DEL PAISAJE

UN ENSAYO

Sr. Francisco Cartagena
Srio particular del Sr. Gral Mujica.

para entregar al ilustre
"Sr Cura de Tacabaya"
el Dr. Ate

EL VALLE – 125 X 105 ACQUA-RESINA

Dr. Atl.

EL PAISAJE

(UN ENSAYO) – MEXICO. 1933.

ESTE ENSAYO CONSISTE: En una serie de pruebas - pinturas y dibujos - ejecutadas con diversos procedimientos y expuestas en el patio del Convento de la Merced (noviembre de 1933).

Este álbum - que contiene algunas notas de auto-crítica seguidas de un esquema sobre el desenvolvimiento del paisaje y de treinta y ocho ilustraciones - es solamente un comentario de la Exposición.

DR. ATL

EL PAISAJE (un ensayo)

MEXICO D. F. OCTUBRE DE 1933

POR QUE HAGO ESTE ENSAYO — Porque siempre hay que empezar de nuevo—

porque todo lo que he pintado hasta 1922—paisajes, retratos, decoraciones, etc.—tiene más el aspecto de rebúsqueda técnica que de formal expresión estética—

porque he decidido devenir un verdadero pintor.

Me descargo de los pesados fardos que siempre he llevado sobre mis espaldas, con grande placer ciertamente, y me dispongo a subir la cuesta de la sabiduría que a mí se me figura maravillosa.

Saber, simple cosa, pero sin dimensiones.

"La verdadera sabiduría—dijo un día Confucio a uno de sus discípulos—consiste en saber que se sabe lo que se sabe y en saber que no se sabe lo que no se sabe".

Yo, después de una centuria de pintar ignoro si sé pintar—por eso este Ensayo—

Entre todas las obras que lo componen, un paisaje, el último (lámina 24), muestra enérgicamente lo que yo podré hacer de aquí en adelante.

Tengo, además, vivo deseo de ver reunidas siquiera una docena de obras mías. La mayor parte de las que he pintado, o las he tirado, o las he borrado (cuando no lo he hecho yo, lo han hecho otros), y considero necesario empezar a hacerlas bien y a darles el lugar que les corresponde.

Algunas decoraciones han sido destruídas. Ejemplos: la que ornaba la sala Olavarrieta en la Escuela Nacional de Bellas Artes; los ensayos técnicos realizados en el patio de San Pedro y San Pablo, entre los cuales había dos o tres bastante aceptables; las decoraciones hechas en un palacio de la Via Flaminia, número 14, en Roma, etc.

He pintado y dibujado paisajes por millares. En todas partes del mundo los he abandonado— o en la casa de una florista en París, o en el almacén de un comerciante de comestibles en Italia o en la casa de un ribereño del Yang-Tse, o en la cueva de algún monte.

Esas pérdidas no me amargan la existencia, al contrario, me la alegran, porque así podré seguir adelante, sin lastre.

Considero que el momento es propicio para ponerme a pintar, y me parece que si puedo desarrollar en el

campo del Arte esfuerzos semejantes a los que he desenvuelto para llevar a cabo quiméricas empresas de planificación y de explotaciones mineras, podré, en pocos años, subir uno a uno todos los escalones que conducen a la expresión completa de un dado sentimiento artístico.

Esto que acabo de decir muestra que yo no nací pintor.

En efecto, no nací pintor. Pero nací caminante. Y el caminar me ha conducido al amor por la naturaleza y al deseo de representarla.

Mirándolas de lejos, las obras que he producido durante largos años son más bien la flor del dilettantismo de un hombre a quien la vida le ha sonreído siempre, que el resultado de una labor profunda—divagaciones de quien tiene su pensamiento fijo en otras cosas.

Pero con el vivir, el amor por la naturaleza se ha acrecentado en mí, los conocimientos crecido, y el deseo de devenir un excelente pintor se ha impuesto ineludiblemente.

(Muchas veces, sin embargo, bajo la luz del sol o bajo la lluvia, sobre las aguas de los mares o en el silencio de las montañas, **supe.** Pero mi compenetración fue tan lejos, que mis manos no pudieron alcanzarla, y en vano traté de modelar con mis dedos mis propias sensaciones).

De enero a octubre, 1933, pinté y dibujé la serie de paisajes (cuarenta pinturas y cien dibujos) que expongo al público, y que en parte reproduzco en este álbum.

Paisajes—dirán muchas gentes.

Sí señor, paisajes. La representación de la naturaleza es una de las expresiones más elevadas del espíritu humano y una de las que han venido más tardíamente a manifestarse integralmente en el campo del Arte.

LA EVOLUCION DEL PAISAJE

(ESQUEMA)

EL PAISAJE EN LA ANTIGUEDAD.—La representación pictórica de los animales, asumió, desde las más lejanas profundidades de la prehistoria, un carácter definitivo.

