

Cella, reticolo, cubo

Riflessioni su Michel Foucault, Peter Halley e Gregor Schneider

Parlare in maniera illuminata a livello di teoria culturale dell'arte quale prassi spaziale significa recarsi nella prigione di Foucault. Nell'opera di Michel Foucault *Sorvegliare e punire* l'ordinamento della prigione quale struttura materializzata ed architettonica viene abbinato alla struttura della soggettività moderna. Foucault descrive l'esigenza di autonomia quale effetto dell'interiorizzazione dei meccanismi di potere e sorveglianza. Tale genealogia critica rimanda alla ragione oscura degli ideali illuminanti dell'illuminismo liberale. Ma la soggettività autonoma è anche la condizione essenziale e il "Leitmotiv" dell'arte moderna, che in tal modo viene retrocessa in stretto nesso alla prigione. Tuttavia tale rapporto tra sistema dell'arte e sistema di correzione non diviene esplicito presso Foucault, bensì nelle opere di Peter Halley e Gregor Schneider sull'argomento. Ambedue gli artisti sono i portabandiera del cosiddetto Neo Geo ovvero la generazione più giovane del retromodernismo. In senso lato l'attestazione del rovescio oscuro dell'ideale illuminante della cultura moderna in generale e dell'arte modernista in particolare è data dal principio del *Modernisme Noir*.

Il teorico Michel Foucault e gli artisti Peter Halley e Gregor Schneider al riguardo procedono in maniera analoga: mettono allo scoperto una genesi repressa e una relazione strutturale divenuta invisibile.

Dopo una breve rappresentazione del significato che la parola *cella* assume nelle opere di Foucault (1), si procede con due motivi delle opere di Peter Halley e Gregor Schneider ovvero con il reticolo quale caratteristica strutturale dell'arte modernista (2) e con il *White Cube* quale suo modo di presentazione (3).

1. Cella: la prigione quale schema spaziale della soggettività moderna

La nascita della prigione (così recita il sottotitolo di *Sorvegliare e Punire*) è l'integrazione di Foucault alla critica

marxista dell'economia politica. L'opera pubblicata per la prima volta nel 1975 indaga sull'"economia politica del corpo" (1976, 37) quale genealogia del soggetto moderno. Foucault postula che lo spazio della società borghese a cavallo tra il XVIII e il XIX secolo sotto le direttive delle tecniche disciplinari si è rattappito in una "rete di celle impenetrabili" (1976, 251). La figura spaziale della segmentazione e frammentazione viene intesa quale immagine del soggetto liberal-illuminato e delle tecniche di dominio anonimizzate ad esso correlate.

L'aspetto centrale di *Sorvegliare e punire* è l'ordine ossia la sistemazione spaziale del corpo. Come qualsiasi altro dispositivo di dominio anche il potere disciplinare è un potere sul corpo:

La disciplina è, prima di tutto, un'analisi dello spazio, è l'individualizzazione per mezzo dello spazio, la sistemazione dei corpi in uno spazio individualizzato, che permette la classificazione e le combinazioni (1978, 653).

Come e tramite cosa si spazializza il dispositivo di visualizzazione col quale la soggettività moderna quale 'dato di fatto' diviene virulenta? La risposta di Foucault è: tramite la prigione. In questa accezione allo spazio disciplinare corrisponde la parcella che rende possibile una "distribuzione ordinata degli individui in uno spazio" (1976, 181). "Ciascun individuo al suo posto e per ciascun posto un individuo" (ib.)¹. Tale parcellizzazione tramite la divisione spaziale produce i singoli che si equivocano nel loro isolamento quali liberi². E la segregazione spaziale dischiude in tal modo la possibilità di sorveglianza separata:

Bisogna annullare gli effetti delle ripartizioni indecise, la scomparsa incontrollata degli individui, la loro diffusa circolazione, la loro coagulazione inutilizzabile e pericolosa; tattica antidiserzione, antivagabondaggio, antiagglomerazione (1976, 183).

1 Cfr. Mümken 1997, 40 e segg. e Hartle 2006 (il capo del presente elaborato dedicato a Foucault è da ricondursi alle pagine 93-98 di „Die Verräumlichung des Diskurses“).

2 Richard Sennett in *Fleisch und Stein* – un libro probabilmente, ispirato dall'amicizia con Foucault –, scrive in questo senso che l'ordinamento oggi è definito tramite la "mancanza di contatto" (1995, 28). Quanto alla forma spaziale della cella per antonomasia cfr. Sloterdijk (2004, 568 segg.) che tuttavia è incline ad estetizzare l'atomismo sociale dalla vista aerea.

