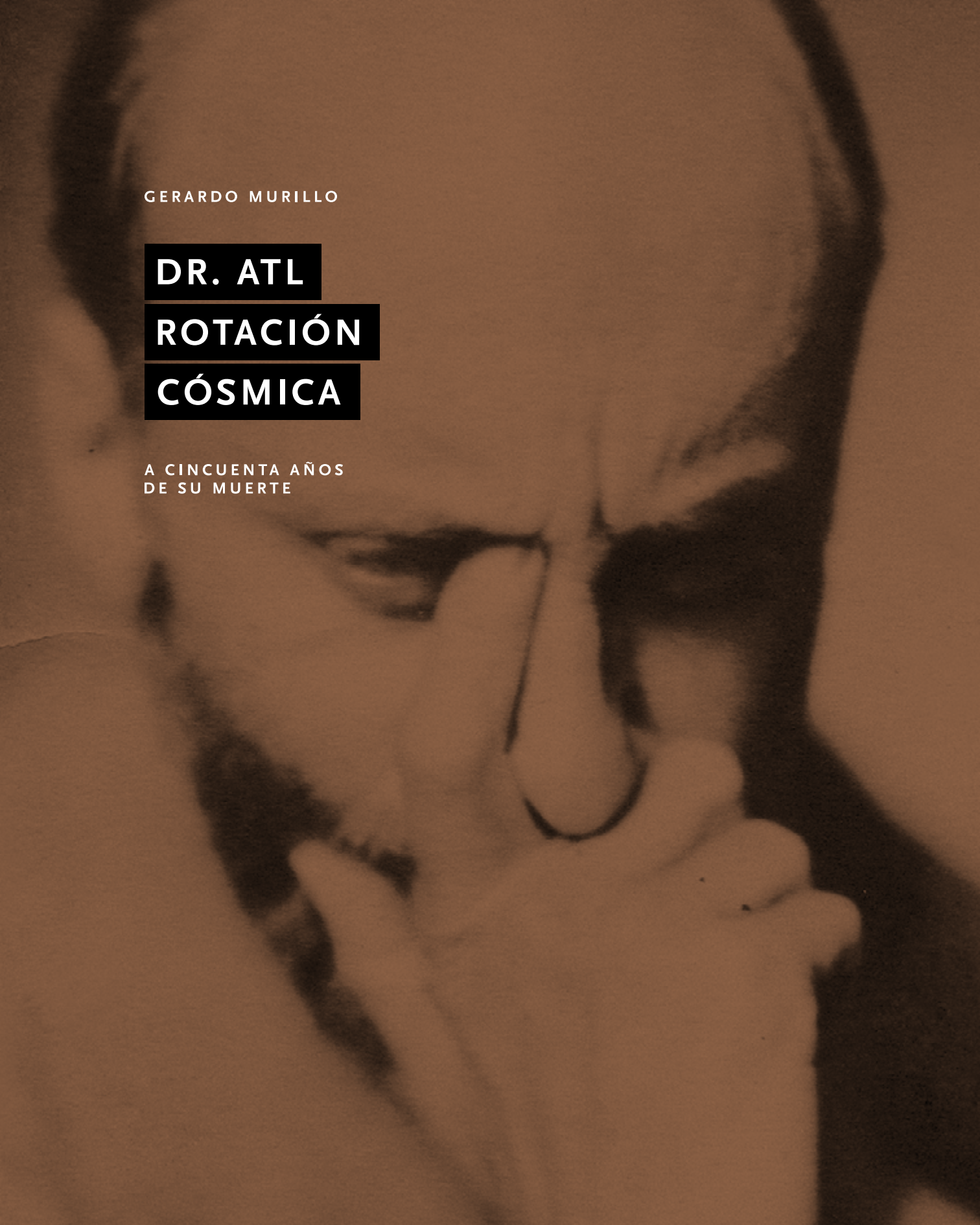




GERARDO MURILLO

DR. ATL

ROTACIÓN

CÓSMICA

A CINCUENTA AÑOS
DE SU MUERTE

Dr. Atl, rotación cósmica a cincuenta años de su muerte

Dr. Atl, Cosmic Rotation on the Fiftieth Anniversary of His Death

Exhibición / Exhibition	Catálogo / Catalogue	8 —	PRESENTACIÓN, MYRIAM VACHEZ PLAGNOL <i>Foreword, Myriam Vachez Plagnol</i>	83 —	OLINKA <i>Olinka</i>
OLGA RAMÍREZ CAMPUZANO <i>Coordinación General</i> <i>General Coordination</i>	CARLOS ASHIDA MARÍA DEL RAYO DÍAZ VÁZQUEZ PEPE MONTELONGO ALBERT TERRAT <i>Coordinación editorial /</i> <i>Editorial Coordination</i>	11 —	PRESENTACIÓN, OLGA RAMÍREZ CAMPUZANO <i>Foreword, Olga Ramírez Campuzano</i>	84 —	PIHUAMO, JALISCO <i>Pihuamo, Jalisco</i>
CARLOS ASHIDA <i>Curaduría y museografía</i> <i>Curatorship and Exhibition Design</i>	COMITÉ CENTRAL <i>Diseño / Design</i>	12 —	LAS GEO-GRAFÍAS DEL DR. ATL, TRANSFORMACIONES ESTÉTICAS DE LA ENERGÍA TELÚRICA Y ATMOSFÉRICA <i>Dr. Atl's Geo-graphies: Aesthetic</i> <i>Transformations of Telluric and</i> <i>Atmospheric Energy</i>	89 —	AEROPAISAJE <i>Aeroscape or the View from Above</i>
ANDRÉS BLAISTEN BOLOGNINI MARÍA ESTELA DUARTE SÁNCHEZ TOMÁS ZURIÁN UGARTE <i>Asesoría curatorial</i> <i>Curatorial Consultants</i>	LOURDES CISNEROS FLORES DEBRA NAGAO <i>Traducción / Translation</i>	101 —		106 —	LA MIRADA DIVINA <i>The Divine Gaze</i>
ANA ALEJANDRA CONTRERAS BUSTOS MARÍA DEL RAYO DÍAZ VÁZQUEZ <i>Logística</i> <i>Logistics</i>	DEBRA NAGAO (INGLÉS) CECILIA PALOMAR VERA (ESPAÑOL) <i>Corrección de estilo / Style Correction</i>	48 —	DR. ATL, ROTACIÓN CÓSMICA A CINCUENTA AÑOS DE SU MUERTE <i>Dr. Atl, Cosmic Rotation on the Fiftieth</i> <i>Anniversary of His Death</i>	113 —	PERSPECTIVA CURVILÍNEA <i>Curvilinear Perspective</i>
MIGDELINA DURAZO TRUJILLO <i>Producción y coordinación de montaje</i> <i>Installation Coordination</i>	LAURA COHEN RUBÉN OROZCO <i>Fotografía / Photography</i>	53 —	ATL, EL PERSONAJE <i>Atl, the Persona</i>	133 —	BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA <i>Selected Bibliography</i>
SERGIO CASTILLO AGUSTÍN MALDONADO ALEJANDRO SÁNCHEZ FLORES EDUARDO VARGAS RODRÍGUEZ <i>Montaje</i> <i>Installation</i>		59 —	EL DOCTOR ATL, NAHUI OLIN Y EL VALOR DE LA CIENCIA <i>Dr. Atl, Nahui Olin and the Value of Science</i>	136 —	LISTA DE OBRA <i>Checklist</i>
ÁLVARO VÁZQUEZ MANTECÓN <i>Selección y edición de videos</i> <i>Selection and Video Editing</i>	<i>Derechos reservados por las imágenes Dr. Atl.</i> <i>Reproducción autorizada por el Instituto</i> <i>Nacional de Bellas Artes y Literatura 2014</i>	64 —	LA NATURALEZA, FUENTE DE CONOCIMIENTO Y ENERGÍA <i>Nature, Source of Knowledge and Energy</i>	140 —	AGRADECIMIENTOS <i>Acknowledgments</i>
MARÍA ÁLVAREZ DEL CASTILLO SONIA PÉREZ CÁZARES <i>Archivos</i> <i>Archives</i>	<i>All rights reserved for the Dr. Atl images.</i> <i>Reproduction authorized by the National</i> <i>Institute of Fine Arts and Literature 2014</i>	71 —	LA ABSTRUSA SINFONÍA DE LA SUPOSICIÓN <i>The Abstruse Symphony of the Supposition</i>	141 —	CRÉDITOS <i>Credits</i>
BAUDELIO LARA VÍCTOR ORTIZ PARTIDA MARÍA FERNANDA REYES RETANA <i>Edición de textos y corrección de estilo</i> <i>Copyediting and Style Correction</i>	D.R. ©INSTITUTO CULTURAL CABAÑAS, CABAÑAS 8 COLONIA LAS FRESAS, C.P. 44360 GUADALAJARA, JALISCO, MÉXICO ISBN 98239-102930-12090-399 <i>Impreso en México / Printed in Mexico</i>	81 —	ENERGÍA CÓSMICA (FRAGMENTO) <i>Cosmic Energy (excerpt)</i>	142 —	INSTITUCIONES PARTICIPANTES <i>Participating Institutions</i>

ÍNDICE

Contents

LAS GEO-GRAFÍAS DEL DR. ATL

TRANSFORMACIONES ESTÉTICAS DE LA ENERGÍA TELÚRICA Y ATMOSFÉRICA

PETER KRIEGER

PRINCIPIO OMNIBUS AB REBUS, QUAS CUMQUE VIDEMUS,
PERPETUO FLUERE AC MITTI SPARGIQUE NECESSEST
CORPORA QUAE FERIAN'T OCULOS VISUMQUE LACESSANT.

Lucretius. *De rerum natura*¹

QUE TODOS CUANTOS CUERPOS VEMOS LANZAN
PERPETUAMENTE UNOS DERRAMAMIENTOS,
UNAS EMANACIONES QUE NOS HIEREN LOS OJOS,
Y PRODUCEN EN NOSOTROS
LA SENSACIÓN DE VER.

Lucrecio. *De la naturaleza de las cosas*

FIRST FROM ALL THINGS, WE SEE SOEVER,
EVERMORE MUST FLOW, MUST BE DISCHARGED AND
STREWN ABOUT, BODIES THAT STRIKE THE EYES,
AWAKING SIGHT.

Lucretius, *On the Nature of Things*



LAS GEO-GRAFÍAS DEL DR. ATL

TRANSFORMACIONES ESTÉTICAS DE LA ENERGÍA TELÚRICA Y ATMOSFÉRICA

(Dr. Atl's Geo-graphics: Aesthetic Transformations of Telluric and Atmospheric Energy)

— PETER KRIEGER

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Aesthetic Research Institute, UNAM

En memoriam Carlos Ashida, colega y amigo.

In memoriam Carlos Ashida, colleague and friend.

PARTE I: IDEA

Hace medio siglo murió Gerardo Murillo Cornadó, pintor mexicano apasionado por la transformación de los estímulos visuales del paisaje volcánico en obra de arte. Durante sus casi nueve décadas de vida, que terminó en un año emblemático de la cultura posrevolucionaria institucional mexicana² —en 1964—, dicho artista generó una *œuvre* capaz de provocar reflexiones esenciales en torno a la condición humana sobre nuestro planeta. Murillo, quien según su auto-mitología, en 1911 fue “bautizado” “Dr. Atl” (del nahuatl: agua) por amigos poetas con *champagne* en el París de la bohemia, era un artista polifacético, controvertido, conflictivo y, no obstante, un personaje sobresaliente, con una herencia estimulante, que perdura aún en la actualidad. La exposición de su obra en el Museo Instituto Cultural Cabañas no es una de las tantas rutinas curatoriales que petrifican una obra artística con categorías anacrónicas,³ sino es un impacto profundo para los sentidos y una detonación para la comprensión del paisaje como cuerpo de resonancia de la existencia humana.

Atl ha sido un talento múltiple. Sus textos literarios y exploraciones *amateur* sobre geología y astronomía han generado sinergias epistemológicas con su obra pictórica, enfocada en un objeto principal de estudio: las fascinantes metamorfosis de la litósfera y atmósfera del planeta, en su fracción territorial circunscrita al altiplano de México. No cabe duda que para la cultural visual paisajística mexicana en el siglo XX, el Dr. Atl alcanzó la misma importancia que José María Velasco⁴ en la centuria decimonónica. Fue *el* codificador del paisaje. Sus representaciones de los volcanes, valles y nubes determinan profundamente la memoria visual colectiva en México. Son visiones del mundo —aunque medio siglo después de su muerte— que se han transformado en un hábitat hostil y no-sustentable de la megalópolis mexicana.⁵ La actual mancha urbana infinita, que “conquistó” las colinas y convirtió las fértiles tierras agrícolas en un desierto de asfalto y concreto, cubierto por nubes grises, altamente contaminadas, es la contraparte, lo que da relieve a una re-visión de la obra de Atl. La diferencia entre ambos procesos puede producir nostalgia. Empero, tal condición psíquica sería inadecuada para la investigación y curaduría de un personaje tan provocativo como el del Dr. Atl.

Al contrario, en contraste con a los esquemas existentes de las dos exposiciones conmemorativas de 1984 (MUNAL) y, en

PART I: IDEA

Half a century ago marked the demise of Gerardo Murillo Cornadó, a Mexican painter driven to transform the visual stimuli of the volcanic landscape in works of art. During his almost nine decades of life, which ended in 1964—a year emblematic of post-revolutionary Mexican institutional culture²—this artist produced an *œuvre* that stirred fundamental reflection on the human condition of our planet. According to his auto-mythology, Murillo was “baptized” “Dr. Atl” (from Nahuatl for “water”) with champagne by poet friends in bohemian Paris in 1911. He was a multifaceted, controversial, conflictive, and yet remarkable figure, who left a fascinating legacy that has endured to the present. The exhibition of his work in the Museo Instituto Cultural Cabañas is not merely another routine curatorial approach that petrifies artwork through anachronistic categories;³ instead it profoundly touches the senses and sparks comprehension of landscape as a sounding board resonating human existence.

Atl was a man of multiple talents. His literary texts and amateur explorations in geology and astronomy generated epistemological synergies with his painting by zeroing in on a specific object of study: the fascinating metamorphoses of the planet’s lithosphere and atmosphere in the diminutive territory circumscribed by the Mexican highlands. In the visual culture of Mexican landscape, Dr. Atl was just as important in the twentieth century as José María Velasco⁴ in the nineteenth. He was *the* codifier of landscape. His depictions of volcanoes, valleys, and clouds profoundly defined collective visual memory in Mexico. Albeit half a century after his death, they are visions of the world that has been transformed into a hostile, unsustainable habitat for the Mexican megalopolis.⁵ The contemporary interminable urban sprawl, which “conquered” the hills and converted fertile agricultural lands into an asphalt and concrete desert shrouded by highly contaminated gray clouds, is the counterpart that makes a re-vision of Atl’s work all the more important. The disparity between the two processes might lead to nostalgia. However, such a mental framework would be unsuitable for research and curatorship concerning an individual as provocative as Dr. Atl.

Quite the contrary, in contrast to the approaches of the two commemorative exhibitions of 1984 (Museo Nacional de Arte) and especially of 2011/2012 (Centro Cultural Universitario Tlatelolco/

especial de 2011/2012 (CCUT/Colección Blaisten), que operaron con la acumulación de datos biográficos estereotipados (del artista-geólogo caminante), que repetían las mismas citas del artista —sin interpretarlas—⁶ o que se regodeaban en el montaje de ideas sueltas de un *connaisseur*-coleccionista,⁷ propongo en este ensayo, preludio de un estudio más extenso, una lectura diferente de la obra (seleccionada) de Atl, con la intención de evitar una posible crítica cercana a lo que Friedrich Nietzsche expresó en su libro trascendente *Así hablaba Zarathustra*: “¡Ay! ¡Existen tantos grandes pensamientos que no hacen más que lo que los fuelles! Inflar y ahuecar”.⁸

De hecho, en esta propuesta discursiva en torno al Dr. Atl, el *Zarathustra* de Nietzsche emana como guión implícito.⁹ Evoca una innegable fascinación percibir cómo el pensamiento revolucionario decimonónico determinaba la obra escrita y pintada de Atl, aún más, el diseño de su personalidad. Esa influencia también abre un camino hacia la comprensión del aspecto más desagradable del artista: su fervor ideológico nazi —una faceta muchas veces ocultada en los discursos sobre Atl—. ¹⁰ Fue un paso no lógico, pero posible, el que hizo el pintor mexicano, para partir del superhombre y arribar a la ideología racista. Sin embargo, la filosofía nietzscheana, a pesar de sus abundantes abusos y malentendidos, contiene ideas claves para entender cómo la imagen del paisaje (volcánico, rocoso) sirve como metáfora para la redefinición del hombre, más allá de esquemas teológicos, y rebasando los límites temporales del *homo sapiens* en la Tierra. La geo-estética inherente en la obra de Atl es una noción clave, basada en gran parte en la filosofía de Nietzsche; y su energía visual —como indica el epígrafe de Lucrecio— estimula, aún para un público actual, el ojo y el cerebro del ser humano.

El contexto discursivo de esta revisión actualizada de la obra de Atl es la llamada “vuelta geológica”, una de las múltiples “vueltas” recientes¹¹ que casi producen vértigo intelectual. Sin embargo, la vuelta geológica actual, inspirada por los debates ambientales y científicos sobre el “antropoceno” autodestructivo, se enfoca en que la “existencia, los efectos y la naturaleza de la dinámica de la tierra” es una condición esencial del hábitat.¹² Además, en un país con condiciones geofísicas y topográficas espléndidas como México, esta vuelta cobra importancia por antonomasia. Y el artista la anticipó. Ya en 1921, con claridad reveladora, Atl *dixit*: “Vaga o profunda, la Montaña ha ejercido siempre sobre el hombre una atracción que podría aparecer misteriosa, si no fuese esencialmente mecánica. Nos seduce no solamente su belleza multiforme, nos atrae materialmente su masa. Sobre mí, esa influencia se ha ejercido poderosamente durante toda mi vida. ...un irresistible amor a las montañas”.¹³

En 1905, el pintor (y político) mexicano Joaquín Clausell inició al joven artista Gerardo Murillo en el “montañismo”;¹⁴ un impac-

Blaisten Collection) that employed the accumulation of stereotypical biographical information (of the walking artist-geologist) and repeated the artist’s words—without interpreting them⁶—or that delighted in highlighting the informal ideas of a connoisseur-collector;⁷ I propose in this essay, a prelude to a more extensive study, a different reading of the (selected) work of Dr. Atl. One aim is to avoid a possible critique approximating what Friedrich Nietzsche expressed in his historic book *Thus Spoke Zarathustra*: “Alas, there are so many great thoughts which do no more than a bellows: they puff up and make emptier.”⁸

In fact, in this discursive approach to Dr. Atl, Nietzsche’s *Zarathustra* serves as an implicit explanatory text.⁹ It evokes an undeniable fascination to perceive how nineteenth-century revolutionary thought defined not only Atl’s written and painted work, but especially the construction of his personality. This influence also paves the way to understanding the artist’s most disturbing facet: his fervor for Nazi ideology—an aspect often disregarded in discussions of Atl.¹⁰ It was perhaps not a logical, but a possible step that the Mexican painter took starting from the *Übermensch* (superman or overman) to reach racist ideology. However, Nietzsche’s philosophy, despite its many abuses and misunderstandings, contains key ideas for an understanding of how the image of the (rocky, volcanic) landscape served as a metaphor for the redefinition of man, beyond theological schemes and the temporal limits of *Homo sapiens* on Earth. The geo-aesthetics inherent in Atl’s work is a key notion, largely based on Nietzsche’s philosophy; its visual energy—as indicated in the Lucretius epigraph—stimulates the human eye and brain, even for a public today.

The discursive context of this updated re-vision of Atl’s work is the so-called “geological turn,” one of a number of recent “turns”¹¹ that virtually leave us with intellectual vertigo. However, the contemporary geological turn, inspired by environmental and scientific debates on the self-destructive Anthropocene, focusing on the “existence, effects, and nature of the Earth’s dynamic,” is one of the essential conditions of the habitat.¹² Furthermore, in a country with splendid geophysical and topographic conditions like Mexico, this turn stands out by antonomasia. And the artist anticipated it. Already in 1921, with revealing clarity, Atl *dixit*: “Vague or profound, the Mountain has always exerted on man an attraction that might appear mysterious, if it were not essentially mechanical. Not only its multiform beauty seduces us, but also its mass materially attracts us. That influence has powerfully exerted on me all my life... an irresistible love for mountains.”¹³

In 1905 Mexican painter (and politician) Joaquín Clausell got the young artist Gerardo Murillo started in “mountaineering”;¹⁴ a pivotal experience that led him to live near Popocatepetl and Iztaccíhuatl—the preeminent volcanic landmarks in the Mexican

to clave que le induce a vivir cerca del Popocatepetl y del Iztaccíhuatl —los dos hitos del volcanismo en el altiplano de México— entre 1907 y 1910, es decir, en la última fase pre-revolucionaria. Ahí se configura, en la auto-descripción (y auto-promoción, hasta auto-mitificación) del artista, el motivo del caminante extremo, subiendo a las alturas topográficas y metafísicas del paisaje. Frecuentemente está citado (en las investigaciones existentes), pero poco comprendido, el lema publicado en un catálogo del año 1944, de la Galería del Arte Mexicano: “Yo nací pintor... pero nací caminante”.¹⁵ Y: “—Nada me producía... un placer tan profundo como caminar tres o cuatro días para alcanzar las altas vertientes de una montaña, instalarme en ellas en una cueva o en un cabaña improvisada, y dibujar cuanto la naturaleza presentaba ante mis ojos”.¹⁶

Como la figura mítico-literaria del Zarathustra, el pintor caminante se esconde, en soledad existencial, en una cueva, de donde sale a exponerse al panorama de las montañas. El acto de caminar es una experiencia corporal que define al *homo erectus* y lo distingue del animal,¹⁷ esencialmente por la posibilidad de *ver* desde una posición elevada y de *entender* por medio de las capacidades redes neuronales. Caminando se revelan distintas perspectivas del entorno y su sentido. Nietzsche dejó aclamar a su Zarathustra: “Si queréis subir, utilizad vuestras propias piernas. ¡No os hagáis llevar en alto, no os sentéis sobre la espalda o la cabeza de otro”.¹⁸ Esta exigencia a la vida activa, en movimiento, conlleva a explorar las montañas como espacio de contemplación (silenciosa), reflexión (verbal o escrita) y creación (teosófico-virtual o artístico-plástica). Caminar en las alturas de las montañas cuestiona las comodidades de la vida civilizada común y corriente, pone en duda la propia existencia, también del superhombre ficticio: “Probando e interrogando caminé y, naturalmente, hay que aprender también a responder a tales preguntas”.¹⁹

Este acto catártico, concebido en la filosofía de Nietzsche, fue realizado más de cuatro décadas después, en un contexto cultural y topográfico diferente,²⁰ por el pintor Dr. Atl. La experiencia de caminar terminó abruptamente con la amputación de su pierna derecha en 1949 (por causa de una “tromboanguetis obliterante”).²¹ Pero persistió el motivo hasta el fin de su producción artística. Sus cuadros reaniman el espíritu de Zarathustra, quien abandona su hogar y se refugia en las montañas:²² “Yo soy un viajero y un escalador de montañas —dijo a su corazón—; no me gustan los llanos, y parece que no puedo estarme quieto mucho tiempo. ...siempre será para mí un viaje y una ascensión. A la postre, sólo se vive uno a sí mismo”.²³

Obras como *La sierra* [il.2], pero también varios elementos poéticos de *Las sinfonías del Popocatepetl* aparecen como reanimaciones creativas de las experiencias geo-estéticas del Zarathustra: “Un sendero que ascendía insolentemente a través de ruinas,

highlands—between 1907 and 1910, shortly before the outbreak of the Mexican Revolution. There the identity of the extreme wanderer ascending the topographic and metaphysical heights of the landscape was configured in the artist’s self-description (and self-promotion to self-mythification). The oft-cited, but insufficiently understood, motto published in the 1944 Galería del Arte Mexicano catalogue: “I was born [a] painter... but I was born [a] walking.”¹⁵ And: “Nothing produced in me... a pleasure as profound as walking three or four days to reach the lofty slopes of a mountain, settle down there in a cave or in an improvised cabin, and drawing all that nature placed before my eyes.”¹⁶

