



Todos nuestros catálogos de arte  
All our art catalogues  
desde/since 1973

---

**LUCIO MUÑOZ**  
**ÍNTIMO**

2003

El uso de esta base de datos de catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March comporta la aceptación de los derechos de los autores de los textos y de los titulares de copyrights. Los usuarios pueden descargar e imprimir gratuitamente los textos de los catálogos incluidos en esta base de datos exclusivamente para su uso en la investigación académica y la enseñanza y citando su procedencia y a sus autores.

Use of the Fundación Juan March database of digitized exhibition catalogues signifies the user's recognition of the rights of individual authors and/or other copyright holders. Users may download and/or print a free copy of any essay solely for academic research and teaching purposes, accompanied by the proper citation of sources and authors.



FUNDACIÓN JUAN MARCH  
[www.march.es](http://www.march.es)

museu  
d'Art  
espanyol  
contemporani

Fundació Joan March  
Palau de Mallorca

Sant Miquel, 11  
[www.maroh.es](http://www.maroh.es)



8 428845 009422

**LUCIO  
MUÑOZ**

**ÍNTIMO**



**LUCIO MUÑOZ ÍNTIMO**



17-19. *Puerta de la Casa  
del Cordón de Burgos*  
(bocetos 1-3), 1986

**LUCIO  
MUÑOZ**  
**ÍNTIMO**

26 NOVIEMBRE 2003 - 14 FEBRERO 2004

museu d'Art espanyol contemporani  
Palma      Fundación Juan March

## ÍNDICE

---

**5**

Presentación

**7**

Casas de Alma

Rodrigo Muñoz Avia

**17**

Obras

**74**

La historia y el arte

Lucio Muñoz

**78**

Buscar y encontrar

Lucio Muñoz

**85**

Biografía

**89**

Catálogo



Bajo el título *Lucio Muñoz íntimo*, la Fundación Juan March presenta en el Museu d'Art Espanyol Contemporani de Palma una exposición de 58 obras realizadas entre 1953 y 1997 por una de las figuras más relevantes del informalismo español del siglo XX.

La exposición nos acerca, desde el silencio y la intimidad de la mirada, al proceso creativo de Lucio Muñoz; un proceso vital donde la literatura y la música fueron estímulos constantes de su creación plástica. Sus obras se presentan como evocaciones de un mundo interior; espacios para la reflexión, sugerencias para comprender el mundo.

La presente muestra ofrece una selección de obras íntimas, de pequeño y mediano formato en su mayoría, junto con otras obras de mayores dimensiones, sin renunciar por ello al concepto de intimidad referido en su título; sus obras más reposadas, de cámara, menos conocidas. La exposición ofrece un recorrido por las diferentes etapas del artista, a través de las cuales muestra la capacidad expresiva de la materia. Su constante afán investigador le llevó a adentrarse en las posibilidades de los materiales. La madera, protagonista indiscutible, se ofrece pintada, tallada, arañada, astillada, quemada; ennegrecida y misteriosa en sus primeras obras, y luminosa, desnuda y serena en las últimas. La utilización del papel en un momento determinado le proporcionó espontaneidad, flexibilidad e independencia. Junto a sus paisajes interiores, emocionales y misteriosos se presentan composiciones arquitectónicas y objetuales en un progresivo despojamiento material; una simplicidad formal, que también se verá reflejada en los títulos.

La Fundación Juan March agradece a la familia de Lucio Muñoz su generosa colaboración: a Amalia Avia, su esposa, y a sus hijos, Lucio, Nicolás, Diego, y especialmente a Rodrigo, autor del texto del catálogo, que ha hecho posible la presentación de esta exposición en Palma.

Palma, noviembre de 2003



37. *La campaña de Sargón - para Amalia*, 1994

## CASAS DE ALMA

Rodrigo Muñoz Avia

**H**ay en el estudio de mi padre algunos cuadros que son tímidos. Cuando la Fundación Juan March nos propuso una exposición sobre Lucio Muñoz en el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca y en el Museu d'Art Espanyol Contemporani de Palma de Mallorca, con obra de pequeño formato y con cierto carácter retrospectivo, dudé de que aquello fuera posible. Dudé la posibilidad de ofrecer un panorama lo suficientemente rico de la pintura de mi padre en sus diversas épocas, pues sólo en los años 90 se prodigó en el pequeño formato, y dudé del posible resultado de una selección que ya pronosticaba coja, heterogénea y alejada del rigor y temperamento al que nos tiene acostumbrados la obra de Lucio Muñoz.

Fuimos al estudio, corrimos las cortinas, abrimos las persianas y el almacén se inundó de luz. Comencé a buscar algunos de los cuadros pequeños que yo recordaba. Busqué, rebusqué y las obras fueron saliendo. Primero una, luego dos, tres. Consulté listas y catálogos. Poco a poco fuimos entusiasmándonos con la calidad de las obras, su misterio, su sutileza. Apenas sin darnos cuenta amontonamos los cuadros en las paredes, tapamos unos con otros, nos dejamos llevar por la emoción de cada nuevo impacto visual. Recordé entonces algunos cuadros que no estaban en el estudio, como el collage *La campaña de Sargón* que mi padre le dedicara a mi madre. Bajé al dormitorio de mi madre y me llevé el collage colgado a los pies de su cama. Después pensé en algunas obras de aprendizaje y también en algunos bocetos y en sus papeles de los años 90. Busqué en los estantes. Aparté los cuadros grandes y poco a poco fui encontrando lo que buscaba.

Reposamos un momento. Bien, probablemente ya estaba. ¿Qué es lo que teníamos? La respuesta saltaba a la vista: teníamos el estudio mucho más desordenado.

Poner orden no fue muy difícil y mereció la pena. Colocamos los cuadros por orden cronológico, apoyados en la pared en una larga fila, y nos retiramos para ver el efecto. Entonces se consumó el milagro, una nueva



Fundación Juan March

confirmación de la prodigiosa tesis holística: el todo es más que la suma de la partes. Aquellas pequeñas joyas, aquellas diminutas piezas concebidas para la contemplación individual, tan poco acostumbradas al trabajo en equipo, tan reacias aparentemente a la convivencia, configuraban una extraña unidad, se complementaban en una dimensión superior. Y lo más importante de todo: esa unidad resultante, la armonía, la poesía del conjunto, era Lucio Muñoz. La coherencia de este pintor no deja resquicios en su obra. Aunque hubiéramos querido ir por sus obras más desconocidas y recónditas, también habríamos topado con las claves formales de su pintura, y por encima de eso, con el talante de su personalidad artística, la pintura concebida como lenguaje del espíritu.

No tengo que decir que salimos enormemente satisfechos del estudio. Los pequeños Lucio Muñoz habían salido a pasear, se habían encontrado y unido, y se mostraban con una arrogancia y seguridad que nos sobrecogía. Acostumbrados a una lucha desproporcionada con cuadros muchos más grandes que ellos, ahora, al ver la luz con sus iguales, tenían la oportunidad de mostrarse tal cual eran. Sólo cuando las sinfonías de Bruckner terminan, por la noche, en el silencio, podemos escuchar los *Impromptus* de Schubert. Esta es la vocación de la presente exposición: enseñar estas obras, permitir que convivan en un ámbito tranquilo, sin perturbaciones que ahoguen su rica y frágil sonoridad.

Hemos querido poner el foco en una vertiente menos conocida de Lucio Muñoz. Hemos puesto entre paréntesis sus espectaculares murales o sus grandes formatos, los tableros raspados, quemados y magullados, los torbellinos románticos, las grandes presencias objetuales, orgánicas o arquitectónicas. Nos hemos fijado en los cuadros más pequeños y en las piezas menos vistas. Y, poco a poco, hemos ido completando la selección con otras obras que, no siendo necesariamente pequeñas, comparten el mismo aliento reposado, sutil, sostenido. Todo esto da la visión de un Lucio Muñoz que hemos llamado “íntimo”, de cámara. Pretendemos contar una historia oculta, una suerte de hilo conductor que permanece por debajo de todos los avatares personales y profesionales, como un ruido de fondo que siempre está ahí, la soledad de una tarde cualquiera en el estudio, un vaso de agua, una silla, el *Orfeo* de Monteverdi, y sobre la mesa unos trozos de madera, recortes de papel, pigmentos con los que componer el temblor de una presencia.

He convivido con mi padre durante treinta y un años y son muchas las veces que le he visto trabajar. Sé que las sensaciones en el estudio no siempre son las mismas. Lejos del ideal de aislamiento, el estudio es permeable a innumerables influencias externas. Cambia la luz con los días, cambia la temperatura con las estaciones, algunas mañanas el teléfono suena incansablemente, los transportistas llaman al timbre, alguien se ha llevado el martillo y también el taladro, las interferencias de Radio 2 son cada vez mayores. ¿Quién ha dicho que el estudio es un remanso de paz, la clausura de cuatro paredes donde pintor y cuadro se encuentran cara a cara? ¿Quién ha dicho que debe ser así? Las interrupciones del trabajo, los ecos del gran griterío que agita la sociedad en torno, pueden ser molestos, y, en ocasiones, irritantes, pero en cierto modo son indispensables. Sé que mi padre, sobreponiéndose a ciertas salpicaduras que no dejaban de molestarle, admitía de buen grado cierta permeabilidad en el estudio, algo de oxígeno que renovara una atmósfera

enrarecida, que cambiara de registro la relación a veces enquistada con el cuadro, y creara distancias con él, nuevas formas de aproximarse y mirarse.

Es la vida la que entra por las ventanas y puertas del estudio. Es la vida la que se cuele por el teléfono o la radio y genera en el pintor estados de ánimo muy variados. Él mismo, cuando entraba por la mañana al estudio, rompiendo también la barrera de aislamiento, traía consigo una buena dosis de vida. Mi padre no era un científico que trabajara con algoritmos fijos e impermeables a lo humano. Su trabajo no consistía en perseguir la objetividad. Al contrario, su trabajo consistía en generar la subjetividad. Aun sabedor del fundamental papel de contención que la razón debía jugar en su pintura, se negó siempre a congelar el deseo, a pintar sólo con el discurso, a que el espíritu y la emoción no estuvieran en su pintura. “El deseo ha sido secuestrado, no está muerto”, escribía mi padre en el cuaderno de notas que reproducimos, bajo uno de esos *impromptus* o bocetos pintados con acuarela –precisamente el que más adelante se materializó, con sorprendente exactitud, en el cuadro *Cella*, de 1995, que también figura en la exposición–.

Los que conocíamos bien a mi padre pensamos que en el enunciado de la exposición –“Lucio Muñoz íntimo”– puede haber algo incompatible con su forma de ser. Pensamos que probablemente se le revolverían las tripas y torcería los labios al oír hablar de la idea de intimidad referida a él. Pocas personas tan pudorosas y enemigas del exhibicionismo. Pocas personas tan reacias a hablar de sí mismas o a contar sus problemas a los demás.

La reflexión, en primer lugar, y la observación de las obras expuestas, en segundo lugar, mitigan poco a poco nuestro temor. Cuando hablamos de intimidad no hablamos de privacidad. Intimidad es lo que uno guarda en su interior: sus sentimientos, sus pensamientos.

Privacidad es lo que uno guarda dentro de su casa. Las estrellas de la prensa rosa viven de enseñar su privacidad –aunque pueda ser ficticia–. Pero el músico, el poeta o el pintor, viven de enseñar su intimidad, de indagar en ella, de profundizar en un lenguaje que la exteriorice. Comunican su intimidad con nuestra intimidad, y lo hacen con un lenguaje no explícito, de gran poder sintético, y que trasciende la superficie del mundo en el que vivimos. En cierto modo el pintor, cuando pinta, cuenta con el otro, el espectador, y admite su presencia en el estudio. Enseñar un cuadro tiene ya algo impúdico.