Così Foucault traccia l'immagine di uno spazio "analitico", "a celle", tracciato in modo ordinato e controllabile, scandito da contrassegni e attribuzioni, finalizzate allo sguardo sorvegliante. Nel calcolo borghese del disciplinamento, come lo descrive Foucault, la "singolarizzazione" è imprescindibilmente abbinata alla "creazione di uno spazio utile" (1976, 184), laddove l'efficienza e la funzionalizzazione sono i principi guida e Foucault vede in tale *singolarizzazione* dello spazio secondo il modello della sorveglianza il paradigma principale dell'architettura istituzionale nelle finalità edili della caserma, dell'ospedale e della scuola e appunto nella nuova concezione e realizzazione delle prigioni a partire dal XVIII secolo, laddove in realtà a suo parere la prigione va considerata il prototipo di quel tipo di strutture architettoniche dedicate.

La dimensione parcellizzante del potere diviene chiara grazie al dispositivo spaziale che con l'opera *Sorvegliare e punire* è assunto a concetto antonomastico degli effetti pietrificanti della visualizzazione ordinativa e disciplinante. La struttura carceraria progettata da Jeremy Bentham, il 'Panopticon' è l'immagine spaziale idealtipica del dispositivo di sorveglianza presente nella teoria di Foucault del disciplinamento tradotto nello spazio.

Il 'Panopticon' scaturisce dall'idea di uno sguardo onnipotente che però a sua volta rimane invisibile. Celle disposte in maniera circolare conducono radialmente ad una torre di sorveglianza nella quale nessuno sguardo può penetrare. Essa rappresenta pertanto uno spazio di visibilità unilaterale, nel quale lo sguardo del potere disciplinare al tempo stesso vigila su tutto mentre a sua volta si rende invisibile. Un'unità disciplinante del *voir* e *pouvoir* subentra da una parte al posto della visibilità simmetrica e reciproca e dall'altra parte sostituisce le pene corporali premoderne. È il corrispondente spazio-visivo di un'interiorizzazione delle tecniche di potere, dello sguardo rivolto all'interno di un'istanza sorvegliante. La disciplina, detta alla maniera di Foucault, è la certezza di essere osservati. Il dispositivo della visibilità del potere disciplinare sortisce il suo effetto decisivo creando spazi trasparenti che danno l'impressione di essere esposti ad un'osservazione permanente. E in virtù della sicurezza della pena incombente la prigione rappresenta un "apparato del sapere" (1976, 164), che dovrebbe dischiudere un'autotecnica specifica. La vita regolamentata e disciplinata della società borghese secondo la ricognizione storiografica del potere disciplinare di Foucault è il prodotto di tale apparato. Nel 'Panopticon' è

insito uno sviluppo storico-architettonico che va dall'architettura della Rivoluzione Francese con l'imponente "effetto della visibilità" (come definito da Foucault in relazione alle Saline Reali di Arc-et-Senans di Ledoux; 1977, 252) fino all'architettura funzionale della Modernità. In essa, come rileva Foucault, "lo spazio si specifica" e "diviene funzionale", per essere tarato tendenzialmente ai parametri politico-economici (1977, 253).

Il 'Panopticon' elaborato da Foucault non è mai solo il progetto di Bentham preso alla lettera. Infatti in ogni caso Foucault doveva essere consapevole del fatto che il 'Panopticon' non si è mai concretizzato come spazio dominante a livello storico. Ma la rappresentazione di Foucault non è neanche storiografica, bensì operativa e politica. In tal modo il 'Panopticon' assume un carattere idealtipico, non quale forma nucleo empirica delle costruzioni delle prigioni storiche, bensì quale "metafora con forza evocativa e mito iconografico", col quale Foucault stesso organizza un impegno a livello di discorso politico (Schröder-Augustin 2001, 62).

Ai fini dell'organizzazione di tale impegno il 'Panopticon' è l'immagine spaziale suggestiva di una struttura che determina l'interpretazione di Foucault della soggettività moderna. In tal modo è un'immagine spaziale della soggettività illuminata-borghese, in quanto Foucault valuta gli effetti di un tale processo di disciplinamento in qualche modo bombastico quale momento antropologico prominente della produzione della soggettività: la dinamica del disciplinamento sposta le "azioni positive" delle pene corporali e del martirio all'interno del soggetto lasciando sorgere "l'anima" quale "correlato della tecnica del potere" (1976, 129). Questo può essere l'impegno polemico decisivo della sua ricognizione storiografica contro la narrativa ottimistica del progresso di un liberalismo illuminante. L'umanizzazione sulla scia della dinamica storica della libertà si pone sullo sfondo quale mero affinamento delle tecniche di potere; soggettività in qualche modo autocontraddittoria quale il suo effetto in sé e per sé: un'incunarsi del disciplinamento all'interno quale risultato di un'osservazione da ogni direzione.

In più di un caso la denuncia della soggettività si è levata sotto forma di sospetto aporistico: da vari fronti si è indagato circa i presupposti della prospettiva critica che Foucault rivendica per sé con la sua critica del potere pur se effettivamente la soggettività e l'autonomia individuale vengono diffamate quale mero effetto della prigione³.

