

ÁLVARO LAPA

MODERNIDADE PLATEX

MACNA — Museu de Arte
Contemporânea Nadir Afonso, Chaves

21.NOV 2025 —
14.JUN 2026

COLEÇÃO DE SERRALVES FORA DE PORTAS

SERRALVES FORA DE PORTAS OUT OF DOORS

EXPOSIÇÃO EXHIBITION

Organização Organisation
Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto

Curadoria Curator
Miguel von Hafe Pérez

Produção Production
Carlos Magalhães

PUBLICAÇÃO PUBLICATION

Texto Text
Miguel von Hafe Pérez

Coordenação Coordination
Sílvia Sacadura

Edição Copy-editing
Rita Almeida Simões

Tradução Translation
John Elliott

Créditos fotográficos Photographic credits
© Filipe Braga, © Alvão, Fundação de Serralves; © António Jorge Silva, © João Monteiro, cortesia courtesy Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento, Lisboa

SERRALVES

ÁLVARO LAPA

MODERNIDADE PLATEX

*Transmitimos, os artistas,
o que segundo o nosso sangue
fiel e escuro valeu a pena, o que foi
humano e dos limites do humano.
Transmitimos o espaço, i.e., a essência
da finitude da experiência, a sua
“música”. O novo-mundo que geramos
“na casca do velho mundo” (Snyder)
é “muito velho”, é sem tempo histórico.
É uma sobrevivência modelar!*

*As artists, we convey
what our loyal, dark blood
has deemed worthwhile, what was
human and within the limits of the human.
We convey the space, i.e., the essence
of the finiteness of experience, its
‘music’. The new-world that we generate
‘in the coat of the old world’ (Snyder)
is ‘very old’ and has no historical time.
It is a model survival!*

Álvaro Lapa, 1977

Autodidata enquanto artista e escritor, a formação académica de Álvaro Lapa (Évora, 1939 – Porto, 2006) concretiza-se por via da Filosofia: é na qualidade de professor de Estética na Faculdade de Belas-Artes do Porto que, a partir de 1976 e durante mais de duas décadas, vai deixar uma marca indelével em gerações consecutivas de artistas.

*Três influências prefiro porque me preferem: uma mitológica e caricatural (a de Burroughs), outra despersonificada e intrigante (a de Gombrowicz), outra distante e obscena (a de Duchamp). A mitologia pessoal; a caricatura compulsiva; a despersonificação processual; a sociabilidade problemática; a distância crítica; a obscenidade caracterial. São forças dispostas que informam imagens e as regulam em séries narrativas.*¹

4

Articulando-se através de séries narrativas, a obra de Álvaro Lapa estrutura-se essencialmente em dois campos de tensão visual: os retratos e as paisagens. Os primeiros desdobram-se em autorrepresentações (*auto-auto-retratos*, *mapas-crâneo*, *máscaras*) e em *duplos* (exercícios de ventriloquismo existencial: *Milarepa*, *Gauguin*, *Ucello*, *Auto* e *Oral*).

No seu léxico visual associável à paisagem, despontam desde o início vocábulos como *mesa* ou *buracos*, situações que se tornam remissivas e que serão determinantes na decisiva série “Campéstico”, fruto de uma imagem primeira que, refletida numa mesa e evidenciadora da paisagem exterior, lhe permite, na senda de Joyce com o *dumbestic* (mudez doméstica) esse inesperado e invertido encontro entre o campo e o doméstico, que justifica o subtítulo da série “Paisagens e interiores”.

¹ Álvaro Lapa: *Retrospectiva*, Porto: Fundação de Serralves e Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994, p. 19.

É nesses interstícios entre a imagem e a palavra, entre os retratos e as paisagens que podem ser lidas as obras que revelam uma relação mitificada e de homenagem a um universo restrito de autores referenciais da literatura universal na série dos “Cadernos”, ou ainda nos momentos de performatividade linguística e visual nas séries “Profecias de Abdul Varetti”, “Que horas são que horas” e “Os criminosos e as suas propriedades”.

Tudo são indícios narrativos de uma relação tensiva com um mundo vivido, um exterior suportado e uma experiência interior que se vai revelar matéria-prima a rasurar até ao grau zero da significação transparente, numa verdade-outra instaurada, num enigma remissivo e fundamental.

Auto-retratos é uma designação que me pareceu convir ao programa que me propunha efectuar, o de representar o corpo próprio como imagem e sensação sem a arbitrariedade que as imagens sociais do corpo carregam. O que se representa do corpo, e do mundo, é o exterior que por isso só convém a tal regime, o da imaginação domesticada (vulgo educada) pela convenção representacionista. Se me não parecer comigo (se for múltiplo) o meu retrato virtual só pode ser um fragmento; não o de um organismo mas o da exclusão dele. O que esse fragmento vive, sente, “suporta”, é uma parcela (menos e mais) significativa da totalidade diferida, ou excluída. Assim como na Natureza não há paisagens, mas casas, pedras, bocados de céu, de mar, etc., também no corpo não há retratos mas instantes de contacto com órgãos sensíveis, bocados de corpo. Máscaras são bocados desses, e sem mais dignidade ou

5

*interesse para um fim descritivo que qualquer outro bocado que se descubra ou revele importar sensivelmente.*²

6

A obra de Álvaro Lapa desafia os modelos de integração nas historiografias da arte nacionais e internacionais, por dupla vocação paradoxal: por um lado, distante dos centros de produção mais efervescentes na sua época formativa, as referências diluem-se numa relação à distância. A circunstância portuguesa reforça uma curiosidade primordial por autores de eleição, nunca assimilados por relevância formal, estilística e de escola, antes mitificados como casos individuais de plena absorção vivencial e ética. Por outro, a inscrição no fluxo da arte do seu tempo ancora-se na violência dessa distância e na singularidade atemporal de um posicionamento que rompe qualquer tipo de leitura diacrónica de avanços e recuos numa modernidade tanto mais relevante, quanto disponível para uma assimilação da exceção enquanto movimento de redefinição de estruturas de classificação sequentes, fechadas e hierarquizadas.

Álvaro Lapa é, então, uma presença maior nesse conglomerado de autores que obrigam a uma percepção das idiossincrasias locais para melhor se inscrever no palco da arte internacional coeva, que densifica na sua individualidade questionante do devir da modernidade a sua matriz distanciadora de paralelos possíveis.

É sempre um exercício ingrato, quando não vivenciado, especular sobre o horizonte de conhecimento disponível e adquirido numa sociedade fechada ao mundo, politicamente condicionada por uma ditadura que se arrastou até 1974, um ambiente “padre-pide”, como o caracterizaria com acertada

² Álvaro Lapa, *Retratos duplos corpos*, Porto: Galeria Presença, 1995.

acidez este artista. Lapa foi, enquanto artista, autodidata. A formação no liceu da sua Évora natal levou-o ao encontro de Vergílio Ferreira, que viria a determinar um interesse fundamental pela literatura, embora rapidamente se distanciasse do “classicismo e moralismo” cultivados por este autor. Determinante seria a convivência/aprendizagem com o artista Charrua e, principalmente, a suculenta amizade com Joaquim Bravo e o iluminador encontro com António Areal, pintor-teórico que desestabilizou o pacato meio nacional dos anos 60 do século passado com uma série de intervenções mais ou menos polémicas em torno de um conceito de Nova Figuração, numa tentativa de ultrapassagem dos limites puristas de uma abstração que se queria enriquecida por uma “representação de segundo grau”, “figuração da figuração”. Este escape às dicotomias dominantes no nosso contexto (neorrealistas vs. surrealistas na década de quarenta e figurativos vs. abstratos na década seguinte) abriria a porta a uma liberdade experimentada com o caucionamento do próprio Areal, que facilita ao mais jovem artista as primeiras exposições individuais em 1964, na Galeria 111 e na Divulgação, ambas em Lisboa e escrevendo laudatoriamente aquando da sua exposição na Buchholz em 1969: “Uma meditação aproximativa perante estas obras processar-se-ia numa exacta objectividade que é método, verdade, plenitude e glória da inesgotável permanência do imediato.”

