

● ● *la* Giarina **artecontemporanea**verona

ASSAF GRUBER
PRIVACY

curated by

Elena Forin
Isin Önoł

La Giarina Arte Contemporanea
Verona | Italy

PRIVACY
di Elena Forin

Alle metafore. Questa parola si scrive solo al plurale. Se ci fosse solo una metafora possibile, sogno che sta al fondo della filosofia, se si potesse ridurre il loro gioco al cerchio di una famiglia o di un gruppo di metafore [...]
Jacques Derrida¹

Le metafore, diceva Derrida, sono difficilmente riducibili e fanno scaturire reazioni a catena che causano altre metafore, e questo, in sintesi, porta a due considerazioni: un solo paragone e la filosofia sarebbe finita; tanti paragoni e la filosofia diverrebbe una ridondanza degli stessi problemi.

Così, continua, bisognerebbe cercare di isolare un gruppo che accorpi contenuti tra loro penetranti: un sogno, questo, che si esprime anche nel linguaggio vocativo, consapevole e concreto nella ricerca di una grammatica che “decostruisca” i termini filosofici di un tempo per proiettarsi nel presente e nel futuro.

Questo, per Derrida, sembra essere il modo più coerente e necessario per relazionarsi con il mondo, quello della famiglia metaforica e della decostruzione, che d’altra parte è importante anche per Assaf Gruber, di certo non intenzionato a cercare una forma estetica di questa filosofia, ma seriamente impegnato in un procedimento d’analisi attestato su basi simili.

Ma andiamo con ordine, perché con questa mostra Gruber ci porta direttamente al centro della sua ricerca, e lo fa a partire da un’occasione precedente, quella di *Work in Progress*², cui aveva partecipato con due lavori molto diversi rispetto a quelli che vediamo ora, ma che in realtà costituiscono un importante preludio per *Privacy*, perché con *Waterfall* e *Isomorphs* si trattava di mostrare la relazione mutevole con il tempo e con il contesto, una relazione, questa, proiettata verso l’esterno, e che doveva far riflettere più che altro sulla dimensione del cambiamento in relazione all’individuo e alla società.

Ma non solo, perché ciò che funge da ricordo con l’idea di *Privacy* è anche la natura stessa di questa relazione tra l’uomo e il suo tempo, che proprio come nei dipinti di Thomas Gainsborough sulla decadenza parassitaria dell’aristocrazia inglese settecentesca, vive di continui rimandi, quasi come l’una fosse la metafora dell’altra, e il gioco di scambi potesse esprimere la complessità dell’animo umano attraverso uno spazio fisico che ne diviene cassa di risonanza.



¹ Derrida, J., 1997 (1972), *Marges – de la philosophie*, Paris, Ed. de Minuit (trad. it. di M. Iofrida: *Margini – della filosofia*, Torino, Einaudi), pag. 345.

² *Work in Progress*, collettiva alla galleria La Giarina, settembre-novembre 2008. Artisti in mostra: Marco Bolognesi, Davide Coltro, Daniele Girardi, Assaf Gruber, Santiago Picatoste, Silvano Tessarollo.

Ma cos'è la *privacy* per Assaf Gruber? Innanzitutto è quella famiglia metaforica di cui abbiamo parlato, e che è in grado di raccogliere identità e osservazioni differenti seppur unite da un unico legame, quello delle realtà profonde che abitano l'uomo, che ne stabiliscono la natura e ne motivano l'agire sociale.

Per questo forse quello della decostruzione è un passaggio così fondamentale e necessario, perché ci accompagna fino al contenuto che l'involucro esterno maschera, trattiene e unifica, proprio come accade in *Homealone*, l'opera che accoglie lo spettatore e che lo introduce alla complessità stratificata che attraversa e riempie l'esperienza umana di identità e contraddizioni.

Ma l'equilibrio tra ricchezza e rottura non genera soltanto stupore di fronte alla montagna di risorse emblematicamente uscite dalla maraca di *Homealone*, perché altre possono essere le esplosioni di cui è teatro il nostro tempo, e anche senza finire in digressioni che non appartengono né a questo trattato né al lavoro di Gruber, ciò che con *Kikar Atarim* si va a delineare, è un senso molto più sottile, quello della natura politica universale che l'uomo ha come componente innata, e che lo rende un essere comunicativo e sociale a tutto tondo, fatto di pensieri, di punti di forza, di debolezze e di prevaricazione, e che nello squarcio di una strada continuamente costruita e poi distrutta (*Kikar Atarim* è una piazza di Tel Aviv) rivela tutta l'inafferrabile illogicità del vacillare del buon senso, della crisi della ragione, e della confusione sulla percezione di ciò che la democrazia comporta.

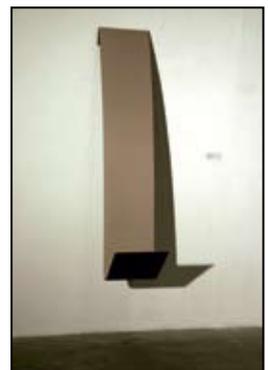


Ad emergere dai cocci è infatti una terra rabbiosa, secca e arsa dai conflitti e dai mescolamenti, dalla manipolazione e dall'imposizione, e che mai più di ora è consapevole di mostrare il proprio corpo spogliato di tutte le costruzioni che l'individuo impone. Per questo la struttura è per Gruber una parte così fondamentale da essere esibita senza esitazione, perché esplicita l'identità intima (e quindi privata) di ogni realtà, proprio come in *Orly 4:11*, in cui i differenti lati dell'installazione offrono non solo diverse possibilità alla visione, ma lasciano anche scoprire cosa si nasconde dietro il meccanismo dell'attesa, del passaggio e dell'epifania latente alla ricerca, insegnando all'osservatore come trovare le risposte congelate nel tempo assente, sordo e ovattato di questo lavoro, capace di accogliere la delicatezza del sentimento, insieme alla freddezza di quei non-luoghi in cui confusione e presenza isolano l'individuo che si abbandona a se stesso.