3 Emblematico presso Jürgen Habermas (1985, 313 segg.) nonché a seguito della sua teoria del discorso espressamente normativo come ad es. presso Honneth (1985). Cfr. in senso lato con la critica delle aporie di Foucault Kögler (1994, 107 segg.)

Da un certo punto di vista tuttavia sussiste l'atto critico di Foucault esattamente in questa figura della contraddizione performativa, da denunciarsi, ma da cui esso stesso è dipendente. Tale figura presso Peter Halley e Gregor Schneider ricorrerà in circolarità comparativa.

Non è necessario seguire tali impegni retorici e polemici della teoria di Foucault per poter comprendere integralmente l'effetto particolare della sua prospettiva teorica dello spazio approfondita a livello politico. E tale forza di convincimento è efficace in maniera particolare nell'immagine del pensiero' del 'Panopticon'. Nessun'altra 'immagine spaziale' filosofica ha evidenziato meglio che l'organizzazione storica del sociale si è tradotta in edifici e quanto la strutturazione spaziale sia interpretabile quale 'dispositivo' e strategia del potere. Proprio grazie all'esempio del 'Panopticon' ci si può rendere conto di cosa possa aver significato la storia dell'architettura tecnologica ricostruita sulla scorta dell'iter metodico della genealogia. John Rajchman (200, 54, cfr. Mümken 1997, 39) viene al punto:

Nella concezione di Foucault sarebbe proprio il nesso tra visibilità e spazio costruito che consentirebbe la 'storia tecnologica' dell'arte dell'architettura. In quanto l'arte edilizia è tra l'altro l'arte del rendere visibile e svela in tal modo un accoppiamento decisivo con il potere.

Alla luce del modello teorico di Foucault gli spazi costruiti, le cliniche, le scuole e in maniera ancora più esplicita la prigione appaiono uno schema spaziale della soggettività moderna.⁴

2. Reticolo: le immagini della prigione di Peter Halley

Lo studio di Foucault sullo spazio parcellizzato, pubblicato a cinque anni dalla morte di Barnett Newman e tre anni dopo la demolizione del complesso modernista di case operaie di Pruitt-Igoe, difficilmente può essere letto ovvero interpretato in altro modo se non come commento dell'arte e dell'architettura del Modernismo. Le celle del carcere nell'ottica di Foucault possono essere anche i vani

strutturati schematicamente e trasparenti del Congrès Internationaux d'Architecture Moderne o di Corbusier e Mies van der Rohe. Ciò premesso appare come logica conseguenza che artisti quali Peter Halley e Gregor Schneider facciano riferimento alla "mimesi doppia"⁵ e al contempo alla logica estetico-formale del Modernismo o alla forma spaziale della cella e della prigione. Più che coerente, è assolutamente originale la trasposizione dell'analisi di Foucault della cella dall'architettura all'immagine nella pittura postmoderna e postformalista dell'artista new-yorkese Peter Halley.

Per comprendere tale salto è necessario ripercorrere uno stadio intermedio: Rosalind Krauss nel suo saggio del 1979 *Grids* ha posto in risalto il reticolo quale principio formale determinate del linguaggio figurativo modernista. Ella descrive il reticolo quale modello principale dell'autonomizzazione estetica e dell'astrazione: "The grid states the autonomy of the realm of art" (Krauss 1979, 50). E già la Krauss fa presente che a un tale movimento di razionalizzazione estetica è correlato l'isolamento della prassi estetica della vita sociale:

The arts, of course, have paid dearly for this success, because the fortress they constructed on the foundation of the grid has increasingly become a ghetto. (ib.)

Peter Halley ha integrato la considerazione in base alla quale il reticolo costituisce il *typus* fondamentale della forma modernista con la tesi mutuata da Foucault per cui in tali reticoli in ultima analisi in senso lato si celano i modelli base a cella e pertanto la strutturazione carceraria del mondo della vita moderna. "Informed by Foucault, I see in the square a prison", scrive Halley (1983, pag. 25).

Halley pone a fronte della società moderna e in particolare della città modernista la diagnosi critica della cultura in base alla quale la libertà e le rivendicazioni di autonomia del soggetto moderno sarebbero vittime della geometria:

Se qui da noi (ossia a Manhattan) vivi in un appartamento, ben presto si percepisce la struttura a prigione del quadrato come un qualcosa che

4 Foucault nel farsi interprete del pensiero per cui la volontà di potere ha trovato il suo mezzo originario nell'architettura è discepolo di Nietzsche. Nietzsche in *Götzen-Dämmerung* asserisce: "Nell'opera dell'architetto ci attendiamo che trovino espressione l'orgoglio, il trionfo sul peso e la volontà di potenza; l'architettura è una sorta di eloquenza del potere incarnata in forme, che ben presto sopraffà, autocelebrativa, che ben presto si impone. Il senso più elevato del potere e della sicurezza è espresso in ciò che ha stile grandioso." (1988, 118 e segg.).

