

Title

Do envio ao resto: matéria e escritura em Drawing Logistics de Luiza Crosman

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/8gk203hq>

Journal

Mester, 55(0)

Author

Drawin, Ana

Publication Date

2026-10-01

DOI

10.5070/M3.62060

Copyright Information

This work is made available under the terms of a Creative Commons Attribution-NonCommercial License, available at <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Peer reviewed

Do envio ao resto: matéria e escritura em *Drawing Logistics* de Luiza Crosman

Ana Drawin

Introdução: a artista

A trajetória de Luiza Crosman (Rio de Janeiro, 1987) pode ser compreendida como um percurso de pesquisa artística em que produção estética, escrita e experimentação institucional são mobilizadas como dispositivos analíticos para investigar as condições infraestruturais do presente. Atualmente radicada em São Paulo, a artista e escritora desenvolve uma prática transdisciplinar que atravessa o desenho, a instalação e o vídeo, com especial atenção às metodologias capazes de tornar visíveis os sistemas que sustentam formas de vida contemporâneas. Nesse enquadramento, seu trabalho se orienta por um interesse persistente por modos de organização humana e tecnologias emergentes.

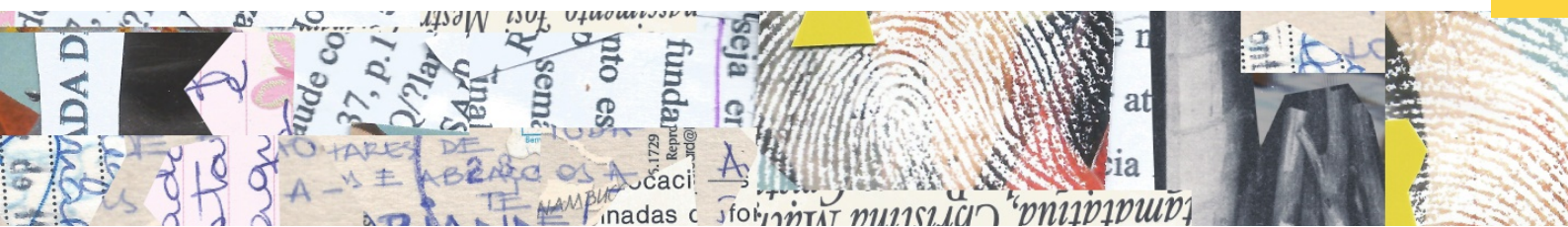
A formação em *Design Gráfico* pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2008) constitui um ponto de inflexão relevante para entender a centralidade da mediação, da edição e da organização de informação em sua obra. Em vez de tratar o *design* como uma etapa instrumental subordinada à obra final, Crosman integra procedimentos de diagramação, tipografia, interface e composição como modos de pensamento e modelagem de realidade. Tal base metodológica é posteriormente aprofundada no Mestrado em Artes e Cultura pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ, 2014), no qual a artista amplia seu vocabulário teórico e crítico em direção às práticas artísticas contemporâneas.

O deslocamento para a Europa e a realização da Pós-Graduação em Estudos de Performatividade na *a.pass* (Advanced Performance and Scenography Studies, Bruxelas, Bélgica, 2017) reorientam parte de suas questões para o domínio da ação, do corpo e da performatividade como regimes de produção de realidade. Nesse mesmo ano, Crosman é premiada no Sabam for Culture Awards,

reconhecimento que situa sua pesquisa no cruzamento entre experimentação formal e densidade conceitual. Entre 2017 e 2019, como bolsista do programa Realty, da Sommerakademie Paul Klee (Berna, Suíça), Crosman aprofunda investigações sobre as relações entre arte, urbanismo e economia política do espaço, incluindo processos de gentrificação e formas contemporâneas de extração de valor associadas à cultura.

No campo expositivo, sua participação na 33ª Bienal de São Paulo (2018), no contexto de *Afinidades Afetivas*, sinaliza a inserção de seu trabalho em um debate amplo sobre formas de relação, mediação e coabitação, temas que ressoam com sua ênfase em coletividade e organização. Em 2019, a nomeação ao Prêmio Pipa reforça o reconhecimento de sua produção no circuito brasileiro, ao mesmo tempo em que a artista mantém forte circulação internacional, como indicam projetos e exposições em instituições e plataformas na Europa, a exemplo de *Céus Abertos* (Wiels, Bruxelas, 2019) e de iniciativas como *Encontros Abertos* (aarea, 2020).

A escrita, paralelamente, opera como extensão crítica da prática artística. Textos em português e inglês publicados em veículos como *Passepartout Journal*, *TANK*, *Strelka Mag*, *Arts of the Working Class* e revista *poiesis* indicam um compromisso com a elaboração discursiva e com a circulação de conceitos em diferentes ecologias editoriais. Mais recentemente, a participação no conselho da plataforma *Weird Economies* consolida sua atuação em redes que discutem economia, infraestrutura e imaginação política, reforçando a dimensão coletiva e institucional de sua pesquisa.



Drawing Logistics

Iniciada em 2018 e continuamente retrabalhada desde então, a série *Drawing Logistics* constitui um dos eixos mais persistentes da pesquisa visual de Luiza Crosman. Ao longo desses trabalhos, o desenho deixa de operar como mero campo de representação para funcionar como tecnologia de pensamento, isto é, como dispositivo que organiza relações, testa equivalências e torna legíveis certas camadas de complexidade que frequentemente escapam à linguagem discursiva. A particularidade da série reside no modo como esse exercício diagramático se ancora em materiais encontrados em circulação, sobretudo aqueles vinculados a sistemas de envio, proteção e rastreamento.

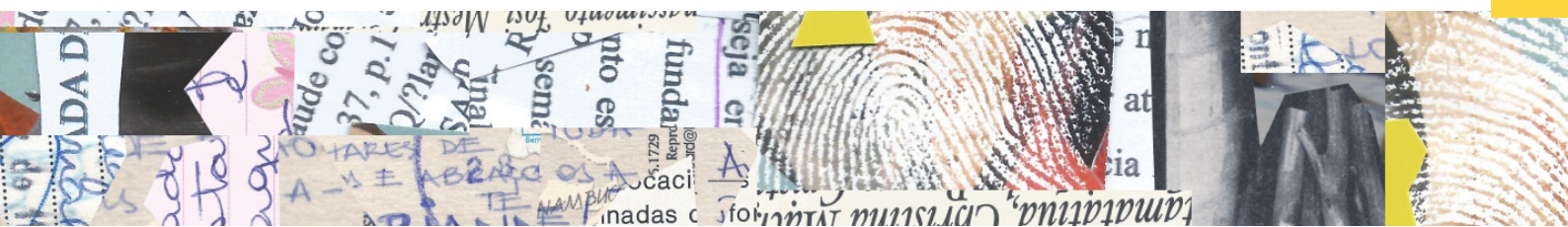
O procedimento central consiste em construir colagens que se comportam como diagramas e, em vez de ilustrar conceitos, as composições os fazem operar no espaço do papel. Em uma mesma superfície, esquemas mentais, palavras-chave e marcas gráficas convivem com fragmentos de embalagens postais, etiquetas, plásticos protetores, adesivos de instrução e códigos de barras. Trata-se de um método que permite articular referências por vezes abstratas, sem renunciar à espessura prosaica dos materiais. Esses elementos carregam sinais de manuseio, normatizações tipográficas, instruções padronizadas, marcas corporativas e vestígios de tempo.

Essa fricção material dá forma a uma tensão recorrente: de um lado, o desenho entendido como registro da subjetividade, ligado ao gesto, à hesitação e à elaboração; de outro, a embalagem como interface de mercadorias, orientada pela eficiência, pela padronização e pela reprodutibilidade. O que dessa operação surge é sobretudo um confronto dinâmico entre dois regimes de produção. A subjetividade, aqui, não aparece como esfera autônoma, esta é atravessada por protocolos de encaminhamento, selagem e rastreio. Em contrapartida, os dispositivos logísticos deixam de ser meros suportes neutros e passam a ser compreendidos como operadores simbólicos e políticos, capazes de estruturar temporalidades e hierarquias, inclusive no campo cultural.

