



Rumbos de vida

Francis Alÿs, Sara Leghissa / Valeria Luiselli, Francisco Mata Rosas, Mónica Mayer, Rosa María Robles, Francisco Toledo, Antonio Turok, Teatro Ojo

a cura di / curated by Giulia Palladini e Rodolfo Suárez Molnar
in collaborazione con / in collaboration with UAM Fronteras

Cisterne di Palazzo Acquaviva, Atri (TE)
Riserva dei Calanchi, Atri (TE)
Spazio Matta, Pescara (PE)
6 luglio - 8 settembre / 6 July - 8 September 2024



Rumbos de vida

Francis Alÿs, Sara Leghissa / Valeria Luiselli,
Francisco Mata Rosas, Mónica Mayer, Rosa María Robles,
Francisco Toledo, Antonio Turok, Teatro Ojo
di Giulia Palladini e Rodolfo Suárez Molnar

Al cuore di ognuno dei progetti che formano la costellazione di *Rumbos de Vida*, c'è una domanda, che abbiamo inteso ascoltare, amplificare, declinare in multiple direzioni: come rendere la vita manifesta, presente, nobile, quando si è circondata dall'assenza e dalla morte? O detto altrimenti: come recuperare la potenza di ciò che ci muove, senza dimenticare l'orrore del passato e del presente, senza rinunciare a lottare per il futuro, per un altro mondo possibile?

A ben guardare, queste domande attraversano la storia del Messico e della produzione artistica contemporanea presentata in questa mostra, ma tracciano anche un filo rosso nella storia globale dell'umanità. Scriviamo queste parole mentre Gaza è nuovamente bombardata, dopo nove mesi di occupazione militare e sterminio del popolo palestinese da parte dello Stato di Israele: nuove madri, in questo momento, si trovano a sostenere il corpo morto dei propri figli, a piangere la loro assenza, come faceva la Madonna nella rappresentazione de *La Pietà* a cui l'arte italiana rinascimentale ha abituato i nostri occhi. Scriviamo qualche mese dopo il femminicidio di Giulia Cecchettin, solo l'ultimo di una lista interminabile, un caso crudele come tanti, che solo grazie alle parole con cui è stato descritto dalla sorella della vittima ha temporaneamente risvegliato l'attenzione nazionale e sollecitato a definire 'violenza di genere' le innumerevoli morti di donne per mano dei propri compagni, dei propri padri, o di uomini che, in un modo o nell'altro, ritenevano di poter disporre delle loro vite. Scriviamo tre giorni dopo che un operaio edile, Taqil Rahal, è stato travolto e ucciso da un carico di pareti in legno che stava caricando con una gru in un cantiere di Noriglio di Rovereto, in Trentino. Circa un mese dopo che Satnam Singh, 'lavoratore clandestino' secondo i media e la giustizia italiana, è morto con un braccio tranciato da un macchinario dell'azienda agricola in cui lavorava, abbandonato davanti casa dal suo

Rumbos de vida

Francis Alÿs, Sara Leghissa / Valeria Luiselli,
Francisco Mata Rosas, Mónica Mayer, Rosa María
Robles, Francisco Toledo, Antonio Turok, Teatro Ojo
by Giulia Palladini and Rodolfo Suárez Molnar

At the heart of each of the projects making up the constellation of Rumbos de vida, there is a question, which we wanted to listen to, to amplify, to decline in multiple directions: how to make life manifest itself, how to make it present, noble, when surrounded by absence and death? Or said otherwise: how to recover the power of what moves us, without forgetting the horror of the past and the present, without giving up the fight for the future, for another possible world?

*On closer inspection, these questions run through the history of Mexico and the contemporary artistic production presented in this exhibition, but they also trace a red thread in the global history of humanity. We write these words while Gaza is once again being bombarded, after nine months of military occupation and extermination of the Palestinian people by the State of Israel: many mothers, at this moment, find themselves holding the dead body of their children, mourning their absence, as did the Madonna in the depiction of *La Pietà* to which Italian Renaissance art has accustomed our eyes. We are writing a few months after the femicide of Giulia Cecchettin, only the latest in an interminable list, a cruel case like so many others, which only thanks to the words used by the victim's sister to describe it temporarily awakened national attention and urged us to name 'gender violence' the countless women's deaths at the hands of their partners, their fathers, or men who, in one way or another, felt they could dispose of their lives. We write three days after a construction worker, Taqil Rahal, was run over and killed by a load of wooden walls he was loading with a crane at a construction site in Noriglio di Rovereto, Trentino. About a month after Satnam Singh, an 'illegal worker' according to the media and the Italian justice system, died with his arm sheared off by a piece of machinery on the farm where he worked, abandoned in front of his house by his employer*

datore di lavoro (sulla stampa spesso chiamato il suo 'padrone') Antonello Lovato, che ha ommesso qualsiasi soccorso e lo ha lasciato morire dissanguato, di fronte ai propri cari. Queste sono solo due delle storie delle circa cento persone migranti morte sul lavoro in Italia nell'anno 2024. Persone il cui viaggio per arrivare nel 'nostro paese' non è stato certo facile: sicuramente si sono lasciati alle spalle numerosi addii, durante il viaggio avranno sofferto pene inimmaginabili, avranno coltivato speranze depositate in brevi sorrisi, magari catturati nello scatto di una foto, poi perduta, dispersa nel tragitto del viaggio.

Rumbos de vida guarda al Messico come territorio, piuttosto che come 'nazione', perché i confini di ogni nazione sono oggi anche le tombe di moltissimi corpi, perché il concetto di nazione, oggi, ci fa paura. Pensiamo invece al Messico come un territorio ampio e composito, che estende le sue radici, il suo immaginario e le sue riverberazioni ben oltre i confini nazionali: come quando, negli anni Novanta, i comunicati del Sub-Comandante Marcos dalla Selva Lacandona in Chiapas arrivavano in Abruzzo, tradotti e pubblicati da fanzine indipendenti: parole che moltissima di noi aspettavamo con ansia o andavamo a recuperare nei centri sociali di Roma, Bologna, Napoli. Nell'eco della potenza di una lotta possibile, portata avanti da popolazioni indigene oppresse da secoli, il Messico risuonava nella provincia italiana come fantasia, orizzonte di desiderio, immaginazione di una 'dignità ribelle' che, da qualche parte del mondo, reclamava (e continua a reclamare) il valore della vita in comune, dell'educazione popolare, della resistenza all'estrattivismo coloniale e imperialista.

