



(https://www.facebook.com/rootsroutesmagazine)

it.facebook.com/rootsroutesmagazine



§Disertare

Come una coltre di nuvole L'atmosfera come campo di diserzione nelle felt structures di Tanya Lukin Linklater

di Piermario De Angelis

Nota su un ossimoro

Mentre sistemavo i miei appunti sul lavoro di Tanya Lukin Linklater, mi sono imbattuto in un'espressione che avevo annotato tra le prime veloci, righe. L'accostamento di parole "corpo atmosferico" si ripresentava sul foglio in una posizione particolare rispetto al resto delle annotazioni: con esso si concludevano le prime righe orizzontali, piane, utili per inquadrare le coordinate generali della ricerca dell'artista, nata nel 1976 sull'isola di Kodiak al largo della costa meridionale dell'Alaska, discendente della comunità Alutiiq/Sugpiaq che abita quella terra da più di 7500 anni, coreografa, scrittrice, performer e autrice di video, sculture e installazioni che riattivano pratiche, conoscenze e genealogie simboliche della propria comunità ancestrale.

Dopo questi brevi e iniziali cenni, "corpo atmosferico" mi sembrava esprimesse in maniera efficace la porosità linguistica di questa pratica espansa, fatta di slittamenti, traduzioni cross-mediali che dal testo passano al corpo, poi alla voce, poi di nuovo al corpo, sempre in movimento secondo dinamiche ogni volta diverse, per cui il testo «diventa uno spazio generativo e generoso [...] in relazione ad altri corpi, agli oggetti, all'architettura. In questo luogo di traduzione, c'è un trasferimento di idee tra le forme, in uno stato di continua traduzione e ridefinizione del significato» (Lukin Linklater, 2015). Noto che anche l'espressione "corpo atmosferico" aveva innescato inconsapevolmente una certa fluttuazione di concetti, riferimenti e temi che, nella restante

geografia del foglio, si collegavano al lavoro di Lukin Linklater senza seguire più la linearità delle righe, ma come elementi potenziali di future strutture di senso che si sospendevano nel bianco della pagina, quasi sostassero anch'esse in un'atmosfera di cellulosa effimera e vibrante.

Alcune nuvole tematiche di questo foglio atmosferico erano: la geografia dell'isola di Kodiak, la cosmologia atmosferica del popolo Sugpiaq e la loro incorporazione nel contesto contemporaneo della performance; la ricercata diserzione delle aspettative cognitive del pubblico museale non indigeno; la pratica della *nonperformance* e l'erotica della fuga teorizzata da Fred Moten (2018); la diserzione del tempo coloniale, lineare e messianico attraverso il concetto di *Repair* dell'artista Kader Attia; la voluta elusività di senso che non si concretizza mai in forme concluse; e soprattutto il ruolo geografico, culturale, politico ed estetico dell'atmosfera e del tempo meteorologico come spazio per incarnare «le atmosfere sconvolgenti del rifiuto, della resistenza e delle strutture relazionali delle popolazioni indigene» (Georgeson-Usher, 2025).