7

Frequentando, nesta altura, o curso de Filosofia em Lisboa, é, no entanto, o continuado diálogo que vai estabelecer com figuras referenciais da literatura (que sublinhará mais tarde com as pinturas-homenagem intituladas *Cadernos*), que acaba por determinar o posicionamento único deste autor-pintor-escritor, num eco possível desse outro, Mário Cesariny, ainda que numa dinâmica de maior isolamento e timidez essencial por comparação ao lado mais solar e interventivo do último.

Quando em 1972 apresenta na Galeria Buchholz As *Profecias de Abdul Varetti*, *Cortinas de Ferro* e *Outros Objectos*, *Espólio de Um Escritor Falhado*, Lapa estava num dos mais tensos e prolíficos períodos criativos: a precariedade absoluta da vida no isolamento da pequena praia de Porto de Mós, numa cabana mal-amanhada, leva-o a uma visão cosmogónica compartida com esse alter-ego, pseudónimo e/ou heterónimo Abdul Varetti, onde a sexualidade ritual e a alegria se fundem. “AMOR ERÓTICO E ARTE, os 2 pólos, as 2 formas de estar produtivamente na vida.”

Como que por antecipação, o autor repercute neste seu diálogo com Varetti, “artista do século XVIII, esquecido algures numa gruta do litoral siciliano, [que] foi o autor de revelações da saturação civilizacional e da aprendizagem para a morte”, uma literatura menor, termo charneira para a dupla Deleuze/ /Guattari no ensaio publicado três anos depois das profecias sobre Kafka.

Literatura menor (neste período Lapa começa a escrever aquele que viria a ser o seu primeiro livro, *Raso como o chão*), pintura menor. Antes, com o assomo da personagem Milarepa, Lapa vertia para a pintura a sua relação com o budismo, o *zen* e o *zazen*, numa abolição da consciência individual e na qual a perda de noção do tempo constitui as condições necessárias para um estado de serenidade capaz de conduzir à contemplação e à alegria. Fora do tempo, tal como a sua arte, e tal como autores como Cage e Rauschenberg viriam na década anterior a decantar no Black Mountain College, nos brancos radicais deste e nos espaços de silêncio e atenção à musicalidade e aleatoriedade da envolvente no primeiro.

A minha impaciência ante a teoria provirá de que a minha posição perante a pintura é teórica, mas no que a teoria possa ter de mais “íntimo” (“natural”?) e que seja a sua curiosidade, e não a construção da sua resposta. De resto, não são os quadros, os produtos da minha actividade, que me interessam, mas o estado que me revelam acerca de mim próprio, o seu valor de limiar de um espaço íntimo onde me reconheço “livre”. Este é um valor de evasão? É bem possível.³

A este século que Lapa diz não pertencer, corresponde, no entanto, a mais certa integração em duas das mais significativas exposições-manifesto realizadas em Portugal nos anos 70 e 80: *Alternativa zero* e *Depois do modernismo*. Em ambas Lapa é uma figura incontornável, tanto na anartisticidade radical e vanguardista da primeira, como na especulação teórica em torno do pós-modernismo na segunda. Porque este autor convoca uma admiração transgeracional com o seu trabalho, o seu posicionamento intelectual e a sua virtude ética.

Depois da sua vinda para o Porto em 1973, exílio mais ou menos forçado num paraíso perdido (tal como Gauguin, narrativa recorrente na sua obra), encontra alguma estabilidade no encontro com Maria José Aguiar, que viria a tornar-se sua segunda mulher, e com a admissão como professor assistente de Estética na Faculdade de Belas-Artes em 1976. Seria nessa altura, aliás, que viria a realizar em 1978 no Centro de Arte Contemporânea do Museu Nacional Soares dos Reis, então dirigido por Fernando Pernes, a sua primeira exposição retrospectiva, com 83 pinturas datadas de 1963 a 1978.

3 Cat. Álvaro Lapa, 1984, Emi-Valentim de Carvalho.

Quando em 1984 pinta *Espalдар modernista de apedrejar o público*, esse elemento terrível é de um negro profundo que se destaca de um fundo monocromático de um azul quase elétrico, estava a homenagear Almada Negreiros e, tangencialmente, a referenciar a *I-Box* de Robert Morris. Vertigem de um posicionamento de distância e desdém pela mediocridade delicado de um meio que se evita em sucessivas retiradas calculadas.

*RECONSIDERANDO: nunca tive muito por onde escolher. A deserção, apenas, onde se propusesse. Quero dizer, intelectualmente desertor, o que estritamente para mim significa: recuo instintivo ante a forma, quem quer que a imponha, a sugira. A talvez nobre arte da retirada.
[...]*

10

*Como viver, então? Criativamente. Em plena raiva amorosa fraternal experimentalista observadora radical atenta até que um dos dois se apague, o homem fundamental ou o mundo habitável.*⁴

A modernidade é para ele tanto mais relevante, quanto absolutamente vital e disponível para uma assimilação criteriosa, rarefeita e idiossincrática.

— *Que tipo de processo lhe parece definir actualmente a modernidade nas artes plásticas?*

— *A que inclua uma acumulação do que é contraditório. E que seja insusceptível de uma*

*conceptualização imediata. Em suma, a que invente e se obstine na sua liberdade.*⁵

Este é um corpo de trabalho que ao longo de mais de quarenta anos se reinventou constantemente numa austeridade e exigência que criam um território onde a visão e o pensamento se tornam indissociáveis. Para Álvaro Lapa, a pintura não é uma vocação disciplinar, antes um meio (tal como a escrita, o desenho e a criação de objetos) facilitador de uma inscrição no campo alargado da cultura, com constantes remissões ao território da filosofia e da literatura.

A leitura da escrita de Álvaro Lapa e a contemplação da sua produção plástica remetem para uma experiência de aparente opacidade, tanto mais desmentida quanto nos deixarmos levar para um território de libertação premonitória e iniciática da forma convencional e linear. A narratividade privilegiada por este autor aponta para uma aspereza do sentido, sem deixar de se impor como uma circunstância questionante da experiência vivida e imaginada. Que mais se pode pedir à arte?

11

Posto que é de ver que se trata, eis o que as minhas obras jamais funcionalizaram: uma teoria estética do visível. Estamos num universo que só muito aparentemente tem entrada ou saída. O que vemos realmente é uma fuga inenarrável ante os nomes, ante os predicados. Ou, porque de ver se trata, é um mundo desfigurado. Seres vão e vêm, no campo quase silencioso que habitamos. Uns mais coisas, outros mais pessoas. Muita estupidéz. Só raramente o humano, que existe; são

⁴ Álvaro Lapa, "A minha oposição", & etc (Lisboa), n.º 10, 31 de maio de 1973.