Non è facile. No, non è facile scrivere del Messico evitando l'idea che in quel paese accada qualcosa di speciale: buono o cattivo, ma speciale, diverso da tutti gli altri. Certi stereotipi sono sempre presenti sia per la popolazione locale che per gli stranieri: quello del dialogo con la morte, quello dei colori e dei ritmi che invadono ogni cosa, quello della cosmogonia indigena e del barocco novo-ispánico, quello della lingua contorta, della mafia, della violenza, a cui non è neppure necessario abituarci, perché in realtà sembra quasi consustanziale. È chiaro che una parte di tutto questo esiste, ma è altrettanto chiaro che l'altra parte, quella fittizia - forse la più importante - è costruita con gli stessi materiali con cui si alimenta la fascinazione che produce: i simboli.

Quasi sul fondo della prima sala delle Cisterne Romane, proprio al centro di quella sorta di corridoio immaginario che conduce

(in the press often called his 'master') Antonello Lovato, who failed to provide him with any assistance and left him to bleed to death in front of his loved ones. These are just two stories of the hundred or so migrants who died at work in Italy in the year 2024. People whose journey to arrive in 'our country' has certainly not been easy: surely, they left behind numerous goodbyes, during the journey they will have suffered unimaginable pain, they will have cultivated hopes deposited in brief smiles, perhaps captured in the click of a photo, then lost, dispersed on the journey.

Rumbos de vida looks at Mexico as a territory, rather than as a 'nation', because the borders of each nation are now also the graves of so many bodies, because the concept of nation, today, frightens us. Instead, we think of Mexico as a broad and composite territory, extending its roots, its imagery and its reverberations far beyond national borders: as when, in the 1990s, Sub-Comandante Marcos's statements from the Selva Lacandona in Chiapas arrived in Abruzzo, translated and published by independent fanzines: words that many of us eagerly awaited or went to retrieve in the centri sociali of Rome, Bologna, Naples. In the echo of the power of a possible struggle, carried on by indigenous peoples oppressed for centuries, Mexico resonated in the Italian province as a fantasy, a horizon of desire, the imagination of a 'rebellious dignity' that, somewhere in the world, claimed (and continues to claim) the value of life in common, of popular education, of resistance to colonial and imperialist extractivism.

It is not easy. No, it is not easy to write about Mexico avoiding the idea that something special happens there: good or bad, but special, different from all other places. Certain stereotypes are ever-present for both locals and foreigners: the dialogue with death, the colours and rhythms that invade everything, the indigenous cosmogony and the novo-Hispanic baroque, the twisted language, the mafia, the violence, which one does not even have to get used to, because in reality it seems almost consubstantial. It is clear that one part of all this exists, but it is equally clear that the other part, the fictitious one - perhaps the most important - is constructed with the same materials nourishing the fascination it produces: symbols.

Almost at the bottom of the first room of the Roman Cisterns, right in the middle of that sort of imaginary corridor that leads

alle altre stanze, abbiamo collocato un'opera di Francisco Mata (*Ausencia*) in cui, in un certo senso, si condensano diversi elementi che attraversano il resto della mostra. È un video che riproduce instancabilmente l'impeto che l'aria conferisce a una camicia bianca appesa a un albero. Solo a un certo punto l'inquadratura si apre e sullo sfondo si intravede la bandiera che segna il confine tra Messico e Stati Uniti. Senza volerlo, la camicia riproduce il volo dei *Papalotes* (*Gli aquiloni*) che Francisco Toledo realizzò nell'ambito delle proteste per i 43 studenti scomparsi ad Ayotzinapa, situata proprio accanto al video. Qui, gli aquiloni non sventolano più come nella performance originale, realizzata a Oaxaca quasi dieci anni fa. Non è neppure chiaro di chi sia l'assenza che quella camicia ribadisce: chi non c'è più? Chi c'era un tempo? Il corpo che abitava la camicia è chiaramente assente, come pure ne *La pietá* di Rosa María Robles, situata nella stanza adiacente. Al posto del figlio di Dio, Robles ha collocato una coperta che fu usata un giorno dai narcotrafficanti per avvolgere un cadavere, poi abbandonato in qualche luogo, più o meno pubblico a seconda del messaggio che i narcotrafficanti desideravano trasmettere. La storia materiale di quella coperta, che poco prima era la prova peritale di un delitto, rende ancora più presente il corpo che non c'è più. Allo stesso tempo, evidenzia pure come la rappresentazione originale, scolpita da Michelangelo, sia ormai quasi naturalizzata ai nostri occhi, al punto che l'impressione della morte ha ceduto il passo ad altre forme di affettazione estetica, perché la morte di Cristo è e *non* è quella di ognuno di noi, perché il suo posto nella trinità, come il destino manifesto subito sulla propria carne, fa sì che la dimensione più prettamente umana del corpo di Cristo si diluisca tra i peccati che la sua morte scagiona e finisca per scomparire quasi del tutto nel miracolo della resurrezione. È anche su quella pietra, su quelle rappresentazioni che la stessa Chiesa ha edificato il proprio potere nel corso dei secoli.

Di pietra è fatta la scultura di Michelangelo, evocata nell'opera di Robles, così come i tanti muri che, di tanto in tanto, gridano nelle strade del Messico. Dal 27 settembre 2014, qualsiasi muro incontrato dalle manifestazioni che chiedevano giustizia per i 43 studenti scomparsi, i cui volti sono ritratti sugli aquiloni di Toledo, ha iniziato a gridare: "È stato lo Stato". Non è che non si sapesse prima, né tantomeno era la prima volta che accadeva una cosa del genere. Ma c'è qualcosa di inedito in questa sparizione. Forse per via della brutalità dell'evento, forse per il cinismo di chi l'ha organizzato. O forse per via della nostra stan-

to the other rooms, we have placed a work by Francisco Mata (Ausencia) which condenses, in a way, several elements that run through the rest of the exhibition. It is a video that tirelessly reproduces the impetus moving a white shirt hanging from a tree. Only at a certain point does the frame open up and in the background one glimpses the flag marking the border between Mexico and the United States. Unintentionally, the shirt reproduces the flight of the Papalotes (Kites) that Francisco Toledo made as part of the protests for the 43 students who disappeared in Ayotzinapa, located right next to the video. Here, the kites no longer fly as in the original performance, made in Oaxaca almost ten years ago. It is not even clear whose absence that shirt reiterates: who is no longer there? Who was once there? The body that once inhabited the shirt is clearly absent, as is Rosa María Robles' La pietá, located in the adjacent room. In place of the son of God, Robles placed a blanket that was once used by drug traffickers to wrap a corpse, which was then abandoned somewhere more or less public, depending on the message the drug traffickers wished to convey. The material history of that blanket, which shortly before was the expert evidence of a crime, makes the body that is no longer there even more present. At the same time, it also highlights how the original depiction, sculpted by Michelangelo, is now almost naturalized in our eyes, to the point that the impression of death has given way to other forms of aesthetic affectation, because Christ's death is and is not that of any of us, because his place in the trinity, like the destiny manifested in his own flesh, means that the purely human dimension of Christ's body is diluted among the sins that his death exonerates. Finally, it ends up disappearing almost completely in the miracle of resurrection. It is also on that stone, on those representations, that the Church itself has built its power over the centuries.