Y aquí es donde topamos con el fondo del conflicto. El temor de mi padre, temor que en cierto modo nos traslada ahora, no es el temor de ver violada su intimidad, sino el de violar la intimidad de los demás con



la suya. Su rechazo de la intimidad es un problema de pudor, reserva, educación. No era una persona celosa de lo suyo, un guardián desconfiado de todo lo que le pertenecía. Al contrario, era generoso y comunicativo, y su único afán era no importunar a los demás con sus miserias. Y en la definición del concepto de miseria, o de cualquier otro semejante, es donde mi padre operaba con un rigor inquebrantable. En su actitud subyacía la idea de que las personas que más airean su intimidad son las que más carecen de ella.

En su caso no hay duda de que gozaba de una intimidad muy rica. Su mirada ya nos advertía de la profundidad de su vida interior. En ella parecía averiguarse el río de su infancia, el misterio de un bosque al amanecer, la curvatura de los océanos. Su amor por la música y la literatura enriquecían aún más su conciencia autónoma y llena de recovecos. Pero era reacio a dejarla ver. Ni siquiera con la pintura —su válvula de escape— dejó nunca de ser riguroso. Daba igual: la riqueza interior era tal que, por muchos muros de contención que pusiera, siempre acababa filtrándose o desbordándose por algún lado.

Todo esto nos ha hecho ser sumamente cuidadosos y no desplazar los límites del lugar donde los habría colocado mi padre. Al mismo tiempo nos ha hecho más conscientes del valor que tiene la muestra y del privilegio que supone enfrentarse a ella de esta manera. Una vertiente de Lucio Muñoz, otras veces aislada o inconscientemente reprimida, sale tal cual a la luz. Lo que le diríamos a mi padre es: tranquilo, tus cuadros, tu intimidad, no nos importunan en absoluto.

El rigor que aplicaba a su pintura guarda una estrecha relación con el rechazo a lo que podríamos llamar “exquisitez”. Entender esto nos ayudará seguramente a entender por qué mi padre se prodigó tan poco, sobre todo en algunas épocas, en el pequeño formato. Era un pintor sin concesiones. Tenía un gusto exquisito y una sensibilidad extrema que siempre se preocupó de censurarse: prohibirse lo demasiado bonito, no caer en la mera caricia a los sentidos, el buen gusto, el diseño. Visité con él el estudio de un pintor joven. Después de ver los cuadros, mi padre le dijo: “tienes demasiado buen gusto, demasiada facilidad, y eso, aunque no lo parezca, es un problema. Tienes que pelearte más con el cuadro, excavar en él hasta encontrar ‘verdad’”. En otro lugar hablé ya de “la verdad de los fósiles” referida a la obra de Lucio Muñoz, y recurro de nuevo a esta idea para señalar su empeño por alcanzar la naturalidad y sinceridad en el cuadro, la verdad, la misma que hay en los fósiles durante siglos enterrados. Si algo no hay en los fósiles es facilidad.

En la conferencia “Buscar y encontrar”, leída en 1992, y reproducida en este catálogo, mi padre, a modo de máxima que él solía respetar, daba el siguiente consejo: “No aferrarte a ningún acierto parcial, no arropar ni adornar los aciertos, porque esta actitud suele ser fatal”, y añadía que en ese caso “...estarás confundiendo creatividad con bien hacer, y el acierto superficialmente grato, con el arte”. Esta era la actitud de mi padre, la que trataba de hacerle ver a aquel pintor joven al que visitamos. Mi padre distinguía muy claramente entre el mero buen gusto y el verdadero arte. En aquellos cuadros que sólo tienen buen gusto es precisamente el buen gusto —el gusto de una época, los cánones de la sensibilidad imperante— quien pinta

el cuadro. Ese es un peligro que siempre hay que mantener a raya. El pintor de genio, el artista con personalidad, es capaz de sobreponerse a ese gusto y crear su propio lenguaje, en un proceso que puede ser más complicado o menos, más intuitivo o menos, más consciente del contexto en el que se ubica su obra o menos, pero en definitiva siempre libre. Y si en algún lugar iba a encontrar mi padre ese lenguaje propio y libre era en el mediano y gran formato, pues ahí es donde él tendría que dar más de sí, lejos de la inercia del preciosismo que podría apropiarse de los cuadros más pequeños.

Al centrarnos definitivamente en la selección de obras que se expone, que sin pretender ofrecer una antología exhaustiva, sí recorre las épocas fundamentales del artista, observamos algunas pautas y transiciones muy señaladas. La más llamativa —un solo golpe de vista nos lo advierte— es la evolución cromática hacia tonos más claros y luminosos. Ésta es una constante en casi todos los pintores de su generación, ya muchas veces reseñada y analizada. En el caso de Lucio Muñoz resulta evidente la progresiva sustitución de las iniciales maderas ennegrecidas por otras de mayor profusión cromática y lumínica, hasta alcanzar una última etapa donde el color de la madera suele dejarse intacto o a veces incluso se blanquea voluntariamente con lejía.

Nos fijamos más pormenorizadamente en la muestra.

Los primeros cuadros que encontramos, respetando la siempre clarificadora ordenación cronológica, *Las pirámides* (1953-54), *Casas color tierra* (1954) y *Señales para orientarse en las vías* (1955) son magníficas muestras de un periodo de formación en el que el pintor indaga en el terreno de una abstracción geométrica muy debida a Klee, como es el caso de otros muchos compañeros de su generación. Tanto en estos cuadros, como en los dos collages (de 1955 y 1956) realizados durante su estancia en París, y de cariz más informalista, es ya patente la impronta personal de la pintura de Lucio Muñoz, y su fina y nunca gratuita sensibilidad.

Como representantes de los primeros 60, uno de los periodos más fértiles y aplaudidos en la obra de mi padre, encontramos el *Homenaje a la Niña de los Peines* y *Landor*, ambos de 1960. Esta es una época de consolidación en el lenguaje pictórico —también consolidación profesional— presidida por un rigor y contundencia extremos, tal como apreciamos en la tabla *Landor*. El *Homenaje a la Niña de los Peines*, aun estando tocado por ese mismo carácter, ofrece una vertiente excepcionalmente expresionista, motivada seguramente por la singularidad del personaje al que se dedica. Del año 1966 son las obras *Proyecto en altura III*, *Proyecto en profundidad* y *Proyecto para una noche*, cuyos títulos nos anuncian ya la aproximación a una cierta objetividad. Las maderas planas, ennegrecidas y arañadas de los primeros 60 se están sustituyendo por formas más recortadas y cada vez más tendentes hacia lo orgánico. En estos cuadros empieza a insinuarse ya uno de los rasgos definitorios durante muchos años de la pintura de Lucio Muñoz: la línea del horizonte. Son obras poco conocidas, y muy serenas para la época. Inauguran ese universo propio en el que cada cuadro parece el retrato de una metamórfica criatura en su hábitat natural.



La misma serenidad, el mismo universo, encontramos en *Carpia Yis* (1979) y *Romua 3* (1980), sólo que en ellos, casi diez años después, ha entrado la luz. Es la época en que mi padre decía haber sacado los fantasmas a pasear en pleno mediodía. “La poética del misterio a plena luz, sin trucos, o con trucos más sutiles”, decía. Representan también la tendencia de mi padre a bautizar sus criaturas con nombres inventados. No sé de dónde viene el nombre de *Carpia Yis*; sí sé que el nombre de *Romua* se hizo al juntar las primeras sílabas de mi nombre y apellidos. Por otra parte, los tres dibujos del año 79 nos dan la oportunidad de conocer una faceta de su trabajo en la que se prodigó realmente poco. Éste fue uno de los escasos momentos en que mi padre realizó a lápiz bocetos previos para sus cuadros, y del descubrimiento de la magia y sensibilidad que podían revelar esos grafitos salieron ya estos otros dibujos, concebidos como tales, y que demuestran la buena mano de quien, a lo largo de su vida, uso tan poco el lápiz, y tanto la brocha o la azuela.

Los *Bocetos de las Puertas de la Casa del Cordón de Burgos* (1986) son una rara ocasión, sobre todo en esa época, de disfrutar de la faceta más exquisita de Lucio Muñoz. Las concesiones al color y la geometría deben atribuirse sin duda a la singularidad del proyecto. Liberado del autoimpuesto deber de coherencia plástica, imaginamos a mi padre disfrutando con la construcción meticulosa de estos collages refinados. De la misma época, un periodo de transición en el que por un escaso lapso de dos o tres años el papel se adueña de su pintura, son el incatalogable *Alba 27* (1986), donde las anteriores formas orgánicas se han convertido en una suerte de espectro inapresable, y el romántico y nocturno *Lago Brinto* (1987).

*Ruk de Agosto* (1989), *Grina de Sequeros* (1989), *Aria para Deller* (1990), *Oratorio de violeta isia* (1990), *Según Aspi* (1990), *Sin título 2* (1991), *Idis de Marzo* (1991) y *Doble Ruk* (1991-93) son una profusa muestra de una época espléndida en la pintura de Lucio Muñoz, marcada por la evolución desde lo orgánico y paisajístico a lo arquitectónico. Es esa época de final de los 80 y principio de los 90 en la que, de vuelta a la madera, se utilizan copiosamente las colas, tierras y pigmentaciones agitadas. En concreto *Aria para Deller* –que preside el salón de mi casa– o *Grina de Sequeros* –que preside el de mi hermano mayor– son dos de mis cuadros favoritos en la exposición.

Los cuadros de los años 1994 y 1995, así como los de 1997, son una cuidadísima selección del periodo final en la pintura de mi padre. Las tablas *19-94*, *34-94*, ó *30-95* no son obras pequeñas, pero la simplicidad y sensibilidad extremas con las que están tratadas las convierten también en joyas, cuya simbiosis con las obras más pequeñas resulta evidente. En *Yubal*, *Shofar 1*, *Para Nabu*, *Cella*, *De Adapa*, *Enki* y *Ziggurat* descubrimos la pasión de mi padre por el arte de las culturas mesopotámicas. Como ya he descrito alguna vez, son obras que se alejan de nuestro tiempo, que buscan la fuente lejana, el silencio de las vasijas y las piezas de arqueología. *Yubal*, en el lenguaje de los asirios, cuidadosamente anotado por mi padre en su glosario particular, es el patrón de los músicos; *Shofar* resulta ser un instrumento ritual en forma de cuerno; *Nabu* es el dios de la escritura y de los escribas; *Cella* (cuadro que ya he citado, al figurar bosquejado en el cuaderno de notas de mi padre) representa la parte sagrada del santuario donde reside el dios; *Adapa* es

el héroe que rompió las alas al Viento Sur; *Enki* hace referencia al dios de las aguas subterráneas, y los *Ziggurat* son las conocidas pirámides escalonadas de la arquitectura sagrada mesopotámica. Es un periodo de clasicismo en la pintura de mi padre, de equilibrio y simplicidad formal. En él, la madera, noble, ancestral y dorada, se convierte en el portavoz de una gran sabiduría pictórica. Sólo después de un largo viaje, después de un ajetreado periplo artístico, es posible la simplicidad. Por ejemplo, la de la equilibrada *Tabla 9-95*.

En las obras del año 1997, su último año como pintor, la desnudez de la madera es todavía más acusada. No hay veladuras, no hay apenas materiales superpuestos. Todo lo más, como decíamos antes, la madera se blanquea voluntariamente con lejía, acentuando su desnudez. La desnudez y pureza de estos cuadros queda también reflejada en los títulos –*A-97*, *K-97*, *N-97* o *Tabla 16-97*–, con los que Lucio Muñoz quería ahuyentar cualquier resonancia literaria o real que influyera en la observación del cuadro. *Casa de Alma 1* constituye una afortunada excepción. Encontramos en ella una emocionante réplica de las Casas de Alma primitivas –egipcias o chinas– utilizadas en los enterramientos, una suerte de receptáculos de barro, vasijas, diminutas casas que simbolizaban el lugar donde quedaba guardada el alma de los muertos.

