

GUY BEN-NER

DOBLAR A LO LARGO DE LA LÍNEA
FOLD ALONG THE LINE

©Textos/Texts by
Ruth Estévez y Guy Ben-Ner
Itala Schmelz

Dibujos/Drawings
©Guy Ben-Ner
The Making of a Second Nature, 2009
Imágenes cortesía de /Images courtesy of
Konrad Fischer Galerie, Berlín, Alemania
(páginas/pages 10-26, 36, 88)

Stills de video/Video stills
©Guy Ben-Ner

Storyboards
©Guy Ben-Ner

CATÁLOGO/CATALOGUE
Coordinación editorial/Editorial Coordination
Carolina Alba y Helga Kaiser

Cuidado de la edición/Publication supervision
Azul Aquino

Concepto del catálogo/Project concept
Guy Ben-Ner y Ruth Estévez

Diseño editorial y portada/Book design & Cover
Carolina Alba y Helga Kaiser

Traducción/Translation
Sarah Demeuse, Ilán Lieberman y Pepe Osorio

Primera edición/First edition 2009
©Instituto Nacional de Bellas Artes/
Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil,
Av. Revolución 1608, Col. San Ángel, Del. Álvaro
Obregón, C.P. 01000, Ciudad de México
www.museodeartecarrillogil.com

©Centro de Arte 2 de Mayo
Avda. Constitución, 23-25, 28931 Móstoles,
Madrid, España
www.madrid.org/centroartedosdemayo

ISBN

Impreso en/Printed in
Impresora Múltiple S.A. de C.V., Saratoga 909,
Col. Portales, Ciudad de México
Septiembre 2009/September 2009

*Todos los derechos reservados. Queda prohibida la
reproducción parcial o total de esta obra por cualquier
medio o procedimiento, sin la autorización escrita de
los titulares del ©Copyright.*

*All rights reserved. No part of this publication may be
reproduced in any form or by any means without the
prior written permission of the ©Copyright owners.
Misuse of this publication is liable to prosecution.*

PRESENTACIÓN

El Museo de Arte Carrillo Gil de la Ciudad de México y el Centro de Arte Dos de Mayo de Móstoles, Madrid, se han distinguido desde los años de su fundación —en 1974 y 2008, respectivamente— por ser espacios que acogen las manifestaciones artísticas contemporáneas, tanto locales como extranjeras. Su vocación por ofrecer, a los distintos públicos que los visitan, la pluralidad del arte actual se ve reflejada en *Doblar a lo largo de la línea/Fold along the line*, la primera presentación individual que el artista israelí Guy Ben-Ner realiza en México y en España.

Esta exposición compartida, además de extender el fortísimo y saludable intercambio cultural que distingue nuestras relaciones bilaterales, nos acerca a la obra de un contemporáneo que, gracias a la calidad de su trabajo, ha alcanzado una notable reputación. Los videos de Guy Ben-Ner ejercen, indudablemente, una fascinación particular: emparentados con la comedia física, el teatro del absurdo, el cine mudo, y con cuentos y novelas populares de donde el artista exporta las convenciones de la narración filmica, estas representaciones permiten reflexionar sobre situaciones cotidianas desesperadas que, bajo el increíble pretexto del humor, nos abren una percepción crítica de la realidad a través de un orden flexible.

Gracias a estos planteamientos, percibimos el amplio campo de reflexión que abre la creación contemporánea y confirmamos la maduración e interés de nuestros públicos para valorar y entender el compromiso del arte a través de sus manifestaciones más actuales.

Presentar esta muestra del artista Guy Ben-Ner nos complace especialmente, puesto que marca el inicio de una fructífera colaboración entre el Instituto Nacional de Bellas Artes de México y la Vicepresidencia, Consejería de Cultura y Deporte y Portavocía del Gobierno de la Comunidad de Madrid, a través de sus centros de creación contemporánea. La cooperación entre ambas instituciones es fruto de un interés compartido hacia las corrientes más actuales de las artes visuales y de su voluntad por difundir propuestas novedosas así como diversas formas de entender nuestra siempre cambiante realidad.

Teresa Vicencio Álvarez
Directora General del INBA
Ciudad de México, México

Concepción Guerra Martínez
Viceconsejera de Cultura
Comunidad de Madrid, España

PRESENTATION

The Museo de Arte Carrillo Gil in Mexico City and the Centro de Arte Dos de Mayo in Mostoles, Madrid, have been known since their establishment—in 1974 and 2008, respectively—as spaces that welcome contemporary artistic expresión, local as well as foreign. They are dedicated to offering their visitors a pluralistic view of contemporary art, and this is reflected in *Doblar a lo largo de la línea/Fold along the line* the first individual exhibition of the Israeli artist Guy Ben-Ner in Mexico and Spain.

This shared exhibition, in addition to expanding the very strong and thriving cultural interchange that characterizes our bilateral relationship, affords us a more intimate acquaintance with a contemporary artist who, thanks to the quality of his work, has achieved a notable reputation. The videos of Guy Ben-Ner are particularly fascinating; they are related to slapstick, the theater of the absurd, silent film, and to short stories and popular novels from which the artist extracts the conventions of film narration. These works allow us to reflect on exasperating daily situations, which, through the use of humor, reveal a critical perception of reality through flexible means.

This approach enables us to perceive the full range of possibilities inherent in the art of our time and provides our audience with some of the most contemporary examples of artistic commitment.

We are especially pleased to present this exhibition by Guy Ben-Ner, because it marks the beginning of a fruitful collaboration between the Instituto Nacional de Bellas Artes of Mexico and the Vicepresidencia, Consejería de Cultura y Deporte y Portavocía del Gobierno de la Comunidad of Madrid, through their centres of contemporary art. Cooperation between these two institutions is the fruit of a shared interest in current trends in the visual arts and of their desire to promote innovative projects as well as various ways of comprehending our ever-changing reality.

Teresa Vicencio Álvarez
General Director of INBA,
Mexico City, Mexico

Concepción Guerra Martínez
Viceconsejera de Cultura
Community of Madrid, Spain



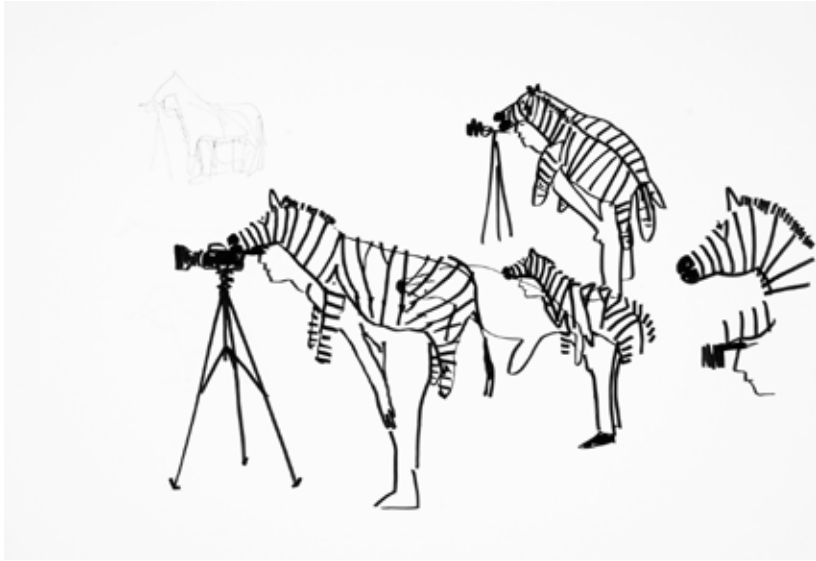
The student for Beirut
2011/2012

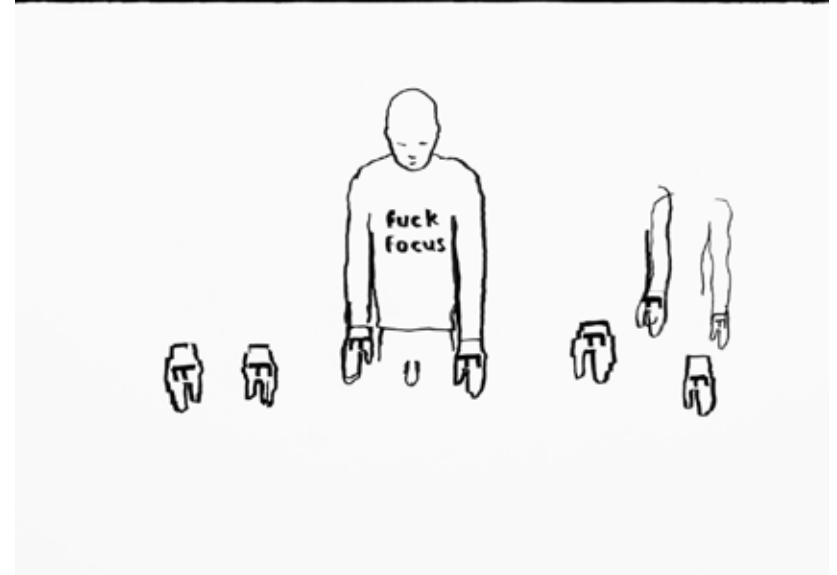


Our New Flag

We are like water. We stink when we don't move
We shall leave our land and sail away
We shall be homeless, like we have been once.
It's in our nature.
We stink when we don't move



















SUBTEXTO LIBIDINAL

Por Itala Schmelz

I

Entrada la década de los noventa, un muy joven Guy Ben-Ner decide quedarse a cuidar a su pequeña hija Elia, en lugar de salir a trabajar fuera de casa. Al renunciar a tener un estudio, da la vuelta al individualismo que caracteriza a los artistas de su generación —concentrados en sí mismos— e integra al proceso creativo su rol como padre de familia. En su trabajo se conjugan, de manera por demás original, su entorno familiar con la búsqueda artística; sus videos se caracterizan por involucrar a sus hijos como actores co-estelares, de esta manera, retorna al universo del fantaseo infantil como método narrativo. A través de la ficción, el artista hace un “retrato de familia” o diario de vida, a la vez que logra parodiar ciertos procesos civilizatorios que caracterizan al ser humano.

Me gustaría comenzar este ensayo con ciertas ideas del Dr. Freud, ya que encuentro sumamente útil tener sus teorías presentes para aproximarnos al *leit motif* de fondo en los videos de Ben-Ner. En su ensayo publicado en el año 1930, “El malestar en la cultura”, el autor plantea que la civilización es el resultado de la represión de los instintos más básicos del ser humano. El sujeto es movido por dos impulsos inconcientes fundamentales: Eros y Tánatos, que van sin freno hacia su satisfacción última, lo que se identifica como el principio del Nirvana: “la aterradora convergencia del placer y la muerte”¹. El rol de la cultura es inhibir o desviar estos instintos mediante el “principio de realidad” (razón, juicio, moral), lo cual permite superar las tendencias agresivas y vivir en sociedad.

Desde el Antiguo Testamento, la libido, fuerza motriz de Eros, queda restringida a la genitalidad, en trilogía con otros dos principios: la reproducción como finalidad de la sexualidad y la monogamia heterosexual como única institución aceptada del amor. Se reprime la sexualidad desbordada del cuerpo erógeno y el organismo se transforma en un instrumento de trabajo, engranado en una

¹ Herbert Marcuse, *Eros y civilización*, Editorial Joaquín Mortiz, 1965, p.41.

racionalidad establecida desde fuera. Ante la imposición de una sexualidad idéntica para todos, Freud señala que, la historia de la humanidad, sin embargo, es la historia de las transgresiones.

El padre, en la teoría freudiana, es la figura de castración por excelencia, después vienen las instituciones, los preceptos morales y las leyes. A este aparato represivo, impuesto por la vida social, debemos sumar una instancia entronizada: el súper-yo, como entidad mental que desarrolla autoconciencia con base en el sentimiento de culpabilidad. El yo debe ser castigado, no sólo por los “pecados” realizados sino, y muy especialmente, por lo que desea. El sentimiento de culpa se origina en el deseo de asesinar al padre y de poseer a la madre, conocido como el complejo de Edipo, de donde surge la primera prohibición: el incesto. La culpa es una manera interiorizada de dominar las inclinaciones peligrosas y agresivas, “una instancia alojada en el interior, como una guarnición militar en la ciudad conquistada”²; la culpa es una suerte de mala conciencia que siempre está golpeando ahí.