As the mythical-literary figure of Zarathustra, the wandering painter was hidden, in existential solitude, in a cave; from there he emerged to expose himself to the mountain panorama. The act of walking was a corporeal experience that defined *Homo erectus* and set him apart from the animal species,¹⁷ essentially for the possibility of *seeing* from an elevated position and understanding through trained neuronal networks. Walking revealed diverse perspectives of the surroundings and its meaning. Nietzsche let his Zarathustra declare: “If you would go high, use your own legs. Do not let yourselves be *carried* up; do not sit on the backs and heads of others.”¹⁸ This need for an active life, in movement, entailed exploring mountains as a space of (silent) contemplation, (verbal or written) reflection, and (theosophical-virtual or artistic-visual) creation. Walking on the mountain heights he questioned the comforts of run-of-the-mill civilized life, placed in doubt existence itself, as well as the fictitious superman or overman: “A trying and questioning was my every move; and verily, one must also learn to answer such questioning.”¹⁹

In Nietzsche’s philosophy this cathartic act was carried out more than four decades later, in a different cultural and topographic context,²⁰ by painter Dr. Atl. The walking experience came abruptly to an end with the amputation of his right leg in 1949 (as the result of a “thromboangiitis obliterans”).²¹ However, the subject matter continued until the end of his artistic production. His paintings bring to life the spirit of Zarathustra, who abandons his home and seeks refuge in the mountains:²² “I am a wanderer and a mountain climber, he said to his heart; I do not like the plains, and it seems I cannot sit still for long. And whatever may yet come to me... will include some wandering and mountain climbing: in the end, one experiences only oneself.”²³

Works such as *The Sierra* [ill. 2], and poetic elements in *Las sinfonías del Popocatepetl* (The Popocatepetl symphonies) evoke creative revivals of Zarathustra’s geo-aesthetic experiences: “A path that ascended defiantly through stones, malicious, lonely, not cheered by herb or shrub—a mountain path crunched under the defiance of my foot. Striding silently over the mocking clatter of pebbles, crushing the rock that made it slip, my foot forced its

un sendero avieso y solitario que no tenía ya hierba ni matorrales, un sendero de montaña resonaba ante el desaffo de mis pasos. / Mis pies se apresuraban hacia arriba, mudos en medio del irónico crujir de los guijarros, aplastando la piedra que los hacía resbalar. / Iban hacia arriba resistiendo al espíritu que los atraía hacia abajo, hacia el abismo: desafiando al espíritu de la pesadez, mi demonio y mi enemigo mortal”.²⁴

Y el Zarathustra de Nietzsche proporciona también la postura mental del pintor que se expone a los paisajes áridos, hostiles y peligrosos, pero altamente fascinantes en las cimas de los volcanes: “Porque el *temor* es nuestra excepción. El valor, en cambio, y el espíritu aventurero y el goce de lo incierto, de lo que aún no ha sido explorado, sencillamente, el *valor*, me parece toda la historia primitiva del hombre”.²⁵

Recurriendo a la condición arcaica²⁶ del hombre, Dr. Atl, como reencarnación virtual de Zarathustra, acumula suficiente fuerza mental para la creación artística sublime. En este proceso creativo, ya el acto de caminar produce una imagen corporal, una conciencia de los sentidos como condición para la transformación de la fuerza del paisaje en imagen. Es lo que Horst Bredekamp analiza como “acto de la imagen” (*Bildakt*, en alemán): las imágenes —por ejemplo la percepción y conceptualización artística de un volcán en un artefacto— producen un mundo propio, capaz de determinar experiencias y acciones de los observadores. Más allá de la fijación biográfica en el sujeto del Dr. Atl, sus cuadros, resultado de un “acto de la imagen” que empieza en las largas caminatas, emanan esta transformación de energía telúrica y atmosférica del paisaje, y por ello, fascinan al público aún después de muchas décadas. Son artefactos vitales del *homo faber* que constituyen mundos autónomos,²⁷ es decir, mundos alterados por el proceso de la hiperurbanización e incluso mentalmente obstaculizados por los esquemas visuales del *kitsch* nacionalista del paisaje volcánico.

La lección de Atl consiste en una provocación productiva, que evidencia la energía²⁸ geofísica del paisaje en un cuadro fijado con colores aplicados sobre una pieza rectangular de tela. En este mecanismo de producción y recepción se funda la atracción continua del arte del Dr. Atl. Su frecuentemente mencionada contribución científica a la vulcanología es relativa; conviene liberarlo de esta carga.²⁹ Su hazaña es la producción de imágenes impactantes que transmiten su experiencia empírica y existencial en los paisajes. Atl generó valores plásticos propios que definen su arte como “geo-grafía”, como “escritura de la Tierra”³⁰ donde chocan

way upward. Upward—defying the spirit that drew it downward toward the abyss, the spirit of gravity, my devil and archenemy.”²⁴

And Nietzsche’s Zarathustra also provided the frame of mind of the painter who exposed himself to arid, hostile, and dangerous, but highly fascinating landscapes on volcano peaks: “For *fear*—that is our exception. But courage and adventure and pleasure in the uncertain, in the undared—*courage* seems to me man’s whole prehistory.”²⁵

Appealing to man’s archaic condition,²⁶ Dr. Atl, as a virtual re-incarnation of Zarathustra, harnessed sufficient mental strength for sublime artistic creation. In this creative process, now the act of walking produced a bodily image, an awareness of the senses as a condition for the transformation of the landscape’s power into an image. It is what Horst Bredekamp analyzes as an “act of image” (*Bildakt* in German): images—for example the perception and artistic conceptualization of a volcano in an artifact—produce a world in itself, capable of shaping observers’ experiences and actions. Beyond Dr. Atl’s biographic fixation on the subject, his paintings, the result of an “act of image” that began on long hikes, arouse this transformation of the landscape’s telluric and atmospheric energy; therefore, they continue to fascinate the public even decades later. They are vital artifacts of *Homo faber*, man the creator, that are autonomous worlds,²⁷ that is to say worlds altered by the process of hyper-urbanization and mentally blocked by visual frameworks of the nationalist kitsch that has arisen around the volcanic landscape.

Atl’s lesson is a productive provocation that attests to the landscape’s geophysical energy²⁸ in a picture fixed through color applied to a rectangular piece of canvas. The ongoing attraction to Dr. Atl’s art is based on this mechanism of production and reception. His oft-mentioned scientific contribution to volcanology is relative; he might well be better off freed from this burden.²⁹ Instead his feat is the production of striking images that transmit his empirical and existential experience in landscapes. Atl generated personal visual values that defined his art as “geo-graphy,” as “Earth-writing”³⁰ where the violent profiles of the planet’s long geo-history clash with the brief artificial impact of the Anthropocene.

This focus in Atl’s work is still relevant in the present, although the media has changed; today, our collective consciousness of a planet with a core that unleashes its pressure with unpredictable frequency in volcanic eruptions and earthquakes is reproduced on TV reports and live broadcasts on the Internet, as well



(21) *La sierra* (*The Sierra*)
1933; Óleo y Atl color sobre yute y madera; 107 x 145 cm; INBA/MUNAL
1933; Oil and Atl Color on jute and wood; 42 1/8 x 57 1/8 in.; INBA/MUNAL

los perfiles violentos de la larga geo-historia con los breves impactos artificiales del antropoceno.

Ese tema central de la obra de Atl mantiene vigencia hasta la actualidad, aunque el formato mediático ha cambiado: hoy en día, la conciencia colectiva de que vivimos en un planeta con un núcleo que libera sus presiones con frecuencia imprevisible en las erupciones volcánicas y los sismos, se escenifica en reportajes de televisión o transmisiones en vivo vía internet, utilizando también vistas satelitales.³¹ Para México, esa geo-estética determina profundamente la memoria colectiva y la identidad topográfica —ya una vez, a inicios del siglo XIX, sugerido por Alexander von Humboldt en sus estudios que relacionaron las ciencias y las artes—.³² He aquí una raíz conceptual del arte del Dr. Atl: la búsqueda de *sentido* en los fenómenos de la naturaleza por medio de una construcción visual específica, capaz de ilustrar las esencias del cosmos y su evolución.

Empero, frente a la competencia mediática actual, queda la pregunta: ¿por qué exponer cuadros pintados en óleo (o Atl colors) y dibujos en carbón? ¿Por qué no dejar este fondo antiguo en las bodegas de los museos-mausoleos? Comparado con ese formato convencional de una obra de arte, ¿no es más atractivo ver el *thrill* de las imágenes catastróficas de erupciones de volcanes, filmadas desde el helicóptero y transmitidas a la pantalla de televisión?

Ya en los tiempos de Atl hubo una competencia mediática con la fotografía, a la cual se expuso el artista. Su diagnóstico de que la “fotografía ha inundado el mundo de paisajes”³³ traza una línea de distinción tradicionalista. Para él, la fotografía sólo sirvió como material de documentación; en su obra recurrió al modo del dibujo hecho *in situ* o a la pintura *plein-air*,³⁴ técnicas probadas del siglo XIX. Para él, las “placas pancromáticas de los filtros de colores” de la fotografía paisajista no podían reclamar un estatus de arte.³⁵ Y de hecho, la historiografía del arte paisajista confirma que la fotografía desde sus inicios a mediados del siglo XIX tuvo un auge innegable en sinergia con los progresos de la investigación geológica (y su popularización), pero no logró representar la complejidad del paisaje, su “energía ambiental”, con tanta intensidad como la pintura.³⁶

Probablemente hasta la presencia del sobresaliente fotógrafo Armando Salas Portugal —con quien Atl percibió y conceptualizó, con diferencias estimulantes, el Pedregal de San Ángel³⁷ como un hábitat de belleza arcaica— hubo un claro *paragone* a favor de la pintura (del paisaje), con el Dr. Atl como máximo representante. No obstante, sorprende que la construcción visual de este tipo de pintura no se configuró con los patrones de la abstracción, iniciados con Cézanne, extremizados con Kandinsky y el “Jinete Azul”, ni con las innovaciones radicales del futurismo italiano o el estridentismo mexicano. Impactos de la vanguardia abstracta

as in satellite views.³¹ For Mexico, that geo-aesthetics profoundly shaped collective memory and topographic identity—once, in the early nineteenth century, extrapolated by Alexander von Humboldt in his studies that related the sciences and the arts.³² This is a conceptual root of Dr. Atl’s art: the quest for *meaning* in natural phenomena through a specific visual construction, capable of illustrating the essence of the cosmos and its evolution.

Nevertheless, given contemporary media competition, the question remains: why exhibit oil (or Atl Color) paintings and charcoal drawings? Why not simply leave this old collection in storage in museum-mausoleums? Compared to the conventional format of an artwork, isn’t it more compelling to see the *thrill* of catastrophic images of volcanic eruptions filmed from a helicopter and broadcast on a TV screen?

Atl was already familiar with photography, which was the media competition at that time. His assessment that “photography has flooded the world of landscapes”³³ draws a distinctly traditionalist line. For Atl, photography merely served as documentary material; in his work he employed the method of *in situ* drawings or *plein-air* painting,³⁴ techniques practiced in the nineteenth century. For him, the “panchromatic plates of color filters” of landscape photography could not lay claim to the status of art.³⁵ And in fact, the historiography of landscape art confirms that since photography’s inception in the mid-nineteenth century it triggered an undeniable synergy with progress in geological research (as well as its popularization), but it was never able to represent the complexity of landscape, its “environmental energy,” with an intensity equal to that of painting.³⁶

It was probably not until the presence of the outstanding photographer Armando Salas Portugal—with whom Atl viewed and conceptualized the Pedregal of San Ángel,³⁷ with stimulating differences, as a habitat of archaic beauty—that there was a clear *Paragone* favoring (landscape) painting as a superior art form, with Dr. Atl as its maximum exponent. However, it is surprising that the visual construction of this type of painting was not carried out with the patterns of abstraction begun by Cézanne, taken to a further extreme by Kandinsky and the “Blue Rider” or with the radical innovations of Italian Futurism or Mexican Stridentism. The impact of the abstract avant-garde can only be found in a few of Atl’s early works (and in some compositions from around 1930);³⁸ later, in his consolidated phase, almost anachronistic creations in landscape painting “that use some avant-garde resources with a nineteenth-century spirit” predominate.³⁹

In any case, Atl’s mountain-landscape work is composed of a plurality of stylistic approaches and aesthetic concepts, beyond a fixation with a presumed “modernity” or “vanguard.” His artistic views of volcanic landscapes compete with scientific, documentary images and even with popular visual stereotypes. They

sólo se encuentran en pocas obras tempranas de Atl (y en unas composiciones alrededor de 1930);³⁸ después, en su fase de consolidación, predominan creaciones casi anacrónicas de la pintura de paisaje “que utilizan algunos recursos de la vanguardia con un ánimo decimonónico”.³⁹

De cualquier modo, la obra paisajista-montañista de Atl se integra a una pluralidad de propuestas estilísticas y conceptos estéticos, más allá de la fijación en una presunta “modernidad” o “vanguardia”. Sus vistas artísticas de los paisajes volcánicos compiten con las imágenes científicas, documentales y aun con los estereotipos visuales populares. Se complementan con las composiciones más abstractas de Carlos Mérida o las concepciones casi realista-fotográficas de Juan O’Gorman. Crean estructuras estéticas impactantes que revelan la fascinante dinámica geofísica del paisaje volcánico. Su contemplación permite activar imaginaciones en torno a la prehistoria del planeta y sus violentos procesos de la formación de placas, comprimidos en partes como montañas, debajo de una atmósfera que en sí misma es producto de la temprana actividad volcánica hace mil millones de años.

Los paisajes del Dr. Atl son un sistema visual en el que circulan y se reorganizan —como *tema con variazioni*— las manifestaciones de la energía telúrica y atmosférica; un sistema capaz de ampliar las imaginaciones de los observadores en torno a la complejidad de la naturaleza. Por medio de la proyección de estructuras artísticas sobre la naturaleza dada, emanan comprensiones diferentes del paisaje. La naturaleza aparece como imaginación artística,⁴⁰ con estructuras estéticas propias, de las cuales resaltan las siguientes:⁴¹

Primero, LAS PERSPECTIVAS, PANORAMAS, VISTAS; segundo, LAS ATMÓSFERAS DE LA LUZ, DE LAS NUBES Y DEL HUMO; tercero, LA ESTÉTICA DE LAS FORMACIONES VOLCÁNICAS; y cuarto, EL *EXEMPLUM* DEL PARICUTÍN, que presentó un proceso geofísico creativo/destructivo a modo de cámara rápida (en relación a los esquemas temporales geológicos). Cabe mencionar que estas categorías del análisis resaltan los elementos físicos del paisaje, sus codificaciones culturales, consciente de que el paisaje ya en su momento de transformación artística es un conjunto artificial,⁴² determinado por los impactos del antropoceno. Sólo las cimas de los volcanes, los cráteres, están exentos de la intervención humana. Es a esta altura (también metafísica), donde el Dr. Atl quería llegar.

PARTE 2: IMAGEN

LAS PERSPECTIVAS, PANORAMAS, VISTAS

Condición esencial para pintar los paisajes volcánicos desde ángulos elevados es la autoexclusión en la altura. [il.1] “Yo trazo círculos y santas fronteras alrededor de mí; cada vez son menos los que suben conmigo por montañas cada vez más altas: yo levanto una cadena de montañas cada vez más altas”.⁴³ El cuadro *Volcanes*

are complemented by the more abstract compositions of Carlos Mérida and the almost photographic realist conceptions of Juan O’Gorman. They create striking aesthetic structures that reveal the fascinating geophysical dynamics of the volcanic landscape. Their contemplation makes it possible to activate imaginations concerning the planet’s prehistory and its violent processes of the formation of tectonic plates, compressed in areas as mountains, beneath an atmosphere that in itself is the product of early volcanic activity millions of years ago.

Dr. Atl’s landscapes are a visual system in which the expressions of telluric and atmospheric energy circulate and are reorganized like a *tema con variazioni*, a theme and variations; a system capable of expanding the imagination of observers of nature’s complexity. Projecting artistic structures on a specific case of nature could trigger different ways of understanding landscape. Nature appears as artistic imagination,⁴⁰ with its own aesthetic structures, in which the following stand out:⁴¹

First, PERSPECTIVES, PANORAMAS, VISTAS; second, ATMOSPHERES OF LIGHT, CLOUDS, AND SMOKE; third, THE AESTHETICS OF VOLCANIC FORMATIONS; and fourth, THE *EXEMPLUM* OF PARICUTÍN, which presented a creative/destructive geophysical process as a sort of time-lapse camera (with regard to geological temporal frameworks). These analytical categories emphasize physical elements of the landscape, their cultural codification, with awareness that the landscape now at the moment of its artistic transformation is an artificial group,⁴² affected by the impact of the Anthropocene. Only the peaks of volcanoes, the craters, are free of human intervention. This is the height (metaphysically speaking as well) that Dr. Atl aspired to reach.

PART 2: IMAGE

PERSPECTIVES, PANORAMAS, VISTAS

An essential condition for painting volcanic landscapes from high angles is self-exclusion at heights. [ill.1] “I draw circles around me and sacred boundaries; fewer and fewer men climb with me on ever higher mountains: I am building a mountain range out of ever more sacred mountains.”⁴³ The painting *Volcanoes and Horizons* of 1935, painted in Atl Colors on plywood, illustrates the notion of the painter’s *splendid isolation* on his solitary walks in the Mexican highlands en route to volcanic peaks. Blocked by volcanic rocks in cubic, conical formations amidst arid vegetation, a strip of vast landscape opens (in the central horizontal zone of the picture), culminating in the silhouette of the mountain range with the volcanic cone, covered by a dense layer of cumulus-stratus clouds. Half of the image is beneath the blue sky above, focused on concentric circular shapes around a dark core in the upper part.

y *horizontes*, de 1935, pintado en Atl colors sobre *triplay*, ilustra la noción de la *splendid isolation* del pintor en sus caminatas solitarias en el altiplano de México hacia la cima de los volcanes. Obsaculizado por rocas volcánicas, en formaciones cúbicas, cónicas, en medio de una vegetación árida, se abre (en la parte media horizontal del cuadro) una franja del paisaje vasto, culminando en la silueta de la sierra con el cono volcánico, cubierto por una densa capa de nubes *cumulus-estratus*. La mitad del cuadro, en la parte de arriba, cubre el cielo azul, enfocado en formas circulares hacia un núcleo oscuro en la parte superior.

La cita de Nietzsche evoca la figura del círculo. En el cuadro, Atl opone dos formas circulares: la perspectiva curvilínea del paisaje, que traza la forma esférica del globo; una técnica pictórica “inventada” por Luis G. Serrano apenas un año antes de la elaboración de este cuadro.⁴⁴ Esa construcción visual —similar al objetivo *fisheye lens* en la fotografía— otorga monumentalidad⁴⁵ terrestre a la imagen. Esta vista hace entender al observador la percepción casi alucinatoria del pintor caminante, que tiene que superar primero los bloques pétreos, pero ya ve al fondo la promesa de la sierra volcánica. Ese primer plano con la agrupación aleatoria de las rocas es una construcción visual-narrativa decimonónica.⁴⁶ Pero más allá de esa función escenográfica, es un elemento simbólico: una barrera superable en el camino, que excluye a aquellos que no cuentan con la energía suficiente para realizar largas caminatas.

Contrapuesto a esta configuración curvilínea se expresa la forma circular

del cielo, lo que en términos simbólicos es el reflejo de la esfera solar-cósmica, el verdadero destino del pintor errante con su visión ideológica de una elite de artistas-aristócratas, de “una nueva nobleza” (Nietzsche).⁴⁷ Un fenómeno óptico del cielo funge como espacio de imaginación celeste, universal, más allá de las visiones teológicas. Esta composición irrita el proceso neuronal de otorgar sentido a las formas percibidas, genera cierto grado de vértigo, e incluso activa una noción platónica consistente en que las pinturas que representan la naturaleza sólo llegan a la esencia por el arte de la omisión⁴⁸ —y que la composición autónoma sirve como verdadera contra-imagen a la cultura de las ciudades,⁴⁹ en este caso, ubicado abajo de los volcanes—.

El horizonte de vasto paisaje y la representación del cielo fomentan el espíritu (nietzscheano) deseado de la exclusión voluntaria para delimitar un espacio sublime para la contemplación y creación. En este sentido, los valles y planos cercanos a la sierra fungen como preámbulo a la experiencia esencial de libertad.⁵⁰

Nietzsche’s words evoke the shape of the circle. In the picture, Atl establishes the opposition of two round shapes: the landscape’s curvilinear perspective, which traces the spherical shape of the globe; a pictorial technique “invented” by Luis G. Serrano only a year before this painting was made.⁴⁴ This visual construction—similar to that of the fisheye lens in photography—gives earthly monumentality⁴⁵ to the image. This vista gives the observer insight into the almost hallucinatory perception of the wandering painter, who first has to cross the rocky boulders, but can already recognize the promise of the volcanic mountain range in the background. The random grouping of rocks in the foreground is a nineteenth-century visual-narrative construction.⁴⁶ However, beyond setting the stage, it is a symbolic element: a barrier that must be overcome on the journey, which excludes those who lack the stamina to undertake long walks.

In opposition to this curvilinear configuration is the circular shape of the sky, which is the symbolic reflection of the solar-cosmic sphere, the true aim of the wandering painter with his ideological vision of an elite of artist-aristocrats, “a new nobility” (Nietzsche).⁴⁷ The optical phenomenon of the sky serves as a space of universal celestial imagination, beyond theological visions. This composition stimulates the neuronal process of giving meaning to perceived shapes by generating a degree of vertigo; it even touches on a Platonic notion in which paintings that represent nature only reach the essence through the art of omission⁴⁸ and the autonomous composition serves as a

true counter-image to the culture of cities,⁴⁹ in this case on lands below the volcanoes.

The horizon of the vast landscape and the representation of the sky promote the (Nietzschean) yearning for voluntary exclusion to delimit a sublime space for contemplation and creation. In this sense, valleys and plains near the sierra serve as a preamble to the essential experience of liberty.⁵⁰ Valleys are, according to Vilém Flusser, “a stage for the human drama”;⁵¹ but in Dr. Atl’s artistic scenarios this drama is performed without the visible presence of human beings. The observer shares the solitary view of the painter-superman/overman, exposed to geophysical forces.

[ill.2] The challenge that the painter imposes on himself to walk the volcano’s dangerous heights is to overcome fear and sharpen a psychological condition of anxiety in which (optical) senses internalize the impact of sublime geo-aesthetics flaunted as a chilling panorama. *Zarathustra dixit*: “Courage also slays dizziness at the edge



[1] *Volcanes y horizontes* (*Volcanoes and Horizons*)
1935; Óleo y Atl color sobre triplay; 103 x 139 cm; SURA México
1935; Oil and Atl Color on plywood; 40 1/2 x 54 3/4 in.; SURA México

Los valles son, como lo afirma Vilém Flusser, “un escenario para el drama humano”;⁵¹ pero en los escenarios artísticos del Dr. Atl ese drama se realiza sin la presencia visible de seres humanos. El observador comparte la vista solitaria del pintor-superhombre, expuesto a las fuerzas geo-físicas.

[il.2] La auto-exigencia al pintor caminante en los extremos peligrosos del volcán es superar el miedo, y afilar una condición psíquica de temor en donde los sentidos (ópticos) internalizarán el impacto de la sublime geo-estética que se ostenta como panorama escalofriante. *Zarathustra dixit*: “El valor mata también el vértigo al borde de los abismos: ¿Y dónde no se encuentra el hombre al borde de abismos? Aun mirar, ¿no es mirar abismos?”⁵² y precisa, “Corazón tiene el que conoce el miedo pero lo *domina*; el que ve el abismo, pero con *arrogancia*”.⁵³ El acto de la imagen, inherente al cuadro *La sierra*, pintado en 1933 (en óleo y Atl color sobre yute y madera), consiste en la presentación de un abismo drástico, que hace “caer” la mirada (operado por el aparato visual-neuronal) del observador hacia las barrancas erosionadas debajo de la cima nevada de un volcán.

