

On the Block. The Objects' Tale

Raffaele Bedarida

"My first impression of Kindle's screen was: 'That's a screen?! It doesn't look like a screen.' When I got my own, I had the same impression again. It looks like a book page, only perfect. No grain or pulp." (Jeremy, "Amazon Customer Review", 2009)

One Block

This book contains a selection of sixty-six photographs taken by Susanna Pozzoli during her stay in Harlem, New York, from July 2007 to July 2009. Two years of intense work, spent portraying a hardly accessible microcosm: the interiors (and only the interiors) of all the buildings that give onto a very short stretch of road. The photographed environments are not just private homes but also the school, the church, the café, the restaurant, the surgery, and the hat-maker's workshop. All rigorously deserted. Humans are excluded from the visual scope of the project and appear only through the traces and objects they have left behind in the architectural spaces. In *Back and Forth on the Block*,² published in this book, the artist retraces the events, motives and problems that inspired and brought this operation to life. As the title "*On the Block*" suggests, the area involved in the operation is a basic urban unit. A city block is a section of street with no through roads and, as such, it measures both distance and time in Manhattan. A single block corresponds to one minute's brisk walk. For foreigners, the word "block" is one of the first encounters one has with local "family language"³ in the city: tourists and residents who ask the way will be told how many blocks they need to go in the various directions. Lastly, it is a social agglomeration, not just because city blocks are often organised in associations and committees set up by those who live and work in them, but also because situations, conditions, and even populations can change radically from one block to another in New York. Just go one block northwards and you may find a complete change in terms of ethnic, economic, and cultural characteristics. In our case, the block is the one that houses the Harlem Student Fellowship by Montrasio Arte (HSF by MA), a residency program for international artists founded and directed by Francesca and Ruggero Montrasio. It was here that the *On the Block* project was devised and took shape. Young artists are invited to take up residence in a three-storey building in Harlem and this gives them the opportunity to get to know the New York art scene. It also allows them to make themselves known through the creative project they work on throughout their residency and which, at the end, they show in the very place where they have lived and worked. The experience is shared with other artists from various different countries, as well as with writers, musicians, and art critics who are invited to stay at HSF by MA for shorter periods of time. As the program curator, I was able to follow every stage of the concept and preparation of Susanna Pozzoli's project. By working on the *On the Block* project for her first two years at HSF by MA, she grasped some of the fundamental peculiarities of the programme, making her work an essential feature of it.

Knock! knock! Who's there?

"But you - would you let a complete stranger into your home? She's a foreign photographer: she wants to take pictures not of you, but of the places where you live, and the objects in them." The story of the two years that went into creating the pictures in this volume are as essential a part of *On the Block* as the photographs themselves. Recollected in *Back and Forth on the Block*, this process is not directly visible in the images themselves, but it is necessarily implied within them. I'll give an example to explain this. In the oeuvre of Christo and Jeanne-Claude, the actual work is not just the physical object that appears in a public place, but the entire process that leads up to it and brings it about. More specifically, it is true that *The Gates* was the installation of 7503 orange gates set up in February 2005 in Central Park, New York. But it was also the complex operation that started up in 1979, involving planning as well as legal and insurance procedures, preparatory drawings and a whole public and media debate about the advisability of such an operation. None of this can be seen in the Central Park installation, but all of it was the necessary precedent for building a monumental installation in a public place.⁴ Similarly, the photographs of *On the Block* show absolutely nothing of the complicated process that led up to them, but it is their very existence that shows that this process took place. This adopts and overturns the famous statement by Roland Barthes, who wrote that photography is necessarily the result, and thus the demonstration, of an event that has taken place in the world and that has left a trace in the photographic image we see before us.⁵ In other words, the photos of the *Mona Lisa* are taken every day by thousands of tourists not for the need to have access to the image painted by Leonardo once they are back home. Instead, they do provide a perpetual link to each visitor's experience: to the fact that they went to Paris, visited the Louvre, and really did stand in front of that famous painting. In the case of *On the Block*, each photograph of these private places is not just evidence of the fact that the artist was actually there, in those rooms, with those objects, for it is also a reference to the moment, so carefully and painstakingly planned and orchestrated, when the artist was at last given access to

On the Block. Il racconto degli oggetti

Raffaele Bedarida

La mia prima impressione dello schermo del Kindle è stata: «Che schermo è? Non sembra uno schermo». Quando poi ho avuto un Kindle tutto mio, l'impressione si è confermata. Sembra proprio la pagina di un libro: solo è perfetta. Senza grana né polpa. (Jeremy, «Amazon Customer Review», 2009)

One Block

Questo libro presenta una selezione di sessantasei fotografie scattate da Susanna Pozzoli durante la sua permanenza ad Harlem, New York, dal luglio del 2007 allo stesso mese del 2009. Due anni di lavoro intenso dedicati a ritrarre un microcosmo di difficile accesso: gli interni (e solo gli interni) di tutti gli edifici che si affacciano su un tratto di strada limitatissimo. Gli ambienti fotografati comprendono, oltre alle abitazioni private, anche la scuola, la chiesa, il bar, il ristorante, l'ambulatorio medico, il laboratorio del cappellaio, tutti rigorosamente deserti. La presenza umana, infatti, è esclusa dal campo visivo del progetto e si manifesta soltanto attraverso le tracce, gli oggetti e gli spazi architettonici. In *Back and Forth on the Block*² pubblicato in questo volume l'artista ripercorre le vicende, le motivazioni e le problematiche che hanno mosso e dato vita all'operazione. Come indicato dal titolo, *On the Block*, i confini dell'operazione corrispondono a un'unità urbanistica minima. Il *block* è un segmento di strada non interrotto da traverse e, nella griglia che compone Manhattan, definisce le distanze e i tempi della città. Un *block* corrisponde a un minuto a passo svelto. Per chi viene da fuori, «block» è uno dei primi incontri con il lessico familiare³ locale: sia al turista sia al residente che chiede indicazioni stradali verrà risposto quanti *blocks* deve percorrere nelle varie direzioni. Si tratta infine di un agglomerato sociale: non solo perché il *block* si organizza spesso in associazioni e comitati di chi vi abita e lavora, ma anche perché nel collage antropologico newyorkese le situazioni, le condizioni e le popolazioni mutano da un isolato all'altro. Un *block* più a nord, e le caratteristiche etniche, economiche e culturali possono cambiare repentinamente.