La representación de la naturaleza, palpitante alrededor del hombre y de los animales, fue rudimentaria, infantil, desde la prehistoria, y a través de todas las civilizaciones, hasta Grecia.

Todo lo que está visible en las estratificaciones del Arte en Europa nos autoriza para hacer estas afirmaciones.

Cabe decir que el hombre nació pintando animales,

pero que necesitó millares de años para que su retina pudiese apreciar, y sus dedos transportar en seguida al campo de la plástica, la belleza de los bosques, de las montañas, de los mares, de los cielos.

Más allá de las reminiscencias de la pintura helénica—visibles en la pintura y en los mosaicos romanos—no puede encontrarse ni entre las tribus prehistóricas, ni en las viejas civilizaciones del Nilo, del Eufrates o del Ganges, etcétera, ninguna traza de un paisaje propiamente dicho—ninguna representación de la naturaleza comparable a la representación lógica, completa, de los seres vivientes, realizada con elocuencia desde los oscuros tiempos del Paleolítico.

El impulso representativo—que nació con el hombre—captó desde los primeros días de la existencia de las tribus primitivas, las formas de los seres más cercanos—los animales—y las fijó sobre el muro de una caverna, o sobre el hueso de una bestia, o sobre una vasija, con una clara visión de la forma, de la masa, de la silueta, del valor de los volúmenes, es decir, con visión fundamentalmente definitiva que aparecerá millares de años después, con las mismas características, en las obras de arte de las más potentes civilizaciones.

Los lejanos artistas de Altamira y de la Dordoña establecieron la pauta dentro de la cual se escribirían, siglo tras siglo, todas las notas de la visión humana sobre las formas, los movimientos y la fiereza de los animales.

Entre los artistas paleolíticos y los más grandes escultores y pintores de cualquier época, puede establecerse una relación, no sólo en lo que concierne al sentido representativo de un animal, sino al sentido general de la comprensión de la forma viviente.

El sentido fundamental de las representaciones zoomorfas y antropomorfas se ha desarrollado siempre igual a sí mismo, a través de todas las grandes manifestaciones de Arte universal.

Pero la representación del paisaje no tiene antecedentes remotos.

Los pueblos primitivos, las tribus más alejadas de los puntos culminantes de las civilizaciones o las tribus prehistóricas, usaron de símbolos o de esquemas para representar los elementos de un paisaje. Esa representación tuvo un carácter completamente infantil.

Signos rudimentarios son los bosques, los ríos, las plantas, junto a las magníficas figuras de animales anatómicamente exactas saturadas de un dinamismo real, del arte asirio, o junto a aquellos pájaros egipcios que en la dureza solemne del granito, parecen parpadear después de treinta siglos de vida silenciosa.

La interpretación plástica de la naturaleza—el Paisaje—por el contrario, se presenta en una forma de evolución lenta.

Ausente en lo que conocemos de las tribus primitivas, rudimentario en Egipto, en Asiria, en Persia, aparece lógica en las reminiscencias helénicas del arte romano; desaparece durante siglos en la Edad Media, y finalmente se presenta magnífica a fines del 1300 en Italia.

QUE ES EL PAISAJE.—El paisaje es un vasto y complejo escenario modificado constantemente por la

luz, que no puede comprenderse si no es en condiciones muy especiales de desarrollo mental.

Su interpretación plástica, y aun literaria, ha exigido un esfuerzo mayor que el que han necesitado las representaciones zoomorfas o antropomorfas.

EL PAISAJE EN ROMA.—El paisaje—su sentido físico, su sentido telúrico—es el resultado último de una larga evolución artística. Para encontrar una interpretación lógica de la naturaleza en la historia del arte, necesitamos llegar hasta los palacios imperiales de Roma o a las moradas pompeyanas, donde aparecen reminiscencias del arte de pintar el paisaje en Grecia.

Digo reminiscencias porque es, hasta este momento evidente, que las obras de pintura romana no son más que parodias o reflejos del arte griego. Por lo menos así se ha supuesto, y creo que con razón, porque los artistas que pintaron en Roma, muchos de ellos griegos, no tienen las características propias de iniciados, de innovadores, de **primitivos**: simplicidad de concepción, cierta rigidez de la forma, ingenuidad en la ejecución—son, por el contrario, hábiles en el componer, sus formas son **flojas** y pintan con una habilidad extraordinaria—características que revelan en estos artistas, no sólo un estado de madurez sino de decadencia.

En Pompeya y en muchas villas romanas, los decoradores abandonaron los sujetos mitológicos y pintaron motivos al alcance de su vista: árboles, bosquecillos, montes. No son estas obras el producto de lo que generalmente se llama "el amor a la naturaleza", sino diversiones de artistas, pochades hechas con brío, gesto amable de gente que vive alegremente.