En la obra del artista israelí la relación del placer (instinto sexual) con la muerte (instinto de destrucción), así como el mecanismo preciso del sentimiento “culpabilidad”, quedan claramente plasmados desde sus primeros dibujos (1996). En éstos, esboza escenarios en los cuales su erección produciría la reacción de un complejo mecanismo de objetos domésticos y ruedas de bicicleta (Duchamp, Tinguely) que, al tirar de delgados hilos, detonarían un disparo sobre su cabeza.

II

Freud señala que la fantasía está libre del control del principio de realidad y la define como:

[...] un proceso de pensamiento con leyes propias y valores verdaderos [...] La fantasía juega una función decisiva en la estructura mental total: liga los más profundos yacimientos del inconsciente con los más altos productos del consciente (arte)³.

Si bien la razón prevalece como la única que puede juzgar lo que es útil, los productos de la fantasía se estiman como algo agradable pero inútil y se desarrollan en procesos mentales surreales tales como el sueño, el fantaseo despierto y

el juego infantil; es en este rango donde Ben-Ner ha explorado, a través del video, sus fantasías (y pesadillas). Apoyándose en la capacidad imaginaria de sus hijos, con muebles y utensilios domésticos, construye escenarios insólitos, donde vuelve a jugar como un niño, haciendo aparecer una ficción en el seno de la casa.

¡Qué mejor manera... y más económica, de estar cerca de los pequeños que trabajando con ellos! Su obra, sin embargo, no trata acerca de una familia feliz, sino de la represión de las pulsiones que supone la vida en familia, en tanto modelo de núcleo social. Si en un primer tono su obra podría parecer *naïf*, al asimilarla se va definiendo una situación narrativa y psicológicamente más compleja, que deja traslucir el motor de la culpabilidad: “Hay un lado oscuro en estos deleitables juegos, un filo de arrepentimiento”⁴. La familia, ese estado de gracia y felicidad, supone la represión de fuertes instintos de libertad; la genitalidad del matrimonio pareciera contraponerse a la búsqueda de un placer más onanista (el ermitaño, la masturbación) que aparece constantemente en sus primeros videos.

En el psicoanálisis, los *lapses* son importantes momentos donde se destraban aspectos del inconsciente. La doble lectura que puede tener una palabra o una acción puede ser reveladora, por lo que es interesante observar los títulos que da Ben-Ner a sus obras. Por ejemplo, en *Moby Dick* (2000): *Moby* sonoramente nos remite al verbo *-to move*, en español mover, y *Dick* es literalmente pene. ¿Hace esto alusión a los constantes juegos del artista con su pene? Lo amaza sobre la mesa para hacer galletas con molde, le pone rostro y lo convierte en su guiñol o se masturba con las vibraciones de la lavadora. ¿No es el tema profundo de *Moby Dick* la dominación de la bestia (el pene erecto), la lucha contra los instintos así como contra las fuerzas más ominosas de la naturaleza?

El artista se desplaza todo el tiempo en el orden de la parodia y la apropiación; cada uno de sus trabajos pone en escena narrativas fundamentales de la sociedad moderna tales como el *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe y *Moby Dick* de Herman Melville. Para un observador entendido, sus tramas resultan citas a películas tales como *L'Enfant sauvage* (*El niño salvaje*), de François Truffaut, o *Un condamné à mort s'est échappé* (*Un condenado a muerte se ha escapado*), de Robert Bresson. Inspirado en el *sketch* de tipo cine silente, y en el humor negro que practicaron sus primeros comediantes, cuya escasez de recursos y síntesis expresiva despojaba de realismo a sus acciones, su obra hace constantes homenajes a los *Slapstick* de Buster Keaton y Charles Chaplin.

² Sigmund Freud, *El malestar en la cultura*, Alianza Editorial, España, 2008, p.114.

³ *Opus cit.* p.152.

⁴ Tom Gunning, “The videos of Guy Ben-Ner: Escape from the Movies, Escape from Home”, en el catálogo de la muestra realizada en la 51 Bienal de Venecia: *Guy Ben-Ner Self-Portrait as a Family Man*, curador: Sergio Edelsztein, p.13.

Además, los personajes de Ben-Ner están elaborados a partir de ciertas prácticas del arte acción en los años sesenta. Sergio Edelsztein, quien analiza cuidadosamente estas relaciones comenta:

A diferencia del *Body Art*, que está basado en un sistema de resistencia y dolor o por lo menos incomodidad, que muestra la fuerza y compromiso del artista para visualizar su idea, en el *Slapstick* el espectador se ríe de situaciones fársicas de indignidad, bromas pesadas o percances auto inflingidos que funcionan precisamente porque no hay un dolor manifiesto en lo que debería ser una situación de dolor⁵.

El artista israelí combina magistralmente ambos géneros.

III

Freud entiende la cultura desde dos procesos paralelos, la Ontogénesis que se refiere al desarrollo del niño, y la Filogénesis, que trata del desarrollo de la humanidad. La obra de este artista se mueve en ambos campos. Cuando le toca quedarse a cuidar a su hijo menor, Amir —¿para qué llevarlo al Kinder? si en su propia casa puede construirle un *play ground* maravilloso—, realiza su video *Wild Boy* (2004). En esta ocasión, el artista es, a la vez, el científico de la película de Truffaut educando a un niño salvaje —que creció fuera de la civilización—, un artista contemporáneo que extrapone su intimidad haciendo de “arte” y “vida” un sentido intercambiable, y el padre que educa/reprime al hijo, sin que esta ecuación pueda superarse. Freud enfatiza que, en la infancia, la ley del hombre no se ha instaurado plenamente en la psique, lo atávico aún no ha moldeado su conciencia. Los impulsos de satisfacción del ego motivan las acciones de Amir y su tendencia es constantemente contrariada por los límites de la realidad (castración) impuesta por el padre; así es como aprende a ponerse la camisa, a leer y a usar herramientas.

El psicoanalista señala tres aspectos seminales de la civilización, desde el punto de vista filogenético. El dominio del fuego, la construcción de herramientas

y la creación de habitaciones; podemos pasar lista a cada uno de estos aspectos a través de la obra de Ben-Ner. En uno de los *sketches* de *Moby Dick*, con el auxilio de un tenedor, orina al mismo tiempo sobre dos velas, apagándolas simultáneamente. Freud dedica un ensayo aparte sobre el dominio del fuego, en el cual subraya la prohibición de apagarlo con orina que existía entre las primeras tribus.

A los primitivos el fuego debe haberles parecido algo similar a las pasiones amorosas, nosotros diríamos un símbolo de la libido. El calor que el fuego irradia despierta la misma sensación que acompaña al estado de la excitación sexual, y la llama con su forma y movimiento, nos recuerda el falo activo⁶.

El placer de apagar la llama con orina simboliza, en el inconsciente, la eyaculación producida por el orgasmo.

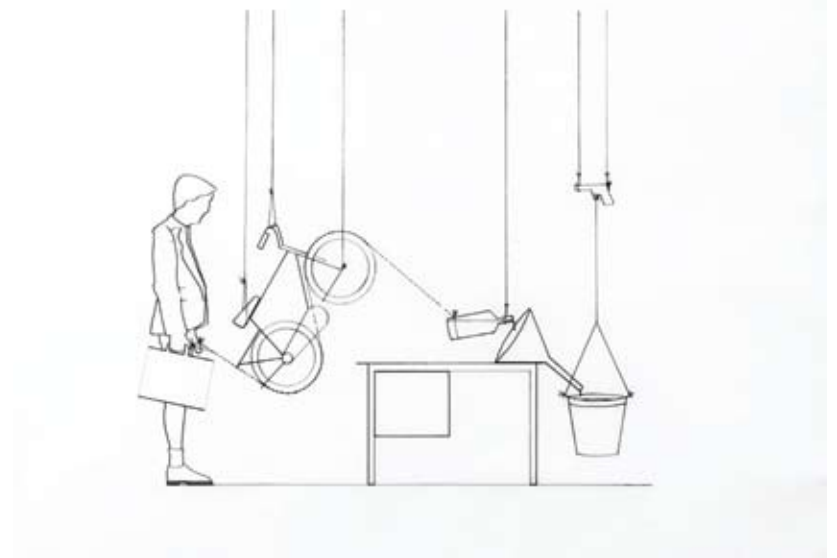
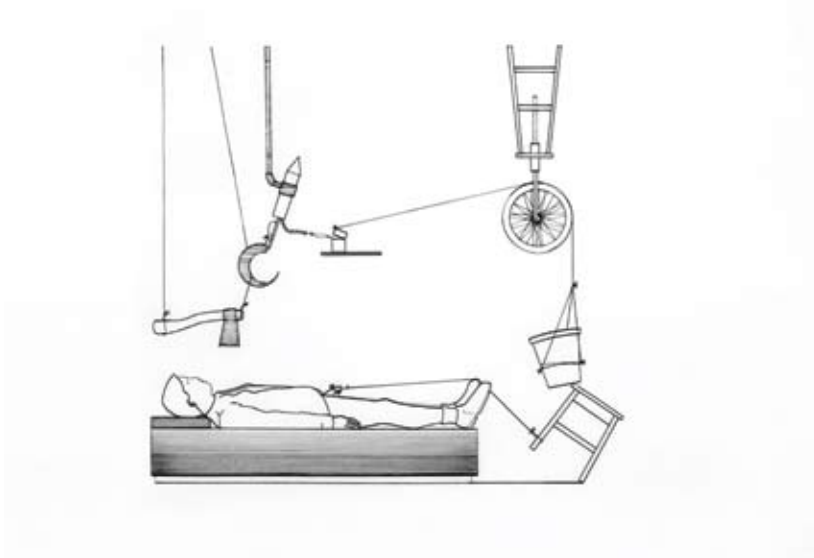
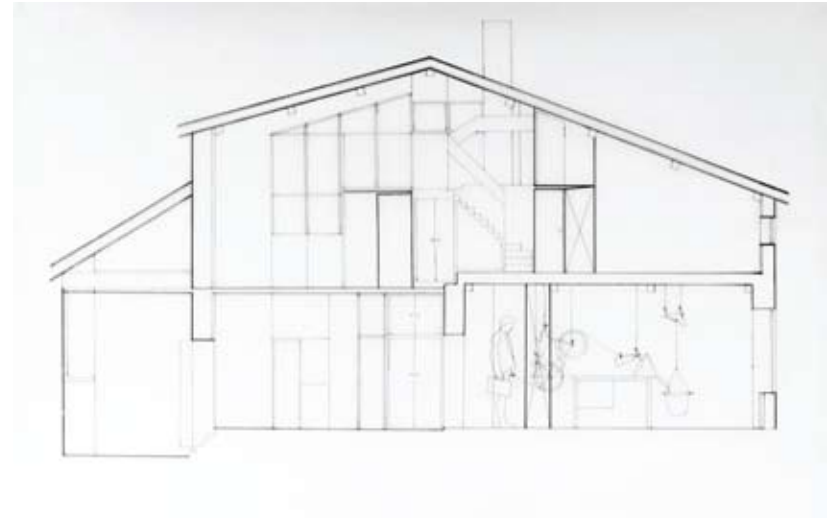
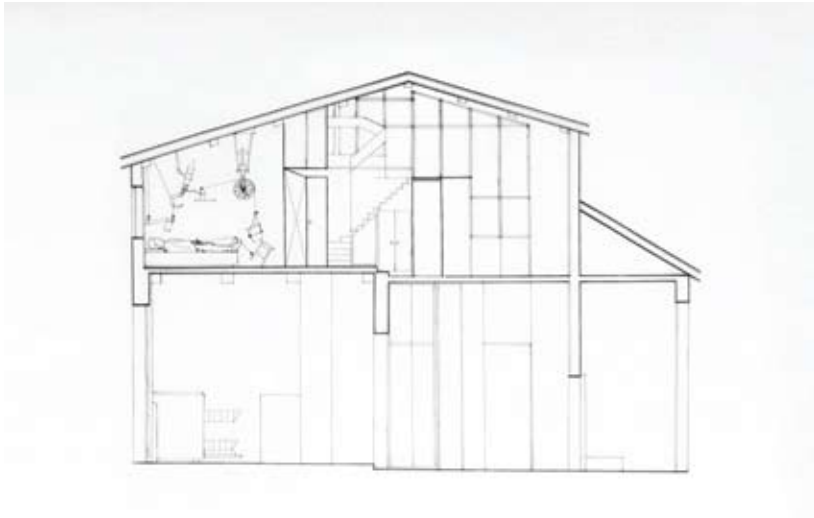
En *House Hold* (2001) el artista detona una compleja estrategia escapatoria, después de que su esposa “accidentalmente” lo deja encerrado tras los barandales de la cuna de su segundo hijo. Ben-Ner lleva el tema de crear herramientas para la sobrevivencia al extremo de mutilar su propio cuerpo, amputándose un dedo para convertirlo en utensilio, para después usar su semen como pegamento. En la fantasía, como en el sueño, resurge el instinto sádico que engarza a Eros con las pulsiones de muerte. Lo truculento se mezcla con lo grotesco para mostrar las escenas más *gore* como articulaciones plásticas de la castración, la mutilación y la masturbación.