Il *block* in questione è quello dove si trova Harlem Studio Fellowship by Montrasio Arte (HSF by MA), un programma di residenza per artisti internazionali fondato e diretto da Francesca e Ruggero Montrasio, nell'ambito del quale *On the Block* è nato e si è sviluppato. Giovani artisti sono invitati a risiedere in un edificio di tre piani ad Harlem. Hanno così la possibilità di conoscere la realtà artistica newyorkese e di proporgli attraverso un progetto creativo che portano avanti durante il soggiorno e che infine espongono nella sede stessa dove hanno vissuto e lavorato. L'esperienza è condivisa con altri artisti provenienti da paesi diversi, e con scrittori, musicisti e critici d'arte che sono invitati a soggiornare ad HSF by MA per periodi più brevi. In quanto curatore del programma, ho potuto seguire il progetto di Susanna Pozzoli in tutte le fasi della sua ideazione e preparazione: portato avanti nei primi due anni di vita di HSF by MA, *On the Block* ha colto alcune peculiarità essenziali del programma divenendone elemento caratterizzante.

Toc toc. Chi è?

«Ma tu, la faresti entrare un'estranea in casa tua? È una fotografa straniera: vuole ritrarre non te, ma gli ambienti dove vivi e gli oggetti che vi si trovano». La vicenda di due anni che sta alle spalle delle immagini raccolte in questo volume è parte costitutiva dell'opera *On the Block* quanto le fotografie stesse. Rivocato in *Back and Forth on the Block*, questo processo non è direttamente visibile nelle immagini stesse, ma ne è necessariamente implicato. Mi spiego meglio con un esempio. Nel lavoro di Christo e Jeanne-Claude, dell'opera fa parte non solo l'intervento fisico sullo spazio pubblico, ma l'intero processo che lo precede e determina. In concreto, *The Gates* è sì l'installazione di 7.503 portali arancione a Central Park, New York, avvenuta nel febbraio del 2005, ma è anche e in egual misura la complessa operazione, avviata nel 1979, che comprende la progettazione così come le pratiche legali e assicurative, i disegni preparatori come il dibattito pubblico e mediatico circa l'opportunità di tale intervento. Questa vicenda non è visibile nell'installazione di Central Park, ma è il precedente necessario alla realizzazione di un intervento monumentale nello spazio pubblico.⁴ Similmente le fotografie di *On the Block* non mostrano in alcun modo il percorso complicato che ne ha resa possibile l'esecuzione, ma è la loro stessa esistenza a dimostrarne l'avvenimento. Viene qui presa e ribaltata la nota affermazione di Roland Barthes secondo cui la fotografia è necessariamente il risultato e dunque la dimostrazione di un evento che è stato nel mondo e che ha lasciato una traccia nell'immagine fotografica davanti a noi.⁵ In altre parole, la fotografia della «Gioconda» che migliaia di turisti scattano ogni giorno non risponde certo alla necessità di aver accesso all'immagine dipinta da Leonardo una volta tornati a casa, ma è piuttosto il rimando perpetuo all'esperienza di ciascun visitatore: l'essere andati a Parigi, aver visitato il Louvre ed esserci stati davvero di fronte a quel celebre dipinto. Nel caso di *On the Block*, le fotografie di quei luoghi privati non solo sono ciascuna la testimonianza da parte dell'artista dell'essersi trovata proprio lì, in quegli spazi, con quegli oggetti, ma sono anche un rimando al momento, orchestrato nel tempo e non senza fatica, in cui all'artista è dato accesso a quei luoghi. Ciò si riflette nel

those places. And this is reflected in the way the objects and places are photographed.

An entire room, or the detail of a fireplace or a fan, or some little object left there by chance - everything is observed with the solemn intensity of a ritual, as though some deep underlying reason had determined exactly where everything should be. The fact that she never rearranged any object, nor changed the illumination of these premises with set lighting, is of fundamental importance for Pozzoli. I believe this decision not only points to a search for honesty of form and content - for every photo is a respectful portrait of those who live in these rooms and how they live in them - but also to the importance of *being able to see* a given situation. The opening of doors on 121st Street is heir to a millenary iconographic history: the act of removing the veil, which we see in Ottoman miniatures, entered the age of modernism with *Les Demoiselles d'Avignon*. For mediaeval mystics it was an ability to see which was within the reach of the few, while in the modern age it is an empowerment of sight through a representation that amplifies the evocative and lyrical potential of what it reveals. The omnivorous ubiquity of the photographic image suggests to the public of this digital age that the camera lens has some sort of impersonal omniscience, as though it were an automatic, self-generating archive of the world. *On the Block* is thus a realisation of the fact that not everything can be photographed, that not everyone is willing to have themselves and their possessions photographed. Those who did not allow Susanna Pozzoli to photograph their homes are as much a part of *On the Block* as those who, on the contrary, welcomed her in. In line with John Tagg's Foucaultian criticism of the documentary as a process of objectification (ordinary lives turned into reports), *On the Block* shifts the focus of attention from the information that the photograph conveys about an object to the implications that the relationship between photographer and photographed has for both parties.