En una categoría diferente a la de las tablas, pero nunca más pertinente su inclusión en una exposición, se sitúan los papeles y collages. Los papeles –tanto el *Papel 49-92*, como los siete más pequeños del año 1993– representan uno de esos beneficios tangenciales que la técnica del grabado aportó a la pintura de mi padre. En ellos trabajaba con pasta de papel empapada que colocaba sobre un soporte de madera, lo que le permitía una gran libertad y rapidez en los cambios, todo lo contrario de lo que ocurría con el grabado o con la madera, un material mucho menos dócil. En los collages, el refinamiento que se anunciaba ya en los papeles llega a su grado máximo, y para el espectador que no los conozca será una sorpresa descubrir esta variante plástica de la obra de Lucio Muñoz. Entre ellos, *La campaña de Sargón*, es un regalo personal de mi padre a mi madre, y está basado en un relieve asirio del siglo VIII a.C. expuesto en el Louvre.

He explicado ya, al hablar del rechazo de la “exquisitez”, la que yo consideraba razón fundamental por la que mi padre no se prodigó antes de los años 90 en el pequeño formato. Ahora me gustaría señalar algunas razones de este cambio de actitud en la última etapa de su pintura. La primera de ellas habría que colocarla alrededor del ya comentado descubrimiento de los papeles en el año 1992 y el placer hallado con ese trabajo mucho más minucioso. Ninguno podemos olvidar la delectación con que mi padre nos enseñaba los diversos tipos de papel que se traía de una tienda del Marais parisino. Otra de las razones del cultivo de lo que él llamaba “minis” derivaba de la cada vez mayor dificultad que mi padre encontraba para mover los cuadros grandes. Siempre los había movido él solo (ninguno de nosotros supo nunca imitar su primoroso juego de equilibrios sobre las esquinas del cuadro), pero en los últimos tiempos los formatos eran demasiado grandes y cada vez se hacía más necesario solicitar ayuda para desplazarlos o siquiera levantarlos del suelo. No hace falta explicar demasiado el placer que mi padre podía encontrar al trabajar en los “minis”, sentado en un taburete, sobre una gran mesa repleta de materiales manejables y siempre cercanos.

A todo esto hay que añadir la razón seguramente más importante. El propio carácter de la pintura de Lucio Muñoz en los 90 permite más fácilmente la aproximación al pequeño formato. Hay que entender cómo en anteriores épocas la tendencia orgánica y paisajista de su pintura hacían muy difícil la utilización de los tamaños más pequeños. Sin espacio, sin una atmósfera que respirar, aquellos seres y paisajes corrían peligro de ahogarse. La exuberancia material y cromática se veían cercenadas en tan poco espacio, y precisamente esto es lo que otorga el valor exclusivo a las piezas exhibidas. En la obra de los años 90, la índole compositiva, arquitectónica y objetual de la pintura de Lucio Muñoz cambió notablemente las cosas. La acción del pintor sobre el cuadro cada vez se hacía notar menos: su aquilatado lenguaje era capaz de convertir un pequeño trozo de materia en una obra maestra.

Termino ya. No sé hasta qué punto la intimidad revelada en las obras de mi padre congeniará con la intimidad de los espectadores, aunque puedo imaginarlo. Tampoco sé hasta qué punto yo he sabido transmitir en este texto parte de lo que conozco sobre la obra y la persona de mi padre. Doy fe de que lo he intentado y de que la cercanía evidente con la que he vivido su personalidad me autoriza a hacerlo. Nada me ha hecho más feliz en los últimos dos años que el descubrimiento de la foto que acompaña este texto. En ella aparece mi padre pintando y detrás, ligeramente desenfocado, confundido con el propio entorno del estudio, se averigua la figura de un niño de cinco o seis años, yo. Ni la actitud de mi padre, ni la expresión de su cara, indican que su intimidad, el ritmo del trabajo cotidiano y solitario, estén alterados por la injerencia de ningún elemento externo. Sólo al fijarnos en la mano del pintor descubrimos detrás, en ese segundo plano borroso y neutro, la mirada callada y atenta del niño. Su boca está oculta tras la mano que pinta, como si la composición de esta imagen quisiera enseñarnos que allí, para el espectador, sólo el silencio es posible, sólo los ojos son necesarios. Hay ciertas imágenes en las que nada parece casualidad.

Ahora, en la ciudad de Palma, en el Museu d'Art Espanyol Contemporani, el espectador tiene la oportunidad de acercarse un poco más a la pintura de Lucio Muñoz. Se trata de una selección de 58 obras de cámara, grandes o pequeñas casas de alma donde mi padre, día a día, año tras año, guardó copias de su propia alma, una y múltiple a la vez, siempre la misma y siempre distinta.







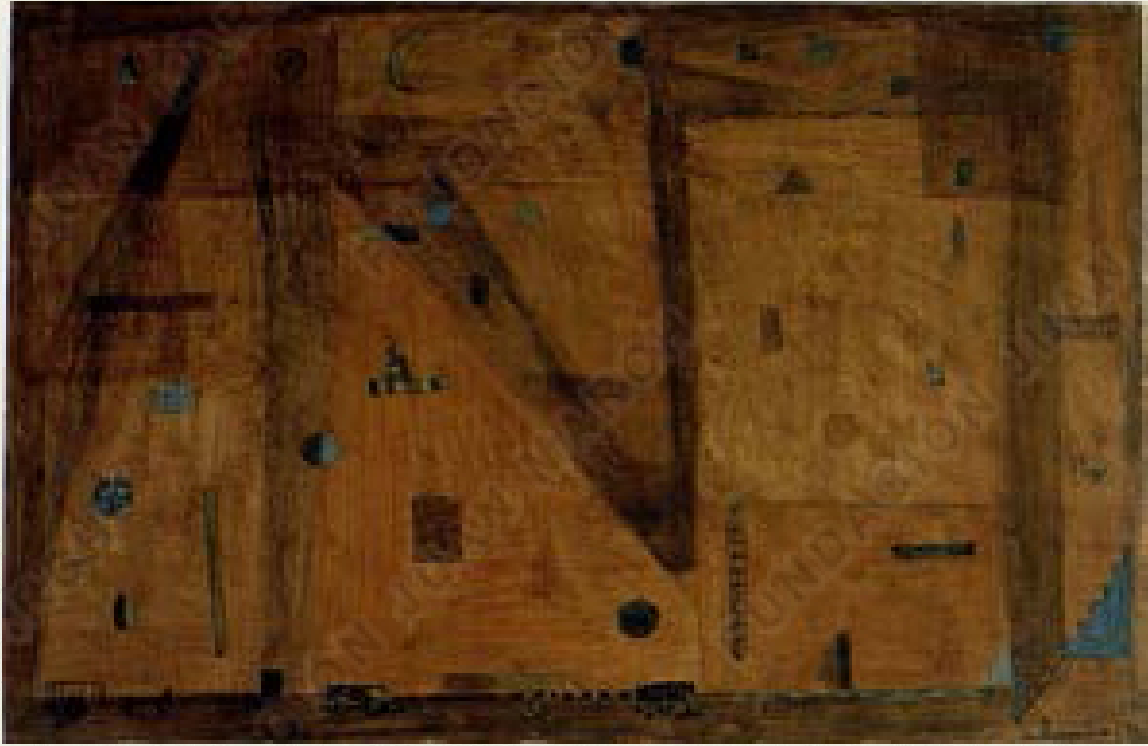
# OBRAS





1. *Las pirámides*, 1953-54

Fundación Juan March



2. *Casas color tierra*, 1954

Fundación Juan March





3. *Señales para orientarse en las vías*, 1955



4. COLLAGE (*Paris*), 1955

Fundación Juan March.



5. COLLAGE 1956

Fundación Juan March



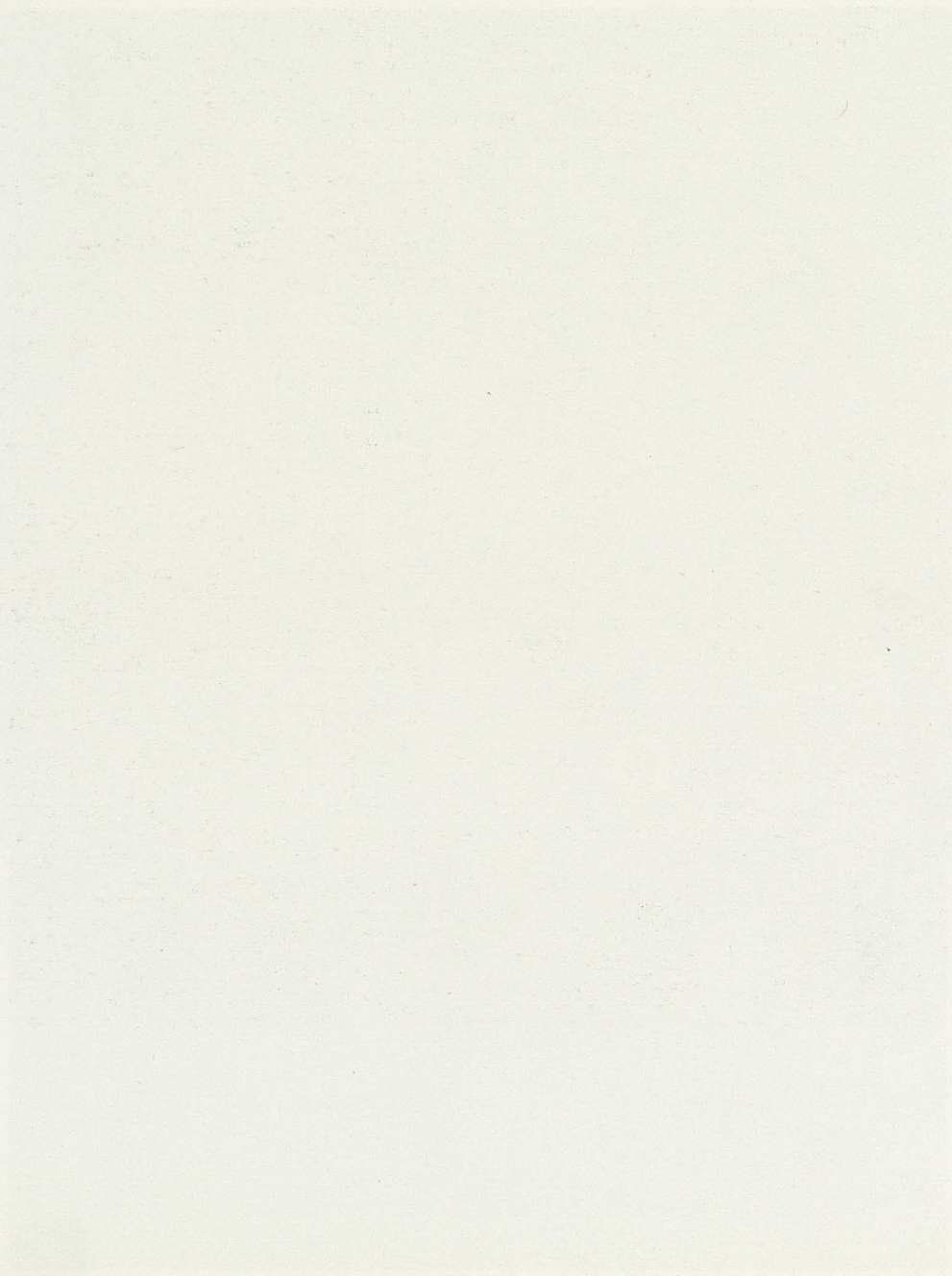
6. *Homenaje a la Niña de los Peines*, 1960

