

# **ARTE MORIS O LA REVOLUCIÓN DEL ARTE PARA EL DESARROLLO.**

**David R. Castro**

## ***1. Introducción***

El presente texto tiene un interés primordial: difundir el caso de la escuela Arte Moris de Timor Oriental, como un ejemplo atípico y exitoso de cooperación para el desarrollo centrado en labores educativas por medios artísticos. En relación directa con el caso de esta escuela, encontramos una segunda iniciativa local volcada en labores teatrales –Bibi Bulak- Un estudio pormenorizado nos obligaría a tratar ambos casos. Sin embargo, por limitaciones de espacio, nos centraremos para esta ocasión en el caso de Arte Moris, dejando las referencias a Bibi Bulak en algunas notas muy breves de este artículo.

A su vez, debemos destacar que las directrices teóricas de las que bebe nacen de dos fuentes. En primer lugar, de aquéllas que han presentado la Antropología como la disciplina idónea para conseguir un debate y unas estrategias más fértiles en materia de desarrollo, las cuales incluyan en su quehacer un aspecto rector de justicia cultural que incorpore las impresiones y las actividades de todos los implicados en los proyectos de desarrollo. Y, en segundo lugar, de aquéllas que han incidido en los detalles internos de la investigación antropológica, aclarando que no sólo importa lo que llegamos a conocer sobre el terreno, sino cómo lo expresamos (Clifford y Marcus (eds), 1991; Geertz, 1994,1997; Clifford, 1995).

## ***2. Arte Moris: breve etnografía de un lugar especial***

En *tetum praça*, si hablamos de arte *moris* podemos estar haciendo mención a diversas formas dentro de los campos semánticos del arte y de la vida. Dado que no existen formas diferenciadas para distinguir tiempos verbales, sustantivos o adjetivos, el arte no sólo incluye la actividad realizada, sino también la cualidad de las obras creadas, incluyendo las representaciones teatrales. De la misma forma, *moris* es un término que cubre todo el espectro relacionado con la presencia vital y su manifestación. Así, *moris* es vida, vivencia, vivo o el acto mismo que lo reúne todo a través del soplo esencial que da aires al vivir.

Sin embargo, si en Díli usamos estas dos palabras en una conversación coloquial, probablemente el sentido que adquieran sea inmediatamente otro, aunque a la vez conserven el mismo que acabamos de mencionar. Seguramente, nuestro interlocutor sitúe sus pensamientos en Arte Moris, la escuela de arte de *Comoro road*, aunque por detrás de esa convención deíctica continúen latiendo todos los sentidos que envuelve la poderosa unión que comunica los torrentes de las transformaciones artísticas y vitales

Cuando llegué por primera vez a la escuela fui presa del paso extremadamente tranquilo al que obliga un exceso de sensaciones en la antesala de cualquier nuevo acontecimiento. Una enorme extensión se abría ante los ojos, los cuales, a su vez, eran observados por otra multitud de ojos callejeros y curiosos que seguían con interés la caminata del *malay*. El proverbio machadiano surgía con la naturalidad que quisiera para sí la lógica. Y es que, en efecto, los ojos eran ojos porque nos miraban. La sustancia de los ojos del otro se hacía mirada en el espacio que compartían nuestros ojos con los suyos. Una vez dentro del perímetro, las miradas quedaban atrás y surgía un imponente y amplio recinto amurallado de época indonesia donde parecían congregarse

las voces de la historia del país de los últimos treinta años. Una mezcla de muda soledad y de ruina alimentaban un sentimiento de extrañeza en el antropólogo-escritor recién llegado.

