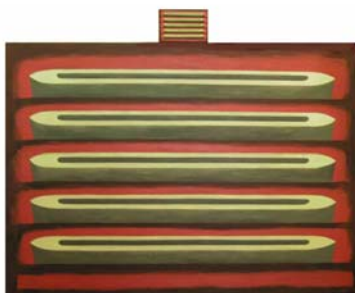


RETÁBULO
ou
Do retábulo, ainda, aos novos modos de pensar e fazer

Conferência 01/2010

11 de Janeiro de 2010



Deposição, 2000
Óleo sobre tela, 158 cm x 200 cm.

www.arte.com.pt/text/salteiro/retabulo.pdf

2010

INTRODUÇÃO

A minha aproximação ao estudo dos retábulos teve como causa a necessidade de saber a origem natural da pintura que faço e como objectivo a sua fundamentação. Foi por isso que efectuei uma investigação sobre a *Arquitectura Retabular no Século XVI em Portugal*, como tese de mestrado na Universidade Nova de Lisboa, um trabalho de conservação, restauro e arqueologia naval ao longo de dez anos, e uma investigação intitulada *Do Retábulo ainda, aos novos modos de o fazer e pensar*, como tese de doutoramento na Universidade de Lisboa. Desde sempre que nestas investigações o que esteve implícito foi equacionar a pintura e a minha pintura.

A escolha do retábulo e a procura nele de origens e fundamentações resulta de factores que valorizam as referências culturais sobre as formais e que entendem a vida como experiência e a arte como modo de estar e intervir nela. Mas nesta relação entre a vida e a arte, podendo facilmente ser-se remetido para o enclave histórico do romantismo, não são apenas as emoções que comandam. A obra é também comandada pela razão, pela força do conhecimento, pelo investimento, pela investigação e pela experimentação. Assim, emoção e razão são factores sempre presentes na construção da obra.

Sublinha-se ainda que esta abordagem não se situa no ponto de vista do observador, porque os modos exigidos aos que fazem não são os mesmos modos que se exigem aos que observam o que foi feito, nem pretende constituir-se como apontamentos ou subsídios para uma história do retábulo. Ela situa-se no lado da oficina e na investigação aí processada, de acordo com o ponto de vista individual do produtor cujas análises e conclusões têm consequências directas no processo criativo e na obra.

Iremos assim tratar das motivações e assimilações que nos localizam nesta temática e dos aspectos específicos que confrontam as soluções retabulares com os espaços.

MOTIVAÇÕES E ASSIMILAÇÕES

1. Referências culturais e referências formais

Enquanto a cultura corresponde a uma permanência da actualidade em confrontos sucessivos com a civilização, a forma corre o risco de se tornar no modelo, no cânon ou na norma à mão de semear, cuja eleição é uma oportunidade e um desejo para muitos, conformados com o maneirismo das coisas, mas também uma rejeição para outros tantos mais preocupados com a investigação de incógnitas. Essa investigação teórica conducente à prática, sempre presente e frequentemente periférica, quando procura caminhos próprios, torna-se parte das materialidades que irão integrar cada trabalho.

2. Igualdade e diferença

A minha primeira memória do contacto com a coisa artística reside no espaço exterior protegido e diferenciado pela construção de uma igreja, vulgarmente designado adro, e no seu espaço interior povoado de soluções retabulares mas dominado por um retábulo-mor exposto ao infinito do tempo. Posteriormente, múltiplas assimilações se sucederam, edificando naturalmente os arquétipos que organizam o meu pensamento artístico. De entre alguns destaco, pela insistente permanência, a *Transfiguração* de Rafael, os *Embaixadores* de Holbein, os painéis de Nuno Gonçalves, a *Deposição* de Rogier Van der Weiden, as *Meninas* de Velasquez, os *Fuzilamentos* de Goya, o barco-atelier de Monet, a *Guernica* de Picasso, o *Basquiat* de Schnabel, a *Cama* de Rauschenberg, a pintura mural de Enzo Cucchi na Capala de Santa Maria dos Anjos no Monte Tamaro e o *Paris Bar Berlin* de Kippenberger. Estes são apenas arquétipos que se assumem e se salientam como diferenças na rotina quotidiana.

A igualdade transforma as coisas em circunstancialismos comuns, em vivências monocórdicas por vezes fortes e eficazes em termos de convivência social, porque promove a força da tribo, mas é insuficiente para explicar tudo. A diferença promove desequilíbrios e conseqüentemente a procura de soluções para a resolução de problemas.