5 Thürlemann 2003.

aggreddisce se stessi. A maggior ragione se si frequentano i rettilinei delle strade di Manhattan, ben presto ci si rende conto del fatto che la geometria disciplina la vita. A New York la cosa è molto evidente [...] (Halley – Smolik 1999, pag. 306).

I capolavori modernisti di Malewitsch, Albers o persino di Mondrian a parere di Halley non appaiono più sublimi progetti mondiali e modelli utopici, bensì mimesi e mimicy di un ordine repressivo, come riscontrabile nelle piantine delle città, nei disegni degli impianti e nelle strutture spaziali della vita contemporanea: “The deployment of geometric dominates the landscape. Space is divided into discrete, isolated cells” (Halley 1984, pag. 128).

Pertanto per Halley la geometria non è più la suprema inaugurazione di spazi proporzionati in maniera ideale e perfettamente ordinati, bensì un mezzo di repressione: “I wanted to redefine geometry as something that was in the world, that had a history, and that was tied to issues of power and control” (Halley 1999, pag. 19).

L'arte modernista era votata ad una equazione tradizionale, platonica di geometria e civilizzazione, come aveva evidenziato Vitruvio nell'aneddoto dei naufraghi di Rodi. Arenatisi, i malcapitati vedono sulla spiaggia i disegni di semplici figure geometriche tracciati in occasione di qualche lezione di matematica e si convincono immediatamente di esser approdati sui lidi di una civiltà ospitale ed umana (Glacken 1981). Se Mondrian sulla scia di tale tradizione platonica aveva inteso i suoi dipinti come progetti di modelli utopico-civilizzatori, Halley, in merito ai quadri del grande maestro modernista, obietta una segreta complicità con la logica del dominio della società tardocapitalistica:

L'arte geometrica, come quella di Piet Mondrian, invero afferma di essere senza riferimenti di contenuto, ma in realtà è una risposta al nuovo tipo di ordine del tempo e del movimento della società del XX secolo [...] (Halley – Smolik 1999, pag. 306).

Nei suoi testi Halley si richiama a *Sorvegliare e punire* di Foucault con una lettura arbitraria la cui tesi, comunque già ambiziosa, della funzione costitutiva operata dal soggetto di spazi a forma di celle in Halley escala all'idea di un dominio universale delle geometria e forse ne viene anche travolta. La quintessenza dei suoi testi non calza quale modello filosofico autonomo: “Geometry (...) as confinement” (Halley 1982, pag. 23). Eppure nelle posizioni da lui assunte è contenuta in primis la tesi ambiziosa e assolutamente ispirativa di un'analogia sia formale che

funzionale dell'arte modernista e del mondo della vita moderna: di un'analogia strutturale della composizione a reticolo quale principio figurativo e della geometria rigida quale matrice del mondo della vita contemporanea, decifrata come prigioniera dell'individuo e tomba delle sue aspirazioni di autodeterminazione ed autonomia. *Secundis le immagini* di Halley quali una critica invertita della logica a celle del linguaggio figurativo modernista rimangono immuni rispetto alle iperambizioni teoriche, in quanto proprio tramite la pittura riconducono ad un assurdo la tesi di Greenberg per cui l'arte modernista avrebbe derogato ad ogni riferimento a contenuto e funzione e esporrebbe solo le caratteristiche del mezzo della pittura, tramite una pittura che dà pieno compimento alle rivendicazioni di Greenberg nella loro riduzione e precisione formale e al tempo stesso le vanifica.

Il rilievo figurativo di Halley *Prison* (fig. 1) del 1985 rappresenta in questo senso una vera e propria resa dei conti con Malewitsch e Albers; al contrario del loro mascheramento i rilievi dipinti di Halley si mostrano senza fronzoli. Del *Quadrato nero* si ha ormai solo l'abbreviazione di una cella a forma di bunker nella cui pianta massiccia appare iscritta la vista ridotta, tipo pittogramma, di una finestra con le sbarre. Se l'Alberti considerava il dipinto come una finestra che dava libero sfogo allo sguardo (cfr. Blum 2008) negli ossequi di Albers al quadrato (fig. 2) si aprivano spazi cromatici pneumatici nei quali i perimetri dei quadrati molteplici incastrati tra loro sembravano annullarsi, Halley nella sua serie di rilievi figurativi (*Cells, Prisons e Conduits*, figg. 3 e 4) varia la sua tesi ossessiva per cui al soggetto da parte della geometria non possono essere aperti spazi d'azione, bensì semmai chiusi.

Il quadrato mediano di *Prison* (fig. 1) è caratterizzato da ambivalenze sia sintattiche che semantiche. Si pone formalmente la domanda: si tratta di tre strisce chiare su fondo nero o di quattro travi nere su fondo chiaro? Dal punto di vista del contenuto l'immagine è aperta, che si tratti di una rappresentazione abbreviativa delle sbarre di un'inferriata di una finestra o della rappresentazione schematica di una pianta di catapecchie, baracche all'interno di un poderoso campo di confinamento.