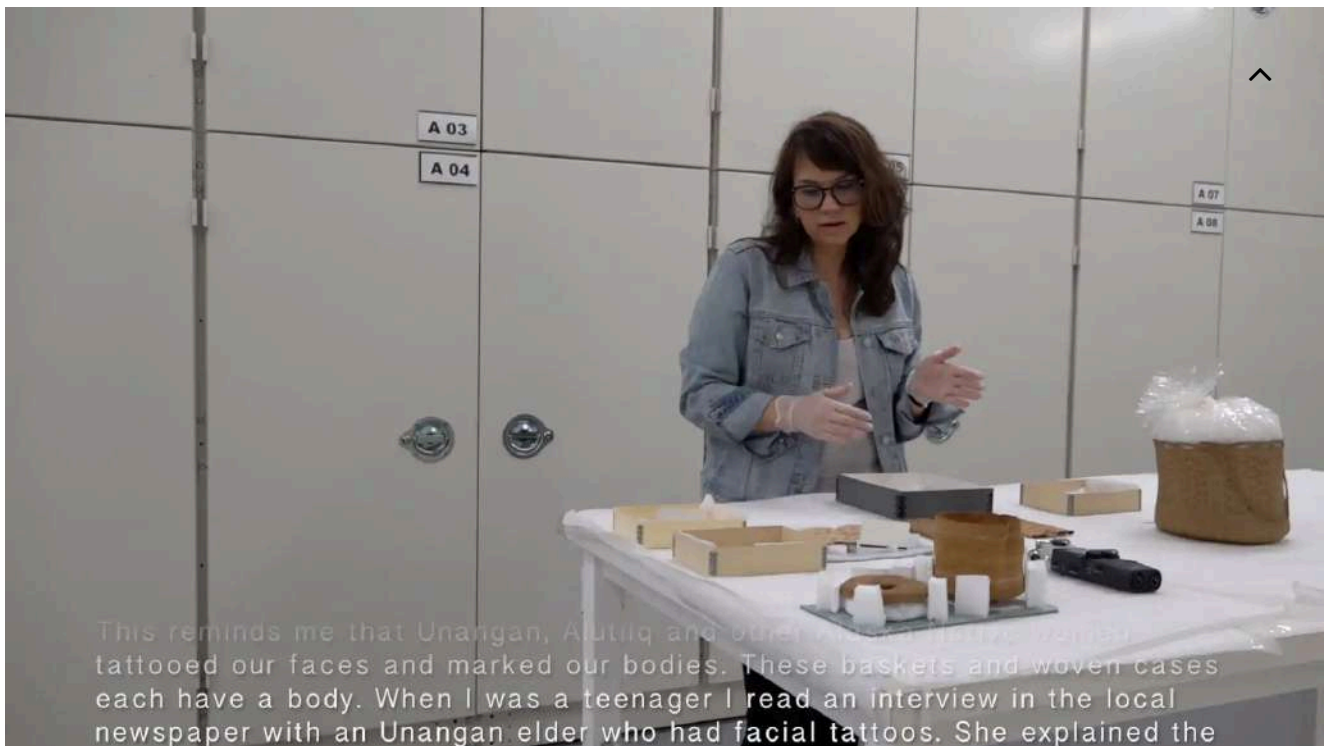


Tanya Lukin Linklater, *An amplification through many minds (still)*, 2019, single-channel video with sound, 36 minutes, 32 seconds. Courtesy Catriona Jeffries, Vancouver

Che cosa si intende per “corpo atmosferico”? Quali sono i suoi confini? È lecito parlarne in termini di “corrente”, “flusso”, “fuga”, “latenza”? Un corpo che c'è ma non si vede, o meglio che come l'atmosfera non si riesce a inquadrare, disertando così il nucleo stesso delle dinamiche perimetrali di uno sguardo estrattivo e universalizzante? Che — come era successo al foglio di appunti — *rompe le righe*, quelle di una soggettività inscritta, ‘linearizzata’ e imposta dall'esterno, negando l'idea stessa di forma compiuta per tendere invece verso atmosfere relazionali inafferrabili?

Sfuggire, pur rimanendo presente. Costruire degli spazi come dei vuoti produttivi tesi tra l'invito e la ritirata. Il "corpo atmosferico" di Lukin Linklater, sospeso in questa particolare tipologia di inaccessibilità positiva, oltrepassa sempre se stesso: è plurale, effimero, cangiante, di volta in volta addensato nella performatività dei movimenti e del linguaggio, e subito dopo rarefatto nella profondità dello spazio e del tempo ancestrali, in attesa di riattivare ancora una volta questa sua strutturale imperimetrabilità.

In occasione della mostra retrospettiva *inner blades of grass (soft)/inner blades of grass (cured)/inner blades of grass (bruised by the weather)*, tenutasi nel 2024 presso il Wexner Center for the Arts, la studiosa, scrittrice e curatrice scozzese Camille Georgeson-Usher, discendente dal popolo dei Salish della costa e dai Sathu Dene dei territori del Nordovest, scrive: «Tornando alle coreografie atmosferiche di Tanya Lukin Linklater, ritengo che questi atti di rifiuto costituiscano metodi fondamentali affinché i nostri sistemi di parentela assumano un ruolo centrale nel modo in cui l'artista costruisce la sua opera. Lei accoglie lo sguardo di un'audience in gran parte non indigena, dato che le prove sono aperte al pubblico, ma rifiuta di sottostare alle numerose imposizioni dei musei che circondano il suo lavoro: scegliendo di non descrivere ogni componente dell'opera, Tanya seleziona ciò che i visitatori possono trarne, lasciando che il resto rimanga sconosciuto. In questo senso, il rifiuto nelle prove aperte di Tanya risiede nella scelta dell'artista di concentrarsi sui sistemi relazionali intimi / sulle atmosfere tra i collaboratori [...] senza assecondare le aspettative del pubblico. Il rifiuto si manifesta anche nella sua riluttanza ad assecondare le eredità coloniali che mettono al centro il benessere dei coloni [...]. Il comfort coloniale dei coloni nei musei ricade nell'abitudine di etichettare, oggettivare ed emarginare i popoli indigeni e i nostri beni ancestrali [...]» (Georgeson-Usher, 2025).