⁵ Bruno da Ponte, "Para uma significação sem limites — entrevista com Álvaro Lapa", *Jornal de Letras e Artes* (Lisboa), 12 de agosto de 1964.

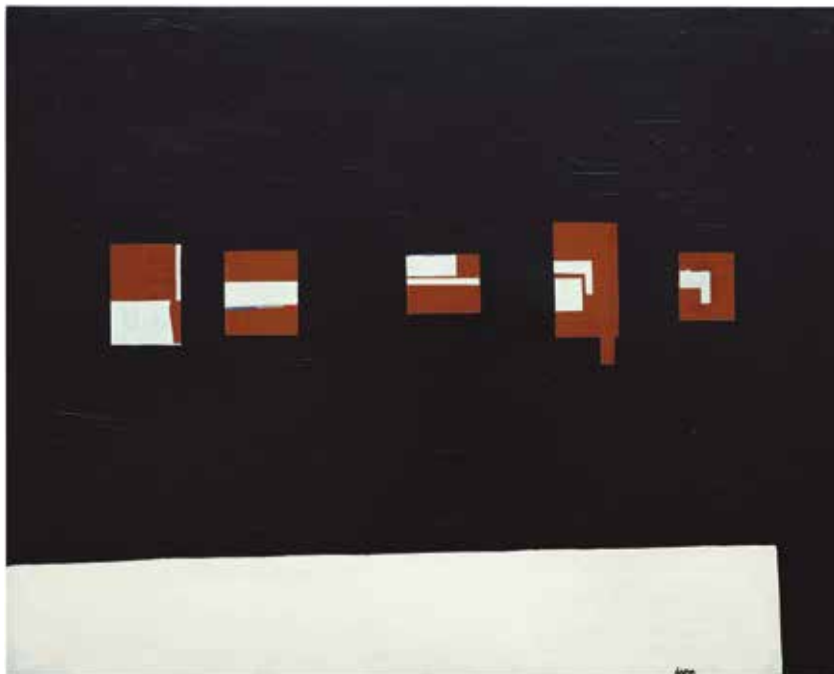
*os amigos com quem nasce a promessa da
escalada, a grande conjura. É destes factores
que eu me ocupo a pintar. Porque os meus
olhos são à frente, eu terei de ver o que sei.
Os factores do que eu sei são: o meu encontro
com os mestres da vida, a apologia da minha
intuição e a aprendizagem da minha morte.*⁶

“Temos o trilho. Falta-nos o mapa”, lê-se numa das suas obras.

Miguel von Hafe Pérez

⁶ Álvaro Lapa, “Os artistas por eles próprios: Álvaro Lapa — a arte é a degradação do silêncio”, *A Capital* (Lisboa), 2 de abril de 1971.

14



Museu I, 1984

Óleo sobre aglomerado de madeira

109 × 136 cm

Coleção de Arte Contemporânea do Estado, em depósito na
Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto.
Depósito em 1990

15



Estante de Mallarmé, 2005

Tinta acrílica sobre k-line, madeira e fita-cola, lápis de cor sobre
papel, madeira

62 × 100 × 15 cm

Col. Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea,
Porto. Aquisição em 2019

16



Caderno de Han Shan — O Inovador, 1987

Esmalte acrílico sobre aglomerado

69 × 174,5 cm

Col. Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto.

Prémio Longa Vida / Amadeo de Souza-Cardoso em 1987, 1989

17



Caderno de Homero, 2005

Tinta acrílica sobre tela

123 × 174 cm

Col. Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto.

Aquisição em 2007

18



Caderno de Rimbaud, 1987

Esmalte acrílico e grafite sobre aglomerado

74,5 × 83 cm

Col. Ivo Martins, em depósito na Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto. Depósito em 1995

19



Caderno de François Villon, 1987

Esmalte acrílico sobre platex

125 × 124 cm

Col. Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento



Da série "Campéstico", 1987
Tinta acrílica sobre aglomerado
74 × 150 cm
Col. privada, em depósito na Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto. Depósito em 2004

20

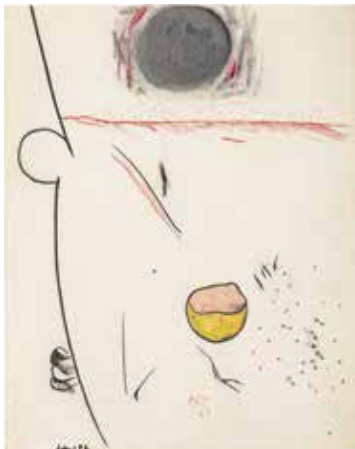


Campéstico, 1986
Esmalte acrílico sobre aglomerado
100 × 150 cm
Col. Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto. Aquisição em 1993



Campéstico, 1987
Tinta acrílica sobre Platex
140 × 190 cm
Col. Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento

21



Auto-retrato, 1972

Carvão e lápis de cor sobre papel

38 × 29,5 cm

Col. Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto.

Aquisição em 2017



Sem título, 1980

Flow-master sobre papel

61 × 42,5 cm

Col. Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto.

Aquisição em 2017



Auto-retrato, 1971

Carvão e lápis de cor sobre papel

41,5 × 29,5 cm

Col. Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto.

Aquisição em 2017



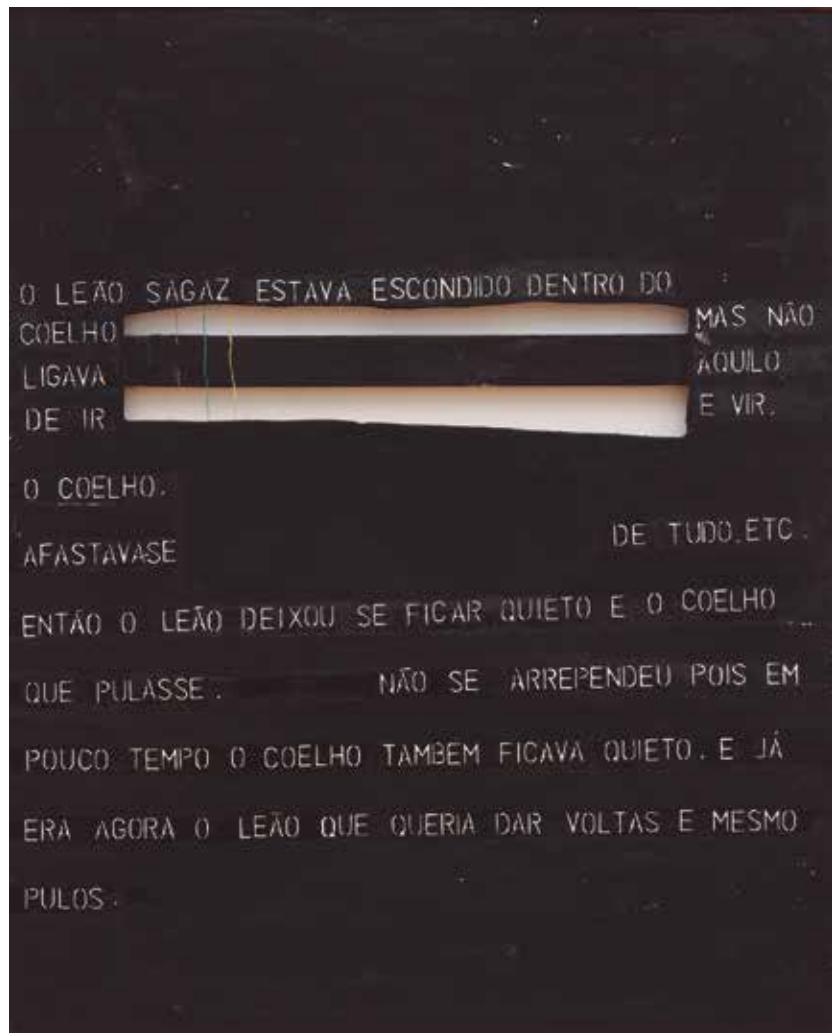
Auto-retrato, 1972

Tinta acrílica sobre tela

81 × 65 cm

Col. Ivo Martins, em depósito na Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto. Depósito em 1995