Per quanto si sia inclini a smontare questa aporia (che sa di satirico) del principio formale modernista del cosiddetto “scambio-figura-fondo” (a favore della soluzione “finestra inferriata” o piuttosto della soluzione “planimetria di baracche”) la risonanza ottimista del discorso modernista sullo “scambio di figura e fondo” non vuole echeggiare: sia la “figura” del quadrato di centro (ovvero i dei suoi compartimenti geometrici) che il “suolo” del quadrato massicciamente delimitato, bunkerizzato da travi

nera del fondo chiaro dell'immagine rimandano all'architettura correttiva, mentre non si coglie alcuna "figura" nel senso di un io rappresentato. Proprio come presso Foucault, anche qui non domina alcun soggetto personale, al contrario a divenire soggetto è una struttura anonima la cui forma figurativa è quella della prigione.

Le ambivalenze formali di "figura" e "fondo" erano state impiegate nelle geometrie figurative di Albers (fig. 2) e Mondrian (fig. 5) quali irritazioni o provocazioni calcolate, per vivacizzare in maniera animata la percezione, a loro parere fossilizzata, dell'osservatore; presso Halley tali ambivalenze formali sono divenute espressione di una insopprimibile mancanza di prospettive, di speranza. Ambedue le interpretazioni (la rappresentazione del carcere nella microprospettiva, di una finestra di una cella protetta con misure di massima sicurezza, intesa quale *pars pro toto*, come anche la rappresentazione della pianta di un campo di punizione nel complesso di una macroprospettiva) risultano essere alternative apparenti, in quanto in entrambi i modi di vedere si palesa la geometria del carcere. La "forma pura" richiamata a titolo di citazione da parte della pittura modernista appare dunque l'eco di una sclerotizzazione del mondo, della vita nel reticolo di una geometria ubiquitaria.

L'interpretazione del contesto della citazione formale e della spiegazione mimetica, interpretazione supportata con una certa violenza allegorica dal titolo *Prison*, riconduce al principio del *Modernisme Noir* di superare il precetto modernista della purezza della forma pura tramite una doppia imitazione, nella quale vengono imitate sia le forme-formule di connotazione utopica del Modernismo (cfr. Imdahl 2004) che gli elementi distopici della realtà sociale. Volendo confutare anche la tesi professata teoricamente di un dominio totalitario del mondo tramite la geometria, a livello dell'immagine la sovrapposizione reciproca tra ambivalenza formale e contenuto viene enfatizzata in maniera evidente e convincente. Sul substrato delle riflessioni relative alla prigione, sviluppate da Michel Foucault, proprio questa ambivalenza è coerente fino nei dettagli più piccoli. È lo schema di una soggettività illuminata e autoconsapevole, autonoma per antonomasia (nel cui spirito sta la comprensione dell'autonomia del Modernismo) che qui diviene problematica. Halley si professa ancora più espressamente in ciò che critica, lo fa molto più di Foucault. Porta avanti l'hard-edge geometrico del Modernismo costruttivo e del Minimalismo sovrappingendolo fino al Neo Geo.

Fin qui la cella di una prigione che dipinge è anche un'allegoria dell'arte stessa. Per Halley la logica intrinseca della cella è imprescindibilmente allacciata all'ideologia

della forma pura. Le cause, proprio quelle che fanno divenire problematica tale logica, non possono essere risolte affatto in una prassi estetica. Pertanto rimane aperta la questione: dove conduce lo sguardo attraverso il reticolo di Halley, fuori dalla cella?

3. Cubo bianco – Tortura bianca (Gregor Schneider)

Quando Rosalind Krauss parlò del reticolo come espressione di ghetizzazione dell'arte, ella non si riferiva espressamente al panorama architettonico di quel momento specifico, legato peraltro alla presentazione dell'arte del Modernismo, ma implicitamente vi accennava, poiché tale ghetto di arte non-oggettiva, radicalmente autonoma si è concretizzata a livello architettonico in virtù del concetto del White Cube e presto è stata anche criticata. La critica della cornice istituzionale ed architettonica quale condizione dell'arte moderna annovera una lunga tradizione che va da Marcel Duchamp fino a Daniel Buren e Andrea Fraser ed ha motivato diversi tentativi di fuga dal White Cube. Negli ultimi tempi anche Gregor Schneider appare nella lista dell'arte di critica istituzionale.