Siamo quasi alla frontiera con *Orly 4:11*, al limite estremo che l'uomo deve raggiungere per trovare quel punto di rottura che cerca, e che bene viene espresso anche nell'epopea di *Manu and Dougie*, quasi una parabola la loro, un viaggio che racconta l'approdo in una terra di nessuno (l'ultima area non edificata di Tel Aviv, animata dalla prostituzione la notte, e completamente deserta di giorno) catartica e slatentizzante, e in cui la perdita dell'innocenza avviene per passaggi progressivi verso la violenza. Anche Manu e Dougie sono soli, proprio come il viaggiatore che passa per *Orly 4:11*, e questa solitudine fa emergere un processo di estrema libertà comportamentale ed emotiva, quasi come se i blocchi sociali ed educativi fossero sospesi, e i due bambini si sentissero liberi di fare ciò che la società stessa ha comunicato loro.

Così ha inizio questo viaggio, dalla ricerca di un ordine (la raccolta delle bottiglie) che diviene il simbolo della sicurezza e lo strumento di difesa da un male assente che i due ragazzi colpiscono in uno sfogo di violenza forsennata, e in cui la bottiglia da rifiuto diventa arma e munizione, trasformando l'esperienza in una parafrasi concentrata della vita, proprio come in *Match Point*, in cui le due parti di un campo da tennis si connotano come le fazioni contrapposte di una lotta con un solo vincitore, quello della macchina che spara "munizioni" contro un avversario inerte ed invisibile. Anche qui la ragione cede il passo alla logica dell'aggressione e dei suoi diktat, che si esplicitano secondo una dinamica ribaltata e focalizzata sulla vittima in *Getting Even*, l'installazione che chiude la mostra, e che racconta la storia di una lacerazione fatta di ferite avvolte dal silenzio e dall'immobilità, che costringono le palle da bowling tanto ad uno stato di quiete spossata e indotta, quanto ad una nudità generata dal lancio, dalla velocità e dallo scontro, che non solo le ha attraversate tagliandone la struttura, ma che pure ne ha esibito forzatamente l'intimità più privata.

Eppure, si dirà, ciò che questa nudità mostra è quell'aspetto nascosto e interiore che attraversa l'individuo nella sua doppia personalità, quella di essere vulnerabile, prigioniero, costretto e soffocato, ma anche carnefice, violento, contraddittorio, insensato, egemone e dominante: sembra limpido l'uomo, ma invece è criptico, e questo catturare la natura umana ha il sapore di una caccia in cui si cerca la dimensione più labile e inafferrabile del suo carattere... Non è facile l'antropologia che sta costruendo Assaf Gruber, non è facile perché conduce allo scontro di realtà tanto reali e terribili quanto necessarie, ma che pure offre un racconto pieno di esempi e di intriganti episodi da cui schiudere contenuti, avere coscienza di motivazioni, astrarre momenti di senso, e cercare rispondenza e paragone nel contesto... Del resto, s'era detto, per capire il proprio tempo si può in certi casi parlare per metafore...



PRIVACY

by Elena Forin

*Metaphors. This is a word that should be written in the plural.
If only there were just one possible metaphor - the dream of philosophers - if only their game were to be reduced to a family or a group of metaphors [...]*
Jacques Derrida¹

As Derrida says, metaphors are difficult to cut down to size; they spark off chain reactions leading to further metaphors and this, to be brief, poses two problems: one single comparison, and philosophy would be finished, but many comparisons would lead to an overabundance of the same problems. So it is necessary to try to isolate a group that might encapsulate interpenetrating contents: a dream that is also expressed in spoken language, one that is knowing and concrete in its search for a grammar that might “deconstruct” past philosophical terms in order to project itself into the past and the future.

For Derrida this seems to be the most coherent and necessary way to relate to the world, the world of the metaphoric and deconstructive family. And this, on the other hand, is also important for Assaf Gruber who, however, is certainly not searching for an aesthetic form for this philosophy but is seriously involved in an analytical procedure though on a similar basis.

But let's move one step at a time because in this show Gruber takes us directly to the heart of his research started in an earlier show, *Work in Progress*², in which he participated with two works that were quite different from those we can now see but which, in fact, are also an important prelude to *Privacy* because, together with *Waterfall* and *Isomorphs*, they tackle issues of changing relations to time and context: this was a relationship projected externally and that should have made us meditate, above all, on the dimension of change with regard to both individual and society.

But there is more to it than this because what acts as a link to the idea of *Privacy* is also the very nature of this relationship between humanity and its time which, just as in the paintings of Thomas Gainsborough showing the parasitical decadence of eighteenth century British aristocracy, lives by continual allusions, almost as though one were a metaphor for the other and the game of crossovers might express the complexity of the human soul by way of a physical space which then becomes its sounding board.

¹ J. Derrida, 1997, *Marges – de la philosophie*, Paris, by Ed. de Minuit.

² *Work in progress*, group show at the Galleria la Giarina, september-november 2008. Artists in the show: Marco Bolognesi, Davide Coltro, Daniele Girardi, Assaf Gruber, Santiago Picatoste, Silvano Tassarollo.

But what is privacy for Assaf Gruber? Well, above all it is that metaphorical family of which we have spoken, a family that can include identities and observations that are different even while joined by a single link - that of humanity's deep realities - and that establish its nature and motivate its social actions.

This is perhaps the reason why deconstruction is such a basic and necessary step, because it leads us to the content that the external carapace masks, holds, and unifies, just as happens in *Homealone*, a work that welcomes the viewer and introduces him to the stratified complexity that intersects and fills the human experience of identity and contradictions.