En 2005, el artista representa a Israel en la Bienal de Venecia, donde lleva consigo una foto de su familia. En su video/instalación/*performance* *Treehouse Kit*, nos encontramos un segundo Robinson⁷ con barbas largas, las cuales no dejan de hacer referencia a la imagen prototípica que el mundo tiene sobre los judíos. La transformación de la naturaleza por la destreza humana se expresa en el árbol convertido en mobiliario/casa. Lejos de la tosca cabaña primitiva, Ben-Ner hace referencia a los diseños “ármelo usted mismo” escandinavos de Ikea, trasnacional que amuebla la mayoría de los hogares y *kibutz* israelíes. En algún momento del video toma la foto familiar, esa imagen que lo ancla afectivamente con su origen, y la transforma en un útil para calzar el pie de su cama, doblando el papel en cuatro.

⁵ Sergio Edelsztein, *Guy Ben-Ner: Self-Portrait as a Family Man*, catálogo del Pabellón de Israel en la Bienal de Venecia, 2005, pp.37-38.

⁶ Sigmund Freud, “Sobre la conquista del fuego”, en *Opus cit.*, p.142.

⁷ En uno de sus primeros videos, *Berkeley's Island* (1999), instala una isla de arena en el suelo de su cocina, con una palmera de la que pende la bandera de Israel, ahí se filma por días enteros llevando la vida de un náufrago.



◀Untitled, 1997

IV

Desde 2007 se empieza a producir un cambio importante en su producción. Los hijos crecen y muestran menos interés por aparecer en sus videos, el cascarón se ha abierto y el papá avestruz⁸ ya no tiene que cuidar de la misma manera el nido. El artista realiza una última pieza con su familia:⁹ *Stealing Beauty*. En esta ocasión no trabajan dentro de casa, sino que se apropian de los *sets* de venta de las megatiendas Ikea, actuando como “una familia normal”. La familia Ben-Ner, al estilo Chaplin, toma prestados como escenario varios aparadores de estas tiendas, ubicadas en muchos lugares del mundo. Ahí se desenvuelve una charla familiar en donde el padre hace una oda al capitalismo y a la propiedad privada. Es la hora de la cena, después hay que lavar los platos, ocuparse del aseo personal y, finalmente, el reposo sobre la almohada. Esta cotidianeidad es llevada a cabo ante los absortos y eventuales compradores, ya que filman sin autorización de los dueños del comercio. Cada vez que son expulsados de una sede, continúan el argumento en otra.

En sus primeros videos, es evidente que los bienes materiales o el sentido de propiedad burgués lo tienen sin cuidado: la cuna, el refrigerador, la lavadora, no son más que objetos pasajeros a los cuales trata sin deferencia. Los muros de su hogar no son precisamente contenedores de riquezas, sino dispositivos para desenvolver sus *performance*. Este video es una especie de sátira sobre la familia estándar, modelada bajo la idea de la vida como *life style* y las necesidades vitales dominadas por la programación del consumo. Lo anterior es la consecuencia más evidente, en nuestros días, del proceso civilizatorio estudiado por Freud.

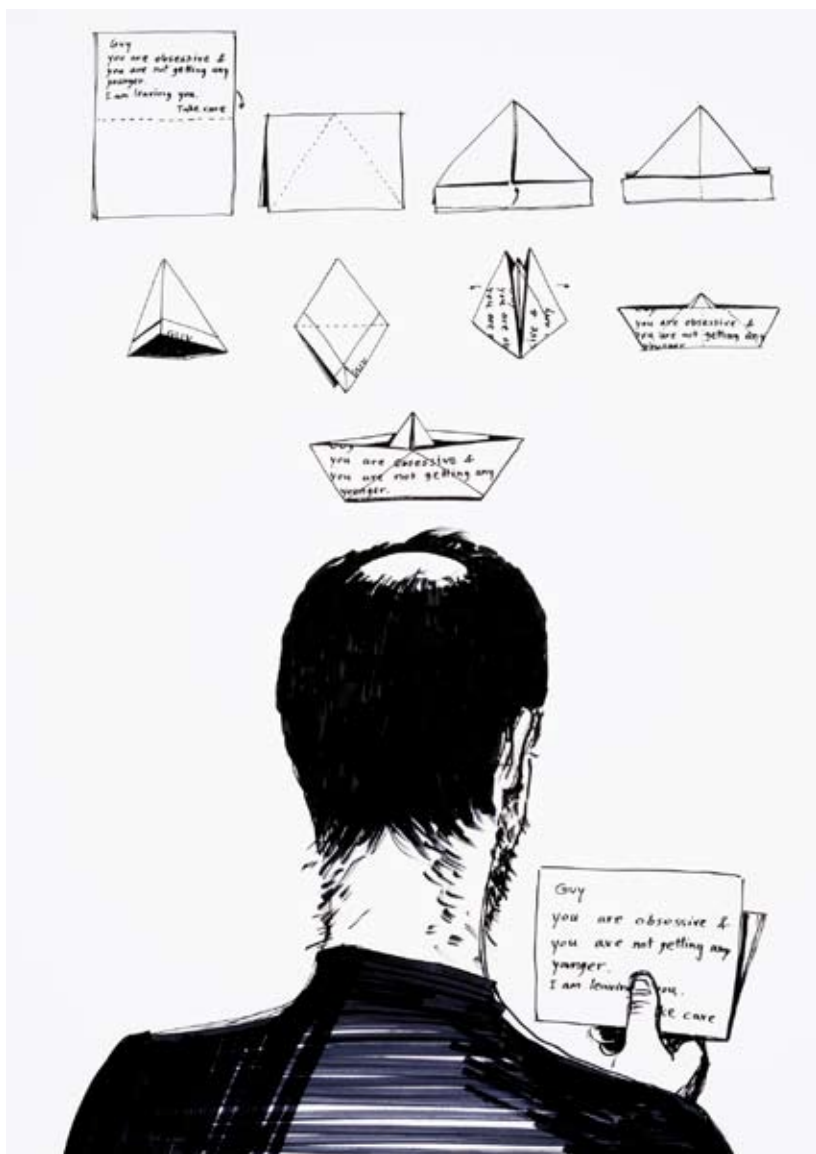
En 2009, nos encontramos con un artista que ha comenzado a producir de una manera nueva y mucho más elaborada. Con una actitud más cínica, parece haber aprendido a tomar con naturalidad los gestos del absurdo. Su filme: *If only it was as easy to soothe my hunger by rubbing my belly as it is to masturbate* ha dejado de ser casero, tanto porque éste no sucede en casa como porque los medios para realizarlo suponen mayores esfuerzos de producción, así como un recurso económico más significativo. En lo que parece un paseo por el campo, una secuencia de accidentes —Freud diría que los accidentes no existen— lo hace sustituir la avioneta por el coche y finalmente la bicicleta. Esta narrativa aparentemente lineal está construida como un bucle temporal, en el cual el artista puede registrar

en su lente las escenas del futuro próximo: mientras viaja por el aire puede ver el automóvil al que subirá más tarde, y cuando se transporta en automóvil casi se cruza con el que poco más adelante se encuentra avanzando en bicicleta.

En esta aventura va acompañado por un personaje masculino con el papel de chofer/Sancho Panza-voz interior/psicoanalista imaginario, con quien mantiene un continuo diálogo sobre su propia circunstancia. En medio de la campiña, llega a un punto muerto en el camino donde encuentra una señal: *dead end* (o será *Dad end*?) A lo largo del viaje asume, ante su acompañante, que está atravesando por una *middle-age crisis*: a la mitad del camino de su vida está en búsqueda de un fresco recomenzar. Libros como *El Principito*, *La vuelta al mundo en ochenta días*, *El Rey Lear* y *Don Quijote* caen de entre las nubes o brotan del suelo; el artista los hojea e incorpora en su diálogo párrafos completos de memoria. Con actitud desenfadada, sin embargo, los avienta nuevamente; éstos abren sus hojas como intentando retomar el vuelo, mas el artista ha puesto también en duda sus conocimientos. ¿Qué sigue? Ante esta encrucijada, le llegan los documentos de su divorcio: ¡literalmente caídos del cielo!

⁸ En 2003, la familia se ha desplazado de Tel Aviv a Nueva York, Ben-Ner hace un primer video fuera de casa: *Elia: a Story of an Ostrich Chick*. Los cuatro miembros de la familia, disfrazados como avestruces, se pasean por el Riverside Park. Una voz en *off* narra, como si se tratara de un documental del reino animal, la aventura de la pequeña Elia, quien se extravía persiguiendo mariposas.

⁹ Hasta el momento.



**IT IS NOT ABOUT LOVE IT IS ABOUT SURVIVAL
NO SE TRATA DE AMOR SINO DE SOBREVIVENCIA**

Entrevista a Guy Ben-Ner por Ruth Estévez

Hace algunos años tuve la oportunidad de conocer el trabajo de Guy Ben-Ner, a través de una de sus obras más significativas: *Treehouse Kit* (2005). En este video, el artista israelí se convierte en un híbrido entre náufrago y turista, perdido en un paisaje artificial. Un Ben-Ner con barba postiza transforma el único árbol de la "isla" en un ingenioso set de mobiliario vacacional. La sencillez de la narrativa, los ajustes cómicos, así como la secuencialidad de las imágenes concedían al espectador la posibilidad de quedarse enganchado a la historia. Sin ninguna pretensión directa de construir comparaciones, el artista utilizaba relatos de ficción insertados en su contexto cotidiano. En aquel momento no tenía mucha información, por lo que no supe definir qué había de real o de imaginario en esa historia. Tampoco lo creí necesario.

Su videografía no es demasiado extensa, apenas un video cada uno o dos años. Esta forma de trabajar se acopla a un proceso lento, donde las cosas se van encontrando paulatinamente, a la par que en su vida personal; los cambios, las sorpresas, las depresiones...; sin embargo, se las arregla para que todo parezca un cuento, una fábula. Eso sí, sin moraleja.

Esta conversación se llevó a cabo en junio de 2009, durante el montaje de *Doblar a lo largo de la línea/Fold along the line* en el Museo de Arte Carrillo Gil, primera muestra en México del artista. En la exposición se mostraron algunos videos en los cuales trabaja con su familia, como es el caso de *House Hold*, *Berkeley's Island* y *Wild Boy*. En el video *Berkeley's Island* (1999), sumido en una fantasía imaginaria e infantil, construye una isla de arena para exiliarse en el centro de su cocina. En *House Hold* (2001), retoma el aislamiento, esta vez encerrado por un "descuido" en la cuna de su hijo menor, Amir. En una epopeya sin precedentes, hace lo imposible para encontrar las herramientas que le permitan escapar de su encierro. *Wild Boy* (2004) es la obra que señala ilustrativamente la relación entre ficción y realidad. Actuando nuevamente con Amir, Ben-Ner le enseña los roles de una buena educación en el marco de la ficción, pero también en la vida real del pequeño. En sus dos últimos videos incluidos en la muestra, *Second Nature*

(2007) y *If only it was as easy to soothe hunger by rubbing the belly as it is to masturbate* (2009) —inspirado en la sentencia de Diógenes pronunciada en el ágora griega—, lo absurdo de las situaciones se hace más evidente. Intercambiando los roles de actor y director, la inverosimilitud de la escena se mezcla con las relaciones reales existentes entre los personajes, más allá del set de grabación.