L'approfondimento di Gregor Schneider del sistema punitivo moderno si riallaccia su questo punto doppiamente proprio ad Halley e a Foucault. *In primis* la sua versione della critica istituzionale è una riprova ancora più esplicita del rapporto implicito tra White Cube e prigione. Gregor Schneider riferisce al cubo ciò che Peter Halley ha riferito al reticolo. Ambedue le "forme originarie" sembrano assolutamente trovare i loro prototipi contemporanei nel sistema penitenziario moderno, nella struttura della società di disciplinamento descritta da Foucault. Analoga è anche la struttura dell'argomentazione visiva. Il bianco del Modernismo al quale si riferisce l'allusione si tinge di nero.

Secundis anche Schneider si espone alla stessa contraddizione che ha caratterizzato il dibattito su Foucault e Halley, in quanto anche Schneider rimane in prigione e non opera dal punto di vista di un estraneo innocente, cui è stato reso possibile uno sguardo sereno di immediatezza estetica e politicamente non pregiudiziale. Anche qui è insito un particolare valore antonomastico ai fini dell'attestazione del *Modernisme Noir*.

L'installazione molto dibattuta dell'artista "Tortura bianca" (2007; K 21 – Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, fig. 6: Il corridoio) non è la rappresentazione di un carcere figurativamente bidimensionale, bensì quella installativa, tridimensionale. Per quanto concerne

le sue caratteristiche spaziali è più che una semplice rappresentazione: non è solo un'immagine, essa consente la sperimentazione concreta a livello spaziale di un modello di prigione in scala 1:1, e pertanto realizza il passo o passaggio dall'immagine alla presenza tautologica nell'opera, passaggio che ai tempi era stato attuato dalla Minimal Art come potenziamento delle strategie figurative della New York School (cfr. Egenhofer 2008, 76). Nell'installazione di Schneider il visitatore viene condotto attraverso un percorso labirintico e claustrofobico di vani percorribili che molteplici volte si chiude a se stesso e rimane chiuso. Alcune porte possono essere aperte, altre no. Il visitatore è alla mercé di direttive anonimizzate, apparentemente inscenate dallo spazio stesso, uno spazio in cui sono poste delle routine senza forza applicativa e continuamente revocate da sorprese.

Ma non solo la destabilizzazione claustrofobica di un assetto spaziale con destinazione sconosciuta fa parte del programma estetico, bensì anche l'isolamento: in maniera ideale l'ingresso è stato consentito solo ad una persona per aumentare il disorientamento e il carattere fobico delle architetture. Il ritorno non era previsto. Nel percorso dato l'osservatore ripercorre la linearità di uno sviluppo necessario.

Porte scorrevoli rosso scuro, formalmente ridotte, affiancano gli ingressi illuminati da una luce fredda, dietro i quali si trovano talora porte metalliche pesanti, verde-turchese, con inserti di sbarre. Dove una delle porte scorrevoli delle quali non si sa dove e se è apribile, effettivamente consente il varco, libera lo sguardo su celle che contengono un cuscino sottile sotto un'apertura tipo feritoia e (nella parete di fronte) una toilette minimale ma funzionale (fig. 7). A ciò si aggiungono vani speciali: una sala afona, un vano oscurato, una cella d'ibernazione.

Trattasi di tutte citazioni esplicite, se non addirittura di ready-mades, che rimandano al campo di prigionia di Guantánamo. Infatti sia le porte di metallo e che le toilette sono state ordinate dallo stesso produttore che le fornisce al campo di correzione. Chi del resto si sente a suo agio nel *White Cube*, viene invitato da Gregor Schneider ad andare in prigione. L'accostamento tra sistema artistico e sistema penitenziario è il fulcro di quest'opera. Il progetto estetico diviene espressamente ambivalente alla maniera del *Modernisme Noir* in quanto il percorso (alla maniera della "doppia mimesi" o doppia codificazione che ha caratterizzato anche l'opera di Peter Halley) si riferisce sia al mondo fattuale, che al mondo dell'arte (appunto a quello del *White Cube* del Museo o a quello della *White Box* dell'arte installativa). Perché sulla parete di una cella si trovano due tableaux bianchi candidi come la neve,

due superfici monocrome che assomigliano a quelle con le quali la New York School stessa si è soppressa e superata nelle opere di Robert Ryman? Perché le superfici levigate riportano così marcatamente alla tradizione degli *specific objects*? I corridoi a Bruce Nauman?

Tortura bianca non è solo la rappresentazione e ricostruzione dei metodi della tortura bianca che si compie essenzialmente con la freddezza asettica della clinica e l'astrazione calcolata. L'opera di Schneider allo stesso tempo è un commento del contesto espositivo classico e delle forme espressive moderniste rispetto alle quali si pone in tensione precaria. Celle isolate con una trasparenza che rasenta il patologico: questa è la caratteristica che accomuna le celle (della prigione) e i cubi (bianchi). Anche la maniera di presentare dell'arte modernista appare da un certo punto di vista quale espressione di un dispositivo di sorveglianza come contrassegnato da Foucault ossia quale matrice dell'epoca moderna.