3. A urbe

Os espaços que nos circundam no tecido urbano das cidades são muitos e cheios de solicitações diferenciadas e cativantes. Mas se nos reportarmos a tecidos urbanos

mais parques de diversidades, como sejam aqueles que se encontram inseridos no mundo rural, talvez se compreendam melhor as diferenças entre os espaços vulgares e os espaços diferenciados. O pequeno templo no cimo de um monte ou nas margens de um rio de qualquer aldeia é, nesse local, o único espaço diferenciado da natureza e da urbanidade que o rodeia. Diferenciado porque encerra dentro de si um património colectivo transformando-se numa espécie de arca repleta de objectos preciosos apenas porque são diferentes e inusuais no meio exterior. Estes objectos feitos pelo homem, com muitas tecnologias, saberes e intenções, revestem os muros desses espaços religiosos, solicitando ou disponibilizando-se para diversos “diálogos”.

Foram estes diálogos com as matérias, as formas e as imagens que me iniciaram nos modos de ver e na vontade de repetir esses feitos. Nesse universo rural os espaços de recolha de feitos deslumbrantes estão restritos aos templos, enquanto que nas cidades, onde a densidade sociológica é maior, acresce-se a existência frequente de museus onde também esses tesouros colectivos se arrecadam e disponibilizam para diálogos idênticos.

4. O templo e o museu

O templo e o museu são espaços semelhantes porque se diferenciam substancialmente do espaço comum que os envolvem. Ambos são invólucros de matérias transformadas em coisas preciosas, diferentes e deslumbrantes, com uma dimensão imaterial que as transforma sempre em património colectivo. O corpo e a alma, a matéria e o espírito, a razão e a emoção, o museu e o templo são incógnitas de uma mesma equação.

O templo e o museu são os espaços de exposição permanente de tesouros colectivos. Actualmente consideramos ser inquestionável a dimensão museológica do espaço religioso ⁽¹⁾ e a dimensão religiosa do espaço museológico. A procura que fazemos em ambos é a procura das janelas que nos permitam ver outros mundos. As multidões que aguardam a entrada nos espaços religiosos a fim de poderem usufruir dos seus bens, umas pela estética outras pela fé, são uma constante em todos os templos cristãos como se verifica diariamente na basílica de S. Pedro em Roma. Por outro lado os museus, como por exemplo o Louvre ou o Prado, são pontos de convergência de multidões e locais de peregrinação constante em busca da dinâmica da diferença, porque albergam objectos cuja dimensão imaterial é propriedade colectiva e pode ser usufruída

⁽¹⁾ LARA BLANCHY, *Les Expositions de l'art contemporain dans les lieux de culte*, Grignan, Les Editions Complicités, 2004.

por todos. Alguns museus são mesmo construídos como sendo templos religiosos, como é o caso do Musée National Message Biblique Marc Chagal em Nice (1969-1973), ou a Capela em Houston (1966-1971), com um conjunto de pinturas de Mark Rothko executadas propositadamente para esse espaço.

Em meados do século XX deu-se cumprimento efectivo a uma mudança de carisma do museu e do templo. Os conceitos modernistas transformaram ambos. Por um lado as engenharias aliadas à arquitectura e ao estudo e à investigação de novos materiais exigiam mudanças e por outro surgiam novos conceitos que desejavam uma maior aproximação ao público ou aos crentes.

O interior do templo é adaptado segundo um entendimento de “igreja salão” que assume o espaço como local de reunião e o museu é progressivamente arredado da sua função de conservador de obras-primas seleccionadas e legitimadas pelo princípio da perenidade, para ser instituído com base numa ideia de “centro cultural” mais especializado na dinamização de iniciativas temporárias de motivação contemporânea.

5. Formação e academia

Esta relação entre o templo e o museu constituiu-se nos conceitos que orientaram a minha formação fora do contexto académico. No entanto a escola foi o lugar de aprofundamento dos conhecimentos onde se usou a investigação, a experimentação e a exemplificação como motivação para a invenção de outros objectos porque todos eles «são fabricados pelo homem e... uns serão comuns, outros serão sublimes, mas todos cumprem o mesmo devir: auxiliar a sobrevivência do Homem na Natureza...»⁽²⁾

Na procura do saber fazer objectos diferenciados encontrei na ESBAL⁽³⁾, excelentes professores, de entre os quais saliento, pelo facto de nos ter deixado recentemente, o Mestre Lagoa Henriques, escultor, desenhador, poeta, comunicador e professor de Desenho e Escultura, do qual guardo a imagem daquele que sabe ver o deslumbramento em qualquer quotidiano, ou seja, ver a diferença na igualdade⁽⁴⁾.

⁽²⁾ ILÍDIO SALTEIRO, *Tratados de Pintura*, www.arte.com.pt/text/salteiro/tratadopintura.pdf, 2009.