24

**Princípio de caudalidade III, 1991-92**

Têmpera, tinta de impressão, ráfia sobre aglomerado
99,9 × 80,5 cm

Col. privada, em depósito na Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto. Depósito em 1998

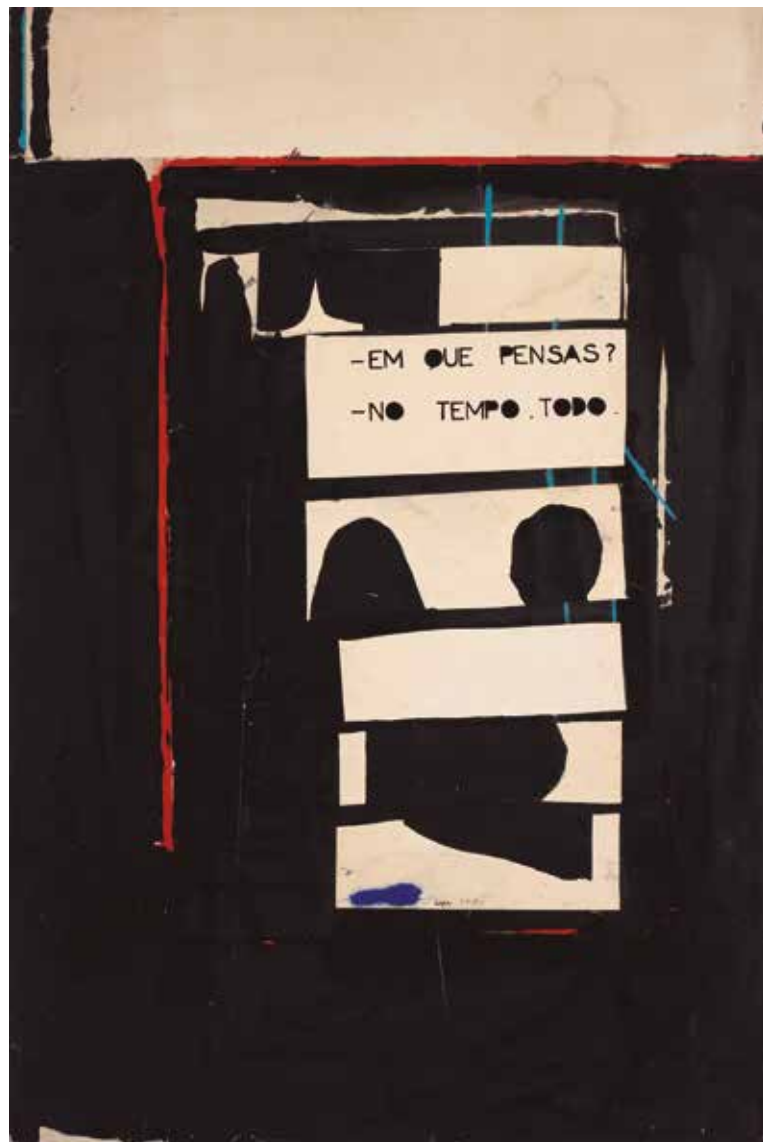
25

**Princípio de caudalidade IV, 1991-92**

Têmpera, tinta de impressão e ráfia sobre aglomerado
99,5 × 80,5 cm

Col. privada, em depósito na Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto. Depósito em 1998

26



Em que pensas? No tempo todo, 1979-80

Pastel sobre papel montado sobre tela

100 × 67 cm

Col. Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto.

Aquisição em 2000

27



Conversa, 1980

Têmpera sobre platex

60 × 60 cm

Col. Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento

28



Os criminosos e as suas propriedades, 1974

Carvão sobre papel
43 × 61 cm

Col. Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento, em depósito
na Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto.
Depósito em 2008

29



Os criminosos e as suas propriedades, 1975

Colagem e tinta acrílica sobre aglomerado
64 × 121 cm

Col. Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento, em depósito
na Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto.
Depósito em 2009

30

**Nausicaa**, 1976

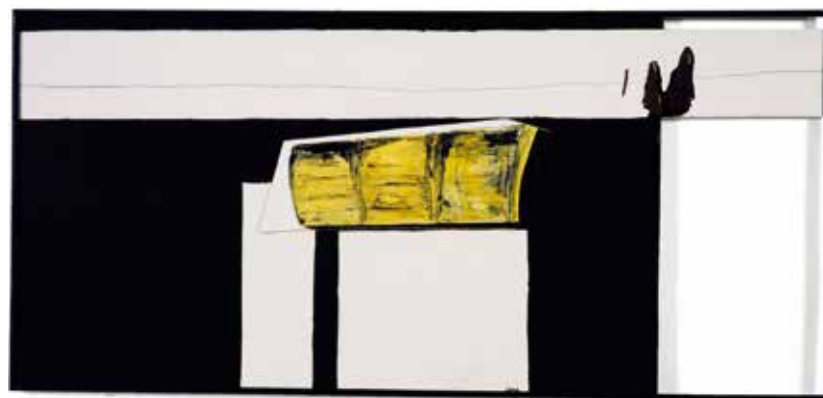
Tinta acrílica, papel, feltro, platex e madeira

Díptico fechado 51 × 90 × 7 cm

Díptico aberto 91 × 90 × 3 cm

Col. privada, em depósito na Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto. Depósito em 2024

31

**Gauguin**, 1976–82

Grafite, esmalte, aguarela, colagem sobre aglomerado

63,3 × 136,5 cm

Col. privada, em depósito na Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto. Depósito em 1994



Sem título, 1964
Tinta acrílica sobre unitex
68 × 99 cm
Col. Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto.
Aquisição em 2000



Sem título, 1969
Tinta acrílica sobre aglomerado
59,9 × 82,5 cm
Col. Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto.
Aquisição em 2000