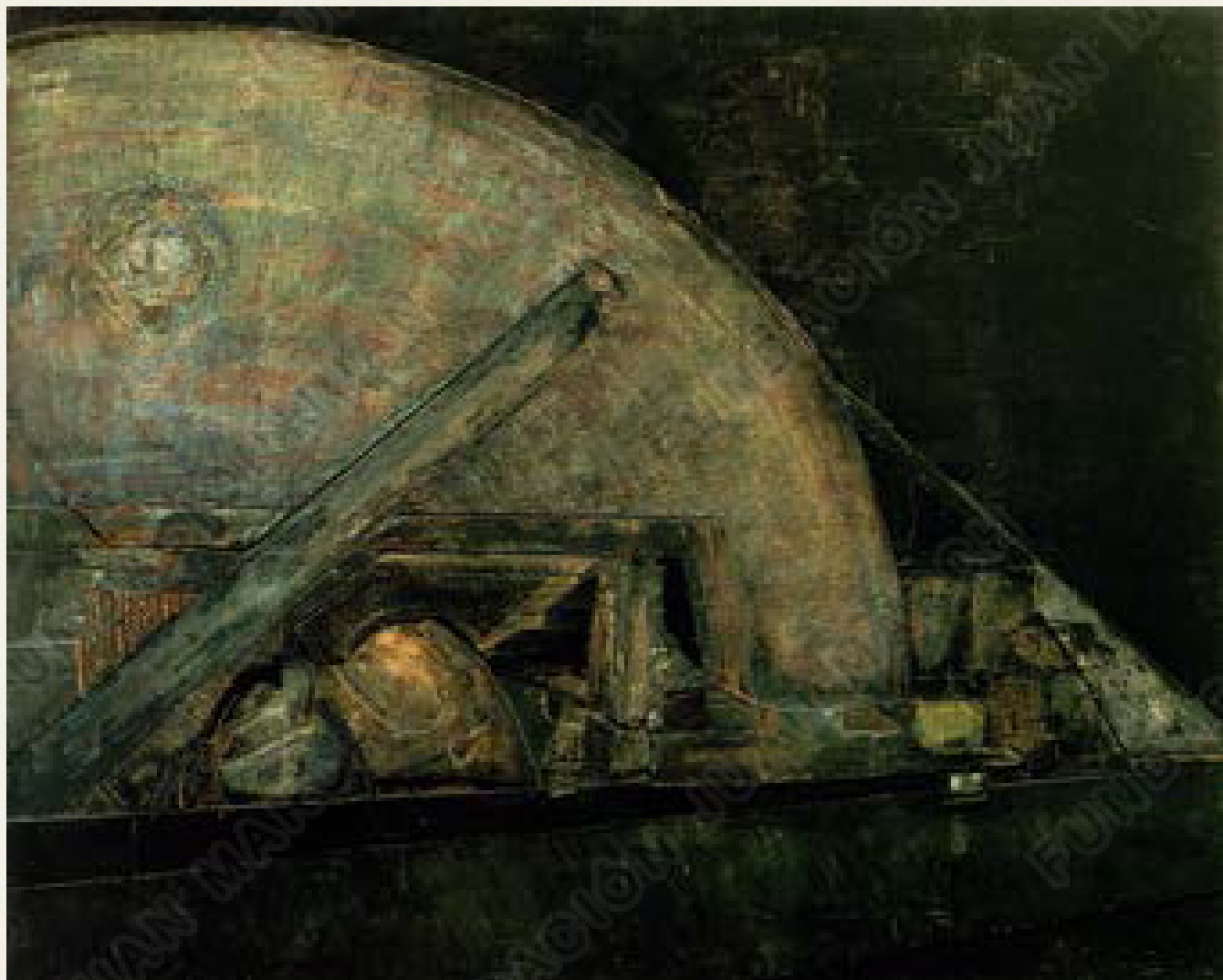
Fundación Juan March.