A pesar de que pareciera seguir un guión específico, las preguntas abiertas dentro del propio proceso creativo son constantes, como si nunca estuviera seguro del final; o mejor, sin posibilidad de una conclusión. La dinámica de esta entrevista es un franco reflejo de ello. Cada pregunta era deslizada, contestada a través de otra interrogante llena de significados. Sin embargo, ¿cómo pasar por alto las referencias de este artista, que utiliza una frase del cínico Diógenes para titular su obra, o se inspira en películas de Robert Bresson o François Truffaut?

Sin tomar una posición, Ben-Ner nos habla de la supervivencia como forma de trabajo, con la misma naturalidad con la que deniega cualquier compromiso político más allá de la propia práctica artística.

RUTH ESTÉVEZ: Guy, me gustaría empezar con una comparación literaria. Dick Higgins, uno de los componentes de Fluxus, decía en su libro de 1979, *Postface*, que el artista tenía dos alternativas: Convertirse en una suerte de Fausto en busca de la redención; o, por el contrario, tomar la posición del buen soldado Švejk¹, protagonista de la novela de Jaroslav Hašek. Švejk es un perfecto idiota que usa su impunidad para forzar situaciones al extremo y develar lo absurdo del sistema en el cual se encuentra. ¿Dónde te ubicarías en la línea entre Fausto y Švejk?

GUY BEN NER: Un profesor mío de Israel, el artista Yair Garbuz, describe su modo de trabajo de la siguiente manera: “Cuando veo un globo, no lo pincho con una aguja para que explote. No, participo en la celebración como lo hace todo el mundo. Hasta pongo aire en el globo para inflarlo todavía más. De hecho, lo inflo hasta que explota”. Creo que es una bonita manera para describir cómo opera el absurdo. Uno deconstruye algo cuando participa, y no al criticarlo desde fuera. Hay que creer en algo ciegamente para llevarlo a su punto final. Creo que en cierto modo trabajo así.

¹ Švejk es una especie de bufón ignorante; por su propia inutilidad no puede hacerse responsable de lo que dice o hace ya que es considerado un imbécil. Esta situación de marginalidad le permite, sin embargo, aplicar la verdad y poner en tela de juicio lo absurdo del sistema, en este caso del Imperio Austro-Húngaro de la Primera Guerra Mundial.



^ Storyboard Berkeley's Island

Obviamente sería más como Švejk, porque nunca ataco las posiciones sociales directamente. Ese ataque lo reservo para mi mismo. Por ejemplo, si critico la manera en la que concebimos la unidad familiar dentro de la sociedad, o su relación con la economía, hasta llevarla a lo absurdo, como en *Stealing Beauty*, es porque me doy cuenta que formo parte de esta realidad, o porque me veo atrapado en ella. Así que todo empieza con una autocrítica y con el acto de añadir más aire al globo; matar algo con demasiado entusiasmo, con mi propio aliento.

RE: Recuerdo una frase de *Berkeley's Island* que me conmueve especialmente: "My Island is not a metaphor. It is the thing in itself, and therefore it does not exist" ("Mi isla no es una metáfora. Es la cosa en si, y por eso no existe"). Te acercas pues al mundo a través de la participación y la autoimplicación. Hay un cierto principio de realidad que opera en tu trabajo, dejando claro que no todo es un montaje. Me pregunto: ¿es, en el fondo, la verdad en si?

GBN: No estoy seguro si es lo micro que explica la situación general (como la metonimia psicoanalítica que explica el mundo entero a partir del núcleo familiar), o si es la situación general a través de la cual uno explica su vida personal (como lo propone el marxismo). Desde mi punto de vista, ambas maneras funcionan como una navaja de doble filo. Me interesa cuando las dos se solapan, y al mismo tiempo no coinciden perfectamente. El resultado es lo interesante, ¿quizá ambas son reales?

La frase que acabas de mencionar era un intento de diálogo entre el obispo de Berkeley² e Immanuel Kant. Pero admito que lo hice hace tanto que casi no me acuerdo qué quería lograr con ello.

RE: Bueno, el hecho de que elijas trabajar con tu propia familia dentro del espacio doméstico tiene que ver con esta doble cuestión de qué es real y qué no lo es; o, por lo menos, complejiza la situación y permite una respuesta abierta.

GBN: No era consciente de lo que estaba haciendo desde el principio. Todo empezó como una manera intuitiva de procesar mi vida. La interpretación que propones se hace en retrospectiva, pero supongo que lo que dices es verdad.

La mayoría de mi obra tiene que ver con esta cuestión, con la idea de que nuestra vida privada es regulada por narrativas externas que se imponen. Supongo que estaba buscando la manera de vivir con ese estado; ganar libertad, libre

² El Obispo de Berkeley (Dysert 1685-Cloyne 1753) fue un filósofo irlandés creador de la teoría conocida como "idealismo subjetivo" resumida en la frase *esse est percipi* ("ser es ser percibido").



^Storyboard Berkeley's Island



elección y autoría sobre lo que estaba viviendo. Uno ve, efectivamente, narrativas freudianas dentro del comportamiento de sus hijos pero, ¿qué significa cuando descubres narrativas ficcionales que se desdoblán en la realidad?, ¿se pueden todavía re-narrar, cambiar; o es uno un lector pasivo de su propia vida?

RE: Los videos *Elia* y *Wild Boy* son ejemplos que responden, cada uno de manera distinta, a esa pregunta que haces. *Elia* se asemeja a un documental del *National Geographic*: das la cámara a alguien más para observar tu modo de vida. Tú y tu familia se disfrazan como una manada de avestruces en un ambiente selvático. En *Wild Boy* diriges y filmas la situación. Presentas la historia de un niño salvaje que instruyes y transformas en un hombre ilustrado; ese niño es tu propio hijo Amir. Al mismo tiempo, la clara referencia a *L'Enfant sauvage* (*El niño salvaje*, 1970), de François Truffaut, pone en duda la veracidad de la narrativa.

GBN: La narrativa ficcional no tiene como objetivo poner en duda la veracidad de la narrativa, pero examina cómo la ficción es capaz de modificarla. Porque la ficción siempre ha sido parte de la verdad y viceversa.

El corte de pelo que le dan al “niño salvaje” en el video es también el primer corte de pelo de Amir. La primera palabra que dice el niño, “mother”, fue la primera palabra en inglés que le enseñé a Amir, quien hablaba únicamente el hebreo



← *Stealing Beauty*, 2007

hasta ese momento. Cuando lo ves poniéndose una camisa en el video, ésta también era la primera ocasión que lograba hacerlo solo. Tengo una grabación de diez minutos que documenta el proceso entero. La ficción, la narrativa que poníamos en escena, también tenía como objetivo desencadenar eventos en la vida real. Era una invitación para inaugurar procesos reales.

La idea de que mi hijo tenía que aprender un lenguaje combinaba muy bien con la tradicional historia del “niño salvaje”, pero también iba con la idea de que el cine mudo es una forma de arte que se ha domesticado con el lenguaje y el sonido, similar a la “domesticación” de niños salvajes.

Elia trata de la forma en la que las narrativas ficcionales se sobreponen al material de la documentación para volverlo a narrar. La película imita los documentales sobre la naturaleza, y cómo a través de la edición y la voz se establecen nuestras propias jerarquías culturales, nuestras ficciones, igual que fenómenos naturales. Como si descubriéramos accidentalmente estas mitologías en la naturaleza, y de esta manera las naturalizáramos.

Nunca he creído en la documentación pura. Hay una expresión de Lacan que dice: “la verdad llega disfrazada de ficción”. Él se refería a la situación analítica, pero dio un ejemplo literario, el de Hamlet, quien usó un grupo de actores itinerantes para poner en escena, en frente de su madre y su tío, una obra de teatro que representaba un homicidio. De este modo, Hamlet los denunció como los



verdaderos asesinos de su padre. Este es un modelo que pretende que la verdad se puede alcanzar a través de la ficción.

También leí en una biografía de Buster Keaton cómo solía trabajar con su padre en el *slapstick*. Una vez, después de tener una gran pelea en casa, se subieron al escenario y salieron de allí con los huesos rotos. El escenario teatral les permitió realizar sus deseos más profundos: destrozarse a si mismos. La vida real invade el podio, el territorio de la ficción; y la vida real encuentra allí maneras de expresión que no están disponibles fuera del teatro. Quizá no tenía que decir a mis niños que a veces me gustaría deshacerme de ellos, pero podía crear aventuras marinas en su compañía. Y estas aventuras siempre empiezan con el protagonista que embarca y deja a su familia atrás.

RE: ¿Esto se aplica también a tus videos más recientes?

GBN: Hoy día mi aproximación es diferente. No creo en la distinción entre la ficción y el documental. En *Second Nature* filmo a la entrenadora del cuervo, Gwen, quien instruye al animal para que suelte el queso. En ese momento usé un estilo documental, como estrategia para captarla dentro de una formación ficcional. Ella, aunque inconscientemente, tomó el lugar del zorro quien, en la fábula, intenta conseguir el mismo objetivo: apropiarse del queso del cuervo. Gwen pensaba que



◀ Moby Dick, 2000

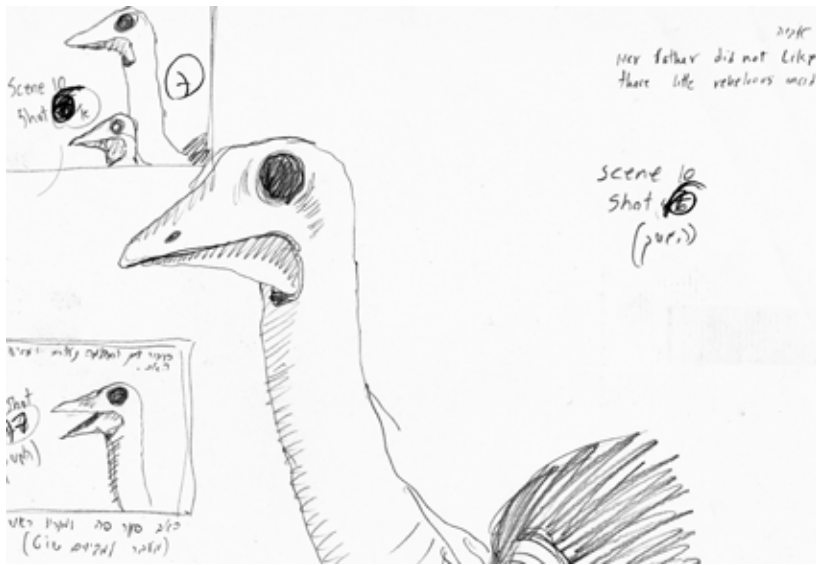
ella se estaba entrenando para la narrativa, cuando se vio atrapada por la misma. Si la fábula es una “lección para la vida”, una ficción para instruirnos, entonces mi idea era darle la vuelta al espejo para demostrar que las distinciones no son tan claras como imaginamos.

RE: En tu obra la presencia del director es contundente. A menudo uno se pregunta quién está dirigiendo a quién. Alguna vez hemos hablado de tu interés por la obra del director francés Robert Bresson. *House Hold*, desde luego, hace referencia a *Un condenado a muerte se ha escapado* (*Un condamné à mort s'est échappé*, 1959), de Robert Bresson. Una de las características más notables del trabajo de Bresson es la idea de desdramatizar la ficción. De un lado, Bresson escogía actores no profesionales para usar su propia personalidad pero, a la vez, los llevaba al extremo para extraer de ellos esta característica por la cual los había seleccionado. Bresson los cambiaba en personajes unidimensionales: ya no había una persona real, sino una personalidad extraída.