But the balance between fullness and breaking point does not simply generate wonder in front of the mountain of emblematic resources supplied by *Homealone*: this is because there might be other explosions in the theatre of our times. Without digressions (which would be out of place in this essay as well as for Gruber's work), what *Kikar Atarim* outlines is something far more subtle: the sense of the universal political nature which is an innate part of humanity and makes people fully social and communicative beings, beings made of thoughts, strengths, weaknesses, and abuses and which, in a segment of a road that is continuously built and destroyed (Kikar Atarim is a square in Tel Aviv), reveals all the allusive irrationality of vacillating common sense, the crisis of reason, and perceptive confusion about what democracy means.

What in fact emerges from these fragments is an angry land, one dried and burnt by conflict and confusion, by manipulation and impositions and that never so much as now is aware of revealing its own body stripped of all the constructions that individuals have imposed on it. This is why for Gruber it is so important as to be exhibited without second thoughts, because it reveals the intimate (and therefore private) identity of every situation, just as in *Orly 04:11* where the various sides of the installation offer, not just different visual possibilities, but the discovery of what is hidden behind the mechanism of expectation, the discovery, the passage, the epiphany latent in the artist's research, and the instruction of the viewer how to find answers within a time that is hidden, deaf, and muffled, one that can welcome the delicacy of feelings together with the coolness of those non-places in which confusion and presence isolate the individual who turns back into himself.

With *Orly 04:11* we are almost at that extreme edge which humanity must reach in order to find the breaking point that it is looking for and which is also expressed well - and is almost a parable of - in the epic of *Manu and Dougie*, a journey that tells of reaching a no-man's land (the

last zone yet to be redeveloped by Tel-Aviv, one that is a red-light district by night and completely deserted by day), cathartic and manifest, and in which the loss of innocence progressively slips into violence. Manu and Dougie are alone, just like the traveller who passes through *Orly 04:11*, and in this loneliness forces the emergence of a process of extreme behavioural and emotive liberty, almost as though social and educational blocks had been eliminated and the two children felt able to do what society itself has taught them.

So this journey starts from a search for order (the collection of bottles) that becomes the symbol of security and the tool for defence against an absent evil that the two children hit in a fit of unleashed violence and in which bottles, stop being rubbish and become weapons; the experience becomes a concentrated paraphrase of life, just as in *Match Point* where the two sides on a tennis court become the opposed factions in a fight with a single player: the one with the machine that shoots "munitions" against an inert and invisible adversary. Here too reason gives place to the logic of aggression and its dictates. These are dictates which reveal themselves as the result of an reversed dynamic focalised on the victims in *Getting Even*, the installation that ends the show; this tells the tale of a wound enveloped in silence and immobility and that forces the bowling balls both into a state of tired and enforced stillness and into a nakedness generated by bowling itself, the speed, and the strike which have not just broken its structure but that have even made it show its most private intimacy.

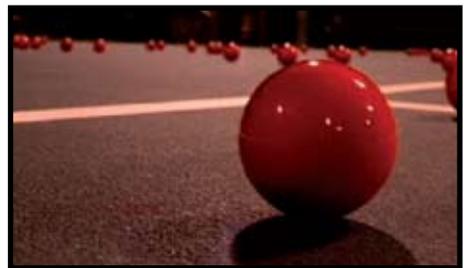
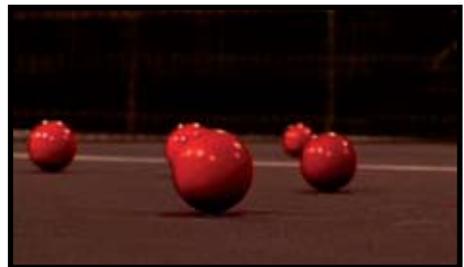
And yet, it will be said, all this nakedness shows the hidden, interior aspect that runs through the double personality of the individual: a vulnerable prisoner, bullied and suffocated, but also a murderer, violent, contradictory, senseless, dominant. Humanity may seem limpid but is actually cryptic, and this chase after human nature has the feel of a hunt, a quest for that which is weakest and most evanescent in human character... The anthropology constructed by Assaf Gruber is not easy; it is not easy because it leads to a clash with reality that is real and terrible but also necessary; and yet it offers a story full of intriguing examples and episodes the contents of which we may discover, become aware of motivations, derive moments of sense, and search for correspondences and comparisons within the context... For the rest, as has been said, in order to understand our own times we can, in certain cases, speak of metaphors...

Homealone, 2006
White wooden broken marakas and rice
300cm x 80cm



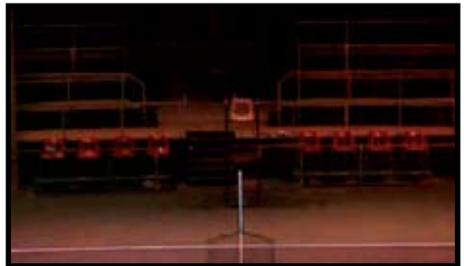
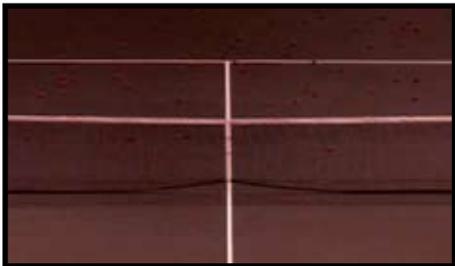
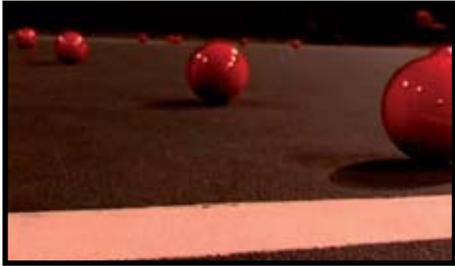
Kikar Atarim, 2007
Lambda print
60cm x 80 cm
Photograph taken in Tel-Aviv





Match Point, 2007
video 3:43 min

Una macchina e oggetti prodotti dall'uomo rappresentano un'analogia con l'assurdità della violenza. Inizia con un movimento meccanico, un lato della rete sembra scatenare quest'aggressione nei confronti dell'altro, che si trova costretto a prendere parte ad un dialogo unilaterale.