En esos tiempos Atl no dispuso de un aparato sofisticado para las actividades *outdoor* en las montañas, como los que existen hoy en día (con chamarras térmicas, botas sintéticas, GPS y *smart phone* con aplicación meteorológica, etc.).⁵⁴ Y tampoco llegó con su camioneta a un estacionamiento en las alturas de las montañas, sino caminaba como eremita

sin mayor protección térmica en estos ambientes rocosos, fríos, hostiles, donde a veces se cerraba el paso hacia los grandes abismos. Equipado por sus conocimientos empíricos de este paisaje y su condición geológica, el artista navegaba por los senderos, percibía y concebía los motivos como *La sierra*, que revela una característica panorámica del paisaje volcánico en el altiplano: las barrancas que provocan miedo. Su superación aumentó la sensibilidad visual del artista. Con el estrés, el agotamiento como condición psicósomática, se intensificaron las percepciones sensoriales. Ver los abismos era un acto catártico y creativo que abrió nuevos horizontes en la comprensión de estos paisajes. Incluso los extravíos inevitables del montañismo, que empiezan cuando una barranca en la sierra se expone como insuperable, le sirvieron como caminos de indagación empírica de las “tensiones visuales”⁵⁵ del paisaje —ese cuadro, como muchos otros, es resultado de una odisea por las montañas, donde el artista aprende el manejo de lo desconocido, incierto, aleatorio e imponente de la

of abysses: and where does man not stand at the edge of abysses? Is not seeing always—seeing abysses?”⁵² and he adds, “Brave is he who knows fear but *conquers* fear, who sees the abyss, but with *pride*.”⁵³ The act of the image, inherent to the painting *The Sierra*, done in 1933 (in oil and Atl Color on jute and wood), is the presentation of a dramatic abyss, which makes the observer’s gaze “fall” (through the visual-neuronal apparatus) toward the eroded ravines below the volcano’s snow-capped peak.

At that time Atl did not have sophisticated mountaineering gear used by climbers today (thermal jackets, synthetic boots, GPS and smart phones with meteorological applications, and so forth).⁵⁴ Nor did he take an SUV to the parking lot up on the mountain; instead he walked alone without any protection against the cold of these icy, hostile, rocky environs, where he sometimes found the way ended abruptly in enormous chasms. Equipped with his empirical knowledge of this landscape and its geological condition, the artist navigated the paths, perceived

and conceived the elements like *The Sierra*, which shows a panorama typical of the highland volcanic landscape: terrifying gorges. Overcoming fear augmented the artist’s visual acuity. Stress and exhaustion as a psychosomatic condition intensified his sensory perception. Seeing the abysses was a cathartic *and* creative act that opened new horizons in the comprehension of these landscapes. Even the inevitable detours in mountain climbing, when the ravine in the sierra appeared to be impassable, served as paths of empirical inquiry of “visual

tensions”⁵⁵ in the landscape. This painting, as many others, is the result of an odyssey through the mountains, where the artist learned to negotiate the unknown, uncertain, unpredictable, and forbidding quality of the archaic condition of the land and he adapted it to a visual scheme of rough contours, in ochre, gray tones beneath a sky whose clouds virtually echo the innate geometric formation.

This mental processing of natural space as both image and setting⁵⁶ also appears in Dr. Atl’s early literary fiction: “From the peak of the Volcano I saw the World as a marvelous spectacle and I loved it with no holds barred, profoundly, intensely.”⁵⁷ But, after the amputation of his right foot in 1949, Atl could no longer scale mountains; instead he ascended the regions above volcanoes by plane, discovering dizzying vistas. “He who will one day teach men to fly will have moved all boundary stones; the boundary stones themselves will fly up into the air before him, and he will rechristen the earth—‘the light one.’”⁵⁸



(2) *La sierra* (*The Sierra*)

1933; Óleo y Atl color sobre yute y madera; 107 x 145 cm; INBA/MUNAL
1933; Oil and Atl Color on jute and wood; 42 1/8 x 57 1/8 in.; INBA/MUNAL

arcaica condición terrestre, y lo encaja en un esquema visual de contornos rudos, en tonos ocre, gris, debajo de un cielo cuyas nubes casi repiten la formación geométrica inherente—.

Esa condición mental para procesar el espacio natural como imagen y escenario⁵⁶ también aparece en la temprana ficción literaria del Dr. Atl: “Desde la cima del Volcán yo vi el Mundo como un espectáculo maravilloso y lo amé sin reticencias, profundamente, intensamente”.⁵⁷ Empero, después de la amputación de su pierna derecha en 1949, Atl ya no pudo escalar montañas, sino ascendió con avión a las atmósferas alrededor de los volcanes descubriendo vistas vertiginosas. “El que llegue a enseñar a volar a los hombres, habrá cambiado todos los límites; para él, los mismos límites volarán por los aires, y bautizará de nuevo a la tierra; la llamará la ‘ligera’”.⁵⁸

[il.3] La *Vista aérea del Popocatepetl* que Atl pintó tres años antes de su muerte, continúa con el tema de su vida. Dos cuadros con el mismo título, producidos en 1948 (a un año de la amputación que le complicó el montañismo) y 1958 enfocaron, desde la perspectiva aérea, la forma significativa del cráter del volcán. Por el contrario, la *Vista* de 1961 enfoca más el cono total del estratovolcán andésico,⁵⁹ que alcanza una altura de 5 400 metros. En la imagen ese cono está rodeado por más de tres cuartas partes de una forma circular por nubes. Sólo al lado derecho se abre una perspectiva hacia el paisaje del altiplano con los campos agrícolas en orden rectangular.

La entonces opción aeronáutica ofrecida por Octavio Barocio no sólo “resolvió” un problema corporal del Dr. Atl, sino que se nutrió de la recepción de la aeropintura futurista italiana —con sus connotaciones fascistas, militares—⁶⁰ y posibilitó también el ascenso metafísico del artista, conceptualizado en el *Manifiesto del aeropaisaje* de 1958. El avión fungió como prótesis del cuerpo deficiente del artista, pero también como dispositivo eficiente del aparato sensorial, de la capacidad cognitiva y creativa. Ahí, en las alturas de más de 6 000 metros, atravesando las grandes nubes, se han “cambiado todos los límites” (Nietzsche) y surgió una nueva visión de la Tierra.

Tal vez un público actual, acostumbrado a la consulta fácil de fotografías satelitales en la red, no comprende suficientemente la revolución de la aerofotografía (en México a partir de los años treinta del siglo XX)⁶¹ y, en el siguiente paso conceptual, la aeropintura del Dr. Atl (en los cuarenta). Atl incluso lo presentó como nuevo género, con la virtual expansión hacia el “Astropaisaje”,

[il.3] The *Aerial View of Popocatepetl* that Atl painted three years before his death continued the artist’s preferred subject matter. Two paintings with the same title, produced in 1948 (a year before the amputation that complicated his mountaineering activities) and in 1958, brought into clearer focus the significant shape of the volcanic crater from an aerial perspective. In contrast, the *View* of 1961 focused more on the overall cone of the andesitic stratovolcano,⁵⁹ which towered at a height of 5,400 meters (17,716 feet). In the image more than three-quarters of this cone is surrounded by a ring of clouds. Only the right side offers a view of the highland landscape with the orderly grid of farmlands.

The aeronautical option offered by Octavio Barocio not only “resolved” Dr. Atl’s corporal problem, but also fueled the reception of Italian Futurist Aeropainting—with its Fascist military connotations⁶⁰—and also allowed for the artist’s metaphysical ascent, conceptualized in the *Manifiesto del aeropaisaje* (Aeroscape manifesto) of 1958. The airplane served as both a prosthesis for the artist’s diminished body and as an efficient mechanism of the sensorial apparatus, of cognitive and creative capacity. There, at heights above 6,000 meters (almost 20,000 feet), cutting across the enormous clouds, “all boundary stones” (Nietzsche) have been changed and a new vision of Earth arose.

Perhaps today’s public, accustomed to the ease of consulting Internet satellite photos, finds it difficult to fully comprehend the revolutionary significance of aerial photography (in Mexico starting in the 1930s)⁶¹ and in the next concep-

tual step, Dr. Atl’s aeropainting (in the 1940s). Atl even presented it as a new genre, by advancing the virtual extension toward “Astro-scape,” “Galaxo-scape,” ending in the nirvana of “Null-scape.” His *Manifiesto del aeropaisaje*, a contribution to the First Mexican Biennale *Volcanoes and Clouds* held in 1958,⁶² promoted the definition of “Earth-scape.” Curved horizons with mountains that “were transformed in light waves” arose in this vision, a vertiginous process of optical dissolution of traditional “horizontal and vertical planes.” All in all, it was a conceptual and virtual approach to the longed-for, fictitious cosmic dimension of human existence on Earth.

The painting of 1961 materialized a central point of the manifesto, with aesthetic consequences: “aero-scape is the tumult of the skies and earth made into the rhythm of beauty in human consciousness.” Precisely this “tumult” is captured in the painting. The expressive cumulus clouds revolve as if a swirl and conceal the base of the volcano. This is a well-known visual convention



(3) *Vista aérea del Popocatepetl* (*Aerial View of Popocatepetl*)

1961; Atl color sobre celotex; 122 x 163 cm; Colección Club de Industriales
1961; Atl Color on Celotex; 48 x 64 1/8 in.; Collection Club de Industriales

el “Galaxpaisaje” terminando en el nirvana del “Nulapaisaje”. Su *Manifesto del aeropaisaje*, una contribución a la Primera Bienal Mexicana “Volcanes y nubes” de 1958,⁶² promueve el deslinde de la “Tierra-paisaje”. Surgen en esta vista horizontes curvados con montañas que “se transforman en ondas de luz”, es decir, un proceso vertiginoso de disolución óptica de los tradicionales “planos horizontales y verticales”. En fin, es un acercamiento conceptual y virtual a la deseada, ficticia dimensión cósmica de la existencia humana en la Tierra.

El cuadro de 1961 materializa, con consecuencias estéticas, una declamación central del manifiesto: “el aeropaisaje es el tumulto de los cielos y de la tierra hecho ritmo de belleza en la conciencia del hombre.” Justamente ese “tumulto” es el que captura el cuadro. Las expresivas nubes *cúmulus* giran como una espiral y esconden la base del volcán. Esa es una construcción visual establecida desde el barroco;⁶³ sin embargo, el ángulo, y con ello el efecto visual, es diferente. Atl utilizó el medio de la fotografía aérea documental como materia prima para creaciones artísticas propias; creaciones que generaron otra estética de la naturaleza desde una nueva perspectiva. Por la velocidad (futurista) de la avioneta, Atl ya no pudo hacer dibujos, sino dependía de la fotografía técnica. Surgieron en el ojo y en la lente del artista las metamorfosis fascinantes del paisaje: “Los horizontes se ensanchan; las arrugas de la Tierra se empequeñecen; la masa de un cerro se aplasta; los valles giran... Las cordilleras elevan sus crestas empenachadas de nieve — olas de un mar petrificado”.⁶⁴

Y “la Tierra se va convirtiendo en un mapa sin relieve”.⁶⁵ Sin embargo, la *Vista aérea del Popocatépetl* de 1961 se estructura por pinceladas gruesas, que no sólo otorgan un carácter más abstracto a la imagen, sino dan “relieve”; es decir, de cierta manera compensan la disolución óptica del relieve terrestre desde la ventanilla de la avioneta. Con ello, Atl supera, a su modo, y con un enorme impacto estético, el carácter de reproducción mecánica de la fotografía aérea, y surge una composición atmosférica en tonos celestes de azul-verde, en grises, negro y blanco —todos colores que fomentan la impresión de lo lejano-difuso e incluso celeste-espiritual—.

LAS ATMÓSFERAS DE LA LUZ, DE LAS NUBES Y DEL HUMO

Atención especial, en la obra del Dr. Atl, reclama la constitución estética del éter, interferido por los rayos del sol, pero también por las nubes y el humo de las fumarolas volcánicas. Aún las ciencias en la actualidad, que desde hace mucho tiempo remplazaron la idea esotérica del “éter” por la mirada analítica de la atmósfera, reconocen el efecto estético de las alturas, capturado, en diferentes esquemas, por Atl: “A la altura del Popocatépetl, la atmósfera es mucho más tenue y ofrece un colorido diferente y mucho

used since the Baroque period;⁶³ however, the angle, and with it the visual effect, is different. Atl used the medium of documentary aerial photography as the raw material for his own artistic creations; creations that produced another aesthetic of nature from a new perspective. Given the (Futurist) speed of small aircraft, Atl could no longer do drawings on the spot; instead he had to depend on photography. The fascinating metamorphoses of the landscape arose in the artist’s eye and camera lens: “Horizons expand; Earth’s wrinkles look smaller; a hill’s mass is crushed, valleys turn around... Mountain chains raise their snow-plumed crests—waves in a petrified sea.”⁶⁴

And “Earth becomes a flat map.”⁶⁵ However, the *Aerial View of Popocatépetl* of 1961 is structured with thick brushstrokes, which not only give the image a more abstract character, but also give it “relief”; in a certain way the thick texture compensates for the optical dissolution of the terrestrial relief from the aircraft’s window. With this, Atl overcame the mechanical character of reproduction of aerial photography in his way and with an enormous aesthetic impact. What emerged was an atmospheric composition in celestial tones of blue-green, grays, black and white, all colors that enhance the impression of the diffused distance and even the spiritual celestial realm.

ATMOSPHERES OF LIGHT, CLOUDS, AND SMOKE

The aesthetic constitution of ether, inferred by the sun’s rays, merits special attention in Dr. Atl’s work, as well as clouds and the smoke of volcanic fumaroles. Although modern science long ago replaced the esoteric idea of “ether” with the analytical approach to the atmosphere, it recognizes the aesthetic effect of the heights that Atl captured in different ways: “At the height of Popocatépetl, the atmosphere is much more tenuous and offers a different and much more versatile coloring. There is also a magic to the colors and images that Dr. Atl was able to achieve.”⁶⁶

[ill.4] The painting *The Sun and Clouds*, done in oil on canvas early in the 1920s, offers an early aesthetic interpretation of this mountainous atmosphere is the painting “O heaven above me, pure and deep! You abyss of light! Seeing you, I tremble with god-like desires. To throw myself into your height, that is *my* depth. To hide in your purity, that is *my* innocence.”⁶⁷ And in the final lines of the book *Thus Spoke Zarathustra*: “he left his cave, glowing and strong as a morning sun that comes out of dark mountains.”⁶⁸ With all of the ingenuousness of the still young artist, who employs baroque schemata to paint the divine-solar radiation, this canvas manifests the Nietzschean spirit of the longed for ascent to the heavens—but not in a Christian sense—instead as a virtual space of purity. In fact, the sun’s pyramidal rays, caressed by cumulus clouds, clearly guide the eye upward, where the blue dominates like a color evoking remoteness; an angle from an earthly

más versátil. Entre otras cosas, hay una magia de los colores y de las imágenes, que el Dr. Atl logró manejar”.⁶⁶

[il.4] Una temprana interpretación estética de esa atmósfera montañosa es el cuadro *El sol y las nubes*, pintado en óleo sobre tela a inicios de los años veinte. “¡Oh, cielo que estás sobre mí, cielo claro, cielo profundo! ¡abismo de luz! Al contemplarte, tiemblo de divinos anhelos. / Lanzarme a tu altura: he ahí *mi profundidad*! Cobijarme en tu pureza: ¡he ahí mi inocencia!”⁶⁷ Y, en la última frase del libro *Así hablaba Zarathustra*: “se alejó de su cueva, ardiente y animoso, como el sol matinal que aparece entre las montañas sombrías”.⁶⁸ Con toda ingenuidad del todavía joven artista, que utiliza esquemas barrocos para pintar la radiación solar-divina, este cuadro manifiesta el espíritu nietzscheano del deseado ascenso —no cristiano— al cielo, como espacio virtual de la pureza. E incluso, la radiación solar piramidal, soplada por algunas nubes *cúmulus*, claramente guía la orientación visual hacia arriba, donde domina el azul como color de lejanía; un ángulo de mirada desde una posición terrestre con tonos de cercanía en ocre, además, introducido en el primer plano por un maguey.

Casi al mismo tiempo en que Atl pintó ese cuadro, exploró el medio literario para fomentar ese ascenso teosófico a las montañas, aún en una dicción descriptiva, no esotérica: “En la altiplanicie de México, la atmósfera es extraordinariamente límpida durante la mayor parte del año, y el aspecto que presenta el inmenso valle en un día luminoso, tiene algo de la transparencia, de la dureza, de la precisión, de la claridad de una taza de cristal cortado”.⁶⁹ Y hace coincidir palabra e imagen en la misma fase: “Frialdad metálica y transparencia de cristal en el aire-luz-luz. Torrentes de luz azul inundan el espacio —fluido azul baila el inmenso paisaje— potentes radiaciones sepultan la tierra en un extraño silencio luminoso”.⁷⁰ *El sol y las nubes* utiliza un esquema anacrónico para visualizar estas características expresadas con contundencia en la obra literaria de *Las sinfonías del Popocatépetl*. Además, la puesta en escena del maguey es una “mexicanización” casi banal de la experiencia lumínica en las montañas, con su condición atmosférica y telúrica *universal*. Es un estereotipo visual que le sirve a Atl para posicionarse como pintor de paisajes emblemáticos, como el nuevo Velasco del siglo XX en México. Por ello, no sorprende que en una obra tardía, *El Sol*, de 1960, Atl regrese a este esquema, como acto auto-mnemotécnico y también nostálgico —aun en contornos más suaves y sin el esquema barroco-religioso de los rayos solares—.

position with tones approaching ochre are also introduced in the foreground by an agave.

At almost the same time that Atl painted this canvas, he explored the literary genre to promote this theosophical ascent of the mountain, even in non-esoteric, descriptive diction: “In the Mexican highlands, the atmosphere is remarkably limpid for most of the year, and the appearance of the immense valley on a luminous day has a feel of transparency, hardness, precision, the clarity of a cut crystal cup.”⁶⁹ And he makes the word coincide with the image: “Metallic coldness and crystal transparency in the air-light-light. Torrents of blue light flood the space—the immense landscape dances fluid blue—potent rays bury the land in an uncanny luminous silence.”⁷⁰

The Sun and Clouds employs an anachronistic schema to visualize these characteristics powerfully expressed in the literary work *Las sinfonías del Popocatépetl* (The Popocatépetl symphonies). Furthermore, setting the stage with the agave is an almost banal “Mexicanization” of the experience of light in the mountains, with its *universal* atmospheric and telluric condition. It is a visual stereotype that enables Atl to position himself as a painter of emblematic landscapes, as the new Velasco of twentieth-century Mexico. Therefore, it is not surprising that in a late work, *The Sun* of 1960, Atl returned to this solution as a self-mnemonic as well as nostalgic act, even in the softest contours and in the absence of the religious-baroque treatment of the sun’s rays.

[ill.5] “The tension of my cloud was too great: between the laughter of lightning bolts I want to throw showers of hail into the depths. Violently my chest will expand, violently will it blow its storm over the mountains and thus find relief. Verily, like a storm come my happiness and my freedom. But let my enemies believe that *the evil one* rages over their heads.”⁷¹ *Volcano with Clouds*, a composition painted in 1941 in Atl Colors, shows a stormy setting on the peaks of volcanic mountains, where the white clouds resemble snowcaps. The dark-blue setting does not show lightning bolts—as described in the atmospheric poetry of *Zarathustra*—but it reveals the inhospitable character of the heights, where frigid temperatures, strong winds, and frequent electrical storms prevail. The clouds frame the tips of the mountains; their spiral configuration gives the scene a sublime character. No doubt the painter-mountaineer who climbed to these heights, to have—and conceptualize—this dramatic vista suffered a corporeal and mental catharsis that set him apart from the human masses on earth. In this painting,



(4) *El sol y las nubes* (*The Sun and Clouds*)

ca. 1920; Óleo sobre tela; 101 x 74.5 cm; Colección particular
1920; Oil on canvas; 39 ³/₄ x 29 ³/₈ in.; Private collection

[il.5] “Era demasiado grande la impaciencia de mi nube; entre las risas de los relámpagos quiero lanzar granizadas a las profundidades. / Levantarán mi pecho violentamente. Violentamente soplará su tempestad en los montes: así se aliviará. / Ciertamente, mi felicidad y mi libertad son impetuosos cual una tempestad, pero quiero que mis enemigos crean que es *el espíritu maligno* quien se encoleriza sobre sus cabezas”.⁷¹ *Volcán con nubes*, una composición pintada en 1941 en Atl colors, presenta un escenario tempestuoso en las cimas de las montañas volcánicas, donde las nubes blancas se asemejan a las capas de nieve. En el ambiente azul-oscuro no aparecen relámpagos —como en la poesía atmosférica del *Zarathustra*—, pero sí se revela un carácter inhóspito de las alturas, donde rigen temperaturas bajas, vientos fuertes y frecuentemente tormentas eléctricas. Las nubes enmarcan las puntas montañosas; su configuración en forma de espiral otorga un carácter sublime a la escena. No cabe duda que el pintor-montañista que subió a estas alturas, para tener

—y conceptualizar— esta vista dramática, sufrió una catarsis corporal y mental que le distingue de la masa terrestre de los hombres. En el cuadro, Atl presenció un momento de soledad y superioridad (nietzscheana), un impacto estético anticipado dos décadas antes en su *Sinfonías*: “Cuando al caer la tarde el sol ilumina este drama de piedra, y las masas de rocas bañadas en el sereno azul del cielo parecen reposarse del castigo eterno, el viento, por la atmósfera diáfana, viene ya en camino, y al llegar la noche seguirá destruyendo los peñascales”.⁷² Coinciden



15) *Volcán con nubes* (*Volcano with Clouds*)

1941; Atl color, óleo sobre tela; 65.5 x 96.5 cm;
Colección Pascual Gutiérrez Roldán
1941; Atl Color, oil on canvas; 25¼ x 38 in.;
Collection Pascual Gutiérrez Roldán

las descripciones literarias de Atl con este cuadro: “En los días transparentes del invierno, ornan el cielo inmenso con plumajes fantásticos que el sol colorea de iridiscencias sutiles, y en las tardes de verano, enormes como mundos, giran sobre sí mismas, cambian de forma a cada instante y en masas formidables se precipitan por las enormes cañadas, silenciosamente, apretándose en densos cúmulos”.⁷³

También en el posterior *Manifiesto del aeropaisaje* (de 1958), el artista subraya la importancia escenográfica y el impacto atmosférico de las nubes: “Los cúmulos ruedan sobre las montañas y todo lo transforman. Entre sus girones vaporosos asoman cráteres carcomidos, lomos ásperos de serranías, y se abren abismos...”.⁷⁴ Ya en varias pinturas anteriores, Atl había empleado el principio barroco de colocar nubes como herramienta visual para disolver los límites entre arriba y abajo e incluso las convirtió en “protagonistas” de algunos cuadros.⁷⁵ En *Volcán con nubes*, esos fenómenos meteorológicos efímeros, además, fungen como dispo-

Atl experienced a moment of solitude and (Nietzschean) superiority, an aesthetic impact anticipated two decades earlier in his *Sinfonías*: “When afternoon falls, the sun illuminates this stony drama and the rocky masses bathed in the serene blue of the sky seem to rest from the eternal punishment, the wind, it is now on the way through the diaphanous atmosphere, and when night falls it will continue destroying the rocky hills.”⁷² Atl’s literary descriptions coincide with this painting: “On transparent winter days, [clouds] adorn the immense sky with fantastic plumage that the sun tints with subtle iridescence, and on summer afternoons, [they are] as enormous as worlds revolving around themselves, changing shape with each moment, and in formidable masses silently rolling through the huge canyons, pressed into dense cumulus clouds.”⁷³

Also in the later *Manifiesto del aeropaisaje* (1958), the artist underscores the scenographic importance and atmospheric impact of clouds: “Cumulus clouds roll over the mountains and transform everything in their path. Eaten-away craters, jagged hills of mountain chains peer out between their vaporous swirls and abysses gape.”⁷⁴ Already in several earlier paintings, Atl had employed the baroque principle of positioning clouds as a visual tool to dissolve the limits between above and below and even transformed them into “protagonists” in some paintings.⁷⁵ In *Volcano with Clouds*, this ephemeral meteorological phenomenon also served as emotional devices, generating an uncanny ambiance, *unheimlich* (in Freudian terms). Its movement suggests the depth of the mountainous setting, blurring its limits.