In his film, *Lost Highway* (1997) David Lynch examined the profound psychological implications of an external eye in one's own home: a couple receive anonymous video cassettes showing the interior of their empty apartment. In Lynch's case, this is obviously an archetype of intrusion/profanation, with disturbing overtones that are completely absent in *On the Block*. But the fact that Pozzoli's photographic eye has been consciously admitted into these more or less intimate spaces does not mean that there are no equally profound reverberations and consequences both for the person who looks and for the one who is looked at. In this case, the human dynamics of any traditional photographic portrait - with the photographer behind the camera and the sitter in front - are indirect and filtered through the intermediacy of the rooms and objects, thus making them more profound in a Freudian sense. When the dreaded question, "would you let a complete stranger in..." (with all the reactions this may elicit) is extended out to a small community and over a fairly long period of time, what matters is not just the individual encounters and reactions there may be, but rather the complex series of feelings, relationships, and situations that this sort of operation ignites at the community level.

Indeed, at the community level, opening the doors of 121st Street to the eyes of a newcomer - a young, white woman who has just moved into a stretch of Harlem traditionally inhabited by an Afro-American majority but now in the throes of gentrification - takes on a sociological and identity dimension. Access to the private places, and the absence of people in the public ones, was necessarily the result of a whole series of meetings and conversations. A series of human and social interactions that, significantly, took place in the open, public areas of the street, and on the steps leading up to the brownstones. (Just as the human presence, the life of the street and of the neighbourhood, which are never shown, appears in the form of indirect evidence).⁸ This raises issues and sensibilities such as collective memory and identity, privacy and home life, local history and the perception of change, social integration and segregation, seeing-as-power and gender roles, aesthetic taste and the property market, all of which become an integral part of the project.

Artists' Residences and Relational Practice

It is no coincidence that *On the Block* first emerged within the context of HSF by MA. And it is in relation to the phenomenon of the artist-in-residence programs and of the artistic practices normally associated with them that we can detect one important particularity of *On the Block* within the present-day panorama of contemporary art. Artist-in-residence programs have achieved extraordinary success, and they became an authentic global phenomenon in the late 1990s. This was accompanied by a trend in art that increasingly frequently and ever more insistently focused on the experiential and contextual aspect of art production and fruition rather than on the finished art object: expressions like "workshop", "work in progress", "artist in residence", "event", "open studio", and "site-specific" gradually became commonplace in the programmes of international art festivals, biennials, and museums.⁹ Since the early 2000s, museums - from the Palais de Tokyo in Paris to P.S. 1 in New York - increasingly resembled workshops, where the emphasis was put on the processes that lead to the finished work, and where visitors were invited to take part. This policy was naturally adopted as an alternative to the aseptic, all-white exhibition spaces of traditional modernism, which were offered as a neutral backdrop for a pure experience of self-contained, absolute works. Based on Debord's theories,¹⁰ the generally expressed idea is that in the present system of interpersonal contacts, human relationships are gradually being replaced or filtered by their media-based representations and spectacularisation. This suggests that, rather than formulating and visualising great utopias, as in heroic modernism, a work of art has the more modest and democratic function of promoting temporary but concrete micro-utopias. As defined by the French critic and theoretician Nicolas Bourriaud,¹¹ relational art aimed to create authentic "arenas of exchange" and models of action in existing reality. As a form of art, it "takes as its theoretical horizon the sphere of human interactions and its social context."¹² And, returning to the comparison made above, it is precisely here that the generational shift between Pozzoli's work and that of Christo and Jeanne-Claude is most evident.

modo in cui gli oggetti e gli ambienti sono fotografati.

Un'intera stanza così come il dettaglio di un camino, un ventilatore così come il piccolo oggetto lasciato lì per caso sono osservati con l'intensità solenne di un rituale, come se una ragione profonda avesse determinato il posto di ogni cosa. È sostanziale per Pozzoli il fatto di non aver modificato la disposizione di alcun oggetto né di aver alterato

l'illuminazione del posto con luci da set fotografico. Credo, infatti, che questa scelta sia significativa non solo di una ricerca di onestà formale e di contenuti - ogni fotografia è un ritratto rispettoso di chi vi abita e di come vi abita -, ma anche dell'importanza del *poter vedere* una situazione data. L'aprirsi delle porte della 121st Street è erede di una storia iconografica millenaria: l'atto di togliere il velo, che dalle miniature ottoniane ha varcato la soglia del modernismo con *Les Demoiselles d'Avignon*. Per i mistici medievali era una capacità di vedere alla portata di pochi; nell'epoca moderna è un potenziamento del vedere tramite la rappresentazione che amplifica la capacità evocativa e lirica di ciò che è svelato.

L'omnipresenza onnivora d'immagini fotografiche fa presumere al pubblico dell'era digitale una sorta di onniscienza impersonale dell'obiettivo fotografico come archivio automatico e autogenerosi del mondo. *On the Block* è dunque una presa di coscienza del fatto che non tutto è fotografabile, non tutti sono disposti a far fotografare se stessi e le proprie cose - coloro che non hanno permesso a Susanna Pozzoli di fotografare i loro ambienti hanno determinato e fanno parte di *On the Block* quanto coloro che al contrario le hanno dato accesso. In linea con la critica foucaultiana di John Tagg al documentario come processo di oggettificazione (vite normali sono trasformate in resoconti),⁸ *On the Block* sposta il centro d'attenzione dalle informazioni che le fotografie possono riportare circa un oggetto di osservazione alle implicazioni che il rapporto tra fotografo e fotografato comportano in entrambi gli interlocutori.