Michelangelo's sculpture, evoked in Robles' work, is made of stone, as are the many walls that, from time to time, cry out in the streets of Mexico. Since 27 September 2014, any wall encountered by the demonstrations demanding justice for the 43 disappeared students, whose faces are portrayed on Toledo's kites, has begun to shout: 'The State did it'. Not that it wasn't known before, nor was it the first time something like this had happened. But there is something unprecedented about this disappearance. Perhaps because of the brutality of the event, perhaps because of the cynicism of those who organized it. Or perhaps because

chezza, della costernazione accumulata nel corso di decenni di fronte al fatto che la sparizione forzata continui ad accadere, nel silenzio generale, nonostante persino i muri gridino chiedendo giustizia. In un certo senso, la scomparsa dei 43 studenti della Escuela Normal Rural Raúl Isidro Burgos non è che un ulteriore episodio, altrettanto triste e altrettanto crudele che moltissimi altri, solo uno in più nella lunga lista nera che negli ultimi decenni ha definito la condotta del governo messicano: un orco filantropo secondo Octavio Paz, una dittatura perfetta secondo Vargas Llosa. 'Ne mancano 43', 'sono stati presi vivi e noi li rivogliamo vivi': questi gli slogan che accompagnano le proteste. Il numero dell'orrore della sparizione forzata in Messico supera la popolazione di Pescara: si parla di 200.000 persone e questa cifra si moltiplica ancora se si aggiungono i cadaveri riportati quotidianamente dalla stampa. Incontrare tali notizie è cosa ormai tanto naturalizzata quanto il senso ultimo delle sculture di Cristo che incontriamo in ogni chiesa.

Se con il suo gesto performativo Toledo intese avvicinare gli studenti al cielo, in questa mostra gli aquiloni sono disposti in modo che a visitora si trovino di fronte quei volti come se i 43 di Ayotzinapa stessero marciando insieme, nella manifestazione politica a cui avrebbero partecipato se non fossero stati fatti scomparire a causa della collusione tra Stato e narcotraffico. Questo incontro avviene per a visitora giusto un attimo dopo che *El Ángel de la independencia* di Robles ha puntato loro una pistola in faccia, all'entrata della mostra. Nel mentre rende visibile l'intrecciarsi di queste storie di violenza, il montaggio non nega la dimensione ludica di quegli aquiloni, che un giorno sono volati via afferrati da mani infantili. Mani simili a quelle dei bambini ripresi da Francis Alÿs in *Especios: Children's Games#15*, che, qualche stanza più in là, reggono frammenti di specchi con cui si 'sparano' piccole luci, tra le case svuotate dalla violenza in un quartiere popolare di Ciudad Juárez. "Te dí!", "te dí!" ('ti ho colpito!') si sente in sottofondo, con suoni quasi indistinguibili da quelli di uno scontro armato, mentre sullo schermo i bambini cadono a terra come se un proiettile li avesse davvero colpiti.

Sono forse quei passi che continuiamo a sentire, in sottofondo, che emulano ed occultano simultaneamente il silenzio delle centinaia di migliaia di migranti che attraversano il deserto, le cui tracce sono conservate nelle fotografie di Francisco Mata che pendono dal cielo della cisterna? O sono piuttosto i passi da

of our weariness: the consternation accumulated over decades at the fact that enforced disappearance continues to happen, in general silence, despite the fact that even walls are crying out for justice. In a way, the disappearance of the 43 students of the Escuela Normal Rural Raúl Isidro Burgos is but one more episode, just as sad and just as cruel as so many others, just one more in the long black list that has defined the conduct of the Mexican government in recent decades: a philanthropic ogre according to Octavio Paz, a perfect dictatorship according to Vargas Llosa. '43 are missing', 'they were taken alive and we want them back alive': these are the slogans accompanying the protests. The numbers of the horror of forced disappearance in Mexico exceeds the population of Pescara: we are talking about 200.000 people and this figure multiplies even more if we add the corpses reported daily in the press. Encountering such news is now as natural as the ultimate meaning of the sculptures of Christ that we encounter in every church.

If with his performative gesture Toledo intended to bring the students closer to the sky, in this exhibition the kites are arranged so that visitors face the 43 of Ayotzinapa as if they were marching together, in the political demonstration in which they would have participated if they had not been made to disappear due to the collusion between the State and drug trafficking. This encounter occurs for a visitor just a moment after Robles' El Ángel de la independencia has pointed a gun in their faces, at the entrance to the exhibition. While making visible the intertwining of these stories of violence, the arrangement of the installation does not deny the playful dimension of those kites, which flew away one day caught by childlike hands. Hands similar to those of the children filmed by Francis Alÿs in Espejos: Children's Games#15, who, a few rooms away, hold fragments of mirrors used to 'shoot' each other with small lights, playing among the houses emptied by violence in a working-class neighbourhood of Ciudad Juárez. 'Te dí!', "te dí!" ('I hit you!') can be heard in the background, with sounds almost indistinguishable from those of an armed clash, while on the screen children fall to the ground as if a bullet had really hit them.

Is it perhaps those footsteps we keep hearing, in the background, that simultaneously emulate and obscure the silence of the hundreds of thousands migrants crossing the desert, whose traces are preserved in Francisco Mata's photographs hanging from the cistern's ceiling? Or is it rather the cautious, almost soundless

visitatoræ, cauti e quasi insonorizzati, a ripercorrere il transito da migrantæ attraverso il deserto, per raggiungere il muro che separa il mare e i territori di Messico e Stati Uniti? Visto dal basso, il muro sfuma in una replica dei dossi che segnano effettivamente i confini dei due paesi. È proprio allora che il confine stesso si riafferma, nel mentre diventa un'assenza: la scatola di cemento, che chi incontra l'opera è invitata ad aprire e tenere simbolicamente con entrambe le mani, mostra sul coperchio una linea ridicola, che separa politicamente poco più di un frammento di territorio, in cui affondare le mani per poi estrarre una fotografia dal fondo della sabbia.