⁽³⁾ Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa actual Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

⁽⁴⁾ ILÍDIO SALTEIRO, *O Mestre Lagoa Henriques*, <http://www.lagoahenriques.com/1301.htm>, 2007.

6. Política cultural

Nos anos 70, a escola em paralelo com a rua e com movimentos gerados com o 25 de Abril trouxe o desejo de uma política cultural que ainda está para chegar porque todos os intervenientes directos na vida política se serviram da cultura como imagem de marca fazendo com que, nessas circunstâncias, o inconformismo gerado no antigo regime não produzisse efeitos vitoriosos. Tratou-se apenas do reinício de eventos culturais que têm vindo a dar auras ao poder, envoltos em metáforas e alegorias de sabor barroco. E a cultura como imagem do poder ainda persiste ⁽⁵⁾.

7. Indústria da Cultura

No entanto também foi o tempo marcado por inúmeras aventuras e o início de muitos projectos. Para quem a utopia de uma sociedade civilizada se concretizava num estado social apoiante incondicional da cultura e promotora da produção em detrimento da selecção, os anos 80 iniciaram-se em conflito porque a cultura como investimento público cedeu o seu lugar à cultura como indústria.

Com o movimento *yuppie* (young urban professional) apareceram realidades no mundo da arte até então pouco pensáveis. O mercado da arte, apesar da sua natural e salutar presença, passou a utilizar processos acintosos com estratégias de imposição, justificadas por uma expressão que, se no início era estranha, rapidamente passou a soar como familiar: *indústrias da cultura*. E como qualquer outra indústria a procura passou a ditar a oferta. De facto, as novas tecnologias da imagem e da comunicação, com computadores que possibilitam uma circulação em rede, as novas técnicas de impressão digital e consequentemente de publicação e circulação mundial das ideias e das obras, introduziu novos modos de estar. Tratou-se apenas de um princípio que rapidamente cresceu e realizou os seus objectivos através da proliferação de feiras de arte, leilões de arte, galerias, centros e museus de arte contemporânea.

8. Empreendedorismo

Foi dentro deste contexto que desenvolvi investigações fundamentadas em questões culturais e não formais, em consonância absoluta com um conceito de Pintura que ultrapassa os limites estabelecidos pelas canónicas superfícies rectangulares. Alguns desses projectos foram o restauro de um barco de transporte fluvial com 27,77 metros

⁽⁵⁾ JOSÉ GIL, *Portugal, Hoje: O Medo de Existir*, Lisboa, Relógio d'Água Editores, 2004.

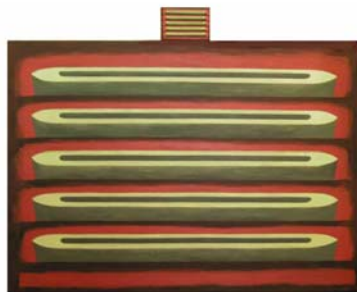
(uma fragata do Tejo), a fundação de uma cooperativa de dinamização cultural denominada *A Barca*, o aprofundamento dos estudos em ciências da arte através da obtenção do mestrado na Universidade Nova de Lisboa com a tese «Arquitectura Retabular no século XVI» e as actividades de docente e de artista plástico exercidas em paralelo e em permanência.



Cemitério, 1985. Rosário, Moita

9. Pintura como retábulos ⁽⁶⁾

Tudo o que atrás foi referido faz parte de um processo criativo que utiliza a vida como experiência e a obra como conclusão. As conclusões que a seguir se mostram, aparente dissemelhantes, resultam da fusão entre a emoção e a razão: tendo a forma a separá-las, têm, no entanto, o pensamento uni-los.



Deposição, 2000. Óleo sobre tela, 158 cm x 200 cm.

A Deposição é uma pintura cujas motivações se fundamentaram em dois campos muito diferenciados. Um foi a *Deposição* de Roger van der Weiden (1435), com dez figuras que se recortam sobre um fundo sem profundidade como se de baixos-relevos se tratassem, corresponde a uma aproximação ao estatuto de retábulo. O outro campo refere-se a essa experiência vivida nas margens do estuário do Tejo, ao longo de cerca

⁽⁶⁾ Ou as obras que desejam ser retábulos. ILÍDIO SALTEIRO, *Do retábulo, ainda, aos novos modos de o fazer e pensar*, (tese de doutoramento), Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2005, pp. 192-211).

de 10 anos, observando barcos à espera dos restauros que muito raramente chegaram e fazendo restauro e investigação sobre arquitectura naval.

Esta *Deposição* é a conclusão de um longo processo e a última de um conjunto de três pinturas emanadas do mesmo tipo de iconografia. A primeira é *O Ninho*, numa alusão ao nascimento e ao início, a segunda é *As Montanhas* numa alusão à fuga para o Egipto, aos percursos e por último, a pintura que aqui se expõe, numa alusão ao fim e ao reinício.