32



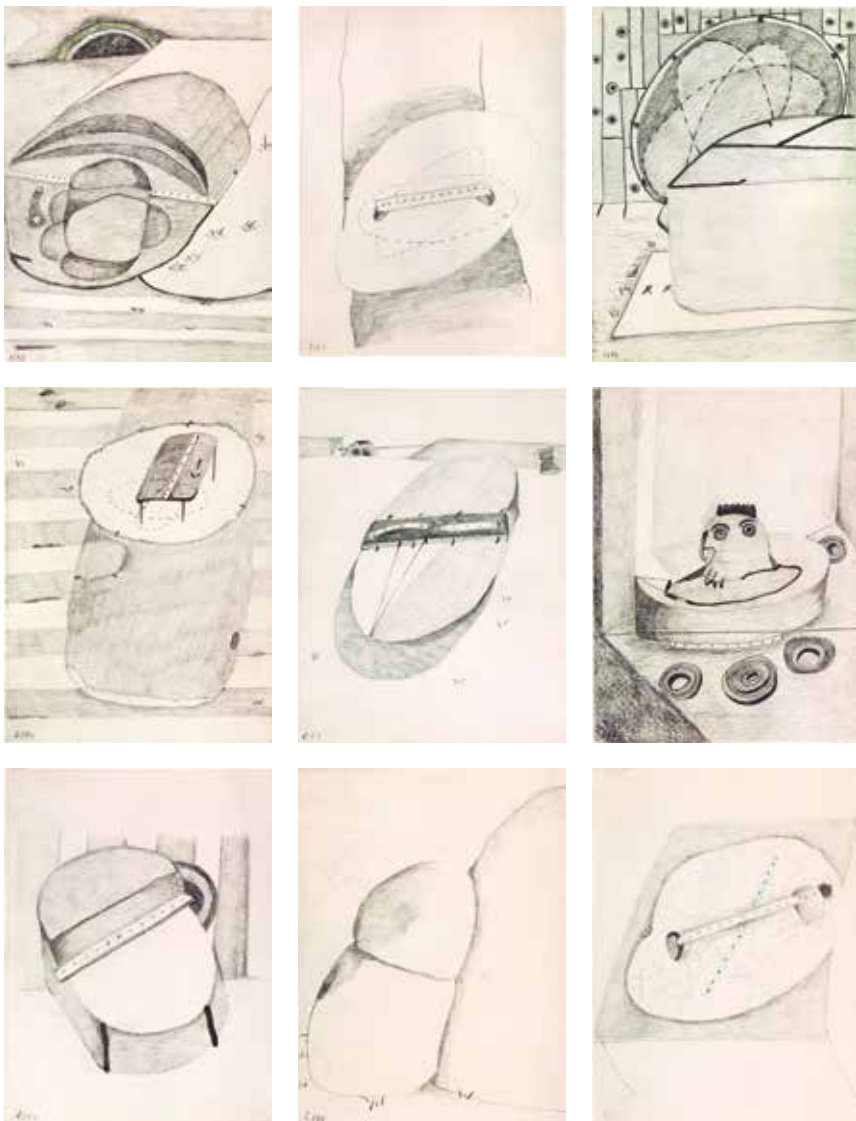
Sem título, 1975
Tinta acrílica sobre platex
85 × 65 × 1 cm
Coleção de Arte Contemporânea do Estado, em depósito na Fundação
de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto

33

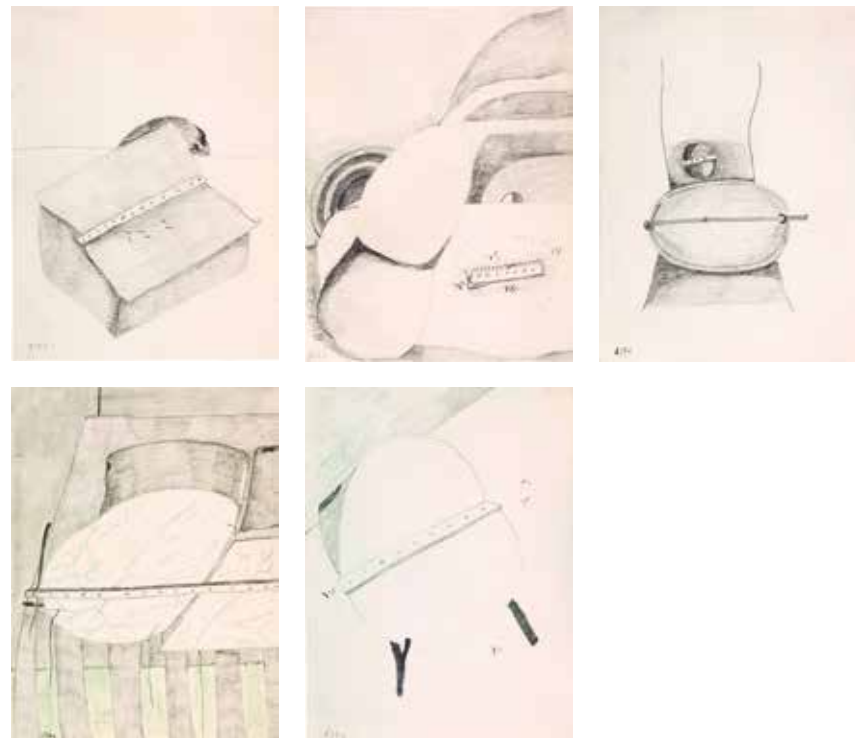


Sem título, 1969
Tinta acrílica sobre aglomerado
59,8 × 84 cm
Col. Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto.
Aquisição em 2000

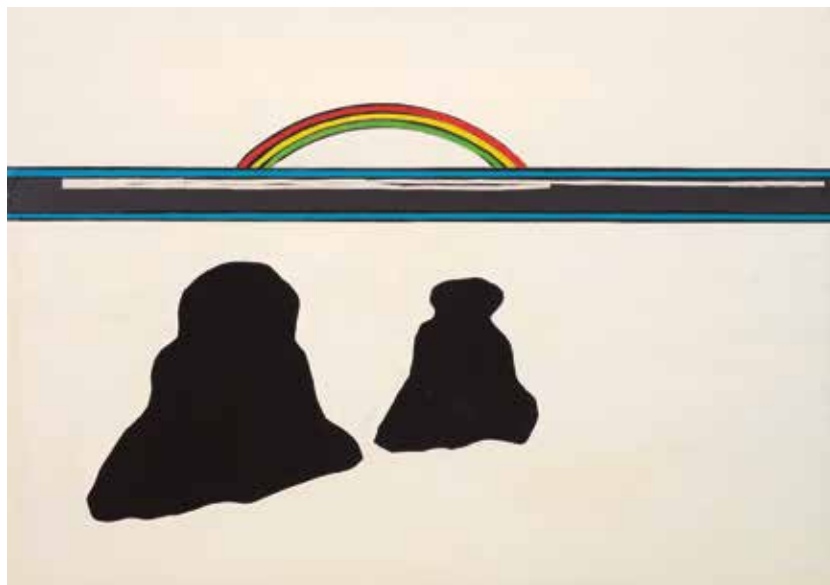
34



35



Moradas na mãe-terra, 1972
 Grafite sobre papel (14 elementos)
 16 × 12 cm (cada)
 Col. Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento



Instrução pessoal, 1969

Tinta de esmalte, tinta acrílica e papel datilografado sobre aglomerado
59,8 × 85,3 cm

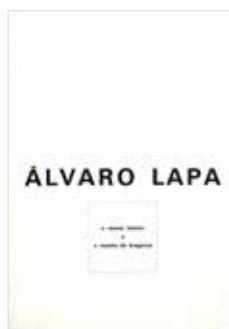
Col. Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto.

Aquisição em 2000

PUBLICAÇÕES PUBLICATIONS



1.



2.



3.



10.



11.



12.



4.



5.



6.



13.



14.



15.



7.



8.



9.



16.



17.



18.



19.



20.



