

Arqueologia e criação artística¹

Archeology and artistic creation

Enviado em: 28/01/2017

Aceito em: 28/01/2017

Luc Bachelot²

Resumo:

Considera-se usualmente que a criação artística é orientada para o tempo futuro, enquanto a arqueologia orienta-se para o passado. Entretanto, uma observação mais cuidadosa dos dois campos mostra que essa oposição é errônea e que ambos os campos possuem as mesmas estratégias e técnicas e o mesmo objetivo: a criação do mundo ou a sua ressurgência. Paradoxalmente, essa criação só é possível após um inevitável processo de destruição, que ambos os campos estão continuamente a implementar. Esse processo necessariamente obedece ao princípio da contingência. Segue-se que o surgimento do mundo é objeto ipso facto da sua antinomia, denominada “necessidade de contingência” (Meillassoux)

Palavras-chave: arte, arqueologia, filosofia

Abstract:

It is usually considered that artistic creation is oriented toward future, and archeology toward the past. Examination of the two practices shows that this opposition is misleading and that one and the other continued with the same strategies and techniques, the same objective: the creation of a world: resurgence of the world creation. Paradoxically, this creation is only possible after an inevitable process of destruction, as both are continually implemented. This process necessarily obeys the principle of contingency. It follows that the appearance of the world is ipso facto subject to this antinomy called "necessity of contingency" (Meillassoux).

Keywords: art, archeology, philosophy

¹ Tradução: Elisa Rodrigues, Bacharela em Letras — Tradutor Português e Francês, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS); Samanta Siqueira, Graduanda em Letras — Tradutor Português e Francês, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

² Arqueólogo e pesquisador do Centro Nacional de Pesquisa Científica da França (CNRS).

Introdução³

A arqueologia e a criação artística caracterizam-se normalmente pela fuga do atual. A primeira apresenta-se como uma busca às origens; a segunda, como uma conquista do futuro. Ambas parecem estar direcionadas à busca de um mundo, perdido ou futuro. Mas do quê esse mundo é feito? Seria essa a pergunta correta a se fazer? Para tentar responder essa questão, nós mostraremos, com a ajuda de alguns exemplos, o que essas duas disciplinas fizeram e fazem para construir seus mundos. Nesse processo de elaboração sem fim, nossa época foi marcada, desde o fim do século XIX, por um fato significativo que ocupará um espaço particular nas páginas a seguir: a forte atração que a esfera arqueológica e suas descobertas exerceram nas grandes correntes artísticas modernas, mostrando-se mais que uma simples fonte de inspiração; o encontro com uma hipóstase, aquela de uma pureza original novamente acessível; a promessa de retorno a uma natureza dinâmica, viva e de fato criadora, despida do traje pesado da longa tradição cultural. De maneira equilibrada, a arqueologia, sem virar as costas para o passado e para os numerosas e profundas questões que ela discute, lança aos poucos o seu olhar em direção à criação artística contemporânea, a fim de encontrar aquilo que as duas disciplinas parecem compartilhar.

I – A roda do tempo

Desde o início do século XX, uma das maiores injunções que a sociedade em seu conjunto (o público, os críticos, as instituições e os próprios artistas) exige da criação artística é a produção de obras originais. Porém, por mais espetaculares e inesperadas que elas sejam, ou queiram ser, essas últimas só têm condições de ser parcialmente originais, já que uma parte não negligenciável de seus elementos constituintes são extraídos do cotidiano ou da realidade mais banal. Desde Marcel Duchamp ou Pablo Picasso até Christian Boltanski, passando por César, Andy Warhol e, mais recentemente, por Ron Mueck, os exemplos só crescem⁴.

Considerando a evidência de que seus componentes não são originais, a originalidade aparece então na *mise-en-scène*, no arranjo e no conjunto das

³ Este artigo foi publicado originalmente em francês na revista *Les nouvelles de l'archéologie*, nº 134, dez. 2013, em Paris, pela editora Maison des Sciences de l'Homme — Editions Errance.

