

L'Arte pubblica nel quartiere Tepito in città del Messico

Public art in the Tepito neighborhood, México city

Ana Laura Torres Hernández ¹

Universidad Nacional Autónoma de México, Università degli Studi di Ferrara
anlatohe@hotmail.com

Riassunto. È oggetto di questo saggio il caso di Tepito, uno dei quartieri più pericolosi di Città del Messico, ma non andremo ad esporre qui le sue qualità come "barrio" situato in una megalopoli del terzo mondo, invece; quello che ci interessa è sottolineare il ruolo che ha giocato l'arte pubblica nella definizione di una identità locale. Prima faremo l'analisi su cosa si intenda per arte pubblica e quali siano i suoi scopi nella città in maniera generale; poi prenderemo come punto di riferimento il caso di Tepito e i due tipi di arte pubblica che si sono sviluppati all'interno di questo quartiere, a partire della seconda metà del XX secolo sino a oggi. Attraverso questo esempio si cerca di mostrare alcune delle possibilità che offre l'arte pubblica come mezzo di espressione e appropriazione soggettiva dello spazio urbano.

Abstract. This paper discusses Tepito, one of the most dangerous neighborhoods in Mexico City. However, we do not limit this discussion to listing its qualities as a third-world megacity "barrio". What interests us is the role that public art has played in defining a local identity. First we analyze what is meant by public art and its general purposes in the city. Then we take Tepito as a case study and the two types of public art that have developed in this area, from the second half of the twentieth century until today. With this example, we try to show some of the possibilities offered by public art as a means of expression and subjective appropriation of urban space.

Parole chiave. Città; arte pubblica; Tepito; Messico.

Keywords. City; public art; Tepito; Mexico.

*La cultura es como somos y el arte es como sentimos
Tepito Arte Acá*

Introduzione

La città, dal tempo della sua nascita, è stata intesa come un luogo di cambiamento profondo, prima di tutto perché dalla sua costituzione si è presentata come un punto di contrasto rispetto alla campagna contadina. Era in città dove si svolgeva il commercio e dove gli uomini potevano guadagnare la propria libertà. Però i benefici offerti da questo ambiente si portarono dietro diverse problematiche che, col passare degli anni, hanno trasmutato il volto della città (Alfonso Álvarez Mora, 2006; Néstor García Canclini, 2008a y b; Peter Krieger, 2006).

Con l'industrializzazione e la divisione del lavoro, le disuguaglianze cominciarono ad essere più note. La città non era più l'immagine del progresso sociale e lo sviluppo economico, la divisione di classe ha permesso la creazione di frontiere ideali che si riflettono nella dimensione urbana, cioè, nella disposizione spaziale dei quartieri all'interno della città.

¹ Ana Laura Torres Hernández è laureata in Storia per la Universidad Nacional Autónoma de México, lavora come insegnante di Beni Culturali e Turismo Culturale.

E così che i diversi gruppi sociali si sono distribuiti secondo le loro caratteristiche economiche, culturali oppure secondo la loro etnia o credenza religiosa. Questa forma di distribuzione ha contribuito all'isolamento di molti gruppi che sono rimasti emarginati, di solito nei posti più danneggiati della città. Molte volte questi quartieri dimenticati dall'autorità, reagiscono con violenza davanti all'assenza di opportunità di mobilità sociale. L'indifferenza nei confronti di queste problematiche permette che questi posti diventino cerchi chiusi dove la popolazione locale governa e stabilisce le sue leggi quotidiane.

La città e l'arte pubblica

La città è ormai diventata la nostra realtà quotidiana, senza guardare ai casi specifici, la città può essere definita come l'insieme di strutture, relazioni ed abitudini che convergono in uno spazio delimitato. Grazie a questa diversità, aggiunta ad uno sviluppo economico notevole, la città si è posizionata come la sede principale per le pratiche artistiche moderne, giacché non esistevano altri posti dove fosse possibile studiare, per esempio, le regole della pittura. Ed è stato nella città che è nato, come gruppo sociale, la figura degli artisti "culti", un insieme di persone che si riunivano per scambiare idee ed arricchire il proprio lavoro (Carol Becker, 1997).

Per citare un esempio, Parigi, dagli ultimi anni del secolo XIX e durante tutto il XX secolo, fu un centro artistico notevole. L'eccedente capitale, dovuto al lavoro degli operai immersi nel sistema capitalistico, aveva permesso che la città diventasse il posto nel quale nacquero i primi grandi musei e le più prestigiose gallerie.