Schneider elabora in tal modo un duplice tema: il sistema penitenziario e il sistema artistico. La *New York School* e la *School of the Americas* vengono messe in contatto reciproco. La *Tortura bianca* allo stesso tempo è una riproduzione architettonica di un campo di prigionia con elementi ready-made e un remake accuratissimo dell'estetica dell'installazione spaziale minimalista degli anni '60. Contiene raffinatezze ottiche, perfezionismi dello "state of the art" e proporzioni armoniosissime sulla scorta del Modernismo e del Minimalismo che allo stesso tempo sono citazioni dei *Corridors* tuttavia non mimetici di Bruce Nauman (fig. 8, *Green light Corridor*), degli *specific objects* di Donald Judd, da intendersi quali allusioni a Dan Graham, Robert Irwin e Maria Nordman.

Tutte queste figure di decollocazione glaciale nel *White Cube* erano già note da prima. Gli spazi luminosi di James Turrell (fig. 9, *Inner Way 2001*) avevano preannunciato qualcosa di simile, senza tuttavia rifarsi ad un riferimento politico evidente. La perfezione e l'autoreferenzialità del formale presso Schneider vengono evidentemente turbate: il percorso della tortura di Schneider tralascia alcuni dettagli di rilievo: le tracce della vita e della sofferenza, gli impianti tecnici come i rubinetti dell'acqua, le prese della luce ecc. sono tagliati fuori. Gli spazi di Schneider rimandano in tal modo alla differenza tra la realtà fattuale ed il modello della finzione.

Che tale modello funzioni quale immagine ideale sottolinea solo i tratti patologici di uno schema perfettamente razionale, che viene applicato incurante di tutte le vittime e che diventa inquietante nel percorso di Schneider. "Inquietante" è un lemma importante. Freud individuava nell'angoscia esistenziale di essere rinchiusi o sepolti vivi

il prototipo dell'inquietante (cfr. Cixous 1976, 544 segg.). In questo senso l'installazione spaziale perfezionistica in realtà va recepita non unicamente come "opera artistica" non solo per via della conoscenza del "soggetto iconografico" che è Guantánamo, bensì anche per via degli impianti sanitari e della gabbia ad accesso libero, inseriti quali *objets trouvés* nelle fughe spaziali compiute formalmente ovvero formalmente esecutive, dalla cui sequenza diagonale si genera il carattere angosciante-labirintico del percorso. Questa drammaturgia degli spazi che apparentemente si aprono e si chiudono per caso palesa la totale alienazione.

Come per Foucault e Peter Halley anche a proposito di Gregor Schneider si può asserire quanto segue: neanche lui esce dalla prigione del Modernismo. Il design spaziale della *Tortura bianca*, nel quale trovano citazione innumerevoli *specific objects*, è eseguito con la massima precisione e la dovuta misura di empatia. Allo stesso tempo l'astrazione formale viene denunciata quale altra espressione di "freddezza borghese" (Adorno 1944, 83) e, come tale, quale condizione o quanto meno replica della tortura perfezionata. Anche l'atteggiamento di Schneider è quello di una contraddizione performativa; anche Schneider critica ciò che rappresenta il fulcro del suo interesse. Il contesto concettuale è pertanto quello dell'*inversione* dell'atto della critica istituzionale. A differenza dagli 'eroi' avanguardisti dell'arte della critica istituzionale quali Hans Haacke, che tralasciano il Museo e il linguaggio formale modernista o ne affrontano il tema "dall'esterno", per poi lanciare un'accusa morale, Schneider ricorre radicalmente al retaggio modernista.

Schneider postula la correttezza-complicità tra sistema artistico e sistema penitenziario. Per lui non esiste lo starne al di fuori, quell'esserne estraneo che darebbe luogo ad uno sguardo esteticamente innocente; sono questi i punti che lo correlano strutturalmente alla pittura postformalista di Peter Halley. Sia Halley che Schneider operano una critica al modernismo servendosi di mezzi modernisti, fanno un'opera non soltanto "autoriflessiva", ma meramente a livello formale, bensì anche autocritica al Modernismo e allo stesso tempo un'aporia insolubile sul piano intrinseco dell'arte.

Adorno una volta ha accennato al fatto che l'arte moderna voleva "scuotersi di dosso il suo carattere apparente, come gli animali le corna pienamente sviluppate" (Adorno 1970, 158). Peter Halley e Gregor Schneider fanno la stessa esperienza nella prigione del Neo Geo e del Retro-Modernismo: per poterne veramente uscire dovrebbero fare in altro modo rispetto all'arte moderna il cui sviluppo

più vigoroso nel Modernismo e nel Minimalismo, secondo la loro analisi, è inestricabilmente invischiato con la prigione. Questo altro modo rispetto all'arte, totalmente spoglio di orpelli, sarebbe una politica che non si ripropone e autocomprendesse quale propaggine dell'arte sotto mentite spoglie. Visto che l'arte in questo senso non può essere politica, in quanto rimane nella propria prigione estetica, Halley e Schneider espongono di continuo le aporie dell'arte tramite una struttura della contraddizione performativa.

Bibliografia

- Adorno, Theodor W. (1944): *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, in: idem: *Gesammelte Schriften*, ed. da Rolf Tiedemann, vol. 4, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1974.
- (1970) *Ästhetische Theorie*, in: idem: *Gesammelte Schriften*, ed. da Rolf Tiedemann, vol. 7, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1974.
- Blum, Gerd (2008): „*Fenestra prospectiva*.“ *Das Fenster als symbolische Form bei Leon Battista Alberti und in Urbino*. In: Joachim Poeschke, Candida Syndikus (edd.), *Leon Battista Alberti. Humanist, Kunsttheoretiker, Architekt*, Münster 2008, pagg. 77–122
- Cixous, Héléne (1976): *Fiction and Its Phantoms: A Reading of Freud's Das Unheimliche (The "Uncanny")*, in: *New Literary History*, Vol. 7, No. 3, Thinking in the Arts, Sciences, and Literature (Spring, 1976), pagg. 525–548.
- Egenhofer, Sebastian (2008): *Abstraktion, Kapitalismus, Subjektivität. Die Wahrheitsfunktion des Werks in der Moderne*, München: Fink.
- Foucault, Michel (1976): *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses (Sorvegliare e punire. La nascita della prigione)*, Frankfurt/M. (Suhrkamp).
- (1977): *Das Auge der Macht* (colloquio), in: Michel Foucault: *Schriften*, vol. 3, v. sopra, pagg. 250–271
- (1978): *Die Einbindung des Krankenhauses in die moderne Technologie* (conferenza), in: Michel Foucault: *Schriften*, vol.3, v. sopra, pagg. 644–660.
- Glacken, Clarence J. (1967): *Traces on the Rhodian Shore. Nature and Culture in Western Thought from Ancient Times to the End of the Eighteenth Century*, Berkeley/Los Angeles: University of California Press (ristampa 1990)
- Habermas, Jürgen (1985): *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, Frankfurt/M. (Suhrkamp).
- Halley, Peter (1982): *Notes on the paintings*. In: *Collected Essays 1981–1987*. Zürich and New York 1988.
- (1983): *Statement*. In: *Collected Essays 1981–1987*. Zürich and New York 1988.
- (1988): *The deployment of the geometrics*. In: idem: *Collected Essays 1981–1987*. Zürich and New York 1988.
- (1999): *Geometry and the social*. In: idem: *Recent Essays 1990–1996*. New York, Paris and Turin 1999.
- Hartle, Johan Frederik (2006): *Der geöffnete Raum. Zur Politik der ästhetischen Form*, München: Fink.
- Honneth, Axel (1985): *Kritik der Macht: Reflexionsstufen einer kritischen Gesellschaftstheorie*, Frankfurt/M. (Suhrkamp).
- Imdahl, Georg (2004): *Die Abstraktion und ihre Nachahmung*, in: Dieter Ronte/Christoph Schreier (ed.), *Still Mapping the Moon*, AK Kunstmuseum, Bonn, pagg. 24–29

- Kögler, Hans Herbert (1994): *Michel Foucault*, Stuttgart (Metzler).
- Krauss, Rosalind (1979): *Grids*, in: *October*, Vol. 9, (Summer, 1979), pagg. 50–64.
- Mümken, Jürgen (1997): *Die Ordnung des Raumes. Die Foucaultsche Machtanalyse und die Transformation des Raumes in der Moderne*, Pfungstadt/Bensheim (Ergon).
- Nietzsche, Friedrich (1988): *Götzendämmerung*, in: idem: *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe in fünfzehn Bänden, ed. da G. Colli e M. Montinari, München/Berlin/ New York (de Gruyter/dtv), vol. 6.
- Rajchman, John (2000): *Foucaults Kunst des Sehens*, in: Holert (ed.): *Imagining*, v. sopra, pagg. 40–63.
- Schröder-Augustin, Markus (2001): *Literatur und Kunst im Werk Michel Foucaults*, Berlin (dissertationen.de).
- Sennett, Richard (1995): *Fleisch und Stein. Der Körper und die Stadt in der westlichen Zivilisation*, Berlin (Berlin Verlag).
- Sloterdijk, Peter (2004): *Sphären III. Schaum. Plurale Sphärologie*, Frankfurt/M. (Suhrkamp).
- Smolik, Noemi (1999): Peter Halley: Das Werk als eine Superstruktur. *Kunstforum, International* 145, maggio-giugno 1999, pagg. 305–311.
- Thürlemann, Felix (2003): Im Schlepptau des großen Glücks: Die doppelte Mimesis bei Albrecht Dürer, in: Erika Greber und Bettine Menke (ed.), *Manier – Manieren – Manierismus*, Tübingen: Narr.