⁴ A escolha desses nomes consagrados, em detrimento de vários outros possíveis, foi feita por se considerar que, no quesito de exposições, retrospectivas e publicações recentes, as suas obras são as mais acessíveis.

obras. Sem dúvidas, o que faz a obra ser nova e mesmo original não é a avaliação do seu distanciamento em relação a outra obra ou sua identificação com um conjunto já estabelecido e identificável. “Toda obra é um espelho de outra” — diz um dos personagens do livro *Um gabinete de amador*, de Georges Perec — e ainda: “...um número considerável de quadros, se não todos, só encontra seu verdadeiro significado em função de obras anteriores, que estão reproduzidas neles de maneira integral ou parcial, ou ainda de uma maneira mais alusiva, codificada” (PEREC, 1994, p. 24).

Com efeito, mesmo sem ser copiada ou usada como modelo, uma obra sempre influencia aqueles que a contemplam, principalmente os artistas que produzirão novas obras. Assim, essas últimas são sempre inspiradas por suas antecessoras, das quais elas conservam certas características, de modo que acabam se encontrando encerradas num sistema de “filiação” ou de pertencimento a uma tradição, a uma escola — mesmo quando elas têm por objetivo contestá-las ou superá-las.

Perec desenvolve muito bem a problemática daquilo que faz a unidade evidente de um conjunto de obras ser atribuída a um mesmo artista, a uma mesma escola ou ao um mesmo período e, ao mesmo tempo, ter os ingredientes, tanto determinantes quanto imperceptíveis, que garantem uma diferença radical. Na história de Perec, mesmo a atividade de um falsificador genial que, graças a sua extrema habilidade, conseguiu enganar durante décadas os melhores especialistas, sempre será apenas a produção de cópias quase perfeitas, que no momento seguinte serão reconhecidas como verdadeiras falsas. Trata-se de uma brilhante metáfora da ambivalência entre inovação e retrocesso, a mesma que caracteriza toda produção artística e a maneira com que ela pode deslocar e deformar as categorias, aparentemente bem definidas, da história da arte. A partir desse relato, pode-se concluir que uma obra, seja qual for o desejo ou a vontade de seu reproduzidor, não pode ser a cópia exata daquelas que a precederam, mesmo que retenha delas alguma coisa ou até mesmo o essencial. Na passagem das primeiras à segunda, sempre existirá o aparecimento ou desaparecimento de um detalhe, uma diferença na composição ou uma modificação de estilo.

Mas aquilo que faz as novas obras serem novidade em relação às outras, mesmo que elas sejam bastante semelhantes, é o simples ato da produção, o gesto que permitiu o surgimento deste novo objeto. Nenhum automatismo permite esse resultado. Cada gesto é único, mesmo quando ele é fruto de uma longa prática ou de um aprendizado sistemático. Isso fica evidente quando se trata de interpretações de

obras artísticas temporais, como a música, a poesia e o teatro, mas é também válido para as artes plásticas. Assim, a obra de arte, por mais inovadora que possa parecer, carrega sempre o peso do passado. Ela é o ressurgimento do que já aconteceu, da mesma maneira que o objeto inesperadamente encontrado é para o arqueólogo.

Se nós esperamos que a criação artística inove ou aprimore o novo, também esperamos que a arqueologia evidencie os vestígios de um passado desaparecido e esquecido. As duas atividades parecem então contraditórias e se opõem, como o passado se opõe ao futuro. Porém, apesar dessa aparente divergência, aquilo que as une de maneira incontestável é o fato de que ambas se debruçam sobre a busca de algo faltante: uma procura algo que já aconteceu, enquanto a outra, algo que acontecerá ou que poderá acontecer. Assim, para o arqueólogo, o ressurgimento do passado, através da descoberta de objetos esquecidos, causa um sentimento de extraordinária novidade, comparável àquele que nós provamos em frente a qualquer nova criação artística. Um exemplo disso é o caso das culturas mesopotâmicas, que desapareceram da memória e que redescobrimos com estupefação e entusiasmo apenas a partir da metade do século XIX. A descoberta da Assíria pelos arqueólogos britânicos e franceses também provocou grande entusiasmo tanto na França quanto na Inglaterra.