Os materiais empregados reiteram esse programa. Em termos técnicos, a série combina papéis diversos, com destaque para folhas quadriculadas e páginas de caderno, colagem manual, fitas adesivas coloridas, etiquetas industriais, plásticos e envelopes acolchoados, além de letreset e impressão. O letreset é especialmente significativo por reinscrever no trabalho uma tipografia de caráter funcional, associada a ambientes técnicos e a uma história material do *design* anterior às interfaces digitais. Ao mesmo tempo, sua aplicação manual, sujeita a falhas, deslocamentos e irregularidades, introduz uma margem de instabilidade que contrasta com o desejo de precisão implicado pelo diagrama.

Alguns trabalhos funcionam como síntese particularmente clara do método. Tomemos como exemplo três obras sem título pertencentes à série em questão¹. As três obras, apresentadas em molduras de perfil metálico, partem de suportes concebidos para o trânsito. Envelopes e invólucros entram no quadro com dobras, amassados e costuras, trazendo uma escrita de serviço feita de selos, instruções e códigos. Sobre esse fundo, a artista aplica folhas de papel quadriculado, recortes e fitas adesivas, além de sinais mínimos, como traços e pontos. O trabalho nasce do encontro entre linguagem do encaminhamento e uma escrita que procura pensar com aquilo que já circulou.

Na primeira peça, o envelope do United States Postal Service ocupa a superfície inteira. No alto à esquerda, em vermelho, lê-se “PRIORITY MAIL”, com duas estrelas. No alto à direita, um brasão azul anuncia “TRACKED INSURED”. Na borda inferior, aparecem “UNITED STATES POSTAL SERVICE”, o emblema do órgão, um código de barras e a numeração impressa. Sobre esse plano, uma folha bege quadriculada é colada como segundo campo de registro. Ao centro, uma tira vertical vermelha, de borda irregular, divide a página e recebe um disco preto que a atravessa. À esquerda, uma chave desenhada com traço fino se aproxima de um ponto vermelho e de uma pequena massa de números carimbados, como vestígio burocrático. Na base do papel, lê-se “SISTEMAS DE PROPRIEDADE”. À direita, outra chave aparece como marca de enquadramento e, próximo dela,



surge a palavra “FALHAR”. No canto inferior direito, um fragmento azul rasgado deixa ver as letras “BR”, como resto de outro circuito de impressão.



Fig. A1. Luiza Crosman. Drawing Logistics. 2024. Collage, Letraset, stickers, and various materials on different papers. 29 x 36 cm (11½ x 14 in.). Source: Artist's website.

A segunda obra se constrói sobre um invólucro associado ao serviço *Prime*. A palavra “prime” se repete em azul, acompanhada do arco do logotipo, formando um padrão de marca. À esquerda, uma faixa azul reúne ícones e enunciados em inglês, entre eles “video streaming”, “free listening”, “free reading” e “fast, free delivery”. Junto à borda, lê-se “OPEN TEAR AT PERFORATION TO OPEN”, comando que insiste na abertura guiada. Sobre essa superfície, a artista insere uma pequena grade quadriculada, recortada em ângulo, e destaca um círculo rosa que se impõe como núcleo de atenção. No alto, um retângulo rosa, com borda superior irregular, introduz outra camada cromática. Duas chaves verticais desenhadas organizam o campo e, ao lado delas, aparecem as palavras “DISTÂNCIA” e “DESTINO”, separadas como polos de uma mesma operação. Pequenos fragmentos azuis, colados em diagonal, funcionam como índices de direção, sem converter o quadro em mapa conclusivo.

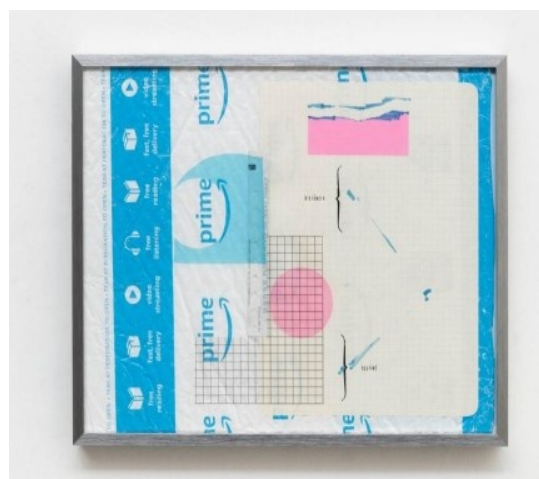


Fig. A2. Luiza Crosman. Drawing Logistics (Series of Drawings). 2018. Traced letters, assorted packaging, plastic film, and various papers. 28 x 35 cm each. Framed in chrome aluminum or stainless steel. Source: Artist's website.

Na terceira peça, o suporte é um envelope pardo com grafismos amplos em preto. Um arco espesso atravessa a parte superior, e uma seta aponta para a direita, insistindo na direção. Sobre o pardo, uma etiqueta amarela destaca caracteres grandes, nos quais se leem “B”, “21:40” e “U07”. O fundo do quadro recebe um campo rosa, coberto por película transparente que conserva brilho e vincos, como memória de empacotamento. No centro, uma folha quadriculada de cantos arredondados funciona como área de inscrição. À esquerda, lê-se “TEMPO COMO INFRAESTRUTURA”. Uma chave reúne “RITMOS”, “EVENTOS” e “URGÊNCIAS”, alinhados como termos que descrevem a organização do cotidiano. À direita, outra chave dispõe “INDIVIDUAL”, “COLETIVO” e “PLANETÁRIO”, indicando escalas que coexistem. Linhas e curvas de grafite traçam um grande arco, um círculo menor e uma coluna pontilhada, enquanto um pequeno triângulo cinza aponta para o interior do diagrama.

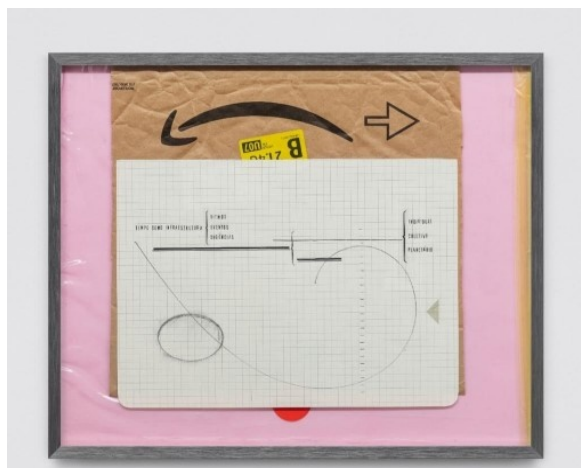


Fig. A3. Luiza Crosman. Drawing Logistics (Series of Drawings). 2018. Traced letters, assorted packaging, plastic film, and various papers. 28 × 35 cm each. Framed in chrome aluminum or stainless steel. Source: Artist's website.

A trajetória expositiva da série reforça o sentido de trânsito inscrito no próprio método. Em 2018, trabalhos do conjunto foram apresentados em Bruxelas, em um contexto que favoreceu leituras voltadas à relação entre desenho, reprodução e economia de circulação (Hatzigeorgiou). Mais recentemente, em Nova Iorque, obras de *Drawing Logistics* foram reunidas em uma mostra que articulava governança climática, previsão planetária e extração de recursos.

A matéria

Publicado em 2010, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, de Jane Bennett, insere-se no campo dos novos materialismos e do pensamento pós-humanista ao propor uma inflexão ontológica e política fundamental. Seu objetivo é duplo ao visar a reencantar o conceito de matéria e, a partir disso, repensar como os humanos se relacionam com o mundo físico. Contra a tradição moderna que concebe a matéria como substrato inerte destinado a sustentar a ação humana, Bennett sustenta que aquilo que denominamos coisa, objetos, resíduos,

infraestruturas, organismos, substâncias tem uma forma de vivacidade, entendida como capacidade de afetar e ser afetado, que deve ser integrada às análises éticas, políticas e ecológicas.