Las primeras notas fueron descripciones literarias de lo que allí aparecía y de lo que allí se ocultaba. Registré sobre el papel lo que mi memoria probablemente recordase sin ayuda: las pinturas de colores vivos de la entrada, las pancartas con algunos mensajes todavía indiscernibles, el mural con el rostro de Bob Marley en rojo y los extraños montajes escultóricos que llenaban todo el espacio observable, representando extrañas figuras con cuerpos reciclados que aprovechaban hierros, cascos y hasta viejas minas antipersonales. La inquietud que despertaban aquellas obras ofrecía la primera intuición intelectual y, posiblemente, la primera entrevista de campo, pues, detrás de aquellas formas en silencio, se ocultaba el misterio de los seres, y era para hablar con ellos que yo me había desplazado al distrito más grande y a uno de los más conflictivos de toda la ciudad.

Arte Moris se había establecido en Timor Lorosa'e en el año 2003, después de una estancia anterior en el país de sus fundadores, en el año 2001. Luca y Gabriela acudieron al país como punto y final de una larga estancia entre los gitanos del mar, en el Archipiélago Mergui, en compañía de una expedición formada por artistas y antropólogos franceses. Su intención ahora era conocer cómo se vivía en el país más joven del mundo, y valorar las posibilidades para instalarse allí. Las posibilidades en el caso de Timor, para Luca y Gabi, tenían que ver con las necesidades del lugar. Pronto descubrieron el motivo fundamental de su proyecto: la juventud. Después de un breve viaje a Suiza para organizar una serie de exposiciones con el objetivo de recaudar fondos, regresaron a Timor oriental con el suficiente dinero para iniciar su proyecto

mientras esperaban que comenzase a llegar la ayuda necesaria de los organismos gubernamentales y no gubernamentales interesados en su iniciativa.

Desde entonces la escuela conoció dos establecimientos. El primero de ellos, en un pequeño local privado en Quintal Kí'ik. El segundo, a partir de 2004, en su actual emplazamiento público en el antiguo Museo Etnológico que data de la época de ocupación indonesia. En estos años, Arte Moris ha experimentado una maduración interior que se ha hecho visible en el exterior de la ciudad y fuera de ella, con el inicio de una escuela en la provincia de Baucau. Para ello ha necesitado ensayar un proceso de ordenamiento interno que ha sido capaz de dinamizar los hábitos de la escuela para satisfacer las actividades promovidas por la escuela, así como los encargos hechos a la misma por organismos de cooperación, principalmente.

La actividad de Arte Moris se completa con las colaboraciones que realiza con el grupo de teatro Bibi Bulak, el cual desarrolla sus actividades internas en la parcela cedida a Luca y a Gabi, aunque cuenta con una independencia total a nivel administrativo y legal. A pesar de ello, en Díli hay una predisposición mental común a ligar ambos colectivos a nivel *espiritual*, ya que ambos representan la reciente imagen del artista.

El vínculo entre Arte Moris y Bibi Bulak se extiende desde sus ideas de desarrollo y de cooperación hasta las limitaciones que sufren a causa de la naturaleza oficial de su actividad. En este sentido, el estilo adoptado por ambas escuelas, con su preocupación por el desarrollo creativo de la personalidad, se ve refrenado y reconducido muchas veces por los requerimientos de la cooperación local, anclada en temáticas específicas y en mensajes predefinidos (salud, educación democrática, violencia doméstica, etc.).

Arte Moris ha venido a ocupar un espacio virgen dentro del mundo cultural timorense: el de la pintura. La tradición artística del país descansaba principalmente en la manufactura escultórica y textil, quedando la pintura relegada a alguna manifestación menor y muy excepcional, como la de las pinturas rupestres de Lospalos. Aún así, tampoco en este caso podemos hablar de conciencia pictórica en el sentido habitual que solemos darle a estos términos en nuestro espacio cultural, ya que las pinturas de Lospalos adoptan un cariz mágico dentro de las interpretaciones locales, no artística. Este interés principal por la pintura refuerza los medios disponibles con los que cuenta la escuela para alcanzar su objetivo prioritario: *“to encourage student’s personal growth, individual and comunal self-steem, and other life skills”*, podemos leer en su página Web. Así pues, además de la pintura, Arte Moris incluirá rutas de expresión diversa –escultura, grabado, diseño de camisetas, distintas artesanías y música – con el fin de completar lo más posible el cuadro de posibilidades artísticas y de mostrar la realidad del arte como un posible modo de vida.