È chiaro che la nascita e il percorso seguito da questa élite artistica, fortemente legata a luoghi come le Accademie oppure ai musei, ha permesso che lo stesso concetto di arte, fosse inteso come un mestiere al quale avevano accesso solo certi gruppi sociali, quelli che riuscivano a partecipare di questi legami attraverso la pratica, la diffusione o la compravendita delle opere. È così che i circuiti dell'arte sono diventati qualcosa di esclusivo (Richard Florida, 2002).

Oggi la possibilità di vivere la città come uno spazio di scambio culturale continua senza appartenere a tutti. La divisione del lavoro e la ricchezza di alcuni settori sociali si esprime non solo nel territorio abitato, ma anche nelle possibilità di accesso alla rete di cultura ed educazione. La diversità ha avuto anche il suo lato negativo, giacché ha aiutato la nascita di gruppi sociali emarginati che, molte volte, sono associati a certi quartieri economicamente poco sviluppati e dove c'è la presenza della criminalità.

Secondo l'autore di *Le società urbane*:

"[...] nelle città attuali convivono economie e condizioni di lavoro nettamente ineguali: questo influenza anche la struttura sociale urbana nella quale soggetti del tutto eterogenei (dall' élite mondiale ai disoccupati cronici) vivono in un ridotto spazio fisico, ma operano in mondi socialmente separati, per quanto connessi da legami di complementarità non sempre facili da individuare" (Luca Davico, 2009, p. 78).

Si può parlare di arte all'interno di queste zone della città? Infatti è questa la domanda che ci interessa. Abbiamo già accennato che la città si è posizionata come il luogo perfetto per l'ulteriore sviluppo della creazione artistica, ma limitata e rivolta ad una sfera sociale assai ridotta. Fuori dai luoghi destinati alla esibizione, come per esempio, le mostre artistiche, l'arte era concepita come un bene straniero, cioè, non appartenente a quei cittadini che lo guardavano.

Ma dopo la seconda metà del XX secolo la città è diventata una scena di espressione sociale e politica prima mai vista. I piccoli e i grandi gruppi condividevano per la prima volta il bisogno di manifestare i propri desideri, anche se diversi tra di loro. Questo cambio nell'atteggiamento delle diverse classi sociali è culminato con la conquista di nuove forme e spazi dove era possibile creare un tipo di arte alternativa che è stata denominata "arte pubblica".

Il concetto di arte pubblica è abbastanza recente, durante il decennio degli anni 60 l'artista e scrittore iraniano Siah Armajani ha cominciato a riflettere sul suo lavoro come esempio di arte libera, cioè, che non si affidava ai musei e cercava di essere condivisa e utile per un pubblico più ampio ed eterogeneo. A questi lavori artistici concepiti e nati per essere vissuti in strada, l'autore ha dato il nome di arte pubblica².

Secondo Luján Baudino, nell'articolo "*Una aproximación al concepto de arte público*" (2008, p. 5):

"El arte público renuncia a la forma y significación tradicionales del monumento urbano para ofrecer una nueva expresión de arte que transforma profundamente el lugar de producción y de recepción de la obra de arte; no se relaciona con la imposición de un significado simbólico - característica del monumento- sino con la idea de horizontalidad, de igualdad y de diálogo entre la obra y el espectador".

Quindi non si parla più di una forma tradizionale di fare arte, e, inoltre, questa trasformazione si è portata dietro la necessaria rinuncia ai vecchi circuiti di relazioni prodotti dalla creazione artistica. Prima di tutto il ruolo dell'artista è cambiato completamente, egli fa parte di un lavoro collettivo, dove l'idea di esclusività non c'è più perché l'opera diventa un bene comune. Gli antichi posti di svolgimento artistico spariscono, è la città in se stessa il materiale e il luogo di esibizione dell'arte.

La scultura, le pitture murali, la musica, le performance, gli happenings ed altri tipi di interventi negli spazi aperti, hanno colpito l'arte nella sua massima profondità. Ormai è impossibile pensare l'arte senza fare riferimento all'esperienza estetica plurale portata da questa nuova modalità di interagire con lo spazio della città.

² Oltre all'idea di un arte che abbia come spazio principale le strade, Armajani aveva anche aggiunto valutazioni di tipo politico che, per lo scopo del nostro saggio, non acquistano rilevanza, giacché la cosa più notevole dell'arte pubblica è come si svolge nella città trasformando lo spazio attraverso la creazione di una identità.

L'arte pubblica, al di là della responsabilità sociale che coinvolge, è stata una forma di reinterpretare le relazioni che stabiliscono gli abitanti di diverse zone con il loro contesto sociale. Da questa reinterpretazione sono nati diversi progetti che fanno dell'arte un motore di ricerca per quanto riguarda l'identità collettiva, e adesso ne andremo a vedere un esempio.