The effect of this composition is also strengthened by the use of vibrant Atl Colors.⁷⁶ These intense pigments augment the sheer physical power of the image on the observers’ retina, which—in Lucretius’s way of understanding—is a pressure that generates emotions and stimulates the imagination.⁷⁷

[ill.6] Experiencing the eruption of Parícutín had the maximum volcanological impact on Atl (see the subheading below). Beyond showing its possible topographic location, the charcoal on paper drawing *Fumaroles at Dusk* reveals an archaic dimension of Earth’s formation some four billion years ago, when the surface was covered by volcanoes in ongoing eruption, whose gases created the atmosphere in long processes that lasted several millions of years more. Here we cite, not Nietzsche, but Lucretius, as the implicit inspiration—of course not the literal source—for *Fumaroles*, whose small-scale in no way diminishes

sitivos emocionales, generan un ambiente misterioso (en términos freudianos), *unheimlich*. Su movimiento indica una profundidad del escenario montañoso, ofuscando sus límites.

El efecto de esta composición se fortalece también por el uso de los intensos Atl colors⁷⁶. Con ello aumenta la fuerza física de la imagen sobre la retina de los observadores, que —según una comprensión de Lucrecio— es una presión que genera emociones y estimula imaginaciones.⁷⁷

[il.6] El máximo impacto vulcanológico para Atl fue la experiencia de la erupción del Parícutín (véase el subcapítulo adelante). Más allá de su posible ubicación topográfica, el dibujo al carbón sobre papel *Fumarolas al anochecer* revela un aspecto arcaico de la formación de la Tierra hace cuatro mil millones de años, cuando su superficie era cubierta por volcanes en erupción permanente, cuyos gases crearon, en largos procesos de otros millones de años, la atmósfera. Citemos, en esta ocasión, no a Nietzsche, sino a Lucrecio, como inspiración implícita —por supuesto no literal— de *Fumarolas*, un dibujo de pequeño formato pero gran alcance: “Bajo la radiación solar, los puntapiés de los hombres arremolinan neblinas de polvo, convertidas en nubes volantes, dispersas en el aire por los vientos fuertes que cubren permanentemente una parte considerable de la Tierra”. Y como efecto visual para el paisaje, estas nubes y neblinas (precisamente: la acumulación de aerosoles contaminantes) “llevan la oscuridad y roban al mundo la serenidad... Muchas veces las vemos volando como gigantes que hacen sombra, o como enormes montañas y bloques desgarrados, que se obstaculizan el sol...”⁷⁸

Fumarolas capturó un estado aún más extremo de lo que Lucrecio explica como impacto emocional de un cielo oscurecido: la dispersión de cenizas volcánicas en el aire, que nivela visualmente tierra y cielo en los tonos oscuros de gris y negro. Las expansiones de los llanos, los contornos de las montañas y las configuraciones del cielo se desdibujan —tal como lo presenció el artista *in situ*—. Además, la representación pictórica de ese estado difusivo del paisaje (cerca de un volcán activo) en *carbón* transmite la impresión atmosférica, táctil en un material adecuado, un material terrestre, producto de los largos ciclos geofísicos determinados por erupciones con fumarolas de ceniza.

Fumarolas capturó un estado aún más extremo de lo que Lucrecio explica como impacto emocional de un cielo oscurecido: la dispersión de cenizas volcánicas en el aire, que nivela visualmente tierra y cielo en los tonos oscuros de gris y negro. Las expansiones de los llanos, los contornos de las montañas y las configuraciones del cielo se desdibujan —tal como lo presenció el artista *in situ*—. Además, la representación pictórica de ese estado difusivo del paisaje (cerca de un volcán activo) en *carbón* transmite la impresión atmosférica, táctil en un material adecuado, un material terrestre, producto de los largos ciclos geofísicos determinados por erupciones con fumarolas de ceniza.

En sus inicios como explorador empírico, literario y artístico de volcanes, el Dr. Atl veía en las fumarolas, las columnas de va-

its scope: “Some certain parts of earth, grievously parched / By unremitting suns, and trampled on / By a vast throng of feet, exhale abroad / A powdery haze and flying clouds of dust, / Which the stout winds disperse in the whole air.” And as a visual effect on the landscape, these clouds and hazes (specifically: the accumulation of contaminating aerosols) “smirch the serene vision of the world,... / For oft are seen / The giants’ faces flying far along / And trailing a spread of shadow; and at times / The mighty mountains and mountain-sundered rocks / Going before and crossing on the sun.”⁷⁸

Fumaroles captured an even more extreme state than what Lucretius characterized as the emotional impact of a darkened sky: the dispersion of volcanic ash in the air, which visually levels earth and sky in dark tones of gray and black. The sprawling plains, the mountain contours, and the sky’s configurations are blurred, just as the artist witnessed for himself in situ. Moreover the pictorial depiction of this diffusive state of the landscape (near the active volcano) in charcoal transmitted the atmospheric, tactile impression in an appropriate material, an earthly material, the product of lengthy geophysical cycles determined by eruptions with ash fumaroles.

Early on as an empirical, literary, and artistic explorer of volcanoes, Dr. Atl saw “a sign of renovation”⁷⁹ in fumaroles and columns of steam. Nonetheless, in his observational phase of Parícutín, the highly toxic gases of the fumaroles affected his health to the extreme that his foot had to be amputated. Thus, they are

also *Fumaroles* of death that are revealed in the sky in the proximity of the active volcano. It is the “natural” contamination of the air (with sulfuric acid), prior to the major environmental impact of industry and automobiles; a fascinating aesthetics of destructive geophysical forces, which generate spectacular luminous effects on the landscape, transformed in this case in a drawing on cardboard. A nebulous setting is a means of disorientation, where small objects, stones, can appear much larger and more threatening than they actually are.⁸⁰ This is the subject of other related drawings by Dr. Atl.

THE AESTHETICS OF VOLCANIC FORMATIONS

[ill.7] In another charcoal on paper drawing (perhaps done in the context of the painting *Parícutín* of 1943), Atl captures, with subtle shading, a detail of the scoria that covers lands around a volcanic eruption. They are “Earth’s wrinkles,” even “stone jewels” that Atl praised in his *Sinfonías del Popocatépetl*.⁸¹ A photo showed



16) *Fumarolas al anochecer* (*Fumaroles at Dusk*)

s.f.; Carbón sobre papel; 25.4 x 31.8 cm; INBA/MUNAL
n.d.; Charcoal on paper; 10 x 12½ in.; INBA/MUNAL

por, “un signo de renovación”.⁷⁹ Empero, en su fase de observación del Paricutín, los gases altamente tóxicos de las fumarolas afectaron su salud hasta el grado extremo de la amputación de su pierna. Entonces, son también *Fumarolas* de la muerte que se revelan en el cielo cerca del volcán activo. Es la contaminación “natural” del aire (con ácido sulfúrico), antes de los grandes impactos ambientales por la industria y los automóviles; una estética fascinante de las fuerzas geofísicas destructivas, que generan efectos luminosos impactantes en el paisaje, transformados, en este caso, en un dibujo de cartón.

Cabe mencionar que un ambiente nebuloso es un medio de desorientación, donde aun pequeños objetos, piedras, pueden aparecer más grandes y amenazantes de lo que en verdad son⁸⁰ —tema de otros dibujos relacionados del Dr. Atl—.

LA ESTÉTICA DE LAS FORMACIONES VOLCÁNICAS

[il.7] En otro dibujo de carbón sobre papel (posiblemente en el contexto del cuadro *El Paricutín*, del año 1943), Atl delinea, con escasos sombreados, un detalle de la *escoria lávica* que se expande sobre los suelos cerca del volcán en erupción. Son las “arrugas del globo”, aun las “joyas de piedra” que Atl ya alabó en sus *sinfonías del Popocatépetl*.⁸¹ Una fotografía lo capturó contemplando intensamente una pieza de basalto⁸² —una impresión en el cerebro del artista, que luego se convierte en dibujo como materia prima para los cuadros monumentales—. El detalle rocoso parece en el dibujo como micro-cosmos de todo un paisaje conquistado por los flujos violentos de la lava. Además, el dibujo extrae las estructuras determinantes de ese tipo de lava y, con ello, revela otras facetas geofísicas, tal vez más intensas, que la fotografía documental de las piedras. Ese dibujo es una micro-estética de la violencia eruptiva de un volcán, fractal de un “escenario de fuerzas desgarradas y de sustancias fluyentes”, que requiere “una percepción animada”.⁸³

Comparado con los formatos grandes en óleo y brillantes Atl colors de las erupciones del Paricutín, ese dibujo de carbón no pretende llamar la atención exagerada de un impacto profundo sino requiere de la contemplación concentrada. Además, proporciona material alternativo para las investigaciones geológicas, justamente por medio de la imagen artística improvisada.

[il.8] El micro-cosmos geológico es tema también de otro dibujo de carbón sobre papel. Su título *Un proyectil* ya indica la velocidad y violencia de una erupción volcánica. De hecho, la terminología de la vulcanología se asemeja a la balística y la ciencia de las

him intensely contemplating a piece of basalt⁸²—an impression in the artist’s mind that was then transformed into a drawing that served as the raw material for monumental paintings. The rocky detail in the drawing seems to be a microcosm of the entire landscape conquered by violent lava flows. What’s more, the drawing brings out the distinctive structures of this type of lava, and with this, it reveals other geophysical facets, perhaps more intensely than documentary photographs of stones. This drawing is a micro-aesthetic of the eruptive violence unleashed by a volcano, fractal of a “scenario of shattering forces and flowing substances,” which requires “agile perception.”⁸³

Compared to the large-format works of the eruptions of Paricutín in oil and vibrant Atl Colors, this charcoal drawing does not attempt to attract the exaggerated attention of a profound impact, instead it requires focused contemplation. In addition, it provides alternative material for geological enquiry, precisely through the improvised artistic image.



[7] *Escoria lávica (Lava Escoria)*

1943; Carbón sobre papel; 16.9 x 34 cm; INBA/CENCROPAM
1943; Charcoal on paper; 6 5/8 x 13 3/8 in.; INBA/CENCROPAM

[ill.8] Another charcoal on paper drawing also focuses on the geological microcosm. Its title, *A Volcanic Projectile*, already indicates the speed and violence of a volcanic eruption. In fact, volcanological terminology resembles that of ballistics and weapons sciences. Other drawings by Atl are called *Type of Volcanic Projectile* or *Type of Unipolar Volcanic Bomb*. The mixture of silicates and oxides, perforated by gases, that volcanoes discharge at high speed are shaped as cannonballs or bombs and they leave a mark on the earth. This impact is drawn in concentric shapes and produce mini-craters on surfaces. This is precisely what Atl captured in his drawing of the “volcanic projectile,” resting on a crater. It is a still life, a geological *memento mori* so to speak, that generates a fascinating formal complexity, visible only to the interested and the initiated. The most spectacular part—which appears in some oils in the *Paricutín* series—is the volcano’s explosion, which at night resembles an infernal shower of fiery rocks, a sharp contrast of red dots in the night sky.

On its ballistic path, the burning stones change shape into a wide variety of bizarre forms, the subject of countless drawings and picturesque details in Atl’s work. The entire process of the eruption generates a fascinating synesthesia, described by the artist in his literary work: “Violent explosions stir the red-hot liquid. Thick gushes of steam and smoke mixed with lava, stone, and ash particles spurt, whistling.”⁸⁴ This generates a comparison with the life of the artist-Zarathustra: “Nothing is old and nothing has died: at the end of Destruction is Life.”⁸⁵ In biologi-

armas. Otros dibujos de Atl se llaman *Tipo de proyectil* o *Tipo de bomba unipolar*. La mezcla de silicatos y óxidos, perforados por los gases, que expulsan los volcanes a gran velocidad, se configuran como balas o bombas y generan un impacto sobre la tierra. Ese impacto se dibuja en formas concéntricas y surgen mini-cráteres sobre las superficies. Es justo lo que capturó Atl en su dibujo del “proyectil” volcánico, descansando en un cráter. Es una naturaleza muerta, hasta un *memento mori* geológico, que genera una complejidad formal fascinante, que sólo los interesados e iniciados ven. La parte más espectacular —que aparece en algunos óleos de la serie *Paricutín*— es la expulsión del volcán, que en la noche parece como una lluvia infernal de piedras ardientes, un contraste fuerte de puntos rojos sobre el cielo nocturno.

En su camino balístico, las piedras ardientes se reconfiguran en una gran variedad de formas bizarras, motivo de innumerables dibujos y detalles pintorescos en la obra de Atl. Todo el proceso de la erupción genera una sinestesia fascinante, descrita por el artista en su obra literaria: “Violentas explosiones remueven el líquido candente. Brotan, silbando, gruesos chorros de vapor y de humo mezclados de partículas de lava, de piedras y de cenizas”.⁸⁴ He aquí un símil de la vida del artista-Zarathustra: “Nada es viejo ni nada ha muerto: en el término de la Destrucción está la Vida”.⁸⁵ En términos biológicos, la sustancia pedregosa volcánica no es una materia muerta, sino suelo para plantas silvestres, aun para una agricultura floreciente, y en los cráteres se establece la vida de micro-organismos.

Sin embargo, el mensaje visual del dibujo *Un proyectil* está determinado por un carácter árido. En su esencia: “Piedras, piedras, piedras! Piedras pulverizadas, piedras en fragmentos, ríos de piedras bajando por las cañadas, piedras desgajadas erguidas sobre los declives como inmensas flores cristalizadas... enormes murallas negruzcas, corroídas, agrietadas, desquebrajadas”.⁸⁶ Atl comparte esa fascinación por la geo-estética con muchos antecesores, entre ellos Paul Cézanne, quien en su fase tardía dibujaba el Monte Sainte-Victoire y la cantera de Bibémus, ambos en la Provence.⁸⁷ Su fascinación por el acto de dibujar las configuraciones rocosas, en terrenos abandonados, solitarios e inhóspitos tuvo un reflejo tardío en la vida y obra del Dr. Atl. Cézanne consideraba básico para la inspiración la lectura de la obra antigua *De Natura rerum* de Lucrecio, que le llevó a descubrir los pedregales, con sus estratificaciones, fragmentaciones y dislocaciones como motivo de estética aleatoria, aún en el juego de conjunto con las



[8] *Un proyectil (A Volcanic Projectile)*

s.f.; Carbón sobre papel; 24.5 x 33.7 cm; INBA/MUNAL
n.d.; Charcoal on paper; 9 5/8 x 13 1/4 in.; INBA/MUNAL

cal terms, the stony volcanic substance is not lifeless matter, but rather fertile soil for wild plants, rich for agriculture, and micro-organic life is established in the craters.

However, the visual message of the drawing *A Volcanic Projectile* is shaped by an arid character. In its essence: “Stones, stones, stones! Pulverized stones, stone fragments, rivers of stones descending the canyons, broken off stones standing on inclines as immense crystalized flowers... enormous corroded, cracked, split blackish walls.”⁸⁶ Atl shared this fascination for geo-aesthetics with numerous predecessors, including Paul Cézanne, who in his late phase drew Mont Sainte-Victoire and the Bibémus quarry, both in Provence.⁸⁷ His fascination for the act of drawing rocky formations, in abandoned, solitary or inhospitable lands had a late echo in Dr. Atl’s life and work. Cézanne regarded reading the ancient work by Lucretius, *De Natura rerum (On the Nature of Things)*, as fundamental, because it led him to discover a fortuitous aesthetic motif in the rocky ground, with its stratification, fragmentation, and dislocation, also in play with the clusters of fleeting clouds,⁸⁸ just as Atl reinterpreted it in the face of the eruptions of Mexican volcanoes.

[ill.9] These drawings, and also the geological-documentary photographs in Dr. Atl’s possession, formed part of the creative process whose maximum expression was monumental painting. Even though the format of *Popo and Izta*, only 37 x 50 cm (14^{5/8} x 19^{3/4} in.), does not exceed the limits apt for display on bourgeois sitting room walls, it’s vision

is unquestionably monumental. “Not the height but the precipice is terrible. That precipice where the glance plunges *down* and the hand reaches *up*.”⁸⁹

The work of 1950 captures the view of the two volcanoes from an aircraft. The vast landscape, shaped by thick brushstrokes on the canvas, conveys a certain majesty, with the two complementary poles of the crater of Popocatépetl in the foreground and the peak of Iztaccíhuatl in the background. Very few clouds clutter the atmosphere. The image radiates a contemplative spirit from on high, from an aerial perspective, no an earthly one. Nevertheless, for the initiated, those experienced in mountaineering, it is clear that the slopes and abysses of the crater are dangerous structures that require mental power to overcome them. Atl painted this work—among many others on the same subject, Popo and Izta—for a public that was only familiar with the far-away silhouette of the two monumental volcanoes: Zarathustra exclaimed: “You are no eagles: hence you have never experienced

nubes efímeras,⁸⁸ tal como lo reinterpretó Atl frente a las erupciones de los volcanes mexicanos.

[il.9] Aquellos dibujos, y también las fotograffias geológico-documentales que poseía el Dr. Atl, formaron parte del proceso creativo cuyo máximo resultado fue el cuadro monumental. Aunque el formato de *Popo e Izta*, de 37 x 50 cm, no excede los límites aptos para las paredes de las salas burguesas, su visión es sin duda monumental. “No es la altura: ¡Lo terrible es la pendiente! / La pendiente desde donde la vista se precipita a lo hondo y la mano se tiende hacia la cumbre”.⁸⁹

La obra de 1950 captura la vista a los dos volcanes desde el avión. El paisaje vasto, compuesto de pinceladas gruesas sobre la tela, aparece con cierta majestuosidad, con los dos polos complementarios del cráter del Popocatepetl en el primer plano y la cima del Iztaccíhuatl en el segundo. Muy pocas nubes llenan la atmósfera. La imagen emana un espíritu contemplativo desde las alturas, desde una perspectiva aérea, no terrestre. Empero, para los iniciados, los experimentados en el montañismo, queda claro que las pendientes y los abismos del cráter son estructuras peligrosas, que exigen superación mental. Atl pintó ese cuadro —entre muchos más con el mismo motivo, Popo e Izta— para un público que sólo conocía la silueta lejana de los dos volcanes monumentales. Exclamó Zarathustra: “Vosotros no sois águilas y por eso no habéis podido saborear la felicidad en el espanto del espíritu”.⁹⁰ Este es el mensaje didáctico del cuadro:

crear una imagen capaz de visualizar el choque emocional creativo para el “espíritu”. El artista volando en la avioneta sobre la sierra transmite, en su cuadro, la sensación oscilante entre terror y fascinación, frente a los vestigios geológicos de mil millones de años, cuando nació la Tierra por actividad volcánica.

El motivo más impactante de esa geo-historia arcaica es la forma del cráter, la boca para los canales del magma que sube desde el núcleo líquido del planeta. Los volcanes proporcionan información impactante sobre las energías estancadas debajo de la corteza terrestre. Ya Aristóteles sabía que la Tierra es una entidad con convulsiones y contracciones como otras criaturas también. E incluso en su *Meteorología* estableció el término “cráter” (taza, en griego).⁹¹ Los cráteres son válvulas terrestres⁹² con formas de aristas vivas, en metamorfosis según la actividad volcánica. Su percepción es una experiencia extrema de un ambiente hostil. La violencia materializada en el cráter no permite codificaciones teológicas positivas; más bien, como ya lo expresó

the happiness that is in the terror of the spirit.”⁹⁰ This is the didactic message of the painting: to create an image capable of visualizing the creative emotional shock for the “spirit.” The artist circling in the small plane over the sierra transmits in his painting a sensation alternating between terror and fascination, faced with the geological vestiges of billions of years, when volcanic activity gave birth to the Earth’s surface.

The most striking motif in this archaic geo-history is the shape of the crater, the mouth for the channels of magma rising from the planet’s liquid core. Volcanoes provide staggering information on the energies trapped beneath the earth’s crust. Aristotle already knew that Earth was an entity that experienced convulsions and contractions just as other creatures. In fact, in his *Meteorology* he coined the term “crater” (cup in Greek).⁹¹ Craters are earthly valves⁹² with sharp edges, in metamorphosis that depend on volcanic activity. Viewing them up close is an extreme experience in a hostile environment. The violence materialized in the crater does not allow for positivist theological codification: instead, as Alexander von Humboldt described it, on his wanderings to volcanoes throughout the sierras of Latin America, nature is neither a mirror of God nor of man.⁹³

The phase when Atl conceived this painting, in the mid-twentieth century, had been a relatively peaceful one for Popocatepetl, a polygenic volcano, with “repeated eruptive activity” over the course of millions of years.⁹⁴ In the words that Dr. Atl penned early in the twentieth century, the “interior of the crater is formed

of diagonal and horizontal stratification from flows of trachyte, tezontle, and material layers of detritus... The appearance of this huge pit, in 1909, resembled the interior of an immense cooled brick kiln, with its red-hot walls with massive gray bands from which rose the gases of fumaroles.”⁹⁵ However, starting in 1919 “violent steam emissions” were observed with tall columns of ash,⁹⁶ culminating in 1925 with “three extremely violent explosions.”⁹⁷ After that Popo remained relatively inactive until the 1990s. In *Popo and Izta*, Atl portrays a crater lacking a fumarole, an image in relative geological peace.

The protagonist in the background of the painting, the “sleeping woman,” is apparently a calmer volcano. However, in geological terms, this stratovolcano, which was born some 1.7 million years ago—its cone some 900 thousand years ago—is an active volcano, because it had its last eruptive event at least 5000 years ago.⁹⁸ During several eruptions the profile of a recumbent woman emerged on the snowy peaks, the “white woman” who triggered

Alexander von Humboldt en sus caminatas por los volcanes de la sierra latinoamericana, la naturaleza no es espejo de Dios ni del hombre.⁹³

La fase en que Atl concibió ese cuadro, a mediados del siglo, ha sido relativamente tranquila para el Popocatepetl, un volcán poligenético, con “actividad eruptiva repetida” a lo largo de millones de años.⁹⁴ Según una descripción del Dr. Atl, a inicios del siglo XX, el “interior del cráter está formado por estratificaciones diagonales y horizontales de corrientes de traquitas, tezontle y capas de material detrítico... El aspecto de este gran pozo, en 1909, semejava el interior de un inmenso horno de ladrillos apagado, con sus paredes de un color rojo vivo con grandes fajas grises entre las cuales salían los gases de algunas fumarolas”.⁹⁵ Pero a partir de 1919 se observaron “violentas emisiones de vapor”, con muy altas columnas de ceniza,⁹⁶ culminando en 1925 con “tres explosiones muy violentas”.⁹⁷ Pero hasta inicios de los años noventa, el Popo se quedó sin mayor actividad. En *Popo e Izta*, Atl retrata un cráter sin fumarola, una imagen en paz geológica relativa.

La protagonista del fondo del cuadro, la “mujer dormida”, es un volcán aparentemente más tranquilo. Sin embargo, en términos geológicos, este estratovolcán, que nació hace 1.7 millones de años —su cono hace 900 mil años— es un volcán activo, porque tuvo su pasada actividad eruptiva hace por lo menos 5 000 años.⁹⁸ Durante varias erupciones surgió el perfil de una mujer acostada en la cima nevada, la “mujer blanca” que activó la fantasía colectiva de los habitantes en la cuenca de México. Es un antropomorfismo conocido de muchas culturas del mundo, la proyección imaginativa de un cuerpo humano sobre la construcción geológica de una montaña —que según una crítica del filósofo Ernst Cassirer, expresa una tiranía del mito y de los sistemas simbólicos sobre la realidad (geofísica)—.⁹⁹

Tal vez esto explica por qué Atl escogió ese ángulo de la representación, desde donde la cima nevada del Izta sólo aparece como doble punta blanca. Frente a un desgaste del motivo popular de la “mujer dormida”, el artista expone otra visión de ese volcán. Más allá del antropomorfismo *naïf*, podría emanar, en la mente del observador atento y educado, otra dimensión simbólica, espiritual. Atl escenifica una petrología alternativa, que depura la presencia esencial de los volcanes en el paisaje de cualquier referencia *kitsch*. El cuadro *Popo e Izta* es una obra escénico-paisajista sublime.