Simboli, sempre simboli. Ne *El laberinto de la soledad (Il labirinto della solitudine)* Octavio Paz scrive che se c'è una cosa che a messicanæ sono, è una maschera dietro la quale si nasconde il nulla. Forse ha ragione, ma la ragione è assente quando quella maschera si trasforma nel passamontagna zapatista, o negli strati di terra che sono diventati parte del volto di *Maria Cartones*, ritratta in una delle foto di Antonio Turok, che si intravedono dietro la marcia degli aquiloni. Nessuna di queste è una maschera, ma il vero volto del Zapatismo: un volto fatto delle rughe della tela che incornicia gli occhi e intensifica lo sguardo. Anche quando manca la tela, in effetti, il volto rimane lo stesso: con o senza il passamontagna lo sguardo del guerrillero che punta la macchina da presa non perde brillantezza, con o senza di esso la paura dei bambini che fuggono correndo davanti all'arrivo dell'esercito messicano appare vivida, così come il sorriso delle ragazze che lanciano in aria piccoli semi da cui si spera che, un giorno, possa sbocciare un altro mondo possibile: un mondo che contiene tutti i mondi.

Ci sono momenti in cui l'assenza di volti, corpi o passi li intensifica, come accade con le denunce taciute e represses che popolano *El tendadero* di Mónica Mayer: un dispositivo costruito dall'artista nel 1978 per portare le voci della strada dentro il museo e che subito dopo è uscito dal museo per raggiungere la strada, le università, i centri antiviolenza, ritornando poi nel museo, moltiplicandosi come un potente antidoto contro il silenzio che circonda la violenza di genere in moltissime parti del mondo. *El Tendadero* (costruito qui a partire da domande elaborate da un gruppo di donne abruzzesi, in dialogo con Mayer) ospita silenzi e mormorii che quando si riuniscono diventano un urlo assordante, perpetuato dalla parola scritta, uno strumento inarrestabile politico ed estetico che non solo rende visibile la violenza, ma costruisce soli-

footsteps of visitors that retraces the migrants' transit across the desert, up to the wall separating the sea and the territories of Mexico and the United States? Seen from below, the wall blurs into a replica of the bumps that actually mark the borders of the two countries. It is precisely then that the border itself is reaffirmed, just as it becomes an absence: the box of concrete, which those who encounter the work are invited to open and symbolically hold with both hands, shows a ridiculous line on the lid, politically separating little more than a fragment of territory, into which one is invited to sink their hands and then extract a photograph from the bottom of the sand.

Symbols, always symbols. In El laberinto de la soledad (The Labyrinth of Solitude) Octavio Paz writes that if Mexicans are one thing, it is a mask behind which nothingness is hidden. Perhaps he is right, but reason is absent when that mask turns into the Zapatista balaclava, or into the layers of earth having become part of Maria Cartones' face, portrayed in one of Antonio Turok's photos, glimpsed behind the marching kites. None of these is a mask, but the true face of Zapatismo: a face made of the wrinkles of the canvas framing the eyes and intensifying the gaze. Even when the canvas is missing, in fact, the face remains the same: with or without the balaclava, the gaze of the guerrillero pointing at the camera does not lose its brilliance, with or without it, the fear of the children who flee running before the arrival of the Mexican army appears vivid, as does the smile of the girls who throw small seeds into the air from which it is hoped that, one day, another possible world may blossom: a world that contains all worlds.

There are moments in which the absence of faces, bodies or footsteps intensifies them, as it happens with the silenced and repressed denunciations that populate Mónica Mayer's El tendadero: a device built by the artist in 1978 to bring the voices of the street into the museum, and which immediately left the museum to reach the streets, universities, anti-violence centers, then returning to the museum, multiplying as a powerful antidote against the silence that surrounds gender violence in many parts of the world. El Tendadero (built here from questions elaborated by a group of women from Abruzzo, in dialogue with Mayer) hosts silences and murmurs that when they come together become a deafening scream, perpetuated by the written word, an unstoppable political and aesthetic tool that not only makes vio-

darietà, possibilità di riconoscimento e dunque di emancipazione. Questa eco, questa potenza prosegue anche nelle storie che emergono in frammenti nell'opera di Sara Leghissa: storie che appaiono su poster simili a quelli che popolano le strade, oggetti che come l'opera di Mayer si muovono a proprio agio tra lo spazio del museo e quello della protesta, rivendicando il territorio dell'arte come spazio pubblico, come possibilità di racconto, come orizzonte di lotta. Sono storie che finiscono per essere le nostre, quelle di tutta noi, quando arriviamo all'ultimo manifesto di *Dimmi come va a finire* e leggiamo: ti senti al sicuro qui?

Sì, sono le assenze a scorrere nelle vene di questa mostra. Assenze che, in un certo senso, operano come l'oblio, al cospetto del quale l'irraggiungibile della memoria finisce per accentuarsi: è proprio quello che accade ai suoni di Atri, che i delfini insonni, perpetuamente catturati sotto l'altare maggiore della Basilica di Santa Maria Assunta, cantano in frequenze che possiamo udire a malapena solo grazie alla macchina che Teatro Ojo ha progettato specificamente per l'ipogeo, per convocare e inscenare *Un giusto ritorno delle cose*. Lo ha fatto ascoltando e immaginando suoni, inventando strumenti per raccontare ciò che è inudibile, per intercettare una memoria sonora che, ad un tratto, si fa presente, risuona, nello spazio che la storia ha consegnato all'oblio, nel territorio che prima della macchina era abitato dall'assenza.

Delfini, aquiloni, coperte recuperate da un deposito di polizia, frammenti di testo, piccoli fogli rosa, specchi rotti, granelli di sabbia, foto di volti alla frontiera nascosti nell'arena di mare e offerti come un souvenir: come tracce di un impulso di vita che vuole sopravvivere oltre la visita e che non conosce frontiere. Come i simboli di un dolore universale che in questa mostra inscena la propria necessaria natura plurale, che racconta il Messico interrogando anche l'Italia e le sue morti, le sue migrazioni, le sue inaccettabili e rimbombanti assenze.

Nel loro insieme, tanto le opere esposte in mostra quanto gli interventi performativi che compongono *Rumbos de vida*, formano una sorta di canto, sempre doloroso, ma altrettanto speranzoso: è il microcosmo dell'immaginazione al potere, in cui queste e altre ferite sono solo una parte della vergognosa storia globale dell'infamia e dell'oppressione, che caratterizza tutte le epoche, così come tutte le nazioni. Un controcanto, però, risuona simultaneamente: basta mettersi in ascolto, sintonizzarsi sulle sue frequenze, anche quando, come oggi in Italia, la resistenza sembra quasi inudibile.

lence visible, but also builds solidarity, the possibility of recognition and thus emancipation. This echo, this power also continues in the stories emerging in fragments in Sara Leghissa's work: stories that appear on posters similar to those that populate the streets, objects that like Mayer's work move at ease between the space of the museum and that of protest, claiming the territory of art as a public space, as a possibility of storytelling, as a horizon of struggle. These are stories that end up being ours, those of all of us, when we arrive at the last poster of Tell me how it ends and read: do you feel safe here?