O Fato do Menino ou Portugal, 2002. Óleo sobre tela, 200 cm x 150 cm

O Fato do Menino e Portugal são apenas duas referências possíveis. A obra que lhe serviu de suporte conceptual é um retrato de Don Manuel Osório Manrique de Zuniga, filho do Conde de Altamira, pintado por Francisco Goya. Os seres vivos representados, para além da criança, são três gatos (os medos) que olham atentamente para uma pega (a alma) que o menino segura por uma corda e canários dentro de uma gaiola (a inocência). A alma, a inocência e os medos rodeiam D. Manuel, representado como um menino Jesus vestido pela luz vermelha do seu fato.

Que *feitos* terá *feito* esta criança para ser merecedora de tal distinção? Sozinha naquele espaço, dominadora sobre todas as espécies, apenas o fato vermelho se sobrepõe em importância.

Na actual pintura nenhuma desta simbólica permaneceu. Resta a forma de um fato, resta a luz, sobressaem elementos de uma outra natureza simultaneamente outonal e verdejante.



A Dança no Canal do Panamá, 2009. Óleo sobre tela, 150 cm x 204 cm

O canal do Panamá, construído entre 1904 e 1914, estabeleceu a ligação marítima entre o Atlântico e o Pacífico substituindo a anterior ligação pelo estreito de Magalhães. Faz a divisão entre as Américas. É por isto, e naturalmente, um ponto sensível de interesses estratégicos.

As duas *Danças* de Matisse, uma de 1909 e outra de 1910, repetidas em formatos semelhantes, com jeitos tribais, remetem-nos para o movimento de cinco corpos dançando em redor de um centro; os centros são os pontos de conflito a partir dos quais tudo se organizará.

Decorridos cem anos *A Dança no Canal do Panamá*, podendo ser quase uma comemoração de duplos centenários, é uma colagem de um arquétipo da pintura ocidental sobre um ponto de conflito latente.

RETÁBULO E ESPAÇO

1. A representação figurativa

A representação figurativa é uma constante na cultura ocidental de fundação greco-romana. Foi nessa constante que o cristianismo procurou modelos, apropriando-se dos modos de compor e fazer e aplicando-os, por vezes quase directamente, de acordo com os seus princípios ⁽⁷⁾. Foi nas paredes das catacumbas romanas que foram pintadas as primeiras representações de Cristo, Bom Pastor, as quais resultam de apropriações da imagem de Apolo numa fase helenístico romana. Socorrendo-se da imagem, todos os acontecimentos bíblicos têm vindo a ser representados pelos mais diversos meios em função das épocas, desde os presépios medievais encenados por ordens mendicantes ⁽⁸⁾ até a obras recentes como *A Paixão* de Mel Gibson, um filme de 2004, ou as *Bodas de Cana*, uma vídeo instalação de Peter Greenaway, de 2009 ⁽⁹⁾.

2. Retábulo

O retábulo no seu sentido etimológico remete-nos para uma tábua com intervenções pictóricas, que se coloca sobre um altar. Sobre esse suporte elaboraram-se sistemas de apresentação de imagens baseados em narrativas, com características de mobilidade, de capacidade de deslumbrar tal e qual um livro iluminado e como estratégia de acompanhamento de celebrações eucarísticas sobre altares móveis em locais improvisados. Por força das exigências dessas narrativas é frequentemente fragmentado em estruturas complexas que lhe dão formato de díptico, tríptico e políptico com um número de painéis muito variado. Mas o sentido de retábulo não se restringe a esse desdobrar de uma narrativa por vários painéis. Este processo é uma exigência estruturante do local, do tempo e das matérias, e corresponde a uma solução retabular possível, mas não a única. Outras soluções existem para resolver os problemas que o espaço coloca ⁽¹⁰⁾. E por detrás dessas soluções surgem outras matérias e outras tecnologias capazes de recriarem e adequarem qualquer intenção à forma. A pintura

⁽⁷⁾ Algumas destas representações encontram-se na catacumbas de San Calixto e Domitilia.

⁽⁸⁾ DANIELE MENOZZI, *Les images: L'Eglise et les arts visuels*, Paris, Edition du Cerf, 1991.

⁽⁹⁾ Ilha de San Giorgio Maggiore, 6 de Junho a 13 de Setembro, Veneza, 2009.

⁽¹⁰⁾ Michelangelo Pistoletto, realiza em 1999, para o Institut Paoli-Calmettes em Marselha, um Lugar de Recolhimento e Oração destinado a todas as pessoas de todas as culturas e de todas as religiões. Não se celebra naquele espaço qualquer liturgia, apenas orações, usufruindo da dimensão atemporal que esta solução retabular promove.

mural, o vidro, o marfim, a madeira ou a pedra são matérias tradicionais, mas hoje encontramos muitas outras.