Il caso di Tepito in Città del Messico

Il quartiere Tepito in Città del Messico ha delle radici storiche abbastanza profonde che ci permettono di capire le sue caratteristiche nell'attualità. Prima della Conquista spagnola, nel 1521, Tepito apparteneva al "barrio" indigeno Mecamalinco, dove abitava la popolazione che aveva come scopo soddisfare i desideri del Tlatoani, governante nativo di Tenochtitlan. Dopo la Conquista, Mecamalinco diventò un quartiere dove gli spagnoli delimitarono uno spazio per essere abitato soltanto dagli indigeni, e con il trascorrere dei secoli per i gruppi di lavoratori più poveri. La lontananza dal centro della capitale e la mancanza di mezzi di trasporto segnò questa ubicazione geografica come una delle più sfortunate di quella che dopo sarebbe diventata Città del Messico (Mónica Elena Ríos, 2004, pp. 35-45.)

Durante la seconda metà del XIX secolo Mecamalinco cambiò il suo nome in quartiere "La Bolsa" e si è cominciò ad urbanizzare con la costruzione di case e mercati che servivano agli abitanti per commerciare con i prodotti che ottenevano dal lavoro agricolo. Da questo periodo in avanti nel quartiere si sviluppò una attività commerciale intensa, e con la possibilità di avere più entrate economiche i posti per abitare si moltiplicarono. Il barrio era già noto come una zona nella quale gli operai, oppure gli immigrati provenienti dalla campagna messicana, potevano affittare un posto letto a basso prezzo per rimanere in città.

Grazie a questa ondata di popolazione La Bolsa diventò un quartiere ben conosciuto durante tutto il XX secolo, e in questi anni accadde un fenomeno curioso: gli abitanti cominciarono a chiamare il proprio luogo di abitazione con un altro nome, cioè, Tepito.

Tepito è un nome nato dalla letteratura, fu coniato da un letterato, cosiddetto "poeta de barrio", che nacque in questo quartiere. Egli scrisse le sue memorie come abitante del quartiere sottolineando le particolarità dello stile di vita. Ormai Tepito era diventato un luogo assai grande, con una zona dedicata soltanto al commercio, ed un'altra per gli abitanti. Ma, sfortunatamente, la fama del mercato aveva acquisito un senso negativo, poiché fin dalla sua nascita è stato un posto dimenticato dalle autorità della capitale, fatto che aveva permesso ad alcuni gruppi di trafficanti di spostarsi in questa zona per svolgere diverse attività illegali, per esempio, il commercio informale per strada e la vendita di prodotti rubati. Col tempo queste attività sono state intraprese anche dalla popolazione fino a creare una rete urbana e sociale che vincolava Tepito alla mafia e alla criminalità.

Attualmente Tepito è un posto dove ogni giorno ci sono molte attività che permettono agli abitanti di guadagnare abbastanza soldi per coprire le proprie necessità, ma occorre sottolineare che comunque sia la povertà e la disuguaglianza urbana esistono ancora. Ma la cosa più significativa è che, malgrado Tepito abbia raggiunto un migliore livello economico dovuto anche alle pratiche illegali, la sua immagine come luogo di arretratezza urbana è rimasta. Sul piano identitario questo ha provocato che i “tepiteños” cominciasse a chiudere le proprie relazioni con gli abitanti di altri quartieri cittadini. Tepito è diventato un segno di identità per se stesso, oltre agli spazi privati, gli abitanti identificano Tepito come un tutto: le sue strade, i mercati, le piccole piazze. Infatti è molto presente il fenomeno del vicinato, come scrive Petrillo in *“Villaggi, città, megalopoli”*:

“Nelle teorizzazioni più estreme il vicinato diveniva quasi una opportunità di “estensione del sé”, di ampliamento territoriale della dimensione della singola abitazione e al contempo di estensione e potenziamento della propria identità mediante una sorta di “rispecchiamento” nelle analoghe identità dei vicini. Maggiore era l'intensità delle relazioni, maggiore diveniva l'identità e l'autoconsapevolezza del gruppo” (Agostino Petrillo, 2006, p. 80).

Evidentemente questa chiusura ha rafforzato i legami fra gli abitanti dello stesso quartiere, fra di loro si aiutano e si proteggono dalle autorità, c'è un tipo di fratellanza che risponde alla condivisione di una quotidianità e di uno spazio, ma soprattutto è un segno di difesa verso l'esterno, giacché Tepito viene visto come un posto emarginato, brutto e che si deve nascondere, per esempio, dai turisti. L'immagine della città moderna del Messico non corrisponde con quello che Tepito offre, nonostante questo “barrio” faccia parte della molteplicità di facce problematiche del Messico.