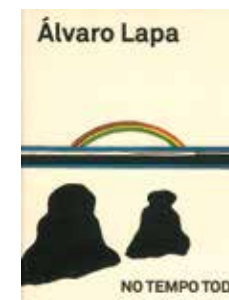
21.



28.



29.



30.



22.



23.



24.



31.



25.



26.



27.

- 1. Álvaro Lapa, 1973**
Porto: Cooperativa Árvore
- 2. Álvaro Lapa, O réseau teórico e o castelo de Bragança, 1974**
Porto: Galeria Espaço
- 3. Exposição "levantamento da arte do século xx no Porto", 1975**
Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis, Centro de Arte Contemporânea
- 4. Figuração-hoje?, 1975**
Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes
- 5. Artistas contemporâneos e as tentações de S. Antão, 1975**
Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga
- 6. Álvaro Lapa, Barulheira, 1976**
Lisboa: & etc.
- 7. Alternativa Zero: Tendências polémicas na arte portuguesa contemporânea, 1977**
Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura
- 8. Álvaro Lapa, 1977**
Porto: Modulo-Centro Difusor de Arte
- 9. Álvaro Lapa, Raso como o chão, 1977**
Lisboa: Editorial Estampa
- 10. Álvaro Lapa, 1978**
Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis. Centro de Arte Contemporânea
- 11. Álvaro Lapa, 1978**
Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis. Centro de Arte Contemporânea
- 12. Álvaro Lapa, Porque morreu Eanes, 1978**
Lisboa: Editorial Estampa
- 13. Professores da ESBAP / 1980, 1980**
Porto: ESBAP
- 14. Depois do modernismo, 1983**
Lisboa: s.n.
- 15. Álvaro Lapa, Exposição de pintura, 1984**
Lisboa: Galeria Valentim de Carvalho
- 16. Álvaro Lapa, 1989**
Lisboa: Galeria EMI — Valentim de Carvalho

- 17. Álvaro Lapa, Que horas são que horas, 1989**
Lisboa: Galeria EMI — Valentim de Carvalho
- 18. Álvaro Lapa, Obras sobre papel, 1989**
Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Centro de Arte Moderna
- 19. Álvaro Lapa, Quixote na bastilha, 1993**
Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes
- 20. Álvaro Lapa, Mesa de Jardim, 1993**
Braga: Museu Nogueira da Silva
- 21. Álvaro Lapa, Retrospectiva, 1994**
Porto: Fundação de Serralves
- 22. Álvaro Lapa, Sequências narrativas completas, 1994**
Lisboa: Assírio & Alvim
- 23. Anos 60: Anos de ruptura, uma perspectiva da arte portuguesa nos anos sessenta, 1994**
Lisboa: Livros Horizonte
- 24. Álvaro Lapa, Autopsicografias, 1994**
Porto: Galeria Quadrado Azul
- 25. Álvaro Lapa, Retratos duplos corpos, 1995**
Porto: Galeria Presença
- 26. Álvaro Lapa, 2005**
Lisboa; Porto: Galeria Fernando Santos
- 27. Álvaro Lapa, 2006**
Lisboa: Fundação EDP; Assírio & Alvim
- 28. Álvaro Lapa, Voz das pedras, 2006**
Lisboa: Assírio & Alvim
- 29. Álvaro Lapa, Alguns desenhos e pinturas, 2015**
Lisboa: Documenta; Fundação EDP
- 30. Álvaro Lapa, No tempo todo, 2018**
Porto: Fundação de Serralves
- 31. Lendo resolve-se: Álvaro Lapa e a literatura, 2021**
Lisboa: Culturgest

Álvaro Lapa (Évora, 1939–Porto, Portugal, 2006) was entirely self-taught as an artist and writer, having completed his academic training in Philosophy: from 1976 onwards and for more than two decades, he was a teacher of Aesthetics at the Faculty of Fine Arts in Porto, leaving an indelible mark on successive generations of artists.

I prefer three influences because they prefer me: one that is mythological and caricatural (Burroughs), another that is depersonalised and intriguing (Gombrowicz) and yet another one that is distant and obscene (Duchamp). Personal mythology; compulsive caricature; procedural depersonalisation; problematic sociability; critical distance; temperamental obscenity. These are forces that inform my images and regulate them in narrative series.¹

44

Based on the use of narrative series, Álvaro Lapa's work is essentially structured around two areas of visual tension: portraits and landscapes. The former tend to consist of self-representations (*self-portraits, skull maps, masks*) and doubles (exercises in existential ventriloquism: *Milarepa, Gauguin, Uccello, Auto* and *Oral*).

In his visual lexicon associated with the landscape, words such as *table* or *holes* emerged from the very outset, creating situations that became referential and would be crucial in determining the decisive 'Campéstico' series. This series was, in fact, the result of a first image that, through its being reflected on a table and thereby highlighting the outside landscape, enabled him to follow in the footsteps of Joyce's 'dumbestic' (dumb + domestic) and create this unexpected

¹ *Álvaro Lapa: Retrospectiva*, Porto: Fundação de Serralves and Lisbon: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994, p. 19.

and inverted encounter between the countryside (*campo*) and the domestic (*doméstico*), which justified the use of 'landscapes and interiors' as the subtitle for the series.

It is in these interstices between image and word, between portraits and landscapes, that we can begin to understand and interpret those works that display a mythical relationship and pay homage to the restricted class of authors from universal literature referenced in the 'Cadernos' series, as well as in the moments of linguistic and visual performativity that we find in the series 'Profecias de Abdul Varetti', 'Que horas são que horas' and 'Os criminosos e as suas propriedades' [The Prophecies of Abdul Varetti, What time is it and Criminals and their property].

These are all narrative clues to a tense relationship with a lived world, a supported exterior and an interior experience that will reveal itself as raw material to be erased to the zero degree of transparent meaning, in an established other-truth, in a referential and fundamental enigma.

45

Self-portraits is a designation that seemed to me to be well suited to the programme I proposed to conduct: representing one's own body as image and sensation without the arbitrariness that social images of the body are burdened with. What is represented of the body, and of the world, is the exterior that therefore only suits such a regime, that of the imagination domesticated (i.e., educated) by the representationalist convention. If it does not resemble me (if it is multiple), my virtual portrait can only be a fragment; not of an organism but of its exclusion. What this fragment lives, feels, 'endures', is a (less or more) significant part of the deferred or excluded totality. Just as in

Nature, there are no landscapes, but houses, stones, pieces of sky, sea, etc., so too in the body there are no portraits, but moments of contact with sensitive organs, pieces of the body. Masks are pieces of these, with no more dignity or interest for descriptive purposes than any other piece that is discovered or shown to be of significant importance.²

46 Álvaro Lapa's work challenges the models of inclusion in national and international art historiographies, due to a paradoxical dual vocation: on the one hand, being far removed from the most effervescent centres of production in his formative period, his references became diluted in a distant relationship. The Portuguese circumstances of that time further reinforced a fundamental curiosity about authors of choice, who were never assimilated for their formal, stylistic and educational relevance, but rather mythologised as individual cases of full experiential and ethical absorption. On the other hand, the incorporation of his work into the flow of the art of his time was anchored in the violence of this distance and in the timeless singularity of a position that rejected any kind of diachronic reading of advances and retreats in a modernity that was all the more relevant, insofar as it assimilated exception as a way of redefining sequential, closed and hierarchical classification structures.