Serve de suporte espiritual, não apenas durante a eucaristia mas sempre. Nesta relação entre o ritual e a obra pictórica é necessário compreender que a dimensão eucarística é temporal e partilhada e a dimensão do retábulo é apenas espacial e individual.

3. Origens e declínios

Não encaramos o retábulo como uma forma, com uma origem e um declínio⁽¹¹⁾, mas como uma solução que transforma o espaço comum em espaço sublime. Na origem, ele foi a solução capaz de transformar as basílicas romanas em espaços de culto, uma casa em templo ou um espaço vulgar em espaço diferente. Quando muito, a considerar-se um início e um fim para o retábulo esses pólos deveriam ser o Concílio de Niceia II em 787 e o Concílio Ecuménico do Vaticano II em 1962-65, porque em Niceia legitimou-se o uso de imagens como auxiliares do culto e em Roma aconselhou-se um maior recato na sua utilização ao mesmo tempo que se considerou irrelevante a instalação de retábulos.

4. Estrutura

Genericamente é composto por duas partes estruturantes: uma estrutura arquitectónica e uma estrutura figurativa. A estrutura arquitectónica é quase sempre simétrica, com um ou vários painéis assentes sobre uma predela e encimados por pináculos ou arcos⁽¹²⁾. A estrutura figurativa recorre à representação de cenas bíblicas e da vida dos santos e demais protagonistas do cristianismo⁽¹³⁾.

Esta interdependência entre figuração e arquitectura, que é mais difícil de constatar nos retábulos de madeira e talha porque a estrutura arquitectónica facilmente se confunde com moldura ou arco proscénio, é perfeitamente perceptível nos retábulos

⁽¹¹⁾ FRANCISCO LAMEIRAS, *O Retábulo em Portugal, das Origens ao Declínio*, Faro, Universidade do Algarve, 2005.

⁽¹²⁾ Robert Smith define os retábulos de talha renascentistas segundo um estilo arquitectural. ROBERT SMITH, *A Talha em Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, 1962, p.43. ILÍDIO SALTEIRO, *Arquitectura Retabular no século XVI*, (tese de mestrado), Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1987.

⁽¹³⁾ Para melhor entender a relação da figuração como ícone e como representação podem-se considerar duas obras: a Capela dos Scrovegni em Pádua, pintada por Giotto (1306) e a capela Sistina em Roma, séculos XV e inícios do XVI, pintada por Perugino, Botticelli, Ghirlandaio, Rosselli, Signorelli, Pinturicchio, Piero di Cosimo, Rafael e Michelangelo.

de pedra, nomeadamente os retábulos de pedra pintada da primeira metade do século XVI, de Nicolau Chanterene, João de Ruão ou João Alemão ⁽¹⁴⁾.

5. Iconófilos e iconoclastas.

A vertente figurativa teve sempre enorme contestação com verdadeiras crises entre iconófilos e iconoclastas com acusações mútuas de idolatria e heresia, nas quais o uso da imagem era frequentemente colocado em causa ⁽¹⁵⁾. Os movimentos iconoclastas fundamentam as suas críticas em interpretações bíblicas ou decretos conciliares, como por exemplo o texto que se encontra no Antigo Testamento, e que se refere às imagens feitas pelo homem nos seguintes termos: "Não farás para ti imagem esculpida de nada que se assemelhe ao que existe lá em cima, nos céus, ou em baixo, na terra, ou nas águas que estão debaixo da terra. Não te prostrarás diante desses deuses e não os servirás" ⁽¹⁶⁾.

Este e outros cânones implicaram muitas interpretações que, quando divergentes, causaram violência, como as crises ocorridas entre os séculos VIII e IX, nas quais os defensores das imagens foram acusados de idolatria, ou no século XVI e XVII quando, em conflitos entre protestantes e cristãos, se julgavam as imagens por causa da sua força persuasiva ser capaz de iludir os fiéis ⁽¹⁷⁾ propiciando um estilo barroco capaz de esmagar com a sua imponência o observador-crente.

No século XX, e de acordo com o pensamento das vanguardas artísticas que conduziram a uma sobrevalorização do “espiritual na arte” ⁽¹⁸⁾ sobre a representação, gerou-se o receio de que as imagens contribuíssem para o alheamento dos crentes para as coisas da fé. Tal facto contribuiu para que o Concílio Ecuménico do Vaticano II viesse a desaprovar a utilização de sistemas figurativos aceitando o modernismo e abdicando da contemplação em favor da participação militante de todos na celebração eucarística.