O livro, além de desenvolver um argumento metafísico sobre o estatuto do material, convida-nos a reformular categorias centrais das Ciências Humanas, como agência, responsabilidade e ação coletiva, de maneira mais distribuída, ecológica e pós-antropocêntrica: “The appropriate image of action is not a subject wielding power over passive objects, but a confederation of bodies, human and nonhuman, whose relations generate effects” (Bennett 37).²

O conceito estruturador da obra é o de matéria vibrante, formulado a partir da noção de poder da coisa: “Thing-power gestures toward the strange ability of ordinary, man-made items to exceed their status as objects and to manifest traces of independence or aliveness” (Bennett XVI)³. Bennett emprega esse termo para indicar a eficácia causal e afetiva de entidades materiais que frequentemente escapam às descrições centradas na intenção humana. O argumento em reconhecer que materiais e artefatos podem desencadear processos, impor resistências, criar descontinuidades e produzir efeitos sem simplesmente atribuir consciência às coisas. O deslocamento proposto pela autora rejeita o humanismo metodológico predominante em diversas tradições intelectuais e introduz uma ontologia vital materialista que recusa a separação entre espírito, linguagem e cultura, de um lado, e, de outro, natureza e mecanismo.

Com base na ideia de agência distributiva, a pensadora reformula a noção de agência. A ação, em sua perspectiva, não deriva de um agente soberano dotado de controle e intenção, esta surge de composições heterogêneas nas quais atuam simultaneamente humanos e não humanos. Para elaborar essa tese, Bennett recorre ao conceito de assemblagem, que designa arranjos contingentes entre corpos, dispositivos técnicos, microrganismos, fluxos energéticos, hábitos e normas. Em tais configurações, a produção de um acontecimento não pode ser reduzida a uma única fonte causal. Esse modelo teórico notoriamente dialoga com os filósofos

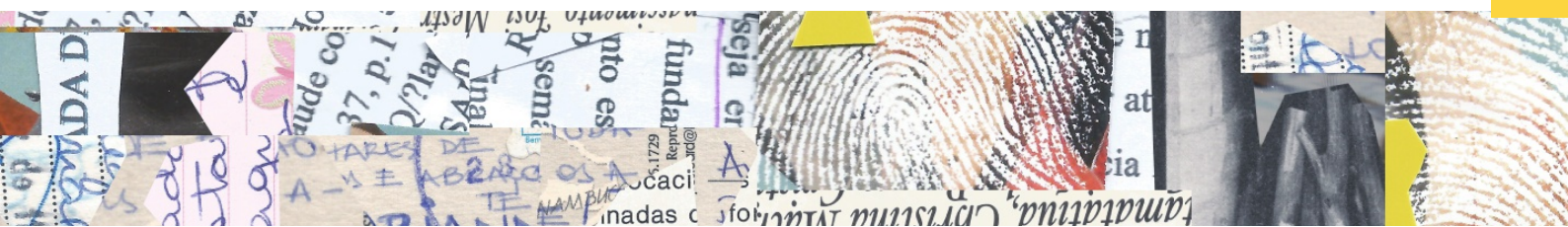
Spinoza, Deleuze e Guattari⁴, para os quais os agenciamentos resultam de composições transitórias de forças. Com base nessa concepção, o social deixa de ser exclusivo domínio humano e passa a ser concebido como ecologia de actantes interdependentes.

No plano metodológico, Bennett defende o uso de um antropomorfismo estratégico. A autora reconhece que a linguagem ordinária privilegia a atribuição de verbos de ação a humanos e sugere que uma ampliação calculada desse vocabulário pode funcionar como recurso heurístico para treinar a percepção da eficácia não humana. Ao descrever episódios cotidianos, como a força de um conjunto de detritos ou o comportamento de substâncias tóxicas, Bennett busca desestabilizar a percepção comum que tende a relegar a materialidade à condição de pano de fundo passivo e expandir a atenção analítica para processos materiais que permanecem invisíveis quando se adota uma perspectiva exclusivamente sociológica ou linguística. Esse modo de descrição se torna mais concreto quando a autora analisa fenômenos infraestruturais e ecológicos. Em estudos sobre apagões elétricos, por exemplo, Bennett evidencia que tais eventos não se explicam apenas por decisões humanas isoladas. Eles resultam da interação entre dispositivos técnicos, condições ambientais, arranjos regulatórios e padrões de consumo. A causalidade, portanto, apresenta caráter composto, e a governança precisa lidar com sistemas materiais cujos efeitos não podem ser controlados por um único agente. O mesmo vale para o problema dos resíduos sólidos urbanos. O lixo, longe de constituir mero resultado de uma cadeia de consumo, integra circuitos de decomposição, contaminação e circulação que produzem efeitos sobre corpos, paisagens e políticas públicas. *Vibrant Matter* propõe uma mudança de escala e de foco, navegando da centralidade do sujeito humano a uma ecologia de forças em que humanos e não humanos coproduzem acontecimentos. A ontologia vital materialista formulada por Bennett fornece instrumentos conceituais para descrever a eficácia da matéria, repensar a agência como emergente e reconsiderar a política como prática de

composição entre actantes heterogêneos.

Assume-se, com Jane Bennett, que a matéria não comparece ao mundo como simples suporte da intenção humana, visto que, longe de se reduzir à condição de base inerte, entra em relação, de tal maneira que a ação passa a ser pensada como composição. Transposta essa hipótese para *Drawing Logistics*, torna-se decisivo observar o estatuto dos materiais postais que a série convoca, pois se trata de objetos destinados ao trânsito e à mediação, fabricados para existir no intervalo, isto é, para servir de passagem entre um conteúdo e um destino, entre um remetente e um destinatário, entre uma mercadoria e seu circuito, jamais se oferecendo como fim em si, já que a sua vocação é acolher o outro, proteger o outro, conduzir o outro. Constitui-se, assim, um objeto de entrelugar, cuja identidade se define por uma função relacional, por um tempo breve, por uma economia de superfície que traz instruções, promessas e garantias, e que, ao fazê-lo, forma hábitos de leitura e de espera, governa gestos de abertura, prescreve modos de manuseio, introduz a crença no rastreio, regula a percepção do atraso, institui a prioridade como norma temporal. Vê-se, então, que a agência desses materiais não se limita ao que carregam, porque se estende ao modo como enquadram a circulação, configurando a experiência por meio de uma escrita técnica que antecede o olhar e disciplina a mão, e cuja eficácia depende tanto da repetição dos formatos quanto da obediência aos protocolos de legibilidade.

Reconhece-se, ainda, que tal objeto de passagem, ao cumprir sua função, tende a converter-se em resíduo, e é nesse ponto que a matéria postal deixa de parecer neutra para revelar, em sentido benettiano, o poder da coisa, dado que o invólucro concebido para durar pouco atravessa, no tempo do mundo, durações que escapam ao ciclo imaginado do consumo, acumulando-se como lixo, ocupando espaço, resistindo à decomposição, retornando sob a forma de volume urbano, de contaminação, de paisagem degradada, de custo público, de problema político. Inscreve-se, portanto, nesses materiais, uma negatividade que não é apenas simbólica, pois se trata do negativo como resto



material, como excedente, como aquilo que retorna ao espaço comum sem convite e que, retornando, produz efeitos sobre corpos e ambientes.

Ao incorporá-los em *Drawing Logistics*, não os purifica a artista por um gesto de transfiguração que apague a origem, pois compõem, preservados, os sinais de uso, as dobras, os carimbos, os códigos, os brilhos do plástico, as instruções de abertura e de encaminhamento, permanecendo ativa a memória do circuito que os produziu. Realiza-se, desse modo, uma operação em que o resíduo perde o estatuto de descarte ao entrar no campo da obra, embora conserve a marca do descarte como componente do sentido, e é justamente dessa matéria marcada pela condição de lixo que se produz uma reordenação na qual o negativo se torna método e o que seria resto passa a ser índice, documento, operador de leitura, lugar onde o olhar é forçado a reconhecer a política das coisas.