Em ambos os lados do canal da Mancha, o público estava deslumbrado com a majestade das obras, que não deixavam nada a desejar se comparadas àquelas dos faraós [...]. O jornal *Illustration* [15 de maio de 1847] comentava o acontecimento [a chegada dos objetos encontrados pelos arqueólogos franceses em Paris] em termos líricos: “Nabucodonosor, Sardanapale ou Ninus, já que ignoramos quem ele é, enfim, o monarca assírio, pisou na costa do Sena. Uma nova moradia, mais digna dele, o palácio dos nossos reis, foi-lhe destinado: o Museu do Louvre abria suas portas”. (PEREC, 1994, p. 24)

Além disso, vale lembrar que, no domínio da arqueologia, chama-se aquele que encontra um sítio ou um objeto antigo de seu inventor. Essa etimologia (inventar, do latim *invenire*, que significa encontrar) foi tão utilizada que acabou se tornando um lugar comum. Porém, graças à evolução semântica do termo “inventar”, ela sugere que o fazer arqueológico e a criação artística realizam, não ações comparáveis ou equivalentes em seus objetivos, mas sim ações que resultam das mesmas operações. Quais são elas? Em essencial, aquelas que convergem para um processo de destruição. Cada uma, na verdade, só chega à produção de seu objeto através da continuação de um processo de destruição.

II – O paradigma da destruição

Na atividade arqueológica

Normalmente a compreensão de um nível arqueológico só é possível quando concluída a sua remoção. A arqueologia escava a destruição de modo permanente. Essa frase é verdadeira na arqueologia do Oriente Próximo, que consiste em extrair da terra os vestígios feitos de terra e, por isso, difíceis de distinguir de seu meio imediato. Além disso, o estabelecimento de uma estratigrafia passa pelo desenho de uma parede de escavação já feita. A existência dessa parede supõe a destruição e a eliminação de pelo menos uma parte dos níveis, que só poderá ser observada depois desse recorte. Em outros contextos sem ser o da terra crua, quando os vestígios são feitos de materiais sustentáveis, de pedra ou de tijolo de argila, acontece o mesmo, já que a compreensão de um monumento de arquitetura, por exemplo, passa pela distinção de diferentes fases de construção, que só são reconhecidas após a remoção de um certo número de elementos, que, com o tempo, foram adicionados ao monumento de origem, deixando-o ilegível. Compreender um prédio exige, então, a sua desmontagem.

As mesmas observações poderiam ser feitas a respeito dos móveis. Todos os ceramógrafos sabem que para a descrição precisa de uma cerâmica é necessário quebrá-la, nem que seja para medir a espessura de sua parede. Caso contrário, deve-se utilizar fragmentos de cerâmica já quebrados. Assim, seja ele ou não o autor, o arqueólogo precisa da destruição para realizar de forma adequada seu estudo. Em outras palavras, a elaboração do discurso arqueológico passa por um processo de eliminação da quantidade de elementos para chegar a uma coerência na restituição das sociedades antigas para as quais ele aponta. Sabe-se que, entre as descobertas feitas no território e aquilo que será apresentado numa publicação, milhares de operações de triagem, que implicam o abandono de uma quantidade considerável de dados, são inevitáveis e mesmo necessárias.

No momento da escavação, pode-se destruir estruturas por não conseguir reconhecê-las nem colocá-las em relação com outras para se chegar numa interpretação correta. Ainda, pode-se escolher não escavar um setor que faz parte da zona de exploração ou mesmo retirá-lo rapidamente para chegar a um nível subjacente mais interessante para a compreensão do nível, sendo esta a melhor estratégia. Em relação à coleta dos móveis, sabe-se que ela nunca se esgotará.

Alguns móveis fogem aos olhos do escavador, outros, considerados redundantes em comparação às descobertas anteriores, são deixados no terreno. No momento do estudo ou da análise, a eliminação é da mesma forma drástica, bem como no momento da publicação, regida por um implacável princípio de economia, mesmo quando os dados são disponibilizados *online*. Na leitura de um texto arqueológico, nenhum procedimento permite reconhecer a relevância das escolhas feitas. Além disso, frequentemente a existência, a quantidade e a motivação dessas escolhas não são explicitadas, ou seja, não há como serem avaliadas. No entanto, sabe-se que a escolha por determinada orientação interpretativa ou teórica induz, através da abordagem analítica, aos procedimentos de seleção que excluem os dados que outras orientações conservariam. Em todo caso, a destruição de certa quantidade de dados é indispensável para elaborar uma explicação, o que é fundamental para toda análise científica. Nas ciências físicas, por exemplo, a análise de um objeto consiste em decompor seus elementos constitutivos, resultando no seu desaparecimento enquanto objeto único.