David Lynch ha sfruttato nel film *Lost Highway* (1997) le profonde implicazioni psicologiche di uno sguardo esterno nella propria casa: una coppia riceve videocassette anonime di video in cui è ripreso il loro appartamento vuoto. Ovviamente, si tratta nel caso di Lynch di un archetipo di intrusione/profanazione dai risvolti inquietanti che sono assenti in *On the Block*. Ma che l'occhio fotografico di Pozzoli sia stato consapevolmente ammesso in quei luoghi più o meno intimi non significa che non vi siano altrettanto profonde risonanze e conseguenze sia in chi guarda sia in chi si lascia guardare. Le dinamiche umane di ogni tradizionale (ritratto fotografico - fotografo dietro e fotografato davanti alla macchina - sono qui indirette e mediate attraverso gli ambienti e gli oggetti; sono dunque freudianamente più profonde. Quando poi la famigerata domanda «faresti entrare un'estranea...» (con le reazioni che tale quesito attiva) viene estesa a una piccola collettività e per un arco di tempo abbastanza prolungato, ciò che conta non sono soltanto gli incontri e le reazioni individuali, ma soprattutto il nodo di sentimenti, rapporti e situazioni che un'operazione simile innesca a livello collettivo.

A livello collettivo, l'aprirsi delle porte della 121st Street all'occhio di una nuova arrivata - una giovane donna, bianca, appena trasferitasi in un tratto di Harlem tradizionalmente abitato da una maggioranza afroamericana e oggi in piena *gentrification* - assume una dimensione sociologica e identitaria. L'accesso ai luoghi privati e l'assenza di persone in quelli pubblici sono necessariamente conseguenze di un intreccio di incontri e conversazioni, di dinamiche umane e sociali svoltisi, è significativo, principalmente nei luoghi aperti e condivisi della strada, e sulle scale di accesso alle *brownstones*. (Così come la presenza umana, la vita della strada e del quartiere, mai rappresentate, emergono indirettamente, per indizi).⁸ Sono sollevati così sentimenti e problematiche come identità e memoria collettiva, privacy e vita domestica, storia locale e percezione del cambiamento, segregazione e integrazione sociale, sguardo-come-potere e ruoli sessuali, gusto estetico e mercato immobiliare, che divergono tutti parte integrante del progetto.

Residenze d'artista e pratica relazionale

Non è un caso che *On the Block* sia nato nel contesto di HSF by MA. Ed è rispetto al fenomeno dei programmi *artist-in-residence* e alla pratica artistica a essi generalmente riferita che si può definire un importante aspetto di specificità di *On the Block* nel panorama attuale dell'arte contemporanea. Le residenze d'artista hanno avuto un successo straordinario e assunto una dimensione di vero e proprio fenomeno globale dallo scorcio degli anni novanta, in concomitanza con una tendenza artistica che sempre più frequentemente e con maggiore insistenza ha posto l'accento sull'aspetto esperienziale e contestuale del fare e del fruire l'arte piuttosto che sul prodotto artistico finito: termini come *workshop*, *work in progress*, *artist in residence*, *evento*, *open studio* o *site specific* sono divenuti progressivamente familiari nelle programmazioni dei musei, delle biennali e rassegne d'arte internazionali.⁹ Dai primi anni Duemila i musei, dal Palais de Tokyo parigino al newyorkese P.S. 1, hanno spesso assunto l'aspetto del laboratorio, dove si dà rilievo al processo che porta all'opera e dove spesso il visitatore è invitato a intervenire. E questa, ovviamente, una scelta alternativa rispetto agli spazi espositivi del modernismo tradizionale, bianchi e asettici, che si dichiarano contesto neutro per la pura fruizione dell'opera conclusa e assoluta. Sulla scorta della teoria debordiana,¹⁰ l'idea generalmente espressa è che nell'attuale sistema di contatti interpersonali le relazioni umane sono progressivamente sostituite o filtrate dalle loro rappresentazioni e spettacolarizzazioni mediatiche. Quindi l'opera d'arte, più che formulare e visualizzare grandi utopie come nel modernismo eroico, svolgerebbe la funzione più modesta e democratica di favorire microtopie temporanee e concrete. L'arte relazionale, come definita dal critico e teorico francese Nicolas Bourriaud, si proponeva¹¹ di costruire vere e proprie «arene di scambio» e modelli di azione nella realtà esistente; è un'arte che «prende come orizzonte teorico la dimensione delle interazioni umane e il loro contesto sociale».¹² (Tornando al paragone fatto sopra, è precisamente in questo che si rende più evidente lo scarto generazionale tra l'opera di Pozzoli e quella di Christo e Jeanne-Claude.)

