

Travellings de un pintor itinerante

Con el título *MontañAgua*, Adrián Doura rinde homenaje al *shanshui* –antiguo ideograma chino para “paisaje” (*shan*: “montaña,” *shui*, “agua/río”)– y por extensión, a la civilización que durante milenios ha venerado el paisaje como género pictórico supremo. Pero esta palabra-valija propone también una trama más compleja: gracias a la “ñ” se pronuncia montaña-y-agua; sin embargo, la A-mayúscula, abrupta, de Agua pone en acto –por un recurso puramente visual– una precipitación: borra de vista la “y”, y así, el agua reafirma su dominio sobre las alturas terrestres.

La fórmula *Montaña + Agua* podría evocar tanto la fertilidad como la erosión: y de hecho, en esta muestra se exhiben, por un lado, escenas de gran altura de una lozanía resplandeciente, a veces casi esmaltadas; y por otro, varias “obras maestras” de la erosión de terrenos áridos archiconocidos de la Argentina, esos íconos, casi irrisoriamente figurativos, que tienen apodos como El Hongo, la Cabeza del Inca, El Centinela (¡sólo falta El Submarino!).

El agua ha sido el elemento central en los paisajes de Adrián Doura, y el paisaje su género por excelencia: en sus archivos de internet clasifica sus pinturas de aguas como paisajes; la presencia del Río de la Plata, de apariencia cuasi-marítima, aunque de agua dulce por cierto, descarta la opción de “marinas”. Demuestra maestría al pintar masas de agua –y también escarpadas montañas, aunque hasta ahora lo haya hecho por separado. Se trata de aguas siempre vacías, sin barcos, orillas ni seres humanos –pintadas en un amplio espectro cromático y de diferentes texturas– que condensan un imponente volumen *vis-à-vis* enormes cielos efímeros. Pero hasta ahora, el artista ha vigilado –por decirlo de algún modo– a la bestia en su guarida, observando las permutaciones ilimitadas del agua dentro del límite del río o del mar; no en su transformador encuentro con la tierra.

Desde 1993, Doura ha pintado paisajes con frecuencia aunque no en exclusividad. Aceptar la invitación del MBAS para crear este nuevo conjunto de obras significó interrumpir un ciclo de pinturas figurativas que reinterpretan con un guiño actual algunos mitos occidentales clásicos sobre la violencia. Previamente, creó un monumental políptico de siete paneles, instalado en una capilla medieval en Arles (Francia) y combinó por única vez, la figura humana, el vasto mar y un paisaje rocoso. Como desafío, instaló esta *summa* en un ambiente religioso austero, y lo rodeó con *tondi* de aguas, a las que describió como “marco de una gigante plataforma giratoria del vacío” e “imágenes sin nostalgia, llenas de vacío”.

En *MontañAgua*, por el contrario, Doura claramente disfruta la plenitud de las superficies intensamente diversas, desde el Río de la Plata hasta el noroeste argentino. Estos paisajes plenos juegan constantemente con expectativas de presencias antropomórficas o criaturescas, ídolos que comunican por presagios del tiempo o del momento del día, o líneas ambiguas sobre superficies rocosas que

sugieren una “mirada” (sin otro propósito discernible) por parte de la naturaleza. La cima del Aconcagua (“Ojo de Agua”) acoge a su águila –o a esa forma de ojo de águila, con un primer plano de lago en forma de ojo; la brisa o las sombras sobre los acantilados en *Río y rocas* sugieren a un *genius loci* adueñándose de un desfiladero marcadamente femenino; el sol en el crepúsculo –en el *Río con nube rosa*– a un dios enfadado. El agua que, milenios atrás, esculpió la Cabeza del Inca ha creado un *capricho* literalmente grotesco, que es el otro nombre, junto con *veduta di fantasia*, para la histórica *veduta ideata* que Doura reconoce como su legado artístico; el modelo para la creación de paisajes.