Yes, it is absences that run through the veins of this exhibition. Absences that, in a certain sense, operate like oblivion, in the presence of which the unattainable of memory ends up amplifying: this is exactly what happens to the sounds of Atri, which the sleepless dolphins, perpetually captured under the high altar of the Basilica of Santa Maria Assunta, sing in frequencies that we can barely hear thanks to the machine that Teatro Ojo has designed specifically for the hypogaeum, to summon and stage Un giusto ritorno delle cose (A Just Return of Things). It has done so by listening to and imagining sounds, inventing instruments to narrate what is inaudible, to intercept a sound memory that suddenly becomes present, resonates, in the space that history has consigned to oblivion, in the territory that before the machine was inhabited by absence.

Dolphins, kites, blankets recovered from a police depot, fragments of text, small pink paper sheets, broken mirrors, grains of sand, photos of faces at the border hidden in the sand and offered as souvenirs: like traces of a life impulse that wants to survive beyond the visit and that knows no frontiers. Like the symbols of a universal pain that in this exhibition stages its own nature, necessary plural, talking about Mexico while also questioning Italy and its deaths, its migrations, its unacceptable and resounding absences.

Taken together, both the works on show in the exhibition and the performative interventions that make up Rumbos de vida, form a sort of song, always painful, but equally hopeful: it is the microcosm of the imagination in power, in which these and other wounds are only a part of the shameful global history of infamy and oppression, which characterizes all epochs, as well as all nations. A counter-song, however, resounds simultaneously: all you have to do is listen, tune in to its frequencies, even when, as in Italy today, resistance seems almost inaudible.

Opere in mostra

Francisco Toledo, Papalotes Normalistas Ayotzinapa / Aquiloni studenti Ayotzinapa, 2014.

Il 26 settembre 2014, 43 studenti della Escuela Normal Rural Raúl Isidro Burgos sono scomparsi mentre si recavano a una manifestazione. Non si sa ancora esattamente come sia successo, ma si sa che è stata un'azione orchestrata dal governo e dai narcotrafficanti. Per anni, la società civile è scesa in piazza per chiedere che questi studenti venissero ritrovati vivi e artistà e intellettuali hanno realizzato opere e azioni per accompagnare e amplificare questa richiesta di giustizia. Questi aquiloni sono parte dell'opera di Francisco Toledo, che li ha realizzati per cercare gli studenti, come lui stesso ha detto, "non solo sottoterra, ma in cielo, vicino a Dio o a qualcuno che ci aiuti a ritrovarli". L'idea si ispira all'usanza del Giorno dei Morti, in cui si crede che "le anime scendano dal filo (degli aquiloni), arrivino sulla terra per mangiare le offerte e poi volino via di nuovo". Il montaggio che abbiamo scelto per questa mostra è un omaggio agli studenti di Ayotzinapa: come se finalmente stessero marciando insieme nella manifestazione a cui stavano andando prima che la polizia li arrestasse per ordine del governo locale, consegnandoli poi a un gruppo di narcotrafficanti.

Antonio Turok, foto delle serie Chiapas e Levantamiento Zapatista / Sollevamento zapatista, 1994.

Il 1 gennaio 1994 è entrato in vigore l'accordo di libero scambio nordamericano (NAFTA), che il presidente Carlos Salinas de Gortari aveva ampiamente progettato e costruito. Con questo accordo, il Messico coronava un periodo già lungo di amministrazione neoliberale e cessava formalmente di essere un paese latinoamericano per diventare un paese nordamericano e, magari un giorno, un "paese del primo mondo". Un evento, tuttavia, ha rubato i riflettori all'annuncio di questo accordo, tanto atteso da alcuni: nelle prime ore del mattino, l'Esercito Zapatista di Liberazione Nazionale (EZLN) ha fatto la sua prima apparizione pubblica, conquistando la città di San Cristobal e dichiarando guerra allo stato messicano. Allora tutto il mondo ha appreso non solo dell'esistenza dell'EZLN, ma anche della possibilità di un mondo diverso, un mondo "dove tutti i mondi sono possibili", anche uno in cui la lotta armata è espressione di una peculiare erotica vitale, costruita con parole, poesia e arte. Sono tante le cose che si potrebbero dire sull'EZLN e su ciò che ci

Artworks in exhibition

Francisco Toledo,
Papalotes Normalistas Ayotzinapa, 2014.

On September 26th 2014, 43 students from the Escuela Normal Rural Raúl Isidro Burgos disappeared on their way to a demonstration. Exactly how this happened is not yet known, but it is known that it was an action orchestrated by the local government and drug traffickers. For years, civil society took to the streets to demand that these students be found alive. Various artists and intellectuals have created works to accompany this call for justice. These kites are a work by Francisco Toledo, who created them in order to search for the students, as he put it, "not only underground but in the sky, close to God or to someone who may help us find them". The idea is inspired by the custom of the Day of the Dead, in which "souls descend from the thread (of kites), arrive on earth to eat offerings and then fly away again". The montage in this exhibition is a tribute to the students of Ayotzinapa, as if they were finally marching together in the demonstration they were going to before the police arrested them and handed them over to a group of drug traffickers.

Antonio Turok, pictures from Chiapas e Levantamiento Zapatista, 1994.

On January 1st 1994, the North American Free Trade Agreement (NAFTA), which President Carlos Salinas de Gortari had long planned and implemented, came into force. With this agreement, Mexico crowned an already long period of neo-liberal administration and formally ceased to be a Latin American country to become a North American country and, perhaps one day, a 'first world country'. One event, however, stole the spotlight from the announcement of this long-awaited agreement: in the early hours of the morning, the Zapatista Army of National Liberation (EZLN) made its first public appearance, conquering the city of San Cristobal and declaring war on the Mexican state. Then, the whole world learnt not only of the existence of EZLN, but also of the possibility of a different world, a world 'where all worlds are possible', even one in which armed struggle is an expression of a peculiar vital eroticis, built with words, poetry and art. So many things could be said about the EZLN and what they have taught

ha insegnato negli ultimi 40 anni: dalla loro concezione della comunità e del territorio, alla rivendicazione della dignità, dell'autonomia e della libertà come basi su cui si può e si deve impostare la vita in comune. Queste foto, scattate da Antonio Turok, documentano con la stessa poesia quegli anni e quel movimento ribelle, che proprio quest'anno celebra il suo quarantesimo anniversario.

Sara Leghissa, Dimmi come va a finire, 2024.