La labor de la escuela, como decía antes, lleva implícita una organización interior. El primer paso de dicha organización hace referencia a la división de los alumnos entre *juniors* y *seniors*, dependiendo de su nivel de conocimientos pictóricos. Los primeros cubren una franja de edad entre los once y los dieciséis años que incluye a los estudiantes que no viven en la escuela; mientras, los segundos, acoge a los que tienen la posibilidad de vivir en ella. Esta convivencia obliga a un acuerdo para realizar las tareas dedicadas al cuidado de las instalaciones, del jardín y de los materiales empleados para las pinturas y para los grupos de música de la escuela, así como para la asignación de labores docentes con los estudiantes noveles.

En el tiempo que permanecí con ellos, siempre comprobé que se respetaban los horarios establecidos la semana anterior. A pesar de lo cual, la semana siguiente solían

recibirse quejas relativas al descuido de alguna de las asignaciones previstas, sobre todo, con las relacionadas con la limpieza de los estudios o con el cuidado de los materiales. Con todo, desde las ocho y media de la mañana aproximadamente, hasta las siete y media de la noche, los trabajos de atención a la escuela y al grupo, se alternaban con las horas dedicadas a las labores pictóricas. Este reparto individual de tareas se veía contrarrestado, cada día, por una labor comunitaria que los implicaba a todos en el cuidado del jardín. Había durante la jornada diversos momentos en los que uno experimentaba una sensación de distensión difusa, pero al inspeccionar la ocupación de la escuela en esos intervalos, comprobaba que todos los alumnos estaban ejerciendo alguna labor encomendada. Luca insistía en que el único requisito para poder vivir en Arte Moris era cumplir con las labores asignadas y dedicar horas a la creación artística.

La estructura de Arte Moris se basa en un organigrama de cargos y responsabilidades - director, vicedirector, consejo estudiantil, jefes de la semana y de los distintos estudios, y encargados de los diferentes materiales y asuntos de la escuela- que ha ido variando con el tiempo, que no queda nunca completamente cerrada, y que señala con claridad la intención de depositar la responsabilidad en los miembros locales de la escuela. Todos estos cargos, incluyendo el de Director, recaen en miembros timorenses. Entre los *malays*, figuran los fundadores y el personal administrativo, el cual generalmente siempre está renovándose, a consecuencia del carácter de la escuela, del tipo de ayuda que requiere en este sentido, y de los propios intereses de los miembros que deciden ir a trabajar allí.

Un conocimiento de las actividades realizadas por la escuela desde el año 2003 hasta la fecha, revela la enorme incidencia que ha tenido y que tiene la cooperación internacional en la vida y pervivencia de Arte Moris. Son sus agentes los que han protagonizado la mayor parte de los encargos artísticos que aquélla ha recibido. Sin

embargo, para ello, la idea voluntarista y *romántica* de la escuela ha tenido que irse adaptando a una idea *institucional* digerible por los organismos decisivos en la aportación de capitales. “Hoy hay una serie de palabras mágicas, si no las pones es muy difícil que te hagan caso. *Empowerment* o *Gender* son dos de ellas”, me recordaron en varias ocasiones algunos de los encargados de la parte administrativa.

Con respecto a estas labores administrativas, la mayoría de los estudiantes *senior* vivían al margen, a excepción de los momentos en los que debían llevar sus obras acabadas. La paradoja que surgía de aquí comprometía la independencia formal que reflejaba la estructura de la escuela, y se traducían en una dependencia real con respecto a la búsqueda de donadores, la cual seguía siendo conducida, principalmente, por Gabi. En este punto coincidían todos los estudiantes, que variaban en cambio al ofrecer vaticinios con respecto al tiempo que tendría que pasar hasta que también fuesen ellos los que pudiesen recaudar fondos autónomamente.