Tanya Lukin Linklater, *An amplification through many minds (still)*, 2019, single-channel video with sound, 36 minutes, 32 seconds. Courtesy Catriona Jeffries, Vancouver

Il corpo atmosferico diventa matrice di una grammatica elusiva per una performance del rifiuto. Presente anche se incalcolabile, esso è il cortocircuito della visualizzazione coloniale: un ossimoro che lo sguardo non indigeno non può concepire perché non può controllare; lo iato di senso che Lukin Linklater intensifica come spazio di riappropriazione e sopravvivenza culturale.

La stessa artista definisce queste strutture impermanenti come *felt structures*: «in costante movimento; effimere; mutevoli; sfuggenti; dense in alcuni momenti, dissipate in altri come una coltre di nuvole... I pattern dei loro arrivi e delle loro partenze sono codificati. Nel processo di percezione, discernimento e risposta alle strutture percettive ci affidiamo agli altri sensi. [...] Le felt structures inquadrano, informano, sono l'azione del mio lavoro e ne sono generate. Le felt structures sono contemporaneamente il divenire del passato, del presente e del futuro» (Lukin Linklater, 2022). Approdi e punti di incontro delle contaminazioni medialità dell'artista, le *felt structures* emergono come addensamenti volatili di una ricerca dove il rifiuto di soggettività estrattive e la riconnessione allo spazio-tempo ancestrale concorrono a scardinare le dinamiche di dominio visuale del pubblico, mettendo in crisi proprio l'atto "innocente" della contemplazione. Cosmologie ed estetiche dell'inumano diventano esse stesse componenti di una pratica di diserzione, che mette in mostra la propria fuga, svuotando e riempiendo allo stesso tempo l'interstizio tra il visibile e l'invisibile.



Tanya Lukin Linklater with Tiffany Shaw, *Indigenous geometries*, 2019, cold rolled steel, laminate ash, paint, matte polyurethane, hardware, 84 x 107 x 107 in. (213 x 272 x 272 cm). Collection of Agnes Etherington Art Centre, Kingston, Canada. Photo: Blaine Campbell. Courtesy Catriona Jeffries, Vancouver