Match Point, 2007
video 3:43 min

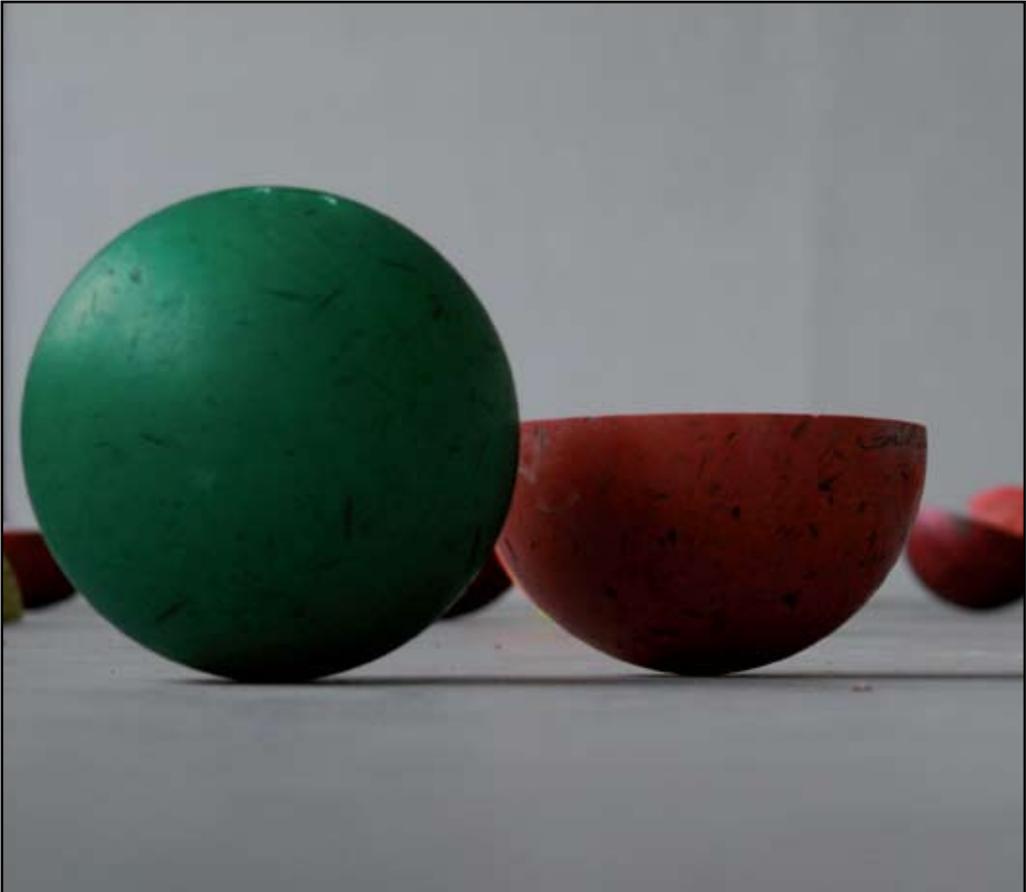
A machine and man-made objects provide an analogy for the absurdity of force. It starts with a mechanical movement, one side of the net appears to unleash aggression on the other, which is now forced to take part in a one sided dialogue.

Orly 04:11, 2008
Metal, leather and paint
296cm x 201cm x 150cm



Getting Even, 2008
Bowling balls





Getting Even, 2008 - Detail



Getting Even, 2008 - Detail







Manu and Dougie, 2008
video 11:22 min

A Nord di Tel Aviv, in estate, Manu e Dougie girano con le loro biciclette senza programmi particolari. Ad un certo punto raggiungono un punto di osservazione dal quale riescono a scorgere i quartieri nei dintorni. Quel paesaggio li attira: uno degli ultimi spazi naturali tra la città e il mare. Ma quel luogo selvaggio presto diventerà un cantiere edile dove sorgeranno condomini di lusso.

I ragazzini decidono di trascorrere il pomeriggio in quest'area che, di notte, diviene un quartiere a luci rosse molto frequentato, mentre di giorno appare deserto.

Inconsapevoli della realtà del luogo, si lasciano catturare dal paesaggio che li circonda.



Manu and Dougie, 2008
video 11:22 min

North of Tel Aviv, summer time, Manu and Dougie ride their bicycle with no special plans. They arrive at an observation point from which they see their neighbourhood. The landscape attracts them; one of the last nature spots between the city and the sea, empty wilderness soon to become a construction site where fancy condominiums will loom large.

The kids decide to spend the afternoon in this area, which is also Tel Aviv's busiest night time prostitution district. But during the day the place is deserted. Without knowledge of its real function, the children let the landscape affect their actions.

ENTERING AN ARTIST'S PRIVACY

by Isin Önel

*"An artwork prolongs, and goes beyond, common perception.
What common perception trivializes and misses an artwork apprehends in its irreducible essence."*

*"Reality would not be only what it is, what it is disclosed to be in truth,
but would be also its double, its shadow, its image."*

E. Lévinas

Is it ever possible to apprehend an artist's private space by getting to know their work? When Elke Krystufek masturbates in public in her piece, *Satisfaction* (Kunsthalle Vienna, 1994) or shaves her pubic hair, does she simply reveal or exhibit her private self? Krystufek's video piece *Share the Night* (1997) where she has sex with her boyfriend is another extreme example. Or how about Tracey Emin's installation *My Bed* (1998) where she exhibits her bed, her "most personal space", complete with the remnants of the previous night's activities. Does the viewer of these pieces actually encounter the private being of these artists? Is it possible to share the privacy of an artist through an artwork?