7. Landor, 1960

Fundación Juan March













10. *Proyecto para una noche*, 1966

Fundación Juan March



11. *Carpia Yis*, 1979

Fundación Juan March



12. *Dibujo 1-79, 1979*

13. *Dibujo 5-79, 1979*

14. *Dibujo 7-79, 1979*





15. *Romua 3*, 1980

Fundación Juan March



16. *Alba 27*, 1986

Fundación Juan March



20. *Lago Brinto*, 1987

Fundación Juan March





21. *Grina de Sequeros*, 1989

Fundación Juan March



22. *Ruk de Agosto*, 1989

Fundación Juan March



23. *Aria para Deller*, 1990  
Fundación Juan March



24. *Oratorio de violeta isia*, 1990

Fundación Juan March



25. *Según Aspi*, 1990

Fundación Juan March



26. *Sin título 2*, 1991

Fundación Juan March



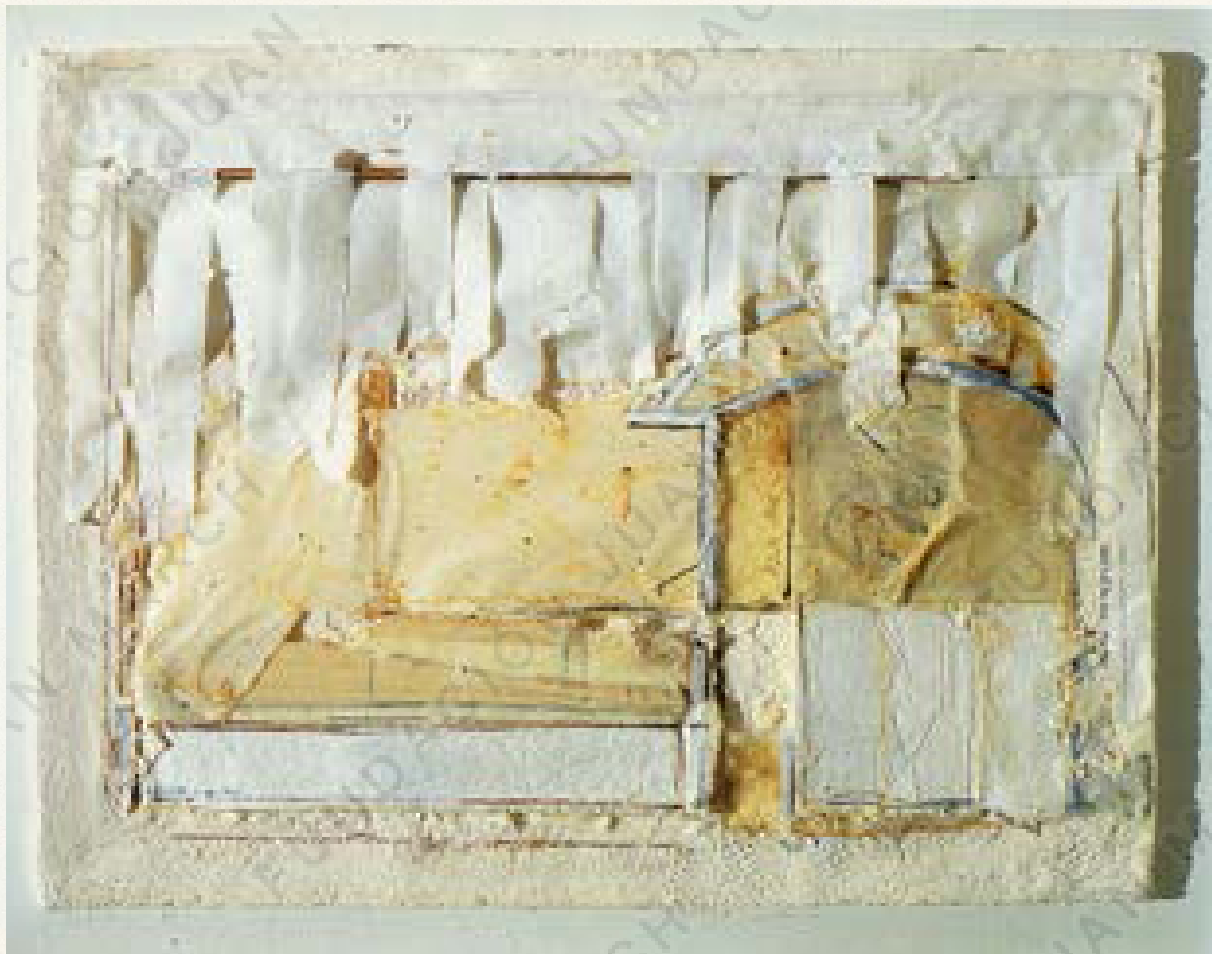
27. *Idis de Marzo*, 1991



28. *Doble Ruk*, 1991-93

Fundación Juan March





29. *Papel 49-92, 1992*



30. *Papel 27-93, 1993*



31. *Papel 29-93, 1993*



32. *Papel 30-93, 1993*



33. *Papel 35-93, 1993*



34. *Papel 39-93, 1993*



35. *Papel 40-93, 1993*



36. *Papel 42-93*, 1993







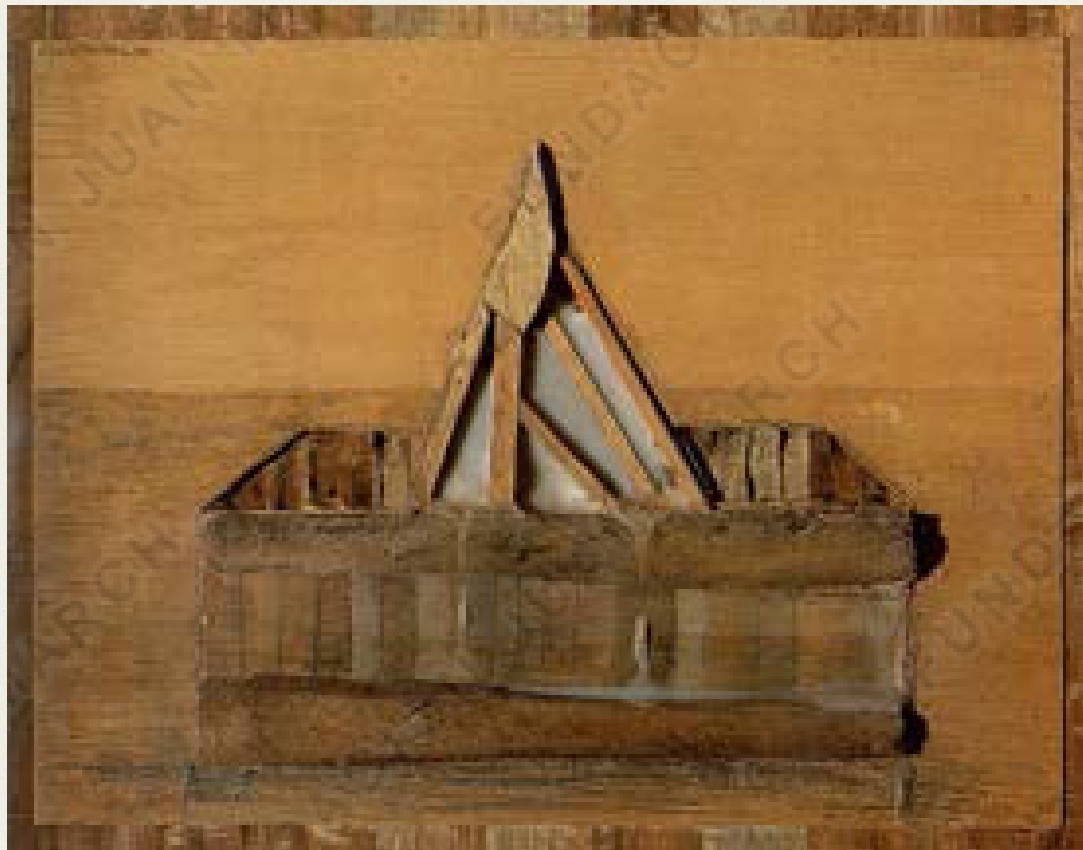
39. *Tabla 34-94*, 1994

Fundación Juan March





40. *Cella*, 1995



41. *De Adapa*, 1995

Fundación Juan March



42. *Enki*, 1995

Fundación Juan March



43. *Shofar I*, 1995

Fundación Juan March



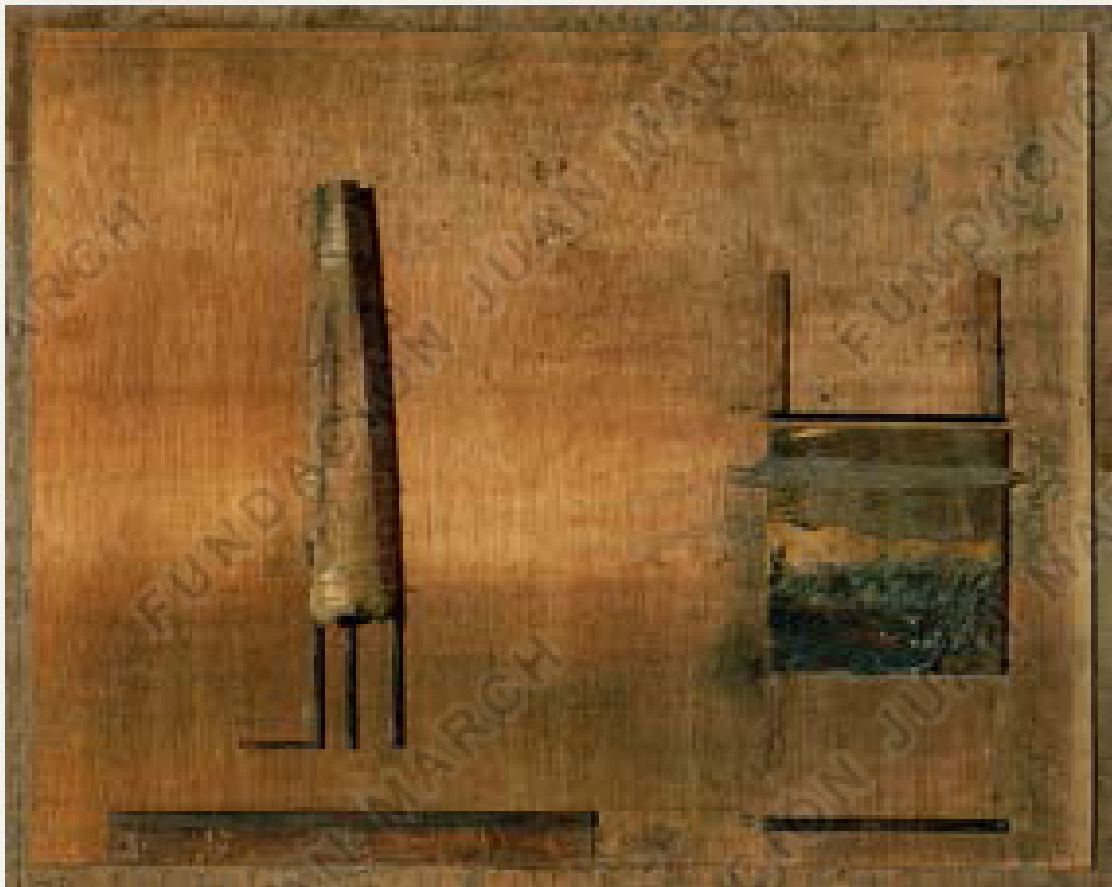
44. *Yubal*, 1995

Fundación Juan March



45. *Para Nabu*, 1995

Fundación Juan March



46. *Tabla 9-95*, 1995



47. *Tabla 30-95*, 1995

Fundación Juan March





48. *Ziggurat*, 1995  
Fundación Juan March



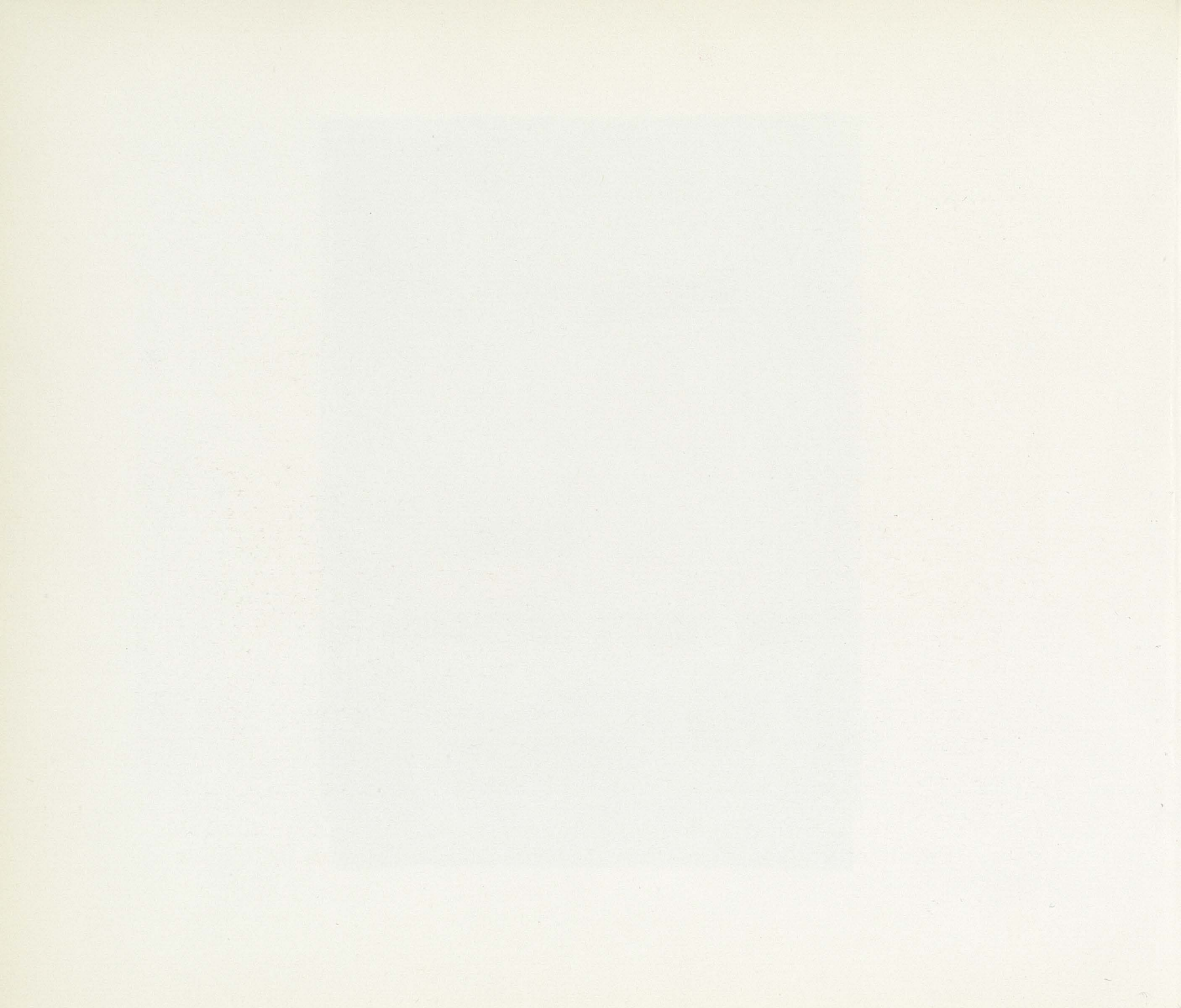
49. *Collage 4-96, 1996*

Fundación Juan March



50. A-97, 1997

Fundación Juan March



51. *Collage 1-97, 1997*





52. *Collage 9-97, 1997*



53. *Collage 15-97, 1997*

Fundación Juan March



54. *Collage 16-97, 1996-97*

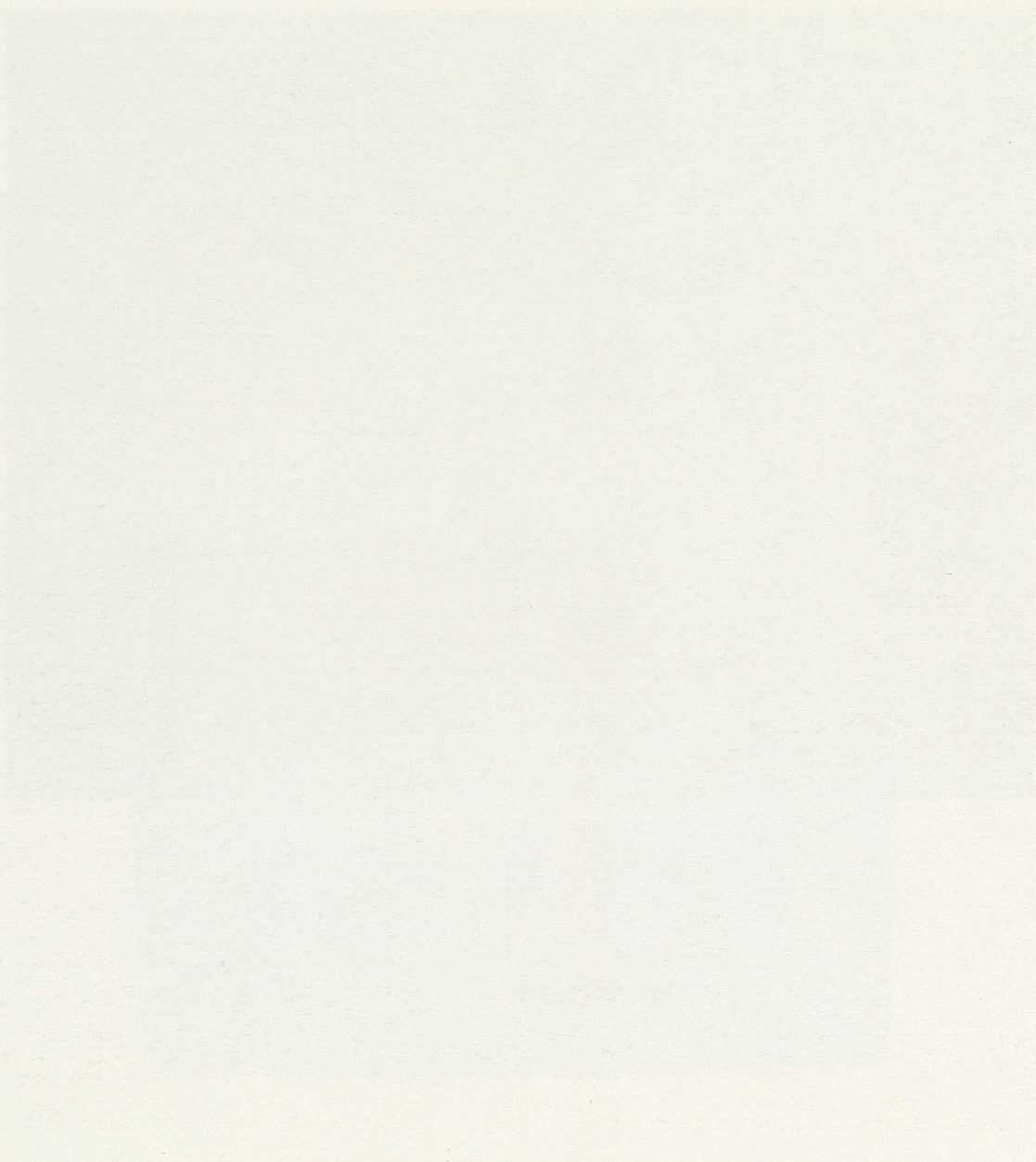
Fundación Juan March

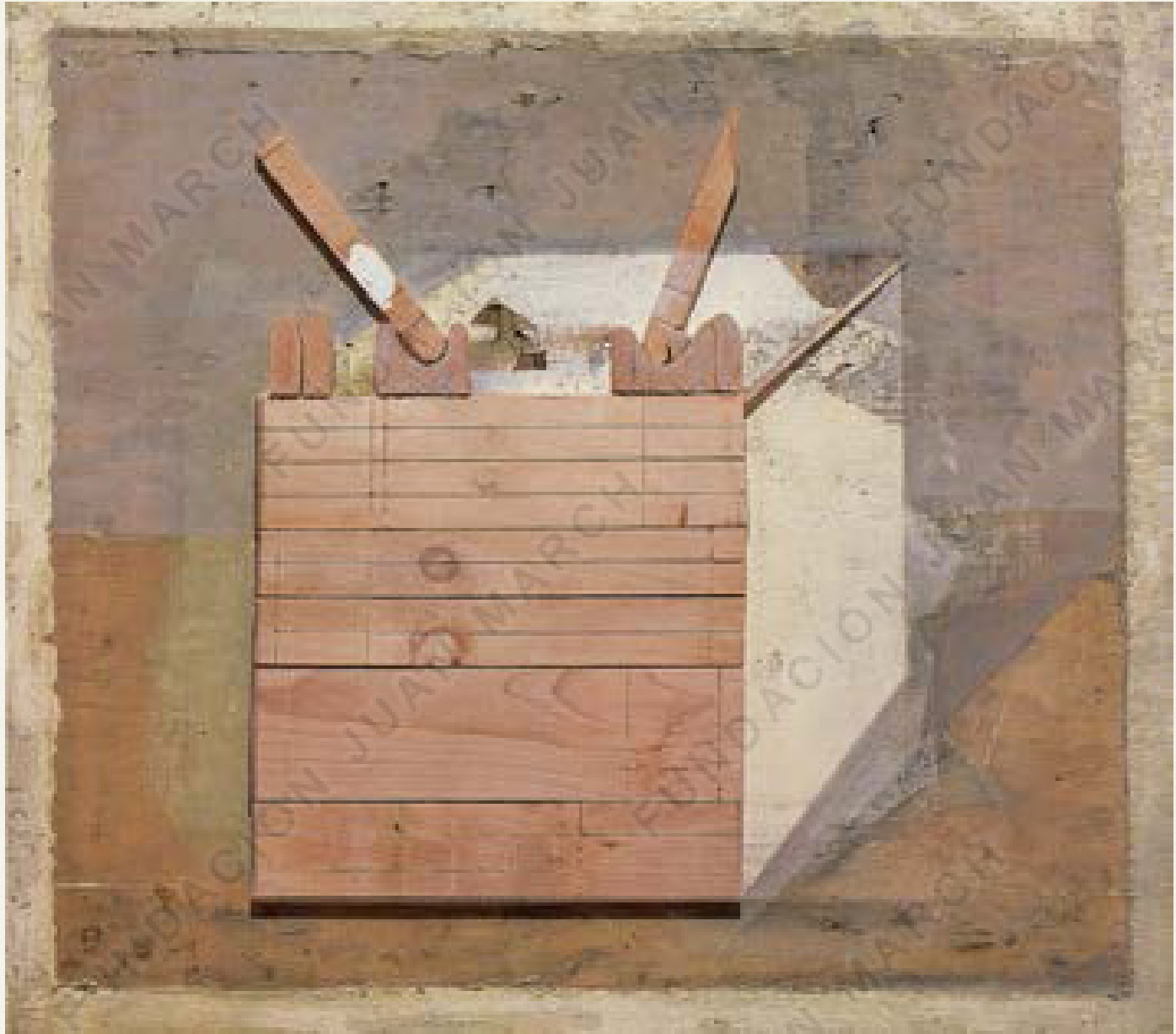




55. K-97, 1997

Fundación Juan March







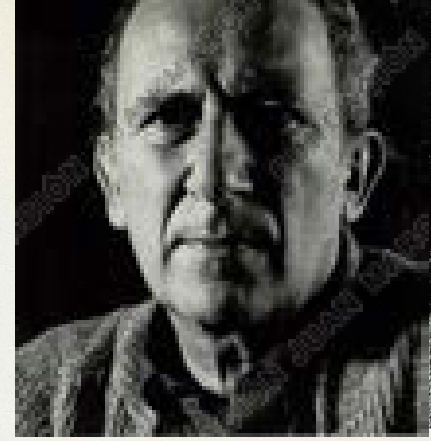
56. N-97, 1997

Fundación Juan March



58. *Casa de Alma 1*, 1997

Fundación Juan March



**D**esde hace ya muchos años vengo constatando que, en general, las personas que han estudiado historia del arte terminan sus estudios con unos conocimientos muy aceptables, o incluso excelentes, de la historia del arte en sí, pero con un desconocimiento bastante generalizado de lo que es el arte y su lenguaje. Parece lógico, pues, que intentemos centrarnos en estos aspectos (el arte y su lenguaje): ¿qué es lo que el pintor entiende por buena pintura?, ¿cómo es posible que el propio lenguaje del arte contenga en su superficie, en su dicción, buena parte de su máxima profundidad?, ¿cómo se detecta esto?, ¿cuál es el conjunto de valores que debe reunir un cuadro para que podamos afirmar que el cuadro es bueno?

Sin duda éstos son los conceptos más aleatorios, más subjetivos y por tanto más difíciles de inocular en ese bagaje de conocimientos objetivos de que dispone el historiador. Pero aunque parece cierto que no se pueden enseñar esos conceptos tan aleatorios, yo diría que sí se pueden aprender, y también que se pueden poner más medios de los que se ponen para facilitar ese aprendizaje.

Así pues, creo que lo mejor será hablar algo de los mecanismos básicos de la expresión plástica desde dentro: cómo surge el arte, cómo se desarrolla, cuáles son las claves (si es que existen) en las que puede apoyarse el espectador para desentrañar lo que realmente tiene importancia en la obra de arte. En mi opinión el problema más grave que tiene el historiador es su incapacidad para comunicar con la obra. Me refiero a una comunicación que prescinda de todo ese cúmulo de datos de que suele disponer, y que generalmente, por muy útiles que sean (aunque su utilidad a mí me suena a burocrática e incluso policiaca), no cuentan de la obra sino su anécdota. El conocimiento del historiador suele ser un conocimiento parcial, y del que nunca se pueden extraer consecuencias cualitativas. Un cuadro es bueno o malo al margen de escuelas, épocas, fuentes de datos, influencias, técnicas, etc. Ni siquiera la mayor o menor corrección en el dibujo, la perspectiva, la composición o incluso el color tienen por qué ser relevantes para su valoración. Todo lo más, pueden demostrar una cierta eficiencia técnica, pero eso es poca cosa en arte.

Para mí el proceso de creación no es sino el proceso vital. Un cuadro es un fragmento del trayecto recorrido. Un pequeño resumen de la experiencia vivida. Como la estación creada para un tren que no conduce a ninguna parte, o conduce, en todo caso, a lo desconocido. Para el arte no puede haber meta conocida. Cada uno intenta explicar cómo maneja