Pero aun en estas obras se sospechan las enseñanzas del arte helénico. Antes de ellas existían las obras naturalistas pintadas en las villas imperiales de la Campiña Romana y de la Campania, de las cuales quedan escasos fragmentos.

Los puntos de apoyo donde podemos fijar sólidamente nuestro juicio, son, entre otros, las Escenas de la Odisea conservadas en la Biblioteca Vaticana, sobre todo aquellas que representan a "Ulises en el País de los Lestregones", "Ulises en los Infiernos", y muy especialmente "La Destrucción de las Naves" y "Ulises navegando hacia la Isla de Circe".

Todas estas marinas, ornadas de grandes rocas, están compuestas con un amplio sentimiento de la naturaleza. Sus coloraciones son claras y armoniosas, sólido el equilibrio de las masas, y todas revelan en su ejecución un cierto manierismo que es el resultado de una larguísima experiencia ancestral.

"La Destrucción de las Naves" es una obra maestra de composición.

Estamos delante de verdaderas representaciones físicas, animadas de un lirismo elegante.

Entre los escasos restos de la pintura romana que pueden darnos una idea precisa de la comprensión realista del paisaje en el período imperial, uno de los dos mosaicos procedentes de Villa Adriana, conservados en el Museo Vaticano, que lleva por título "Escena Campestre", es, a todas luces, un ejemplar que revela el grado de evolución a que había llegado el sentido del paisaje

en Roma y en el país donde ese sentimiento nació—Grecia—y del cual este ejemplar seguramente se deriva.

En esta "Escena Campestre" es completa la visión de un conjunto físico—rocas, árboles, cielo, seres vivientes. Profundidad, movimiento barroco, realismo que antecede y toca la cálida verdad de un paisaje veneciano del siglo XVI y el impresionismo de fines del siglo XIX.

Pero el realismo de estas obras, muy escasas, que revelan un profundo amor a la naturaleza desaparece desde los primeros siglos del Cristianismo hasta el fin de la Edad Media.

Dios y los santos ocuparon todo el campo del arte, y el paisaje volvió a la infancia, durante la Edad Media.

La palmera de un mosaico bizantino es muy semejante a la palmera de una pintura egipcia. La representación de un bosque o de un río en una decoración del siglo XI es también muy semejante a la representación en un relieve asirio: árboles sígnicos, ríos indicados con rayas ondulantes entre las cuales se mueven algunos peces, etcétera. Esta manera de representar la tierra, perdura todavía en nuestros días entre ciertos artistas ingenuos y en los dibujos y pinturas de los niños.

Necesitamos sondear en la influencia que Francisco de Asís ejerció en el Arte para encontrar un profundo sentido de la naturaleza.

Los artistas contemporáneos del hermano de Asís sintieron su influjo, y desde los miniaturistas de los Misales y de las Vidas de los Santos hasta Giotto, un hálito de vida vivificó la forma.

Después del siglo XI en Italia y en Alemania, los manuscritos iluminados circulaban de monasterio en monasterio. Esos manuscritos, en su mayoría ilustrados por miniaturistas contemplativos, difundieron un sentido más amplio de la naturaleza. Se advierte en ellos una observación más acuciosa del paisaje que la que pueda advertirse en los cuadros y en las decoraciones de la misma época.

Es evidente que los miniaturistas del último período gótico, que vivieron una existencia tranquila y que podían observar con grande serenidad desde las ventanas de sus celdas el jardín florido, los bosques lejanos y los montes, deben haber sido los primeros paisajistas que emanciparon la pintura del convencionalismo medioeval.

EL 1300.—Sin embargo, es indispensable seguir adelante para encontrarnos frente a manifestaciones desenvueltas y claras del amor a la naturaleza, expresadas con amplitud. En Italia nos esperan Lorenzetti y Paolo Uccello—los primeros y Van Eyck en Holanda (*).

A la mitad del 1300, Lorenzetti, en el Palacio Comunal de Siena pintó al fresco "El Buen Gobierno", donde el paisaje impera. En la parte de la izquierda, Siena aparece con sus torres, sus palacios almenados, sus casas y sus calles entre las cuales los ciudadanos pasean. En

(*) Es ridículo hacer historia con nombres de grandes figuras. Entre cada nombre ilustre hay una vibración de esfuerzos ocultos, o poco visibles, que son muchas veces los determinantes de las grandes personalidades— elementos que deben ser tomados en consideración para establecer con todo rigor el desenvolvimiento de una actividad cualquiera. Es como querer describir un país anotando solamente las características de las grandes ciudades.

la parte de la derecha la campiña sienesa ocupa todo el muro. Los campesinos son un accidente en el paisaje.

Lorenzetti lo amaba con un grande amor ingenuo. En la Academia de Siena hay un pequeño **schizzo** de un carácter muy infantil pero que revela la tendencia a pintar el paisaje por el paisaje. Todos los que pintó este artista, ingenuos como son, tienen ya el sabor de la naturaleza grandiosa, viviente. Este gran decorador puede ser considerado como el pioner del paisaje moderno.