The concept of "privacy" needs to be examined through an intercultural perspective. Clearly, the idea of privacy differs according to various social and cultural parameters. Monotheistic culture, for example, has had a strong impact in determining the religious aspects of privacy. Therefore there can be no catch-all definition of privacy. It is more rewarding to explore the boundaries of privacy in an artist's work in relation to that artist's context and personal history. What does the artist intend to show, what is to be kept secret? Similarly, the way these elements are perceived will also be influenced by the personal history of the viewer. The definition of privacy in an artwork can therefore never be absolute.

"Privacy" for artists does not simply point to their private life but suggests something hidden, secret or unstated perhaps. Subtlety, lack of definition, silence, darkness, complexity, and ambiguity are characteristics of these works that imply "privacy", as if something were being hidden from the eye of the viewer. In contrast characteristics of clarity, lucidity and simplicity seem to imply an openness which leaves no room for conspiracy or subterfuge.

Assaf Gruber's works contain a valuable sense of humour which is also a source of provocation for the viewer. Cryptic titles and the curious way in which the artist observes, uses and translates his material, imbue the work with ambiguity, contradiction and conflict often leaving the viewer feeling ambivalent. The selection of works for the *Privacy* show suggests a carefully wrought privacy, rather than the exhibition of something private. In each medium, with each object, Gruber ensures that ambiguity is retained. By deliberately hiding the narrative that underpins the work while leaving clues of a possible narration, by using conceptual and material layering, he creates a perception for the viewer which is "doubled by its own shadow".

Paradoxically, the greater the effort to exhibit privacy, the greater the loss of privacy. This process resembles that of casting light onto a shadow to show it better. That which is private needs "darkness" to retain its essence. Privacy must by definition remain private. This shows both the impossibility of exhibiting privacy and the value of its discussion in an art work. A comparison of Krystufek's explicit performance masturbating in a bath tub with the *Homealone* piece, for example, implies privacy in a less distorted way, by preserving the privacy.

Homealone is an installation first produced in 2006. About 30 kg of rice are placed on the ground, seeming to have just been discharged out of a maracas hanging from the ceiling. The spectator encounters the moment following the "event". A discharge has happened, and only the result or the evidence remains, presumably intended to be reminiscent of male ejaculation after masturbation. The title of the work (and of course the shape of maracas) further contributes to this narration.

An ambiguity of location, space, geography and time is a shared feature of Assaf Gruber's works. This ambiguity is reinforced in the questionable significance of situations, in suggested violence, hidden narrative and humour to be found in each work of the artist. Apparent simplicity belies sophistication and a perpetual ambivalence. *Kikar Atarim* is a very good example of this. It takes the form of a lambda print photograph, named after a public square in the centre of Tel Aviv. In translation the title, "Kikar Atarim" meaning "site-square" and has no specific significance. But seeing this photograph of a demolished road, and knowing that the space is located in Israel; immediately relates

this work to war or terrorism. But Gruber appears deliberately to keep this moment of photography undefined. Once again, the viewer feels, like in *Homealone*, that a major event has taken place here: that this is its aftermath. There may be no actual danger but it is implied. After interviewing the artist, I found out that this space has nothing to do with a deliberate attack. Rather it is an artificial, rather decorative but useless, area between the sea and the city; hardly visited by anyone. One of the previous mayors had it built, and every mayor since has had to have it restored due to regular deterioration from poor use. The building next to the road was supposed to be a lively shopping mall, but is now abandoned. Only vagrants come to the area. The green light and the clearness of the image suggest that it may have been manipulated but in fact this is not the case.

The two videos in the exhibition also reveal the artist's characteristic approach and modus operandi. *Match Point* is one of them. With a very carefully thought out and organized plot, a ridiculous game takes on political connotations. The video of about four minutes shows brilliant red billiard balls thrown onto a tennis court with a ball machine, commonly seen in professional tournaments. The balls always travel in the same direction. When enough balls are gathered on the ground, they start hitting each other just as they would in a game of billiards. While one side of the court fills with balls, the other becomes empty and quiet. It seems as if one side is attacking the other, or perhaps challenging the other to a game.

The other video, titled *Manu and Dougie* shows two boys aged nine or ten, who spend time in a nearly empty suburban environment. The nicknames, "Manu" and "Dougie" are given to the boys by the artist. However the viewer does not know who plays Manu and who plays Dougie. The viewer is left guessing which name the artist may have chosen for each boy. This remains private. Nor does the viewer receive any information about the vacant field shown in the video or what it may represent. She does not know why these two boys have come all this way on their own; she can only guess why the streets are empty, or what time of year, or of the day it is. Rather she encounters the boredom, creativity and violence of the boys. She sees how they collect empty bottles from a rubbish dump, and in the end how they smash them in rage, in what appears to be a fit of vandalism. The video has been shot in a documentary style, but sudden pauses,

effects and the music at times give it the appearance and feel of nostalgic and mysterious movie cameos. The outstanding performance by the two boys serves to give the viewer the feeling of penetrating the privacy of their actions. The absurdity of the story merges with well-arranged effects in a carefully constructed subtlety. In an interview with the artist, I learnt that the field shown in the video is a new construction site in the North of Tel Aviv. At night, it becomes the busiest prostitution district. So the bottles that the kids collect, the condoms, and other rubbish that is seen in the video are the actual leftovers from the nightlife of that space.

The installation, *Getting Even* is one of the most provocative pieces in the exhibition. There are about fifty bowling balls lying on the floor, unable to move because they have been cut in two. Their possibility of movement along with the viewer's potential involvement in, or enjoyment of, a ball game has been prevented by this act. Looking at the installation of the half balls, encountering their disability, brings us face to face with our own disability; a sad moment. Having played his game and satisfied his curiosity about what is inside the ball the artist exhibits the leftovers of his absurd and no longer private game.