Completa-se a aproximação com Bennett quando se percebe que, nessas assemblagens, a agência não reside apenas no gesto que seleciona e cola, pois se distribui entre os actantes que compõem o quadro, entre a tipografia industrial que já traz hierarquias de informação, entre a superfície quadriculada que oferece um regime de medida, entre a fita que separa campos e introduz cortes, entre a película que reflete e altera a legibilidade, entre o papel que rasga e recusa a lisura, de sorte que a obra se constrói como negociação entre intenções e resistências. Impõe-se, por essa via, uma leitura que não se limita a identificar temas, já que exige acompanhar os modos de operar da matéria, as formas pelas quais o objeto de envio, sendo desenhado e reinscrito, continua a agir como dispositivo de circulação, ao mesmo tempo em que se torna lugar de pensamento. Resulta daí uma ecologia política do suporte, na qual o entrelugar do invólucro, feito para encaminhar e desaparecer, é mantido à vista e, assim, revela como o mundo administrado se escreve em superfícies comuns, como o lixo se acumula por força de um sistema, como a arte, ao recusar o apagamento dessa

negatividade, devolve ao resíduo uma potência de significar que não cancela sua história; antes, a faz operar como forma.

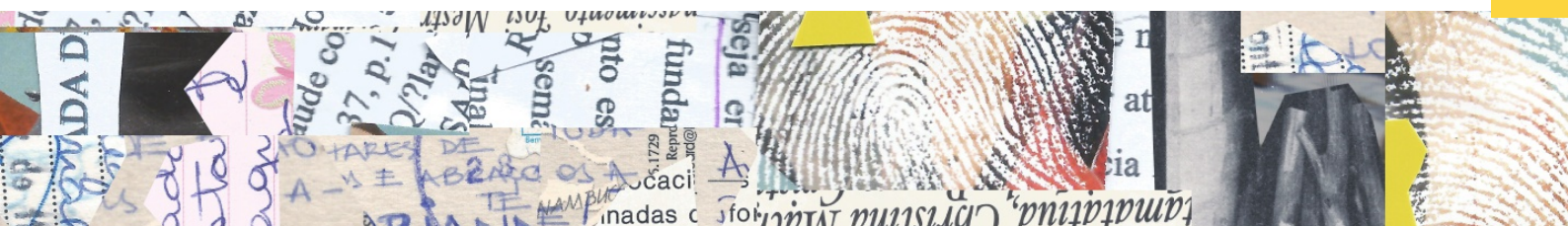
A palavra

Jane Bennett nos indica a vibração da matéria e, ao mesmo tempo, comunica-se com certa tradição da Filosofia:

“(…) Jacques Derrida offers an alternative to this consciousness-centered thinking by figuring trajectory as ‘messianicity’. Messianicity is the open-ended promissory quality of a claim, image, or entity. This unspecified promise is for Derrida the very condition of possibility of phenomenality: things in the world appear to us at all only because they tantalize and hold us in suspense, alluding to a fullness that is elsewhere, to a future that, apparently, is on its way (...). In naming the unfulfillable promise as the condition of the appearance of anything, Derrida provides a way for the vital materialist to affirm the existence of a certain trajectory or drive to assemblages without insinuating intentionality or purposiveness” (Bennett 32).⁵

A noção de trajetória, compreendida como movimento dotado de direcionalidade sem determinação teleológica, inscreve-se, de modo decisivo, no interior da problemática derridiana evocada por Bennett. Essa filiação teórica nos encoraja a investigar as ideias propostas por Derrida e o possível ponto de contato da teoria neomaterialista com a escritura, visto que a trajetória pode ser entendida como o regime dinâmico próprio da escrita derridiana, no qual o encaminhamento do sentido se efetua sob a égide de um resto irreduzível que o projeta continuamente para além de si, sem que se produza qualquer saturação. Atentemo-nos, pois, à ideia de escrita para Jacques Derrida.

O filósofo franco-argelino Jacques Derrida designa a tradição logocêntrica ocidental como um “fonocentrismo”, por tratar-se de uma forma



de pensamento fundado na presença do ato de fala em sua transparência, consciência e imediatidade, e a ela contrapõe a escritura, sempre faltosa, lacunar e na qual o significado nunca está inteiramente presente e acessível. Ele reconhece, na psicanálise freudiana, a descoberta desse caráter heterogêneo da escritura em relação à fala, da heterogeneidade do inconsciente em relação à consciência, descoberta fundamentalmente subversiva.

Por isso, no início de seu ensaio sobre Freud, Derrida enuncia, com clareza, sua tese e seu propósito:

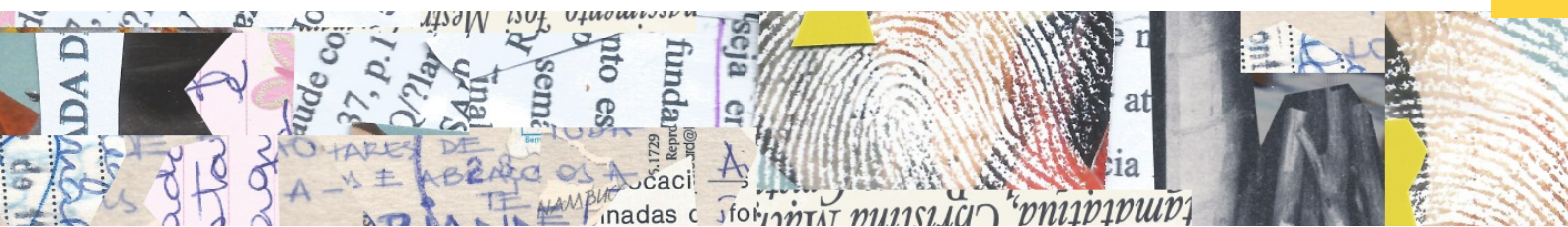
A nossa ambição é muito limitada: reconhecer no texto freudiano alguns pontos de apoio e isolar, no limiar de uma reflexão organizada, aquilo que da psicanálise se deixa dificilmente conter no fechamento logocêntrico, tal qual limita não só a história da filosofia mas o movimento das “ciências humanas”, em especial uma certa linguística. Se a abertura freudiana tem uma originalidade histórica, não a tira da coexistência pacífica ou da cumplicidade teórica com essa linguística, pelo menos no seu fonologismo congenital (Derrida 293).

O “fonologismo congenital” significa adotar a palavra falada como a instância fundamental da linguagem em detrimento da escritura. A razão fundar-se-ia numa presença originária que é apreendida pela fala. A fala, por sua vez, parece indicar essa presença de maneira transparente, que depois pode traduzir-se para a escrita. Derrida alega não existir essa transparência na fala ao contrapor esse pensamento à ideia de escritura. A escritura não é propriamente a escrita, aquela é a linguagem, enquanto esta não remete a presenças, mas, sim, a lacunas, faltas, uma contínua postergação que Derrida chama de diferença (em francês, *différance*). A mudança da grafia original da palavra, que deveria ser *différence*, é perceptível apenas na escrita, pois a pronúncia no idioma original não se altera. Tal jogo mostra que a diferença, de fato, não ocorre na fala. A escritura, sim, está ligada ao *différance*, que, por sua vez,

também está ligada a diferir, a adiar, a postergar. Enquanto a fala é imediata, a escritura remete àquilo que nunca é plenamente preenchido. Contra a metafísica da presença, a *différance* desafia a tradição filosófica ocidental, que, muitas vezes, privilegiou a “presença” como um fundamento para o significado, a verdade ou a identidade. Derrida argumenta que essa presença é uma ilusão, já que o significado é sempre constituído pela ausência, ou seja, o que o termo não é, e do adiamento. A *différance* é central para a prática da desconstrução, que Derrida utiliza para mostrar como os textos e conceitos que parecem estáveis coerentes estão, na verdade, repletos de tensões internas, contradições e multiplicidade de significados.

Derrida, em seu percurso, demonstra que Freud percebeu essa ligação do inconsciente com a escritura. Enquanto a fala é intencional, consciente e racionalmente controlada, aquilo que escapa é o inconsciente, surgindo como o lapso e o humor. Freud traduziu teoricamente isso usando a linguagem da escritura, pois, na *Carta 52*⁶, o psicanalista lança termos como signo e transposição do signo, abandonando a linguagem biológica, fisiológica. É por isso que as descobertas de Freud, segundo Derrida, romperam com o pensamento fonocêntrico. O filósofo argelino reitera que mesmo as metáforas utilizadas por Freud não são tiradas da língua falada, mas de uma grafia que não está sujeita à palavra viva e plena, a fala. Outra perspectiva, que será por nós investigada a seguir, no entanto, em relação à escrita, é a introduzida pelos campos da História da Arte, sobretudo no que tange às características entendidas como próprias do campo da arte.