Álvaro Lapa is, therefore, a major presence in this conglomerate of authors who compel us to perceive local idiosyncrasies in order to better fit into the contemporary international art scene. In their individuality and their questioning of the future of modernity, they cause their distancing model of possible parallels to become even denser.

2 Álvaro Lapa, *Retratos duplos corpos*, Porto: Galeria Presença, 1995.

It is always a thankless exercise, when not experienced first-hand, to speculate about the horizon of available knowledge acquired in a society that was closed off from the rest of the world, politically conditioned by a dictatorship that dragged on until 1974, a '*padre-pide*' (priest and secret police) environment, as this artist was to describe it with poignant acidity. Lapa was self-taught as an artist. His education at secondary school in his native Évora led him to meet Vergílio Ferreira, who encouraged him to develop a fundamental interest in literature, although he quickly distanced himself from the 'classicism and moralism' cultivated by this same author. His close relationship/learning with the artist Charrua was decisive, as too was his fruitful friendship with Joaquim Bravo and his enlightening encounter with António Areal, a painter-theorist who destabilised the peace and quiet of the national scene in the 1960s with a series of more or less controversial interventions centred around the concept of New Figuration, in an attempt to overcome the purist limits of an abstraction that sought to be further enriched by a 'second-degree representation', 'figuration of figuration'. This escape from the dominant dichotomies in the Portuguese context (neo-realists versus surrealists in the 1940s; and figurative versus abstract in the following decade) opened the door to a freedom that enjoyed the backing of Areal himself. Indeed, Areal facilitated the younger artist's first solo exhibitions in 1964, at Galeria 111 and Divulgação, both in Lisbon, and heaped praise on Lapa's work at the exhibition he held at Buchholz in 1969: 'A cursory meditation on these works would require the use of an exact objectivity based on method, truth, fullness and the glory of the inexhaustible permanence of the immediate.'

At that time, Lapa was attending a philosophy course in Lisbon; however, it was the ongoing dialogue he had established with leading figures in literature (as he later emphasised with his tribute paintings entitled *Cadernos* [Notebooks]) that ultimately determined the unique position of this author-painter-writer, in a possible echo of that other

figure, Mário Cesariny, albeit in a dynamic of greater isolation and essential shyness, when compared to the latter's sunnier and more interventionist side.

When he presented *The Prophecies of Abdul Varetti, Iron Curtains and Other Objects, the Estate of a Failed Writer* at the Buchholz Gallery in 1972, Lapa was experiencing one of his most tense and prolific creative periods: the absolute precariousness of the life he was leading in isolation, in a dilapidated hut at the small beach of Porto de Mós, led him to a cosmogonic vision shared with his alter ego, pseudonym and/or heteronym Abdul Varetti, where ritual sexuality and happiness merged together. 'EROTIC LOVE AND ART, the two poles, the two ways of being productive in life.'

As if in anticipation, the author echoed these feelings in his dialogue with Varetti, 'an eighteenth-century artist, forgotten somewhere in a cave on the Sicilian coast, [who] was the author of revelations about civilisational saturation and learning for death', a form of minor literature, a pivotal term for the Deleuze/Guattari duo in the essay that was published three years after the prophecies on Kafka.

Minor literature (during this period, Lapa began writing what would become his first book, *Raso como o chão* [Flat as the Ground]), minor painting. Previously, with the emergence of the character Milarepa, Lapa poured his relationship with Buddhism, Zen and *zazen* into his painting, in an abolition of individual consciousness, where the loss of any notion of time provides the necessary conditions for a state of serenity capable of leading to contemplation and happiness. Out of time, just like his art, and just as authors such as Cage and Rauschenberg had espoused at Black Mountain College in the previous decade, in the radical whites of the latter and in the spaces of silence and attention to the musicality and randomness of the surrounding environment in the case of the former.

My impatience with theory stems from the fact that my position on painting is theoretical, but in the most 'intimate' ('natural'?) sense of the word; it is curiosity that drives me, not the construction of my response. Moreover, it is not the paintings, the products of my activity, that interest me, but the state that they reveal to me about myself, their value as the threshold of an intimate space where I recognise myself as 'free'. Is this a value of escape? Quite possibly.³

This century to which Lapa said he did not belong nevertheless brought his most accurate incorporation into two of the most significant manifesto-exhibitions held in Portugal in the 1970s and 1980s: *Alternativa zero* [Zero Alternative] and *Depois do modernismo* [After Modernism]. At both exhibitions, Lapa was an unavoidable figure, both in the radical and avant-garde anti-artistry of the first of these two exhibitions and in the theoretical speculation surrounding postmodernism at the latter. This was because the author commanded transgenerational admiration with his work, his intellectual stance and his ethical virtue.

After his arrival in Porto in 1973, a semi-enforced exile in a lost paradise (like Gauguin, a recurring narrative in his work), he found some stability in his meeting with Maria José Aguiar, who would become his second wife, and in his admission as an assistant professor of Aesthetics at the Faculty of Fine Arts in 1976. It was around this time, in 1978, in fact, that he held his first retrospective exhibition at the Centre for Contemporary Art of the Soares dos Reis National Museum, then directed by Fernando Pernes, with 83 paintings dating from 1963 to 1978.

3 Cat. Álvaro Lapa, 1984, Emi-Valentim de Carvalho.

When, in 1984, he painted *Espalдар modernista de apedrejar o público* [Modernist Backrest for Stoning the Public], that terrible element is a deep black that stands out against a monochromatic background of an almost electric blue, paying homage to Almada Negreiros and, tangentially, referencing Robert Morris's *I-Box*. Vertigo from a position of distance and disdain for the delicate mediocrity of a milieu that was avoided in successive calculated retreats.

RECONSIDERING: I never had much to choose from. Only desertion, wherever it was proposed. I mean, intellectually a deserter, which strictly for me signifies an instinctive retreat from form, whoever imposes it, whoever suggests it. The perhaps noble art of retreat. [...]

How to live, then? Creatively. In full, loving, fraternal, experimentalist, observant, radical rage, attentive until one of the two is erased, either the fundamental man or the habitable world.⁴

Modernity is all the more relevant to him, as it is absolutely vital and available for careful, rarefied and idiosyncratic assimilation.

— *What kind of process do you think currently defines modernity in the visual arts?*

— *One that includes an accumulation of contradictions. And one that is not susceptible to an immediate conceptualisation. In short, one that invents and persists in its freedom.⁵*

⁴ Álvaro Lapa, 'A minha oposição', & etc (Lisbon), n.º 10, 31 May 1973.

⁵ Bruno da Ponte, 'Para uma significação sem limites — entrevista com Álvaro Lapa', *Jornal de Letras e Artes* (Lisbon), 12 Aug. 1964.

This is a body of work that, over more than forty years, has constantly reinvented itself with an austerity and rigour that create a territory where vision and thought become inseparable. For Álvaro Lapa, painting was not a disciplinary vocation, but rather a medium (like writing, drawing and the creation of objects) that facilitates his entry into the broader field of culture, with constant references to the territory of philosophy and literature.

Reading Álvaro Lapa's writing and contemplating his artistic production leads to an experience of apparent opacity, which is all the more denied when we allow ourselves to be carried away to a territory of premonitory and initiatory liberation from the conventional and linear form. The narrative preferred by this author points to a harshness of meaning, while continuing to impose itself as a questioning circumstance of lived and imagined experience. What more can one ask of art?