Contemporáneamente a sus obras, otras se produjeron donde la sensación física es también clara—cuadros y decoraciones de pintores ignotos u olvidados. Ese sentimiento era general, profundo, y no tardaría en intensificarse y en producir, al empezar el 1400, paisajes de grande potencia, los de Paolo Uccello (1397-1475), los primeros, de grande equilibrio lineal, de magnífica amplitud, poderosamente dibujados y seguidos de una maravillosa floración en toda Italia.

Ya en esa época el Cristianismo había perdido la severidad que engendró el convencionalismo de la forma. El hombre ha vuelto a la naturaleza. De ella arrancan los artistas, con razonada potencia, el movimiento, la robustez de la forma, la elocuencia del volumen, la grandeza de los cielos azules, la belleza de toda la tierra magnífica, ondulante y grandiosa, sembrada de bosques y de jardines.

EL 1400 Y 1500.—Ese retorno a la realidad iniciado en el 1300, adquiere una formidable amplitud al iniciarse el 1400, tanto en Italia, como en Holanda y en Francia.

En Italia los paisajistas—los hombres que no prescindieron del ambiente telúrico para poner dentro de él al hombre— se cuentan por centenares, todos saturados de una poderosa comprensión, de un aliento cósmico, de devoción intensa: Bellini, Benozzo, el Beato Angélico, Carpaccio, Mantegna, mil más.

En Holanda Van Eyck (1386-1440), siguiendo a los miniaturistas reprodujo las cosas del campo con una precisión sorprendente.

En el 1400 dos grandes puertas se abrieron sobre la naturaleza y dieron dos diferentes visiones: amplitud, grandeza, luz cálida, sentimiento telúrico en Italia; análisis minucioso, calidad específica, sentimiento casero en Holanda.

Por esas dos puertas van a mirar durante tres siglos los artistas de toda Europa. Pero Italia más pujante, más generalizadora, más idealista, más artista, va a influenciar a Europa entera y a Holanda misma, tierra clásica del paisaje. Todos los pintores, de hoy en adelante, no podrán prescindir del ambiente real.

El 1400 y el 1500 son los siglos gloriosos del paisaje, un himno espléndido y constante a la naturaleza. En Italia, en Holanda, en Francia, el hombre fue colocado en su propio ambiente, del cual permaneció aislado durante milenios.

DESPUES DEL QUINIENTOS.—El principio del 1600 marca el punto crítico de la parábola ascendente con los grandes paisajistas holandeses, franceses, italianos y españoles—pocos en este último país.

El final de ese período señala el principio de la decadencia en toda Europa.

En el 1700 la pintura del paisaje fue sólo una reminiscencia de los siglos anteriores.

Tenemos que llegar a la última mitad del siglo XIX para encontrar una expresión nueva: el impresionismo y el divisionismo. Una revolución nace en Francia en el campo de la óptica. El paisaje se inunda de luz bajo la influencia de una teoría científica y surgen desde esa época, día tras día, bajo el impulso del mercantilismo contemporáneo o de la furia de singularizarse, nuevas escuelas.

Es la época de los **ísmos**—y en ella estamos.

Las exposiciones se llenaron de bosques, de cerros, de montañas, de marinas, de casas, de casitas, de calles, de nubes.

Mal o bien, no hay artista en nuestros tiempos que deje de pintar el paisaje. No se puede prescindir de él. Es ya un goce que forma una parte fundamental de nuestra sensibilidad. El paisaje en Europa y en América, del 1300 al 1933 ocupa en la historia del arte un lugar de primer orden al lado de las representaciones zoomorfas y antropomorfas que el hombre ha creado sobre la tierra desde la prehistoria, como un testigo de su fe, de su amor a la belleza, o simplemente de su amor.

EL PAISAJE EN CHINA Y EN EL JAPON

Si el hombre nació en Europa pintando animales, en China nació pintando la naturaleza entera.

Desde los períodos históricos más lejanos, subsiguientes al Emperador Fu-Hi, los artistas chinos pintaron sobre la madera de los instrumentos musicales o sobre planchas especiales, paisajes de un sentido profundo, donde el hombre, al contrario de lo que se producía en las viejas civilizaciones del Nilo o del Eufrates, era un accidente en el ambiente telúrico. Frente a los desfiladeros de una montaña entre cuyas rocas enormes se desprende una cascada y bajo el abrigo de un árbol frondoso, un ser minúsculo medita: es un heremita—es el hombre que comprende la magnificencia de la naturaleza. Los paisajes chinos, los más primitivos no son ingenuos ni aproximativos—son expresiones perfectas de una profunda sensación física—

Mientras el persa o el egipcio representaban las cosas de la naturaleza con signos, el chino dibujaba bajo la acción de un sentimiento general y profundo de todas las cosas.