De hecho, en la absorción que transforma un mero sitio natural en un “paisaje”, Doura recapitula el pasaje de la *veduta ideata* del siglo XVIII hasta fines del XIX: primero, un conglomerado de perspectivas ideales recogidas, a menudo, con la ayuda de la cámara oscura; luego, una producción más impresionista, aunque aún representando las maravillas de Roma o en especial, los canales de Venecia. Doura simplemente ha aplicado los principios compositivos de este producto del Iluminismo europeo a la vertiginosa vastedad del Nuevo Mundo, en una escala inabarcable que se opone a la “canalización”. En este sentido, considera la cinematografía –y en especial, los *travellings*– como más relevantes que la fotografía para la labor perceptiva y física que él ejerce frente a esta inmensidad.

Su “cámara” “viaja”, ¿pero con qué lentes y filtros? Su respuesta frente a las variadas superficies muestran la amplia familiaridad del artista con los estilos pictóricos europeos y americanos. En algunas escenas de desiertos perfora la precisión cuasi-fotográfica –lograda a pincelazos y no píxeles– con el estilo ameno del dibujo de historietas y un cierto tipo de puntillismo. Doura conoce los sitios de primera mano, pese a lo cual nunca rehúsa utilizar información fotográfica para brindarles la mayor intensidad sensorial posible. Asume así, con serenidad, la caracterización freudiana del hombre contemporáneo como “una suerte de dios-prótesis” –como subraya, al inicio, el cuadro “Cruzando el charco”, con su olímpica visión de nubes animadas percibidas desde el avión, inevitablemente recreadas por el archivo fotográfico.

Esa permanencia inicial entre las nubes encuentra su contraparte en el “sitio arqueológico más elevado del mundo”, el volcán salteño Lullaillaco, sitio que también significa el final del agua dado que su nombre supuestamente deriva de dos palabras quechuas que juntas significan “aridez” o “agua engañosa”, i.e., la pequeña cantidad de nieve que puede retener un volcán.

El espectador reconocerá aquí otras tres vistas directas de Salta, dos de las cuales acompañan esta visión final de Lullaillaco. Colgada aparte, *Valle con cardones* (vista de la ruta 40 entre Cachi y Molinos), con su esquina de oscuras nubes es literalmente la calma antes de la tormenta. *Río y rocas*, de la misma ruta, conjuga –junto con *Cuesta del Viento*– una soleada serenidad y frescas brisas con dramáticas sombras sobre una corriente levemente espumosa. La masa de agua de este último cuadro confronta su naturaleza artificial con la del caudal del díptico *Río con nube*

rosa (el río Calchaquí visto desde el puente de Cachi), esa espuma crece virulenta, con serpenteantes calaveras petrificadas, algunas abiertas en la parte superior, como si hubieran sido trepanadas. Pintadas en la provincia de Buenos Aires –donde el agua atlántica es marrón en su confluencia con el río de la Plata– en las proximidades de un aniversario de la era de la violencia de estado que en su juventud impulsó al pintor a partir de su país, su visión de las muertes emergiendo del lecho no puede ser considerada como mero *capricho* barroco. Sobre la larguísima correntada resplandece una nube inmensa, como un tocado, en el cual un furioso sol moribundo es sepultado como una brasa o volcán en miniatura.

El ciclo pictórico de la mítica violencia europea que Doura interrumpió en París ha encontrado su contrapartida en el ancestral sacrificio andino. La ausencia de la figura humana le ha otorgado a *Montaña Agua* la estimulante libertad de la escala inverificable; sin embargo, las figuras humanas regresan ahora en una especie de ritual artístico, dado que el artista cinco días antes de su inauguración ha realizado un dibujo, en acrílico negro en el espacio del largo y curvo muro del museo, de imaginarias laderas del volcán –un rito para conmemorar el ancestral sacrificio que tenía objetivo de asegurar, precisamente, el fluir del agua, junto con la salud y fertilidad que ello significa. El contra-acto de creación de Doura permite la renovación de las formas humanas, y las que podemos ver nuevamente son apropiadamente jóvenes.

David Jacobson