EL EXEMPLUM DEL PARICUTÍN

[il.10] Este modo de la estética sublime contrasta con la amplia serie de óleos y dibujos que el Dr. Atl produjo a partir del año 1943 frente al nacimiento del volcán Parícutín. “Sólo ahora dará luz la montaña del porvenir humano. Dios ha muerto: ahora *nosotros* queremos que viva el Superhombre”.¹⁰⁰ Era un impacto funda-

the collective fantasy of people living in the Basin of Mexico. It is an anthropomorphism known in many cultures worldwide, the imaginative projection of a human body on the geological construction of a mountain—which according to a critique by philosopher Ernst Cassirer expresses the tyranny of the myth and symbolic systems on reality (geophysics).⁹⁹

Perhaps this explains why Atl chose this angle to represent it, from a perspective where Izta’s snowy peak appears only as a double white spot. Confronted by an erosion of the popular motif of the “sleeping woman,” the artist exposed another vision of this volcano. Beyond naïve anthropomorphism, another symbolic, spiritual dimension might come to the mind of the attentive and educated observer. Atl sets the stage for an alternative petrology, which purges the essential presence of the volcanoes in the landscape from any reference that could be construed as kitsch. The painting *Popo and Izta* is a sublime theatrical-landscape work.

THE EXEMPLUM OF PARICUTÍN

[ill.10] This form of sublime aesthetic contrasts with the extensive series of oils and drawings that Dr. Atl produced from 1943 on as he watched the birth of Parícutín. “Only now is the mountain of man’s future in labor. God died: now *we* want the overman to live.”¹⁰⁰ It had a fundamental impact on Atl, anticipated in its philosophical dimension in *Zarathustra*. The work *Volcano in Eruption* is one of many in which the artist-superman/overman attempted to transmit its enormous geophysical forces to wood covered with Atl Colors. It is an early example, from the same year that the eruption began near San Juan Parangaricutiro, Michoacán, and that continued for the next nine years. As a final—provisional—point Dr. Atl published his book *Cómo nace y crece un volcán: el Parícutín* (How a volcano comes to life and grows: Parícutín) in 1950; but at the beginning, when he moved to this location to observe and draw this eruption from the closest proximity and full corporal-sensorial exposure, his drive as a visual artist predominated. In those years, this volcano was his model¹⁰¹ and the open-air lava fields, contaminated by ashes, lapilli, and “volcanic bombs,” were his workshop.

The image captures a moment in the violent eruption; white-gray lava spills down the recently formed cone, a strip of now dried lava in reddish-brown tones spreads in the landscape, where a few isolated trees still remain standing (rendered in white ochre colors, perhaps to indicate they were burned by high temperatures in the catastrophe’s surroundings). Atl composes the theatrical act of nature’s violence from right to left, against the direction that letters and images are customarily read in western contexts, perhaps a veiled hint of his far-right stance, where a political eruption (with a—sadly—characteristic Nazi abuse of Nietzschean philosophy) awaited?

mental para Atl, anticipado, en su dimensión filosófica en el *Zarathustra*. El cuadro *Volcán en erupción* es uno de los múltiples en donde el artista-superhombre intentaba transmitir las enormes fuerzas geofísicas a una pieza de tela cubierta por Atl colors. Es un ejemplo temprano, del mismo año en que inició la erupción cerca de San Juan Parangaricutiro, Michoacán, que continuó durante los siguientes nueve años. Como punto final —provisional— el Dr. Atl publicó en 1950 su libro *Cómo nace y crece un volcán: el Paricutín*; pero al inicio, cuando se mudó a este lugar para observar y dibujar con la máxima cercanía y exposición corporal-sensorial esta erupción, predominaba su impulso de artista plástico. Durante esos años, este volcán fue su modelo¹⁰¹ y los campos de lava al cielo abierto, contaminado por cenizas, *lapilli* y “bombas volcánicas”, eran su taller.

La imagen captura un momento de la erupción violenta; escurre la lava blanca-gris sobre el cono recién formado, una franja de lava ya seca, en tonos rojo-café, empieza a expandirse en el paisaje donde todavía permanecen unos árboles sueltos (representado en colores ocre blanco, posiblemente para indicar su quemadura por las altas temperaturas en el entorno catastrófico). Atl compone el acto teatral de la violencia natural desde el lado derecho hacia la izquierda, en contra de la lectura de letras y también imágenes, ¿un indicio oculto para su postura de la extrema derecha, de donde esperaba una erupción política (con un —tristemente— característico abuso nazi de la filosofía nietzscheana)?

El drama eruptivo que arrasó un pueblo entero (de donde sólo resaltaban los 23 metros de la torre de la iglesia local) y que quemó paisajes agrícolas a un radio de diez kilómetros por los flujos de lava, era un evento geofísico extremo, acelerado: anunciado a inicios de febrero de 1943 por una frecuencia elevada de temblores, se abrió el día 20 de ese mes una grieta en el suelo de la cual salió la lava, misma que en un día generó un cono primero de diez metros y, después de un año, de 450 metros, hasta llegar a un máximo de 528 metros de altura.¹⁰²

El cuadro capturó la primera fase eruptiva hasta finales de 1943, cuando se formó el cono central, del cual brotaron humo, ceniza y azufre —es decir, una mezcla de gases tóxicos que afectaron gravemente la constitución corporal del pintor apasionado—. Ya un año después, Atl expuso los primeros resultados de su vulcanología artística en el Palacio de Bellas Artes de la ciudad de México;¹⁰³ es decir, más allá de la omnipresente fotografía (sensacionalista) de prensa, el pintor ofreció al público interesado una interpretación plástica del impacto geofísico a un público ya

The eruptive drama that razed the entire town (where only the 23 meters [75 feet] of the local church tower remain visible) and that charred agricultural landscapes within a radius of ten kilometers (more than 6 miles) with lava flows, was an accelerated extreme geophysical event. It was heralded early in February 1943 by a high frequency of earthquakes that on the twentieth of the month opened a crack in the ground that oozed lava, which in one day produced first a cone ten meters (almost 33 feet) tall and after a year, 450 meters (1476 feet) tall, until it reached a maximum height of 528 meters (1732 feet).¹⁰²

The painting captured the first eruptive phase until late 1943, when the central cone was formed. It spouted smoke, ash, and sulfur, a mixture of toxic gases that seriously affected the health of the impassioned painter. Already a year later, Atl exhibited the first results of his artistic volcanology in the Palace of Fine Arts in Mexico City;¹⁰³ quite aside from the omnipresent (sensationalist) photography in the press, the painter offered the interested

public a visual interpretation of the geophysical impact; a public now visually accustomed to the aesthetic configuration of his mountainous landscapes, but now presented by the fanatical painter who sacrificed everything to be close to these immense telluric forces and to paint them with the necessary dramatic tension.

[ill.11] The drawings that Dr. Atl did in situ, one from 1946 with the simple title *Paricutín*, stand in contrast to this aesthetics driven by the tensions of the

object of study and its pictorial representation. In charcoal, assimilated to the rendering of ash that covered this landscape, the drawing depicts a volcanic scene at rest. From the main cone a narrow fumarole rises, in the absence of the expulsion of lapilli or any other rocky material. It is a moment of relative peace, a respite amidst the decade’s frequent violent eruptions; the image captures a moment in the second phase between 1944 and 1952, when the constant flow of lava altered the morphology of the cone and landscape at a slower pace. While the first violent, swift, extreme phase—during the two and a half months of the volcano’s birth—generated startling images, this drawing now documented the (provisional) result of the dislocations, accumulations, and striations of the reconfigured ash-covered lands, with only a few scorched tree trunks standing out.

It is a spatial and temporal detail of a long geological cycle, which suddenly underwent an extreme event. This image temporally suspended the sensationalist gaze of alert and paved the



[10] *Volcán en erupción (Erupting Volcano)*

1943; (frente); Óleo y Atl colors sobre madera; 74 x 97 cm;
Colección particular
1943; (front); Oil and Atl Color on wood; 29 1/8 x 38 1/4 in.;
Private collection

visualmente acostumbrado a la configuración estética de sus paisajes montañosos, pero ahora presentado por el pintor fanático que sacrificó todo para estar cerca de estas inmensas fuerzas telúricas y para pintarlas con las tensiones dramáticas necesarias.

[il.11] Diferente a esta estética de tensiones —del objeto de estudio, así como de su representación pictórica— están los dibujos del Dr. Atl concebidos *in situ*, uno de ellos de 1946 con el simple título *El Paricutín*. Hecho en carbón, asimilado a la ceniza representada que cubrió este paisaje, el dibujo representa una escena volcánica en descanso. Del cono principal sale una reducida fumarola, y no se registran la expulsión de *lapilli* u otro material pedregoso. Es una instantánea de paz relativa, un intermedio entre las frecuentes erupciones violentas de esta década; precisamente, la imagen captura un momento de la segunda fase entre 1944 y 1952, cuando el constante flujo de lava alteró la morfología del cono y del paisaje en un ritmo más lento. Mientras la primera fase violenta, rápida, extrema —durante los dos y medio meses del nacimiento del volcán— generó imágenes impactantes, este dibujo ahora documenta el resultado (provisional) de las dislocaciones, acumulaciones y estrías de los terrenos reconfigurados, cubiertos de ceniza, con sólo unos troncos de árboles quemados sobresaliendo.

Es un detalle espacial y temporal de un ciclo geológico largo, que de repente reveló un acontecimiento extremo. Esta imagen suspende temporalmente la mirada sensacionalista de alerta y abre un espacio de contemplación sobre la biografía del planeta, que de hecho es una geo-grafía configurada por las fuerzas telúricas. Según una noción pitagórica, reanimada por Vilém Flusser, los hombres no son capaces de entender las “vibraciones rítmicas” de las montañas, incluso volcánicas. La inteligencia humana desarrolló herramientas analíticas para medir, aun manipular, alterar una montaña, pero nunca absorbe su “incomprensible ritmo existencial”. Permanece una enigmática “belleza majestuosa” de la montaña,¹⁰⁴ y he aquí la contribución del artista-superhombre, caminante y geólogo *amateur*: él busca un modo diferente de comprensión de algo incomprensible. Intenta transferir un barrunto de estas vibraciones rítmicas que remontan a los procesos geofísicos arcaicos del planeta.

Al público mexicano contemporáneo de la erupción, esa transmisión por medio de la imagen ofreció una alternativa a la fotografía documental en blanco y negro. Su material telúrico, el carbón (sobre papel), producto de un largo proceso de sedimentación durante millones de años, aludió a la omnipresencia de la ceniza en el lugar de erupción, que los vientos distribuyeron hasta una distancia de 320 kilómetros, es decir, hasta la ciudad de México, donde posteriormente se expuso esa obra.

way for a space of contemplation on the planet’s biography, which in fact is a geo-graphy configured by telluric forces. According to a Pythagorean notion, revived by Vilém Flusser, men are not capable of understanding the “rhythmic vibrations” of mountains, including volcanoes. Human intelligence developed analytical tools to measure, even manipulate, and alter a mountain, but never to absorb its “incomprehensible existential rhythm.” An enigmatic “majestic beauty” of the mountain¹⁰⁴ remains and this is the contribution of the artist-superman/overman, wanderer, and amateur geologist: he sought a different way of comprehending the incomprehensible. He attempted to transfer an indication of these rhythmic vibrations that dated back to the archaic geophysical processes of the planet.

For the Mexican public at the time of the eruption, this transmission by means of the image offered an alternative to black and white documentary photography. Its telluric material, the charcoal (on paper), the product of a long process of sedimentation for millions of years, alluded to the omnipresence of ash in the place of the eruption and which the winds carried up to 320 kilometers (almost 200 miles) away, even reaching Mexico City, where his work was later displayed.

[ill.12] Not only for the people at that time, but also for today’s public, the spectacular views rendered in brilliant Atl Colors attracted more attention than a subtle charcoal drawing. *Paricutín Landscape (Lateral Explosion)* is one of these visual spectacles. This undated work alludes to the virtual energies of the superman/overman, which are materialized in volcanic eruptions and its related seismic movements: “the earthquake that breaks and breaks open everything worm-eaten and hollow; the rumbling, grumbling punisher that breaks open whitewashed sepulchers; the lightning-like question mark beside premature answers: The lust to rule.”¹⁰⁵ Further: “For earthquakes... also bring to light inner powers and secrets. Earthquakes reveal new wells. In earthquakes that strike ancient peoples, new wells break open.”¹⁰⁶

Atl cast the telluric natural catastrophe as a nocturnal spectacle, with sharp visual contrasts between the dark silhouette of the land, the orange-yellow rain of fire, and the monumental gray and black clouds, and agglomerations of volcanic ash. The composition of the painting is schematic, with abruptly juxtaposed contours and colors, which expressed his yearning for the Nietzschean transmutation of values. For its aesthetic typology *Paricutín Landscape (Lateral Explosion)* fits into the late eighteenth-century pictorial tradition, when painters such as Joseph Wright and Pietro Fabris, guided by diplomat and volcanologist Sir William Hamilton, visualized the eruptions of Vesuvius in Italy with dramatic schemata of shapes and colors, some of them, such as the accumulated clouds of ash are quite similar to those

[il.12] No sólo para ese público, sino hasta la fecha, tal vez aquellas vistas espectaculares pintadas en los brillantes Atl colors llaman más atención que un sutil dibujo de carbón. Uno de estos espectáculos visuales es el *Paisaje Paricutín (explosión lateral)*. Esta obra no fechada alude a las energías virtuales del superhombre, que se materializan en erupciones de volcanes y sus movimientos sísmicos relacionados: “El terremoto que derrumba y disgrega todo lo que es caduco y vacío, el irritado destructor de todos los sepulcros blanqueados, que reprende y castiga, el signo de interrogación que surge al lado de respuestas: ese es el deseo de dominar”.¹⁰⁵ Aún más: “Porque el terremoto... eleva también a la luz fuerzas interiores y secretas. / El terremoto descubre manantiales nuevos. En el cataclismo de los pueblos antiguos surgen manantiales nuevos”.¹⁰⁶

Atl escenifica la catástrofe natural telúrica como espectáculo nocturno, con tajantes contrastes visuales entre la silueta oscura del terreno, la lluvia naranja-amarilla del fuego y las monumentales nubes grises y negras, aglomeradas de ceniza volcánica. La composición del cuadro es esquemática, con contornos y colores abruptamente yuxtapuestos; con ello expresa la deseada transmutación nietzscheana de los valores. Por su tipología estética, el *Paisaje Paricutín (explosión lateral)* se inserta en la tradición pictórica del siglo XVIII tardío, cuando pintores como Joseph Wright o Pietro Fabris, guiados por el diplomático y volcanólogo Sir William Hamilton, visualizaron las erupciones del Vesuvio en Italia con esquemas dramáticos de formas

y colores, algunos de ellos, como las nubes acumuladas de ceniza muy parecidas al cuadro del Dr. Atl.¹⁰⁷ En esa época se fusionaron el sentido aristotélico del término “catástrofe” —como cambio en la estructura de la acción de un drama— con el uso coloquial —como calamidad—¹⁰⁸ hacia un concepto sinérgico que perfila también esa obra de Atl, entre la fascinación narrativa de un drama natural y la ansiedad porque genera su efecto destructor.

Igual que su antecesor dieciochesco Joseph Wright (como pintor de volcanes),¹⁰⁹ el Dr. Atl construyó sus imágenes como entidades estéticas autónomas, más allá de los medios documentales, el grabado o, en el siglo XX, la fotografía. Son interpretaciones de fenómenos geo-físicos, no ilustraciones. Sugieren interferencias productivas de su arte con los modos visuales de documentación e investigación geológica. Además, Atl compartió con sus antecesores europeos del siglo XVIII la independencia de las determinantes lecturas teológicas de las catástrofes naturales: el producto artístico autónomo de la erupción del volcán confirma

of Dr. Atl’s painting.¹⁰⁷ At this time the Aristotelian meaning of the term “catastrophe”—as a change in the structure of the action of a drama—fused with the colloquial use—as a calamity¹⁰⁸—into a synergic concept this work by Atl also conveys, hovering between the narrative fascination with nature’s drama and anxiety for the destructive effects it wreaks.

Just as his eighteenth-century predecessor Joseph Wright (as a painter of volcanoes),¹⁰⁹ Dr. Atl constructed his images as autonomous aesthetic entities, beyond documentary media, engraving, and in the twentieth century, photography. His interpretations of geophysical phenomenon were not illustrations; they suggested productive intersections of his art with visual modes of documentation and geological research. Moreover, Atl shared with his eighteenth-century European predecessors an independence from influential theological readings of natural catastrophes: the autonomous artistic product of the volcanic eruption confirmed the late-romantic Nietzschean position of seeing the

world as a fascinating and terrible entity, without any intervention on the part of God.

Now that the digital image has revolutionized the media, where the public worldwide can download videos of volcanic eruptions on the Internet and the prevailing principle of “disaster porn”¹¹⁰ explicitly excites observers, oil painting representing the violent eruption of a newborn volcano is of even greater importance as an alternative. Painting, created far before the television media age, evokes a problem that the Italian

Futurists already addressed: how to capture a movement, a violent-dynamic process like an eruption in the fixed framework of a painting and how to visualize in an instant (painted in the traditional oil technique) energy in movement, inherent to a natural event? Ultimately, how to achieve the aesthetic transformation of telluric and atmospheric energy?

PART 3: IMPACT

To conclude,¹¹¹ it is worth recalling the epigraph by Lucretius: “all that we see... penetrates our eyes, that which stimulates our optical nerve”; and from current neuro-aesthetic research: visual impact generates information processed in neuron networks as complex knowledge on the geological origins and conditions of our planet. Its evolution produces a “gigantic visual theater”¹¹² with an enormous abundance of natural forms, which Dr. Atl in turn attempted to capture by focusing on sublime telluric and atmospheric landscapes. His aesthetic transformations converted



111) *El Paricutín (Paricutín)*

1946; Carbón sobre papel; 40 x 50.3 cm; INBA/MUNAL
1946; Charcoal on paper; 15 1/4 x 19 3/8 in.; INBA/MUNAL

la postura nietzscheana tardo-romántica de ver el mundo como entidad fascinante y terrible, sin intervención alguna de Dios.

En los tiempos actuales de revolución mediática por la imagen digital, cuando el público mundial puede bajar videos de erupciones de volcanes del *internet*, cuando rige el principio de un “disaster porn”¹¹⁰ que excita a los observadores de manera explícita, la pintura de óleo representando la erupción violenta de un volcán recién nacido cobra importancia como alternativa. El cuadro, creado aun antes de la era mediática de la televisión, evoca un problema que ya los futuristas italianos tematizaron: ¿cómo fijar un movimiento, un proceso dinámico-violento como la erupción en el marco fijo de un cuadro, y cómo visualizar en una instantánea (pintada en la técnica antigua del óleo) la energía móvil, inherente en un acontecimiento natural? ¿Cómo, a final de cuentas, lograr las transformaciones estéticas de la energía telúrica y atmosférica?

PART 3: IMPACTO

Para concluir,¹¹¹ conviene recordar el epígrafe de Lucrecio: “todo lo que vemos... penetra nuestros ojos, lo que estimula nuestro nervio óptico”; y añadido desde la actual investigación neuro-estética: el impacto visual genera información procesada en las redes neuronales como conocimiento complejo sobre los orígenes y condiciones geológicos de nuestro planeta. Su evolución produce un “gigantesco teatro visual”¹¹² con una enorme abundancia de formas naturales, mismos que intenta capturar el Dr. Atl al enfocarse

en sublimes paisajes telúricos y atmosféricos. Sus transformaciones estéticas convierten las fuerzas naturales en energía estética impactante, irritante aun para el ojo y el cerebro de un contemporáneo que recorre la exposición *Rotación cósmica* y consulta su libro-catálogo.

Exclama Zarathustra, el “vocero” intrínseco de Atl: “¿Dónde hay belleza? Allí donde es preciso que yo quiera con toda mi voluntad, donde yo quiero amar y desaparecer, a fin de que una imagen no quede reducida solamente a imagen”.¹¹³ Lo sublime, engendrado en la imagen mental y física del artista que se eleva a las alturas montañosas y se expone a los peligros del paisaje volcánico de México, es resultado de un acto de voluntad, un acto de la imagen. Los cuadros seleccionados en este ensayo, ejemplos de una vasta producción pictórica del Dr. Atl, no sólo impactan a los observadores; es más, generan un campo de energía en sí. Las erupciones de volcanes, como también los retratos de los paisajes monumentales con sus formaciones rocosas y sus capas atmos-



112) *Paisaje Paricutín (explosión lateral)*
Paricutín Landscape (Lateral Explosion)

s.f.; Atlcolor sobre celotex; 83 x 74 cm; INBA/MAM
n.d.; Atlcolor on Celotex; 32 5/8 x 29 1/8 in.; INBA/MAM

natural forces into impressive aesthetic energy, still stimulating for the eye and brain of today’s viewers who visit the exhibition *Cosmic Rotation* and who consult the accompanying book-catalogue.

Zarathustra, Atl’s intrinsic “spokesman” exclaimed: “Where is beauty? Where I must will with all my will; where I want to love and perish that an image may not remain a mere image.”¹¹³ The sublime, begotten in the mental and physical image of the artist who ascended to the mountainous heights and who exposed himself to the dangers of the volcanic landscape of Mexico, is the result of an act of will, an act of image. The paintings selected in this essay, examples of Dr. Atl’s vast pictorial production, not only exert a strong impact on spectators; more importantly, they generate a field of energy in themselves. The volcanic eruptions as well as the portraits of monumental landscapes with their rocky formations and their oscillating atmospheric layers find in the artistic image a means of *liberation*, a notion expressed in *Aesthetic Theory* by Theodor W. Adorno and re-conceptualized by Horst Bredekamp:¹¹⁴ the perception of life’s forces (on Earth) liberates human (observer) repression. The inevitable mental trepidation in the perception of Dr. Atl’s work is a force that keeps his production up-to-date.

Furthermore, revisiting a key interpretation of Immanuel Kant’s *Critique of Judgment*, nature itself, in its “terrible” expressions as rugged slopes, rough rocks, and volcanoes in eruption, generates a sensation of deprivation of the freedom to imagine, because it emotion-

ally subjugates humankind. However, its transformation into an image, viewed from a safe position such as today’s consumption of violent news reports from the comfort of the TV screen, makes it possible to develop independent judgment and even an appealing sensation of human superiority over nature.¹¹⁵ This is crucial for an understanding of the uninterrupted success of Atl’s sublime works of art.

However, his paintings and drawings do not foster a simple mechanism of human self-preservation and emancipation. They leave doubts, stir anxieties, and produce euphoria, when nature is converted into a symbol of human nature itself. Dr. Atl’s life and work shed light on this dimension. His dedication to aesthetic volcanology enabled him to go beyond the limits of human narratives. Nevertheless, his profound contemplation of archaic telluric energies did not exceed the borders of Mexican territory and his persistent nationalistic ideology—although precisely the archaic dimension of seeing magma flows and the rocky formations

féricas oscilantes, encuentran en la imagen artística un medio para la *liberación*, una noción revelada en la *Estética* de Theodor W. Adorno y re-conceptualizada por Horst Bredekamp:¹¹⁴ la percepción de las fuerzas de la vida (en la Tierra), libera de las represiones de los hombres (observadores). La trepidación mental inevitable en la percepción de la obra del Dr. Atl es una fuerza que mantiene su obra vigente.

Además, retomando una interpretación clave de la *Crítica del juicio* de Immanuel Kant: la naturaleza misma, en sus expresiones “terribles” como declives ásperos, rocas rudas o volcanes en erupción, genera una sensación de despojo de la libertad de imaginación, porque subyuga emocionalmente al hombre. Pero su transformación en imagen, percibida desde una posición segura —como hoy en día el consumo cómodo del noticiero violento en la pantalla de la televisión— permite desarrollar la independencia del juicio, e incluso una atractiva sensación de superioridad del hombre sobre la naturaleza.¹¹⁵ He aquí una clave para entender el éxito continuo de la sublime obra de Atl.

Sin embargo, los cuadros y dibujos no fomentan un simple mecanismo de autoconservación y emancipación del hombre. Dejan dudas, generan ansiedades, y producen euforias, cuando la naturaleza se convierte en un símbolo de la naturaleza humana misma. Vida y obra del Dr. Atl ilustran este aspecto. Su dedicación a la vulcanología estética le permitió exceder las fronteras de las narraciones humanas. No obstante, su contemplación profunda de las arcaicas energías telúricas no rebasó los límites del territorio mexicano y su persistente ideología nacionalista —aunque justamente la dimensión arcaica de ver los flujos del magma y las formaciones rocosas de millones de años, cuestiona en absoluto cualquier codificación nacional, a corto plazo (en el esquema temporal geológico)—. Para el público actual es inspirador fijarse en la topografía volcánica específica de México e intentar comprender este paisaje, sus imaginarios e imágenes, como contribución a la indagación de los misterios evolutivos de nuestro planeta. Esas geo-historia y geo-estética continuas se reconfiguran cada día en muchas partes del globo. Las efusiones de las piedras, fundidas debajo de las inestables placas tectónicas, son procesos autopoieticos, imprevisibles, que siempre inspiran la indagación artística como medio importante para la autodescripción del ser humano.