El resultado de esta dependencia doble –la estructura timorense de la escuela en relación a los fundadores, y de toda la escuela con respecto a las pautas previstas por la cooperación exterior- se veía mucho más acentuada en el caso de Bibi Bulak, por la propia naturaleza de su actividad. Así, mientras las obras de Arte Moris exhibían una mayor libertad temática, las representaciones de Bibi Bulak quedaban mucho más limitadas por los requerimientos de las agentes financiadores –ONG’s , UN, Gobierno, etc.- lo cual las alejaba de su anhelo de representar argumentos dramáticos completamente originales.

El hecho de que los donadores sean actores internacionales y de que la colaboración del Gobierno sea tan sólo nominal, al canalizar su aportación con fondos indirectos de la cooperación extranjera, crea un espacio no sólo de dependencia económica, sino también ideológica. En este punto no se encuentra una rotunda

diferencia en relación a los juicios de la sociedad media de Díli. Algunos de mis interlocutores en Bibi Bulak, por ejemplo, mostraban su interés por convertirse en futuros trabajadores de la cooperación tanto internacional como local, como muchos de los jóvenes con formación universitaria de la ciudad. Sus valores, ligados a una serie de lugares comunes importados y relacionados con la gobernabilidad, además de con otros aspectos, se ofrecían como una posibilidad en sí mismos para alcanzar una nueva vida para el país y un buen porvenir para alguno de sus habitantes.

Las posibilidades de Arte Moris, por su parte, eran diferentes. La incidencia de una pintura o de una escultura de Mangrobia resulta distinta a la de una representación dramática. Tanto en Arte Moris como en Bibi Bulak consideran que el material con el que trabajan, respectivamente, diferencia los caminos que llevan al fin conjunto: educar por medio del arte. La mayor abstracción de la pintura abre una vía distinta para la realización de la actividad de la escuela e inaugura una limitación diferente, ligada en su caso, al mercado del arte.

## ***2. Aclarando la oscuridad: el Arte como cura y como mercado.***

Uno de los objetivos fundamentales de Arte Moris consiste en superar los traumas psicológicos de los estudiantes, producidos por años de violencia en el país, a través de la libre expresión volcada en sus obras. Esto forma parte esencial del proceso educativo que da sentido a la escuela. En alguna de las discusiones que presencié, uno de los temas que más se repetía tenía que ver con lo que Gabi denominaba las *horror paintings*. Eran éstas pinturas en las que aparecían reflejadas las sombras desnudas que torturaban el pensamiento de sus autores: imágenes de violaciones, cuerpos decapitados, cabezas coronando el ramaje, junglas oscuras, colores apagados, fauna amenazadora.

El problema en este punto era planteado desde dos perspectivas. Una de ellas aducía que así no podría existir nunca una verdadera superación de los traumas, sino

una repetitiva profundización en ellos, un ahogo. La segunda visión tenía que ver con la necesidad comercial de los cuadros y con el gusto habitual del comprador extranjero. En cierta ocasión, en la oficina, mientras se debatía el precio de unos cuadros y de algunas pinturas impresas en *tais* tradicionales, Gabi levantó uno de los tejidos, en el que se apreciaba una casa sagrada (*uma lulik*) y varios cocodrilos simbólicos en la base, todo ello en medio de una atmósfera lúgubre y nebulosa, y preguntó: “¿quién va a poner esto en su salón?”

El asunto de las pinturas *horror* alberga una gran importancia, ya que supone un dilema para la escuela, al enfrentar sus necesidades materiales de reproducción con la consecución de sus objetivos. Nada que difiera en exceso a lo que sabemos que ocurre en nuestras latitudes. La distribución equitativa de la ganancia de los cuadros, mitad de la cual se entrega a la escuela, ¿ha de suponer una reducción de la libertad expresiva que figura como uno de las metas de Arte Moris, así como uno de sus métodos pedagógicos más firmes? Nada está decidido al respecto y la vida de la escuela se desarrolla en el borde de esta frágil frontera.