No processo da criação artística

Na Idade Moderna, como já mencionado antes, atribuiu-se à arte a ideia de inovação. Passou-se a esperar, então, que a arte produzisse um objeto novo, original, devendo, no mínimo, para ser considerado legítimo, ultrapassar aquilo que já existe. Do contrário, esta pode ser entendida como cópia ou mesmo plágio. A obra de arte moderna deve, portanto, mostrar-se como uma “novidade”. Por definição, a novidade consiste no afastamento daquilo que já é conhecido, daquilo que vem sendo retomado de maneira indefinida e daquilo que é constantemente reciclado, seja em relação aos temas, aos motivos, aos conteúdos ou às técnicas. O abandono do conhecido, ou do demasiadamente conhecido, foi favorecido e sem dúvida impulsionado pela descoberta ou redescoberta das sociedades antigas ou tradicionais. Evidentemente, a aventura colonial dos países europeus também foi influenciada por essa visão do novo, do diferente e do distante, nas dimensões do tempo e do espaço.

Os artistas do começo do século foram buscar, assim, nas artes antigas e nas artes das sociedades etnográficas, esse pilar natural, originário, essa camada primeira e provedora de uma energia criadora perdida. Havia a necessidade de livrar a criação artística do peso imposto por séculos de tradição. Vale retomar a importante literatura consagrada a essa tendência, que se manifestou por empreitadas editoriais

significativas, alimentadas por artistas, escritores e intelectuais de renome. Citemos, por exemplo, revistas como a *Documents*, lançada por Georges Bataille, Michel Leiris, Georges Henri Rivière, a *Acéphale*, também iniciativa de Georges Bataille, a *Minotaure*, editada por Albert Skira e Stratis Eleftheriadis, conhecido como Tériade, ou ainda a *Cahiers d'art*, de Christian Zervos. Todas elas contaram com a colaboração de artistas famosos, como os cubistas Picasso, Braque, entre outros.

O recuo analítico relativo a essa mudança responsável pela revolução do pensamento bastante acadêmico que subjazia a história da arte tradicional foi realizado pela filosofia, sobretudo pela corrente fenomenológica, com os trabalhos de Merleau-Ponty. Como lembra Mauro Carbone, o filósofo assinalou que “[...] a arte dos ‘primitivos’ é tida pela pintura moderna como uma das formas de expressão privilegiadas” (MAURO CARBONE, 2011, p. 49-50). Dentre os artistas modernos, que na virada do século XX colocaram a pintura nas linhas da modernidade, Gauguin foi considerado “o ‘primitivo’ do primitivismo modernista, sua figura original e embrionária...” (*Ibid*). Para Gauguin, assim como para Merleau-Ponty, era necessário retomar “o ser bruto e selvagem”, isto é, o mundo percebido (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 223). Tratar-se-ia, portanto, de uma “retomada criadora” dessa natureza primeira: “O sensível, a Natureza transcendem a distinção entre passado e presente, realizam uma passagem pelo interior de um no outro. Eternidade existencial...” (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 320-1). O filósofo explica, então, essa tendência dos artistas contemporâneos a retornar às origens das artes de sociedades distantes da nossa tanto no espaço quanto no tempo:

O clássico e o moderno pertencem ao universo da pintura, concebido como uma única tarefa desde os primeiros desenhos na parede das cavernas até nossa pintura “consciente”. Se esta encontra meios de adotar algo das artes que estão ligadas a uma experiência muito diferente da nossa, é decerto porque as transfigura, mas é também porque elas a prefiguram, porque pelo menos têm algo a lhe dizer, e porque seus artistas, julgando continuar terrores primitivos ou os da Ásia e do Egito, inauguravam secretamente outra história que é ainda a nossa e que no-los torna presente, ao passo que os impérios e as crenças a que pensavam *pertencer* há muito desapareceram. (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 75)

Quando os artistas do começo do século XX reivindicavam a recuperação de uma energia criadora perdida em nós e pensavam que a reencontrariam nas sociedades antigas ou “primitivas” atuais, o conhecimento e a reflexão etnográficos estavam longe de ser o que são hoje. Essa crença em uma pureza criadora das

sociedades que não foram ou que ainda não foram atingidas pela multiplicação e complexidade dos mecanismos de nossas sociedades modernas nos parece hoje bastante ingênua. Hoje, sabe-se bem que essas sociedades ditas não complexas não o são, nem nunca o foram⁵. A arqueologia continua provando que o antigo não é o “primitivo”, sendo esse um termo que carrega uma conotação um tanto quanto negativa, relacionada àquilo que é inacabado, incompleto. O estudo das culturas antigas revela, pelo contrário, toda sua complexidade e, desse ponto de vista, sua semelhança com as nossas. A aproximação entre o presente e o passado na criação artística aparece sistematicamente, inclusive nas produções que são à primeira vista ditadas pela tradição.