Orly 04:11 is a sculpture of the specific moment of arrival of the artist's luggage at Orly Airport. It is a very rigid, heavy sculpture coloured and finely finished on one side, rusty on the other. As a representation of a frozen moment, it once again contains a secret narrative. Gruber evokes the moment of waiting and grabbing a bag off the baggage carousel at an airport as a definitive moment of privacy.

In this exhibition, Gruber makes a statement about his perspective of privacy. In choosing this title, he leads viewers into a game of creating narrative possibilities for themselves. Through repeated manifestations of ambivalence, Gruber charts the uncertain borders between private and public, shadow and light, actual and art, intimacy and dullness, clarity and opacity, enjoyment and monotony. His works are neither here nor there: they are forever poised in between.



PENETRARE NELLA PRIVACY DI UN ARTISTA

di Isin Önel

'Un'opera d'arte prolunga, e va oltre, la percezione comune. L'opera d'arte comprende in nella sua irriducibile essenza ciò che la percezione comune banalizza e non riesce a cogliere.'

'La realtà non è soltanto ciò che è, ciò che si rivela nella verità, ma anche il suo doppio, la sua ombra, la sua immagine.'

E. Lévinas

È possibile cogliere il lato privato di un artista mediante la conoscenza delle sue opere? Quando si masturba in pubblico nella sua performance *Satisfaction* (Kunsthalle Vienna, 1994) o si rasi i peli pubici, Elke Krystufek si limita a rivelare oppure esibisce la sua intimità? Il suo video *Share the Night* (1997), nel quale fa sesso con il suo compagno, rappresenta un altro esempio estremo. O cosa dire dell'installazione *My Bed* (1998) di Tracey Emin, nella quale l'artista raffigura il suo letto, il suo spazio più personale, completo dei residui delle attività della notte precedente. Chi osserva queste opere penetra davvero l'essenza più privata degli artisti? È possibile condividere la *privacy* di un artista grazie a un'opera d'arte?

Il concetto di "privacy" deve essere esaminato in una prospettiva interculturale, in quanto è chiaro che l'idea stessa di privacy può apparire diversa sulla base di vari parametri sociali e culturali. La cultura monoteistica, ad esempio, ha esercitato un forte impatto sulla definizione degli aspetti religiosi della privacy. Proprio per questo motivo, è impossibile elaborare una definizione omnicomprensiva del concetto di privacy. È più interessante esplorarne i confini nell'opera di un artista in relazione all'ambiente in cui vive e alla sua storia personale: cosa desidera mostrare l'artista, e cosa intende mantenere segreto? Analogamente, le modalità di percezione di questi elementi risentiranno anche della storia personale dello spettatore. Ecco perché la definizione di privacy in un'opera d'arte non può mai essere assoluta.

Per gli artisti il concetto di privacy non è riferibile semplicemente alla vita privata, ma suggerisce qualcosa di nascosto, di segreto — o forse di non dichiarato. La sottigliezza, l'assenza di definizioni, il silenzio, l'oscurità, la complessità e l'ambiguità sono caratteristiche di queste opere che implicano privacy, come se qualcosa venisse nascosto all'occhio dello spettatore. Per contro, elementi quali la chiarezza, la lucidità e la semplicità sembrano implicare una sincerità che non lascia spazio alcuno al complotto o al sotterfugio.

Le opere di Assaf Gruber si contraddistinguono per un apprezzabile *sense of humour* che rappresenta anche una fonte di provocazione per lo spettatore. I titoli sibillini e l'atteggiamento curioso con il quale l'artista osserva, impiega e traduce il suo materiale impregnano le sue opere di ambiguità, contraddizioni e conflitti, creando sovente nello spettatore un sentimento di ambivalenza. Le opere selezionate per l'esposizione suggeriscono un contesto nel quale la privacy è attentamente studiata, piuttosto che l'esibizione di un qualcosa di privato. In ciascun materiale, con ogni singolo oggetto, Gruber garantisce il mantenimento dell'ambiguità. Occultando deliberatamente il racconto che sta alla base dell'opera, seminando indizi di una possibile narrazione, sfruttando la stratificazione di concetti e materiali, egli crea per lo spettatore una percezione che viene raddoppiata dalla sua stessa ombra.

Paradossalmente, più grande appare lo sforzo di esibire la privacy, maggiore si rivela la perdita di privacy. Questo processo è simile al tentativo di gettare luce su un'ombra per meglio visualizzarla. Ciò che è privato richiede il buio per mantenere la sua essenza. Per definizione, la privacy deve rimanere privata. Tutte queste considerazioni palesano sia l'impossibilità di esibire la privacy, sia il valore della sua discussione in un'opera d'arte. Ad esempio, il raffronto fra l'esplicita masturbazione della Krystufek in una vasca da bagno e l'opera *Homealone* implica una visione della privacy meno distorta, preservandola.

Homealone è un'installazione realizzata per la prima volta nel 2006. Circa 30 Kg. di riso sono accumulati sul pavimento, come se fossero stati appena scaricati da una maraca che pende dal soffitto. Lo spettatore prende visione del momento che segue l'"evento". Il riso è stato versato e di questa operazione rimangono solo il risultato o la prova – presumibilmente percepibili come una reminiscenza dell'eiaculazione maschile dopo la masturbazione. Il titolo dell'opera (e, ovviamente, la forma della maraca) avvalorano ulteriormente questa interpretazione.