As críticas que tentam entender o panorama da especificidade das manifestações artísticas estão se multiplicando. A interseção das artes de diferentes áreas, com o objetivo de expandir o campo de atuação dos diversos meios em direção à transdisciplinaridade, deu origem ao conceito de intermídia, cunhado por Dick Higgins, pertencente ao grupo *Fluxus*, no texto *Statement on Intermedia*, de 1966⁷. Nesse cenário, as fronteiras entre escrita e artes visuais seriam formuladas de maneira muito tênue. Esse



atravessamento entre as esferas artísticas se deve, por exemplo, a um movimento em direção à inespecificidade dos meios das artes visuais⁸, ao constatarmos que elementos provenientes de outras manifestações, como a escrita, têm penetrado o universo das artes visuais. Em *O Espaço das Palavras*, o filósofo Jacques Rancière nos ajuda a entender essa passagem.

Segundo o autor, no contexto do Modernismo, havia a crença de que o progresso das artes dependia de cada forma de expressão se focar exclusivamente em suas características únicas. Isso significava que, por exemplo, a pintura deveria explorar apenas os elementos próprios da pintura, como cor e textura, enquanto a música deveria se concentrar em som e ritmo, sem que essas artes interferissem umas nas outras. No entanto, o que realmente aconteceu foi o oposto. Quando o sistema representativo que separava as artes de acordo com regras de analogia desmoronou, não houve uma maior concentração de cada arte em sua própria essência. Pelo contrário, as características materiais dessas artes começaram a se sobrepor e entrelaçar-se diretamente, sem a necessidade de intermediários. A rejeição das regras que antes orientavam a comparação entre as artes não levou a uma maior independência de cada uma em relação ao seu suporte específico. Em vez disso, esse processo resultou em um encontro mais direto e interconectado entre os diferentes suportes das artes, o que tornou suas fronteiras menos rígidas e mais permeáveis (Rancière 17). Desse modo, em vez de cada arte isolar-se e aprofundar-se apenas em sua própria natureza, o rompimento com o modelo representativo incentivou uma interação mais intensa e direta entre as diferentes formas de expressão artística.

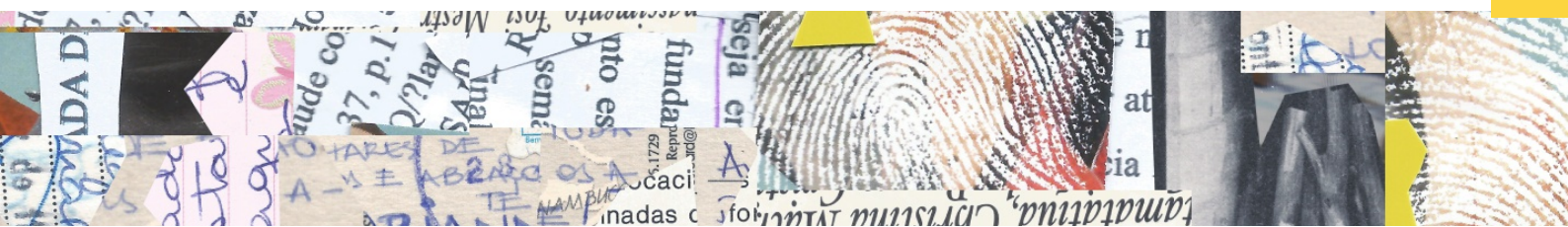
A revolução artística que ocorreu entre os séculos XIX e XX seria então essencialmente uma autonomização da de cada arte. A pintura, livre da anedota representativa, iria preocupar-se apenas com os recursos da própria materialidade, a da superfície bidimensional e da matéria colorida; a música, liberta das formas expressivas impostas pela tradição poética, exploraria os recursos puros da sonoridade; quanto à literatura,

ela exploraria os recursos da função poética, intransitiva da linguagem, oposta a seu uso comunicacional, etc. No centro desse paradigma, encontra-se o papel quase místico atribuído à superfície pictórica. Já que, desde a recusa do privilégio do poema, a pintura é considerada arte encarregada por testemunhar a arte, a afirmação da pintura como arte pura da superfície tornou-se peça crucial da teorização modernista da autonomia da arte como autonomia das artes.

Há algumas décadas, esse paradigma foi aparentemente questionado, mas ele não o foi em seus próprios termos. O “Pós-Modernismo” validou no passado, decretando obsoleto, remetendo a uma época heroica da Modernidade da qual ele teria se servido, mas agora teria dado lugar à miscelânea generalizada dos signos e das formas. Essa “crítica” confirma, de fato, a visão simplista de um desenvolvimento linear da História da Arte da História Geral (Rancière 18). Essa virada, como consequência, tornaria, de maneira mais recorrente e sistemática, a palavra matéria também das artes visuais. Outro efeito, que discutiremos na sequência de nossa análise, é a confluência entre os campos de história da escrita e história das artes, como podemos observar pelas pesquisas de Anne-Marie Christin.

Christin, sobretudo em *L’image Écrite ou la Dérailaison Graphique*, propõe que a escrita não deve ser vista apenas como uma forma de linguagem verbal codificada, mas como algo intrinsecamente ligado à imagem. A autora examina como a escrita evoluiu historicamente a partir de formas visuais e icônicas, e como essa relação com a imagem continua a influenciar o desenvolvimento e a interpretação da escrita.

A ideia central de Christin é que a escrita e a imagem compartilham uma origem comum, e que, ao longo da história, a escrita evoluiu em diálogo constante com a imagem. Ela argumenta que a escrita é, em certo sentido, uma imagem escrita, mantendo aspectos visuais e icônicos essenciais para sua função e significado. A autora desafia a noção tradicional de que a escrita é simplesmente uma representação da fala, sugerindo que ela tem raízes profundas em representações visuais que precedem e



acompanham o desenvolvimento dos sistemas de escrita.

Christin argumenta que a escrita nasceu da imagem. Antes de ser um sistema de signos arbitrários e codificados, a escrita estava intimamente ligada a representações visuais, como pictogramas e ideogramas, que não apenas representavam objetos ou ideias, mas faziam isso de maneira visualmente direta. A autora explora como, em diferentes culturas e épocas, a imagem foi transformada em escrita ao examinar a transição de sistemas de escrita pictográficos, como os hieróglifos egípcios e os caracteres chineses, para formas mais abstratas e fonéticas. Logo, embora essa transformação tenha resultado em uma escrita mais eficiente para a comunicação verbal, ela não eliminou a influência da imagem. A escrita, segundo a autora, sempre manteve uma dimensão visual, mesmo quando se tornou mais abstrata. Outro ponto central é a importância do espaço na escrita. « Mais cependant, s'il n'y avait précisément d'écriture que de l'espacement, et du plus matériel, du plus visible. S'il se trouvait que l'expérience phénoménologique du vide avait été plus déterminante dans l'invention de l'idéogramme et dans sa mutation en phonogramme que celle de la figure ou du signe? » (Christin 26)⁹. Desse modo, o espaço gráfico não é apenas um suporte passivo, mas um elemento ativo que organiza e dá forma à escrita. O *layout*, a disposição dos caracteres e a maneira como o texto ocupa o espaço são todos aspectos que conectam a escrita à sua origem icônica. O espaço, portanto, é o elo que permite à escrita preservar sua relação com a imagem, mesmo nas formas mais abstratas de escrita.