Em certos contextos culturais, a arte está declaradamente associada à rigorosa perpetuação de uma tradição. O desejo de respeitar com tamanho afincamento as formas antigas é evidente e por vezes explicitamente exigido, sendo o caso da arquitetura chinesa tradicional um exemplo disso. Mal conseguimos diferenciar os monumentos de construção recente dos antigos. Por razões ideológicas ou religiosas, a continuidade das formas arquitetônicas é uma regra. Em casos como esse, a novidade da obra não está na busca pelo caráter inédito das formas arquitetônicas, mas na reatualização do ato da construção em si. A “criação” se manifesta na repetição dos gestos que norteiam a edificação de uma nova construção. Os gestos que guiaram a construção de um monumento antigo não são mais suficientes, fazendo-se necessário, então, renová-los. Assim, o que foi feito no passado deixa de ter importância e passa a ser visto, de certa forma, como desqualificado. Com a passagem do tempo, a eficácia do gesto vai se perdendo até se extinguir por completo. Precisa-se, então, renová-la, recorrendo, por exemplo, a uma nova edificação. Sob essa perspectiva, o ato de construção é mais importante do que a própria construção. Não interessa se o novo monumento é idêntico ao anterior; o que importa é o ato que guiou a construção. Ao ser finalizada, a nova obra passa a representar a obsolescência daquela que a precedeu.

É interessante observar que, na criação artística mais moderna, frequentemente tanto os gestos quanto a mecânica que os encadeia, em uma sequência ininterrupta e às vezes acelerada até o resultado final, são tomados como determinantes. Com efeito, é difícil separar o gesto das formas que ele produz ou,

⁵ Para uma reflexão aprofundada sobre a evolução das sociedades, sua complexidade e sua classificação, consultar A. Testart, 2005.

mais precisamente, desenvolve. Uma forma nunca chega inteira, completa, finalizada na tela de um pintor. Ela vai sendo elaborada durante o processo, gesto após gesto, pouco a pouco. Ainda que ela já exista, no projeto, na consciência do pintor, ela depende todo instante da etapa anterior de sua produção. A inovação da forma se baseia sempre em uma forma - ou melhor, em uma matéria informe - precedente, seja ela imediatamente precedente ou não. Ao falar de seu trabalho, Francis Bacon descreve o processo criador que coloca em prática a dialética da matéria e do gesto:

Quando fazemos uma pintura a óleo, acabam acontecendo coisas que fogem do nosso controle. Podemos fazer uma mancha sem querer, girar o pincel de um jeito ou de outro, de modo que os efeitos sempre vão ser diferentes. Isso acaba mudando toda a implicação da imagem. À medida que vamos trabalhando em uma determinada direção, buscamos avançar nessa direção, e é aí que destruímos a imagem que tínhamos preconcebido e que nunca mais reencontraremos. É também aí que surgem coisas que não estávamos esperando e que aparecem subitamente. Nós temos uma ideia, conseguimos prever o que vamos criar, mas a pintura é tão fluida que não conseguimos perceber o que está acontecendo durante o processo. O mais impressionante é que às vezes essas coisas que surgem como que contra nossa vontade acabam sendo melhores que o que pretendíamos fazer. Mas, infelizmente, esse não é sempre o caso! Diversas vezes descartei quadros que de início estavam bem melhores do que de fato estavam ficando. Quando começo uma nova tela, tenho uma ideia do que quero fazer, mas à medida que vou pintando, de repente, provindas talvez da própria matéria pictórica, surgem formas e direções que eu não tinha previsto. É o que eu chamo de acidentes. (BACON, 1996, p. 66-7)

Para complementar a fala do grande artista, relembremos as extraordinárias imagens do filme de Henri-Georges Clouzot, de 1955, *O Mistério de Picasso* (BACON, 1996, p. 66-7). No filme, vemos outra figura emblemática da criação moderna, Picasso, desenvolver diante da câmera uma impressionante metamorfose de figuras, que, em apenas alguns minutos, passa de um perfil humano a uma pomba, a um galo, e assim por diante.