GBN: Sí, Bresson los llamaba modelos en vez de actores. Nunca trabajé con actores, y no sé si alguna vez lo haría. Me interesa más la historia que las personas traen consigo y no tanto la historia que hemos entrenado. Me gusta que no sean páginas blancas sobre las cuales escribir.



▲Storyboard *Elia-A Story of an Ostrich Chick*, 2003



◀Storyboard Elia-A Story of an Ostrich Chick, 2003

En *Second Nature* es obvia la vergüenza de los entrenadores cuando representan *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett, al lado del árbol. Te das cuenta de que estas personas no son actores sino entrenadores de animales. El director los está entrenando y los fuerza a hacer algo en contra de su naturaleza. Cuando ves mi *Moby Dick*, espero que el espectador observe una familia interpretando esta narrativa específica en vez de la historia de Moby Dick en sí. Se trata de quién, qué y por qué está actuando.

RE: Volvamos a *Second Nature*, el video con los entrenadores que acabas de mencionar. Creo que el hecho de que elijas trabajar con la fábula no es gratuito. Me pregunto si las fábulas funcionan como portavoces de la ironía política. Me recuerdan simultáneamente al esquema colectivo familiar. Por ejemplo, cuando el hijo hace algo malo, se le comunica que no debería haberlo hecho. Es como si los personajes que representas estuvieran destinados a equivocarse para poder ilustrar un orden que está más allá del alcance individual.

GBN: La observación de que “ellos están destinados a equivocarse” evidencia una aproximación estructuralista, como sucede en la tragedia griega. Pero estoy de acuerdo contigo. Esto se relaciona con lo que decía antes sobre el descubrimiento de narrativas freudianas, donde todo tiene que ver con el mismo error que uno comete en la vida. El tema es si estas narrativas se descubren o si son impuestas.

Hay una fábula de Esopo que me gusta mucho porque demuestra la imposibilidad de la instrucción, y habla sobre la imposibilidad de hacer una fábula. Una madre cangrejo regaña a su hijo porque siempre camina transversal, y le pregunta: “¿Por qué no caminas de frente, por una vez?”, y él le contesta: “Enséñame cómo y lo haré”.

RE: Pasemos de hablar de descubrimiento o imposición para introducir otro término: apropiación. Estoy pensando en tus fuentes e influencias. Has sugerido que encuentras tus referencias cuando estás trabajando en un proyecto. También me pregunto hasta qué punto tu trabajo anterior influye en el proceso creativo.

GBN: No puedo escaparme de mi historia, pero sí tomo la responsabilidad de intentar cambiar lo que hago. Agrandar mi cesta. Supongo que uno siempre mira hacia atrás para dar un paso adelante. No creo que pueda ocurrir de otra manera.

La apropiación como idea es importante, pero no para negar la necesidad de crear algo nuevo; para los artistas, la idea de apropiación, la apropiación en sí, es tan fresca en ese momento que crea una manera nueva de relacionar lo pasado con lo nuevo.

THE CROW AND THE FOX

Version for *Second Nature* (re-editing La Fontaine)

One day when master fox was led, sniffing the breeze
to where, perched on a treetop, master crow was
clutching in his bill a cheese,
he more or less addressed him so:
“Good day to you your raven-hood. How beautiful you are.
How fine. How fair.
Ah, truly if your song could but compare
to all the rest I’m sure you should
be dubbed the goddess of the wood”.
The crow besides himself with joy and pride,
begins to sing, he opens wide
his gawking beak. Lets go the cheese. It
falls to the ground. The fox is there to seize it,
saying: “You see? be edified:
Flatterers thrive on fools’ credulity.
The lesson’s worth a cheese, don’t you agree?”
The crow, shamefaced he said while climbing-
too late however: “he’s always rhyming”.





◀ *Second Nature*, 2008
▶ *Wild Boy*, 2004

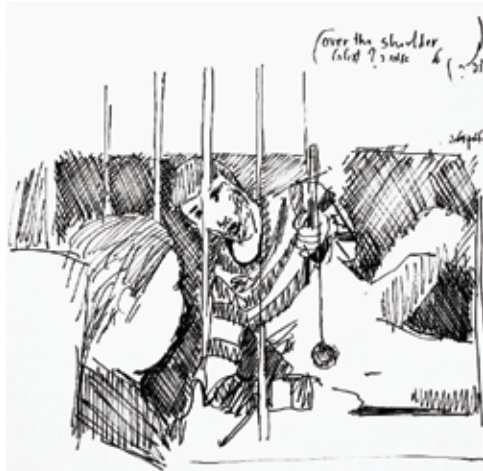


5. C.U. - S (2) 3.00 11 1990
 (over the shoulder shot) ... 1.00 11 1990
 (over the shoulder shot) ... 2.00 11 1990
 (over the shoulder shot) ... 3.00 11 1990
 (over the shoulder shot) ... 4.00 11 1990
 (over the shoulder shot) ... 5.00 11 1990
 (over the shoulder shot) ... 6.00 11 1990
 (over the shoulder shot) ... 7.00 11 1990
 (over the shoulder shot) ... 8.00 11 1990
 (over the shoulder shot) ... 9.00 11 1990
 (over the shoulder shot) ... 10.00 11 1990

(over the shoulder shot) ... 11.00 11 1990
 (over the shoulder shot) ... 12.00 11 1990



C.U. - S L.F.W (2) 3.00 11 1990
 P.O.V (Revers Shot)
 cut to a man in a striped shirt
 who looks over his
 (2) 11 1990 11 1990



5. C.U. - S 11.5
 (over the shoulder shot) ... 1.00 11 1990
 (over the shoulder shot) ... 2.00 11 1990
 (over the shoulder shot) ... 3.00 11 1990
 (over the shoulder shot) ... 4.00 11 1990
 (over the shoulder shot) ... 5.00 11 1990
 (over the shoulder shot) ... 6.00 11 1990
 (over the shoulder shot) ... 7.00 11 1990
 (over the shoulder shot) ... 8.00 11 1990
 (over the shoulder shot) ... 9.00 11 1990
 (over the shoulder shot) ... 10.00 11 1990



◀Storyboard House Hold

No es una noción teórica; la apropiación es mi caja de herramientas, de sobrevivencia. Todo somos Don Quijote: vivimos nuestras vidas con la ayuda de narrativas pasadas. Es más, vivo en un país que se obsesiona con ver enemigos por todas partes en donde, la mayoría del tiempo, no hay más que molinos de viento.

RE: Ahora puede ser útil discutir la idea de lo artificial en tu obra. En *Stealing Beauty* (2006) decides salir del ambiente doméstico para trabajar en un espacio que simboliza la prefabricación. Tú y tu familia deciden vivir en las salas decoradas de unas tiendas Ikea. ¿Qué te hizo tomar esta decisión de salir al espacio público?

GBN: Los primeros videos, hechos en mi casa o cocina, fantasean sobre el exterior: el mar, los árboles, las islas, etc. *Stealing Beauty*, al contrario, ocurre fuera y fantasea sobre el interior, la casa privada.

De la misma manera en que combino “ficción” y “realidad”, no hay una frontera clara entre estos dos opuestos, lo privado y lo público, la casa y el centro comercial. Las salas de la tienda Ikea invitan a los clientes a “sentirse en casa”, y eso es lo que hicimos. Me interesaba la idea de que lo privado se presentara como una mercancía más. Sugería un espacio privado, un álbum familiar, que es en realidad una empresa colectiva y se ve igual en todas partes. Así que uno se encuentra en casa viviendo en un *set* de una teleserie estadounidense cuyo programa político instruye tal y como lo hace un documental sobre la naturaleza.

RE: Tu trabajo parece recuperar la posibilidad de contar una historia con un principio, mitad y fin. Dialogas con la tradición del cine, y usas herramientas de la narración. ¿Podemos hablar de este proceso?

GBN: La pregunta más interesante para mí es cómo narrar una historia temporal en el espacio. Estoy consciente de que mis espectadores —a diferencia de los espectadores de cine— siempre entran a la mitad. Desde luego, esta situación es muy interesante para alguien como yo, que intenta contar historias. La pregunta es: ¿cómo puede uno revelar la narrativa cuando el lector abre el libro en la página 86? Un *loop* es una solución, pero no es una herramienta que siempre se pueda utilizar ya que limita lo que uno quiere decir. Pruebo diferentes soluciones para cada ocasión. Por ejemplo, cuento mi historia personal a través de narrativas conocidas para que uno, como espectador, entienda en qué punto está, incluso si has entrado a la mitad del video. En otras instancias, trato cada minuto del video como una célula del cuerpo que contiene toda la información del organismo completo, en forma de ADN. De esta forma se obtiene la base para poder imaginar todo el conjunto a partir del primer fragmento visto.



▲ *Stealing Beauty*, 2007



◀^Stealing Beauty, 2007



←^Staling Beauty, 2007



RE: Otra cosa que llama mi atención de los videos hechos en tu propio hogar es el uso de tomas largas con cámara fija. Es como si habláramos de autorretratos en movimiento. Pienso en estos videos en espacios confinados hechos por Vito Acconci y Bruce Nauman durante los setenta. En tu caso, ¿cuál es la relación entre el simbolismo de la confinación y el lenguaje técnico?

GBN: La situación en *House Hold*, donde estoy cautivo debajo de una cuna y uso una cámara fija, es también el relato de sentirse prisionero con un solo tipo de herramienta, y sin un camarógrafo que puede mover la cámara. Demuestra cómo se acomoda una historia a una situación física, igual que el guante a la mano. Si *Berkeley's Island* y *Moby Dick*, ambos hechos anteriormente, trataban de filmar algo con las herramientas equívocas, *House Hold* nos aproxima a la historia particular con las herramientas que uno tiene a mano.

RE: Creo que tanto tu afición y nostalgia por la cinematografía moderna, con su sencillez narrativa y visual, como tu proclividad por la historia del cine temprano han sido mencionados varias veces. En este tipo de cine vemos a menudo un personaje obsesionado que intenta terminar su objetivo a lo largo de toda la película, a veces sin conseguirlo. En tus primeros videos, utilizas el *slapstick* y haces referencias a Chaplin y Keaton.



⏪ *House Hold*, 2001

GBN: Si, hay una aproximación al cine, aunque no tengo una preferencia especial por un tipo de cine en específico. Al contrario, el cine es sólo un instrumento para mí, lo uso como cualquier otra herramienta. Mi afinidad por el cine mudo es porque encontré en él un lenguaje que me podía servir cuando estaba trabajando en casa, sin dinero o un equipo de filmación.

El cine mudo provee un catálogo lleno de intervenciones que pueden servir en la creación de una película con cámara fija, sin sonido y sin la luz adecuada. Ofrece soluciones fantásticas que nadie usa hoy en día. El cine de antaño es como el *Idish*, un idioma muerto. Pero me encontré con una situación en la cual podía utilizarlo.

No me presenta ningún problema emocional el indagar en otros géneros de cine, o en otras épocas históricas de éste o de la literatura. Uso estas referencias cuando me sirven. Si trabajo en condiciones diferentes aplico otras fuentes y herramientas. No me propongo hacer un homenaje a ciertos artistas o directores. Los tomo para mis propios fines. No se trata de amor sino de sobrevivencia.

RE: "No se trata de amor sino de sobrevivencia", me parece una frase especialmente significativa. Me inclino a creer que va más allá de la parodia de un naufragio, usado en algunas de tus obras. Sin embargo, lo absurdo en algunas situaciones que planteas parece sugerir una paradoja. Hay una inversión del modelo económico:

exhibes un mayor esfuerzo para obtener un resultado mínimo y, por esta razón, presentas un resultado inconcluso o sin finalidad clara.

GBN: Tienes razón, pero no creo que sea una paradoja. ¿Quién dice que la sobrevivencia es una línea recta entre dos puntos? Yo pensaría que una economía limpia es el privilegio de los pocos que se lo pueden permitir. La mayoría de la gente compra un producto barato porque sólo para eso les alcanza, a pesar de que gastarán más dinero al reemplazarlo después de un año. Esta es la primera regla del capitalismo: Uno necesita dinero para poder ahorrar. La mayoría de nosotros sólo nos podemos permitir gastar dinero.