Se nos séculos VIII e IX, XVI e XVII as acusações de idolatria e de forças persuasivas foram a causa da destruição de muitas obras, actualmente verifica-se que a aceitação e o reconhecimento de que as imagens podem ser motivo de distracção

⁽¹⁴⁾ ILÍDIO SALTEIRO, *Arquitectura Retabular no século XVI*, (tese de mestrado), Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1987.

⁽¹⁵⁾ VICTOR I. STOICHITA, *L'Instauration du tableau*, Genebra, Librairie Droz, 1999, pp. 133-148. JEAN-FRANÇOIS GROULIER, «Théologie de l'image et le statut de la peinture», in *La Peinture*, coord. de Jacqueline Lichtenstein, Paris, Larousse, 1995, pp. 94-133.

⁽¹⁶⁾ Êxodo 20,4-5.

⁽¹⁷⁾ VICTOR I. STOICHITA, *L'Instauration du tableau*, Genebra, Librairie Droz, 1999, p.133.

⁽¹⁸⁾ VASILII VASILIEVICH KANDINSKY, *De lo Espiritual en el Arte*, Barcelona, Barral Editores, S. A., 1982.

também tem contribuído para a ausência de soluções retabulares, apesar do elevado número de igrejas construídas.

Estas decisões, expressas em cânones, resultaram das conclusões dos concílios. No catolicismo romano foram realizados até hoje vinte e um concílios. De entre eles, os concílio de Niceia II em 787, de Trento entre 1545 e 1563 e o concílio Ecuménico Vaticano II entre 1962 e 1965, representam os aspectos atrás referidos sobre o uso das imagens: a idolatria, a persuasão e a aceitação.

Desaconselhadas as imagens e aconselhado recato na especulação figurativa, restaram, aos interiores destes novos espaços religiosos, soluções retabulares com critérios eminentemente decorativos, esquecendo-se a importância da Pintura na vivência e na qualificação da identidade desses lugares nos momentos anteriores e posteriores às celebrações eucarísticas.

6. Modernismo.

Desde os anos 20 que movimentos de modernização da arte religiosa foram activados, no início por vontades muito isoladas, como as do padre Coutourier, um dominicano, estudante de arte em Paris e especialista em vitrais que participou com Maurice Denis nos vitrais da igreja de Auguste Perret em Rancy de 1928. Em Portugal o exemplo deste primeiro modernismo foi a Igreja de Nossa Senhora de Fátima, nas Avenidas Novas, em Lisboa, de 1934-38, de Pardal Monteiro com uma grande participação pictórica de Almada Negreiros através de frescos e vitrais.

Estas duas obras marcam o início dessas movimentações no seio da Igreja Católica e deram origem a vários debates. É em consequência destes debates que se organizou o I Congresso dos Arquitectos em 1948, que se criaram um Movimento de Renovação da Arte Religiosa em 1952⁽¹⁹⁾ e um Secretariado das Novas Igrejas Portuguesas em 1961, que em Portugal foram os arautos que justificaram a convocação de um concílio por João XXIII (1958-1963).

Muitas outras obras emblemáticas marcaram estes tempos de renovação e continuidade, antecipando decisões que muito tardiamente repercutirão efeitos porque os cânones conciliares ainda hoje não foram completamente assimilados⁽²⁰⁾. Entre elas

⁽¹⁹⁾ JOSÉ CARLOS PEREIRA, Movimento de Renovação da Arte Religiosa, in *Arte Teoria*, nº 1, FBAUL, 2000, pp. 111-131.

⁽²⁰⁾ LUÍS CUNHA, *Arquitectura Religiosa Moderna*, Porto, 1957. MANUEL C. MENDES ATANÁZIO, *A Arte Moderna e a Arte da Igreja*, Coimbra, Ministério das Obras Públicas, 1959.

podemos citar a Capela do Rosário em Vence, de Matisse (1947-1953) e a Igreja de Ronchamp, de Le Corbusier (1950-1954).

7. O espaço antes e depois.

O desenho da planta do espaço religioso cristão, herdado do desenho da planta da basílica romana, sempre respeitou a cruz latina, salvo algumas exceções, como por exemplo no paleocristianismo, no renascimento ou no barroco. Esta planta delimita um espaço, sagrado e sacralizado, escolhido, eleito e recortado no espaço exterior.

Antes era usual que, interiormente, o espaço de culto fosse apetrechado de muitos altares e outras tantas soluções retabulares, em número directamente proporcional à importância do edifício. Mas decorrido o concílio, entre 1962 e 1965, ficou estabelecido que o essencial no culto religioso era a eucaristia, ou seja a reunião dos crentes numa sala em redor de um único altar, numa recriação da Última Ceia, na qual o sacerdote é o representante de Cristo e os fiéis os representantes dos apóstolos ⁽²¹⁾.