However, the prime risk of this artistic practice is that a hypocritical and classist form of political-correctness may be concealed behind democratic rhetoric. As Claire Bishop maintained, the fact that an exhibition by Rirkrit Tiravanija consisted in offering Thai food to visitors to the gallery does indeed encourage relationships between strangers who find themselves eating and talking together, but the nature of these relationships is substantially characterized by the fact that they happen to be in a Chelsea gallery, and the very fact that they are there itself constitutes a very precise sense of belonging: that of being initiates into the brilliant and exclusive world of contemporary art. These meetings and conversations will thus inevitably start out from this premise, thereby eliminating possible antagonism, confrontation, and sometimes even conflict between diversities. These are essential aspects of democratic interaction.¹³ In *On the Block*, on the contrary, this mutual interaction is far from removed. The complex and problematic confrontation between stratified and intersecting spheres of belonging in the real world of the urban unit is not paraded in the exhibition in the form of facile solutions, but it is rather an essential precondition for carrying out the project. This decision was fully in line with the character of HSF by MA. Deliberately out of step with the stereotyped image of New York, and at one remove from the canonical places of art in the city, the policy adopted by HSF by MA has at least two aspects that Pozzoli has helped bring into focus and expand upon. In an age of illusory ubiquity, of Ryanair and Google Map, the concept of the artist in residence helps redefine the significance of an "experience abroad" and, more in general, the meaning of being in a place.¹⁴ A two-way cultural enrichment between the visitor and the site visited occurs to the extent that the artistic experience manages to convey a real realisation of *being* in a place, and it is a gradual entering into contact with the identity complexity of the context. In this sense, *On the Block* may be interpreted as a parody of mass tourism, which adopts a completely opposite approach to photography: I fly in from the other side of the world, go to what I'm interested in, take a snap, and leave.¹⁵ Quite apart from the obvious difference in terms of attention span (a single block in two years rather than a whole continent in two weeks), the photographic shot in *On the Block* is not just the hurried conclusion of cultural consumption but rather part of a complex and necessarily long process of interaction with part of the real world. In a Leonardesque sense, it is thus an instrument of knowledge. Harlem provides neighbourhood life and an urban, historical, and cultural context which is clearly defined and very much its own, which means that the artists at HSF by MA can embark upon a non-neutral dialogue with New York at different levels. In this sense should be considered the decision to have the artists live, work, and exhibit together in an environment with a very strong identity – which we frequently see in the photographs of *On the Block* – in an architectural context historically characterized: with parquet floors, ceiling stuccoes and elaborate wooden ornaments on the fireplaces and stairs.¹⁶ Lastly, the presence of these artists constitutes a social catalyst, not just as interlocutors, but especially because they create a network of ideas and relationships that later become part of the real social and cultural fabric of individuals and of the local community. And indeed *On the Block* did spark off a debate, bringing together the neighbourhood and encouraging people to go and see HSF by MA exhibitions, bringing together local residents who continued to meet up long after. And what makes *On the Block* different from so much so-called relational art is precisely this interaction: even though the project is a form of art and addresses its audience in the places and through the means of contemporary art, nevertheless it has become part of the life and history of that block, helping create relationships and building up a real communicative network in the real community and space where it takes place.

Harlem Beyond the Door

"You know, I have a hobby: I collect rooms". These are the words that Fritz Lang has the actor Michael Redgrave say in *Secret Beyond the Door*, a film of 1948: "My theory is that the way a place is built determines what happens in it". In Pozzoli's vision, the premises and atmospheres she conveys in her photos are always narrative traces that evoke the human stories of which they have been, and still are, the setting. In the artist's most important photographic projects – from *A Long Line and a Dot* (started in 2004) to *Park Boundaries* (2007), and on to the more recent *After the Funeral* (2008-2009) and our *On the Block* – the main subject is that of real and possible stories that have, or might have led to the present situation of the places concerned, but that in turn have been characterised or even created by them. The instant captured in the photo is thus the nodal point of countless narratives: stories and memories, situations, and past or future events, dreams and imaginary speculations.¹⁷

The stories that emerge or that we perceive, and that intersect when we leaf through the pages of *On the Block* are firmly held together by a very precise and concrete frame-context, which is that of the real story of the project itself in Harlem in the two years from 2007 to 2009. First and foremost, *On the Block* has an important process-based and autobiographical dimension. In this sense we can trace the operation back to an essentially modernist attempt to blur the borderline between art and life, with its recent performance-style progeny, in which the work of art becomes a conduct of life extended over time. The documentation of this conduct narrates not only the performance itself but also how, by dictating a certain lifestyle, this performance inevitably changes the very personality of the artist with the passing of time. A famous example of this is that of the Taiwanese artist Tehching Hsieh, who recently exhibited his *One Year Performance 1980-1981* in New York:¹⁸ locking himself up in a room for a year, Hsieh photographed himself at regular one-hour intervals, both day and night, for 365 days, thus altering his own metabolism. The gradual physical change that this conduct brought about on the artist's face was the visible translation of the artistic process as an agent of bijective change. Pozzoli's entire project is a diary of her own gaze on things: each photograph is complete with date and time, but also the passing of time and of the seasons can be seen in the photographs, in details such as a Halloween pumpkin, Christmas presents, or quite simply a ventilator fan. But not in the sense that her way of photographing visibly changed during the course of these two years. It is more an

Tuttavia, il principale rischio di tale pratica artistica è che dietro una retorica democratica si nasconda un ipocrita buonismo classista. Come sostenuto da Claire Bishop, il fatto che una mostra di Rirkrit Tiravanija consista nell'offrire cibo thailandese ai visitatori della galleria favorisce sì interrelazioni umane tra estranei che si trovano a pasteggiare e conversare insieme, ma la natura di tali relazioni è sostanzialmente determinata dal fatto di trovarsi in una galleria di Chelsea, e il trovarvisi costituisce di per sé un ben preciso senso di appartenenza: quello degli iniziati al mondo brillante e rarefatto dell'arte contemporanea. Gli incontri e le conversazioni partiranno inevitabilmente da questo assunto eliminando dunque gli antagonismi, il confronto o talvolta scontro tra diversità: aspetti, questi, essenziali dell'interrelazione democratica.¹³ In *On the Block*, al contrario, tale interrelazione è lungi dall'essere rimossa. Il confronto, molteplice e problematico, tra dimensioni di appartenenza stratificate e intersecatesi nel luogo reale dell'unità urbanistica non è ostentato in fase espositiva con facili soluzioni, ma è la precondizione necessaria alla realizzazione del progetto.