Since it is about what can be seen, here is what my works have never functionalised: an aesthetic theory of the visible. We are in a universe that only very apparently has an entrance or exit. What we really see is an indescribable escape from names, from predicates. Or, because it is about seeing, it is a disfigured world. Beings come and go in the almost silent space we inhabit. Some are more things, others more people. A lot of stupidity. Only rarely the human, which exists; they are the friends with whom the promise of the ascent is born, the great conspiracy. These are the factors that I deal with in my painting. Because my eyes are ahead, I will have to see what I know. The factors of what I know are: my encounter with the masters of life, the apology of my intuition and the learning of my death.⁶

⁶ Álvaro Lapa, 'Os artistas por eles próprios: Álvaro Lapa — a arte é a degradação do silêncio', *A Capital* (Lisbon), 2 Apr. 1971.

'We have the path. We lack the map,' reads one of his works.

Miguel von Hafe Pérez

LER READ

Álvaro Lapa, *Barulheira*, Lisboa: & etc, 1976

Álvaro Lapa, *Raso como o chão*, Lisboa: Editorial Estampa, 1977

Álvaro Lapa, *Obras sobre papel*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Centro de Arte Moderna, 1989

Álvaro Lapa, *Retrospectiva*, Porto: Fundação de Serralves, 1994

Álvaro Lapa, *Sequências narrativas completas*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1994

António Rodrigues, *Álvaro Lapa: Voz das pedras*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2007

Robert Motherwell, *The Writings of Robert Motherwell*, Oakland: University of California Press, 2007

Álvaro Lapa: *Alguns desenhos e pinturas*, Lisboa: Documenta em colaboração com a Fundação EDP, 2016

Álvaro Lapa, *No tempo todo*, Porto: Fundação de Serralves, 2018

Culturgest: *Lendo resolve-se: Álvaro Lapa e a Literatura*, Lisboa: Culturgest, 2021

VER SEE

Howard Brookner, *Burroughs: The Movie*, 1983

Jorge Silva Melo, *Álvaro Lapa: A Literatura*, 2008

OUVIR LISTEN

Jack Kerouac & Steve Allen, *Poetry for the Beat Generation*, 1959

Giya Kancheli, *Exil*, 1995

Charlie Parker, *The Complete Savoy & Dial Master Takes*, 2002

A Coleção de Serralves centra-se na arte contemporânea produzida desde os anos 1960 até à atualidade, distinguindo-se pela perspetiva internacional que proporciona sobre a arte portuguesa produzida a partir desse período histórico de mudanças políticas, sociais e culturais a nível planetário. Cumprindo o seu programa de pesquisa e desenvolvimento permanentes, a Coleção de Serralves mantém uma aturada atenção à criação do século XXI, em particular à relação das artes visuais com a performance, a arquitetura e a contemporaneidade no âmbito de um presente pós-colonial e globalizado.

A Coleção de Serralves integra obras que são propriedade da Fundação de Serralves, incluindo um importante núcleo de livros e edições de artistas, e obras provenientes de várias coleções privadas e públicas que foram objeto de depósitos de longo prazo. De entre os acervos depositados em Serralves, que constituíram pontos de referência para o seu desenvolvimento, contam-se a Coleção de Arte Contemporânea do Estado (CACE) e a coleção da Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento (FLAD).

A presente mostra integra-se no programa de exposições e apresentação de obras da Coleção de Serralves especificamente selecionadas para os locais de exposição com o objetivo de tornar o acervo acessível a públicos diversificados de todas as regiões do país.

The Serralves Collection focuses on contemporary art spanning from the 1960s to the present, offering an international perspective on Portuguese art since that historical period, which was marked by worldwide political, social and cultural change. In line with its continuous research and development programme, the Serralves Collection follows attentively the developments in twenty-first century creation, particularly in regard to the relationship between the visual arts and performance, architecture and contemporaneity in the context of a post-colonial, globalised present.

The Serralves Collection includes works that belong to the Serralves Foundation, including a significant corpus of artists' books and publications, as well as works on long-term loan from several public and private collections, which were crucial references for its formation, such as the Portuguese State Contemporary Art Collection (CACE) and the Luso-American Development Foundation (FLAD) collection.

Platex Modernity is part of a programme of exhibitions and presentation of artworks from the Serralves Collection that are specifically selected for each location with the purpose of making the collection accessible to the public across all regions in the country.

SERRALVES

Articulando-se através de séries narrativas, a obra de Álvaro Lapa (Évora, 1939 – Porto, 2006) estrutura-se essencialmente em dois campos de tensão visual: os retratos e as paisagens. As suas obras plásticas e literárias são indícios narrativos de uma relação tensiva com um mundo vivido, um exterior suportado e uma experiência interior que se vai revelar matéria-prima a rasurar até ao grau zero da significação transparente, numa *verdade-outra* instaurada, num enigma remissivo e fundamental. Álvaro Lapa desafia os modelos de integração nas historiografias da arte nacionais e internacionais por dupla vocação paradoxal: por um lado distante dos centros de produção mais efervescentes na sua época formativa, as referências diluem-se numa relação à distância. Por outro, a inscrição no fluxo da arte do seu tempo ancora-se na violência dessa distância e na singularidade atemporal de um posicionamento que rompe qualquer tipo de leitura diacrónica de avanços e recuos numa modernidade tanto mais relevante, quanto disponível para uma assimilação da exceção enquanto movimento de redefinição de estruturas de classificação sequentes, fechadas e hierarquizadas. "Temos o trilho. Falta-nos o mapa", lê-se numa das suas obras.

Based on the use of narrative series, the work of Álvaro Lapa (Évora, 1939 – Porto, 2006) is essentially structured around two areas of visual tension: portraits and landscapes. His visual and literary works are all narrative clues to a tense relationship with a lived world, a supported exterior and an interior experience that will reveal itself as raw material to be erased to the zero degree of transparent meaning, in an established *other-truth*, in a referential and fundamental enigma. Álvaro Lapa's work challenges the models of inclusion in national and international art historiographies, due to a paradoxical dual vocation: on the one hand, as he was far removed from the most effervescent centres of production in his formative period, his references became diluted in a distant relationship. On the other hand, the incorporation of his work into the flow of the art of his time was anchored in the violence of this distance and in the timeless singularity of a position that rejected any kind of diachronic reading of advances and retreats in a modernity that was all the more relevant, insofar as it assimilated exception as a way of redefining sequential, closed and hierarchical classification structures.

"We have the path. We lack the map," reads one of his works.

www.serralves.pt



MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA NADIR AFONSO

MACNA — MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA NADIR AFONSO

Av. 5 de Outubro n.º 10, 5400-017 Chaves

CONTACTOS CONTACTS

+ 351 276 009 137 | mac.nadirafonso@chaves.pt | www.macna.chaves.pt

HORÁRIO SCHEDULE

Horário de inverno (outubro a março) Winter (October to March)

Terça a domingo Tuesday to Sunday: 9h30–13h00 e and 14h30–18h00

Horário de verão (abril a setembro) Summer (April to September)

Terça a domingo Tuesday to Sunday: 10h00–13h00 e and 14h30–18h30

Apoio Institucional
Institutional Support



FUNDAÇÃO DE SERRALVES — MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA