

**ARTE, SUONO, LINGUAGGIO. L'ESTETICA MULTIMEDIALE DI LAURIE ANDERSON TRA TECNOLOGIA E CRITICA DELLE STRUTTURE SOCIALI E COMUNICATIVE****ART, SOUND, LANGUAGE: THE MULTIMEDIA AESTHETICS OF LAURIE ANDERSON BETWEEN TECHNOLOGY AND CRITIQUE OF SOCIAL AND COMMUNICATIVE STRUCTURES****GIULIANA SCHIAVONE**

**Abstract (IT):** Il presente studio esplora l'estetica multimediale di Laurie Anderson, mettendo in luce il suo uso innovativo delle tecnologie sonore e visive per interrogare e sovvertire le normative sociali. L'opera di Laurie Anderson si colloca all'intersezione tra sperimentazione artistica e riflessione teorica, indagando il complesso rapporto tra linguaggio, tecnologia e soggettività. Attraverso una pratica che destabilizza i confini tra medium e generi artistici, Anderson ridefinisce i confini della percezione e dell'identità, utilizzando la tecnologia come strumento per esaminare e decostruire le strutture sociali dominanti ed eteronormative. In questo contesto, il corpo umano e la voce diventano superfici di proiezione e riflessione, dove le dinamiche di potere, insieme ai processi comunicativi e di significazione, sono continuamente messe in discussione e rinegoziate. La riflessione estetica e filosofica di Anderson si radica profondamente nelle teorie contemporanee, restituendo una visione critica e al contempo poetica delle possibilità offerte dall'arte multimediale come spazio di resistenza e trasformazione.

**Parole chiave:** Laurie Anderson, multimedialità, voce, tecnologia, identità.

**Abstract (EN):** The present study explores the multimedia aesthetics of Laurie Anderson, highlighting her innovative use of sound and visual technologies to interrogate and subvert social norms. Anderson's work sits at the intersection of artistic experimentation and theoretical reflection, investigating the complex relationship between language, technology, and subjectivity. Through a practice that destabilizes the boundaries between mediums and artistic genres, Anderson redefines the limits of perception and identity, using technology as a tool to examine and deconstruct dominant and heteronormative social structures. In this context, the human body and voice become surfaces of projection and reflection, where power dynamics, along with communication and signification processes, are continuously questioned and renegotiated. Anderson's aesthetic and philosophical reflection is deeply rooted in contemporary theories, offering a critical and, at the same time, poetic vision of the possibilities offered by multimedia art as a space of resistance and transformation.

**Keywords:** Laurie Anderson, multimedia, voice, technology, identity.

**[divulgazione audiotestuale]**

**ARTE, SUONO, LINGUAGGIO. L'ESTETICA MULTIMEDIALE DI  
LAURIE ANDERSON TRA TECNOLOGIA E CRITICA DELLE  
STRUTTURE SOCIALI E COMUNICATIVE**

GIULIANA SCHIAVONE

To say the least, music is no laughing matter. It cannot be taken lightly, but has to be treated with the greatest philosophical concern and utmost vigilance. It is a texture so fundamental that any license inevitably produces general decadence, it undermines the social fabric, its laws and mores, and threatens the very ontological order (Mladen Dollar, 2015)<sup>1</sup>.

Alla fine degli anni Sessanta, Laurie Anderson (Chicago,1947) avvia un articolato percorso di ricerca artistica che, nel decennio successivo, la condurrà a un impegno sempre più sistematico e radicale nell'esplorazione delle intersezioni tra arti visive e sonore.

Giunta a New York nel 1966 come studentessa di storia dell'arte presso il Barnard College, Anderson si inserisce rapidamente in un contesto caratterizzato da un fervente impegno politico e culturale che permea sia l'ambiente accademico del Barnard che quello limitrofo della Columbia University<sup>2</sup>.

In quegli anni, New York si afferma come un epicentro di sperimentazione creativa,

<sup>1</sup> DOLLAR, M. (2005), *Deconstructing Voice*, in "Musicological Annual", vol. 41, no. 2, Ljubljana: Department of Musicology, p. 11.

<sup>2</sup> L'intensità di questo periodo trova il suo apice nell'aprile del 1968, quando più di seicento studenti intraprendono un'occupazione di otto giorni degli edifici principali della Columbia University, un atto simbolico avvenuto appena diciannove giorni dopo l'assassinio di Martin Luther King, Jr. Vd. <https://news.columbia.edu/content/new-perspective-1968>

con una critica alle strutture estetiche e concettuali convenzionali che si accompagna a un sostanziale ripensamento delle pratiche sociali e culturali della contemporaneità. Attorno alla metropoli gravitano, oltre alla Anderson, personalità artistiche e intellettuali come Trisha Brown e Gordon Matta-Clark, che si emancipano dai formati espositivi tradizionali per esplorare in profondità il paesaggio urbano, generando una pratica artistica fluida e strettamente integrata con l'ambiente circostante. Il convergere di influenze eterogenee che caratterizza questo periodo storico stimola nuovi percorsi di significazione e percezione nel campo delle arti, agevolando lo sviluppo di forme estetiche altamente interdisciplinari.

Il lavoro di Anderson, si radica, dunque, in questo clima di apertura e sperimentazione, dando origine a una riflessione artistica di notevole complessità e ricchezza, in grado di rispecchiare tensioni e contraddizioni di un'epoca di cambiamenti significativi e non sempre immediatamente interpretabili. Questa riflessione prende forma attraverso una traiettoria multiforme e intermediale che abbraccia una molteplicità di ambiti – dalle arti visive alla musica, dal cinema alla poesia – distinguendosi per un impiego innovativo e sofisticato del materiale vocale e sonoro. Una dimensione processuale che enfatizza la manipolazione fisica ed elettronica del suono, mettendo costantemente in discussione i paradigmi estetici e concettuali associati alla pratica artistica, generando esperienze multisensoriali capaci di dislocare le percezioni temporali e spaziali canoniche all'interno dello spazio performativo. Nel corso del tempo, la pratica di Anderson instaura un dialogo fluido e ininterrotto tra i diversi medium artistici, la tecnologia e la riflessione critica sulle dinamiche sociali, mettendo in risalto il potenziale della sperimentazione creativa nel trascendere i confini tecnici ed estetici dei linguaggi, svelando la complessità della contemporaneità. Le sue opere, sospese tra rivelazione e trasformazione, concretizzano il concetto che l'arte possa configurarsi come uno spazio liminare, oltrepassando le valenze puramente estetiche della pratica creativa per interrogare criticamente le dimensioni politiche e semantiche che si coagulano storicamente attorno al substrato collettivo. Ne derivano autentici *paesaggi sonori* che rivelano i processi di semantizzazione e percezione della realtà, indagando

le dinamiche relazionali che coinvolgono la dimensione contingente, la memoria, e il soggiacente universo di nozioni dicotomiche su cui si struttura la nostra comprensione del mondo e della soggettività. In questa prospettiva, l'opera d'arte genera una tensione dialettica tra espressione individuale e discorso collettivo, ridefinendo costantemente il rapporto tra l'artista e la società, mettendo in evidenza le disuguaglianze e le asimmetrie di potere alimentate dai processi comunicativi. Allo stesso tempo, l'integrazione della tecnologia diventa un principio attivatore essenziale, facilitando, attraverso un processo di decostruzione e disorientamento, l'apertura di nuovi spazi per la riedificazione cognitiva, operando tra presenza fisica e virtuale, registrazione degli eventi sonori e narrazione estemporanea.

A proposito della componente performativa della musica, il compositore e teorico statunitense Jonathan Kramer sostiene che essa sia intrinsecamente legata al tempo presente, l'unica dimensione in cui può manifestarsi concretamente. A differenza delle forme narrative che descrivono eventi passati, la musica, per sua natura, esiste e si consuma nel momento stesso della sua esecuzione, richiedendo una dimensione esperienziale che eserciti il suo potenziale trasformativo nella relazione con il pubblico<sup>3</sup>.

Questa riflessione sul rapporto tra tempo ed eventi sonori acquista inevitabilmente una nuova complessità nel contesto di fruizione attuale, determinato dalla rapidità e dalla volatilità dei processi comunicativi. Nella postmodernità, infatti, è il concetto stesso di "tempo" a tendere alla frammentazione, divenendo sfuggente e polisemantico, come rispecchiamento di una realtà in costante mutamento.

In questo quadro, il campo della sperimentazione sonora e vocale, esplorato da Laurie

<sup>3</sup> Il pensiero di Kramer sul tempo prende in esame il contesto di produzione e ascolto postmoderno, in cui nuove esperienze temporali e concetti come il *Tempo Multidimensionale* e il *Tempo Verticale* offrono strategie di percezione inusitate e una rivisitazione critica della musica del passato. Vd. KRAMER, J. (2002), *Tempo musicale*, in *Enciclopedia della musica Einaudi* (vol. 2, *Il Sapere musicale*), pp. 143-170.

Anderson all'interno dello spazio performativo, assume un ruolo cruciale e disruptivo. Le sequenze sonore e visive che caratterizzano le esibizioni dal vivo dell'artista non si limitano a rappresentare il presente, ma lo esprimono direttamente e immediatamente, creando uno spazio autonomo in cui ogni evento viene percepito nella sua dimensione di accadimento, ovvero come un fatto che si realizza e si esperisce nel momento stesso in cui si compie. Lo spazio dell'azione sonora e visuale diventa il luogo della riflessione sul tempo, ma anche sulla soggettività che si manifesta attraverso la presenza fisica e discorsiva. È la dimensione in cui il soggetto vive la compresenza del proprio corpo con gli eventi in corso, osservando e percependo la propria esistenza in maniera immediata e tangibile. E se nella realtà contemporanea il soggetto tende a perdere la propria rilevanza ontologica, dissolvendosi e mimetizzandosi nel flusso intermittente di informazioni, è proprio nel luogo dell'apertura artistica che esperisce nuove modalità di affermazione, riemergendo attraverso l'incontro con l'opera e la condivisione della sua presenza. Nella produzione di Anderson, il presente costituisce, dunque, il campo d'azione della fisicità, della sua urgenza performativa e del continuo traslare delle identità multiple di cui si compone la soggettività. Il corpo è simultaneamente presente ed estraneo; si manifesta in maniera concreta, riflettendo, al contempo, una distanza intrinseca. Questa ambivalenza si radica nella natura del corpo come luogo di significazione e alterità, in cui le identità si costruiscono e si polverizzano attraverso la performance e la trasformazione tecnologica. Persino la relazione con l'altro si struttura sulla consapevolezza di questa distanza da sé stessi, arbitraria e necessaria, amplificata ulteriormente dalla manipolazione elettronica.

Il concetto di discontinuità relazionale – con sé stessi, con l'altro, con il mondo – si rivela, pertanto, cruciale per comprendere la produzione dell'artista. Questa distanza non è soltanto una separazione fisica o spaziale, ma si configura come un distanziamento esistenziale e ontologico che consente di rinegoziare la relazione con sé stessi e con l'altro. Come sostiene Jean-Luc Nancy:

**[divulgazione audiotestuale]**

È dunque il corpo stesso, quello che definiamo “proprio”, è il “mio” corpo che è estraneo. Ogni corpo è estraneo agli altri corpi: l'essere-estraneo è inerente alla sua corporeità. [...] Questa scarto apre la condizione dei loro rapporti – dei loro contatti, dei loro confronti, dei loro sguardi, ascolti, gusti e delle loro attrattive<sup>4</sup>.

In Anderson, il corpo non è semplicemente un *locus* di significazione, ma una superficie di alterità che sfugge incessantemente alla chiusura del senso. Nello spazio performativo, il corpo si sottrae alla propria definizione, rivelandosi, anche solo per frammenti, come un'entità che trascende la propria identità predeterminata. Non soggiacendo al tempo lineare, questo corpo si apre a una pluralità di forme, destabilizzando radicalmente il nostro modo consueto di pensare la presenza. Su questa stessa discontinuità si fonda la musica di Anderson che, come il corpo, si sottrae alla linearità narrativa per esprimere una presenza in atto. La musica, svincolata dalla funzione narrativa, non si limita a rappresentare, ma si iscrive nel tempo del presente, accadendo e facendo accadere. Essa rappresenta senza ripresentare, catturando l'evento contingente nella sua pura esistenza. Se il passato rimane solo parzialmente accessibile e il futuro resta insondabile, la voce dell'artista, liberata dal vincolo narrativo, si radica nel presente, stabilendo una connessione immediata e tangibile con il pubblico.

All'interno dei brani, coesistono frammenti di linearità e non-linearità che sovvertono gli schemi della temporalità unidirezionale e della dimensione sincronica, riconfigurando gli eventi sonori in strutture disomogenee, fortemente influenzate dall'irruzione della tecnologia. La voce si dispiega come un atto di presenza, un'emanazione che, nel suo stesso articolarsi, sfida l'ordine stabilito del senso. Una forza che risuona al di là del significato, generando tessiture sonore ambivalenti, in un

<sup>4</sup> NANCY, J.L. (2014), *Il corpo dell'arte*, a cura di D. Calabrò e D. Giugliano, Milano: Mimesis Edizioni, p. 19.

movimento continuo di creazione e dissoluzione, in grado di perturbare il pubblico, alimentando la dimensione relazionale, fondamento dell'esperienza artistica. In questa cornice, la riflessione del filosofo Mladen Dolar sulla duplice natura della voce risulta particolarmente pertinente: secondo il filosofo, la voce tende da un lato alla significazione, mentre dall'altro «resiste al significato e [...] non può essere detto»<sup>5</sup>. Riconoscere questa dualità di fondo significa, per Anderson, liberare la voce dai vincoli della significazione *strictu sensu*, per mettere in risalto quella componente autonoma che assume valore indipendente dalle specifiche circostanze linguistiche. In brani emblematici come *O Superman* (1982) o *Big Science* (1982), questo processo creativo si manifesta in modo particolarmente evidente, poiché l'essenza timbrica della voce è manipolata elettronicamente, trascendendo la dimensione semantica del lessico ed evocando, al contrario, una sensazione di alienazione e decentramento rispetto alla modernità.

La voce, in questo contesto, diviene un veicolo per esprimere l'inesprimibile: incarna la dislocazione del sé e lo slittamento semantico che si verifica tra il parlato e il sonoro, in parallelo all'esperienza sensoriale del silenzio che si insinua tra gli eventi musicali e performativi. Un'operazione tutt'altro che retorica, bensì un invito a riflettere sull'impatto della tecnologia nella costruzione di un'identità collettiva, sfaccettata e multidimensionale, alla costante ricerca di un punto fermo fenomenologico, destinato tuttavia a rimanere intangibile.

Un esempio emblematico di questa posizione critica si riscontra nel videoclip di *O Superman*, dove l'artista mette in scena una rappresentazione visiva della tecnologia: posizionando una luce nella bocca, crea un'immagine che non solo enfatizza il parlato, ma simboleggia anche la fusione tra corpo e tecnologia (fig.1).

<sup>5</sup> DOLAR M. (2014), *La voce del padrone. Una teoria della voce tra arte, politica e psicoanalisi*, Napoli: Orthotes Editrice, p. 25-26.



[Fig. 1 - Laurie Anderson, Still dal videoclip *O Superman* (1981). Courtesy l'artista.

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=Vkfpi2H8tOE/> ]

L'introduzione del brano consiste in una ripetizione quasi ipnotica della strofa «O Superman / O Judge / O Mom and Dad», mentre il resto del brano si struttura in modo più libero, articolandosi attorno a una conversazione telefonica tra il narratore e una voce misteriosa. Questa costruzione narrativa incarna il tema dell'ambiguità tecnologica, estendendosi alla riflessione sulla frammentazione dell'identità e sulla disintegrazione delle strutture comunicative nell'era contemporanea. L'ambiguità associata alla tecnologia non riguarda solo l'uso dei mezzi, ma si radica nelle dinamiche intrinseche di mediazione e rappresentazione, che alimentano una continua tensione tra connessione e isolamento, chiarezza e simulazione.

[divulgazione audiotestuale]



Questa dinamica è ulteriormente esplorata nel brano *Big Science*, dove la tecnologia non è concepita soltanto come strumento di progresso, ma anche come vettore di controllo e alienazione. Il brano rivela una critica sottile alle strutture scientifiche e tecnologiche che, pur promettendo ordine e comprensione razionale, finiscono per limitare l'autonomia individuale e ampliare la distanza tra l'essere umano e la realtà circostante.

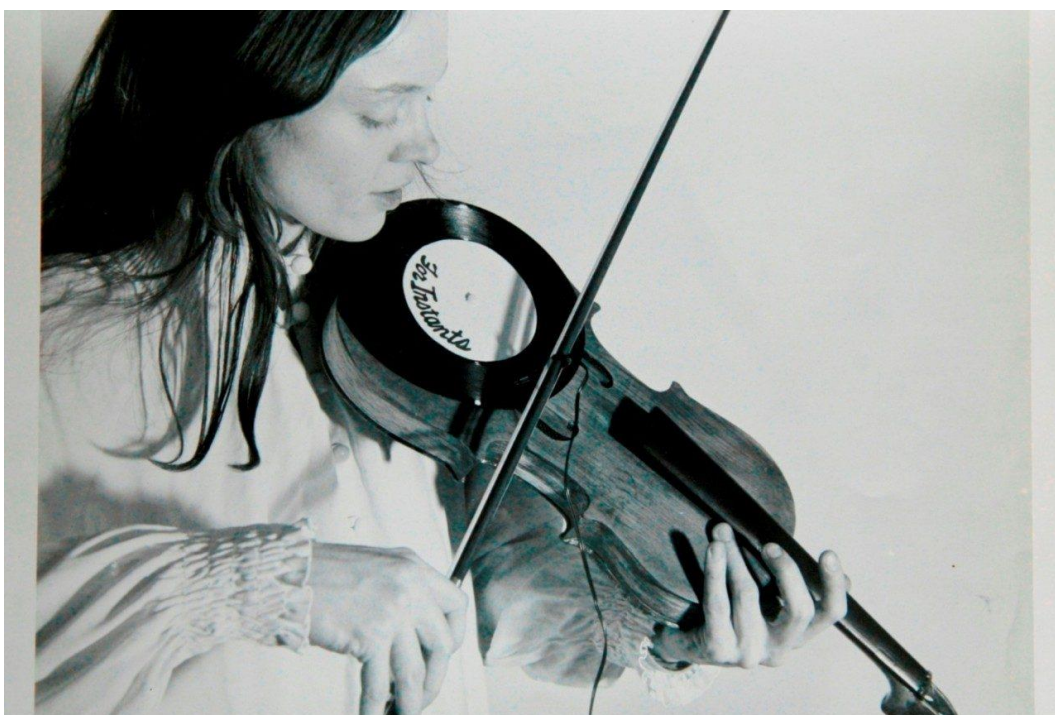
L'impiego di suoni elettronici e ripetitivi enfatizza questa tensione, evocando un senso di straniamento e perdita di controllo, come se l'identità collettiva si frammentasse ulteriormente sotto la pressione di un sistema impersonale e meccanicistico. A proposito delle valenze e implicazioni della tecnologia, Anderson afferma:

For me, electronics have always been connected to storytelling. Maybe because storytelling began when people used to sit around fires. For me, fire is magic, compelling, and dangerous. We are transfixed by its light and by its destructive power. Electronics are modern fires<sup>6</sup>.

L'alienazione, tema cardine nell'opera di Laurie Anderson, si manifesta intrinsecamente anche nell'atto linguistico, che l'artista esplora cogliendone le contraddizioni e le ambivalenze, e al contempo, rivelandone il potenziale sovversivo. Questa consapevolezza trova espressione nell'invenzione del *tape-bow violin*, un'innovazione che trascende la semplice sperimentazione tecnica per approdare a una riflessione più profonda sulla natura stessa del linguaggio e del significato (fig. 2). Sostituendo le corde tradizionali dello strumento con una testina audio e il crine dell'arco con nastro magnetico, Anderson dà vita a un discorso sonoro radicalmente

<sup>6</sup> «Per me, l'elettronica è sempre stata collegata al narrare storie. Forse perché il narrare storie è iniziato quando le persone si riunivano intorno ai fuochi. Per me, il fuoco è magico, affascinante e pericoloso. Siamo ipnotizzati dalla sua luce e dal suo potere distruttivo. L'elettronica è il fuoco moderno.» (Traduzione dell'autrice). Anderson, L. (1994) *Stories from the Nerve Bible: A Retrospective, 1972-1992*, New York: HarperPerennial, p. 105.

nuovo, dove i suoni subiscono una metamorfosi semantica: ad esempio, il suono «no» si trasforma in «one» nell'arco ascendente, mentre «yes» diventa «say» in quello discendente. Questo processo di inversione non si limita alla dimensione sonora, ma introduce una nuova possibilità interpretativa, aprendo una dimensione ermeneutica nel discorso musicale che mette in discussione le convenzioni semantiche e percettive.



[Fig. 2 - Laurie Anderson con il Tape Bow Violin (1973). Courtesy l'artista.

Fonte: <https://news.vt.edu/articles/2018/04/mac-laurieanderson.html/>

Voce e linguaggio si configurano, dunque, come i poli di un discorso che interroga criticamente la dimensione sociale, con le sue normative e le sue intrinseche contraddizioni. In questo contesto, i progressi tecnologici diventano metafore precise e funzionali delle dinamiche persistenti che regolano le strutture collettive, formando i soggetti e i loro corpi, attraverso la creazione di un discorso ufficiale e onnipervasivo. L'uso della tecnologia, come quello del linguaggio, per Anderson, non è mai neutrale;

piuttosto, riflette e amplifica le tensioni latenti tra l'individuo e la società, tra l'identità personale e le norme imposte dal tessuto collettivo, generando una continua oscillazione tra controllo e liberazione, tra determinismo e apertura interpretativa, vulnerabilità e resistenza. Le dinamiche discorsive formano e modificano la realtà in senso performativo, influenzando storicamente e fisicamente la nostra esperienza del mondo. A tal proposito, Judith Butler osserva:

Di fatto, gli sforzi del discorso performativo eccedono confondendo i contesti di autorizzazione da cui emergono. I performativi non possono essere sempre legati al momento della loro enunciazione, ma sono portatori della traccia mnemonica del corpo nella forza che esercitano. [...] Basterebbe solo pensare a come gli insulti razziali o di genere vivano e prosperino nella carne della persona a cui sono rivolti, e a come questi insulti si accumulino nel tempo dissimulando la loro storia, assumendo la sembianza della naturalità, configurando e restringendo la doxa che vale come "realtà". È in tali produzioni corporee che risiedono la storia sedimentata del performativo e i modi in cui l'uso sedimentato arriva a comporre, senza determinarlo, il senso culturale del corpo, e come il corpo arrivi a disorientare quel senso culturale nel momento in cui mezzi discorsivi della sua stessa produzione vengono espropriati. Appropriarsi di tali norme per opporsi ai loro effetti sedimentati storicamente costituisce il momento insurrezionale di quella storia, il momento che fonda un futuro rompendo con quel passato<sup>7</sup>.

La riflessione sulla contraddittorietà del linguaggio si intreccia, dunque, alla dimensione corporea, intesa come spazio fisico e concettuale, un medium che accoglie risonanze e dissonanze, entrando in collisione con la realtà circostante, e rivelando la natura polisemica del linguaggio. In brani come *Language Is a Virus* (1986), Anderson esplora il potenziale del linguaggio come forza decostruttiva e dissolutiva. Seguendo l'intuizione di William S. Burroughs (che descrive il linguaggio come "a virus from outer space"), Anderson propone una visione del linguaggio come entità trasformativa

<sup>7</sup> Vd. BUTLER, J. (2010), *Parole che provocano. Per una politica del performativo*, Milano: Raffaello Cortina Editore, p. 228.

che agisce sui significati consolidati, in grado di “infettare” e rimodellare le strutture mentali e sociali preesistenti<sup>8</sup>.

In 1980, I wrote a song for William Burroughs called “Language Is a Virus”. This was a quote from one of Burroughs' books. It's a strange thing for a writer to say that language is a disease communicable by mouth. It's also a very Buddhist thing to say. I mean, in Buddhist thought there's the thing and there's the name for the thing and that's one thing too many. Because sometimes when you say a word, you think you actually understand it. In fact, all you're doing is saying it, you don't necessarily understand it at all. So language, well, it's a kind of trick<sup>9</sup>.

Attraverso la manipolazione del suono, della ripetizione, e della stratificazione audiovisiva, il brano evidenzia come il linguaggio possa agire sul corpo collettivo, rivelando le dinamiche di potere che governano la nostra comprensione della realtà. In questo senso, l'atto linguistico diventa un atto politico, un campo di battaglia dove le informazioni sono continuamente rinegoziate e ridefinite, in un processo che riflette la tensione tra il controllo imposto dal discorso dominante e la possibilità di una emancipazione ottenuta attraverso percorsi di risignificazione<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Cfr. BURROUGHS, W. S. (1959), *Naked Lunch*, New York: Grove Press.

<sup>9</sup> «Nel 1980, ho scritto una canzone per William Burroughs intitolata *Language Is a Virus*. Questa era una citazione tratta da uno dei libri di Burroughs. È strano per uno scrittore affermare che il linguaggio è una malattia trasmissibile per via orale. È anche una cosa molto buddhista da dire. Voglio dire, nel pensiero buddhista c'è la cosa e c'è il nome della cosa, e questo è già un elemento di troppo. Perché a volte, quando pronunci una parola, pensi di capirla veramente. In realtà, tutto ciò che fai è pronunciarla, non necessariamente la comprendi affatto. Quindi il linguaggio, beh, è una sorta di trucco», ANDERSON, *Stories from the Nerve Bible*, p. 99. (Traduzione dell'autrice).

<sup>10</sup> Sulla teoria degli atti linguistici, cfr. AUSTIN, J. L. (1986), *Come fare cose con le parole*, Genova-Milano: Marsilio.

Questa prospettiva emerge chiaramente anche in altri brani di Anderson, come *Language of the Future* (1984) e *If You Can't Talk About It, Point to It* (1981), dove il linguaggio viene sapientemente decostruito per svelare i segni e i significati del pensiero postmoderno. In queste composizioni, Anderson pone l'accento sulle relazioni di potere che pervadono i processi comunicativi, mettendo in luce la dimensione politica intrinseca al linguaggio. Questa riflessione si inserisce in un dialogo critico con il pensiero filosofico e linguistico contemporaneo, richiamando le teorie che hanno esplorato la natura costitutiva e performativa del linguaggio<sup>11</sup>. Tale approccio non solo sovverte le convenzioni tradizionali del linguaggio e della rappresentazione corporea ma, seguendo le riflessioni di McLuhan sui media, enfatizza anche la dimensione performativa e trasformativa della tecnologia. In questo modo, il corpo viene concettualizzato come un'interfaccia dinamica, attraverso la quale è possibile interrogare e rinegoziare le relazioni di potere insite nel tessuto sociale<sup>12</sup>. Anderson utilizza la tecnologia come un mezzo per rendere visibile l'invisibile, per far emergere le contraddizioni endemiche nelle strutture sociali e culturali, e come queste tensioni possano essere rilette attraverso l'arte e la tecnologia. Attraverso la manipolazione dei codici linguistici e visivi, l'artista crea uno spazio critico in cui i significati, come le identità, non sono mai fissati, ma transitori e opalescenti. Anderson compie, ad esempio, un atto di resistenza diretto alle convenzioni dominanti legati al genere, scegliendo di incarnare una personalità ibrida,

<sup>11</sup> La produzione di Laurie Anderson è stata messa in relazione con le opere di filosofi e linguisti come Walter Benjamin, Julia Kristeva e Marshall McLuhan. Questi riferimenti ritornano anche in maniera diretta, sotto forma di dedica, come nel caso del brano *If You Can't Talk About It, Point to It*, dedicato a Ludwig Wittgenstein, e *The Dream Before* (1989), dedicato a Walter Benjamin.

<sup>12</sup> Il concetto di "media come estensione" elaborato da McLuhan è rilevante per comprendere l'uso innovativo della tecnologia nelle opere di Anderson. Cfr. MCLUHAN, M. (1964). *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: McGraw-Hill.

che si lascia permeare dalla tecnologia, che per lei diventa “a tool to amplify and enlarge”<sup>13</sup>. La tecnologia si configura, quindi, come un elemento integrante della sua identità artistica, un dispositivo attraverso il quale l'artista esplora e destabilizza le narrazioni convenzionali legate al corpo. In questo contesto performativo, anziché ricorrere a un'immagine sessualizzata, Laurie Anderson adotta un'estetica androgina che sfida le tradizionali concezioni di femminilità e del corpo femminile, interagendo direttamente con gli stereotipi di genere.

In *Drum Dance* (1981), una delle sue performance più iconiche, il corpo è concepito, sia come strumento di produzione sonora che come medium di significato culturale. Anderson trasforma letteralmente il proprio corpo in un dispositivo musicale, cablandolo con sensori e microfoni che amplificano ogni movimento e battito<sup>14</sup>. Il corpo diventa un ibrido che dissolve le barriere tra il naturale e l'artificiale, tra il biologico e il tecnologico (fig. 3). Questa scelta non rappresenta solo un'innovazione tecnologica, ma si configura anche come una potente dichiarazione simbolica: il corpo femminile, storicamente ridotto a oggetto di sguardo e desiderio, si autoafferma come una fonte autonoma di significato e produzione sonora. In questo atto di risignificazione, il corpo diventa un agente attivo, capace di sovvertire le narrative dominanti e affermare la propria autonomia espressiva.

<sup>13</sup> «Un mezzo per amplificare ed espandere».

<sup>14</sup> Il posizionamento critico di Laurie Anderson nei confronti delle strutture sociali emerge con particolare forza nelle sue installazioni audiovisive come *Handphone Table* (1978), *Tape Bow Violin* (1977) e *Neon Violin* (1983). In queste opere, il corpo umano non è semplicemente un soggetto rappresentato, ma si trasforma in un'interfaccia dinamica che esplora e ridefinisce le modalità di interazione tra suono, immagine e tecnologia. Queste installazioni interrogano profondamente il ruolo della tecnologia nella riconfigurazione del corpo e della soggettività, creando così un terreno fertile per una riflessione critica sull'ibridazione e la complessità della condizione umana contemporanea.



[Fig. 3 - Laurie Anderson, Still dal concert film *Heart of the Brave* (1986), Drum Dance. Courtesy l'artista e Moderna Museet. Fonte: [https://www.modernamuseet.se/press/wp-content/uploads/sites/4/2023/03/hotb-4k.00\\_11\\_32\\_16-4.jpg](https://www.modernamuseet.se/press/wp-content/uploads/sites/4/2023/03/hotb-4k.00_11_32_16-4.jpg)]

In scena, il corpo di Anderson si trasforma in un palinsesto di segni, dove l'identità è incessantemente rinegoziata e decostruita. Il suo abbigliamento – abiti, cravatte, e accessori tecnologici – diviene strumento per sovvertire le aspettative di genere e smantellare le dicotomie tra maschile e femminile. L'artista utilizza la performance non solo come mezzo espressivo ed estetico, ma come una pratica ermeneutica, in cui corpo e tecnologia si intrecciano per esplorare nuove modalità di significazione. Attraverso un'estetica dell'ambiguità e del paradosso, Anderson mette in scena le contraddizioni della postmodernità, svelando come i ruoli sociali siano costruzioni fluide, soggette a continue trasformazioni.

Un esempio emblematico di questa tensione è il brano *Beautiful Red Dress* (1984), dove Anderson utilizza l'immagine di un vestito rosso per mettere in discussione le aspettative culturali legate alla femminilità. Il vestito, simbolo di fascino e seduzione, diventa anche un emblema di resistenza e autonomia («But hey, girls? / We can take it / And if we can't we're gonna fake it / We're gonna save ourselves»), attraverso cui l'artista svela le pressioni sociali che conformano il corpo femminile. L'ironia presente nel testo del brano mette in luce le ambivalenze e le contraddizioni che caratterizzano le norme di genere, facendo emergere la fragilità delle strutture identitarie imposte. La femminilità, rappresentata dal vestito rosso, è al contempo un simbolo di potere e uno strumento di oppressione, e Anderson, ribadisce, attraverso i testi e la sua presenza corporea, quanto queste convenzioni siano costruzioni sociali persistenti che possono essere rinegoziate e reinterpretate. Come osserva Judith Butler:

Gender ought not to be construed as a stable identity or locus of agency from which various acts follow; rather, gender is an identity tenuously constituted in time, instituted in an exterior space through a stylized repetition of acts. The effect of gender is produced through the stylization of the body and, hence, must be understood as the mundane way in which bodily gestures, movements, and styles of various kinds constitute the illusion of an abiding gendered self. This formulation moves the conception of gender off the ground of a substantial model of identity to one that requires a conception of gender as a constituted social temporality<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> «Il genere non dovrebbe essere inteso come un'identità stabile o un luogo di agency da cui derivano vari atti; piuttosto, il genere è un'identità costituita in modo precario nel tempo, istituita in uno spazio esterno attraverso una ripetizione stilizzata di atti. L'effetto del genere è prodotto attraverso la stilizzazione del corpo e, quindi, deve essere compreso come il modo quotidiano in cui gesti corporei, movimenti e stili di vario tipo costituiscono l'illusione di un sé generizzato permanente. Questa formulazione sposta la concezione del genere dal fondamento di un modello sostanziale di identità a una che richiede una concezione del genere come temporalità sociale costituita. » Vd. BUTLER, J.



Nel brano *Smoke Rings* (1986), Laurie Anderson disarticola l'atto comunicativo, mettendo in scena un dialogo frammentato e apparentemente privo di senso, che lascia emergere l'arbitrarietà intrinseca alle norme sociali e linguistiche. Questo brano non si limita a esporre, ma problematizza, attraverso una critica sottile e ironica, la superficialità della comunicazione moderna, dove il linguaggio, anziché rivelare, tende a oscurare e alienare, creando un vuoto di significazione. Un esempio emblematico di questa dinamica contenuta nel brano è la domanda posta da Anderson simulando uno show telefonico: «La primera pregunta es: ¿Qué es más macho, piña o cuchillo?» (Qual è più macho, l'ananas o il coltello?). Questa domanda apparentemente assurda non solo destabilizza il significato tradizionale del linguaggio, ma interroga anche le costruzioni culturali del genere, evidenziando quanto siano arbitrarie e socialmente costruite le nozioni di mascolinità e femminilità.

In modo simile, anche il linguaggio visivo è per Anderson un campo di esplorazione continua. In questa prospettiva, la critica d'arte, femminista e attivista Lucy Lippard richiama alla memoria una serie di lavori fotografici e testuali prodotti da Laurie Anderson nei primi anni Settanta, culminati nella serie *Fully Automated Nikon (Object/Objection/Objectivity)*<sup>16</sup>. Questo progetto, avviato nel Lower East Side di New York, mette in luce l'impegno dell'artista nel decostruire le dinamiche di potere insite nelle pratiche discorsive e visuali. Anderson, munita di una macchina fotografica, ritrae nove uomini del quartiere mentre verbalizzano giudizi sul suo aspetto, capovolgendo la nozione tradizionale di "male gaze" (fig. 4).

(1990), *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York: Routledge, p. 191. (Traduzione dell'autrice)

<sup>16</sup> Nel 1973 si inaugura a Valencia, California, la mostra *C. 7,500*, curata da Lucy R. Lippard. Questo evento espositivo è particolarmente significativo per il suo approccio innovativo e per la sua dichiarazione artistica e politica. Oltre a Laurie Anderson, la mostra presenta opere di personalità artistiche di grande rilievo, tra cui Christiane Möbus, Rita Myers, Adrian Piper e Judith Stein.