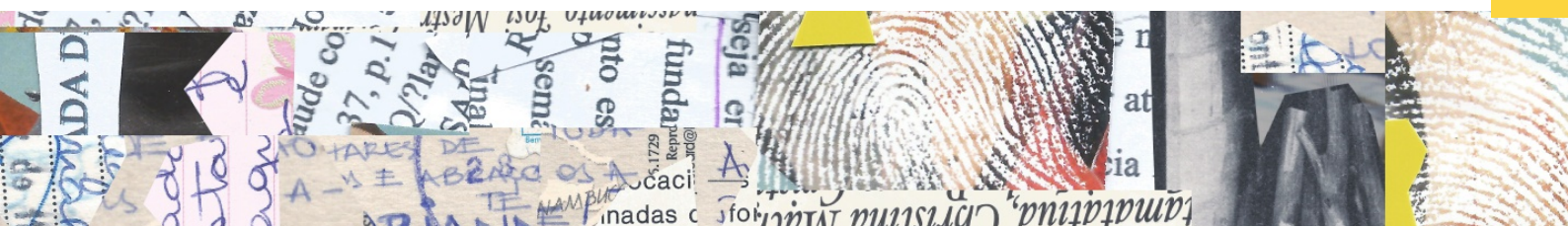
Em linha com teóricos como Derrida, Christin critica a visão logocêntrica que coloca a fala como superior à escrita. Ela argumenta que essa visão desconsidera a complexidade da escrita e sua relação com a imagem. Para a crítica, a escrita não é apenas um substituto da fala, mas uma forma de expressão visual com suas próprias regras e dinâmicas, que devem ser compreendidas em seu contexto histórico e cultural. É válido ressaltar, no entanto, a existência de pontos de divergência entre as

teorias desenvolvidas por Derrida e Christin¹⁰, todavia tais divergências não são o foco de nossa investigação.

Em síntese, vimos que a materialidade e a escritura se apresentam de diferentes maneiras nos domínios mencionados. A contribuição teórica de Bennett nos mostra que a matéria não é passiva e que a noção de responsabilidade e autoria é instável. Em Derrida, vimos como a escritura se apresenta como *différance*, em Rancière esta aparece como sendo um elemento das artes visuais, e, por fim, em Christin, para quem a origem da escrita é vinculada à dimensão visual, a escrita é o espaçamento.

A genealogia da escrita, a partir dos autores por nós convocados, considerando que a dimensão escritural, como salienta Rancière, integra também o panorama de discussão das artes visuais, leva-nos a apreender os pontos de contato entre as definições e discussões que atravessamos. Ao analisarmos as proposições desses autores, entendemos que há um fator que atua como ponto de convergência entre essas teorias. Entendemos haver, pois, qualquer coisa da ordem do negativo que faz comunicar o conceito de matéria oferecido por Bennett e que permeia a noção de escrita. Rastro, vestígio, lacuna e instabilidade são significantes que contemplam as ideias enunciadas pelos autores.

Sobre *Drawing Logistics*, a série obriga a crítica a admitir que a própria obra, em sua materialidade e em sua exibição, participa de uma infraestrutura e que a política em jogo não se reduz a mensagens, passando pela forma como se compõem e se mantêm os arranjos que permitem a circulação. É nesse ponto que a questão da escritura, tal como mobilizada pela reflexão derridiana, ganha relevância para a série. O vocabulário logístico é uma escrita que prescinde da voz, constituída por números, códigos, campos, ícones e sinais cuja eficácia repousa na repetição, na legibilidade mecânica e na padronização, operando como traço, ausência e adiamento. O rastreio informa a presença por registros parciais e defasados, o código de barras remete a percursos ausentes no quadro que, ainda assim, organizam a circulação, e a promessa de



controle revela dependência de condições materiais de leitura, de alinhamento e de superfície. O diagrama, por sua vez, forma que tende a prometer ordem e síntese, surge na série como campo de relações que não se fecha, pois chaves e colchetes delimitam zonas, setas sugerem direção, pontos e barras organizam hierarquias, ao passo que dobras, reflexos, fragmentos rasgados, números parcialmente apagados e marcas de uso mantêm em atividade o resto, a lacuna e o adiamento, compondo um regime de sentido que se oferece como rastro e não como presença plena.

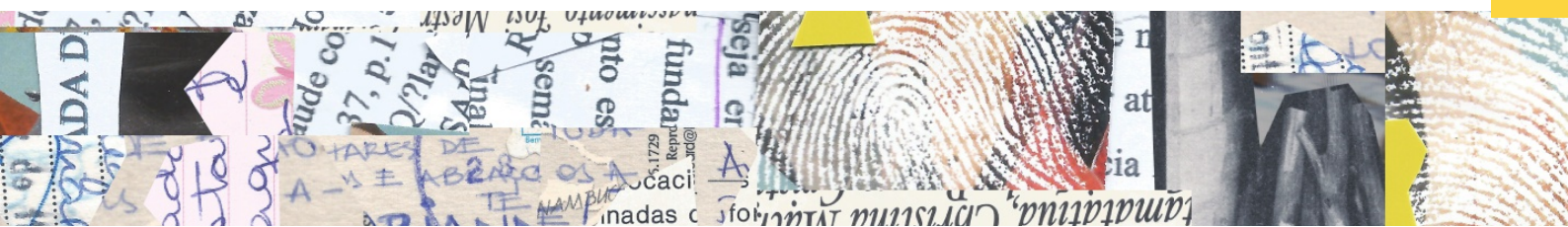
Drawing Logistics desloca o problema do sentido para um terreno em que a imagem já nasce comprometida com a inscrição. Não se parte de uma presença a ser capturada nem de uma interioridade a ser expressa, e sim de uma superfície já escrita por protocolos de envio, de rastreio e de garantia, cuja eficácia não depende da voz e tampouco se deixa reduzir ao gesto de quem fala. É nesse ponto que se torna produtiva a aproximação com Derrida, quando este descreve a tradição logocêntrica como fonocêntrica, fundada na confiança de que a fala entregaria o significado em sua transparência e em sua imediatidade, ao passo que a escritura, por operar com intervalos e faltas, exporia outra lógica, na qual o sentido se constitui por traço e por remissão.

A colagem-diagrama, ao sobrepor a essa grafia funcional um desenho que organiza relações, encena, no plano material, a estrutura da *différance*. A forma do diagrama, associada ao esclarecimento, encontra um suporte já normatizado, já repartido em campos, já instruído por comandos, já ferido por dobras e amassados que interferem na leitura. A intenção de ordenar convive com a superfície que resiste, porque a película reflete e altera o contraste, porque o carimbo apaga parcialmente um número, porque a etiqueta marca uma prioridade que é também disciplina temporal. Assim, o sentido não se fecha como síntese, e a obra se apresenta como palimpsesto, no qual cada inscrição se soma a outra sem a anular.

A promessa de imediatidade, tão ligada às economias da entrega, reaparece como construção apoiada em dispositivos que somente funcionam por inscrição e por remissão. Ao expor o intervalo como condição, as obras fazem ver que a clareza prometida pelos sistemas de circulação se sustenta sobre uma escrita que admite a falha e a perda, e que, ao fazê-lo, oferece um modelo de leitura em que o significado não se dá como evidência, e sim como percurso.

Se se pensa com Derrida, torna-se possível avançar um passo e notar que a *iterabilidade*, na acepção derridiana do termo, da escrita logística, seu modo de funcionar pela repetição de formatos e de sinais, implica uma espécie de deslocamento da presença para o registro, o que faz com que o sentido se dê como reenvio e não como dado imediato. A etiqueta, ao ser legível em qualquer lugar, depende de não pertencer a lugar algum, e seu efeito de comando se realiza por uma forma de universalidade gráfica que somente existe enquanto o suporte material a sustenta. Essa estrutura, ao entrar na obra, desloca também o estatuto do texto ali inscrito, que já não se apresenta como fala de um sujeito, e sim como inscrição sujeita a perdas, apagamentos, sobreposições e ruídos. Desse ponto de vista, o que a série põe em cena é uma escrita que trabalha com lacunas e com intervalos, cuja inteligibilidade se constitui no confronto entre norma e resto, entre comando e falha, entre o que a inscrição promete e o que a superfície devolve.

A contribuição de Anne-Marie Christin, ao insistir na escrita como forma visual e no espaçamento como operador, permite compreender por que, nessas obras, o espaço gráfico não se reduz ao papel de fundo. Campos reservados, retângulos de instrução, áreas de recorte, a própria grade do quadriculado, tudo isso constitui uma arquitetura anterior ao gesto, que orienta a leitura e faz do vazio um elemento ativo. Escrever, aqui, é distribuir relações no espaço, é organizar intervalos, é produzir sentido por disposição, por proximidade e por afastamento. E, quando se convoca a reflexão de Rancière sobre a permeabilidade entre as artes, torna-se possível situar o estatuto da palavra no interior do quadro, pois termos isolados, listas,



comandos e categorias entram como matéria visual em convivência com linhas e campos cromáticos sem que a tipografia funcione como legenda exterior, já que ela compõe, delimita e hierarquiza o plano da obra.