Este sentimiento se desarrolló igual a sí mismo a través del arte chino, durante milenios, hasta nuestros días.

Los paisajes que se produjeron desde los comienzos

de la Era Cristiana no se diferencian grandemente de los de épocas muy anteriores en lo que se refiere al sentido general de la comprensión: ha variado un poco la técnica y se han sustituído las superficies duras por el papel y la seda.

Comprensión profunda de la naturaleza, simplificación de la forma, estilización, unidad, extraordinaria habilidad técnica, he aquí las características más salientes del paisajista chino a través de tres milenios, persistencia que constituye un caso único en la historia del Arte.

Los artistas japoneses siguieron durante siglos las normas del arte chino, pero a partir del siglo XVII surgieron los grandes grabadores que siguen dando hasta nuestros días ejemplares únicos en la historia del paisaje—simples y bellas expresiones de la vida realizadas con una técnica única en su género.

LA FOTOGRAFIA

La Fotografía ha inundado al mundo de paisajes. Pero en el terreno del arte la fotografía del paisaje ha fracasado a pesar de las placas pancromáticas y de los filtros de colores.

Es precisa, justa de tonos, amplia, todo lo ve. Le falta, sin embargo, algo—ese algo que solamente pueden producir los dedos movidos por el espíritu.

La Fotografía se aproxima más a la verdad cuando hace un retrato, y llega, hay que confesarlo con grande satisfacción, a lo sublime cuando reproduce los misterios del espacio, pero nunca ha expresado la vida de las cosas.

LOS PROCEDIMIENTOS EN PINTURA

En todos los pueblos de la tierra, a través de toda la historia humana, los procedimientos para pintar se reducen fundamentalmente a cuatro.

1 — Al agua: el fresco, la acuarela, el temple, la guache, el pastel.

2 — A la resina: los que tienen por base la cera y la resina—diversas especies de encáustica; las pinturas a base de barnices.

3 — Al metal: los que se sirven de sales metálicas fusibles —la pintura sobre porcelana, gres, esmaltes, etc.

4 — Al óleo: la pintura al óleo.

Lo mismo en la India primitiva que en el Egipto prefaraónico o en la China arqueológica, a través de Grecia y Roma, de la Italia del Renacimiento, de Francia, de Alemania, de Inglaterra o de América, en todas las civilizaciones todo lo que se ha pintado sobre las murallas, sobre la tela, sobre la madera o sobre cualquier objeto o superficie se ha pintado con alguno de los cuatro procedimientos anteriores. De ellos derivan los dos que yo he usado: los Atl-Colors—un derivado de la pintura helénica—y la acqua-resina.

LAS TENTATIVAS DE TRANSFORMACION.—Los pintores egipcios se sirvieron indistintamente de la aguada fijada en el muro con un aglutinante vegetal y del temple, también sobre los muros y sobre toda clase de objetos, fijándolos frecuentemente con un barniz a base de cera.

Los griegos pintaron al fresco durante los primeros tiempos, pero su pintura típica es la encáustica.

El temple y el fresco fueron los procedimientos favoritos del Renacimiento.

Después de que los hermanos Van Eyck inventaron un procedimiento nuevo para pintar, diferente del fresco y del temple, y lejos también de lo que hoy se llama "pintura al óleo"—muchos ensayos se han hecho para encontrar un vehículo que pudiese dar diferente consistencia a los colores, pero todos han fracasado, o porque son complicados o muy costosos o insuficientes, y además, porque el óleo ha sido aceptado por los artistas en una forma tan general y tan profunda que es muy difícil eliminarlo sin una enorme propaganda o de la creación de un procedimiento realmente bueno que se imponga de un golpe.

La pintura al óleo propiamente dicha—que no es el procedimiento que usaron los artistas desde Van Eyck hasta Rubens y el Veronés—señaló en el arte de pintar una decadencia técnica que corrió paralelamente a la decadencia del sentimiento estético.

A principios del siglo XIX, las investigaciones en torno de la técnica pictórica se acentuaron, y a partir de 1830, especialmente en Francia y en Alemania, adquirieron un enorme desarrollo. En muchos casos se obró de mala fe poniendo en el mercado productos de pésima calidad y recetas que dieron por resultado una serie de errores, y de pésimas pinturas.

Poco antes de 1900 se puso de moda un menjurje que parecía ungüento para la sarna: se molían los colores con bálsamo de copaiba, jabón, glicerina y azúcar cande, y se pintaba mezclando estos colores con yemas de huevo disueltas en vinagre adicionadas de cera emulsionada con amoníaco.

Esta poción farmacéutica fue muy usada en Alemania. Trasportada a Italia por pensionistas teutones, no tuvo aceptación en este país.