Los estudiantes más fieles a este tipo de pinturas intentan reducir el número de sus creaciones más perturbadoras, aunque no las abandonan por completo. Ellos consideran que pintan la cultura de Timor, indistinguible en su pensamiento de la tradición del país, y toda esa violencia, a fin de cuentas, como me dijo una vez uno de ellos, “también es Timor”. Al mismo tiempo, lo que un intérprete extranjero lee desde la atalaya de la objetualidad del arte, con todas sus implicaciones estéticas y simbólicas – un Picasso ya no se juzga desde su estética sino desde lo que significa su posesión- un timorense lo expresa con una semántica moral. Lo que resulta “feo” es el acto que el cuadro tan sólo se encarga de denunciar.

### ***3. La globalización alternativa***

En el dibujo trazado hasta aquí, hemos querido destacar algunos aspectos en los que se vislumbran las interferencias que se producen en el seno de un mundo aparentemente homogéneo. Arte Moris constituye un proyecto insólito en Timor-Este y en el panorama de la cooperación internacional con la que se ve forzosamente relacionado. La carencia de una normativa concreta para la legalización de una escuela de arte en Timor Oriental, ha obligado tanto a Arte Moris como a Bibi Bulak a registrarse como ONG's. Luca puntualiza esta situación. “¡Es que no somos una ONG. Somos una escuela de arte!” En el caso de Arte Moris este impedimento lastra las posibilidades directamente relacionadas con las técnicas enseñadas en la escuela. Así pues, a él le preocupa que todavía no pueda ofrecerles a los estudiantes un diploma oficial que les sirva para trabajar como profesores de arte en los niveles de primaria, presecundaria y secundaria.

Pero ¿cuál es la característica que hace de Arte Moris una iniciativa tan especial dentro de las habituales estrategias de cooperación para el desarrollo? ¿Acaso no afecta también su actividad los valores de la comunidad en la que se instala? Sus fundadores creen que esto es inevitable, aunque no tiene que suponer un problema. El hecho de que no existiese una tradición pictórica en el país –tampoco teatral- al igual que tampoco una concepción social del artista, son aspectos que ayudan a ello. Ambos espacios están hasta tal punto confundidos con Arte Moris que en la conversación cotidiana se traduce toda referencia al arte como un tema relativo a la actividad de la escuela, como si la vida se hiciese permeable al arte gracias, precisamente, a Arte Moris.

Esto crea una juventud diferente, con unas posibilidades nuevas que se abren al amparo de lo que Luca considera “otro tipo de globalización”. Quizás los *senior students* vivan un tanto al margen de la noción de globalización empleada por occidente, sin embargo, son sensibles a los cambios que se obran en su entorno, a las

transformaciones que debe experimentar el país y a la búsqueda de un tipo de vida deseable en mitad del nuevo escenario. Dichas modificaciones suponen nuevos aprendizajes que, a su vez, entrañan cambios. Es el proceso normal de la educación, en la que muchos de ellos obtuvieron las primeras directrices pictóricas basadas en el dibujo. Arte Moris ha reforzado este proceso con un proyecto inacabado, el cual ha revitalizado sus opciones futuras, mientras ofrece un modo de vida particular y atractivo en el presente.

Por lo tanto, la escuela no rechaza la existencia de un contagio. Sin dicho contagio sería imposible que se diese la curiosa escena de un muchacho que interpreta su pintura más reciente acudiendo a fuentes cubistas, o confesando su admiración por El Bosco. No obstante, sólo este contagio perfila los contornos de su personal influencia. De la misma manera que reconocer la necesidad de capital no implica ser capitalista, tampoco influir en los demás supone agotarlos por completo en sus modos de vida.