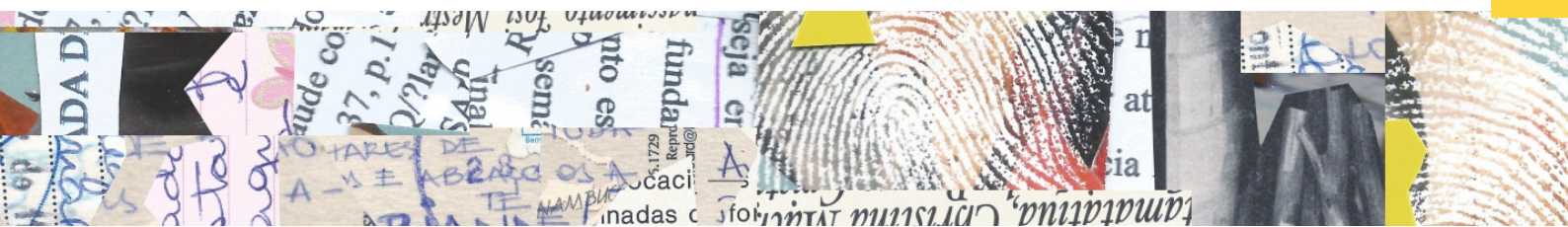
Esse regime espacial mostra também que a escrita funcional dos sistemas de circulação já nasce como organização do espaço e que, ao ser retomada como matéria artística, ela deixa aparecer o que nela opera como desenho, no sentido de recorte e distribuição. O campo do endereço, o lugar da etiqueta, a faixa do código, a indicação de abertura, as bordas de segurança, tudo isso constitui um *layout* que antecede a mão e que, no entanto, governa gestos. Quando a artista introduz chaves, barras e termos, o que se produz é uma interferência nesse *layout*, uma reordenação que não apaga a forma anterior e, ao mantê-la, expõe a convivência entre duas arquiteturas gráficas. Uma delas é aquela do fluxo, orientada à eficácia. Outra é aquela do pensamento, orientada à relação. O sentido, então, nasce do atrito entre arquiteturas. Ao reinscrever diagramas sobre materiais em trânsito, Crosman produz uma forma de crítica que não se contenta em representar o mundo, pois expõe a tessitura material por meio da qual ele se organiza e obriga o pensamento a medir-se com as coisas que o sustentam, instaurando uma pedagogia do olhar que recoloca a infraestrutura no centro do sensível e desloca o lugar do humano para dentro das redes de ação coletiva.

Conclusão

À guisa de fecho, é no negativo, e não no pleno, que se reconhece o ponto de passagem entre as linhas de força aqui mobilizadas, pois, quando se observa a série *Drawing Logistics*, não é a promessa de transparência que organiza a experiência, e sim aquilo que, persistindo como resto, impede a pacificação do sentido. Do invólucro feito para desaparecer após o ato de encaminhar, faz-se, na obra, uma superfície de inscrição que não consente em ser reduzida a suporte, porquanto conserva a marca do trânsito,

retém dobras, selos, códigos e zonas de desgaste, e, ao retê-los, dá a ver a matéria como participante de um acontecimento. E, nesse mesmo gesto, comparece o núcleo do materialismo vital de Bennett, não como tese abstrata, e sim como evidência formal, uma vez que a coisa descartável, ao retornar no acúmulo do lixo, mostra que a duração do material excede o ciclo de uso que a economia imagina, convertendo a brevidade funcional em persistência social.

À escritura, por sua vez, conduz esse mesmo negativo, se com Derrida se admite que o significado não se oferece como presença, pois se constitui por diferença e por adiamento, por uma cadeia de remissões em que sempre algo falta e sempre algo se desloca. O que a série torna legível é o modo como a grafia logística, alheia à voz, opera por traço e por registro intermitente, sustentando a circulação mediante uma escrita que, ao prometer controle, expõe sua própria condição lacunar. Assim, como termos que se iluminam reciprocamente, rastro, vestígio, lacuna e instabilidade passam a designar não ornamentos do discurso crítico, e sim operadores do trabalho, visto que rastro é o sentido que somente se dá como percurso, vestígio é a marca material que não se traduz por inteiro, lacuna é o intervalo em que a promessa se adia, instabilidade é a regra do significado quando a superfície o submete a ruídos e sobreposições. Nessa convergência, por fim, reside a força do conjunto, pois é do resto, do que seria descartado, que a obra extrai sua capacidade de pensar e de fazer pensar.

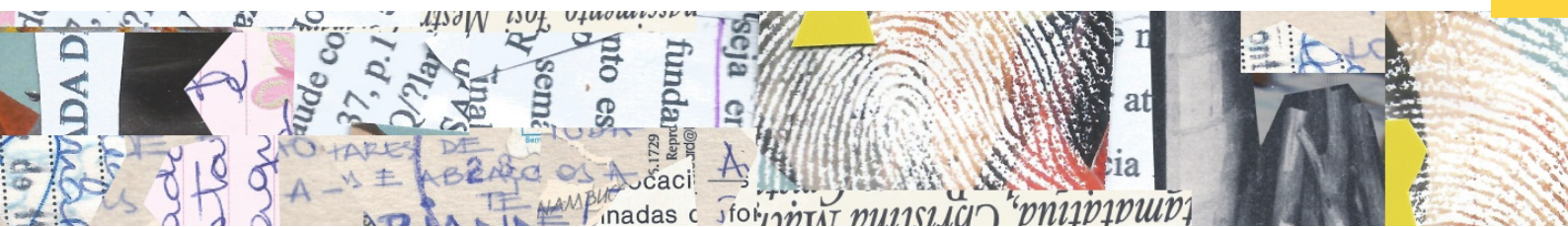


Notas

1. As obras que integram a série *DrawingLogistics*, incluindo os três trabalhos aqui analisados, encontram-se documentadas no site da artista, que reúne imagens, fichas técnicas e registros expositivos da série, permitindo acompanhar sua continuidade e variações formais ao longo do tempo. Disponível em: <https://luizacrosman.com/luiza-crosman/Drawing-logistics-series>.
2. “A imagem apropriada da ação não é a de um sujeito exercendo poder sobre objetos passivos, mas a de uma confederação de corpos, humanos e não humanos, cujas relações geram efeitos” (Bennett 37, tradução nossa).
3. “O poder da coisa aponta para a estranha capacidade que itens comuns, feitos pelo homem, têm de exceder seu status de objetos e manifestar traços de independência ou de vivacidade, constituindo o exterior da nossa própria experiência” (Bennett, xvi, tradução nossa).
4. “The key idea I want to take from Spinoza’s rich and contestable philosophy, an idea I will put to work for a vital materialism, is this: bodies enhance their power in or as a heterogeneous assemblage. What this suggests for the concept of agency is that the efficacy or effectivity to which that term has traditionally referred becomes distributed across an ontologically heterogeneous field, rather than being a capacity localized in a human body or in a collective produced (only) by human efforts. The sentences of this book also emerged from the confederate agency of many striving macro- and microactants: from ‘my’ memories, intentions, contentions, intestinal bacteria, eyeglasses, and blood sugar, as well as from the plastic computer keyboard, the bird song from the open window, or the air or particulates in the room, to name only a few of the participants. What is at work here on the page is an animal-vegetablemineral-sonority cluster with a particular degree and duration of power. What is at work here is what Deleuze and Guattari call an assemblage” (Bennett 23). Nossa tradução do trecho é a seguinte: “A ideia central

que pretendo extrair da filosofia densa e controversa de Spinoza, e que mobilizarei em favor de um materialismo vital, é a seguinte: os corpos aumentam sua potência em, ou como, um agenciamento heterogêneo. Esse ponto sugere, para o conceito de agência, que a eficácia à qual o termo tradicionalmente se refere passa a distribuir-se por um campo ontologicamente heterogêneo, em vez de permanecer uma capacidade localizada em um corpo humano ou em um coletivo produzido exclusivamente pelos esforços humanos. As frases deste livro também surgiram da agência confederada de numerosos macro e microactantes em constante esforço: de ‘minhas’ memórias, intenções, disputas, bactérias intestinais, óculos e níveis de glicose, bem como do teclado plástico do computador, do canto de um pássaro vindo da janela aberta ou do ar e das partículas suspensas no ambiente, para citar apenas alguns dos participantes. O que opera aqui, na página, é um agrupamento animal-vegetal-mineral-sonoro dotado de um grau e de uma duração específicos de potência. O que opera aqui é aquilo que Deleuze e Guattari denominam um agenciamento” (Bennett 23).