El pintor Raffaelli inventó una pasta grasa, a la cual puso por nombre "Pasteles Raffaelli"—una pintura que fue aceptada por todos los artistas con prodigiosa rapidez, y olvidada al poco tiempo por las dificultades para usarla, y porque al cabo de unas cuantas semanas la obra pintada sufría una alteración completa.

La encáustica modernizada estuvo a la moda des-

pués del 1900, contemporáneamente a una serie de pasteles fabricados a base de materias oleaginosas, o de glicerina, provenientes casi todos de Viena y de Alemania. Luego vinieron los colores Mussini, la pintura al huevo y un procedimiento de Vivert, de una perfección química admirable, pero de una complicación técnica en su manipulación, que hasta Van Eyck o Leonardo lo hubieran encontrado imposible.

El fracaso en todas las tentativas para encontrar un nuevo procedimiento en pintura, obedece en gran parte a que los químicos no son suficientemente pintores, ni los pintores suficientemente químicos, y de aquí que las innovaciones resulten excelentes bajo el punto de vista puramente químico-teórico, como en el caso de Vivert, pero impracticables, o al contrario, que presentando ventajas bajo el punto de vista de la manipulación, no posean las cualidades necesarias de solidez, inalterabilidad, etc.

La mayor parte de las tentativas de renovación han pasado rápidamente de moda. Durante sus esporádicas apariciones, estudiándolas, y poniéndolas en relación con los viejos procedimientos, comprendí que lo único que quedaba por hacer era simplificar.

Desde luego había que eliminar lo inmodificable: el fresco.

El temple—que ha producido después del fresco maravillosas obras a través de todos los tiempos—no admitía más que el aditamento de un barniz que lo preservara—lo encontré.

La pintura al óleo y aquella que se realiza a base de barnices, ha llegado en estos últimos tiempos a una perfección química completa, y lo que falta, en todo caso, es saberlas usar.

Al pastel, que es un procedimiento con enormes posibilidades, le faltan dos cualidades esenciales: fijeza e inalterabilidad.

Me propuse dos cosas: hacer un pastel fijo, a base de resinas y de cera, y fijar el pastel ordinario—las obtuve después de largos estudios hechos a saltos.

Con el pastel fijo—al cual dieron el nombre de Atl-Colors en Los Angeles en 1917, he pintado, desde hace más de 15 años, retratos, paisajes y desnudos que no han sufrido ninguna alteración; y con el nuevo fijativo he logrado fijar innumerables pasteles sin que se alteren sus tonos ni su aspecto.

En la acuarela y en el temple, he introducido ligeras modificaciones que me han permitido obtener resultados prácticos dignos de ser tomados en consideración, al mismo tiempo que una perfecta inalterabilidad y calidades de materia muy especiales.

LAS INNOVACIONES.—Consisten fundamentalmente en los Atl-Colors, que son un derivado de la encáustica griega y en la acqua-resina, que es un temple o una acuarela barnizados, sobre los cuales se pinta con los Atl-Colors.

LOS ATL-COLORS.—Son una pasta dura, compuesta de cera, resinas y petróleo.

Se usan como un pastel, sobre cualquier superficie—papel, madera, yeso, telas, cartones, etc.

Los tonos pueden sobreponerse indefinidamente, quedando siempre puros, pero no se mezclan.

La pintura con ellos ejecutada tiene un aspecto mate y luminoso al mismo tiempo, como el pastel ordinario.

Son duros para manejarse, pero producen una grande riqueza de tonos, son inalterables y se fijan por sí solos.

Pueden diluirse con petróleo o derretirse con el fuego para obtener ciertos empastes o determinadas calidades.

El resultado general es de una grande luminosidad y de una grande riqueza de materia.

Se fabrican en pequeñas barras.

Con ellos he pintado innumerables ensayos, entre otros algunas decoraciones de grandes dimensiones.

He aquí pruebas:

La figura A, un paisaje de 0.85 x 0.58, hecho sobre madera.

La estampa número 30, en blanco y negro, de este álbum—un paisaje de 1.00 x 0.90, ejecutado sobre cartón.

LA ACQUA-RESINA.—Es una pintura sobre aprestos blancos preparados con blanco de zinc y cola de caseína. Puede ejecutarse en tres formas diferentes:

a) Se pinta a la acuarela, sobre una superficie blanca absorbente. No se usa el blanco para pintar, sirviéndose del fondo del apresto como en la acuarela o en el fresco. Se fija con un barniz a base de cera y resina. Exige precisión y rapidez. Prueba: lámina 32.

b) Se pinta como la anterior, es decir, a la acuarela sobre una superficie blanca absorbente. Sobre esa base se trabaja con los Atl-Colors y se fija con un barniz especial a base de éter. Pruebas: tricromía letras B y C y lámina 26.

c) Se pinta al temple usando un aglutinante vegetal y blanco de zinc. Se barniza y se termina con los Atl-Colors. Este procedimiento es de un vigor extraordinario y de una potente calidad de materia. Pruebas: tricromías letras D, E y la que orna la portada de este folleto y láminas 24 y 28.