Assim, a criação artística, que depende ao mesmo tempo da matéria e do gesto, pode, por esse ponto de vista, ser comparada à pesquisa arqueológica. É de fato a matéria, neste caso o sedimento escavado, explorado e todos os gestos aí implicados que determinam o resultado final. É claro, como explica Bacon e mostra Picasso, o pintor sob a injunção da matéria adiciona elementos àqueles já existentes, transformando, assim, de forma contínua, o objeto que está sendo criado, enquanto o arqueólogo, por sua vez, remove o sedimento. Por esse ponto de vista, sua ação se assemelha mais ao trabalho do escultor, que talha e escava a matéria. Mas, em todos

os casos, é a matéria, assim como os gestos a ela aplicados, que ditam a forma que ela terá e levam a um resultado que dificilmente pode ser previsto.

Entretanto, quando o pintor dá a seu trabalho uma direção completamente diferente daquela que ele pretendia seguir em um primeiro momento, é sobre uma forma e uma matéria já existente que ele se apoia, ainda que tenha sido ele mesmo o autor da matéria. Assim, como o arqueólogo, cujo trabalho depende do que já existe (os vestígios enterrados), o pintor também cria novas formas a partir do já existente. Além disso, o arqueólogo, da mesma forma que o pintor, já que não tem certeza do que encontrará pela frente, escolhe uma estratégia e vai optando pelas próximas operações em função do que vai desvendando. As primeiras pinceladas em uma tela, assim como os primeiros indícios em um sítio arqueológico, decidem, da mesma forma, o que serão as obras do artista e do arqueólogo.

Todavia, desde o final do século XIX, é por meio da destruição da forma, como foi o caso da experiência cubista, que se busca alcançar uma autenticidade perdida. A forma, tal como ela costuma se apresentar e tal como ela foi minuciosamente trabalhada pelos artistas plásticos desde o Renascimento, é considerada pelos artistas do século XX uma prisão, que devia ser destruída a fim de libertar a realidade inacessível que se encontrava até então enclausurada.

Em ambos os casos, trata-se de revelar algo original, o original, o originário. Georges Didi-Huberman cita Carl Einstein, um dos mais percucientes comentadores do olhar moderno sobre as artes primitivas:

“Minha breve descrição da arte africana não terá como escapar das experiências realizadas pela arte contemporânea, uma vez que aquilo que adquire importância histórica depende sempre do presente imediato”. Essa seria a versão einsteiniana da imagem dialética: não existe outra forma de inventar objetos históricos a não ser criando a colisão — o anacronismo — de um Agora com o Outrora. Assim, a tão original história da arte africana não poderia emergir se não fosse pela colisão dialética com esta história tão recente, com esta “ponta da história” artística que constituía em 1919 o ponto de vista cubista (DIDI-HUBERMAN, 2000, p. 109).

III – O vitalismo

Essa dialética entre o passado e o presente, o perto e o distante, já foi ao mesmo tempo efetiva, reconhecida pelas mentes mais brilhantes, mas também acobertada e ocultada pelo barulho das palavras de ordem, que desejam fazer do passado *tabula rasa*. A modernidade quis, então, acreditar que a rejeição ao antigo era a condição incontornável da criação de uma nova obra, como se a fragilidade ou a

precariedade do objeto de arte fosse a condição necessária para sua renovação. Antes mesmo dos cubistas, os impressionistas já adotavam essa concepção. Ela não foi, vale lembrar, uma invenção da modernidade ocidental. Ela se inscreve num pensamento impregnado de vitalismo que teve andamento em diferentes épocas e provavelmente em todos os continentes. Para caracterizar essa dialética de maneira mais esquemática, o vitalismo usa os mecanismos biológicos para explicar que a morte e a vida se sucedem. A morte seria necessária para que a vida continue. Estendido a todas as áreas do conhecimento, esse pensamento implicaria na ideia de que o aparecimento do novo está condicionado ao desaparecimento do existente; a vida nova se liga à morte. Apoiando-se nessa concepção, Bergson desenvolve o argumento de que a terra não seria grande o suficiente para acolher uma população em crescimento contínuo.