Si tratta di una scelta in sintonia con il carattere di HSF by MA. Deliberatamente anomalo rispetto all'immagine stereotip di New York e decentrato rispetto ai luoghi canonici dell'arte in città, HSF by MA ha tra le sue basi programmatiche almeno due aspetti che Pozzoli ha contribuito a focalizzare e approfondire. Nell'era dell'ubiquità illusoria, di Ryanair e di Google Map, la residenza d'artista contribuisce a ridefinire il significato di «esperienza all'estero» e più in generale il senso di trovarsi in un luogo.¹⁴ L'arricchimento culturale reciproco tra visitatore e posto visitato avviene nella misura in cui la pratica artistica si fa veicolo di una concreta presa di coscienza dell'esercizio in un luogo, un progressivo guadagnare il contatto con la complessità identitaria del contesto di adozione. In questo senso *On the Block* può essere letto in chiave parodica rispetto a un paradigma antitetico del fotografare, quello del turismo di massa: volo dall'altra parte del mondo, giungo all'oggetto d'interesse, lo fotografò e me ne vado.¹⁵ Al di là dell'ovvio scarto di tempo-attenzione (un isolato in due anni invece di un continente in due settimane), in *On the Block* lo scatto fotografico è, piuttosto che compimento frettoloso di consumo culturale, parte di un processo complesso e necessariamente lungo di interazione con una realtà. È dunque, in senso leonardesco, strumento di conoscenza. Harlem fornisce una vita di quartiere e un contesto dal carattere urbanistico, storico e culturale su proprio e definito; gli artisti di HSF by MA possono dunque avviare un dialogo non neutrale con New York a differenti livelli di specificità. In questo senso va letta anche la scelta di far vivere, lavorare ed esporre gli artisti in un ambiente dal carattere marcato – ricorrente nelle fotografie di *On the Block*, in un contesto architettonico storicamente caratterizzato: con parquet, stucchi ai soffitti ed elaborate rifiniture in legno ai camini e alle scale.¹⁶

La presenza degli artisti si rende infine catalizzatore sociale non solo in quanto interlocutore, ma soprattutto perché attiva una rete d'idee e relazioni che divengano poi parte del tessuto culturale e sociale reali, di individui e comunità locali. Di fatto *On the Block* ha innescato un dibattito, ha portato il vicinato a incontrarsi e a visitare le mostre di HSF by MA e ha messo in contatto persone del quartiere che hanno continuato poi a frequentarsi. Ed è anche in questa interazione che *On the Block* si distingue da molta cosiddetta arte relazionale: il progetto, che pur si inserisce nella pratica artistica, si rivolge a un pubblico, nei luoghi e tramite i mezzi dell'arte contemporanea, e soprattutto ne ha lo spessore semantico, è tuttavia divenuto parte della vita e della storia di quel block, ha innescato rapporti e costituito un vero e proprio tessuto comunicativo nello spazio e nella comunità reale in cui si è svolto.

Harlem Beyond the Door

«Devi sapere che ho un hobby: collezione stanze». Sono parole che Fritz Lang faceva dire all'attore Michael Redgrave in un film del 1948 intitolato *Secret Beyond the Door*: «La mia teoria è che il modo in cui un luogo è costruito determina ciò che vi accade». Nella poetica di Pozzoli, gli ambienti fotografati e le loro atmosfere sono sempre indizi narrativi, evocano le vicende umane di cui sono stati e sono teatro. Soggetto centrale nei più importanti progetti fotografici dell'artista – da *A Long Line and a Dot* (iniziato nel 2004) a *Park Boundaries* (2007), fino ai più recenti *After the Funeral* (2008-2009) e al nostro *On the Block* – sono le storie reali e quelle possibili che hanno (avrebbero) determinato la situazione attuale dei luoghi, ma che a loro volta ne sono caratterizzate o scaturite. L'istante colto nello scatto fotografico è dunque un punto nodale di intrecci molteplici: racconti e memorie, situazioni e fatti accaduti o futuri, sogni e speculazioni immaginarie.¹³

I racconti che dunque emergono o intuiamo, e che s'intersecano mentre sfogliamo le pagine di *On the Block*, sono tenuti saldi insieme da una ben precisa e concreta cornice contestuale: la reale vicenda del progetto stesso ad Harlem nel biennio 2007-2009. Esiste in primo luogo una forte dimensione processuale e autobiografica in *On the Block*. In questo senso si può ricondurre l'operazione al tentativo essenzialmente modernista di dissolvere il confine tra arte e vita, con la sua più recente filiazione performativa in cui l'opera d'arte corrisponde a una condotta di vita prolungata nel tempo: la documentazione di tale condotta narra non solo la performance stessa, ma anche come questa, dettando un certo stile di vita, venga inevitabilmente a mutare con il tempo la persona stessa dell'artista. Caso famoso ed esemplare è quello dell'artista taiwanese Tehching Hsieh, che ha esposto recentemente a New York *One Year Performance 1980-1981*:¹⁸ autorecluso in una stanza per un anno, Hsieh ha fotografato se stesso a intervalli regolari di un'ora, giorno e notte, per 365 giorni, alterando così il proprio metabolismo. Il progressivo cambiamento fisico che tale comportamento provocava sul volto dell'artista era la traduzione visibile della processualità artistica come agente di mutamento biunivoco. L'intero progetto di Pozzoli è un diario del proprio sguardo sulle cose: ogni scatto è corredato di data e ora, ma anche il passare del tempo e delle stagioni è indicato nelle fotografie dalla presenza di dettagli come una zucca di Halloween, dei regali di Natale o semplicemente un ventilatore. Ma non nel senso che il suo modo di fotografare sia visibilmente mutato nell'arco dei due anni. Si tratta piuttosto

expansion of her visual field as an elementary process of knowledge: one that is not free from Zavattini-style voyeurism,¹⁰ corresponding to the fundamental intellectual curiosity of knowing what is going on and what is inside the places around us; but also the indirect account that the artist gives of her gradual integration into the society of the neighbourhood. In fact, the photographic project does require human relationships, but it also is a vehicle for them. In the minimal community of the block, this is an almost archaic way of establishing a role of one's own in a new and alien social context. And every door that opens is a sign of trust, at least on professional terms if not on more profoundly human ones. The last photograph in this book makes this autobiographical thread quite explicit: in place of Hsieh's deformed face, we see the shoes she wore (and pulled out of shape) for the two years. An ironic metonymy of a self portrait, and a clear reference to a long tradition in painting, from Van Gogh to Magritte.

