for the consolidation of an extended field of independent production, and the way they build fellowships, connections and differences with national and international cultural institutions.

It suspends production to investigate their memories and affections, the hybrid connections they establish between the plane of images and the folds of the world, the way they appropriate the noise of communication, how they manipulate the shapes which letters are made off, or the way they write on the matter of buildings.

It suspends production to reflect on the gestures, the rituals and the stories of visual communication which are obliterated by the final result. It suspends the erosion of the many forms of writing produced by reading, to production new etymologies of saying and other ways of writing with shapes.

It suspends production to install a creative pause, a brief silence to improvise an utterance without a throat, a voice to listen with a look, and invent new sequences and other futures.

It suspends production to experiment, in a laboratorial way, on the processes of construction and transformation of design, the field of references, the physical and conceptual space of action and the constructive processes of communication. It suspends to reveal the grammar of shapes and the transformation of tools as well as objects.

It suspends production to enact the multiple itineraries and hyperlinks between ideas, images, horizons and ways of looking.

WORK ITINERARIES

The fictional anatomy of writing with types made of ragdolls, made up of playfulness and memory, is a ludic and laboratorial way of experimenting, of transforming a whimsical set of found or inherited objects, gathered in an archive, into a source of new narratives, new working processes and new experiences. And what experimentation, what preparation, happens in this work place? Messing up the archive, switching the classification for an arbitrary order, carefully organising objects by colour, size or shape. Like all others, this archive is also partial, and its objects are chains, and like in all others, the manufacture of things is also suspended here, waiting for new vicinities to invent other horizons.

The landscape which bounds this laboratory is a wall-paper without pattern or symmetry, with a memory of an industrial way of replicating images but produced using post-industrial means. Or a memory of the silhouettes of tools drawn on the walls of workshops, which allowed everything to be sorted into place — emotional objects organised like tools waiting for new purposes, in transit, sometimes facing the viewers, others with their backs turned.

Some books in this laboratory are photomechanical transcripts of places, volumes that compile all the objects belonging to a certain space which fit on the glass of the photocopier. The random labour of these books transports things from their place, through the contact with the glass and the light that sets the dry ink on the paper, inside the pages, transforming books into traces, into evidence of an intimate contact with things and the transformation of an industrial product into an artisanal object.

Ragdolls turned alphabetical code, unique edition indexical books, wallpaper turned tool catalogue, display cases to blend objects and reconfigure sets, an accumulation of happenstances, affections and abusive interpretations, or an archive constantly disarrayed in the most scientific way possible.

ARCHIVE

The virtual poetry manifests itself through the writing and through the white around the words, with spaces, distances and sequences as well as with words. It's a text-image without the rhythm of breathing, without the need of metric construction or sound cadence. A laboratory which aims to experiment on a territorial scale redirects these senses, wordings and vectors: it puts into image the saying of the theatre, it constructs the words in the space, it animates texts and writes on the landscape. It enunciates the instability of the support, between the two-dimensional and the three-dimensional, between page and object, and reflects on the spatiality of writing. Learning from slogans in the landscape like the Hollywood sign — which went from sign to symbol, from real estate advertising to icon of the dream factory — these hybrids experiment on the scale of the inscription in the territory and the distance and the slow time of moving through the landscape as a way of reading.

The fortuitous encounter with an industrial ruin that suggests the shape of a letter allows for the fiction of letters in the landscape, between archaeology and botany, between fantastic ruin and typography. The image of an old machine that looks like a letter might look like another letter, or all the other letters. These letters in the landscape write through books, like a spelling flipbook, as if the writing in the landscape were animated by the gesture of the thumb that lets the pages slide. Or attempt poetry even before words, with the letters roaming free in the landscape, in an animation that uses the accidental letter to decline the succession of the same sound in many typographical families.

Other letters hide in the landscape, embedded in the alveola of the retention walls, contorted in several planes, and only legible in the distance, slowly flowing downstream in the river. When we finally decipher the words constructed in the landscape, they jump from language and subject, the *you* of a language similar to the *I* of another, somewhere between dimensions, languages and subjects.

Other letters, in more intimate landscapes, are anamorphic, keeping the mystery of their saying for a more precise place, away from which they seem abstract or distorted. They aren't letters in the landscape, nor writing in the infrastructure, and spell *Futuro* (Future) in a way that is only legible through the visual mechanism of landscape. Maybe letters in landscape.

Taking a line for a walk is a famous definition of drawing, but drawing on the landscape you walk on is always more complicated. Writing on the landscape is literally field work: a patient observation and annotation of experiences and surprises, an irresistible urge to escape the dimensions of the page or approximate page and landscape as much as possible.