L'installazione *Dimmi come va a finire* è parte di un progetto performativo realizzato dall'artista Sara Leghissa specificamente per *Rumbos de vida*, a partire dall'invito dea curatora a lavorare sul testo *Tell me how it ends* di Valeria Luiselli (tradotto in italiano da Monica Pareschi e pubblicato dalla casa editrice La Nuova Frontiera nel 2017). Il libro è costruito attorno alle quaranta domande che Valeria Luiselli poneva a minor non accompagnata che varcavano da sola la frontiera tra Messico e Stati Uniti, prestando servizio come traduttrice per il tribunale di New York. L'installazione di Leghissa (che verrà presentata in forma di performance nello spazio pubblico il 20 luglio 2024 a Pescara, nell'ambito della rassegna Matta Aperto) esplora un dispositivo elaborato dall'artista da diversi anni nella propria pratica performativa, che consiste nella rielaborazione grafica di frammenti di testo (che abitualmente l'artista raccoglie attraverso interviste con specifiche comunità e con l'intenzione di visibilizzare una serie di questioni politiche e sociali) e la giustapposizione dei frammenti sui muri della città sotto forma di manifesti, come una sorta di lezione performativa temporanea e site-specific. L'installazione presente in mostra estrapola alcuni frammenti della drammaturgia elaborata da Leghissa per questo progetto (in collaborazione con Giulia Palladini), proponendo una narrazione politica e poetica della migrazione: una narrazione che racconta le storie della bambina alla frontiera tra Messico e Stati Uniti ma, allo stesso tempo, si pone in risonanza con moltissime altre storie di migrazione e esilio, storie che in effetti ci riguardano molto da vicino.

Francis Alÿs, Children's Game #15: Espejos. Ciudad Juárez, México, della serie Children's Games, 2013. In collaborazione con Julien Devaux e Felix Blume.

Alÿs è un artista belga, che vive e lavora a Città del Messico. Il suo lavoro si muove in uno spazio interdisciplinare tra le arti visive, l'architettura e la pratica sociale. La sua opera include un corpus eterogeneo che esplora in particolare le ten-

us over the last 40 years: from their conception of community and territory, to their claim to dignity, autonomy and freedom as the foundations on which life in common can and should be set. These photos, taken by Antonio Turok, document the early years of the EZLN movement, which celebrates its 40th anniversary this year, keeping up with the same poetry.

Sara Leghissa, Tell me how it ends, 2024.

The installation Dimmi come va a finire is part of a performative project realised by the artist Sara Leghissa specifically for Rumbos de vida, upon the curators' invitation to work on the text 'Tell me how it ends' by Valeria Luiselli (translated into Italian by Monica Pareschi and published by La Nuova Frontiera in 2017). The book is built around the forty questions that Valeria Luiselli posed the unaccompanied minors who would cross alone the border between Mexico and the United States, serving as a translator for the New York courts. Leghissa's installation (which will be presented in the form of a performance in public space on July 20th 2024 in Pescara, as part of the Matta Aperto festival) explores a format the artist has been developing since several years in her performative practice, which consists of re-elaborating graphically fragments of text (usually collected through interviews with specific communities and with the intention of making visible a series of political and social issues) and juxtaposing them on the city walls un the form of posters, as a sort of temporary and site-specific performance lecture. The installation in the exhibition extrapolates some fragments of the dramaturgy developed by Leghissa for this project (in collaboration with Giulia Palladini), proposing a political and poetic narration of migration: a narration telling the stories of the children crossing the border between Mexico and the United States but, at the same time, resonating with many other stories of migration and exile, stories that in fact concern us very closely.

Francis Alÿs, Children's Game #15: Espejos. Ciudad Juárez, México, from Children's Games, 2013. In collaboration with Julien Devaux e Felix Blume.

Alÿs is a Belgian artist who lives and works in Mexico City. His work moves in an interdisciplinary space between visual arts, architecture and social practice. His work includes a heterogeneous body of work that specifically explores urban tensions

sioni urbane e la geopolitica, utilizzando un'ampia gamma di media, dalla pittura alla performance. Alj's ha rappresentato il Belgio nella Biennale di Venezia 2022, con il progetto *The Nature of the Game* (a cura di Hilde Teerlinck), in cui esplorava l'attività ludica attraverso una selezione di video parte della serie *Children's Games*, che documenta i giochi dei bambini da soli o in gruppo, nello spazio pubblico in varie parti del mondo. Questo è uno dei video della serie *Children's Games*, filmato a Ciudad Juárez, al confine tra Messico e Stati Uniti, in un condominio popolare abbandonato, che i bambini della regione usano come scenografia per giocare a spararsi l'un l'altro usando luci e specchi.

Mónica Mayer, *El Tendedero / Lo stendino*, 1978; riattivazione del dispositivo realizzata a Pescara, con domande elaborate da un gruppo di donne presso il Centro Antiviolenza Ananke, giugno 2024.

El Tendedero (Lo stendino) è un'installazione partecipativa realizzata dall'artista messicana Mónica Mayer per la prima volta nel 1978, nella mostra *Salón 77-78. Nuevas tendencias* presso il Museo di Arte Moderna di Città del Messico. L'artista interpellava donne di diverse classi, età e professioni, ponendo loro domande sulla propria esperienza di violenza di genere nella vita quotidiana. Quest'opera è diventata un simbolo dell'arte concettuale di stampo femminista ed ha avuto moltissime riattivazioni successive, sia in ambito museale che in ambito sociale e politico: per esempio all'interno di università, centri antiviolenza, manifestazioni nello spazio pubblico. L'artista ha infatti deciso di mettere questo dispositivo a disposizione di gruppi di donne di tutto il mondo, affinché *El Tendedero* sia realizzato nuovamente in diversi contesti, a partire da domande sempre nuove e specifiche, elaborate collettivamente dalle donne di un determinato territorio. Questa versione del *Tendedero* è stata realizzata in dialogo con Mónica Mayer, attraverso un workshop preparato assieme a lei a Città del Messico e rivolto a donne del territorio abruzzese. Le domande sono state elaborate collettivamente, usando la metodologia proposta da Mayer, attraverso due incontri a giugno 2024 presso il Centro Antiviolenza Ananke a Pescara. Le visitatrici della mostra *Rumbos de vida* sono invitate a contribuire al progetto con le proprie risposte durante i mesi dell'esposizione.

and geopolitics, using a wide range of media from painting to performance. Alj's represented Belgium in the Venice Biennale 2022, with the project The Nature of the Game (curated by Hilde Teerlinck), in which he explored playful activity through a selection of videos as part of the series Children's Games, documenting children's games alone or in groups, in public space in various parts of the world. This video is part of the Children's Games series, and was filmed in Ciudad Juárez, at the border between Mexico and the United States, in an abandoned public apartment building, which the children of the region use as a stage set to play shooting at each other using lights and mirrors.

Mónica Mayer, *El Tendedero*, 1978; reactivation carried out in Pescara, with questions prepared by a group of women at the Ananke Anti-Violence Center, June 2024.