5. (...) Jacques Derrida propõe uma alternativa a esse pensamento centrado na consciência ao pensar a trajetória como “messianicidade”. A messianicidade designa a qualidade promissória, aberta e indeterminada, de uma proposição, imagem ou entidade. Essa promessa não especificada constitui, para Derrida, a própria condição de possibilidade da fenomenalidade: as coisas no mundo somente nos aparecem conforme nos atraem e nos mantêm em suspenso, aludindo a uma plenitude situada alhures, a um futuro que, ao que parece, encontra-se a caminho (...). Ao nomear essa promessa irrealizável como condição da aparição de qualquer coisa, Derrida oferece ao materialismo vital um modo de afirmar a existência de uma certa trajetória ou impulso nos agenciamentos, sem, contudo, insinuar intencionalidade ou finalidade (Bennett 32, tradução nossa).



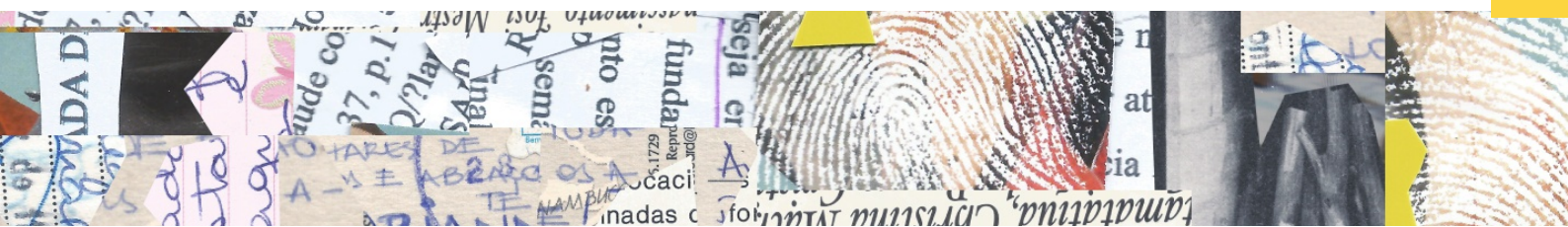
6. Na carta 52, enviada a Fliess e datada do dia seis de dezembro de 1896, Freud apresenta um novo esboço de sua teoria do psiquismo. Nela ele concebe o psiquismo como formado por várias camadas. As vivências do sujeito são inscritas num primeiro registro por ele denominado *signos* de percepção e ainda pouco organizado. Num segundo momento, essas primeiras inscrições são transcritas num segundo registro, o do sistema inconsciente, em que elas ganham maior organização. Finalmente, os *signos* transcritos são traduzidos num terceiro registro, do sistema pré-consciente, podendo se manifestar na fala, na palavra intencional, todavia, na passagem de um para outro registro o vivido não permanece como algo factual, alguns elementos se perdem e outros se modificam (Freud, 1986). Esse modelo esboçado na carta antecipa o modelo publicado no capítulo VII da *Interpretação dos sonhos* com as suas duas grandes partes, dois lugares heterogêneos (*tópoi*): o sistema inconsciente e o sistema pré-consciente/consciente com suas diferentes linguagens. Nesse modelo, designado como Primeira Tópica, o sistema inconsciente se expressa na linguagem dos sonhos e dos sintomas e é logicamente desordenada, o sistema pré-consciente/consciente se expressa na linguagem da comunicação social, intencionalmente ordenada.

7. Higgins, Dick. "Intermedia." *The Something Else Newsletter*, vol. 1, no. 1, February 1966. SomethingElse Press,

8. Essa aposta no inespecífico seria um modo de elaborar uma linguagem do comum que propiciasse modos diversos do não pertencimento. Não pertencimento à especificidade de uma arte em particular, mas também, sobretudo, não pertencimento a uma ideia de arte como específica. Seria precisamente porque a arte das últimas décadas teria abandonado a ideia de uma especificidade, além da especificidade do meio, que cada vez há mais arte multimídia ou o que poderia me chamar de arte específica (Garramuño 16).

9. "Mas e se, precisamente, a escrita fosse apenas espaçamento, e do mais material, do mais visível? E se a experiência fenomenológica do vazio tivesse sido mais determinante na invenção do ideograma e em sua transformação em fonograma do que a da figura ou do signo?" (Christin 26, tradução nossa)

10. Derrida é conhecido por desconstruir a ideia tradicional de escrita como simples representação da fala ou do pensamento. Para ele, a escrita tem autonomia e participa da constituição do significado, pois envolve um processo de especificação inerente à produção de sentido. Ao questionar a hierarquia entre fala e escrita, sustenta que a escrita não é um suplemento secundário: ela desestabiliza o pensamento centrado na presença e impede a fixação estável do significado. Nesse quadro, a *différance* explicita como espaçamento, diferença e ausência são condições estruturais do sentido. Anne-Marie Christin, por sua vez, aborda a escrita por uma perspectiva histórica e cultural. Em *L'imageÉcrite* ou *laDérasonGraphique*, investiga a relação entre imagem e escrita, argumentando que a escrita surge, em grande medida, como desdobramento da imagem. Essa passagem não se reduz a uma evolução técnica linear, mas a um processo no qual imagem e escrita coexistem e se influenciam, preservando componentes icônicos decisivos para compreender a formação dos sistemas gráficos. Ambos atribuem centralidade ao espaço, porém em registros distintos. Derrida o entende como dimensão constitutiva do significado, inseparável do jogo da diferença. Christin o concebe como princípio formal que articula imagem e escrita, visível no uso significativo do espaço em ideogramas e sistemas icônicos. Assim, enquanto Derrida problematiza separações rígidas e narrativas evolutivas simples, Christin privilegia a história material dessas transformações e os vestígios visuais que continuam a orientar o uso da escrita.



Obras citadas

Bennett, Jane. *Vibrant Matter: a Political Ecology of Things*. Duke UP, 2010.

Christin, Anne-Marie. *L'image Écrite ou la Dérason Graphique*. Flammarion, 2009.

Crosman, Luiza. "Drawing Logistics Series." *Luiza Crosman*, 15 de janeiro de 2026, luizacrosman.com/luiza-crosman/Drawing-logistics-series.

Crosman, Luiza. Drawing Logistics. 2024. Luiza Crosman, <https://luizacrosman.com/luiza-crosman/Drawing-logistics-series>.

Crosman, Luiza. Drawing Logistics (Series of Drawings). 2018. Luiza Crosman, <https://luizacrosman.com/luiza-crosman/Drawing-logistics-series>.

Derrida, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. Perspectiva, 2011.

Freud, Sigmund. "Carta 52 (6 de dezembro de 1896)." *A Correspondência Completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess: 1887-1904*, editado por Jeffrey Moussaieff Masson, Imago, 1986.

Garramuño, Florencia. *Frutos Estranhos*. Rocco, 2014.

Hatzigeorgiou, Pauline. "Times to Reflect on: Marc Buchy, Sofia Caesar, Luiza Crosman, Joséphine Kaepelin, Rokko Miyoshi, Pedro Moraes, 12.01—3.03.2018, Jozsa Gallery, Brussels, BE." *Pauline Hatzi*, 15 jan. 2026, paulinehatzi.com/times-to-reflect-on.

Higgins, Dick. "Intermedia." *The Something Else Newsletter*, vol. 1, no. 1, February 1966. Something Else Press, dickhiggins.org/intermedia.

Rancière, Jacques. *O Espaço das Palavras*. Relicário, 2020.