En el caso de Atl, le sirvieron como material para la autoconstitución de su personalidad, de un hombre caminante, con ojos abiertos hacia su entorno y con talento artístico. Sus paisajes son una visión del mundo, en “rotación cósmica”. El público de inicios del siglo XXI, que revisa ese modo histórico de la vulcanología estética materializado en sobresalientes obras artísticas del Dr. Atl, tiene otras experiencias visuales. La imagen satelital del planeta reemplazó el panorama tradicional del paisaje pintado en óleo (o Atl colors). El arte contemporáneo en el campo de la

of millions of years—certainly brings into question any short term (on the geological temporal scale) national codification. For the public today it is inspiring to pay attention to Mexico’s particular volcanic topography and to attempt to understand this landscape, its imaginaries and its images, as a contribution to an enquiry into the evolutionary mysteries of our planet. These ongoing geo-histories and geo-aesthetics are reconfigured day by day in many parts of the globe. The geological formation of stones, melted beneath unstable tectonic plates, are unpredictable autopoietic, self-creating processes that always inspire artistic exploration as a preeminent means of self-description for the human race.

In Dr. Atl’s case, they served as material for the auto-construction of his personality, as a wanderer, with eyes wide open to his surroundings, and endowed with uncommon artistic talent. His landscapes are a vision of the world in “cosmic rotation.” The public in the early twenty-first century who reviews this historical mode of aesthetic volcanology materialized in Dr. Atl’s remarkable artworks have other visual experiences. Satellite imagery of the planet has replaced the traditional panorama of the landscape painted in oil (or Atl Colors). Contemporary art in the field of geo-aesthetics, such as James Turrell’s Roden Crater project in the San Francisco Volcanic Field in Arizona generates another “experience in wordless reflection”¹¹⁶ on this fundamental theme of geo-graphy and its logos, geo-logy.

More than fifty years since the death of this Mexican artist who was as controversial as he was fascinating, his work still emits a high epistemological density, deployed in its far-reaching scope, akin to Zarathustra’s literary words, reprinted and re-read to the present: “And one further thing I know: I stand before my final peak now and before that which has been saved up for me the longest. Alas, now I must face my hardest path! Alas, I have begun my loneliest walk!”¹¹⁷

geo-estética, como el proyecto Roden Crater de James Turrell sobre el altiplano de San Francisco en Arizona, EU, genera otra “experiencia en la reflexión sin palabras¹¹⁶ sobre ese tema esencial, la geo-grafía y su *logos*, la geo-logía.

A más de cincuenta años de la muerte de este artista mexicano tan controvertido como fascinante, su obra libera todavía una alta densidad epistemológica, desplegada a largo alcance, semejante a las palabras literarias del Zarathustra, reimpresas y re-leídas hasta la fecha: “Y sé algo más: Ahora estoy delante de mi última cumbre y de lo que me ha sido ahorrado durante mucho tiempo. ¡Ay! He comenzado mi viaje más solitario”.¹¹⁷

✻ ✻ ✻

✻ ✻ ✻

— NOTAS DEL AUTOR —

(Endnotes)

¹ Lucretius. *De rerum natura*, sexto libro, 921-923. Traducción al español disponible: Tito Lucrecio Caro. *De la naturaleza de las cosas: poema en seis cantos* (traducido por D. José Marchena), Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999 (Publicación original: Madrid, Librería de Hernando y Compañía, 1918): “Que todos cuantos cuerpos vemos lanzan / Perpetuamente unos derramamientos, / Unas emanaciones que nos hieren / Los ojos, y producen en nosotros / La sensación de ver...” —Traducción libre (de Peter Krieger), reducido al mensaje esencial: “Necesariamente fluye todo lo que vemos en lo posible, una corriente de átomos que se expande y penetra nuestros ojos, lo que estimula nuestro nervio óptico”.

² 1964 fue un año emblemático en la cultura mexicana, con la fundación de museos (MNA, MAM, etc.), que “musealizaron”, canoizaron y petrificaron la herencia cultural; y al mismo tiempo movimientos vanguardistas en torno a Mathias Goeritz, Helen Escobedo y Manuel Felguérez promovieron una ruptura. En el campo de la arquitectura, el año 1964 está dominado por la arquitectura monumental para la SRE; véase Krieger, Peter. “Arquitectura política del México posrevolucionario institucional en 1964 – el caso de la Secretaría de Relaciones Exteriores en Tlatelolco” en Museo de Arte Moderno (ed.), *Pedro Ramírez Vázquez inédito y funcional*. México: MAM/INBA, 2014, pp. 212-240.

³ El caso de la exposición *Dr. Atl. Obras Maestras* y *Dr. Atl Bocetos y Dibujos*, Museo Colección Blaisten / Centro Cultural Universitario Tlatelolco, diciembre de 2011 a abril de 2012; catálogo *Dr. Atl. Obras maestras. Masterpieces*. México: UNAM Turner, 2012 (*passim* Catálogo *Dr. Atl. Obras maestras*); véase la crítica de Cuauhtémoc Medina, “Dr. Atl: un retroceso” en *Reforma* 12 de abril de 2012.

⁴ Está en preparación una monografía sobre José María Velasco por Fausto Ramírez, México: FCE, 2015. –Véase también Krieger, Peter. *Transformaciones del paisaje. La herencia de Velasco*. México: Munal / Inba 2012 (folleto de la Exposición temporal, 19 de octubre 2012 a 13 de enero 2013); y Krieger, Peter. *Transformaciones del paisaje urbano en México. Representación y registro visual*. Madrid: El Viso / México: MUNAL, 2012 (*passim* Krieger, *Transformaciones*).

⁵ Krieger, Peter (ed.). *Megalópolis - Modernización de la ciudad de México en el siglo XX*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2006; y Krieger, Peter. “Aesthetics and anthropology of megacities – a new field of art historical research” en Thierry Dufrene y Anne-Christine Taylor (eds.) *Cannibalismes disciplinaires: quand l’histoire de l’art et anthropologie se rencontrent*, París, 2009, pp. 197-211.

⁶ Como ejemplo Olga Saenz: “Pintor de mitos y realidades” en Catálogo *Dr. Atl. Obras maestras*, pp. 31-45.

⁷ Como ejemplo Andrés Blaisten. “Pintor de sensaciones” en Catálogo *Dr. Atl. Obras maestras*, pp. 17-29.

⁸ Nietzsche, Friedrich. *Also sprach Zarathustra*. Stuttgart: Kröner, 1975 (primera publicación durante los años 1882 a 1885; Nietzsche terminó la primera parte del libro en el día de la muerte de Richard Wagner, el 13 de febrero de 1883), primera parte, “De las vías del creador”. Utilizo, en lo siguiente, la traducción al castellano *Así hablaba Zarathustra. Un libro para todos y para nadie*. México: Editorial Época, 1983; la cita de la p. 55; *passim* Nietzsche, *Zarathustra*.

¹ Lucretius, *De rerum natura*, sixth book, 921–923. English translation: Lucretius, *On the Nature of Things*, trans. William Ellery Leonard, Book 6, *The Internet Classics Archive* accessed January 30, 2015, http://classics.mit.edu/Carus/nature_things.6.vi.html: “First from all things, / We see soever, evermore must flow, / Must be discharged and strewn about, / Bodies that strike the eyes, awaking sight.” This can essentially be reduced to: “By necessity all that we see flows to the extent possible in a stream of atoms that spreads out and penetrates our eyes, that which stimulates our optical nerve.”

² 1964 was an emblematic year in Mexican culture, with the foundation of museums (National Museum of Anthropology, Museum of Modern Art, etc.) that gave “museum-worthy status” to, canonized, and petrified the nation’s cultural legacy; whereas avant-garde movements that revolved around Mathias Goeritz, Helen Escobedo, and Manuel Felguérez promoted a rupture. In the field of architecture, 1964 was dominated by the monumental construction for the SRE (Ministry of Foreign Affairs); see Peter Krieger, “Arquitectura política del México posrevolucionario institucional en 1964 – el caso de la Secretaria de Relaciones Exteriores en Tlatelolco,” in *Pedro Ramírez Vázquez inédito y funcional*, ed. Museo de Arte Moderno (Mexico City: MAM/INBA, 2014), pp. 212–240.

³ The case of the exhibition *Dr. Atl. Obras Maestras* y *Dr. Atl Bocetos y Dibujos*, Museo Colección Blaisten/Centro Cultural Universitario Tlatelolco, December 2011 to April 2012; catalogue: *Dr. Atl. Obras maestras. Masterpieces*, ed. Museo Colección Blaisten (Mexico City: UNAM, Turner, 2012); see the critique by Cuauhtémoc Medina, “Dr. Atl: un retroceso,” *Reforma*, April 12, 2012.

⁴ A monograph on José María Velasco by Fausto Ramírez is currently in press (Mexico City: FCE, forthcoming). See also Peter Krieger, *Transformaciones del paisaje. La herencia de Velasco* (Mexico City: MUNAL/INBA 2012) (pamphlet produced for the temporary exhibition, October 19, 2012 to January 13, 2013); and Peter Krieger, *Transformaciones del paisaje urbano en México. Representación y registro visual* (Madrid: El Viso/Mexico City: MUNAL, 2012).

⁵ Peter Krieger, ed., *Megalópolis - Modernización de la ciudad de México en el siglo XX* (Mexico City: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2006); and Peter Krieger, “Aesthetics and anthropology of megacities – a new field of art historical research,” in *Cannibalismes disciplinaires: quand l’histoire de l’art et anthropologie se rencontrent*, eds. Thierry Dufrene and Anne-Christine Taylor (Paris: Musée de Quai Branly/Institut National d’Histoire de l’Art, 2009), pp. 197–211.

⁶ For example, Olga Saenz: “Pintor de mitos y realidades,” in the catalogue *Dr. Atl. Obras maestras*, pp. 31–45.

⁷ See for instance, Andrés Blaisten. “Pintor de sensaciones,” in the catalogue *Dr. Atl. Obras maestras*, pp. 17–29.

⁸ Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, Stuttgart: Kröner, 1975 (first published between 1882 and 1885; Nietzsche completed the first part of the book on the day of Richard Wagner’s death on February 13, 1883). English cited from *Thus Spoke Zarathustra*, trans. Walter Kaufmann (New York: The Modern Library, 1995), First Part, “On the Way of the Creator,” p. 63.

⁹ Cabe mencionar que en este ensayo la referencia al *Zarathustra* de Nietzsche no se basa en una indagación minuciosa de la biblioteca personal del Dr. Atl, donde muy probablemente se encontró un ejemplar del libro, tan discutido también en los círculos de la vanguardia parisina (durante el exilio voluntario de Atl en esta ciudad). Sino, utilizo la referencia a Nietzsche como almacén conceptual de mi propuesta de interpretación. En su ensayo “El Dr. Atl, los arco iris y los fabricantes de células”, Renato González Mello (en González Mello, Renato / Stanton, Anthony (eds.) *Vanguardia en México. 1915-1940*. México: Munal/INBA, 2013, p. 98) menciona la paráfrasis de Nietzsche en la novela escrita por el Dr. Atl *Un hombre más allá del universo*, del año 1935, evidencia de la recepción (libre y no lineal) del pensamiento nietzscheano.

¹⁰ Una excepción es el ensayo de Medina, Cuauhtémoc. “El Dr. Atl y la aristocracia: monto de una deuda vanguardista” en Ramírez, Mari Carmen / Olea, Héctor (coord.) *Heterotopías. Medio siglo sin lugar. 1918-1968*. (serie “versiones del sur”), pp. 77-83, en especial pp. 77 y 79, aunque el autor se concentra en la historia de las ideas (de la “energía social” futurista), y no establece los vínculos con los mensajes visuales autónomos de los cuadros de Atl. Los documentos pro-nazis del artista son: *La defensa de Italia en México* (1936) y *Los judíos en América* (1942). Véase al respecto Manrique, Jorge Alberto. “Dr. Atl: El pintor extraño” en Catálogo *Dr. Atl. Obras maestras*, p. 52; y Pérez Montfort, Ricardo. *Hispanismo y falange. Los sueños imperiales de la derecha española*. México: FCE, 1992.

¹¹ Véanse por ejemplo: la “vuelta icónica” , en Maar, Christa / Burda, Hubert (eds.) *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*. Köln: DuMont, 2004; y Mitchell, W.J.T. *Bildtheorie*. (Herausgegeben und mit einem Nachwort von Gustav Frank) Frankfurt/Main: Suhrkamp 2008; o la “vuelta espacial”, en Schlögel, Karl. *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*. München, Wien: Hanser 2003; y Dünne, Jörg / Günzel, Stephan (eds.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt/Main. Suhrkamp, 2006.

¹² Ellsworth, Elizabeth / Kruse, Jaimie (eds.) *Making the Geologic Now. Responses to Material Conditions of Contemporary Life*. Brooklyn N.Y: punctum books, 2013, p. 7. El término y tópico de investigación del “antropoceno” lo introdujo Paul Crutzen en 2000, publicado en 2002 en la revista *Nature*. – Que el antropoceno genera una dinámica autodestructiva en los paisajes y (mega) ciudades, es hipótesis de trabajo de mis recientes investigaciones sobre la eco-estética; véase Krieger, *Transformaciones*; “Eco-estética e historia del agua en la mega ciudad de México – conceptos y tópicos” en *Estética del paisaje en las Américas* (coloquio internacional de historia del arte), ed. Louise Noelle / David M. Wood, México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2015 (*ebook*).

¹³ Dr. Atl. *Las sinfonías del Popocatépetl*. Puebla: Verdehalago, 1999 (primera ed. México: Ediciones México Moderno, SEP, 1921), p. 7; *passim*: Atl, *Sinfonías*.

¹⁴ En contra de la establecida fórmula eurocentrista del “alpinismo”, el Dr. Atl utiliza el término “montañismo mexicano”; véase Atl, *Sinfonías*, p. 8.

¹⁵ Catálogo *Dr. Atl. Obras maestras*, pp. 10 y 21. Cf. Dr. Atl. *Catálogo de la exposición Paisajes del Dr. Atl. El Valle de Méjico*. 1944 (Archivo Galería de Arte Mexicano).

¹⁶ Cita del guión curatorial Rotación Cósmica. A 50 años de fallecimiento; apartado “La naturaleza, fuente de conocimiento y energía”.

⁹ In this essay the reference to Nietzsche’s *Zarathustra* is not based on a meticulous exploration of Dr. Atl’s personal library. Nevertheless, it most likely had a copy of the book, which was also widely discussed in Parisian vanguard circles (during Dr. Atl’s voluntary exile there). Instead, I use the reference to Nietzsche as a conceptual framework in my interpretive approach. In Renato González Mello’s essay “El Dr. Atl, los arco iris y los fabricantes de células” (in *Vanguardia en México. 1915–1940*, eds. Renato González Mello and Anthony Stanton [Mexico City: MUNAL/INBA, 2013], p. 98) he mentions Dr. Atl’s paraphrasing of Nietzsche in the artist’s novel *Un hombre más allá del universo* of 1935, evidence of the (free, non-linear) reception of Nietzsche’s thought.

¹⁰ An exception is the essay by Cuauhtémoc Medina, “El Dr. Atl y la aristocracia: monto de una deuda vanguardista,” in *Heterotopías. Medio siglo sin lugar. 1918–1968*, coords. Mari Carmen Ramírez and Héctor Olea, “Versiones del sur” series (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000), pp. 77–83, especially pp. 77 and 79, although the author concentrates on the history of ideas (of Futurist “social energy”) and does not establish the ties with autonomous visual messages in Atl’s paintings. The artist’s pro-Nazi documents are: *La defensa de Italia en México* (1936) and *Los judíos en América* (1942). On this, see also Jorge Alberto Manrique, “Dr. Atl: El pintor extraño,” in the catalogue *Dr. Atl. Obras maestras*, p. 52; and Ricardo Pérez Montfort, *Hispanismo y falange. Los sueños imperiales de la derecha española* (Mexico City: FCE, 1992).

¹¹ For example, see: the “iconic turn” in *Iconic Turn: Die neue Macht der Bilder*, eds. Christa Maar and Hubert Burda (Köln: DuMont, 2004); and W. J. T. Mitchell, *Bildtheorie: Herausgegeben und mit einem Nachwort von Gustav Frank* (Frankfurt/Main: Suhrkamp 2008); or the “spatial turn” in Karl Schlögel, *Im Raume lesen wir die Zeit: Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik* (Munich: Hanser 2003); and Jörg Dünne and Stephan Günzel, eds., *Raumtheorie: Grundlagen-texte aus Philosophie und Kulturwissenschaften* (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2006).

¹² Elizabeth Ellsworth and Jaimie Kruse, eds., *Making the Geologic Now: Responses to Material Conditions of Contemporary Life* (Brooklyn: Punctum Books, 2013), p. 7. Paul Crutzen introduced the term and topic of enquiry of the Anthropocene in 2000, published in the journal *Nature* in 2002. That the Anthropocene wreaks a self-destructive dynamic on landscapes and (mega)cities is the working hypothesis of my recent research on eco-aesthetics; see Krieger, *Transformaciones*; “Eco-estética e historia del agua en la mega ciudad de México – conceptos y tópicos,” in *Estética del paisaje en las Américas* (Coloquio internacional de historia del arte), eds. Louise Noelle and David M. Wood (Mexico City: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2015) (*ebook*).

¹³ Dr. Atl, *Las sinfonías del Popocatépetl* (Puebla: Verdehalago, 1999) (first edition: Mexico City: Ediciones México Moderno, SEP, 1921), p. 7; *passim*: Atl, *Sinfonías*.

¹⁴ In contrast to the established Eurocentric formula of “alpinism,” Dr. Atl used the term “Mexican mountainism”; see Atl, *Sinfonías*, p. 8.

¹⁵ Catalogue *Dr. Atl. Obras maestras*, pp. 10 and 21. Cf. Dr. Atl. *Catálogo de la exposición Paisajes del Dr. Atl. El Valle de Méjico*, 1944 (Galería de Arte Mexicano Archive).

¹⁶ Quote from the curatorial plan for the exhibition *Rotación Cósmica. A 50 años de fallecimiento*; section “La naturaleza, fuente de conocimiento y energía” (Nature, source of knowledge and energy).

¹⁷ Goldstein, Jürgen. *Die Entdeckung der Natur. Etappen einer Erfahrungsgeschichte*. (Naturkunden Nr. 3), Berlín: Matthes & Seitz, 2013, p. 170.

¹⁸ Nietzsche, *Zarathustra*, p. 260 (Cuarta y última parte, “Del hombre superior. X”).

¹⁹ Nietzsche, *Zarathustra*, p. 173 (Tercera parte, “Del espíritu de la pesadez”).

²⁰ Partes del *Zarathustra* escribió Nietzsche durante el verano y otoño de 1881 en Sils, Oberengadin, Suiza, en un ambiente impresionante de los Alpes.

²¹ Rosas, Miguel Ángel. “Dr. Atl: Breve cronología de su actividad plástica” y Manrique, Jorge Alberto. “Dr. Atl: El pintor extraño” en Catálogo *Dr. Atl. Obras maestras*, pp. 366, respectivamente 52.

²² Nietzsche, *Zarathustra*, en la primera frase del libro.

²³ Nietzsche, *Zarathustra*, p. 133 (Tercera parte, “El viajero”).

²⁴ Nietzsche, *Zarathustra*, p. 137 (Tercera parte, “De la visión y del enigma”).

²⁵ Nietzsche, *Zarathustra*, p. 272 (Cuarta y última parte, “De la ciencia”).

²⁶ De hecho, la traducción del término alemán (en el original) *Vorgeschichte* en “historia primitiva” no es tan adecuada; más bien se trata de “prehistoria”, marcando el carácter arcaico, sin las connotaciones negativas de “primitivo”.

²⁷ Bredekamp, Horst. *Theorie des Bildakts* (Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007). Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2010, pp. 325-326 y 328.

²⁸ *Ibid.*, p. 22. La idea de la transmisión estética de energía se basa en el tópico aristotélico de “enérgeia” (elaborado en la *Poética* y en la *Retórica*), que explica la eficiencia de la imagen como la visualización de algo vivo.

²⁹ Andrés Blaisten, en Catálogo *Dr. Atl. Obras maestras*, p. 27, por ejemplo, constata que el Dr. Atl “describe científicamente” la erupción del Parícutín (en el libro de 1950, *Cómo nace y crece un volcán: el Parícutín*), desconociendo las evaluaciones de Eli de Gortari (“La magia de los volcanes: el Dr. Atl y su ciencia”, en *1875-1964 Dr. Atl. Conciencia y paisaje*. México: UNAM/INBA, 1985, p. 88, refiriéndose a las hipótesis equivocadas del Dr. Atl sobre el Popocatepetl, formuladas en 1939) y de Antonio Luna Arroyo (*El Dr. Atl. Paisajista puro. Con una opinión de Fernando Gamboa y juicios críticos de Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros [cuadernos populares de la pintura mexicana moderna]*, México: Cvltura, 1952, p. 97): “El Dr. Atl no es un gran vulcanólogo, es un vulcanólogo en tanto que estudia y describe los volcanes; es un artista de los volcanes”.

³⁰ Perec, Georges. *Träume von Räumen*. Zürich: Diaphanes brochur 2014 (frz. Erstausgabe *Espèces d'Espace*, París: Galilée, 1974, in dt. Bremen: Manholt, 1990), p. 136.

³¹ Las imágenes satelitales disponibles demuestran la permanencia de las erupciones de volcanes. “This planet never rests”; véase Hamilton, James. *Volcano. Nature and Culture*. (The Earth series) Londres: Reaktion, 2012, p. 161. En especial, las erupciones violentas mantienen una fascinación constante entre el público mundial televisivo. También en México puede haber erupciones fuertes de volcanes (no sólo fumarolas); existe una alerta permanente por las erupciones, que se realizan en un marco temporal geológico, más

¹⁷ Jürgen Goldstein, *Die Entdeckung der Natur. Etappen einer Erfahrungsgeschichte* (Naturkunden no. 3) (Berlin: Matthes & Seitz, 2013), p. 170.

¹⁸ Nietzsche, *Zarathustra* (trans. Kaufmann), p. 290 (Fourth and Last Part, “On the Higher Man. 10”).

¹⁹ Nietzsche, *Zarathustra* (trans. Kaufmann), p. 195 (Third Part, “On the Spirit of Gravity”).

²⁰ During the summer and fall of 1881 Nietzsche wrote parts of *Zarathustra* in Sils, Oberengadin, Switzerland, in a majestic setting in the Alps.

²¹ Miguel Ángel Rosas. “Dr. Atl: Breve cronología de su actividad plástica” and Jorge Alberto Manrique, “Dr. Atl: El pintor extraño,” in the catalogue *Dr. Atl. Obras maestras*, pp. 366, 52, respectively.

²² Nietzsche, *Zarathustra*, in the first sentence of the book.

²³ Nietzsche, *Zarathustra* (trans. Kaufmann), p. 152 (Third Part, “The Wanderer”).

²⁴ Nietzsche, *Zarathustra* (trans. Kaufmann), p. 156 (Third Part, “On the Vision and the Riddle”).

²⁵ Nietzsche, *Zarathustra* (trans. Kaufmann), p. 303 (Fourth and Last Part, “On Science”).

²⁶ In fact, the translation of the German term (in the original) *Vorgeschichte* as “primitive history” in the Spanish edition is not fully adequate; instead it is “prehistory,” marking the archaic character, without the negative connotations of “primitive.”

²⁷ Horst Bredekamp, *Theorie des Bildakts* (Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007) (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2010), pp. 325–326 and 328.

²⁸ *Ibid.*, p. 22. The idea of the aesthetic transmission of energy is based on the Aristotelian topic of “enérgeia” (developed in *Poetics* and in *Rhetoric*), which explains the efficacy of the image as the visualization of something living.