The particular historic context of the Harlem neighbourhood in 2007-2009 constituted however the concrete structure and an essential motive for the project. At the time, it was poised between change and the tensions caused by gentrification, between enthusiasm for the campaign and subsequent election of Barack Obama as president and the repercussions this had on its local identity. The huge changes that have been sweeping through Harlem for at least the past twenty years have become both well known and visible. Gentrification is the process that transforms a poor neighbourhood into a wealthy, safe, and bourgeois area.¹¹ Harlem has been characterised by its Afro-American identity for almost a century, becoming its cultural centre and symbol, but it is now giving way to an expanding community of affluent students, professionals, artists, and intellectuals, most of whom are white, and they are increasingly numerously and visibly moving into the neighbourhood. The purchase and renovation of an apartment, and then the move to live there, is thus the driving force behind a process that, in the long run, means different prices and tastes, and thus also different habits and culture, but it also brings an influx of tourists and a consequent trivialisation and commodification of what is left of the neighbourhood's original identity. *On the Block* was started up and carried out during an acute period of this metamorphosis, during the spike that came before the financial crash of 2009. It is thus a portrait of an ongoing transformation and of coexisting worlds and ways of living which constituted an emotional mix of curiosity and suspicion, hostility and excitement, euphoria and fear. Well aware that her own presence was part of this phenomenon and that it too was contributing to this process of gentrification, the artist avoids considering herself as a neutral and external witness: by reducing her own field of action to a single block, she made it possible to measure the impact of her own presence and work. She also made sure she did not fall into the trap of trite (hypocritical) denunciation of the phenomenon. Her approach is more one of recovering the complexity of vision. It is an assumption of responsibility that is both instrumental and necessary for making a positive contribution: that of setting up an open platform of ideas and interaction in that stretch of street. She deliberately opts to perform a difficult action. She is white and she goes to photograph apartments in Harlem at a time when it is generally real-estate agents who take photographs of apartments.

But in this situation, photographing interiors is also a highly revealing operation, and one that digs deep. While the exteriors that give onto the street have almost all preserved their characteristic style - with steps up to the front door and dark-stone façades - the interiors reveal the metamorphosis far more clearly, showing the differences that now exist. They are preserved or altered, restored or redesigned according to the tastes, economic possibilities, and accommodation needs of their new or old inhabitants.¹² Renovation work and moving often appear in Pozzoli's photos. In some cases she photographed the same apartment at a later date, with different inhabitants. And it is also the repetition of some architectural features in many of the places she photographs that makes the variety of solutions, interpretations, and ways of inhabiting these spaces so evident. They are the narrative traces from which individual stories, and those of families, emerge. It is from them that different cultural legacies inextricably come out, together with projections of identity, ill-concealed or flaunted realities and false impressions. A prime example is that of the fireplaces: the law has deprived them of their proper use and they have variously been turned into niches, altars, showcases, storage spaces, or little exhibition sites.

Slow Gaze

However much all this may be the instrument, the content, and the narrative context of the project, the photographs themselves still show quite clearly that the point is not to provide an anthropological *analysis* of human behaviour in these places, nor is it to *study* the effects of gentrification on the way of life of Harlem. Neither the vision nor the intention of *On the Block* is documentary or one of photojournalism. Like the plaque and the interiors of Santa Maria Novella in the *Decameron*, it is a real historical circumstance and condition that prompts the need to narrate. The stories that we find do indeed start from there, but they go beyond the circumstance and tend towards the universal. This might (erroneously) recall the words of the photographer and theoretician Allan Sekula about the distinction between art and documentary: "Documentary is thought to be art when it transcends its reference to the world, when the work can be regarded, first and foremost, as an act of self-expression by the artist."¹³ In actual fact, the point here is not so much self-expression as distinction: it would be pointless to attempt to discriminate between what is and what is *not* art. Famous precedents of documentary photography, from Walker Evans to Robert Frank, have fully earned their place as canons in the history of modern art, and they definitely have a place in Pozzoli's genealogy. It is indeed a matter of poetic intentionality, but it is especially and more concretely a matter of methodology and results: even though the photographs in *On the Block* may well constitute a fascinating document of a particular phenomenon and of the historic moment we have mentioned, they are not (and do not intend to be) a clear and systematic visual account of them. Pozzoli's camera lens is attracted not so much by the information that the objects she captures

dell'espansione del campo visivo come elementare processo di conoscenza: non scevro di voyeurismo zavattiniano,¹⁰ corrisponde alla basilare curiosità intellettuale di sapere che cosa succede e che cosa c'è nei luoghi che ci circondano; ma è anche la narrazione indiretta da parte dell'artista della sua graduale integrazione sociale nel quartiere. Infatti il progetto fotografico necessita sì, ma anche si fa veicolo, di rapporti umani. Nella comunità minima del *block*, questo è un modo quasi arcaico per definire un proprio ruolo nel contesto sociale nuovo ed estraneo. E ogni porta che si apre è un segno di fiducia quanto meno professionale se non più profondamente umana. L'ultima fotografia di questo libro esplicita tale filo autobiografico: al posto del volto sformato di Hsieh, le proprie scarpe usate (mutate) nell'arco dei due anni sono ironica metonimia di autoritratto - evidente il rimando a una lunga tradizione pittorica da Van Gogh a Magritte.