[Fig. 4 - Laurie Anderson, Fully Automated Nikon (Object/Objection/Objectivity), 1973. Courtesy l'artista. Fonte: <https://artblart.com/tag/laurie-anderson-two-men-in-a-car/>]

La fotografia, svincolata dalla sua funzione documentaria, si trasforma, secondo le parole dell'artista, in “a kind of mugging, a kind of assault”<sup>17</sup>. L'azione non si limita alla mera registrazione degli eventi, ma si configura come un atto di rivelazione e sovversione, una strategia di riposizionamento critico, mediato dalla tecnologia, che smantella la superficie apparentemente neutrale delle dinamiche di potere. Questa pratica si inserisce perfettamente nel contesto dell'arte attivista antisessista dell'epoca, ma la sua portata va oltre: è un tentativo di riappropriarsi di uno spazio in cui il corpo, attraverso l'arte e la tecnologia, non è più oggetto passivo di osservazione e desiderio ma diventa entità attiva di significazione. Pertanto, Anderson non ricrea soltanto uno spazio di affrancamento dall'oppressione visiva, ma instaura un vero e proprio campo di resistenza simbolica in cui le identità sono fluide, negoziabili e, soprattutto,

<sup>17</sup> «una sorta di aggressione, una specie di assalto». ANDERSON, *Stories from the Nerve Bible*, p. 41.

riappropriabili. In questa prospettiva, la pratica artistica di Laurie Anderson si configura come un'operazione interpretativa complessa, una decostruzione delle convenzioni narrative che regolano il corpo e la sua rappresentazione.

In tal senso, l'opera dell'artista stabilisce un dialogo implicito con le riflessioni della filosofa statunitense Donna Haraway, in particolare riguardo all'impiego delle tecnologie elettroniche come strumenti di destabilizzazione delle strutture gerarchiche legate al genere e alla razza.

By the late twentieth century, our time, a mythic time, we are all chimeras, theorized and fabricated hybrids of machine and organism; in short, we are cyborgs. This cyborg is our ontology; it gives us our politics. The cyborg is a condensed image of both imagination and material reality, the two joined centres structuring any possibility of historical transformation. In the traditions of 'Western' science and politics--the tradition of racist, male-dominant capitalism; the tradition of progress; the tradition of the appropriation of nature as resource for the productions of culture; the tradition of reproduction of the self from the reflections of the other--the relation between organism and machine has been a border war. The stakes in the border war have been the territories of production, reproduction, and imagination<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> «Alla fine del ventesimo secolo, il nostro tempo, un tempo mitico, siamo tutti chimere, ibridi teorizzati e fabbricati di macchina e organismo; in breve, siamo cyborg. Questo cyborg è la nostra ontologia; ci fornisce la nostra politica. Il cyborg è un'immagine condensata di immaginazione e realtà materiale, i due centri uniti che strutturano ogni possibilità di trasformazione storica. Nelle tradizioni della scienza e della politica "occidentali" - la tradizione del capitalismo razzista e dominato dagli uomini; la tradizione del progresso; la tradizione dell'appropriazione della natura come risorsa per le produzioni culturali; la tradizione della riproduzione del sé a partire dalle riflessioni dell'altro - la relazione tra organismo e macchina è stata una guerra di confine. Le poste in gioco nella guerra di confine sono state i territori della produzione, riproduzione e immaginazione.» Vd. HARAWAY, D. (1991), *A Cyborg Manifesto: Science, technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*, in Simians, *Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, New York: Routledge, p. 150. (Traduzione dell'autrice)

Anderson, attraverso un uso critico della tecnologia, non si limita a sfruttarne l'anonimato, ma la trasforma in uno spazio di azione politica, dove le tradizionali forme di esclusione e marginalizzazione vengono messe in discussione e rinegoziate. Questa sfida costante ai limiti imposti dai rituali linguistici e culturali rappresenta un invito a riconsiderare il corpo e la soggettività non come entità immutabili, ma come processi in continua trasformazione, capaci di riverberare le tensioni sociali e politiche della contemporaneità. In questo processo, linguaggio, corpo e tecnologia si integrano in un dialogo incessante con la realtà sociale e soggettiva, sovvertendo e reinventando, manifestando il potenziale della sperimentazione artistica come strumento di trasformazione collettiva, in cui l'essere e la comunità si manifestano come esperienze in continua risonanza, sempre aperte e mai definitive.

### **Bibliografia di riferimento**

**ANDERSON, L.** (1994). *Stories from the Nerve Bible: A Retrospective, 1972-1992*. HarperPerennial.

**BUTLER, J.** (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.

**DERRIDA, J.** (1976). *Of Grammatology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

**DOLAR, M.** (2006). *A Voice and Nothing More*. Cambridge: MIT Press.

**HARAWAY, D.** (1991). *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*. In *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, New York: Routledge, pp. 149-181.

**KRAMER, J. D.** (1988). *The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*. New York: Schirmer Books.

**LIPPARD, L. R.** (1976). *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*. New York: E. P. Dutton.

**MCLUHAN, M.** (1964). *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: McGraw-Hill.

**NANCY, J. L.** (2014). *Il corpo dell'arte*, a cura di D. Calabrò e D. Giugliano. Milano: Mimesis.