# LA HISTORIA Y EL ARTE

Conferencia leída en la Universidad Complutense de Madrid en 1996

LUCIO MUNOZ

ese fragmento, pero siempre será una explicación incompleta, por fragmentaria y falta de referencias. Además el lenguaje pictórico es visual. Yo no puedo explicar un azul. Suele decirse que poesía es lo que se pierde en la traducción. En nuestro caso habría que decir que la pintura no se puede diluir en palabras, no aglutina, no tiene traducción. Todo lo que la historia del arte me ha transmitido estará en mis cuadros, pero no en mis palabras. Todo lo que Velázquez me dice está en Velázquez, en su pintura, no en lo que me cuentan, que por supuesto puede ser interesantísimo, pero no es Velázquez. Velázquez no tiene texto, no se lo pongamos si no hemos “leído” su pintura primero. De lo contrario, estaremos hablando de aspectos anecdóticos, sociológicos, filosóficos o literarios. La pintura es un lenguaje que se ha ido configurando en cada artista sobre la base de un proceso mental y de una selección sensorial de todo lo que las obras de los demás han ido sedimentando. Cada uno ha introducido sus códigos propios, sumándolos a los anteriores y haciendo que el gusto evolucione con aportaciones o propuestas: unas veces sutiles, casi imperceptibles, y otras, contundentes y demoledoras.

Los cambios producidos en el lenguaje pictórico desde Velázquez hasta el comienzo del siglo XX son mínimos comparados con los que se han producido en este siglo. Es precisamente en Velázquez donde yo percibo el inicio del lenguaje pictórico contemporáneo, el inicio de esa independencia de la pintura. Es como el descubrimiento de la posibilidad expresiva de la pincelada, el descubrimiento de la capacidad que tiene la materia pictórica de contener y transmitir emoción, además de construir la forma. Es decir, que al margen de que la pintura esté colocada sobre el lienzo con unos magistrales resultados constructivos, tiene en sí misma un gran contenido expresivo, porque está puesta con ese temblor intuitivo, con esa delectación, frescura y naturalidad elegante con que puede hacerse algo muy difícil, pero que Velázquez dominaba más allá de toda perfección, más allá de lo razonable y comprensible. Por ese dominio y por ese algo más que, insisto, no comprendo, Velázquez aporta algo al lenguaje pictórico que llega milagrosamente fresco al siglo XX, y lo nutre.

Esta riqueza, esta calidad expresiva, se tiene o no se tiene, pero en buena medida se potencia y desarrolla con la adquisición de los recursos técnicos que la evolución de la necesidad expresiva va requiriendo. A veces hay etapas en las que no disponemos de los medios para expresar lo que deseamos. O por el contrario, otras veces, intentamos acoplar a nuestras nuevas necesidades expresivas unos medios deslumbrantes, pero que pertenecen a una etapa anterior, y entonces surge

la disonancia e inadecuación. La experimentación técnica es siempre la que nos conduce a la adecuación entre forma y contenido.

Cuando surge algo nuevo (parcialmente nuevo, se entiende, pues la novedad total sería incomprensible), el espectador-receptor va siempre un tiempo a remolque, a menos que sea una persona muy preparada y creativa. Percibir el arte, percibir la originalidad de una aportación no simplemente formal, es también un acto de creación para el que no basta la información almacenada en la mente. A partir de esta información, hay que dar, junto al artista, ese pequeño o gran salto hacia lo desconocido que produce vértigo, emoción y placer, y que hace evolucionar el arte. Pero tampoco hay que pretender pasarse la vida dando “saltos creativos”, a poco sentido del ridículo que se tenga. Se puede ser Picasso, pero también lo contrario, y ser tan grande como él sin dar tantos saltos.

En cualquier caso hay un lógico paralelismo entre el acto de lo que llamamos creación, y la facultad de percibir el resultado de esa creación, por lo cual muchas de las prácticas útiles para el artista lo son también para el receptor. Cómo no va a ser útil para ambos mantener a lo largo de toda la vida la mirada del niño, su capacidad de sorpresa, mantener unos ojos siempre nuevos, no adulterados por el conocimiento, la información y la experiencia. Que la cultura no ahuyente la sorpresa. Que el conocimiento de la función de las cosas no nos haga creer que hemos penetrado el misterio de su existencia. El conocimiento de los principios físicos y químicos que hacen posible la vida de un árbol es importante, pero no deben impedir la percepción de su enigmática belleza. El árbol es muchísimas cosas, pero las que a mí más me importan no vienen en los libros. Por eso existe el arte, para tratar de decir lo que de otra forma es inexpresable.