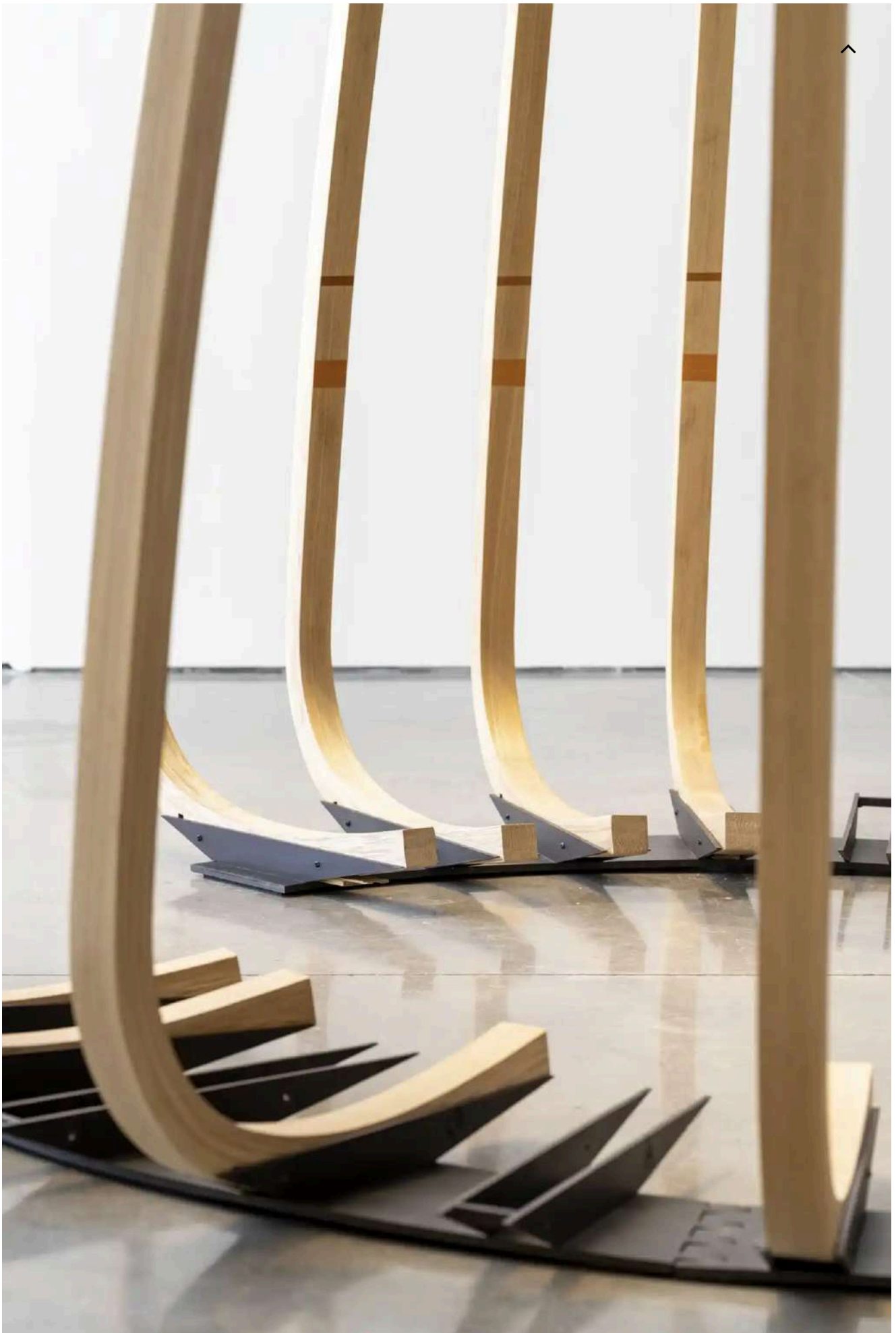
Ciqlluaq / barabara

Nella pratica di Lukin Linklater questo spazio percettivo liminale si ripropone costantemente, come *milieu* esteso che si colloca tra polarità concettuali di volta in volta diverse: la sopracitata tensione percettiva tra visibile e invisibile si riflette in quelle fenomenologiche tra pieno e vuoto e tra presenza e assenza, così come in quella temporale tra istante presente e tempo latente. Tale costellazione di cortocircuiti genera — prima, durante e dopo ogni gesto dell'artista — una voluta incompletezza: un vuoto produttivo le cui derive si intuiscono sotteraneamente sia nelle singole performance, poesie, architetture, scenografie, video e sculture, sia nelle loro contaminazioni ambientali all'interno delle istituzioni culturali, rendendo lo stesso spazio museale un'area di ritirata e inafferrabilità estetica da parte di un pubblico non indigeno.

La scultura *Indigenous Geometries* evoca queste risonanze tra vuoto, latenza e possibilità. Realizzata nel 2019 in occasione della Biennale di Architettura di Chicago, in collaborazione con l'artista e architetta Métis Tiffany Shaw, è una struttura circolare composta da assi di legno di frassino laminato, curvati attraverso le tradizionali tecniche di piegatura a vapore della comunità Alutiiq. È una struttura allo stesso tempo aperta e chiusa, il cui ritmo viene scandito dagli intervalli tra i vari assi e dalle conseguenti interruzioni dello sguardo che si sospende in questi vuoti d'aria.

Credo che già nell'immediato incontro percettivo con queste lacune della contemplazione risieda, in potenza, il gesto di rifiuto di Lukin Linklater e l'incrinatura della tendenza etichettatrice della quotidianità scopica coloniale. Percorrendo visivamente la traiettoria circolare di questa geometria lacunosa, si nota infatti come in alcuni tratti il vuoto sia volutamente aumentato, attraverso la rimozione di alcuni assi che va interrompere l'organicità della struttura: è una scelta consapevole, che considera proprio il vuoto come la condizione di sopravvivenza dell'integrità di questa costruzione. Citando Malini Guha, professoressa associata di Film Studies presso la Carleton University di Ottawa: «Il testo della mostra ci dice che l'artista ha conservato due delle colonne portanti nella sua casa di North Bay per preservarne l'integrità. Interpreto la scelta di trattenere queste colonne portanti come un gesto di rifiuto, con cui si oppone alla cessione dell'intera struttura allo spazio museale» (Guha, 2022). Queste parole lasciano intuire un'altra possibile declinazione dell'ossimorico corpo atmosferico, e cioè il suo manifestarsi come lacuna produttiva: un'elusività che si ritira proprio per rimanere esposta nella sua autonomia e, paradossalmente, per intensificare la sua presenza quasi perturbante. È un gesto minimo ma seminale, che si può intendere come il metaforico rifiuto di presentarsi all'appello di uno sguardo esterno e alle sue proiezioni indebite, conservando l'integrità epistemologica, culturale e politica della struttura in uno spazio-tempo esterno e ulteriore a quello museale.