Acuérdate del cuento del globo que mencioné antes. Sería muchísimo más económico pincharlo con una aguja, ¿no? Lo absurdo siempre tiene que ver con demasiado esfuerzo.



»» *If only it was as easy to soothe hunger
by rubbing the belly as it is to masturbate, 2009*





◀▶ I'd give it to you if I could but I borrowed it, 2007



SUBTEXTO LIBIDINAL

By Itala Schmelz

I

In the mid 1990s, the young Guy Ben-Ner decided to stay home and take care of his little daughter Elia, instead of going out to work. By giving up his studio, he got around the individualism characteristic of many artists of his generation who put themselves at the center of their work, and he was able to integrate his role of *paterfamilias* into his creative process. In his work, in a very original fashion, he combines his family life with his art. His video works involve his children as co-star actors, and in this way, he returns to the universe of child fantasy and uses it as a narrative method. By means of fiction, he creates a “family portrait” or diary, along with a parody of certain aspects of human civilization.

I would like to start this essay with certain ideas of Sigmund Freud, since I find his theories very useful when considering Ben-Ner’s video leitmotifs. In his essay published in 1930, “Civilization and Its Discontents”, Freud states that civilization is the result of repressing the most essential instincts of human beings. People possess two fundamental unconscious drives: Eros and Thanatos, which move constantly toward their ultimate satisfaction, identified as the *Nirvana* principle: “the frightening union of pleasure and death”¹. The role of culture is to inhibit or deflect these instincts through the “reality principle” (reason, judgment, morality), which enables individuals to overcome aggressive tendencies and to live in society.

Since the times of the Old Testament, the libido, motor force of Eros, is restricted to the genitalia, together with two other principles: reproduction as the aim of sexuality and heterosexual monogamy as the only acceptable institution of love. The overflowing sexuality of the erogenous body is repressed, and thus the organism is transformed into an instrument of labor, infused with a rationality that is established from the outside. With an identical sexuality imposed on everyone, Freud states, however, that the history of man is a history of transgressions.

The father, in Freudian theory, is the castrating figure *par excellence*; institutions, moral precepts and laws come later. To this repressive apparatus, imposed by social life, we should add an inner element: the super-ego, a mental entity that develops self-consciousness through the feeling of guilt. The ego needs to

¹ Herbert Marcuse, *Eros y civilización*, Editorial Joaquín Mortiz, 1965, p.41 (translated from the Spanish).

be punished, not only for materialized “sins”, but in particular for desire. The feeling of guilt originates from a desire to kill the father and possess the mother, known as the Oedipus complex, wherein the first prohibition arises: incest. Guilt is an interiorized way of dominating dangerous and aggressive inclinations, “an element which is kept inside, like a military unit in a conquered city”²; guilt is like a bad conscience that is always annoying us.

In the work of the Israeli artist, the relationship of pleasure (the sexual instinct) and death (the destructive instinct), as well as the precise mechanism of the feeling of “guilt” is clearly depicted in his earliest drawings (1996). In these, he created settings in which the erection of his penis would produce a reaction in a complex mechanism of domestic appliances and bicycle wheels (Duchamp, Tinguely); pulling the thin strings attached would fire a gun pointed at his head.

II

Freud observes that fantasy is free of the control of the reality principle, and he defines it as:

[...] a thought process with its own laws and real values [...] Fantasy plays a decisive role in the whole mental structure: it connects the most profound deposit of the unconscious with the highest products of the conscious (art)³.

While reason alone can judge what is useful, the products of fantasy are valued as pleasurable, but not useful; they develop within surreal mental processes, such as the dream state, waking fantasy and children’s play. It is within this range that Ben-Ner has explored, in video, his fantasies (and nightmares). Supported by the imaginative capacity of his children, his furniture and domestic tools, he builds uncanny scenarios, where he plays like the child he once was, materializing a fiction in his own home.

What could be a better —and cheaper— way of being close to his kids, than working with them! His work, however, is not about the happy family, but about the repression of drives that family life implies, as a model of a social unit. Whereas his work might appear naive at first glance, when one assimilates it, a more complex narrative and psychological situation emerges, exposing the force

² Sigmund Freud, *El malestar en la cultura*, Alianza Editorial, Spain, 2008, p.114 (translated from the Spanish).

³ *Opus cit.* p.152.

of guilt behind it: “There is, if not exactly a dark side to these delightful games, at least a lining of regret”⁴. The family, that state of grace and happiness, represses strong instincts of freedom; the genital side of sexuality within marriage seems to be opposed to the search for self-pleasure (the life of a hermit, masturbation) which appears constantly in his early videos.

In psychoanalysis, Freudian slips are important moments, where aspects of the unconscious are unveiled. The double meaning a word or action might have, could be revealing; thus the titles Ben-Ner gives his works are interesting to examine, e.g. in *Moby Dick* (2000), *Moby* sounds like move and *Dick* is literally penis. Does this allude to the constant games the artist performs with his penis? Pounding it on a table, as dough for making cookies with a mold, putting eyes on it and transforming it into a puppet, or masturbating to the vibrations of the washing machine. Isn't the profound meaning of *Moby Dick* domination of the beast (the phallus), fighting against the instincts and the darkest forces of nature?

The artist is always moving from parody to appropriation; each of his works stages fundamental narratives from modern society, such as Daniel Defoe's *Robinson Crusoe* and Herman Melville's *Moby Dick*. To an educated viewer, his plots may seem like quotes from films such as *L'Enfant sauvage* (*The Wild Child*), by François Truffaut, or *Un condamné à mort s'est échappé* (*A Man Escaped*), by Robert Bresson. Inspired by silent film sketches and the black humor practiced by its first comedians, whose limited resources and expressive synthesis drained their actions of any realism, his work constantly pays homage to the slapstick humor of Buster Keaton and Charles Chaplin.

Moreover, the characters of Ben-Ner are developed from certain practices of Performance Art of the 1960s. Sergio Edelsztein, who has carefully analyzed these relationships, comments:

The work of these pioneer filmmakers will inform his next films, as homage and paraphrase alike. In this sense, slapstick—which Ben-Ner regards as a form of body art—will play a central role in forging his narrative interest and imagery. Still, it is important to understand a basic difference between body art and slapstick. While the first is based on a system of endurance and pain, or at least – discomfort, that shows the artist's strength and commitment to the visualization of his/her idea, in slapstick the spectators laugh at farcical situations

⁴ Tom Gunning, “The Videos of Guy Ben-Ner: Escape from the Movies, Escape from Home”, from the catalog of the exhibition at the 51st Venice Biennale: *Guy Ben-Ner Self-Portrait as a Family Man*, Curator: Sergio Edelsztein, p.13.

of indignity, practical jokes or self-inflicted physical mishaps that work precisely because there is no manifest pain in what ought to have been a painful situation. Slapstick, then, is akin to a mirror image, a parody of body art.⁵

This Israeli artist beautifully combines these two genres.

III

Freud understands culture as the result of two parallel processes —ontogenesis, which refers to the development of the child, and phylogenesis, which deals with the development of humanity. Ben-Ner's work revolves around both fields. When he stays home to take care of Amir, his younger son —what's the use of taking him to the kindergarten, if he can build an amazing playground in his own house and use it to film *Wild Boy* (2004)? Here the artist is simultaneously the scientist of Truffaut's film, educating the savage boy who grew up outside of civilization; a contemporary artist who exposes his intimacy by making “art” and “life” into an exchangeable coin; and the father who educates/represses his child, without ever overcoming this duality. Freud emphasizes that during infancy, the law of man has not yet installed itself completely within the psyche, atavism has not yet molded his consciousness. The impulse to satisfy his ego motivates Amir's actions and his tendency is always bumping into the limits of reality (castration) imposed by the father. Thus he learns to put on his shirt, to read and to use tools.

Freud points out three seminal aspects of civilization, from a phylogenetic perspective. Dominion over fire, making tools and the creation of homes; we can find all these throughout Ben-Ner's work. In one of the sketches in *Moby Dick*, with the help of a fork, he urinates on two candles at once and puts them out. Freud dedicates a separate essay to the dominion of fire, where he stresses the prohibition on putting out a fire with urine, which existed in primitive tribes.

For the primitives, fire probably seemed similar to romantic passions; we would say a symbol of libido. The heat that fire radiates produces the same sensation that accompanies sexual stimulation, and the flame with its form and movement, reminds us of the active phallus.⁶

⁵ Sergio Edelsztein, *Guy Ben-Ner: Self-Portrait as a Family Man*, catalog of the Israeli Pavillion at Venice Biennale, 2005, pp.37-38.

⁶ Sigmund Freud, “*Sobre la conquista del fuego*”, en *Opus cit.*, p.142 (translated from the Spanish).

The pleasure of putting out the fire with urine symbolizes, in the subconscious, the ejaculation produced by orgasm.

In *House Hold* (2001) the artist triggers a complex escape strategy, after his wife “accidentally” leaves him trapped within the bars of his second child’s cradle. He takes the theme of building tools for survival to the extreme of mutilating his own body, amputating a finger and making it into a tool, and using his semen as glue. In fantasy, as in dreams, the sadistic instinct reappears, merging Eros with the death drive. The gruesome fuses with the grotesque to show the goriest scenes as visual articulations of castration, mutilation and masturbation.

In 2005 the artist represented Israel at the Venice Biennale, where he showed a family photo. In his video/installation/performance *Treehouse Kit*, we encounter a second Robinson⁷ with a long beard, which obviously reminds us of the stereotypical image of the Jew. Transformation of nature by means of human dexterity is expressed in the tree becoming furniture/home. Far away from the primitive hut, Ben-Ner refers to the do-it-yourself Scandinavian chain IKEA, which furnishes many Israeli homes and kibbutzim. At some point during the video, he takes his family photo, the image that anchors him sentimentally to his origins, and by folding it in four, uses it to raise one leg of his bed.

IV

Since 2007, an important change begins to appear in Ben-Ner’s work. His children grow up and show less enthusiasm for participating in his videos; the egg has hatched and the father ostrich⁸ no longer needs to take care of the nest. The artist makes a final work together with his family⁹: *Stealing Beauty*. This time, they do not work at home, but appropriate the model rooms at an IKEA store, acting as “a normal family”. The Ben-Ner family, in Chaplinesque style, takes over several window displays of the IKEA chain, which has branches in many countries. There a family conversation takes place, in which the father praises capitalism and private property. It is suppertime; they must wash dishes, take showers and finally rest on a cushion. These scenes from daily life are acted out in front of a few bewildered shoppers, since they are filmed without the authorization of the

⁷ In one of his first videos, *Berkeley’s Island* (1999), he installs a sand island on his kitchen floor, with a palm that represents the Israeli flag. There he films himself for days as a survivor on a desert island.

company. Whenever they are expelled from one branch, they continue the story in another.

In his early videos, we understand quite clearly that Ben-Ner does not care for material goods or the *bourgeois* sense of property: the cradle, refrigerator and washing machine are just passing objects that he treats without deference. The walls of his home do not contain riches, but rather contraptions designed for his performances. This video is a type of satire of the standard family, formed with the idea of a life as *lifestyle*, whose vital necessities are dominated by consumerism. This is the most evident consequence, in our time, of the process of civilization studied by Freud.

In 2009, we encounter an artist who has started to produce his work in a new and more elaborate way. Now with a more cynical attitude, it seems he has learned to accept the gestures of absurdity. His video *If only it was as easy to soothe my hunger by rubbing my belly as it is to masturbate* is not a home production; first, because it does not take place at home, and second, because it has involved more effort in terms of production and resources. In what seems like a stroll in the countryside, a sequence of accidents—but Freud would say there is no such thing as an accident—makes him exchange the airplane for a car and finally for a bicycle. This apparently linear narrative present and future are woven together. The artist film scenes from his immediate future: while he flies through the air, he sees the car that he will later get into, and when he is riding in the car, he almost bumps into himself on a bicycle.