²⁹ Andrés Blaisten, in the catalogue *Dr. Atl. Obras maestras*, p. 27, for example states that Dr. Atl “scientifically describes” the eruption of Parícutín (in the 1950 book *Cómo nace y crece un volcán: el Parícutín*), overlooking the assessment of Eli de Gortari (“La magia de los volcanes: el Dr. Atl y su ciencia,” in *1875–1964 Dr. Atl. Conciencia y paisaje* [Mexico City: UNAM/INBA, 1985], p. 88, referring to Dr. Atl’s erroneous hypothesis on Popocatepetl formulated in 1939) and of Antonio Luna Arroyo (*El Dr. Atl. Paisajista puro. Con una opinión de Fernando Gamboa y juicios críticos de Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros [cuadernos populares de la pintura mexicana moderna]*, [Mexico City: Cvltura, 1952], p. 97): “Dr. Atl was not a great volcanologist, he was a volcanologist in that he studied and described volcanoes; he was an artist of volcanoes.”

³⁰ Georges Perec, *Träume von Räumen* (Zürich: Diaphanes brochur 2014) (French original: *Espèces d'Espace* [Paris: Galilée, 1974; in German: Bremen: Manholt, 1990]), p. 136.

³¹ Satellite images show the recurrence of volcanic eruptions. “This planet never rests”; see James Hamilton, *Volcano: Nature and Culture* (The Earth Series) (London: Reaktion, 2012), p. 161. Violent eruptions in particular are an ongoing source of fascination for the TV viewing public worldwide. In Mexico there can also be major volcanic eruptions (not merely fumaroles); there is an ongoing alert for eruptions, which are conducted within a geological tem-

allá de la historia de la civilización. Por ello, la identidad de un país como México también se define no sólo por sus valores culturales, sino por su bio y geo-diversidad.

³² Humboldt, Alexander von. “Über den Bau und die Wirkung der Vulkane in den verschiedenen Erdstrichen. (Diese Abhandlung wurde gelesen in der öffentlichen Versammlung der Akademie zu Berlin den 24. Jan. 1823)” en *Ansichten der Natur*. (ed. Adolf Meyer-Abich). Stuttgart: Reclam, 1981 (segun la tercera edición original, Stuttgart, Tübingen: Cotta, 1849), pp. 89-111. Véase también Goldstein (*op.cit.*), capítulo “VII Kein lebendes Wesen, kein Insekt, nicht einmal der Condor belebte die Lüfte. Alexander von Humboldt bestiegt 1802 fast den Chimborazo”, pp. 115-137.

³³ Dr.Atl. *Catálogo de la exposición Paisajes del Dr. Atl. El Valle de Méjico*. 1944 (Archivo Galería de Arte Mexicano), p. 10.

³⁴ Véase la fotografía de Juan Guzmán, *Gerardo Murillo, el Doctor Atl, 1956, Pintando en el Popocatepetl* (Paso de Cortés, Estado de México). Archivo fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas/UNAM.

³⁵ Dr.Atl. *Catálogo de la exposición Paisajes del Dr. Atl. El Valle de Méjico*. 1944 (Archivo Galería de Arte Mexicano), p. 10.

³⁶ Andrews (*op.cit.*), pp. 197 y 199.

³⁷ González, Laura. “De retos y exploraciones: palabras e imágenes de Armando Salas Portugal”, en Felipe Leal (ed.) *Morada de Lava: Armando Salas Portugal*. México: UNAM, 2006, pp.34 y 36.

³⁸ Como *El rayo sobre la ola* de 1915, una composición abstracta de líneas, que pretende visualizar la “fisura en el espacio y en el tiempo”, con tintes teosóficos. Véase González Mello (*op.cit.*), pp.94-95.

³⁹ *Ibid.*, p. 35. No comparto la crítica de González Mello de que estos paisajes son signo de una “cultura visual autoritaria”, “donde la vista funcionaba como metáfora de un poder ilimitado”, porque la ilusión de poder panorámico es un parámetro constante de las descripciones literarias y representaciones pictóricas por lo menos desde Petrarca en el siglo XIV (basado aún en los escritos de Plinio el joven, siglo I) y no una característica específica de la postura política autoritaria y derechista del Dr. Atl. – Véase sobre la dimensión teológica y filosófica de la vista panorámica en la obra de Petrarca, Goldstein (*op.cit.*), pp. 28-39.

⁴⁰ Seel, Martin. *Eine Ästhetik der Natur*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1996, p. 136.

⁴¹ En este ensayo me concentro en los paisajes; excluyo los autoretratos del artista (algunos hechos según el estereotipo visual del eremita en las montañas), los retratos de Nahui Olin (con cierta coincidencia a su carácter volcánico; tema adecuado para aplicar la metodología de los estudios de género) y las pocas composiciones abstractas (de 1915 y ¿1930?).

⁴² Mitchell, W.J.T. (ed.) *Landscape and Power* (second edition). Chicago, Londres: The University of Chicago Press, 2002 (primera ed. 1994), p. 14.

⁴³ Nietzsche, *Zarathustra*, p. 186 (Tercera parte, “De las viejas y las nuevas tablas”).

⁴⁴ Serrano, Luis G., *Una nueva perspectiva: la perspectiva curvilínea, prólogo, aplicaciones y notas del Dr. Atl*, México: Cvltura, 1934.

⁴⁵ Rosas, Miguel Ángel, en Catálogo *Dr. Atl. Obras maestras*, p. 266, lo llama “monumentalidad espacial”.

poral framework, beyond the history of civilization. Thus, the identity of a country like Mexico is also defined not only by its cultural values, but also by its biological and geological diversity.

³² Alexander von Humboldt, “Über den Bau und die Wirkung der Vulkane in den verschiedenen Erdstrichen (Diese Abhandlung wurde gelesen in der öffentlichen Versammlung der Akademie zu Berlin den 24. Jan. 1823),” in *Ansichten der Natur*, ed. Adolf Meyer-Abich (Stuttgart: Reclam, 1981) (accordindg to the third original edition, Stuttgart, Tübingen: Cotta, 1849), pp. 89–111. See also Goldstein, *Die Entdeckung der Natur*, chapter “VII Kein lebendes Wesen, kein Insekt, nicht einmal der Condor belebte die Lüfte. Alexander von Humboldt bestiegt 1802 fast den Chimborazo,” pp. 115–137.

³³ Dr. Atl, *Catálogo de la exposición Paisajes del Dr. Atl. El Valle de Méjico*, 1944 (Galería de Arte Mexicano Archive), p. 10.

³⁴ See Juan Guzmán’s photo, *Gerardo Murillo, el Doctor Atl, 1956, Pintando en el Popocatepetl* (Paso de Cortés, State of Mexico). Archivo fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas/UNAM.

³⁵ Dr. Atl, *Catálogo de la exposición Paisajes del Dr. Atl. El Valle de Méjico*. 1944 (Galería de Arte Mexicano Archive), p. 10.

³⁶ Andrews, *Landscape and Western Art*, pp. 197 and 199.

³⁷ Laura González, “De retos y exploraciones: palabras e imágenes de Armando Salas Portugal,” in *Morada de Lava: Armando Salas Portugal*, ed. Felipe Leal (Mexico City: UNAM, 2006), pp. 34 and 36.

³⁸ Like *The Ray on the Wave* of 1915, an abstract linear composition that attempts to visualize the “fissure in space and time,” with theological tinges. See González Mello, “El Dr. Atl, los arco iris y los fabricantes de células,” pp. 94–95.

³⁹ *Ibid.*, p. 35. I do not share González Mello’s idea that these landscapes are a sign of an “authoritarian visual culture,” “where the vista served as a metaphor of unlimited power,” because the illusion of panoramic power is a constant parameter in literary descriptions and pictorial depictions at least since the time of Petrarch in the fourteenth century (based on the first-century writings of Pliny the Younger) and not a specific characteristic of Dr. Atl’s authoritarian right-wing political position. See Goldstein, *Die Entdeckung der Natur*, pp. 28–39 on the theological and philosophical dimension of the panoramic view in Petrarch’s work.

⁴⁰ Martin Seel, *Eine Ästhetik der Natur* (Frankfurt/Main: Suhrkamp 1996), p. 136.

⁴¹ In this essay I concentrate on landscapes; I exclude self-portraits of the artist(some done following the visual stereotype of the hermit in the mountains), the portraits of Nahui Olin (with some coincidence in her volcanic character; a worthy topic to apply a gender studies methodology) and the small number of abstract compositions (from 1915 and perhaps 1930).

⁴² W. J. T. Mitchell, ed., *Landscape and Power* (second edition) (Chicago, London: The University of Chicago Press, 2002 [first ed. 1994]), p. 14.

⁴³ Nietzsche, *Zarathustra* (trans. Kaufmann), p. 208 (Third Part, “On Old and New Tablets”).

⁴⁴ Luis G. Serrano, *Una nueva perspectiva: la perspectiva curvilínea, prólogo, aplicaciones y notas del Dr. Atl* (Mexico City: Cvltura, 1934).

⁴⁵ Miguel Ángel Rosas, in the catalogue *Dr. Atl. Obras maestras*, p. 266, calls it “spatial monumentality.”

⁴⁶ Véase Manrique, Jorge Alberto, en Catálogo *Dr. Atl. Obras maestras*, p. 54, quien habla de “una herencia romántica”, prototípicamente presente en la obra paisajista de Velasco.

⁴⁷ Nietzsche, *Zarathustra*, p. 180 (Tercera parte, “De las viejas y las nuevas tablas”).

⁴⁸ Véase Seel (*op.cit.*), p. 39.

⁴⁹ Andrews (*op.cit.*), p. 156.

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 157-158; citando una formulación ideológica de Joseph Addison en *The Spectator* del 23 de junio de 1712: “A spacious Horizon is an Image of Liberty”.

⁵¹ Flusser, Vilém. *Natural: Mind* (Flusser Archive Collection, ed. Siegfried Zielinsky) Minneapolis: Univocal Publishing (primera ed. en portugués 1979), p. 133.

⁵² Nietzsche, *Zarathustra*, p. 138 (Tercera parte, “De la visión y del enigma”).

⁵³ Nietzsche, *Zarathustra*, p. 258 (Cuarta y última parte, “Del hombre superior”).

⁵⁴ Sobre la psico-cultura (y ontología) de perderse, véase Passig, Karin / Scholz, Aleks. *Verirren. Eine Anleitung für Anfänger und Fortgeschrittene*. Berlin: Rowohlt, 2010.

⁵⁵ Seel (*op.cit.*), p. 143.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 152.

⁵⁷ Atl, *Sinfonías*, p. 37.

⁵⁸ Nietzsche, *Zarathustra*, p. 170 (Tercera parte, “Del espíritu de la pesadez”). En esta versión se traduce *Grenzsteine* como “límites”, aunque correctamente sería “señal fronteriza”.

⁵⁹ Martín del Pozzo, Ana Lillian. “El volcán Popocatepetl” en Delgado Granados, Hugo (ed.) *Los volcanes de México*. México: UNAM, 2002, p. 213.

⁶⁰ Un cuadro paradigmático: Tullio Crali, *Vuelo en picado* (1939); véanse Nobis, Norbert (ed.) *Der Lärm der Straße. Italienischer Futurismus. 1909-1918*. Milano: Mazotta, Hannover: Sprengel Museum, 2001; Hulten, Pontus (Ed.). *Futurismo & Futurismi*. Milán, Bompiani, 1986 (Cat. Palazzo Grassi, Venezia); Krieger, Peter. “¿Alemania reconstruida? Paisajes urbanos destruidos de la posguerra como ‘testigos’ de la memoria colectiva” en *Paisajes urbanos: Imagen y memoria*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2006, pp. 17-62.

⁶¹ Krieger, *Transformaciones* (*op.cit.*)

⁶² Dr. Atl. *Manifiesto del aeropaisaje*. México, 1958 (Contribución a la primera Bienal Mejicana: “Volcanes y Nubes” en el Salón de la Plástica Mexicana).

⁶³ Damisch, Hubert. *Theorie der Wolke. Für eine Geschichte der Malerei*. Zürich/Berlín: Diaphanes, 2013 (*Théorie du /nuage/ pour une histoire de la peinture*. París: Éditions du Seuil, 1972)

⁶⁴ Dr. Atl. *Manifiesto del aeropaisaje*. México, 1958 (Contribución a la primera Bienal Mejicana: “Volcanes y Nubes” Aeropaisaje).

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ Gortari (*op.cit.*), p. 86.

⁶⁷ Nietzsche, *Zarathustra*, p. 144 (Tercera parte, “Antes de la salida del sol”).

⁴⁶ See Jorge Alberto Manrique, in the catalogue *Dr. Atl. Obras maestras*, p. 54, who speaks of “a romantic legacy,” prototypically present in Velasco’s landscape work.

⁴⁷ Nietzsche, *Zarathustra* (trans. Kaufmann), p. 203 (Third Part, “On Old and New Tablets”).

⁴⁸ See Seel, *Eine Ästhetik der Natur*, p. 39.

⁴⁹ Andrews, *Landscape and Western Art*, p. 156.

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 157–158; citing Joseph Addison’s ideological formulation in *The Spectator* of June 23, 1712: “A spacious Horizon is an Image of Liberty.”

⁵¹ Vilém Flusser, *Natural: Mind* (Flusser Archive Collection, ed. Siegfried Zielinsky) (Minneapolis: Univocal Publishing first ed. in Portuguese 1979), p. 133.

⁵² Nietzsche, *Zarathustra* (trans. Kaufmann), p. 157 (Third Part, “On the Vision and the Riddle”).

⁵³ Nietzsche, *Zarathustra* (trans. Kaufmann), p. 288 (Fourth and Last Part, “On the Higher Man”).

⁵⁴ On psycho-culture (and ontology) of losing oneself, see Karin Passig and Aleks Scholz, *Verirren. Eine Anleitung für Anfänger und Fortgeschrittene* (Berlin: Rowohlt, 2010).

⁵⁵ Seel, *Eine Ästhetik der Natur*, p. 143.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 152.

⁵⁷ Dr. Atl, *Sinfonías*, p. 37.

⁵⁸ Nietzsche, *Zarathustra* (trans. Kaufmann), p. 192 (Third Part, “On the Spirit of Gravity”). In the Spanish version *Grenzsteine* is translated as “limits,” although “boundary stone” is more correct.

⁵⁹ Ana Lillian Martín del Pozzo, “El volcán Popocateptl,” in *Los volcanes de México*, ed. Hugo Delgado Granados (Mexico City: UNAM, 2002), p. 213.

⁶⁰ A paradigmatic painting: Tullio Crali, *Vuelo en picado* (1939); see Norbert Nobis, ed., *Der Lärm der Straße. Italienischer Futurismus. 1909–1918* (Milan: Mazotta, Hannover: Sprengel Museum, 2001); Pontus Hulten, ed., *Futurismo & Futurismi* (Milan: Bompiani, 1986) (cat. Palazzo Grassi, Venice); Peter Krieger, “¿Alemania reconstruida? Paisajes urbanos destruidos de la posguerra como ‘testigos’ de la memoria colectiva,” in *Paisajes urbanos: Imagen y memoria* (Mexico City: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2006), pp. 17–62.

⁶¹ Krieger, *Transformaciones*.

⁶² Dr. Atl, *Manifiesto del aeropaisaje* (Mexico City, 1958) (Contribution to the first Bienal Mejicana: “Volcanes y Nubes” in the Salón de la Plástica Mexicana).

⁶³ Hubert Damisch, *Theorie der Wolke. Für eine Geschichte der Malerei* (Zurich/Berlin: Diaphanes, 2013) (French original: *Théorie du /nuage/ pour une histoire de la peinture* [Paris: Éditions du Seuil, 1972]).

⁶⁴ Dr. Atl, *Manifiesto del aeropaisaje*.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ Gortari, “La magia de los volcanes,” p. 86.

⁶⁷ Nietzsche, *Zarathustra* (trans. Kaufmann), p. 164 (Third Part, “Before Sunrise”); emphasis and punctuation from the Kaufmann edition.

⁶⁸ Nietzsche, *Zarathustra*, p. 293 (Cuarta y última parte, “El signo”).

⁶⁹ Atl, *Sinfonías*, p. 25.

⁷⁰ Atl, *Sinfonías*, p. 71.

⁷¹ Nietzsche, *Zarathustra*, p. 73 (Segunda parte, “El niño del espejo”). Ajusté (según el original en alemán) la traducción errónea en dos partes: incluyendo “de mi nube” y remplazando “Formidablemente” por “violentamente”. En otras partes del *Zarathustra* de Nietzsche predominan las connotaciones negativas –y no catárticas– de las nubes cargadas de lluvia, por ejemplo en la Cuarta y última parte, “Entre las hijas del desierto”.

⁷² Atl, *Sinfonías*, p. 57.

⁷³ Atl, *Sinfonías*, p. 65.

⁷⁴ Atl, *Manifiesto del aeropaisaje* (*op.cit.*).

⁷⁵ Véase Véase Manrique, Jorge Alberto, en Catálogo *Dr. Atl. Obras maestras*, pp. 53-54, que menciona *Las nubes sobre los valles / Nubes sobre el Valle de México*, del catálogo de una exposición en La Merced de 1933; en cuyas composiciones el cielo nublado ocupa hasta 2/3 partes del cuadro. También en *La nube*, 1935; en *El Popocateptl, la Malinche y el Pico de Orizaba*, 1945; y en *Volcanes*, 1952, las nubes *cúmulus* tienen una presencia protagónica. Vease también Krieger, *Transformaciones* (*op.cit.*), pp. 92, 82 y 76-77.

⁷⁶ Zurián Ugarte, Tomás. “El Dr. Atl ¿inventor de técnicas?,” en *1875–1964 Dr. Atl. Conciencia y paisaje*. México: UNAM/INBA, 1985, pp. 46-47.

⁷⁷ Bredekamp (*op.cit.*), pp.317-318.

⁷⁸ Lucretius. *De rerum natura*. Quinto libro, 251-254; y Cuarto libro, 135-139. (Traducción libre de Peter Krieger. Edición consultada: Lukrez. *Von der Natur*. Üb. v. Hermann Diels, München: DTV/Artemis/Bibliothek der Antike, ed. Manfred Fuhrmann, 1991, pp. 245 y 186.

⁷⁹ Atl, *Sinfonías*, p. 98.

⁸⁰ Passig/Scholz (*op.cit.*), p. 100.

⁸¹ Atl, *Sinfonías*, p. 16.

⁸² Fotografía reproducida (sin mención de autoría y fecha) en Catálogo *Dr. Atl. Obras maestras*, p. 287.

⁸³ Kampevold Larsen, Janike. “Imagining the Geologic” en Ellsworth/Kruse (*op.cit.*), p. 83.

⁸⁴ Atl, *Sinfonías*, p. 101.

⁸⁵ Atl, *Sinfonías*, p. 100.

⁸⁶ Atl, *Sinfonías*, p. 102.

⁸⁷ Adriani, Götz. *Paul Cézanne. Aquarelle*. Colonia: DuMont (catálogo Kunsthalle Tübingen, Kunsthau Zürich, 1982) 1981, p. 77.

⁸⁸ Damisch, Hubert. *Theorie der Wolke. Für eine Geschichte der Malerei*. Zürich/Berlín: Diaphanes, 2013 (*Théorie du /nuage/ pour une histoire de la peinture*. París: Éditions du Seuil, 1972), p. 305.

⁸⁹ Nietzsche, *Zarathustra*, p. 126 (Segunda parte, “De la prudencia humana”).

⁹⁰ Nietzsche, *Zarathustra*, p. 92 (Segunda parte, “Los sabios célebres”).

⁹¹ Hamilton (*op.cit.*), p. 16.

⁶⁸ Nietzsche, *Zarathustra* (trans. Kaufmann), p. 327 (Fourth and Last Part, “The Sign”).

⁶⁹ Dr. Atl, *Sinfonías*, p. 25.

⁷⁰ Dr. Atl, *Sinfonías*, p. 71.

⁷¹ Nietzsche, *Zarathustra* (trans. Kaufmann), pp. 84–85 (Second Part, “The Child with the Mirror”). In other parts of Nietzsche’s *Zarathustra* negative—and not cathartic—connotations of clouds laden with rain predominate, for example in the Fourth and Last Part, “Among Daughters of the Wilderness.”

⁷² Dr. Atl, *Sinfonías*, p. 57.

⁷³ Dr. Atl, *Sinfonías*, p. 65.

⁷⁴ Dr. Atl, *Manifiesto del aeropaisaje*.

⁷⁵ See Jorge Alberto Manrique, in the catalogue *Dr. Atl. Obras maestras*, pp. 53–54, which mentions *Clouds over the Valleys / Clouds over the Valley of Mexico* from the catalogue of an exhibition in La Merced in 1933; in whose compositions the cloudy sky occupies up to two-thirds of the painting. Also in *The Cloud*, 1935; in *Popocatepetl, Malinche and Pico de Orizaba*, 1945; and in *Volcanoes*, 1952, the cumulus clouds play a preponderant role. See also Krieger, *Transformaciones*, pp. 92, 82 and 76–77.

⁷⁶ Tomás Zurián Ugarte, “El Dr. Atl ¿inventor de técnicas?,” in *1875–1964 Dr. Atl. Conciencia y paisaje* (Mexico City: UNAM/INBA, 1985), pp. 46–47.

⁷⁷ Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, pp. 317–318.

⁷⁸ Lucretius, *De rerum natura*, Fifth Book, 251–254; and Fourth Book, 135–139. English translation: Lucretius, *On the Nature of Things*, trans. William Ellery Leonard, *The Internet Classics Archive* accessed January 30, 2015, http://classics.mit.edu/Carus/nature_things.5.v.html and http://classics.mit.edu/Carus/nature_things.4.iv.html.

⁷⁹ Dr. Atl, *Sinfonías*, p. 98.

⁸⁰ Passig and Scholz, *Verirren*, p. 100.

⁸¹ Dr. Atl, *Sinfonías*, p. 16.

⁸² Photo reproduced (photographer and date not specified) in the catalogue *Dr. Atl. Obras maestras*, p. 287.

⁸³ Janike Kampevold Larsen, “Imagining the Geologic,” in *Making the Geologic Now*, ed. Ellsworth and Kruse, p. 83.

⁸⁴ Dr. Atl, *Sinfonías*, p. 101.

⁸⁵ Dr. Atl, *Sinfonías*, p. 100.

⁸⁶ Dr. Atl, *Sinfonías*, p. 102.

⁸⁷ Götz Adriani, *Paul Cézanne. Aquarelle*, catalogue Kunsthalle Tübingen, Kunsthau Zürich (Cologne: DuMont, 1982) 1981), p. 77.

⁸⁸ Damisch, *Theorie der Wolke*, p. 305.

⁸⁹ Nietzsche, *Zarathustra* (trans. Kaufmann), p. 142 (Second Part, “On Human Prudence”).

⁹⁰ Nietzsche, *Zarathustra* (trans. Kaufmann), p. 105 (Second Part, “On the Famous Wise Men”).

⁹¹ Hamilton, *Volcano: Nature and Culture*, p. 16.

⁹² Gloria Valek Valdés, *Los volcanes* (Mexico City: Consejo Nacional

⁹² Valek Valdés, Gloria. *Los volcanes*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Tercer Milenio [Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Tercer Milenio] 1998, p.9.

⁹³ Véase Goldstein (*op.cit.*), pp. 131, 133 y 152.

⁹⁴ Delgado Granados, Hugo. “Los volcanes”, en Delgado Granados (*op.cit.*), pp. 35-45, en especial p. 41.

⁹⁵ Dr. Atl. *Volcanes de México. La actividad del Popocatepetl*. México: Polis, 1939, p. 20-23. Véase también Servando de la Cruz, Reyna, “Popocatepetl”, en Delgado Granados (*op.cit.*), pp. 193-209, en especial p. 203, quien utiliza como fuente histórica la publicación de Juan Orozco y Berra. “Efémerides sísmicas mexicanas” en *Memorias de la Sociedad Científica Mexicana “Antonio Alzate”*, 1887 y 1888.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 204.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 207. Un reflejo también Atl, *Sinfonías*, pp. 55-56, del año 1921: “Del antiguo domo quedan solamente girones de roca; hileras de peñascos entre montones de piedra; aberturas profundas llenas de pedruscos; grietas sinuosas salpicadas de arenas”.

⁹⁸ Delgado Granados (*op.cit.*), p. 45, y del mismo autor “Iztaccíhuatl”, pp. 116-119.