Gli assi mancanti sono conservati nella casa dell'artista: Lukin Linklater chiama questi elementi "spine", mentre *Indigenous geometries* richiama le tradizionali case semi-sotterranee dell'arcipelago di Kodiak, terra ancestrale dell'artista. Chiamate *Ciqlluaq* in linguaggio Alutiiq e conosciute oggi con il nome russo *barabara*, erano strutture di assi realizzati con legni trasportati dal mare e ricoperte di feltro e zolle d'erba per una funzione isolante. Fino all'inizio del XX secolo, si trattava di spazi cerimoniali e comunitari in cui cucinare, riparare strumenti, cucire vestiti, ospitare visitatori, mentre la copertura di zolle erbose rendeva ambigua questa architettura sospesa tra rifugio sotterraneo e proseguimento terroso della morfologia dell'isola: uno spazio che rimaneva coperto, pur restando in superficie.



Tanya Lukin Linklater with Tiffany Shaw, Indigenous geometries, 2019, cold rolled steel, laminate ash, paint, matte polyurethane, hardware, 84 x 107 x 107 in. (213 x 272 x 272 cm). Collection of Agnes Etherington Art Centre, Kingston, Canada. Photo: Blaine Campbell. Courtesy Catriona Jeffries, Vancouver

Il dispositivo museale e le sue inquadrature estetiche si incrinano in questa genealogia di riferimenti invisibili, riattivati come lacune nel ^ corpo di quest'opera a metà tra architettura e scultura: in *Indigenous geometries* queste diramazioni ritornano elusive e gassose, come particelle di una trasversale azione di recupero del passato ancestrale Alutiiq/Sugpiaq. Non solo il legame con la geografia di Kodiak e il suo confondersi con lo spazio abitativo della *barabara*, ma anche la riattivazione del tempo profondo degli antenati, distillato nelle forme aperte e nei loro vuoti strutturali all'interno del perimetro del museo, trasformato nello scenario di una felt structure: «Il nostro tentativo di ricollegarci ai nostri antenati è parziale, poiché non possiamo recuperare e ricostruire l'intera complessità di queste *felt structures*. Le strutture esistevano all'interno di un universo rituale Alutiiq/Sugpiaq prima dell'arrivo dei russi. Tuttavia, le *felt structures* possono anche essere interpretate come un insieme di principi etici che guidano le nostre azioni nel presente, come un gesto di gentilezza nei confronti dei nostri antenati e del mondo in generale — pratiche di Conoscenza incarnate che racchiudono un potenziale futuro» (Lukin Linklater, 2022).



Tanya Lukin Linklater, *Held in the air I never fell (spring lightning sweetgrass song)*, 2022, kohkom scarves, thread, hide, ash, copper, artificial sinew, 224 x 120 x 120 in. (569 x 305 x 305 cm). Collection of Crystal Bridges Museum of American Art, Bentonville, USA. Photo: Rachel Topham Photography. Courtesy Catriona Jeffries, Vancouver

Tempo molecolare

È a partire da questo “racchiudere” il futuro, preservando allo stesso tempo un passato la cui integrità iniziale è ormai irraggiungibile a causa del trauma coloniale, che è possibile situare il presente evocato da *Indigenous geometries*, così come da tutte le *felt structures* coreografate da Lukin Linklater: addensamenti di un tempo organico e plastico, che accoglie continue riconfigurazioni e atti di presenza, rifiutando la linearità dello storicismo occidentale. Il tempo atmosferico, come il corpo, è circolare e dialettico — come evocato d'altronde dalla forma non conclusa di questa scultura. Nella riappropriazione selvatica della propria identità, l'atmosfera incorpora un tempo di riparazione. Ripenso, a tal proposito, al concetto di *Repair* che dal 2012 guida la ricerca dell'artista franco-algerino Kader Attia, a partire dalla sua installazione multimediale *The Repair: From Occidental to Extra-Occidental Cultures* presentata a Kassel in occasione della tredicesima edizione di DOCUMENTA. In merito alla mostra *Continuum of Repair: The Light of Jacobs Ladder*, tenutasi nel 2013-2014 presso la Whitechapel Gallery di Londra, la critica Kim West parla di come questo tempo di riparazione rifiuti l'aspetto messianico del tempo coloniale: «*The Repair* non alludeva affatto a condizioni di questo tipo, bensì allo stato impuro intermedio, in cui le aggiunte, le sottrazioni o le riorganizzazioni della chirurgia e della riparazione sono scollegate dall'ideale dell'origine. Una riappropriazione che ha generato un nuovo oggetto di ibridità positiva» (West, 2014).