Lo que en arte se puede enseñar tal vez no sirve para nada y sólo podamos tratar de enriquecer y hacer más sutil y compleja la percepción. Eso que llamamos sensibilizar, estimular los mecanismos sensoriales, se consigue de mil formas a lo largo de toda la vida. Prácticamente desde que el adolescente comienza a manifestar las huellas que le ha dejado la infancia aparece un balbuceante primer camino. La afición a la música, la poesía y la pintura, puede ser muy estimulante. No se puede “entender” de pintura sin ver apasionadamente mucha pintura. No se puede entender una época y otra no. Si entiendes a Fidias o Donatello, entiendes a Chillida o a Richard Serra. Si no es así, es seguro que te has quedado en



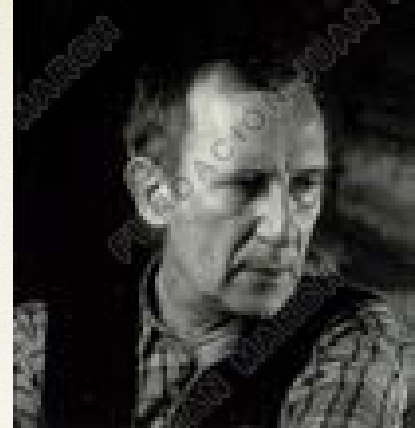
la superficie, y, evidentemente, en la superficie hay grandes diferencias: hay que reconocer que en la superficie Vermer y Tàpies son muy diferentes.

Es cierto que el espectador-receptor no tiene el conocimiento técnico que la práctica del dibujo o la pintura proporciona. Pero el conocimiento de la forma y de sus propiedades expresivas, proporcionado por el dibujo, siendo muy importantes para el artista, no son imprescindibles para el espectador. Además cada uno debe encontrar el cauce expresivo adecuado y el desarrollo técnico que mejor potencie y ensanche ese cauce, que, por otra parte, no tiene por qué circunscribirse a la práctica del arte, y que puede ser igualmente útil para su percepción.

La capacidad creativa, en mayor o menor medida, la tenemos todos. Del desarrollo que deis a esa capacidad va a depender que en un futuro, a la hora de tener que elegir un cuadro u otro para un museo, una colección o una exposición, lo hagáis con acierto o no. Si para emitir un juicio sólo vais a disponer de los conocimientos convencionales y contrastables que os enseñan, os vais a equivocar muchas veces (e incluso os van a “colar” muchos cuadros falsos). No debéis fiaros sólo de escuelas, o de influencias, o del carbono 14, o de la época del lienzo, de los pinceles, pigmentos o técnicas utilizadas: todo eso, siendo muy importante, es relativamente fácil de falsificar. Lo difícil es pintar un Velázquez o un Vermeer, y lo imposible es que sea bueno. Difícilmente vais a hacer una buena colección o ser unos buenos comisarios de exposiciones si no sois capaces de percibir la enorme diferencia que existe entre *Los borrachos* y *El bobo de Coria*, o entre *La túnica de José* y *Las Meninas*.

De todo lo dicho anteriormente se desprende que el proceso de creación, tanto del artista como del que no lo es, está condicionado por otro proceso fundamental: el de formación y forja de cada ser humano. Según sea este proceso de sólido e intenso, podrá arraigar y desarrollarse con mayor o menor hondura la capacidad creativa de cada cual. En buena medida el arte es como un espejo donde vemos reflejada nuestra propia imagen y tanto para hacer arte como para percibirlo hay que mimar esa imagen. (...)

Madrid, mayo de 1996



**P**arece lógico que comencemos por tratar de definir en qué consisten esos apetecidos hallazgos a los que se podría referir Picasso. Cada artista tiene su propia experiencia y yo sólo puedo hablar de la mía.

El hecho de buscar no presupone el hallazgo y el hallazgo no siempre va precedido de la búsqueda o, precisando más, lo que se busca no es con frecuencia lo que se halla, y muchas veces lo hallado nos puede parecer no buscado, aun cuando haya sido consecuencia lógica de una elección entre múltiples opciones.

Es como un proceso de selección natural en nuestra mente, que nos ha conducido a ese hallazgo. Todo hallazgo es una consecuencia, un resumen parcial o total de los estímulos de toda índole recibidos a lo largo de nuestra vida. El hallazgo sólo lo es si aquello inesperado que surge en el cuadro en apariencia por azar, o bien, como resultado de un cúmulo de acciones más o menos contradictorias, nos produce un estímulo. Es como un chispazo que, si bien aporta algo nuevo, somos capaces de reconocer, porque tiene un “enganche”, una relación con nuestras búsquedas y andaduras anteriores; ese hallazgo es como una parada estimulante en nuestro recorrido. Como consecuencia de todo el trabajo anterior hemos “encontrado” algo y ese algo nos enriquece y da fuerzas para continuar el camino, ya que su inclusión como experiencia en nuestro equipamiento mental va a transformar en alguna medida el futuro. Es en gran medida nuevo. Podríamos decir que es hallar algo que antes no existía, no podía existir, ya que se configura en el encuentro de todo el bagaje del pasado con la situación precisa del momento.

En este encuentro, siempre diferente, aparece como una nueva solución, una nueva riqueza, con posibilidades de ser aplicada y aun enriquecida. Podríamos definir el hallazgo como los dientes de sierra de la creatividad, el resto es oficio y es información, aunque también otras muchas e importantes cosas: libertad, vocación, imaginación, trabajo, pasión, lucidez, obsesión, etc., y a su vez estas cualidades son necesarias para escalar con fortuna esos dientes de sierra.

El hallazgo es la incursión en lo desconocido y la sorpresa que produce la inesperada habitabilidad de ese lugar. Hay algo de familiar en ese misterio que nos hace identificarnos con él, sin que podamos racionalizarlo plenamente, lo cual supone una garantía de novedad ya que la racionalización del misterio es imposible sin que éste desaparezca. Tiene que haber, pues, cierto grado de identificación, familiaridad o habitabilidad para que el hallazgo exista, resulte inteligible y

# BUSCAR Y ENCONTRAR

Un comentario a la frase “yo no busco, encuentro”

LUCIO MUÑOZ

no lo pasemos de largo. Lo que encuentras tiene que poder ser tuyo, y ser la consecuencia de ese encuentro, que quieras o no, has estado propiciando a lo largo de toda tu vida. Es el resultado de lo que podríamos llamar búsqueda, una larga búsqueda. Cada uno encuentra lo que es capaz, lo que se merece, sólo un hombre de alguna forma extraordinario tendrá hallazgos extraordinarios.

En arte casi siempre se está buscando. Se puede buscar antes, después o en distintas fases de la realización de la obra. Desde que nos enfrentamos a la superficie blanca y surgen los primeros impulsos, las primeras acciones sobre el cuadro, se está buscando, se está como formulando una pregunta casi siempre llena de inseguridad, pero lógicamente se está también esperando un resultado satisfactorio, una respuesta. Esa respuesta no siempre llega, o llega semioculta por mil causas o circunstancias y la dejamos pasar de largo, no la hemos identificado.

La experiencia, que sólo nos sirve para evitar en parte los fracasos, no para repetir aciertos, la experiencia, digo, nos aconseja la actitud en cada caso idónea para que se produzca el apetecido hallazgo. Cada artista tiene su receta. Trataré de definir la mía. Por supuesto que es cambiante, ni siquiera esto que llamo receta puede garantizar que tenga una duración superior a unos meses ya que la propia receta se configura y cambia, como van cambiando los propios mecanismos del proceso de creación. En arte todo lo que por una causa u otra podamos llamar receta suele conducir al desastre, porque la creatividad es enemiga de lo conocido, lo conocido sólo sirve como palanca, el salto siempre será en el vacío, por eso cualquier fórmula tiene que ser aleatoria, susceptible de cambios y mutaciones. Hay que aprender a vivir en el alambre, la inseguridad debe convertirse en un estímulo.

Siempre he tenido presente y he citado muchas veces una frase de Kafka en sus diarios que leí en mi primera juventud. La frase dice así: “Existe un punto sensible de donde parten las infinitas irradiaciones del espíritu, conozco su existencia y lo dejo desplazarse, trazo un círculo alrededor del punto y cuando el punto se desplaza, desplazo yo el círculo para impedir que se toquen”. Esta fórmula, técnica, mecanismo intuitivo, astucia, o como quieran Vds. llamarla, es como mi Constitución. Con frecuencia tengo que recurrir al tribunal constitucional, y si fuera necesario, porque aparecieran en mi obra signos de excesivo control o caos manifiesto, no tendría inconveniente en demolerla o iniciar un periodo revolucionario.

La libertad interior es el oxígeno del arte. Todo es cuestionable y aunque eso produzca inseguridad, garantiza la libertad de movimientos, del punto en el círculo del que hablaba Kafka.

Si tuviera que establecer un orden en el mecanismo del proceso sería el siguiente: previamente pondría nombre a la receta. Podría ser éste: Método para lograr que el conejo asome por la manga y para su identificación y posterior captura. Que nadie tome nota, ya que si bien el de Kafka puede ser útil, el mío es un método intransferible, al menos parcialmente.

1º En primer lugar hay que tener la mente despejada, y estar en perfectas condiciones físicas. De lo contrario vale más dedicar el día a otra actividad. Cualquiera puede resultar más útil incluso para el propio cuadro.

2º Entrar en el estudio con actitud desenfadada, puede ser silbando, y no dirigirse al cuadro con ansiedad, ni siquiera mirarlo en un principio.

3º Una vez sentado frente al cuadro pero sin mirarlo, con un cigarrillo encendido, si se fuma, y en todo caso con gran tranquilidad y un café, es conveniente comprobar que el espacio está tranquilo y nada distrae. A continuación se mira el cuadro de repente y éste puede ser el instante en que el cuadro se deja sorprender con más facilidad. Ha pasado la noche, el cuadro ha descansado, para bien y para mal, porque a veces hasta ha olvidado tu amor, tu odio, tu aburrimiento o entusiasmo y pretende desentenderse como si no te conociera, o mostrara sólo la ridiculez y falsedad de las huellas que en él has dejado. Cuando por el contrario hace signos de reconocerte, o excepcionalmente se muestra exultante y hasta te provoca, ha llegado el momento de poner la música adecuada, de tomarse un Actrón efervescente y estar dispuesto a entablar un singular combate donde puede pasar de todo, pero que como ya está bien encauzado pronostica un final feliz.

4º Una vez entablado el combate, que no es otra cosa que la búsqueda de un equilibrio, primero en el alambre y después en la dosificación de la pócima que le das al cuadro, es conveniente, si el cuadro aún no está moralmente vencido, es decir, si no has podido aún agarrar por las orejas al conejo, no aferrarte a ningún acierto parcial, no arropar ni adornar los aciertos porque esta actitud suele ser fatal. El acierto sólo puede ser el hallazgo pleno y si se confunde cualquier signo gratificante con las orejas del conejo, estarás confundiendo creatividad con bien hacer, y el acierto superficialmente

grato, con el arte. Si se produce esta confusión, es decir, si la detectas, que es lo difícil (porque producirse, siempre se está produciendo), lo mejor que se puede hacer es, de la forma más contundente, destruir todo lo que aparentemente está bien... Y esto sí que es fácil, conseguir que el cuadro llegue a estar horrorosamente mal, para poder partir otra vez de cero sin tener que hacer estúpidos equilibrios para respetar un acierto que sin ser sustancial lo condiciona todo.

5° A partir del momento en que se ha producido el hallazgo, o al menos tienes esa impresión, todo es maravilloso. El tiempo que falta para terminar el cuadro es el tiempo más dulce. Es aconsejable, no obstante, no dejarse llevar por la euforia añadiendo afeites y perifollos innecesarios. Has encontrado algo, y ese algo hay que condimentarlo poco y bien, de lo contrario corres el riesgo de que desaparezca por culpa de esa euforia que te lleva a la ostentación.