In this adventure, he is accompanied by a male character in the role of driver/Sancho Panza-his inner voice/imaginary psychoanalyst, with whom he maintains a continuous dialogue about his own circumstances. In the middle of the field, the artist stumbles across a Dead End sign (or is it *Dad End?*). Throughout the trip he accepts the fact that he is having a mid-life crisis: in the middle of his life, he is looking for a fresh start. Books such as *The Little Prince*, *Around the World in Eighty Days*, *King Lear* and *Don Quixote* fall from the sky or sprout from the earth; the artist browses them and integrates whole paragraphs, by heart, into his dialogue. However, he easily throws them out again, and their pages open as if to start flying, but the artist also doubts their wisdom. What is next? At this juncture, his divorce papers fall, literally, from the sky!

⁸ In 2003, the family moved from Tel Aviv to New York, and Ben-Ner makes his first video away from home: *Elia-A Story of an Ostrich Chick*. The four members of his family, disguised as ostriches, stroll through Riverside Park. The voice of the narrator makes it look like a wildlife documentary, the adventures of little Elia who gets lost chasing butterflies.

⁹ Up till now.

IT IS NOT ABOUT LOVE IT IS ABOUT SURVIVAL
NO SE TRATA DE AMOR SINO DE SOBREVIVENCIA

Conversation with Guy Ben-Ner by Ruth Estévez

A few years ago I saw *Treehouse Kit*, one of Guy Ben-Ner's most iconic pieces, for the first time. In this video from 2005, the Israeli artist turns into a hybrid between a tourist and a shipwrecked person who is lost in an artificial setting. Wearing a fake beard, Ben-Ner cleverly transforms the only tree of the island into a set of vacation furniture. The straightforwardness of the narrative, the comic elements, as well as the sequence of images enabled the spectator to become absorbed in the story. Without any pretense to create direct comparisons with other narratives, Ben-Ner used fictional stories, which he inserted in what resembled the everyday context. Back then I didn't know much about his work, which is why I wasn't able to distinguish real from fictional elements in the story. I also didn't think it was absolutely necessary to have this kind of information.

Guy Ben-Ner's oeuvre is relatively short; he creates a video every year or two. This form of work comes with a working method that prefers to search for things in the moment itself, on a par with the changes, surprises, and depressions in his personal life. Nevertheless, Ben-Ner manages to bring all of these components into a whole that resembles a short story or a fable—and all of this without introducing an implicit moral lesson.

The following conversation took place in June 2009, during the installation of *Doblar a lo largo de la línea/Fold along the line* in the Museo de Arte Carrillo Gil, which is Ben-Ner's first solo show in Mexico, and features some videos in which Ben-Ner works with his family (such as *House Hold*, *Berkeley's Island*, and *Wild Boy*). In *Berkeley's Island*, made in 1999 and one of Ben-Ner's first works, the artist constructs an island of sand to exile himself from the center of his home kitchen. He does this as if submerged in an imaginary and childlike fantasy. In *House Hold* (2001) he returns to the trope of isolation; this time he gets locked up underneath his son's crib because of an oversight on his part. Staging a legend without precedents, Ben-Ner invents the most impossible tools that can free him from his captivity. *Wild Boy* (2004) is the work that most clearly illustrates the relation between fiction and reality. Acting again with his son Amir, Ben-Ner teaches him the rules of good behavior in the frame of fiction as well as in the real life of his child. In Ben-Ner latest pieces, *Second Nature* and *If only it was as easy to soothe my hunger by rubbing my belly* (this titled is inspired by Diogenes's phrase stated in the Greek agora) the absurdity of the situations becomes more evident. Ben-Ner interchanges the roles of actor and director. The inverosimilarity

of the stage also blends with the real relations that exist between the characters beyond the recording set.

Even though Ben-Ner seems to follow a specific screenplay for his videos, the open-ended questions in the creative process are constants, as if one were never sure of the end. Or rather: as if a conclusion were impossible. The dynamics of this interview are a true reflection of this working method. Each question was answered with another one, full of different meanings. We cannot, however, simply neglect the references used by this artist. For instance, how do we interpret a title phrase of the cynic Diogenes, or the references to films by Robert Bresson or François Truffaut? Without taking a clear position, Ben-Ner talks of survival as a form of work—he does this with the same naturalness as with which he denies any direct political compromise beyond his own practice.

RUTH ESTÉVEZ: Guy, I'd like to start with a literary comparison. Dick Higgins, one of the Fluxus members, mentions in *Postface* that the artist has two alternatives. That is, he can either transform himself into a dramatic hero, like Doctor Faust, and search for redemption; or he can become more like the good soldier Švejk, the protagonist of Jaroslav Hašek's novel.¹ Švejk is a perfect idiot who uses his impunity to force situations to the absurd extreme; in this way, he unmasks the idiosyncrasies of the power structures in which he finds himself. Where would you place yourself on the line between Faust and Švejk?

GUY BEN NER: A teacher of mine in Israel, the artist Yair Garbuz, once described the way he works. He said: "When I see a balloon I do not stab it with a needle to make it explode. No, I take part in the celebration like everyone else. I pump more air into the balloon, to make it bigger. In fact, I get it so big that eventually it explodes". I think that is a very beautiful way to describe how the absurd operates.

You bring something down by taking part in it, and not by criticizing it externally. You believe in an idea so much that you blindly lead it to its dead end. I guess I work like that.

So I would place myself closer to soldier Švejk, of course, but I never really attack social positions directly. I reserve that attack to myself. If I happen to criticize the way we conceive of the family unit in society, for example, and its relation to economy, as in *Stealing Beauty*, I do it first because I realize I am a part of it

¹ Švejk is an ignorant buffoon: because of his own uselessness and because he is stigmatized as a fool, he can't take responsibility for his words or deeds. This marginal position allows him to apply the truth and put the societal absurdity on trial; in this case it is the absurdity of the Austro-Hungarian Empire during WWI.

—or entrapped in it. So it really all starts with a self-criticism and with the act of adding more air to the balloon —killing something with too much enthusiasm.

RE: I am reminded of a particularly moving sentence in your video *Berkeley's Island*, where you state: “My island is not a metaphor. It is the thing in itself, and therefore it does not exist.” You approach matters through participation and self-implication. There is a sort of reality principle at work. Not everything in your work is a montage made to understand reality. I'm wondering, deep down, is it reality in itself?

GBN: I am not sure if it is the micro that explains a general situation (like the psycho-analytical metonymy, which explains the whole world according to family unit), or if it is the macro through which you explain your personal life (as is the case with Marxism). In my view, it works both ways like a double-edged sword. I guess I am most interested when the two spheres overlap, but at the same time never really manage to fit perfectly. The bits sticking out are the interesting stuff —maybe they are reality? The sentence you noted is the result of an attempt to create a dialogue between the bishop Berkeley and Immanuel Kant. But I must say it was done so long ago that I can hardly remember what I wanted to achieve with it.

RE: The fact that you choose your own family in the domestic setting relates to this double question about what is real and what isn't; or, at least, it helps to complicate the situation and allows for an open-ended answer.

GBN: I was not aware of what I was doing from the start; it started as an intuitive way to manage my life. An interpretation such as the one you propose is done in retrospect; but I guess what you say is true.

Most of my works deal with this understanding that our private life is regulated by narratives imposed on it from the outside. I guess I was trying to find the means to deal with that state —to regain more freedom, choice, and authorship over what I live through. So you might recognize Freudian ideas manifested in your children's behavior —but what does it mean when you discover fictional narratives unfold in reality? Can you still re-narrate them, change them, play with them; or are you a passive reader of your own life?

RE: The videos *Elia* and *Wild Boy* are examples that respond, each in a different way, to the question that you raise. *Elia* resembles a National Geographic documentary. You give the camera to a third person in order to observe your *modus vivendi*.

You and your family are dressed up as a family of ostriches in a jungle-like setting. In *Wild Boy* you direct and film the situation. You present the story of a wild boy whom you educate and transform into an enlightened man. This is your own son, Amir. At the same time, the clear reference to François Truffaut's 1970 *L'Enfant sauvage* (*The Wild Boy*) casts a doubt on the truthfulness of the narrative.

GBN: The fictional is not meant to cast doubt on the truthfulness of the narrative but to examine how fiction modifies it —because fiction was always part of the truth.

The haircut the “wild boy” undergoes in the movie is also Amir's first haircut. The first word the wild boy utters, “mother,” was the first English word I taught Amir, who was speaking only Hebrew until then. When you see him put on a shirt in the movie —that is the first time he ever managed to do it alone. The fiction, the narrative we were performing, was also a means to set things in motion in real life. It was an invitation to inaugurate real events.

The idea that my son needed to learn a language fitted the classical story of feral children, but it also fitted the idea that silent cinema was an art-form that was tamed by language and sound, just like the domestication of feral children.

Elia deals with the way fictional narratives are overlaid on documentary footage to re-narrate it. The film mimics the way nature documentaries, through editing and voice-over narration, establish our own cultural hierarchies, our fictions, as natural phenomena. As if we happen to discover those mythologies in nature and so naturalize them.

I never did believe in pure documentary. There is a saying by Lacan that “truth comes in the guise of fiction”. He gave a literary example: that of Hamlet using a band of traveling actors to stage a murder play in front of his mother and uncle and in this way to convict them as the real murderers of his father. This is a model that claims that truth can be reached through fiction.

I also read once in the biography of Buster Keaton how he used to work with his father performing slapstick shows. He tells how, once, after having a big fight at home, they went on stage and left the show with broken bones. The stage actually allowed them to realize their greatest desires: to tear each other apart. The stage, the territory of the fictitious, is invaded by real life; and real life finds ways of expression that were not available outside of the stage. So maybe I could not tell my children that sometimes I would like to get rid of them, but I could enact sea adventures with them. And sea adventures always begin with the protagonist leaving his family on shore and sailing away.

RE: Does that apply to your recent films as well?

GBN: Today my approach is different. I do not believe in the distinction between fiction and documentary. In *Second Nature* I shoot the crow trainer, Gwen, who teaches the crow to give up the cheese. In this instance I use a documentary style. But that was actually a way of trapping her inside a fictitious formation. She, even though unaware, took the place of the fox who, in the fable, tried to achieve the same goal—to get the cheese out of the crow. Gwen thought she was training while actually she got trapped in the narrative. If the fable is a “lesson for life,” a fiction that was meant to instruct us in life, then I tried to mirror it back upon itself, to show that the borders are not so clear as we might think.

RE: In your work, the presence of the figure of the director is paradoxical. Oftentimes, one wonders who directs whom. You have mentioned that you are interested in the work of Robert Bresson. *House Hold*, in fact, echoes Bresson’s 1959 *Un condamné à mort s’est échappé* (*A Man Escaped*).

One of the principal aspects in Bresson’s work is the idea to de-dramatize fiction. On the one hand, Bresson chose non-professional actors to use their own personality, yet, at the same time, he worked them to an extreme to extract from them that characteristic for which he initially chose them. This way, Bresson changed them into flat characters: there is no longer a real person, but an extracted personality.

GBN: Yes. Bresson called them models instead of actors. I never worked with actors, and I don’t know if I ever will. I am more interested in the history that my performers bring with them to the story we enact, in the fact they are not clean white pages to write on.

When the trainers act out Becket next to the tree, their embarrassment is quite obvious, and you become aware that these people are not actors but animal trainers. They are trainers who are being trained by the director. When you see my *Moby Dick* I hope you experience a family enacting that specific narrative and not the story of Moby Dick in itself. It is about who is performing what, and why.

RE: Let’s go back to *Second Nature*, the video with the trainers, which you just mentioned. I think that the choice of the fable in your work isn’t gratuitous. In fact, I wonder whether the fables function as carrier of political irony. They simultaneously remind me of the familiar collective scheme. For instance, when the son does something bad, it will be conferred to him, in terms of a warning, that he shouldn’t have done this. It is as if the characters that you represent were bound to make mistakes in order to exemplify a larger order that is beyond any possible personal agency.

GBN: The observation that “they are bound to make mistakes” speaks of a Structuralist approach, similar to what happens in a Greek tragedy. But I agree with you. It relates to what I was saying earlier about discovering Freudian narratives (which are all about the mistake you are bound to make) in your life’s history. The question is whether you discover or impose these narratives.