Il *Repair*, quindi, suggerisce un altro modello di tempo storico: un tempo in cui lo sviluppo non è inteso come declino, evoluzione o anticipazione messianica, ma come una sequenza di combinazioni e riconfigurazioni, convergenze e biforcazioni. È un tempo «non essenzialista, non escatologico, che non postula né origine né fine [...]» (West, 2014).

West si riferisce all'impressionante giustapposizione, presentata a Kassel, tra le fotografie dei volti di soldati della prima guerra mondiale, soggetti a interventi di chirurgia riparativa, e la serie di artefatti di ex colonie africane sottoposti a processi di recupero: entrambe testimonianze di un tempo non concluso che, come *Indigenous geometries*, è intervallato da vuoti entro cui ricucire una genealogia ibrida di sopravvivenze, ricomposizioni e montaggi. La pratica di Lukin Linklater mi sembra sia informata dallo stesso gesto di diserzione temporale, in cui il “vuoto” di ogni lavoro diventa matrice di uno spazio-tempo di accoglienza, condivisione e riappropriazione della propria comunità, come testimoniato ad esempio dalla performance *A song, a felt structure: We are putting ourselves back together again* (2019), agita proprio tra le spine e i vuoti di *Indigenous geometries*, evocando nei movimenti dei corpi il contrasto tra lo smantellamento coloniale delle strutture sociali indigene e il continuo lavoro di recupero di linguaggi, identità, pratiche e conoscenze ancestrali.

Questo tempo molecolare è espresso anche, ad esempio, dalla scultura del 2022 *Held in the air I never fell (spring lightning sweetgrass song)*, sviluppata intorno al vuoto tra il basamento circolare in legno di

frassino e la serie di sciarpe kohkom, pendenti in successione dall'alto, che sembra intensificano, sospendano e ammorbidiscano la forza di gravità, quasi a voler trattenere la caduta di un corpo invisibile (come evocato dal titolo). Alcuni tendini artificiali, invisibili da lontano, scendono fino ad attorcigliarsi sul pavimento.

Sempre Camille Georgeson-Usher, in occasione della mostra al Wexner Center for the Arts, scrive: «Quando finalmente sono arrivata a Columbus, sono andata al Wexner per incontrare i miei amici e colleghi e assistere agli ultimi momenti delle prove aperte della giornata. Mentre salivo la lunga rampa verso il luminoso spazio espositivo, il sole cocente si rifletteva sulle pareti. L'opera su larga scala di Tanya, composta da sciarpe rosse kohkom sospese a strati dal soffitto, *Held in the air I never fell (spring lightning sweetgrass song)* (2022), è apparsa lentamente alla vista mentre i suoni sommessi dei movimenti e delle discussioni diventavano gradualmente più forti. Quando ho sbirciato nello spazio, tutti erano seduti e parlavano a bassa voce. Sedendomi accanto a loro, mi sono sentita avvolta da quella che posso solo descrivere come una corrente sotterranea e perpendicolare di amore e sostegno [...]. Questa corrente sotterranea è stata possibile per me solo grazie al raduno di persone indigene che hanno circondato con cura il mio corpo scosso» (Georgeson-Usher, 2025). Bisogna immaginarle così, queste sculture: insieme a tutto il resto, al "sole cocente" di fuori e alle loro possibili e sempre diverse attivazioni, incarnate da visioni del mondo che precedono ed eccedono l'istituzione museale. È proprio all'interno di essa che le *felt structures* manifestano "correnti sotterranee" di amore e di cura, in contrasto con la pervasività di quelle che l'antropologa Kirsten Simmons definisce "atmosferiche coloniali": «Il progetto coloniale dell'Impero statunitense consiste, in fin dei conti, nel mettere in sospenso le nazioni e i corpi indigeni. Trattare gli indiani come una crisi o un residuo coloniale, regolarizzandoli [...] sospende i processi su larga scala del capitalismo, del militarismo, del razzismo e del colonialismo [...] In altre parole, la sospensione è una condizione del colonialismo: pervade ogni luogo e mantiene in gioco le contraddizioni e le ambiguità insite nel progetto coloniale» (Simmons, 2017). Le *felt structures* di Lukin Linklater sfasano dall'interno questo meccanismo sospensivo, basato sulla dimensione estrattiva alla base della rappresentazione dell'alterità indigena, dove il visivo, il cognitivo e l'epistemologico si fondono nel creare proiezioni utili a perpetuare il dominio e il paternalismo dello sguardo coloniale, anche dopo la fine del colonialismo storico. Si potrebbe dire che i corpi atmosferici di Lukin Linklater agiscono nello spazio, ma simbolicamente e politicamente fuori dal palcoscenico, incarnando quell' "erotica della fuga" teorizzata da Fred Moten in merito alla blackness e alla pratica sovversiva della *nonperformance*, dove è in gioco «la relazione irriducibile tra sensualità e rappresentazione» (Moten, 2018) nell'atto di «rifiutare ciò che è normativamente desiderato e rivendicare ciò che è normativamente ripudiato [...]. Ciò di cui si tratta, mettere in atto e abitare quel repertorio, è praticamente insondabile. Esso sfugge alla portata di qualsiasi analisi concepita per comprendere le illusioni che si celano sotto gli schemi del comportamento» (Ib.).