El Tendedero (The Clothesline) is a participatory installation realized by Mexican artist Mónica Mayer for the first time in 1978, in the exhibition Salón 77-78. Nuevas tendencias at the Museum of Modern Art in Mexico City. The artist asked women of different classes, ages and professions to answer questions about their experience of gender-based violence in everyday life: how they had been hurt, humiliated, abused, harassed. The questions and answers, later printed on pink slips of paper, were placed in the museum on a three-metre long by two-metre high clothesline of the same colour. Over time, this work has become a symbol of feminist conceptual art and has had many subsequent reactivations, both in museums and in the social and political spheres: for example, in universities, anti-violence centres, demonstrations. In fact, the artist decided to make this device available to groups of women all over the world, so that El Tendedero could be realised again in different contexts, starting from ever new and specific questions, collectively elaborated by the women of a given territory. This version of El Tendedero was realised in dialogue with Mónica Mayer, through a workshop prepared with her in Mexico City and addressed to women from the Abruzzi region. The questions were elaborated collectively, using the methodology proposed by Mayer, through two meetings in June 2024 at the Centro Antiviolenza Ananke in Pescara. Visitors to the Rumbos de vida exhibition are invited to contribute to the project with their answers during the exhibition.

Francisco Mata Rosas, Installazione,
della serie La Línea, 2011.

All'interno della rassegna *Stills of Peace*, presentiamo una selezione di opere della serie *La Línea*. L'installazione è stata proposta e curata dall'artista specificamente per la mostra collettiva *Rumbos de vida* e per lo spazio delle Cisterne romane.

Rosa María Robles, La Piedad / La pietà, della serie
La rebelión de los iconos / La ribellione delle icone,
2010-2012.

Negli ultimi decenni, Sinaloa è stata una delle regioni più complesse del Messico, soprattutto a causa della violenza provocata dalla presenza del narcotraffico. Nata nella regione, l'artista Rosa María Robles ha sviluppato una serie di performance, sculture e lavori grafici sulla violenza e sulla vita a Sinaloa. Le opere qui esposte fanno parte della serie *La rebelión de los iconos*, in cui Rosa María ha reinterpretato alcuni classici della storia dell'arte, introducendo la violenza nel contesto in cui sono stati originariamente realizzati e trasmutando così parte del loro significato. In *La pietà*, Rosa María Robles ha sostituito il corpo di Cristo con una coperta come quelle utilizzate dai narcotraffickanti per avvolgere i corpi uccisi e gettati in strada. È una coperta vera, che un giorno ha avvolto il corpo di una persona ed è stata parte della prova peritale di un omicidio. L'operazione si ripete ne *L'angelo dell'indipendenza*, simbolo di Città del Messico, in cui incorpora la stessa coperta, le ali di uno struzzo impagliato e sostituisce la torcia e il libro dell'iconografia originale con una pistola e un pacchetto di marijuana.

Teatro Ojo: Héctor Bourges, Fernanda Villegas, Alonso
Arrieta. In collaborazione con: Gisela Cortés y Juan
Ernesto Díaz, Ipogeo: un giusto ritorno delle cose, 2024.

...gli altri, quando lo videro, per sfuggire ad un destino disastroso, si gettarono tutti insieme in mare verso il mare divino, e si trasformarono in delfini. (Canto omerico)

Durante la notte, tra le ore 00 e le 03:00 della mattina, i microfoni rilevano il canto di almeno due delfini che imitano le voci umane. La voce proviene dalle profondità dell'ipogeo che nel sottosuolo collega il Palazzo Ducale di Acquaviva con la Basilica Concattedrale di

Francisco Mata Rosas, Installation,
from La Línea, 2011.

As part of Stills of Peace, we present a selection of Mata's works from the La Línea series. The installation was proposed and curated by the artist specifically for the exhibition Rumbos de vida and for the space of the Roman Cisterns.

Rosa María Robles, La Piedad / The Pity, from La
rebelión de los iconos / The Rebellion of the Icons,
2010-2012.

In recent decades, Sinaloa has been one of Mexico's most complex regions, mainly due to the violence caused by the presence of drug trafficking. Born in the region, artist Rosa María Robles has developed a series of performances, sculptures and graphic works on violence and life in Sinaloa. The works exhibited here are part of the series La rebelión de los iconos, in which Rosa María has reinterpreted some classics of art history, introducing violence into the context in which they were originally made and thus transmuting part of their meaning. In La pietà, Rosa María Robles has replaced the body of Christ with a blanket like the ones used by drug traffickers to wrap the bodies killed and thrown into the street. This was a real blanket, which one day wrapped the body of a person and was part of the expert evidence of a murder. The operation is repeated in The Angel of Independence, a symbol of Mexico City, at the entrance of the exhibition, where the same blanket appears, the wings of a stuffed ostrich replace the torch and book of the original iconography with a gun and a packet of marijuana.

Teatro Ojo: Héctor Bourges, Fernanda Villegas, Alonso
Arrieta. In collaboration with: Gisela Cortés y Juan
Ernesto Díaz, Ipogeo: un giusto ritorno delle cose, 2024.

...the others, when they saw him, in order to escape a disastrous fate, they all threw themselves into the sea together towards the divine sea, and they turned into dolphins. (Homeric chant)

During the night, between 00 and 03:00 in the morning, microphones capture the singing of at least two dolphins imitating human voices. The voices come from the depths of the hypogeum connecting the Ducal Palace of Aquaviva with the Cathedral Ba-

Santa Maria Assunta. I canti pare provengano dai tre delfini rappresentati negli antichi mosaici romani (del II secolo a.C.), apparsi durante gli scavi archeologici sotto l'altare maggiore della Cattedrale. Gli spettrogrammi rivelano l'esistenza di frequenze sonore impossibili da percepire dall'orecchio umano ma che possono essere registrate dal sistema di registrazione. Grazie ai processi di sintesi digitale è possibile ricostruire i suoni. Qualcuno ha ipotizzato la possibilità che si tratti di psicofonie. È noto che i delfini in cattività parlano la lingua delle balene megattere nel sonno. Si ritiene che, durante il sonno, i delfini rivedano i momenti che più li hanno impressionati durante la giornata in cui erano svegli. Sebbene la straordinaria facoltà mimetica dei delfini sia nota da tempo, le registrazioni effettuate nell'ipogeo di Atri sono le prime in cui si sentono i delfini parlare mentre dormono, pronunciare lunghi sonniloqui in cui imitano voci umane che, probabilmente, ascoltano durante il giorno: voci di Atri. I delfini possono captare i suoni emessi a chilometri di distanza. Il sonniloquio consiste nell'emissione di parole durante il sonno. Comunemente si tratta di suoni incomprensibili, parole isolate, frasi incoerenti o illogiche e affermazioni raramente complete di significato che permettano di instaurare un dialogo. Dura generalmente pochi secondi e la mattina dopo non se ne ha più memoria. I delfini erano mammiferi terrestri (*Mesonychidae*) che tornarono in mare cinquanta milioni di anni fa. *Delphis*, in greco, significa utero, il grembo materno. In passato si credeva che il canto dei delfini fosse un presagio non appropriato e difficile da comprendere. Nel 2020, sulla costa del Mediterraneo, un pescatore rimase inorridito nel vedere emergere dalle viscere di un delfino il braccio di un uomo con un orologio che - con il suo ticchettio - segnava ancora il tempo umano. È noto che il canto dei delfini può indurre un sonno profondo in chi lo ascolta e addirittura curare, nei sogni, le malattie che affliggono gli insonni. Gli animali ci sognano e a volte siamo noi i mostri dei loro incubi. C'è chi sostiene che ad Atri, durante la notte, sia possibile sentire voci umane cantare come quelle di un delfino. Sonniloqui forse di persone che sognano i delfini. Sonniloqui forse di persone che nei loro sogni ricordano antichi canti corali con cui migliaia di anni fa nell'ipogeo segreto venivano venerati i delfini.