L'ambiguità in termini di ubicazione, spazio, geografia e tempo è una caratteristica comune delle opere di Assaf Gruber e appare corroborata dal significato opinabile delle situazioni, dalla violenza suggerita, dalla narrazione nascosta e dall'humour rinvenibile in tutte le opere dell'artista. L'apparente semplicità cela la ricercatezza e un'ambivalenza perpetua. *Kikar Atarim* ne è un ottimo esempio. Assume la forma di una stampa lambda, il cui titolo deriva da una pubblica piazza nel centro di Tel Aviv: "Kikar Atarim", tradotto,

significa “luogo-piazza” e non ha un significato specifico. Tuttavia, osservare la foto di una strada demolita, e sapere che si tratta di uno spazio ubicato in Israele, ci fa pensare immediatamente alla guerra o al terrorismo. Gruber, eppure, sembra mantenere deliberatamente l’attimo della fotografia indefinito. Ancora una volta lo spettatore percepisce, come in *Homealone*, che si è verificato un evento di rilievo e che ha di fronte il momento immediatamente successivo. Un pericolo effettivo può non sussistere, ma è implicito. Dopo avere intervistato l’artista, ho capito che questo spazio non ha nulla a che fare con un attacco deliberato. Si tratta piuttosto di un’area artificiale — abbastanza decorativa ma inutile — fra il mare e la città, dove ben di rado qualcuno si reca. Fu costruita da un sindaco della città anni prima, e da allora ogni suo successore si è trovato costretto a ristrutturarla a causa del regolare deterioramento imputabile alla scarsità d’uso. Un tempo l’edificio lungo la strada era un animato centro commerciale, ora abbandonato. Solo i *clo-chard* frequentano l’area. La luce verde e la chiarezza dell’immagine possono suggerire una manipolazione, ma di fatto non è così.

I due video presenti nell’esposizione rivelano anche l’approccio caratteristico e il *modus operandi* dell’artista. *Match Point* ne è un esempio. Con un intreccio attentamente studiato e organizzato, un gioco ridicolo assume connotati politici. Il video dura circa quattro minuti e mostra palle da biliardo di un colore rosso brillante gettate su un campo da tennis da una macchina lanciapalle del tipo comunemente in uso durante i tornei professionali. Le palle viaggiano sempre nella stessa direzione. Quando sono presenti in numero sufficiente sul campo, iniziano a colpirsi fra di loro come accadrebbe in una partita di biliardo. Mentre un lato del campo si riempie di palle, l’altro si svuota e nulla vi accade. Sembra che un lato stia attaccando l’altro o, forse, che lo sfidi a giocare.

L’altro video, intitolato *Manu and Dougie*, ha per protagonisti due ragazzini, di nove o dieci anni, che passano il loro tempo in un contesto periferico quasi vuoto. I due soprannomi, “Manu” e “Dougie”, sono loro attribuiti dall’artista. Tuttavia, lo spettatore non sa chi è Manu e chi è Dougie, è lasciato a indovinare quale nome l’artista possa aver scelto per ciascuno di loro. Tutto, dunque, rimane privato. Lo spettatore non riceve informazione alcuna neppure sul campo vuoto ripreso nel video o cosa rappresenti. Non sa per quale motivo i due ragazzini siano giunti lì, da soli: può solo cercare d’indovinare perché le strade sono vuote o in quale periodo dell’anno o del giorno il video è ambientato. Percepisce piuttosto la noia, la

creatività e la violenza dei due. Vede che raccolgono bottiglie vuote in una discarica e che alla fine le sfasciano con rabbia, in quello che sembra un impeto di vandalismo. Il video è stato girato con lo stile proprio di un documentario, ma le pause improvvise, gli effetti e la musica comunicano talvolta le sembianze e i sentimenti di cammei cinematografici nostalgici e misteriosi. La straordinaria interpretazione dei due ragazzini trasmette allo spettatore la sensazione di penetrare nella privacy delle loro azioni. L'assurdità della storia si fonde con gli effetti, ben adattati, in una sottigliezza attentamente costruita. In un'intervista con l'artista ho appreso che il campo ripreso nel video è un nuovo cantiere a nord di Tel Aviv che, di notte, si trasforma nel distretto più frequentato dalle prostitute. Dunque, le bottiglie che i ragazzini raccolgono, i preservativi e la spazzatura immortalati nel video sono i residui della vita notturna del luogo.

L'installazione *Getting Even* è una delle opere più provocatorie dell'esposizione. Circa cinquanta palle da bowling sono distese sul pavimento, ma non possono rotolare perché sono state tagliate nel mezzo. La possibilità di movimento e il potenziale coinvolgimento — o il divertimento — dello spettatore nel gioco sono stati impediti da quest'atto. Guardare le palle tagliate in due e percepirne la menomazione, ci pone faccia a faccia con le nostre stesse menomazioni — un momento triste. Avendo giocato e avendo soddisfatto la sua curiosità sul contenuto delle palle, l'artista mostra quanto rimane di questo gioco assurdo e non più privato.

Orly 04:11 è una scultura che rappresenta l'arrivo delle valige dell'artista all'aeroporto di Orly. È una scultura assai rigida, pesante, colorata e rifinita con cura da un lato e arrugginita dall'altro. Trattandosi della rappresentazione di un momento congelato, essa contiene ancora una volta una narrazione segreta. Gruber evoca l'arrivo e il momento in cui la valigia viene afferrata sul nastro trasportatore come un momento di privacy decisivo.

In questa esposizione, Gruber fa una dichiarazione circa la sua prospettiva della privacy. Nello scegliere questo titolo, conduce gli spettatori attraverso un gioco di creazione di possibilità narrative per loro stessi. Grazie a ripetute manifestazioni di ambivalenza, Gruber traccia i confini incerti fra privato e pubblico, ombra e luce, mondo reale e arte, intimità e noia, chiarezza e opacità, godimento e monotonia. Le sue opere non si collocano né da una parte né dall'altra: si librano perennemente nel mezzo.