Depois do Concílio do Vaticano II a grande alteração foi a actualização do desenho do espaço em função de uma nova fundamentação dos rituais. A partir de aí as soluções retabulares denotam um constante conflito entre o rectângulo, representante da cruz latina como símbolo do cristianismo, e o círculo como indicativo de paridade, igualdade e reunião de todos em redor de um centro. Quando a planta do edifício é circular, interiormente, durante a celebração, continua a ser o rectângulo a estrutura organizadora porque os celebrantes persistem em ocupar o lugar junto a um dos limites do círculo e não no centro. Este conflito nota-se perfeitamente em edifícios de planta circular, como por exemplo a Igreja da Santíssima Trindade, construída em Fátima em 2006, cujo o interior de organiza numa plateia semicircular convergente para um palco²² encostado à circunferência que delimita o círculo.

Nos templos que já se encontravam edificados o altar foi deslocado para próximo dos fiéis. Os novos templos foram concebidos em função de projectos fundamentados apenas nos elementos que bastam para constituírem o conceito de igreja salão, num clima de maior aproximação entre os participantes dos rituais. Esses elementos básicos são o altar, o ambão, o sacrário, a sede e a pia baptismal. O altar

⁽²¹⁾ AA. VV., *Concilio Ecueménico Vaticano II, Documentos Conciliares e Pontificios*, 11ª ed., Braga, Editorial Apostolado da Oração, 1992.

⁽²²⁾ A Igreja da Santíssima Trindade, em Fátima, do arquitecto Alexandros Tombazis, 2004.

representa o sacrifício, o ambão é o suporte que possibilita a leitura dos livros sagrados, o sacrário é o cofre que contém o pão disponível para a transubstanciação, a sede é o trono que representa o poder episcopal e a pia baptismal permanentemente disponível para os rituais de iniciação ao culto. Com isto o retábulo perde o protagonismo que usufruía antes porque o sacerdote, agora o representante de Cristo e não o pastor da comunidade, faz concentrar em si próprio, e de frente para os fiéis, todas as atenções.

8. Expansão da Pintura

O retábulo ainda hoje se continua a produzir, apesar da actualização do espaço em 1962-65 e do modernismo de meados do século XX que, aproveitando essa reestruturação, soube introduzir o conceito de obra de arte total na concepção do espaço religioso cristão, remetendo todas as integrações formais, pictóricas e outras, para as dimensões do artesanal e do ornamento.

Nem a exclusiva valorização da forma, como estrutura arquitectónica, nem a exclusiva valorização das narrativas, como estrutura figurativa, resolvem isoladamente o problema retabular. A solução está na articulação entre ambas.

O retábulo organiza-se sobre a parede delimitadora do espaço sagrado, sem dependências tecnológicas, porque o fundamental reside na sua função contemplativa, reflexiva.

A pintura retabular é uma solução que corresponde à expansão do conceito ancestral de retábulo por todo o espaço religioso através dos recursos da Pintura como meio, numa tarefa envolvente que provoque um relacionamento entre os espaços que se encontram para além e para aquém dela própria.

A pintura retabular já foi a solução encontrada em muitas igrejas do século XVII e XVIII feitas de acordo com um estilo nacional onde se utilizava a talha dourada, a azulejaria, a pintura, a tapeçaria. Estas tecnologias são a matéria física da obra que separa o espaço sagrado do templo do espaço divino, impenetrável pelo nosso corpo. Enquanto objecto a pintura retabular é a arquitectura possível dos espaços sublimes.

CONCLUSÃO

O retábulo não possui um formato pré-estabelecido, como eventualmente poderemos ser levados a pensar quando o entendemos como um políptico. Ele é sobretudo um conceito com capacidade para fazer relacionamentos entre princípios dicotômicos como crente e observador, fé e estética, iconofilia e iconoclastia, narrativa e contemplação, matéria e representação. Estes serão alguns dos factores dinâmicos que habitam e qualificam os espaços no sentido de transformarem o comum em sublime ou simplesmente o igual em diferente.

Existem várias soluções para produzir retábulos e a pintura retabular é apenas uma dessas soluções que utiliza a expansão dos elementos característicos da pintura pelas superfícies interiores do templo.

A investigação iniciada sobre a origem da minha pintura conduziu-nos inevitavelmente à relação entre o museu, o templo e ainda os ex-votos. Os ex-votos, um assunto ainda não desenvolvido, são objectos oferecidos aos deuses solicitando ou agradecendo graças concedidas, que eram originariamente guardados nas dependências dos templos gregos. Retábulo, museu e templo, entendidos como conceito e não como forma, estruturam um processo de trabalho que, logicamente, não segue uma linha formalista.