OTROS USOS DE LOS ATL-COLORS.—Se pueden emplear sobre simples pinturas hechas a la acuarela sobre papel, o sobre trabajos al óleo. Pruebas: tricromía F y estampa 29.

LOS BARNICES.—Son de dos clases:

a) A base de petróleo, resina y cera.

b) A base de éter.

Ambos son excelentes, y las pinturas con ellos barnizadas, readquieren el aspecto que tenían cuando el artista las estaba ejecutando, es decir, cuando estaban húmedas.

LOS FIJATIVOS.—Los dos fijativos que he encontrado para fijar dibujos y el pastel son muy efectivos y no alteran la pintura.

PROCEDIMIENTO PARA DIBUJAR.—La necesidad de trabajar rápidamente en lugares poco hospitala-

rios, me obligó a buscar un procedimiento que me diese rápidamente las tonalidades de las cosas que pretendía representar. El pintor Francisco de la Torre me lo proporcionó. El lector podrá darse cuenta de las ventajas de esta manera de trabajar en blanco y negro mirando las láminas 1, 2, 3, 12, 14, 18, 21 y 22.

NOTA FINAL.—A pesar de que las obras reproducidas en este álbum no dan sino una idea aproximada de los originales y de que éstos en realidad no representan todavía un poderoso sentimiento estético, ya en ellas puede verse una serie de resultados prácticos que demuestran las cualidades de mis innovaciones.

En un folleto especial serán publicados en forma detallada todos los resultados técnicos que he logrado hasta este momento, y expondré de modo muy claro cómo se preparan los colores, cómo se usan, cómo se preparan los aprestos y los fijativos.

LA PERSPECTIVA CURVILINEA.—Luis G. Serrano ha establecido los fundamentos de una nueva perspectiva que viene a resolver una serie de problemas que la perspectiva clásica dejó insolutos, entre otros "la representación completa de los espacios reales e intermedios y parte del espacio virtual, sin que aparezcan las monstruosas deformaciones de la llamada amorfosis propia de la perspectiva rectilínea". (Luis G. Serrano—La Perspectiva Curvilínea—En prensa).

Serrano define así su teoría:

"La perspectiva curvilínea es una representación esférica de la naturaleza sobre una superficie plana derivada de la impresión circular de nuestros sentidos". Serrano me ha hecho el honor de comunicarme su teoría antes de ser publicada, y yo he empezado a aplicarla al construir la mayor parte de los paisajes que expongo, con un éxito sorprendente.

RESUMEN

Este ensayo es una tentativa para depurar los conocimientos adquiridos y fijar la trayectoria de un nuevo esfuerzo a través de un nuevo espacio.

Figura A (0.93 x 0.76). El cielo y el valle.
Procedimiento: Atl-Colors.