O fato de que, em seu funcionamento, a criação artística, assim como a pesquisa arqueológica, presume a rejeição, a aniquilação, ou seja, a destruição daquilo que antecede, não explica nada sobre o porquê de tal ciclo. O argumento da substituição imposta pela gestão de um espaço limitado, como diz Bergson, é válido pelo ponto de vista da realidade material, mas se mostra pouco convincente se admitirmos que a criação artística pode, pelo seu desejo de produzir objetos, não considerar nada de seus antecedentes, seja para afastá-los, destruí-los, esquecer-los, ultrapassá-los, ou ainda, ao contrário, conservá-los e valorizá-los. Para muitos criadores, a existência das coisas do passado não precisaria ter importância para seu projeto, nem ter nenhuma incidência na sua prática. A existência delas ou não seria indiferente para eles.

Entretanto, sabemos que a criação artística é a manifestação da eliminação pela escolha de um assunto em detrimento de outros, pela falta do emissor, pela disseminação do sentido, pela multiplicação dos receptores, etc. Isso que a criação artística manifesta, a arqueologia experimenta de ponta a ponta na realização de sua prática, já que ela deve produzir um objeto, a saber, uma publicação, que consiste na restituição a mais completa possível das sociedades do passado, a partir de traços inconsistentes e de aproximações severamente triadas. Nos dois casos, tanto o da arqueologia quanto o da criação artística, faz-se uma negociação com a perda, a falta e a morte, com a qual nos encontramos continuamente envolvidos. Negociação essa que Marie-José Mondzain (1996, p. 25-90) chamou de “economia”, referindo-se ao que

os padres da Igreja tinham que fazer para que suas explicações sobre o mundo, sobre sua criação e sobre a maneira como ele funciona fossem aceitas.

IV – Por que então produzir obras?

A produção de obras, sejam elas arqueológicas ou artísticas, parece responder a um tipo de compulsão que ainda está para ser explicada. Se voltarmos ao pensamento comum, estruturado pelo uso repetido de expressões que estão presentes em quase todas as áreas do conhecimento, chega-se cedo ou tarde à noção de “mundo”. No domínio da arte, evoca-se de modo sistemático o mundo de tal ou tal artista, bem como o mundo de diferentes escolas ou culturas, de civilizações tanto numerosas quanto diversas. O mundo de Picasso, por exemplo, inscreve-se no mundo moderno, que reivindica o mundo do Renascimento, ele mesmo envolto pelo mundo antigo. Fala-se também do mundo da ciência, do mundo da religião ou ainda o da comunicação. Diante de fenômenos ou situações complexas, evoca-se facilmente um “mundo”.

O uso desse termo remete, apesar da diversidade dos contextos em que é empregado, às noções de unidade, totalidade e coerência. Noções essas que podem interpelar objetos ou fenômenos de naturezas bem diferentes. O mundo moderno, o mundo antigo ou o mundo da arte, da ciência, podem abranger ao mesmo tempo objetos, monumentos, organizações sociais e políticas, crenças religiosas, valores, conjunto de saberes, enfim, a totalidade daquilo que existe materialmente ou daquilo que se vive e se passa em um dado momento. Quando se evoca o mundo ocidental, por exemplo, temos como referência uma zona geográfica, uma história, uma sociedade global e realizações concretas específicas.

O mundo em sua acepção filosófica não se resume ao planeta em que vivemos, mas a tudo aquilo que se pode imaginar na ordem das realidades sensíveis e inteligíveis. Resumindo, a noção de mundo pode englobar tudo, sabendo que esse poder nunca é uma obrigatoriedade, já que cada mundo pode possuir elementos que não se encontram em outros (MEILLASSOUX, 2006). Entretanto, quando falamos de mundo, seja ele qual for, temos a convicção de que é algo que se pode apreender e se entender por completo. Ao menos, devemos considerá-lo como organizador de uma totalidade onde cada aspecto deve ser avaliado em relação aos outros. Falar do mundo é, antes de tudo, significar a existência de um conjunto coerente. Deve-se, no entanto, reconhecer que ficar preso a esse tipo de declaração consiste mais em

enunciar uma petição de princípio do que elaborar uma mínima explicação. A pergunta a ser feita então é: o que é o mundo?