Esta tendencia ponderada se refleja en la estructura libertaria de la escuela, donde los intereses de unos no suponen la derrota de los intereses del otro. Así por ejemplo, el desinterés sentimental de Luca por los aspectos más organizativos, por la distribución de cargos o, incluso, por la consecución de los diplomas futuros, no supone una adaptación del proyecto a sus propios valores: “yo, por la forma como he vivido, nunca he necesitado un papel. Sin embargo, ésta es una situación distinta en la que ellos lo necesitan y nosotros debemos dárselo”.

De la misma forma, la temporalización de los objetivos no se ciñe a los patrones definidos por el lenguaje ortodoxo de la institución cooperativa como *tiempo de ejecución del proyecto*, dado que, para los fundadores de la escuela, ese tipo de cronogramas resultan inservibles en ayudas verdaderamente orientadas a la población local. En el seno de una labor de ayuda consagrada al arte, se respeta el criterio básico

que defendió hace años Gudeman (1994) al referirse a la nueva sensibilidad que debíamos mostrar a la hora de llevar adelante nuestras labores cooperativas: *“we must expand our conversation to include other communities of people, their practices and their voices, which, to judge by Colombian, are sometimes not so different from our us”*(p.191)

Indiferente nos resulta ahora que Gudeman se centrara en aspectos económicos. La importancia aquí proviene del derecho que tienen nuestros interlocutores a ser incluidos eficazmente en el resultado de una conversación que nos ha contenido a todos. La actitud de Arte Moris, en este sentido, por más excéntrica que pueda parecer, debe ser estudiada y tenida muy en consideración.

#### ***4. Conclusiones***

Como hemos intentado mostrar hasta aquí, el trabajo de Arte Moris –también en parte Bibi Bulak, cuyo análisis queda emplazado para otro artículo- supone una actividad pionera en el seno de los tradicionales criterios temáticos y procedimentales de la cooperación para el desarrollo. Aún así, su actividad se ha visto forzada a engranarse en algunas de sus retóricas, como única vía de recaudar fondos y de hacer *visible* la ayuda. En la verdadera escena que comienza más allá de la administración y de la organización interna de la escuela, lo que ésta nos muestra es una estructura mucho más fluida y libre, un vivir al día y un encuentro complejo entre culturas e individuos concretos pertenecientes a mundos distintos en constante diálogo.

Cómo ordenar ese mar de islas al encuentro de otro mar poblado es lo que nos deja a orillas de los límites de la textualidad en la que el antropólogo, como escritor, entra formar parte del juego. Nos dice James Clifford que *“el etnógrafo siempre termina yéndose, llevándose textos para su interpretación ulterior (y entre esos textos llevados podemos incluir memorias: sucesos pautados, simplificados, arrancados del*

*contexto inmediato para ser interpretados en la reconstrucción y en la descripción posterior” (Clifford, 1995:59).*

Al antropólogo no sólo le queda analizar adecuaciones, cronogramas y ejecuciones, sino reflexionar sobre la suspensión de la propia idea de desarrollo vigente y decidir sobre su situación vital en medio de todo lo que *allí* le haya ocurrido. En este contexto podrá renunciar a considerar los aspectos emotivos que nacieron el mismo día que entró en el recinto, o bien podrá hacerse uno con ellos. Habrá de elegir, en cualquier caso. Y esta elección la realizará al amparo de aquello que decida recordar, a fin de cuentas, la tarde que recorrió por última vez el lugar para despedirse de sus informantes, todos se reían más que al principio, y uno de ellos, al volverse, le pidió que no los olvidase. Las esculturas de la entrada habían dejado de inquietarle y la desolación se había transformado en una recién nacida añoranza.

#### Bibliografía.

Gudeman, S y A. Rivera. *Conversations in Colombia*. Cambridge. Great Britain, 1994.

Geertz, C. *El antropólogo como autor*. Paidós. Barcelona, 1997.

*Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas.*

Paidós, Barcelona, 1994.

Clifford, J et al. *Retóricas de la Antropología*. Júcar. Madrid, 1991.

*Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Gedisa. Barcelona, 1995.