Allora, in questo contesto qual è il ruolo dell'arte pubblica? Dobbiamo dire che qui parliamo delle pitture murali, a Tepito ci sono due varianti di questo tipo di espressione. La prima è il graffiti o cosiddetta in spagnolo “pinta”, questo tipo di arte è nata all'interno del quartiere come una forma di “violenza” contro chi non apparteneva allo stesso, cioè, come un modo di differenziare il barrio rispetto ad altre parti della città.

Ma non solo, dato che gli abitanti usavano i graffiti anche per manifestare la loro protesta contro certe politiche oppure contro l'ingresso della polizia nel quartiere. I muri dipinti con frasi minacciose avvertono chi non vive lì che si trova in un territorio straniero.

Nell'immagine seguente vediamo la parete di una casa con una piccola finestra, che sopra è coperta da un tetto di plastica rosso, forse proveniente da qualche commercio informale. Nel dipinto vediamo come scena principale due poliziotti armati, che portano caschi con il simbolo del denaro, che hanno preso un uomo che appare in ginocchio senza difese. È interessante notare che dietro a questi tre personaggi c'è raffigurata una moltitudine anonima che rappresenta il barrio: sono tutti i vicini che si raggruppano contro il potere dell'autorità. Sotto, a sinistra, ci sono scritte le parole “Represión”, mentre a destra c'è la risposta del barrio: “Resistencia civil” e “Unión de hermanos del Barrio”, cioè, “Unione di fratelli del quartiere”.



Senza dubbio questa immagine ha come destinatario l'autorità pubblica, che ci deve pensare prima di prendersela contro qualcuno del quartiere.



Nell'immagine di sopra abbiamo un altro esempio, che ci permette di capire come viene intesa la difesa del territorio urbano, che è comandato dai gruppi criminali sia "Ahora" (adesso) che "Después" (dopo) (Rogelio Marcial, 2010, pp. 306-335).

Questi graffiti servono anche come messaggi fra i gruppi criminali per delimitare zone di azione. È notevole che in questo caso si faccia riferimento ai simboli comuni che legano gli abitanti con il loro passato come forma di legittimazione delle abitudini attuali. Qua, attorno alla figura del guerriero azteco, c'è scritto: "Ahora. Después. Somos una raza guerrera. Moriremos peleando", che vuol dire: "Adesso. Dopo. Siamo una razza guerriera. Moriamo lottando."

La seconda forma di arte pubblica sviluppata a Tepito è anche un tipo di pittura murale ma stavolta, ha dietro tutto un progetto sociale. L'emarginazione del quartiere ha facilitato la crescita della criminalità fra i giovani che, senza possibilità di studiare, si uniscono ai gruppi di spaccio per lavorare, così, come risposta a questa problematica, nasce un gruppo indipendente che ha come scopo abbellire gli spazi di Tepito. L'arte vuole diventare un mezzo di unione positiva fra gli abitanti e i posti di lavoro, e di convivenza all'interno del barrio.

E così si è formato il gruppo "Tepito Arte acá", fondato dall'artista Daniel Manrique nel 1973. L'intenzione è stata quella di dimostrare, soprattutto alle autorità, che Tepito non è un posto emarginato, e che invece è possibile intervenire e interagire con gli abitanti senza la violenza. Per la nuova plastica messicana Tepito rappresenta una sfida per lavorare insieme agli abitanti del quartiere e reindirizzare i rapporti identitari con il territorio.



Pittura murale, "Titeres en los palomares". (Fatta da Daniel Manrique)



Dettaglio di "Titeres en los palomares"

Prima di tutto Manrique aveva invitato altri artisti ad andare assieme a dipingere i muri di Tepito, poi, sono andati da soli a cercare giovani che volessero lavorare con loro dipingendo per le strade. E in questo modo, questo piccolo gruppo è cresciuto, la collaborazione dei giovani è aumentata e con il passare degli anni Tepito Arte acá ha guadagnato fama internazionale realizzando lavori con gruppi indipendenti di street art in Francia. È ovvio che molti dei giovani partecipanti a questa iniziativa hanno trovato nella espressione artistica una possibilità diversa di impiegare il loro tempo libero, anche se abitavano lo stesso barrio, hanno avuto la possibilità di allontanarsi dai circuiti della droga e della violenza, poichè uno degli scopi principali di questo progetto artistico è stato diffondere fra i giovani abitanti l'idea della libera scelta davanti alla diversità esistente nel loro quotidiano.