Podría continuar casi indefinidamente enumerando los mil artilugios que sólo algunas veces conducen al “encontrar” picassiano, pero considero más útil terminar esta receta diciendo que es mucho más difícil encontrar cuando se conoce con precisión lo que se busca, ya que en ese caso queda excluida la sorpresa en el hallazgo y entonces ¿qué hallazgo es éste? y ¿qué estímulo puede producir encontrar lo que ya conoces?, o ¿para qué preguntar si tú mismo te fabricas las respuestas? Esa fabricación de respuestas, además del engolamiento en la pregunta, es lo que yo entiendo como falsedad en arte, pero es un engaño que con frecuencia tiene éxito. No es fácil de detectar porque, por un lado, hay artistas maestros en el fingimiento, y por otro, no es frecuente la finura, sensibilidad y receptividad en el contemplador, sea aficionado en general o crítico en particular, lo que resulta más grave. Pero estas consideraciones me conducen a otros laberintos que no vienen al caso.

Tratando de aplicar a Picasso lo dicho anteriormente, mi opinión se podría resumir en que Picasso nunca buscaba de esa manera tramposa a que me he referido porque no lo necesitaba; en Picasso el hallazgo era como la marca de la casa, su huella digital. Tenía patente de corso, libertad absoluta, podía partir de cualquier enunciado, podía apoyarse en el arte de cualquier época, cultura o artista y todo lo hacía suyo. Hizo e intuyó casi todo. Insisto en que no era tramposo, siendo paradójicamente el artista más tramposo del siglo XX. Pero sus trampas siempre consistían en convertir el agua en vino, eran trampas inimitables, casi milagros. En todo lo que tocaba dejaba una huella de creatividad inconfundible, y la dejaba



no siempre con esfuerzo, sino casi siempre con aparente facilidad, si nos atenemos al desenfado y hasta la desfachatez de su personalísimo lenguaje plástico. Es lógico que tuviera la sensación de no buscar; el hallazgo se producía de forma casi automática. Por eso no eran sus hallazgos iconográficos los más importantes, ni siquiera la apertura de nuevos caminos... más bien rompía y cerraba caminos y destruía iconografías, pero la huella que dejaba en esas acciones era la marca inconfundible de su genialidad. El no tenía que esperar la aparición del conejo en la manga o la chistera. El conejo era él. Podía haber dicho como el lobo de Caperucita en el chiste, ante tanta insistencia sobre el tamaño de las orejas o de la boca de la fingida abuelita: ¡Nos ha jodido, como que soy el lobo!







# BIOGRAFÍA



Lucio Muñoz nace el 27 de diciembre de 1929 en Madrid. Es el menor de cinco hermanos. Cuando sólo tiene cinco años, fallece su madre, y un año después comienza la guerra, que pasa principalmente en el pueblo de su madre, Córcoles (Guadalajara). Acabada la guerra, comienza a estudiar en el Colegio de los Agustinos de la calle del Barco de Madrid, pero seis años más tarde es expulsado por sus malas notas. Lucio Muñoz tiene quince años y trabaja durante un año en la tienda de comestibles de su padre.

Su relación con la pintura comienza a los doce años, al descubrir el Museo del Prado, que le fascina. Empieza a copiar portadas de novelas y revistas con una técnica híbrida entre óleo y acuarela. En 1946-47, tras dejar la tienda de su padre, asiste por primera vez a clases de pintura, con Eduardo Navarro y Eduardo Peña. En 1949 inicia sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, donde conoce a algunos de sus mejores amigos: Antonio López, Julio López Hernández o Joaquín Ramo. Un año después comienza a trabajar en el estudio de Eduardo Chicharro, pintor y poeta fundador del postismo, que se convierte en su auténtico maestro. En 1954 termina la carrera, y durante el viaje de fin de curso a París, conoce a Amalia Avia, con la que se casa años más tarde. En 1955 recibe una beca del Gobierno francés y reside en París hasta finales de 1956. A su vuelta realiza su primera exposición individual en la Galería Dintel de Santander (1955), y partir de 1959 participa en las más importantes exposiciones de pintura española en todo el mundo, como la XXX Bienal de Venecia en 1960.

En 1962 se le encarga por concurso nacional un mural de 620 m<sup>2</sup> para el santuario de Aránzazu (Guipúzcoa), por el cual obtiene la medalla de oro en la IV Bienal de Arte Sacro de Salzburgo. En 1963 expone en la Galería Staempfli de Nueva York, y en 1964 se inaugura la Galería Juana Mordó, a cuyo grupo de pintores pertenece desde su fundación hasta 1991. En 1972 participa en la *Documenta* de Kassel.

En 1982-83 se le concede el Primer Premio de Grabado en la Feria Internacional de Arte Gráfico, Arteder, Bilbao, y el Premio Nacional de Artes Plásticas. El Centro de Arte Reina Sofía de Madrid organiza en 1988 una gran exposición antológica sobre su obra, que se ve también en la Fundación Gulbenkian de Lisboa. Un año después se edita la monografía *Lucio Muñoz*, por Lerner & Lerner, Madrid, y Rizzoli, Nueva York.

Firma un contrato en exclusiva con la Galería Marlborough (1991). En esta década recibe la medalla de oro de las Bellas Artes (1993) y el Premio de la Asociación Española de Críticos de Arte (1996). En 1995 realiza dos murales para el nuevo edificio de la Unión Europea en Bruselas.

En 1997 comienza los trabajos para el mural *La Ciudad inacabada*, de 12 por 11,5 m, situado en el hemicycleo del nuevo edificio de la Asamblea de Madrid en Vallecas. El 24 mayo de 1998, pocos días después de la finalización del mural, muere en Madrid.





# CATALOGO

1. *Las pirámides*, 1953-54  
Cera sobre papel  
36 x 50 cm
2. *Casas color tierra*, 1954  
Técnica mixta sobre papel  
32 x 50 cm
3. *Señales para orientarse en las vías*, 1955  
Óleo sobre lienzo  
92 x 120 cm
4. *Collage (París)*, 1955  
Collage  
48 x 33 cm
5. *Collage*, 1956  
Collage  
50 x 34 cm
6. *Homenaje a la Niña de los Peines*, 1960  
Técnica mixta sobre tabla  
60 x 73 cm
7. *Landor*, 1960  
Técnica mixta sobre tabla  
130 x 97 cm
8. *Proyecto en altura III*, 1966  
Técnica mixta sobre tabla  
130 x 160 cm
9. *Proyecto en profundidad*, 1966  
Técnica mixta sobre tabla  
160 x 170 cm
10. *Proyecto para una noche*, 1966  
Técnica mixta sobre tabla  
100 x 81 cm
11. *Carpia Yis*, 1979  
Técnica mixta sobre tabla  
65 x 54 cm
12. *Dibujo 1-79*, 1979  
Grafito sobre papel  
29 x 22 cm
13. *Dibujo 5-79*, 1979  
Grafito sobre papel  
17 x 27 cm
14. *Dibujo 7-79*, 1979  
Grafito sobre papel  
26 x 34 cm
15. *Romua 3*, 1980  
Técnica mixta sobre tabla  
33 x 43 cm
16. *Alba 27*, 1986  
Técnica mixta sobre tabla  
65 x 54 cm
17. *Puerta de la Casa del Cordón de Burgos* (boceto 1), 1986  
Técnica mixta sobre papel  
29 x 16 cm
18. *Puerta de la Casa del Cordón de Burgos* (boceto 2), 1986  
Técnica mixta sobre papel  
29 x 16 cm
19. *Puerta de la Casa del Cordón de Burgos* (boceto 3), 1986  
Técnica mixta sobre papel  
29 x 16 cm
20. *Lago Brinto*, 1987  
Técnica mixta sobre tabla  
60 x 73 cm
21. *Grina de Sequeros*, 1989  
Técnica mixta sobre tabla  
60 x 73 cm
22. *Ruk de Agosto*, 1989  
Técnica mixta sobre tabla  
60 x 73 cm
23. *Aria para Deller*, 1990  
Técnica mixta sobre tabla  
89 x 116 cm
24. *Oratorio de violeta isia*, 1990  
Técnica mixta sobre tabla  
114 x 146 cm
25. *Según Aspi*, 1990  
Técnica mixta sobre tabla  
97 x 130 cm
26. *Sin título 2*, 1991  
Técnica mixta sobre tabla  
40 x 25 cm
27. *Idis de Marzo*, 1991  
Técnica mixta sobre tabla  
73 x 60 cm
28. *Doble Ruk*, 1991-93  
Técnica mixta sobre tabla  
61 x 70 cm
29. *Papel 49-92*, 1992  
Técnica mixta sobre papel  
73 x 92 cm
30. *Papel 27-93*, 1993  
Técnica mixta sobre papel  
41 x 33 cm

31. *Papel 29-93*, 1993  
Técnica mixta sobre papel  
42 x 33 cm
32. *Papel 30-93*, 1993  
Técnica mixta sobre papel  
41 x 33 cm
33. *Papel 35-93*, 1993  
Técnica mixta sobre papel  
41 x 33 cm
34. *Papel 39-93*, 1993  
Técnica mixta sobre papel  
33 x 41 cm
35. *Papel 40-93*, 1993  
Técnica mixta sobre papel  
33 x 42 cm
36. *Papel 42-93*, 1993  
Técnica mixta sobre papel  
41 x 33 cm
37. *La campaña de Sargón - para Amalia*, 1994  
Técnica mixta sobre papel  
50 x 40 cm
38. *Tabla 19-94*, 1994  
Técnica mixta sobre tabla  
114 x 146 cm
39. *Tabla 34-94*, 1994  
Técnica mixta sobre tabla  
130 x 97 cm
40. *Cella*, 1995  
Técnica mixta sobre tabla  
42 x 33 cm
41. *De Adapa*, 1995  
Técnica mixta sobre tabla  
33 x 42 cm
42. *Enki*, 1995  
Técnica mixta sobre tabla  
33 x 42 cm
43. *Shofar I*, 1995  
Técnica mixta sobre tabla  
42 x 33 cm
44. *Yubal*, 1995  
Técnica mixta sobre tabla  
25 x 20 cm
45. *Para Nabu*, 1995  
Técnica mixta sobre tabla  
42 x 33 cm
46. *Tabla 9-95*, 1995  
Técnica mixta sobre tabla  
65 x 81 cm
47. *Tabla 30-95*, 1995  
Técnica mixta sobre tabla  
200 x 170 cm
48. *Ziggurat*, 1995  
Técnica mixta sobre tabla  
33 x 42 cm
49. *Collage 4-96*, 1996  
Técnica mixta sobre papel  
70,5 x 49 cm
50. *A-97*, 1997  
Técnica mixta sobre tabla  
42 x 33 cm
51. *Collage 1-97*, 1997  
Técnica mixta sobre papel  
54 x 65 cm
52. *Collage 9-97*, 1997  
Técnica mixta sobre papel  
65 x 54 cm
53. *Collage 15-97*, 1997  
Técnica mixta sobre papel  
65 x 54 cm
54. *Collage 16-97*, 1996-97  
Técnica mixta sobre papel  
78 x 55 cm
55. *K-97*, 1997  
Técnica mixta sobre tabla  
33 x 42 cm
56. *N-97*, 1997  
Técnica mixta sobre tabla  
25 x 33 cm
57. *Tabla 16-97*, 1997  
Técnica mixta sobre tabla  
79 x 89 cm
58. *Casa de Alma 1*, 1997  
Técnica mixta sobre tabla  
25 x 20 cm

## CRÉDITOS

© Museu d'Art Espanyol Contemporani. Palma, 2003

© Vegap. Madrid, 2003

Texto: Rodrigo Muñoz Avia  
Lucio Muñoz

Diseño catálogo: Jordi Teixidor

Créditos fotográficos:

© Nicolás Muñoz Avia, Madrid

© Jean Marie del Moral (pág. 74)

Fotomecánica e impresión: Estudios Gráficos Europeos, S.A.

ISBN: 84-7075-515-3 Fundación Juan March

ISBN: 84-89935-42-4 Editorial de Arte y Ciencia

Depósito Legal: M-48256-2003







**LUCIO MUNOZ**  
**INTIMO**

LUCIO MUNOZ INTIMO Fundación Juan March, 2003