ABOUT THE ARTIST

Assaf Gruber, nato nel 1980 a Gerusalemme, vive e lavora a Parigi e Tel Aviv. Laureato all' *École nationale supérieure des Beaux-arts de Paris*, dove è stato allievo di Jean-Marc Bustamante e Richard Deacon, ha vinto nel 2008 il premio *Les amis des Beaux-arts de Paris*. I suoi lavori, quali sculture, fotografie e video, sono stati esposti in mostre collettive a New York, Parigi, Lione, Tel Aviv, Amsterdam, Gent e Sarajevo.

Assaf Gruber si è accostato in maniera molto personale e profonda sia ai valori estetici che interculturali. Mentre i suoi lavori iniziali davano forma e visibilità a racconti del suo *background* personale, gli ultimi rivelano un'analisi dei conflitti legati alla civiltà contemporanea: l'assurdità della sopraffazione, i rapporti tra poteri, l'aggressività implicita e velata, la violazione, gli scenari di continua violenza, lo squilibrio tra l'innocenza dell'infanzia, la razionalità e l'irrazionalità del mondo adulto. Le sue creazioni visive affrontano implicitamente conflitto e violenza e ne evidenziano emergenza, interdipendenza e interferenza.

L'impossibilità di stabilire un dialogo tra questi elementi opposti rappresenta la sfida che Gruber si impegna ad affermare tramite la sua arte. "Combino materiali molto fragili, come la carta fotografica, con materiali grezzi e resistenti. Proteggendo il ferro con carta fotografica delicata, fotosensibile, metto in atto una costruzione" afferma Gruber.

Assaf Gruber, born in 1980 in Jerusalem, lives and works in Paris and Tel Aviv. A graduate of the *École nationale supérieure des Beaux-arts de Paris*, where he worked under the tutorage of Jean-Marc Bustamante and Richard Deacon, he won the 2008 *Les amis des Beaux-arts de Paris* Prize. His sculpture, photography, and video works have been shown in group exhibitions in New York, Paris, Lyon, Tel Aviv, Amsterdam, Gent and Sarajevo.

Assaf Gruber has developed an individual approach to aesthetics and to the production of cross-cultural values. While his early projects give visibility and form to narratives from his personal background, more recent works reveal an analysis of conflicts pertaining to contemporary civilization: the absurdity of force, power relationships, coded and implicit aggression, intrusion, landscapes of enduring violence, imbalances between the naiveté of childhood and the rationality and irrationality of adulthood. His visual creations implicitly tackle conflict and violence and highlight their emergence, interdependence and interference.

It is the impossibility of establishing dialogue between the seemingly antagonistic elements that challenges Gruber's commitment to making an affirmative gesture through artistic practice. "I combine very fragile materials, such as photographic paper, with solid, sometimes rough metal, for example. Protecting iron with delicate, light-sensitive paper, stands for a method of construction," says Gruber.

ASSAF GRUBER

Born 1980 in Jerusalem, Israel. Lives and works in Paris and Tel-Aviv.

Education: 2008 M.F.A Ecole Nationale Supérieure des Beaux-arts, Paris
2006 B.F.A Ecole Nationale Supérieure des Beaux-arts, Paris
2003-4 Ecole Nationale d'art de Cergy/ Paris

Exhibitions (selected): 2009
Solo show at Tatjana Pieters/OneTwenty Gallery, Gent. Curator: Marko Stamenkovic
Big big Spender, Gilit Fidher Gallery of Contemporary Art, Tel-Aviv.

2008
Privacy La Giarina Gallery, Verona. Curators: Elena Forin, Isin Öno
Stand, Villa la Tourelle, Ostende.
Work in Progress, La Giarina Gallery, Verona. Curator: Elena Forin.
Life on Mars, Gilit Fidher Gallery of Contemporary Art, Tel-Aviv.
A Distance, Behind the Back of Richard Deacon, Galerie Bernard Jourdan, Paris
Melancholia, Opéra Garnier, Paris
Bridle, Gallery Martin van Zomeren, Amsterdam / with Martin Neumaier

2007
Video—Salon 3—Curatorial Rebound Project, Galerija 10m2, Sarajevo
Société Anonyme, Le Plateau Frac, Ile-de-France, Paris.
Under the Sun, Gilit Fisher Gallery of Contemporary Art, Tel-Aviv

2006
Leftovers, Lubalin center, Cooper Union, New York, USA
D'un mur à l'autre, Aponia, Villiers sur Marne
Suburbs somewhere, La Générale, Paris
Lagrandevie.org, Galerie gauche et droite ENSBA, Paris

2005
Monte dans la voiture, on se casse, Galerie gauche et droite ENSBA, Paris

*Public Talks
& Presentations:* 2008 Unidee – University of Ideas, Cittadellarte - Fondazione
Pistoletto, Biella, Italy

Grants & Awards: 2008 *Les amis des beaux-arts de Paris* Award (First Prize)
2007 *La ville de Paris*
2006 *Maurice Colin-Lefrancq Grant for Cooper Union*, New York

Assaf Gruber - Privacy
6 december 2008 - 14 february 2009

Project by
Elena Forin
Cristina Morato

Critical essays
Elena Forin
Isin Önoł

Translations
Michael Haggerty
Carla Tassara

Design
studiomatteocrosera

Printing
Litocenter - Limena, PD

Special thanks to
Roni Amelan
Lukas Hoffman
Chiara Pizzini
Enzo Pizzini

© 2008 Assaf Gruber *for the works*
© 2008 Elena Forin, Isin Önoł *for the essays*
© 2008 La Giarina Arte Contemporanea

All rights reserved under international copyright conventions. No part of this catalogue can be reproduced in any form or by any means, without publisher's permission.



Via Interrato acqua morta, 82 - 37129 Verona
Tel+39 045 8032316 Fax+39 045 4851227
www.lagiarina.it | info@lagiarina.it