Hoje, quando a diversidade é uma característica e a criatividade uma necessidade, não existe tempo para qualquer normalização do processo criativo. Cabe a cada um descobrir o seu próprio processo. Essa descoberta resulta de múltiplos factores sempre diferentes de indivíduo para indivíduo, que genericamente se podem organizar em dois campos de referência: a cultura e a forma. Se a cultura corresponde a diversos tipos de motivações, assimilações e apropriações, realizadas ao longo da vida, a forma corresponde a uma tipologia pré-definida em tratados e receituários que facilmente nos remete para novos tipos de maneirismos, modismos e academismo⁽²³⁾. Todos sabemos, e frequentemente o dizemos, que a cultura é fundamental, estejamos a referir-nos às artes, às humanidades ou às ciências, mas facilmente se escorrega na forma por causa do seu imediatismo e simplicidade. No entanto as opções, ou pela cultura, ou pela forma ou por ambas, sendo de índole individual, fazem-se sempre.

⁽²³⁾ ILÍDIO SALTEIRO, *Tratados de Pintura*, www.arte.com.pt/text/salteiro/tratadopintura.pdf, 2009.

As primeiras matérias da Pintura são todas as fontes do conhecimento, permanentemente acrescentado ao longo da vida através de absorções culturais e modelos formais. Para adquirir essas matérias, que reforçam a dimensão conceptual da obra, é necessária investigação. É neste âmbito que se situa a procura de um processo criativo individual que não se encontra desligado da vida e se serve desta como experiência e da obra como testemunho ou conclusão dessa mesma experiência.

BIBLIOGRAFIA.

- AA. VV., *La Peinture*, coord. de Jacqueline Lichtenstein, Paris, Larousse, 1995.
- AA. VV., *Museus para o Novo Milénio*, Munique, Ed. Prestel, 1999.
- ATANÁZIO, Manuel C. Mendes, *A Arte Moderna e a Arte da Igreja*, Coimbra, Ministério das Obras Públicas, 1959.
- BLANCHY, Lara, *Les Expositions de l'art contemporain dans les lieux de culte*, Grignan, Les Editions Complicités, 2004.
- CUNHA, Luís, *Arquitectura Religiosa Moderna*, Porto, 1957.
- DAMASCENO, João, «Discours apologétique contre ceux qui rejettent les images saints (vers 730)» in *La Peinture*, coord. de Jacqueline Lichtenstein, Paris, Larousse, 1995.
- DOMECQ, Jean-Philippe, *Misère de l'art, essai sur le dernier demi-siècle de création*, Paris Calmann-Lévy, 1999.
- FIZ, Simón Marchán, *Del Arte objectual al arte de concepto (1960-1974)*, Madrid, Ediciones Akal, 1986.
- HEIDEGGER, Martin, *A Origem da Obra de Arte*, Lisboa, Edições 70, Biblioteca de Filosofia Contemporânea, 1999.
- HIPOVETSKY, Gilles, *O Império do Efêmero*, Lisboa, Biblioteca Dom Quixote, 1989.
- GIL, José, *Portugal, Hoje: O Medo de Existir*, Lisboa, Relógio d'Água Editores, 2004.
- GOODMAN, Nelson, *Modos de Fazer Mundos*, Lisboa, Edições Asa, 1978.
- GROULIER, Jean- François, «Théologie de l'image et le statut de la peinture», in *La Peinture*, coord. de Jacqueline Lichtenstein, Paris, Larousse, 1995, pp. 94-133.

KANDINSKY, Vasili Vasilievich, *De lo Espiritual en el Arte*, Barcelona, Barral Editores, S. A., 1982.

LAMEIRAS, Francisco, *O Retábulo em Portugal, das Origens ao Declínio*, Faro, Universidade do Algarve, 2005.

LENOIR, Béatrice, *L'Œuvre d'art*, Paris, Flammarion, 1999.

MENOZZI, Daniele, *Les Images: l'église et les arts visuels*, Paris, Edition du Cerf, 1991.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *O Olho e o Espírito*, Lisboa, Veja 2002.

SALTEIRO, Ilídio, *Arquitectura Retabular no Século XVI*, (tese de mestrado), Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1987.

SALTEIRO, Ilídio, *Do retábulo, ainda, aos novos modos de o fazer e pensar*, (tese de doutoramento), Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2005.

SALTEIRO, Ilídio, *Tratados de Pintura*, www.arte.com.pt/text/salteiro/tratadopintura.pdf, 2009.

SMITH, Robert, *A Talha em Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, 1962.

STOICHITA, Victor I., *L'Instauration du tableau*, Genebra, Librairie Droz, 1999.