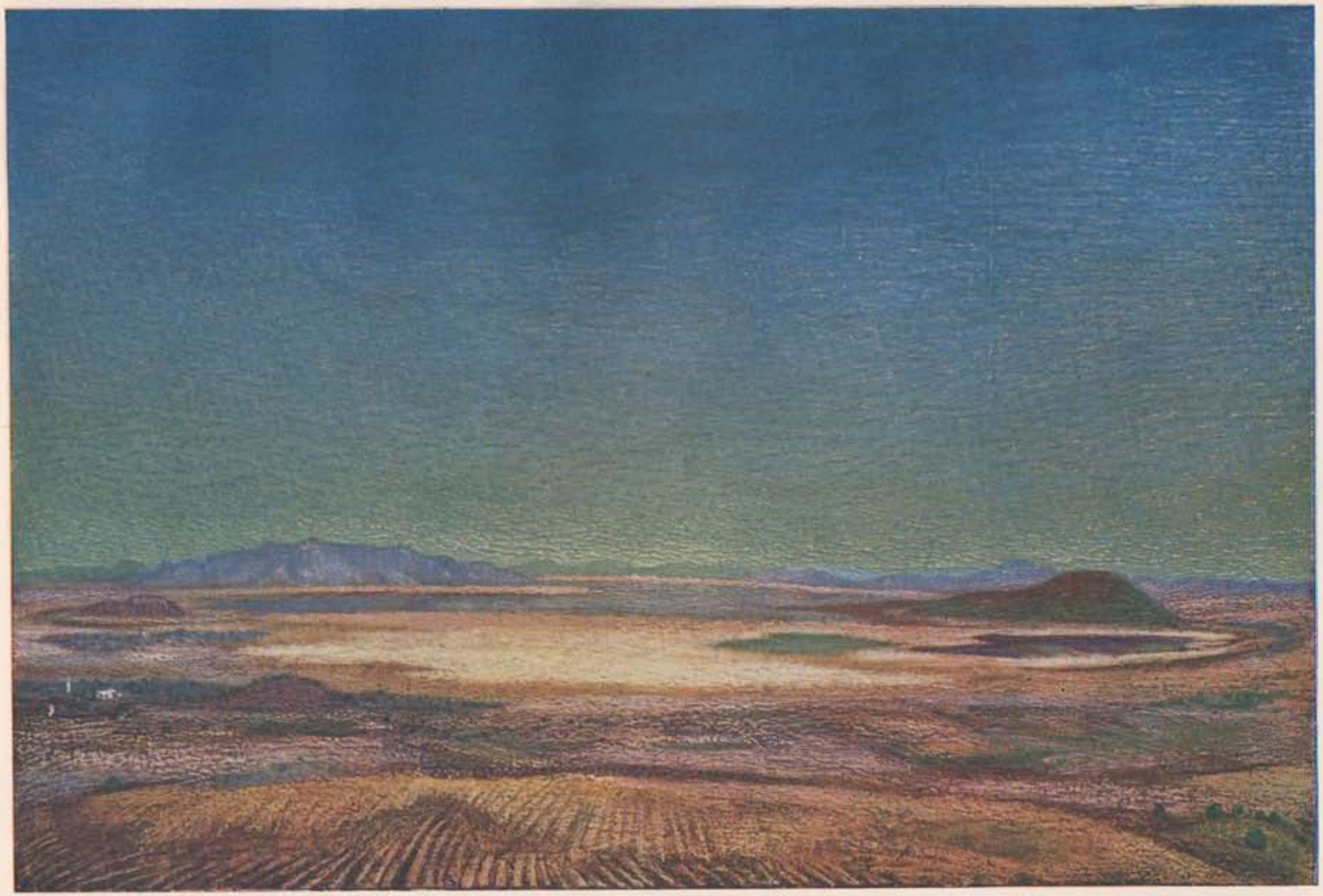

Figura B (2.30 x 1.20). Repliegues bajo el sol.
Procedimiento: Acqua-resina.

Figura C (1.35 x 1.10). La montaña.
Procedimiento: Acqua-resina.

Figura D (1.28 x 1.00). El sol.
Procedimiento: Acqua-resina.

Figura E (2.10 x 1.20). Silencio luminoso.
Procedimiento Oleo y Atl-Colors.

1 DV. ATL.
LOS CRATERES
Y LA NUBE
(DIBUJO)

Dr. Atl
BARRANCA
(DIBUJO)

3 Dr. Atl.
LA SIERRA
(DIBUJO)

4 Dr. Atl.
EL VOLCAN
DE TOLUCA
(DIBUJO)

5 Dr. Atl.
CASAS Y VOLCAN
(DIBUJO)

[6] Dr. Atl.
PAISAJE DE
CHIMALHUAN
(DIBUJO)

7 Dr. Atl.
LAGO DE TEXCOCO
(DIBUJO)

8 Dr. Atl.
CERRO
(DIBUJO)

9 Dr. Atl.
EL NOPAL Y
LA CALDERA
(DIBUJO)

10 Dr. Atl.
CRATERES
Y SIERRA
(DIBUJO)

Dr. Atl.
LOMAS
(DIBUJO)

12 Dr. Atl.
CAMINO
(DIBUJO)

13 Dr. Atl
EL VALLE
(DIBUJO)

44 Dr. Atl
EL VALLE Y
LAS SIERRAS
(DIBUJO)

Dr. Atl.
TORMENTA
(DIBUJO)

16 Dr. Atl
EL VENACHO
Y LOS VOLCANES
(DIBUJO)

17 Dr. Atl
BARRANCA
(DIBUJO)

18 Dr. Atl
LOS CIRUELOS
EN LA BARRANCA
(DIBUJO)

19 Dr. Atl
EL POPOCATEPETL
(DIBUJO)

20 Dr. Atl
APUNTE
(DIBUJO)

21 Dr. Atl
AMECA Y LA SIERRA
(DIBUJO)

22 Dr. Atl
PIEDRAS Y
NIEVE
(DIBUJO)

23 Dr. Atl
EL PICO
(ATL COLORS)

24 Dr Ahl
LAS NUBES
SOBRE LAS
NUBES
(ACQUA-RESINA.)

25 Dr. Atl
EL CRATER
ENTRE LAS
NUBES
(OLEO)

26 Dr. Atl
VERTEBRAS
(ACQUA RESINA)

27 Dr. Atl
EL RANCHO
(ACQUARELA)

28 Dr. Atl
LA SIERRA
(ACQUA-RESINA)

29 Dr. Atl
EL CIELO
SOBRE EL
PUEBLO
(ATL COLORS)

30 Dr. Atl
RAYO DE SOL
ENTRE LOS
MONTES
(ATL COLORS)

31 Dr. Atl
AMECA Y LOS
VOLCANES
(OLEO)

32 Dr. Atl
ATARDECER
(ACQUA-RESINA.)