LANDSCAPE

(LAB.3) (LAB.4) (LAB.5)

In the televised imagery of the last millennium, the test card was the precise image of the absence of transmission, symbol of a silence that is impossible today with continuous broadcasting and digital consumption at any given time. Today, the digitalisation and multiplication of screens separate the resolution of the image from the quality of the images, and in many cases losing definition means gaining quality, and speed and availability. The evidence of transmission noise, the grain that is the result of the immaterial journeys of images between channels and formats, became part of the images and their qualities. In her defence of the poor image, Hito Steyerl defines it as a moving copy that is deteriorated as it gains speed, like an image that "has been uploaded, downloaded, shared, reformatted and reedited. It transforms quality into accessibility, exhibition value into cult value, films into clips, contemplation into distraction."

Bruno Munari did something similar, albeit more analogue, with his handbook for the manipulation of Xerography, where the impoverishment of image quality was also a sign of its movement, and where the transgressive use of the means allowed for the invention of images way beyond the more commercial use of the technology: it allowed enough enlargement for noise to change meaning, or to distort bodies against the glass; producing unrepeatable images from a technology of replication. The lack of fidelity regarding the original made the work of the technology itself evident; to a lower resolution corresponded a greater availability to dive into the flux of images.

Our present of technological simultaneity, noise and inertia of norms and protocol is rich in other narratives of obsolete technologies, bad uses and low resolution. It is still possible to witness live the transmission error produced by a crease in the paper entering the fax machine, the old technology which allowed to write and edit in back and forth, noting the page received and sending it again, in an electronic dance where pages entered the wired phone.

Inhabiting this space of transmission is truly an experience of limbo, of an electronic ship of souls, of things haunted by the ghosts of *anima*, the strength which animated them because it was transmitted through them. Where are the things, where do they happen? Or: what is left after the departure of the energy which animated them? And these questions are equally strange in the image of an autopsy table as well as in a landscape of stacked monitors working as scenery to acid games. Wrong images, accidental, or transgressive, but not at all fortuitous or random. Images engineered by the tragic beauty of trying to drive the vehicles of the present, of making them tip over, of devising new accidents as the only way of getting to know a little better the confusing path of the road.

The virtuality of the contemporary world seems to increase the intimacy between thought and matter. But the virtualisation of interactions of this new intimacy questions the materiality of one and the other. This is the question of this laboratory: what are the things of graphic design made of? Or what are we made of in the interaction with things? What matrices organise us, what materials do they require, which matter do they register in? And what is the purpose of asking questions apparently without answer: it serves as a horizon, as an imaginary line that continuously moves away, but which allows for a temporary sense of guidance. It also serves to bring together things that seem to be before or beyond form: which are in the format, in the matter of impression, in the calibration, in the margin, in the mesh or in the matrix.

Making letters with bandages is a way of experimenting new connections between form and matter. Bandages are a malleable material, resistant to traction, but without resistance to compression, and its shape depends on another shape or material. Shifting its matrix into a vectorial software, bandages become the transparent memory of immaterial letters. Like in the figure of the invisible man, bandages make an absent matter visible.

The urge of intimacy between matter and thought also invades images that seem to exist only on the cutting edges, the borders, the frames and the formats, in the confines between images and objects and the matter that separates them from other things.

Suspending manufacture to pay attention to the literalness of matter, the formal properties of matrices, or the formats which are decided before shapes.

What is normally expected of the production of visual communication is that it goes according to plan, after a process of conception that is closed and defined. Making production participate in the creative process demands other vectors, another planning, another way of manufacturing. Inscribing a sentence in the liquid stone of modern buildings requires the production of a mould of the empty space, manufactured with the knowhow of sculpture moulding combined with the concrete formwork and planned in conjunction with the iron reinforcement and electrical wiring. Writing on concrete is conforming simultaneously the structural loads, the electrical charges and the poetic charges, without forgetting water and sewage. Writing above the intimacy of a bed is inventing another plane of writing, or another intimacy with the text. It is also a form of printing, of forming the text in negative so that it is printed in positive in another medium. But it is not ink the liquid which captures the memory of this writing, it is the matter of structure. Documenting the production of these intimate texts is an opportunity of changing the perspective, of seeing the point of view of the stone which solidifies in the form of poetry, of witnessing the bird flight of the concrete pump hose.

Moved from the intimacy of a bedroom to the outside, facing the rain and wind, synthetic stone ages faster, and fungi and stains write time emphatically on its surface. *The Life of Man* in concrete puts on an accelerated patina, and here the reorganised vector is that of the material life of the text written on the stone.

Writing with the same matter with which walls are built is also a way of creatively reordering the production processes. The size of a brick that fits the palm of the hand is equally handy to lay bricks in the shape of lettering, and also the image/text for the *Building Site Meeting* billboard. In an almost symmetrical reshuffling of production, inventing typographic tiles is transporting the principles of modularity and standardisation of typography to the industrial decorative elements of construction. And making tiles out of recycled plastic is literally a manifest against the use of unsustainable materials in the cycle of production.

Suspending manufacture to highlight the numerous appropriations of the productive process for the creative process, to make production an integral part of the invention of visual communication.

TRANSMISSION

MATTER

PRODUCTION