Concreta struttura portante e sostanziale motivazione del progetto è tuttavia lo specifico contesto storico del quartiere di Harlem nel biennio 2007-2009, vissuto in un momento eccezionale, in bilico tra i cambiamenti e le tensioni della *gentrification*, tra gli entusiasmi e le ripercussioni identitarie della campagna e successiva elezione a presidente di Barack Obama. Il mutamento di Harlem da almeno un ventennio a questa parte e tuttora in corso è un fenomeno ormai avanzato, noto e visibile. La *gentrification* è il processo che trasforma un quartiere povero in zona ricca, sicura e borghese.¹¹ Di fatto l'identità afroamericana che ha caratterizzato Harlem da quasi un secolo, facendone proprio simbolo e centro culturale, sta lasciando il passo a una crescente comunità di studenti, professionisti, artisti e intellettuali benestanti e per la maggior parte bianchi, i quali, sempre più numerosi e visibili, si trasferiscono nel quartiere. L'acquisto e la ristrutturazione di un appartamento e il successivo trasloco sono dunque motivi trainanti di un processo che poi significa cambiamento dei prezzi, dei gusti e dunque degli usi, della cultura e dell'identità del luogo, ma anche afflusso turistico e conseguente banalizzazione e mercificazione proprio di quel retaggio identitario in estinzione.

Avviato e svoltosi in una fase acuta di tale metamorfosi - durante il picco prima dei crolli finanziari del 2009 e conseguente rallentamento - *On the Block* è il risultato e il ritratto del mutamento in corso e di una coabitazione tra mondi e modi di vivere fatta di un groviglio emotivo di curiosità ma anche sospetto, ostilità e fermento, euforia e paura. Consapevole del fatto che la propria presenza sia parte di tale fenomeno e di per sé contribuisca al processo di *gentrification*, l'artista evita di considerare se stessa occhio neutrale ed esterno: la riduzione del proprio raggio di azione a un *block* le dà la possibilità di misurare l'impatto della propria presenza e del proprio operato. Evita inoltre di cacciare in una banale (pocrita) denuncia del fenomeno. Il suo è piuttosto un recupero di complessità di sguardo. È una presa di responsabilità necessaria e strumentale a un contributo positivo: la costituzione in quel tratto di strada di una piattaforma aperta d'idee e confronti. Sceglie liberatamente un gesto difficile. È una bianca che va a vedere e fotografare appartamenti di Harlem in un contesto in cui a fotografare gli appartamenti sono in genere le agenzie immobiliari.

Ma fotografare gli interni, in questo ambito, diviene anche un'operazione di scandaglio profondo e rivelatore. Se infatti gli esterni che danno sulla strada sono quasi tutti preservati nel loro caratteristico stile, con scalette d'ingresso e facciata di pietra scura, gli interni manifestano molto più chiaramente le metamorfosi in corso e la diversità presenti: vengono mantenuti o alterati, restaurati o ristrutturati in base al gusto, alle possibilità economiche e alle necessità abitative dei nuovi e dei vecchi residenti.¹² Nelle fotografie di Pozzoli ricorrono ristrutturazioni e traslochi. In alcuni casi lo stesso appartamento è stato rifotografato a distanza di tempo con differenti inquilini. Ed è anche il ripetersi di alcuni elementi architettonici in gran parte degli ambienti fotografati a rendere evidente la varietà di soluzioni, interpretazioni, modi di vivere gli spazi: sono questi gli indizi narrativi da cui si dipartono, stratificate, le storie individuali come quelle familiari, da cui emergono inestricabili i differenti retaggi culturali così come le proiezioni identitarie, le realtà esibite e malcelate e le apparenze di facciata. Caso esemplare è quello dei camini: disabilitati per legge all'utilizzo loro proprio, divengono alternativamente nicchie, cappelle, altari, vetrine, depositi, piccoli spazi espositivi.

Slow Gaze

Per quanto tutto ciò costituisca lo strumento, il contenuto e il contesto narrativo del progetto, tuttavia risulta evidente dalle fotografie stesse che il punto non è *analizzare* antropologicamente i comportamenti umani in quegli spazi, o *studiare* gli effetti della *gentrification* sui modi di vita ad Harlem: né lo sguardo di *On the Block* né i suoi intenti sono documentari o foto-giornalistici. Come la peste e gli ambienti di Santa Maria Novella nel *Decameron*, si tratta di una condizione e una circostanza storica reale che mette in moto e che rende urgente il narrare. Le storie che ne conseguono partono sì di lì, ma poi trascendono la circostanza per tendere all'universale. Ciò potrebbe ricordare (erroneamente) la dichiarazione del fotografo e teorico Allan Sekula circa il discrimine tra arte e documentario: «Un documentario viene ritenuto arte quando trascende la sua referenza al mondo, quando il lavoro può essere considerato prima e sopra a tutto come un atto di autoespressione da parte dell'artista».¹³ In realtà qui il punto non è tanto l'autoespressione in quanto discrimine: sarebbe sterile esercizio mettersi a discernere che cosa sia da che cosa *non* sia arte. E sicuramente sono ben presenti nella genealogia di Pozzoli precedenti di fotografia documentaria, da Walker Evans a Robert Frank, che sono entrati a pieno diritto nel canone della storia dell'arte moderna. È sì un problema d'intenzionalità poetica, ma lo è soprattutto e più concretamente di metodologia e risultati: sebbene le fotografie di *On the Block* possano costituire un documento interessantissimo dello specifico fenomeno e momento storico di cui sopra, non ne sono (né vogliono esserne) un resoconto visivamente chiaro o sistematico. L'obiettivo fotografico di Pozzoli, più che dai dati informativi che gli oggetti fotografati possono fornire, è sedotto dai loro potere evocativo, ma anche dagli