⁹⁹ McGrath, Robert L. *Mountains and Memory*. Chicago: Center for American Places at Columbia College Chicago, 2012, pp. 8-9 y 48.

¹⁰⁰ Nietzsche, *Zarathustra*, p. 256 (Cuarta y última parte, “Del hombre superior”).

¹⁰¹ Hamilton (*op.cit.*), p. 158.

¹⁰² Van Rose, Susanna. *Vulkane*. München: Dorling Kindersley, 2011 (*Eyewitness Volcano*. Londres: Dorling Kindersley 2008), p. 67. Una buena crónica del Parícutín la presenta Delgado Granados (*op.cit.*), “Parícutin”, pp. 69-75 y 45: Ese volcán es “tipo estromboliano debido a la baja explosividad... durante su fase eruptiva”.

¹⁰³ Según Rosas, Miguel Ángel, en Catálogo *Dr. Atl. Obras maestras*, p. 366: el Parícutín empezó con las erupciones a partir del 20 de febrero de 1943. Atl se quedó en el lugar de mayo a diciembre de este año, y después en 1945, 1947 y 1948, para elaborar la monografía sobre este volcán. En septiembre y octubre de 1944 expuso so obra relacionada en el Palacio de Bellas Artes bajo el título *El valle de México. Pinturas y dibujos del Dr. Atl*. En 1950 donó “a la Nación” 11 pinturas + 130 dibujos de la serie ¿Cómo nace y crece un volcán? *El Parícutín*, expuestos en la *Exposición paricutínea*.

¹⁰⁴ Flusser (*op.cit.*), pp. 77, 78 y 80: “Faith may move mountains, and bulldozers may do the same. But nothing is able to grasp its rhythm. There it is, still and silent, passive in its majestic beauty”.

¹⁰⁵ Nietzsche, *Zarathustra*, pp. 167-168 (Tercera parte, “De los tres males”).

¹⁰⁶ Nietzsche, *Zarathustra*, p. 190 (Tercera parte, “De las viejas y nuevas tablas”).

¹⁰⁷ Véase Kemp, Martin. *Bilderwissen. Die Anschaulichkeit naturwissenschaftlicher Phänomene*. (Üb. u. Ergänzungen für die deutsche Ausgabe von Jürgen Blasius) Colonia: DuMont, 2003, p. 86. La configuración estética de las nubes de ceniza en el cuadro *Sir William Hamilton guía sus majestades sicilianas en 1771 a una visita de la lava del Vesuvio*, 1776 (Bodleian Library, University of Oxford, VET F5b 2, lámina XXXVIII) parece mucho a la solución compositiva de Atl, a más de 170 años después.

¹⁰⁸ Véase Trempler, Jürg. *Katastrophen. Ihre Entstehung aus dem Bild*. Berlín: Wagenbach, 2013.

para la Cultura y las Artes, Tercer Milenio [Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Tercer Milenio] 1998), p. 9.

⁹³ See Goldstein, *Die Entdeckung der Natur*, pp. 131, 133 and 152.

⁹⁴ Hugo Delgado Granados, “Los volcanes,” in *Los volcanes de México*, ed. Delgado Granados, pp. 35–45, especially p. 41.

⁹⁵ Dr. Atl, *Volcanes de México. La actividad del Popocatepetl* (Mexico City: Polis, 1939), pp. 20–23. See also Reyna Servando de la Cruz, “Popocatepetl,” in *Los volcanes de México*, ed. Delgado Granados, pp. 193–209, especially p. 203, based on the historical source Juan Orozco y Berra, “Efémerides sísmicas mexicanas,” in *Memorias de la Sociedad Científica Mexicana “Antonio Alzate”* (Mexico City: Imprenta del Gobierno del Ex-Arzobispado, 1887 and 1888).

⁹⁶ *Ibid.*, p. 204.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 207. Also a reflection, Dr. Atl, *Sinfonías*, pp. 55–56, from 1921: “Of the ancient dome only swirls of rock remain; rows of boulders among mounds of stone; deep openings full of rough stones; winding cracks spattered with sand.”

⁹⁸ Delgado Granados, “Los volcanes,” p. 45, and by the same author in the same volume “Iztaccíhuatl,” pp. 116–119.

⁹⁹ Robert L. McGrath, *Mountains and Memory* (Chicago: Center for American Places at Columbia College Chicago, 2012), pp. 8–9 and 48.

¹⁰⁰ Nietzsche, *Zarathustra* (trans. Kaufmann), p. 287 (Fourth and Last Part, “On the Higher Man”).

¹⁰¹ Hamilton, *Volcano: Nature and Culture*, p. 158.

¹⁰² Susanna van Rose, *Vulkane* (Munich: Dorling Kindersley, 2011), p. 67 (English original: *Eyewitness Volcano* [London: Dorling Kindersley 2008]). For a good chronicle of Parícutín, see Delgado Granados, “Parícutin,” pp. 69–75 and 45: This volcano has eruptions of the “Strombolian type due to its low explosiveness... during its eruption.”

¹⁰³ According to Miguel Ángel Rosas, in the catalogue *Dr. Atl. Obras maestras*, p. 366: Parícutín began to erupt on February 20, 1943. Atl stayed there from May to December of that year, and later in 1945, 1947, and 1948, to prepare the monograph on this volcano. In September and October 1944 he exhibited his work related to Parícutín in the Palacio de Bellas Artes under the title *El valle de México. Pinturas y dibujos del Dr. Atl* (The Valley of Mexico: Paintings and Drawings by Dr. Atl). In 1950 he donated “to the Nation” 11 paintings + 130 drawings from the series ¿Cómo nace y crece *un volcán? El Parícutín* (How Does a Volcano Come to Life and Grow? Parícutín), exhibited in the *Exposición paricutínea* (Parícutín Exhibition).

¹⁰⁴ Flusser, *Natural: Mind*, pp. 77, 78 and 80: “Faith may move mountains, and bulldozers may do the same. But nothing is able to grasp its rhythm. There it is, still and silent, passive in its majestic beauty.”

¹⁰⁵ Nietzsche, *Zarathustra* (trans. Kaufmann), pp. 189 (Third Part, “On the Three Evils”).

¹⁰⁶ Nietzsche, *Zarathustra* (trans. Kaufmann), p. 211 (Third Part, “On Old and New Tablets”).

¹⁰⁷ See Martin Kemp, *Bilderwissen. Die Anschaulichkeit naturwissenschaftlicher Phänomene*. (Üb. u. Ergänzungen für die deutsche Ausgabe von Jürgen Blasius) (Cologne: DuMont, 2003), p. 86. The aesthetic configuration of the ash clouds in the painting *Sir William*

Hamilton Escorting His Sicilian Majesties in 1771 on a Visit to the Lava of Vesuvius, 1776 (Bodleian Library, University of Oxford, VET F5b 2, plate 38) strongly resembles Atl’s compositional solution more than 170 years later.

¹⁰⁸ See Jürg Trempler, *Katastrophen. Ihre Entstehung aus dem Bild* (Berlin: Wagenbach, 2013).

¹⁰⁹ Two years after Hamilton’s publication, *Observations on Mount Vesuvius*, Wright painted thirty canvases of Vesuvius in his workshop, see Kemp, *Bilderwissen*, p. 88.

¹¹⁰ Ellsworth and Kruse, eds., *Making the Geologic Now*, p. 15.

¹¹¹ This is a provisional conclusion of an essay that forms part of a more extensive research project on Dr. Atl’s aesthetic volcanology.

¹¹² See Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, pp. 310–311, referring to one of Darwin’s ideas, rethought by Aby Warburg and summarized by Gertrud Bing of the Kulturwissenschaftliche Bibliothek Hamburg.

¹¹³ Nietzsche, *Zarathustra* (trans. Kaufmann), p. 123 (Second Part, “On Immaculate Perception”).

¹¹⁴ Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, p. 323, with reference to Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1973) (English edition: *Aesthetic Theory*, trans. Robert Hullot-Kentor [Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997]).

¹¹⁵ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Werkausgabe vol. 10, ed. Wilhelm Weischedel (Frankfurt/Main: Suhrkamp 1974), pp. 186 and 195.

¹¹⁶ Kemp, *Bilderwissen*, pp. 209 and 210.

¹¹⁷ Nietzsche, *Zarathustra* (trans. Kaufmann), p. 152 (Third Part, “The Wanderer”).

¹⁰⁹ Dos años después de la publicación de Hamilton, *Observations on Mount Vesuvius*, Wright pintó, en su taller, treinta cuadros del Vesuvio, véase Kemp (*op.cit.*), p. 88.

¹¹⁰ Ellsworth/Kruse (*op.cit.*), p. 15.

¹¹¹ Es una conclusión provisional, de un ensayo que forma parte de un proyecto de investigación más amplio sobre la vulcanología estética del Dr. Atl.

¹¹² Véase Bredekamp (*op.cit.*). pp. 310-311, refiriéndose a una noción de Darwin, repensado por Aby Warburg y resumido por Gertrud Bing, de la Kulturwissenschaftliche Bibliothek Hamburg.

¹¹³ Nietzsche, *Zarathustra*, p. 108 (Segunda parte, “Del conocimiento immaculado”).

¹¹⁴ Bredekamp (*op.cit.*), p. 323, con la referencia a la Ästhetische Theorie de Theodor W. Adorno, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1973.

¹¹⁵ Kant, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft*. (Werkausgabe vol. X, ed. Wilhelm Weischedel). Frankfurt/Main: Suhrkamp 1974, pp. 186 y 195.

¹¹⁶ Kemp (*op.cit.*), pp. 209 y 210.

¹¹⁷ Nietzsche, *Zarathustra*, p. 134 (Tercera parte, “El viajero”).

BIBLIOGRAFÍA

- Adriani, Götz. *Paul Cézanne. Aquarelle*. Colonia: DuMont (catálogo Kunsthalle Tübingen, Kunsthaus Zürich, 1982), 1981.
- Andrews, Malcolm. *Landscape and Western Art* (Oxford History of Art). Oxford: Oxford UP, 1999.
- Bredenkamp, Horst. *Theorie des Bildakts* (Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007). Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2010.
- Damisch, Hubert. *Theorie der Wolke. Für eine Geschichte der Malerei*. Zürich/Berlín: Diaphanes, 2013 (*Théorie du /nuage/ pour une histoire de la peinture*. París: Seuil, 1972).
- Delgado Granados, Hugo (ed.). *Los volcanes de México*. México: UNAM, 2002.
- Dr. Atl, *El paisaje (un ensayo)*, México, 1933 (archivo Carlos Monsivais).
- *Catálogo de la exposición Paisajes del Dr. Atl. El Valle de Méjico*. México: Palacio de Bellas Artes, 1944 (Archivo Galería de Arte Mexicano).
- *Las sinfonías del Popocatépetl*. Puebla: Verdehalago, 1999 (primera ed. México: Ediciones México Moderno, SEP, 1921).
- *Manifiesto del aeropaisaje*. México, 1958.
- Ellsworth, Elizabeth/Kruse, Jaimie (eds.). *Making the Geologic Now. Responses to Material Conditions of Contemporary Life*. Brooklyn N.Y.: Punctum Books, 2013.
- Flusser, Vilém. *Natural: Mind* (Flusser Archive Collection, ed. Siegfried Zielinsky). Minneapolis: Univocal Publishing (primera ed. en portugués 1979).
- Goldstein, Jürgen. *Die Entdeckung der Natur. Etappen einer Erfahrungsgeschichte* (Naturkunden Nr. 3). Berlín: Matthes & Seitz, 2013.
- González, Laura. “De retos y exploraciones: palabras e imágenes de Armando Salas Portugal”, en Felipe Leal (ed.). *Morada de Lava: Armando Salas Portugal*. México: UNAM, 2006, pp. 21-40.
- González Mello, Renato. “El Dr. Atl, los arco iris y los fabricantes de células”, en González Mello, Renato/Stanton, Anthony (eds.). *Vanguardia en México. 1915-1940*. México: Munal/INBA, 2013, pp. 92-99.
- Gortari, Eli de, “La magia de los volcanes: el Dr. Atl y su ciencia”, en *1875-1964, Dr. Atl. Conciencia y paisaje*. México: UNAM/INBA, 1985, pp.83-91.
- Hamilton, James. *Volcano. Nature and Culture* (The Earth series). Londres: Reaktion, 2012.
- Hulten, Pontus (ed.). *Futurismo & Futurismi*. Milán: Bompiani, 1986 (Cat. Palazzo Grassi, Venecia).
- Humboldt, Alexander von. “Über den Bau und die Wirkung der Vulkane in den verschiedenen Erdstrichen. (Diese Abhandlung wurde gelesen in der öffentlichen Versammlung der Akademie zu Berlin den 24. Jan. 1823)”, en *Ansichten der Natur* (ed. Adolf Meyer-Abich). Stuttgart: Reclam, 1981 (según la tercera edición original, Stuttgart, Tübingen: Cotta, 1849), pp. 89-111.
- Kant, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft* (Werkausgabe vol. X, ed. Wilhelm Weischedel). Frankfurt/Main: Suhrkamp 1974.
- Kemp, Martin. *Bilderwissen. Die Anschaulichkeit naturwissenschaftlicher Phänomene* (Üb. u. Ergänzungen für die deutsche Ausgabe von Jürgen Blasius) Colonia: DuMont 2003.
- Krieger, Peter. “Aesthetics and anthropology of megacities – a new field of art historical research”, en Thierry Dufrene y Anne-Christine Taylor (eds.) *Cannibalismes disciplinaires: quand l’histoire de l’art et anthropologie se rencontrent*, París, 2009, pp. 197-211.
- “¿Alemania reconstruida? Paisajes urbanos destruidos de la posguerra como ‘testigos’ de la memoria colectiva”, en *Paisajes urbanos: Imagen y memoria*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2006, pp. 17-62.
- (ed.). *Megalópolis - Modernización de la ciudad de México en el siglo XX*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2006.
- *Paisajes urbanos: Imagen y memoria*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2006.
- *Transformaciones del paisaje urbano en México. Representación y registro visual*. Madrid: El Viso/México: MUNAL, 2012.
- [Lucretius] Lukrez. *Von der Natur* (trad. Hermann Diels). München: DTV/Artemis (Bibliothek der Antike, ed. Manfred Fuhrmann), 1991.
- Luna Arroyo, Antonio (coord.) *El Dr. Atl. Paisajista puro. Con una opinión de Fernando Gamboa y juicios críticos de Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros (cuadernos populares de la pintura mexicana moderna)*. México: Cvltura, 1952.
- McGrath, Robert L. *Mountains and Memory*. Chicago: Center for American Places at Columbia College Chicago, 2012.
- Medina, Cuauhtémoc. “El Dr. Atl y la aristocracia: monto de una deuda vanguardista” (77-83), en Ramírez, Mari Carmen/Olea, Héctor (coord.). *Heterotopías. Medio siglo sin lugar. 1918-1968*. (Serie “versiones del sur”), pp. 77-83.
- Mitchell, W.J.T. (ed.). *Landscape and Power* (segunda edición). Chicago, Londres: The University of Chicago Press, 2002 (primera ed. 1994).
- Museo Colección Blaisten (ed.). *Dr. Atl. Obras maestras. Masterpieces*. México: UNAM-Turner, 2012.
- Nietzsche, Friedrich. *Also sprach Zarathustra*. Stuttgart: Kröner, 1975 (1882-85; erster Teil fertig am Todestag von Richard Wagner, 13.2.1883).
- Nobis, Norbert (ed.). *Der Lärm der Straße. Italienischer Futurismus. 1909-1918*. Milano: Mazotta, Hannover: Sprengel Museum, 2001.
- Passig, Karin/Scholz, Aleks. *Verirren. Eine Anleitung für Anfänger und Fortgeschrittene*. Berlín: Rowohlt, 2010.
- Perec, Georges. *Träume von Räumen*. Zürich: Diaphanes broschur 2014 (frz. Erstausgabe *Espèces d’Espace*, París: Galilée, 1974, in dt. Bremen: Manholt, 1990).
- Seel, Martin. *Eine Ästhetik der Natur*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1996.
- Serrano, Luis G. *Una nueva perspectiva: la perspectiva curvilínea, prólogo, aplicaciones y notas del Dr. Atl*. México: Cvltura, 1934.
- Trempler, Jürg. *Katastrophen. Ihre Entstehung aus dem Bild*. Berlín: Wagenbach, 2013.
- Valek Valdés, Gloria. *Los volcanes*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Tercer Milenio, 1998.
- Van Rose, Susanna. *Vulkane*. München: Dorling Kindersley, 2011 (*Eyewitness Volcano*). Londres: Dorling Kindersley, 2008.
- Zurián Ugarte, Tomás. “El Dr. Atl ñinventor de técnicas?”, en *1875-1964 Dr. Atl. Conciencia y paisaje*. México: UNAM/INBA, 1985, pp.45-56.

BIBLIOGRAPHY

- Adriani, Götz. *Paul Cézanne. Aquarelle*. Cologne: DuMont, 1981. Exhibition catalogue, Kunsthalle Tübingen, Kunsthaus Zürich, 1982.
- Andrews, Malcolm. *Landscape and Western Art*. Oxford History of Art. Oxford: Oxford UP, 1999.
- Bredenkamp, Horst. *Theorie des Bildakts*. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2010.
- Damisch, Hubert. *Theorie der Wolke. Für eine Geschichte der Malerei*. Zurich/Berlin: Diaphanes, 2013. Originally published as *Théorie du /nuage/ pour une histoire de la peinture*. (Paris: Éditions du Seuil, 1972).
- Delgado Granados, Hugo, ed. *Los volcanes de México*. Mexico City: UNAM, 2002.
- Dr. Atl, *El paisaje (un ensayo)*, Mexico City, 1933 (Carlos Monsivais archive).
- *Catálogo de la exposición Paisajes del Dr. Atl. El Valle de Méjico*. Mexico: Palacio de Bellas Artes, 1944 (Galería de Arte Mexicano archive).
- *Las sinfonías del Popocatépetl*. Puebla: Verdehalago, 1999 (1st ed. Mexico City: Ediciones México Moderno, SEP, 1921).
- *Manifiesto del aeropaisaje*. Mexico City, 1958.
- Ellsworth, Elizabeth and Jaimie Kruse, eds. *Making the Geologic Now: Responses to Material Conditions of Contemporary Life*. Brooklyn: Punctum Books, 2013.
- Flusser, Vilém. *Natural: Mind*. Flusser Archive Collection, edited by Siegfried Zielinsky. Minneapolis: Univocal Publishing. Originally published in Portuguese in 1979.
- Goldstein, Jürgen. *Die Entdeckung der Natur. Etappen einer Erfahrungsgeschichte*. Naturkunden no. 3. Berlin: Matthes & Seitz, 2013.
- González, Laura. “De retos y exploraciones: palabras e imágenes de Armando Salas Portugal.” In *Morada de Lava: Armando Salas Portugal*, edited by Felipe Leal, 21–40. Mexico City: UNAM, 2006.
- González Mello, Renato. “El Dr. Atl, los arco iris y los fabricantes de células.” In *Vanguardia en México. 1915–1940*, edited by Renato González Mello and Anthony Stanton, 92–99. Mexico City: Munal/INBA, 2013.
- Gortari, Eli de, “La magia de los volcanes: el Dr. Atl y su ciencia.” In *1875–1964, Dr. Atl. Conciencia y paisaje*, 83–91. Mexico City: UNAM/INBA, 1985.
- Hamilton, James. *Volcano: Nature and Culture*. The Earth series. London: Reaktion, 2012.
- Hulten, Pontus, ed. *Futurismo & Futurismi*. Milan: Bompiani, 1986. Exhibition catalogue, Palazzo Grassi, Venice.
- Humboldt, Alexander von. “Über den Bau und die Wirkung der Vulkane in den verschiedenen Erdstrichen. (Diese Abhandlung wurde gelesen in der öffentlichen Versammlung der Akademie zu Berlin den 24. Jan. 1823).” In *Ansichten der Natur*, edited by Adolf Meyer-Abich, 89–111. Stuttgart: Reclam, 1981. Originally published in Stuttgart, Tübingen: Cotta, 1849.
- Kant, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft*. Werkausgabe, edited by Wilhelm Weischedel, vol. 10. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1974.
- Kemp, Martin. *Bilderwissen. Die Anschaulichkeit naturwissenschaftlicher Phänomene*. Üb. u. Ergänzungen für die deutsche Ausgabe von Jürgen Blasius. Cologne: DuMont 2003.
- Krieger, Peter. “Aesthetics and anthropology of megacities – a new field of art historical research.” *Cannibalismes disciplinaires: quand l’histoire de l’art et anthropologie se rencontrent*, edited by Thierry Dufrene and Anne-Christine Taylor, 97–211. Paris: Musée de Quai Branly/Institut National d’Histoire de l’Art, 2009.
- “¿Alemania reconstruida? Paisajes urbanos destruidos de la posguerra como ‘testigos’ de la memoria colectiva.” In *Paisajes urbanos: Imagen y memoria*, 17–62. Mexico City: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2006.
- *Paisajes urbanos: Imagen y memoria*. Mexico City: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2006.
- *Transformaciones del paisaje urbano en México. Representación y registro visual*. Madrid: El Viso/Mexico City: MUNAL, 2012.
- ed. *Megalópolis - Modernización de la ciudad de México en el siglo XX*. Mexico City: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2006.
- [Lucretius] Lukrez. *Von der Natur*, translated by Hermann Diels. Munich: DTV/Artemis (Bibliothek der Antike series, ed. by Manfred Fuhrmann), 1991.
- Lucretius. *On the Nature of Things*, trans. William Ellery Leonard. *The Internet Classics Archive* accessed January 30, 2015. http://classics.mit.edu/Carus/nature_things.6.vi.html
- Luna Arroyo, Antonio, coord. *El Dr. Atl. Paisajista puro. Con una opinión de Fernando Gamboa y juicios críticos de Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros (cuadernos populares de la pintura mexicana moderna)*. Mexico City: Editorial Cvltura, 1952.
- McGrath, Robert L. *Mountains and Memory*. Chicago: Center for American Places at Columbia College Chicago, 2012.
- Medina, Cuauhtémoc. “El Dr. Atl y la aristocracia: monto de una deuda vanguardista.” In *Heterotopías. Medio siglo sin lugar. 1918–1968*, coordinated by Mari Carmen Ramírez and Héctor Olea, 77–83. “Versiones del sur” series. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.
- Mitchell, W. J. T., ed. *Landscape and Power*. 2nd ed. Chicago: The University of Chicago Press, 2002. (First ed. 1994).
- Museo Colección Blaisten, ed. *Dr. Atl. Obras maestras. Masterpieces*. Mexico City: UNAM-Turner, 2012.
- Nietzsche, Friedrich. *Also sprach Zarathustra*. Stuttgart: Kröner, 1975.
- *Thus Spoke Zarathustra*. Translated by Walter Kaufmann. New York: The Modern Library, 1995.
- Nobis, Norbert, ed. *Der Lärm der Straße. Italienischer Futurismus. 1909–1918*. Milan: Mazotta, Hannover: Sprengel Museum, 2001.
- Passig, Karin and Aleks Scholz. *Verirren. Eine Anleitung für Anfänger und Fortgeschrittene*. Berlin: Rowohlt, 2010.
- Perec, Georges. *Träume von Räumen*. Zurich: Diaphanes broschur 2014. Originally published as *Espèces d’Espace* (Paris: Éditions Galilée, 1974) and in German (Bremen: Manholt Verlag, 1990).
- Seel, Martin. *Eine Ästhetik der Natur*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1996.
- Serrano, Luis G. *Una nueva perspectiva: la perspectiva curvilínea, prólogo, aplicaciones y notas del Dr. Atl*. Mexico: Cvltura, 1934.
- Trempler, Jürg. *Katastrophen. Ihre Entstehung aus dem Bild*. Berlin: Wagenbach, 2013.
- Valek Valdés, Gloria. *Los volcanes*. Mexico City: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Tercer Milenio, [Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Tercer Milenio] 1998.
- Van Rose, Susanna. *Vulkane*. Munich: Dorling Kindersley, 2011. Originally published as *Eyewitness Volcano* (London: Dorling Kindersley, 2008).
- Zurián Ugarte, Tomás. “El Dr. Atl ñinventor de técnicas?” In *1875–1964 Dr. Atl. Conciencia y paisaje*, 45–56. Mexico City: UNAM/INBA, 1985.



Instituto Cultural Cabañas