Qui sopra vediamo un modello del lavoro che ha fatto Manrique insieme ad altri giovani, loro imparavano a disegnare e dipingere attraverso l'esempio degli artisti. Sono chiare le differenze che esistono fra questo tipo di immagini e i graffiti che abbiamo analizzato prima, non solo per quanto riguarda l'estetica delle figure, vediamo che i temi trattati sono diversi, non c'è un riferimento alla violenza e invece del lato negativo del quartiere troviamo bei paesaggi, una logica diversa nell'uso dei colori, così, senza l'uso delle parole, si esprimono situazioni umane positive e di mutua convivenza.

Oggi il gruppo Tepito Arte acá continua a lavorare, ma senza la partecipazione degli artisti, sono gli stessi giovani che si organizzano tra di loro per finanziare spettacoli di teatro e musica sempre con la stessa intenzione, cioè, difendere la possibilità di superare condizioni urbane poco favorevoli attraverso lo sviluppo di dinamiche di partecipazione sociale.

Conclusioni

Con l'esempio di questo quartiere in Città del Messico si vuole sottolineare il ruolo dell'arte pubblica come uno strumento capace di rafforzare l'identità urbana a partire dalla rappresentazione di metafore visuali che coinvolgono tutte le persone di un determinato gruppo.

L'arte, inoltre, trasforma le strade delle città e diventa anche un mezzo per diffondere certe idee a molte più persone. La città in se stessa può essere letta come un museo dove tutti partecipano nella conformazione di un immaginario comune che definisce diverse identità, appartenenze e forme di interagire con il quotidiano giorno dopo giorno.

Bibliografia

- Álvarez Mora, Alfonso (2006). *El mito del centro histórico: el espacio del prestigio y la desigualdad*. Puebla: Universidad Iberoamericana de Puebla.
- Baudino, Luján (2008). Una aproximación al concepto de arte público. *Boletín de Gestión Cultural*, 16. Disponible en: <http://www.gestioncultural.org/boletin/2008/bgc16-LBaudino.pdf>
- Becker, Carol (1997). The artist as public intellectual. En Henry A. Giroux y Patrick Shannon (eds.), *Education and cultural studies. Toward a performative practice* (pp. 13-24). Nueva York: Routledge.
- Davico, Luca (2009). *Le società urbane*. Roma: Carocci.
- Debroise, Olivier, (2007). *La era de la discrepancia*. México: UNAM.
- Florida, Richard (2002). *The rise of the creative class: And how it's transforming work, leisure, community and everyday life*. Nueva York: Basic Books.
- García Canclini, Néstor (2008). Mexico City 2010. Improvising globalization. En Andreas Huyssen (ed.), *Other cities, other worlds. Urban imaginaries in a globalizing age* (pp. 79-98). Londres: Duke University Press.
- García Canclini, Néstor (2008). Imaginários culturais da cidade: conhecimento/espetáculo/desconhecimento. En José Teixeira Coelho Netto (org.), *A cultura pela cidade* (pp. 15-31). Sao Paulo: Iluminuras, Itáu Cultural.
- Krieger, Peter, ed. (2006). *Megalópolis. La modernización de la Ciudad de México en el siglo XX*. México: UNAM, IIE, Instituto Goethe.
- Marcial, Rogelio (2012). El grafiti como discurso gráfico de la disidencia juvenil. En Sarah Corona Berkin (coorda.), *Pura imagen* (pp. 306-335). México: CONACULTA.
- Petrillo, Agostino (2006) *Villaggi, città, megalopoli*. Roma: Carocci.
- Ríos, Mónica Elena, (2004). *De lo marginal a lo subversivo: La función del imaginario en la reconstrucción literaria de la identidad cultural tepiteña*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

Historia editorial

Recibido: 5/11/2014

Primera revisión: 10/04/2015

Publicado: 6/05/2015

Formato de citación

Torres Hernández, Ana Laura (2015). L'Arte pubblica nel quartiere Tepito in città del Messico. *URBS. Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales*, 5(1), 9-18. http://www2.ual.es/urbs/index.php/urbs/article/view/torres_hernandez



Los textos publicados en esta revista están sujetos –si no se indica lo contrario– a una licencia de [Atribución CC 4.0 Internacional](#). Usted debe reconocer el crédito de la obra de manera adecuada, proporcionar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede compartir y adaptar la obra para cualquier propósito, incluso comercialmente. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que tiene el apoyo del licenciante o lo recibe por el uso que hace. No hay restricciones adicionales. Usted no puede aplicar términos legales ni medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros hacer cualquier uso permitido por la licencia.