Tanya Lukin Linklater, *Held in the air I never fell (spring lightning sweetgrass song)*, 2022, kohkom scarves, thread, hide, ash, copper, artificial sinew, 224 x 120 x 120 in. (569 x 305 x 305 cm). Collection of Crystal Bridges Museum of American Art, Bentonville, USA. Photo: Rachel Topham Photography. Courtesy Catriona Jeffries, Vancouver

Lla

In relazione a questa fuga sotterranea e non appropriabile, i perimetri fisici, scopici, cognitivi ed epistemologici del dispositivo museale non possono che entrare in cortocircuito, incrinandosi mentre accolgono la loro dimensione atmosferica latente che, come si è visto, coinvolge capillarmente ogni livello della formazione di significato. Dalle opere — centrate sul vuoto produttivo e sulle loro intime e radicate genealogie ancestrali — all'idea di un tempo non definito dall'atto lineare della catalogazione, passando per l'attivazione di spazi performativi mai accessibili del tutto: sono tutte diramazioni dinamiche delle *felt structures*, dove l'atmosfera diventa grammatica mentre l'effimero si sviluppa come sintassi della diserzione. La nozione stessa di "corpo" ritorna, in questo contesto, come campo espanso di non rappresentabilità che, oltre alle sue manifestazioni coreografiche incarnate dai performer, coinvolge anche l'architettura, le immagini e il linguaggio stesso. Ogni elemento manifesta la sua eccedenza rispetto a se stesso, rendendo precario lo stesso atto coloniale del *labelling* alla base della soggettivazione/oggettivazione dell'alterità (Emmelhainz, 2017). Su quest'ultimo punto, ancora Fred Moten: «L'esperienza della soggettività è il desiderio frustrato di soggettività [...] che dobbiamo continuare a imparare a non desiderare, che dobbiamo continuare a esercitarci a non desiderare, come in una preparazione senza fine per una recita che, nella misura in cui non arriva mai, è sempre surreale» (Moten, 2018).

Sono parole che ricordano la pratica atmosferica di Lukin Linklater, con le sue forme sempre incompiute, sempre fuori dalla cornice della definizione e della linearità descrittiva del linguaggio. Forme che tendono ad altro, nel tempo e nello spazio, e nel farlo disorientano lo sguardo del colono, ricordando le parole che Nathan Snaza, professore presso l'Università di Richmond, recensendo il libro *Hungry Listening: Resonant Theory for Indigenous Studies* dell'artista e curatore Dylan Robinson, scrive riguardo l'ascolto di musiche indigene, che tematizzano ed eccedono gli orientamenti degli ascoltatori colonizzatori «indicando una politica temporale e spaziale dell'ascolto intesa come disorientamento coloniale» (Snaza, 2023).



Tanya Lukin Linklater, *An amplification through many minds* (still), 2019, single-channel video with sound, 36 minutes, 32 seconds. Courtesy Catriona Jeffries, Vancouver

In modo simile, nel caso di Lukin Linklater ad essere disorientato è lo stesso atto della visualizzazione nella sua dimensione gerarchica, autocratica, manifestata nella proiezione e nel controllo preventivo dell'alterità (Mirzoeff, 2014): quella visualizzazione creatrice che, appunto, *crea* l'alterità dopo averla svuotata nelle sue immagini di compensazione (Emmelhainz, 2017). Ma l'atmosfera avvolge senza poter essere vista: il suo è il tempo delle forze anziché delle forme; dei processi anziché dei concetti. In essa si è esposti reciprocamente alle correnti dell'alterità, fuori e dentro di sé.