silica of Santa Maria Assunta. The chants apparently come from the three dolphins depicted in the ancient Roman mosaics (2nd century B.C.), which appeared during archaeological excavations under the high altar of the Cathedral. Spectrograms reveal the existence of sound frequencies impossible to perceive for the human ear, but that can be captured by the recording system. Thanks to digital synthesis processes, sounds can be reconstructed. Some have suggested the possibility of psychophonies. Dolphins in captivity are known to speak the language of humpback whales in their sleep. It is believed that, while asleep, dolphins review the moments that impressed them most during the day when they were awake. Although the extraordinary mimetic faculty of dolphins has long been known, the recordings made in the Atri Hypogaeum are the first in which dolphins can be heard talking while they sleep, uttering long somniloquies in which they imitate human voices that they probably heard during the day: voices from Atri. The dolphins can pick up the sounds emitted kilometres away. Somniloquy consists of the emission of words during sleep. Commonly, these are unintelligible sounds, isolated words, incoherent or illogical sentences and statements that are rarely complete with meaning to establish a dialogue. It generally lasts a few seconds and the next morning there is no memory of it. Dolphins were land mammals (Mesonychidae) that returned to the sea fifty million years ago. Delphis, in Greek, means womb, the maternal womb. In the past, dolphin song was believed to be an inappropriate omen, difficult to understand. In 2020, on the coast of the Mediterranean Sea, a fisherman was horrified to see the arm of a man emerging from the bowels of a dolphin with a watch that - with its ticking - still marked human time. It is known that dolphin song can induce a deep sleep in the listener and even cure, in dreams, the diseases that afflict insomniacs. Animals dream of us and sometimes we are the monsters of their nightmares. Some claim that in Atri, during the night, it is possible to hear human voices singing like dolphins. Somniloquies perhaps of people dreaming of dolphins. Somniloquies perhaps of people who in their dreams recall ancient choral songs with which dolphins were worshipped thousand years ago in the secret hypogaeum.



Rosa María Robles, *El Ángel de la Independencia / L'angelo dell'indipendenza*, 2010-2012, dalla serie *La rebelión de los iconos / La ribellione delle icone*, collezione privata dell'artista.



Francisco Mata Rosas, *Ausencia*, dalla serie *La Línea*, 2011, installazione, collezione privata dell'artista.



Immagine dalle proteste contro la Strage di Ayotzinapa, 2014, montaggio a cura di Giulia Palladini e Rodolfo Suárez Molnar.





Francisco Toledo, *Papalotes Normalistas Ayotzinapa*
/ *Aquiloni studenti Ayotzinapa*, 2014.



Francisco Toledo, *Papalotes Normalistas Ayotzinapa / Aquiloni studenti Ayotzinapa*, 2014, particolare.
A fianco: Antonio Turok, foto delle serie *Chiapas e Levantamiento Zapatista / Sollevamento zapatista*, 1994.

Capodanno, San Cristobal,
1994



MIGLIAIA
DI BAMBINI
SONO IN STATO
DI FERMO ALLA
FRONTIERA.

CORRONO
E SCAPPANO.

FUGGONO DA
CIRCOSTANZE
INIMMAGINABILI.

ALCUNI
QUOTIDIANI
NE ANNUNCIANO
L'ARRIVO COME
UNA PIAGA
BIBLICA.

CADRANNO DAL
CIELO SULLE NOSTRE
AUTO, SUL VERDE
DEI NOSTRI PRATI,
SULLE NOSTRE
TESTE, SULLE
NOSTRE SCUOLE,
SULLE NOSTRE
DOMENICHE.

L'80%
DELLE RAGAZZE
A UN CERTO
PUNTO VIENE
STUPRATO.

DALL'OTTOBRE
2013 AL GIUGNO
2014 13 MINORI
FERMATI ALLA
FRONTIERA
SONO 80.000.

DAL 2006
CIRCA 120.000
MIGRANTI SONO
SCOMPARI
TRANSITANDO
IN MESSICO.

MOLTI CIVILI,
VIGILANTES
E PROPRIETARI
DI RANCH VANNO
A CACCIA DI
MIGRANTI.

PER PURO
DIVERTIMENTO.



Sara Leghissa, *Dimmi come va a finire*, performance nello spazio pubblico, su testi di Valeria Luiselli, Pescara, 20 luglio 2020.

A fianco: Sara Leghissa, *Dimmi come va a finire*, 2024, estratti dal testo di Valeria Luiselli, trad. Monica Pareschi, Roma, 2017.





Mónica Mayer, *El Tendadero / Lo stendino*, 1978 - 2024,
riattivazione del dispositivo realizzata a Pescara,
con domande elaborate da un gruppo di donne presso il
Centro Antiviolenza Ananke, giugno 2024.



Francisco Mata Rosas, *Installazione*, dalla serie *La Línea*, 2011, collezione privata dell'artista.

A fianco: Francis Alÿs, *Children's Game #15: Espejos. Ciudad Juárez, México*, della serie *Children's Games*, 2013, 4'53", in collaborazione con Julien Devaux e Felix Blume.





Teatro Ojo (Héctor Bourges, Fernanda Villegas, Alonso Arrieta), *Hipogeo: el justo retorno de las cosas / Ipogeo: un giusto ritorno delle cose*, 2024, installazione site-specific, in collaborazione con Gisela Cortés y Juan Ernesto Díaz.



Dall'alto al basso: Teatro Ojo, *L'occhio sinistro aperto e il destro chiuso*, performance, Spazio Matta, Pescara, 7 luglio 2024, credit: Mara Patricelli.
Teatro Ojo, *Hipogeo: el justo retorno de las cosas / Ipogeo: un giusto ritorno delle cose*, bagno sonoro, 16 luglio 2024, credit: Dino Viani.