Se seguirmos o caminho do pensamento kantiano, que defende o mundo como um fenômeno — uma construção intelectual determinada pelo tipo de relações que se estabelece entre a realidade e uma consciência particular, com toda a contingência aí presente —, devemos reconhecer que a criação, quando entendida como capaz de produzir “mundo”, é apenas a expressão de um particularismo individual ou coletivo. Um particularismo talvez bastante rico e enriquecedor, mas que simplesmente se soma aos outros mundos, passados, presentes e futuros, sem, contudo, integrar-se a eles a fim de permitir o crescimento desse conjunto integrado, único e universal que vem em mente quando se fala de mundo. A multiplicação dos mundos dessas múltiplas obras explode a unidade que se quer ter quando se fala de mundo. Os mundos exterminam o mundo.

Lembremos que Hegel repreende Kant por não abandonar o incontornável obstáculo da subjetividade que faz com que o mundo só seja mundo através da consciência. Ele propõe, então, integrar na constituição do mundo, cuja unidade e universalidade devem ser preservadas, esta elaboração da subjetividade como uma etapa, e apenas uma etapa, na realização plena e inteira do mundo. O mundo entendido enquanto totalidade assume os traços da Razão, que apenas realizar-se-á ao cabo de um processo dialético, ao curso do qual suceder-se-ão algo e seu oposto, isto é, uma tese seguida de uma antítese.

Se aceitamos esta evidência de que as criações, sejam elas quais forem, arqueológicas ou artísticas, não param de se multiplicar, devendo, desse modo, corresponder a uma verdadeira necessidade, em vez de ser uma atividade resultante apenas do acaso do ativismo particular de algumas personalidades ou comunidades, convém, de fato, pensar em uma razão superior que esteja à origem desta produção. Essa razão é, enquanto instância reguladora, a manifestação da existência de um mundo único, global e coerente. Para que este reconhecimento não pague o preço do abandono ou do encobrimento da relação fenomenológica para a qual o mundo é o mundo através de uma consciência, talvez caiba seguir a ideia de Quentin Meillassoux (2006), que vê na contingência uma necessidade. Esta solução seria, sem dúvida, mais satisfatória que aquela que defende sempre se formar um vazio no seio das individualidades e das coletividades, uma falta (de sentido, de transcendência, de vida,

de tudo isso ao mesmo tempo ou de nenhum deles?), que as novas obras viriam preencher.

O que chamamos de “paisagem mental” permite a visualização do leque de objetos materiais ou de pensamento que podem compor o vasto afresco que se elabora em um determinado momento da história, em uma coletividade ou até em um único indivíduo. Mas, nesta concepção, a ênfase é dada ao ponto de vista adotado por alguns, por outros ou pelo conjunto. O “mental” dessa paisagem indica que ela é o resultado de uma operação intelectual, mas que também está submetida às determinações (circunstanciais, pessoais) dessa operação. A multiplicidade de pontos de vista possíveis pode, desse modo, acarretar a perda da visão da unidade pressentida e buscada, que motiva todas as atividades criadoras, arqueológicas ou artísticas.

Referências

- BACON, F. **Entretiens avec Michel Archambaud**. Paris: Folio Essais, 1996.
- CARBONE, M. **La chair des images** : Merleau-Ponty entre peinture et cinema. Paris: Vrin, 2011.
- CLOUZOT, H.G. **Le mystère Picasso**. DVD 2007. Paris: Arte France Développement, 1955.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Devant le temps**. Paris: Éditions de Minuit, 2000. P. 109.
- FALES, F.M. **Guerre et paix en Assyrie, religion et impérialisme**. Paris: Cerf, 2010.
- MEILLASSOUX, Q. **Après la finitude, essai sur la nécessité de la contingence**. Paris: Seuil, 2006.
- MERLEAU-PONTY, M. **Signes**. Paris: Gallimard, 1960. P. 75.
- MERLEAU-PONTY, M. **Le visible et l'invisible**. Paris: Gallimard, 1964.
- MONDZAIN, M.J. **Image, icône, économie, les sources byzantines de l'imaginaire contemporain**. Paris: Seuil, 1996.
- PEREC, G. **Un cabinet d'amateur**. Paris: Point- Seuil, 1994.
- TESTART, A. **Élément de classification des sociétés**. Paris: Éditions Errance, 2005.