Nelle cosmologie dell'isola di Kodiak la parola per evocare questa aerea inafferrabilità è “lla”, che significa «“fuori”, “all’aperto”, “universo”, “mondo”, “consapevolezza”, “coscienza”, “intelligenza”, “(buon) senso” e “cielo”. Questi molteplici significati di “lla” rimandano a una cosmologia Alutiiq, invisibile ma presente nella natura mutevole del tempo [...]. Una continua dimensione effimera può descrivere l'aria nelle sue correnti in perpetuo movimento, che sono formazioni diverse che, pur essendo strutturate, non possono essere fissate. L'atmosfera è costituita da aria che è invisibile eppure ci circonda e ci avvolge. Ci muove nel sollevarsi e nell'abbassarsi del nostro petto e del nostro ventre, nella tranquilla distesa della nostra gabbia toracica ad ogni inspirazione, e nella sospensione e nelle pause vuote tra le espirazioni. [...] Giungo a questo momento guardando a volte il cielo, per considerare i modi in cui le nuvole, illuminate dal sole al tramonto e all'alba, rendono visibile l'aria che percepiamo come in continuo mutamento, la materialità sfuggente che è allo stesso tempo dei nostri corpi e del mondo» (Lukin Linklater, 2022).

Sono parole dell'artista, annotate alla fine del foglio di appunti, un po' di spazio dopo l'ossimoro del "corpo atmosferico". Ancora dopo, alla fine, leggo un altro appunto scritto di fretta, che è un misto tra una genealogia e un'etimologia: cospirare —> conspirare —> dal latino "con-" + "spirare" —> traduzione letterale: "Respirare insieme".



Tanya Lukin Linklater, *I am turning toward tides, winds, clouds, rainfall.*, 2024, pāua shells (abalone), beeswax, tarp, furniture blankets, approximately 30 x 131 x 108 in. (76 x 333 x 274 cm). Photo: Luke Stettner. Courtesy Catriona Jeffries, Vancouver

Bibliografia

Emmelhainz I., *Self-Destruction as Insurrection, or, How to Lift the Earth Above All That Has Died?*, in «e-flux», 87, 2017.

Georgeson-Usher C., *Tanya Lukin Linklater: Heavy Weather*, in «ArtReview», 13 marzo 2025.

Guha M., *ON, FOR, WITH STRUCTURE: TANYA LUKIN LINKLATER'S MY MIND IS WITH THE WEATHER*, in «MEDIAPOLIS. A journal of cities and culture», no. 4, Screening Canada, vol. 7, 16 novembre 2022.

Lukin Linklater T., *The Edge and the Centers*, in *Three Parts on Poetry*, «C Magazine», Issue 127, Autunno 2015.

Lukin Linklater T., *On felt structures*, in Gerald McMaster, Nina Vincent (edito da), *Arctic/Amazon Networks of Global Indigeneity*, The Power Plant, Toronto, Canada, 2022.

Mirzoeff N., *Visualizing the Anthropocene*, Public Culture, 26:2, Duke University Press, Durham, 2014.

Moten F., *Stolen Life (consent not to be a single being)*, Duke University Press, Durham, 2018.

Simmons K., *Settler Atmospherics*, Society for Cultural Anthropology, 20 novembre 2017.

Snaza N., *Listening for Worlds Without Me: A Book Review of Hungry Listening: Resonant Theory for Indigenous Studies*, Feral Feminisms. Celebrating Indigenous Authors: Reviews Issue, issue

11.2, estate 2023.

West K., *Repair as Redemption or Montage: Speculations on Kader Attia's Ladder of Light*, tratto dal catalogo della mostra di Kader Attia *Continuum of Repair: The Light of Jacobs Ladder*, Whitechapel Gallery, Londra, 2014.

Piermario De Angelis (Pescara, 1997) vive e lavora a Milano. Scrive per riviste di arte contemporanea e cultura visuale, collaborando attualmente con Flash Art e Antinomie. Nel 2021 ha co-fondato l'associazione culturale *Genealogie del Futuro*. Dal 2025 è dottorando in Studi Umanistici Transculturali presso l'Università degli Studi di Bergamo; la sua ricerca verte sulla geoestetica dell'inumano tra arte contemporanea, mitopoiesi e deep time.

PREVIOUS

Goodmorning – midnight – di Francesca Brugola

(<https://www.roots-routes.org/goodmorning-midnight-di-francesca-brugola/>)

NEXT

Modelli di sottrazione ri-generativa. di Irene Angenica e Riccardo De Amici

(<https://www.roots-routes.org/modelli-di-sottrazione-ri-generativa-di-irene-angenica-e-riccardo-de-amici/>)

NEWSLETTER

NOME*

EMAIL*