There is a fable by Esopus I especially like because it demonstrates the impossibility of teaching, and of making fables: A mother crab reproaches her son for always walking sideways. She asks him: “Why can’t you walk straight ahead for once?” Whereupon he answers: “Show me how and I will”.

RE: Instead of talking in terms of discovery and imposition, perhaps we could suggest a third term: appropriation. I am thinking in particular about source material and influence. You have suggested that you find your references when you are in the midst of working on a project.

GBN: I cannot escape my history, but I do take responsibility to try and change what I do each time. I try to enlarge my basket. I guess you always look backwards in order to make a forward movement. I don’t think it can happen otherwise.

Appropriation as an idea was important not because it negated any need to create something new, but rather: for artists, the idea of appropriating, to appropriate as such, was so fresh at that specific point in time that it created a whole new way of relating the past to the new.

For me it is far from a theoretical notion. Appropriation is my survival kit. We are all Don Quixote; we live our lives with the aid of past narratives. What is more, I live in a country that is busy seeing enemies where, most of the time, there are nothing but windmills around.

RE: At this point, it is useful to discuss the idea of the artificial in your work. In the video *Stealing Beauty*, you decide to leave the domestic space to work in a public environment that symbolizes prefabrication. You and your family decide to live in the decorated rooms of the IKEA stores. What was at work in this decision to move outward?

GBN: My earlier movies, those that were shot inside my house or kitchen, were busy with fantasizing about the outside—the sea, trees, islands etc.

Stealing Beauty, on the other hand, happens outside and is busy with fantasizing about the inside, the private house. Similar to the pair “real” and “fiction,” I don’t see a clear border between these two opposites—private and public, home and shopping center. The IKEA showrooms are really a call for the customer to

“feel at home” in the store, so we obeyed. I was interested in the idea that the “private” was gestured there as a commodity. It suggests a private space that, like the family photo album, is really a collective enterprise, and therefore looks the same everywhere. So you find yourself at home living in an American sitcom set. In this case it is a sitcom with a political agenda that educates you just as a nature documentary does.

RE: Your work seems to recuperate the possibility of telling a story, with a beginning, a middle, and an end. Could you give an insight into your process of storytelling? You seem to dialogue here with the tradition of cinema, using the tools of narrative film.

GBN: The more interesting question for me is how to narrate a time based tale in space.

I am aware that my viewers (as opposed to cinema goers) always come in the middle. I actually find that situation very interesting. The question is: how can you unravel a narrative when you know your reader will open the book at page 86? A loop is a solution, but that is not a tool you can always use since it limits your ability to narrate. I try different solutions each time. For example, I can tell my personal story through well-known narratives, so that you, as a viewer, will understand where you are at, even if you enter in the middle. Other times I try to treat every minute of the movie like a body cell that has all the information of the entire body in the form of DNA. This way, you can get the base from which to imagine the whole out of the first fragment you have watched.

RE: Something else that calls my attention in your videos made in your own home is the use of long takes with a static camera. It is as if we were talking about self-portraits in movement. I can't help but think about those videos in closed spaces made by Vito Acconci or Bruce Nauman during the 1970s. In your case, what is the relation between the symbolics of enclosure and the technical language?

GBN: The situation in *House Hold*, where I am trapped under a baby's crib and use only static shots, also tells a story about being trapped with a certain tool, a camera, without a cameraman that can move your camera. It is about trying to fit your story to your physical situation, like a glove to a hand. If *Berkeley's Island* and *Moby Dick*, both made before, were about shooting something with the wrong tools, *House Hold* was about trying to find the right story for the tools you have at hand.

RE: I think that your affection and nostalgia for modern cinematography, with its visual and narrative simplicity and your proclivity for the early history of cinema have been mentioned several times. These are often stories where an obsessed character tries to put an end to the obsession throughout the entire plot. You used slapstick and referred to Chaplin and Keaton in early works. Do you have special love towards these cinematic times?

GBN: The same approach you described regarding tools applies to cinema. I do not have a particular affection for a specific kind of cinema. Instead, it is a tool for me, an instrument that I use, just like the instruments you described. My attachment to early cinema came from the fact that I found in it a language that could serve me, while I was working at home without money or a crew.

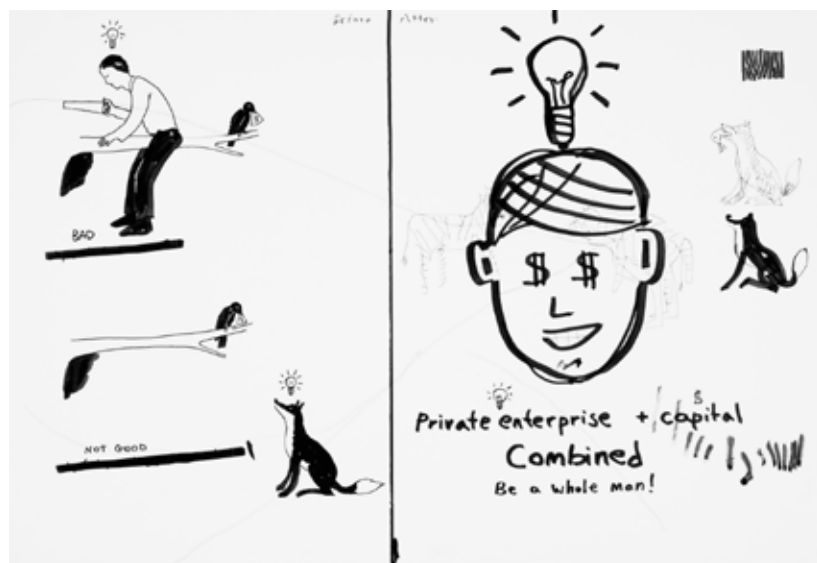
Early silent film provides a catalogue full of inventions that can aid in making a movie without camera movement, without sound, without proper light. It offers fantastic solutions that nobody uses anymore. Early cinema is like *Idish*, a dead language. But I found myself in a situation where it made sense to use it.

I have no emotional problems to move into other genres or historical eras in cinema and literature. I mine these references when they serve me. When I work in different conditions I use different sources, different tools. I do not intend to make a tribute to certain artists or directors. I make use of them for my own needs. It is not about love but about survival.

RE: “It is not about love, but about survival” seems especially significant. The idea of survival is present in many of your works. I am inclined to believe it goes beyond the parody of the shipwreck. Actually, the absurdity and complexity in some situations that you present seem to suggest a paradox with what you said previously. There is an inversion of the economic model: you exhibit a huge effort to obtain a minimal outcome, and, for that reason, you present an inconclusive result or without clear finality.

GBN: You are right, but I see no paradox here. Who says the path to survival is a straight line between two points? I would think that a clean economy is the privilege of the very few who can afford it. Most people would buy a cheap product, because that is what they can afford, and will need to spend more money replacing it in a year. That's the first rule of capital: You need money to be able to save money. Most of us can only afford to spend and waste.

Think of the balloon story. It would be more economical just to stick a needle in it, wouldn't it? The absurd is about too much effort.



BIOGRAFÍA

Ramat Gan, Israel, 1969. Vive y trabaja en Tel Aviv.

La filmografía oficial de Guy Ben-Ner empieza en 1997 con videos cortos donde desarrolla la idea del espacio doméstico, la cual mantendrá a lo largo de gran parte de sus obras. Desde entonces ha producido diez videos que han formado parte de numerosas exposiciones colectivas y muestras individuales.

Con *Treehouse Kit* representó a Israel en la Bienal de Venecia, 2005; *I'd give it to you if I could but I borrowed it*, 2007 fue un proyecto comisionado por Skulptur Project Münster; el video *Second Nature* fue producido expresamente para la Bienal de Liverpool, 2008. Su último video, *If only it was as easy to soothe hunger by rubbing the belly as it is to masturbate*, 2009, forma parte de la individual que el MASS MoCA le dedicó este año, junto con toda su filmografía. Ha expuesto también, individualmente, en: *Real Life: Ron Mueck and Guy Ben-Ner*, National Gallery of Canada, Ottawa, 2008; *Treehouse Kit*, Museum of Contemporary Art, Montreal, 2007; *Guy Ben-Ner*, Center of Contemporary Photography, Melbourne, 2006; *Honey I Shrunk the Kids*, Contemporary Arts Center, Cincinnati, 2005; *Elia-A Story of an Ostrich Chick*, The Hertzeliya Museum, Hertzeliya, Israel, entre otras. Dentro de sus numerosas exposiciones colectivas destacan: *ONLYCONNECT*, Chelsea Art Museum, Nueva York, 2008; *Real Time: Art in Israel 1998-2008*, Israel Museum, Jerusalem;

BIOGRAPHY

Born in Ramat Gan, Israel 1969. Lives and works in Tel Aviv.

Ben-Ner's official filmography starts in 1997, with short videos in which he develops the idea of domestic space. He will continue to explore this thematic in the majority of his works. Since then, he has produced ten videos that have been featured in numerous group and solo shows.

With *Treehouse Kit* he represented Israel in the Venice Biennial in 2005; *I'd give it to you if I could but I borrowed it* (2007) was a commission for the Münster Skulptur Project and *Second Nature* was made for the 2008 Liverpool Biennial. Ben Ner's most recent video, *If only it was as easy to banish hunger by rubbing the belly as it is to masturbate* (2009), was made for his solo show at MASS MoCA, which also features his entire filmography. Ben-Ner has had solo shows at: National Gallery of Canada, *Real Life: Ron Mueck and Guy Ben-Ner*, Ottawa, 2008; *Treehouse Kit*, Museum of Contemporary Art, Montreal, 2007; *Guy Ben-Ner*, Center of Contemporary Photography, Melbourne, 2006; *Honey I Shrunk the Kids*, Contemporary Arts Center, Cincinnati, 2005; *Elia-A Story of an Ostrich Chick*, The Hertzeliya Museum, Hertzeliya, Israel, among others. He has also participated in numerous group shows, most notably: *ONLYCONNECT*, Chelsea Art Museum, New York, 2008; *Real Time: Art in Israel 1998-2008*, Israel Museum, Jerusalem;

1998-2008, Israel Museum, Jerusalem; *History Will Repeat Itself*, Centre for Contemporary Art, Warschau, 2006; *Traum und Trauma*, Haus der Kulturen der Welt, Berlín, 2005; *Wild Boy*, “Premieres” screening series, MoMA, Nueva York, 2005; *Moby Dick*, MoMA QNS Lobby Projections, Nueva York, 2004; *Becoming father-becoming enfant*, The Bronx Museum, Nueva York, 2004; *MFA show*, Columbia University, Nueva York, 2003, entre otras.

Ha participado en festivales de video como el Höhepunkte der Kölner Kunst Film Biennale, Berlín, 2009; 53rd International Short Film Festival Oberhausen, 2007; Kunst Film Biennale, Colonia, 2007, *Video X*, Momenta, Brooklyn, NY, 2004 y en bienales como Shanghai Biennial, 2008 y *Experimenta Playground*, International Biennial of Media Arts, Melbourne, 2007.

History Will Repeat Itself, Centre for Contemporary Art, Warschau, 2006; *Traum und Trauma*, Haus der Kulturen der Welt, Berlín, 2005; *Wild Boy*, “Premieres” screening series, MoMA, New York, 2005; *Moby Dick*, At MoMA QNS Lobby Projections, New York, 2004; *Becoming father-becoming enfant*, The Bronx Museum, New York, 2004; *MFA show*, Columbia University, New York, 2003, among others.

He has participated in video festivals such as Höhepunkte der Kölner Kunst Film Biennale, Berlin, 2009, 53rd International Short Film Festival Oberhausen, 2007, Kunst Film Biennale, Koeln, 2007, *Video X*, momenta, Brooklyn, NY, 2004; as well as in Biennials such as the 2008 Shanghai Biennial and the 2007 *Experimenta Playground*, the International Biennial of Media Arts in Melbourne.

CATÁLOGOS

Fold Along the line/Doblar a lo largo de la línea, Museo de Arte Carrillo Gil y Centro de Arte Dos de Mayo, Ciudad de México, Madrid; *Real Life/La Vraie Vie: Guy Ben-Ner Ron Mueck*, National Gallery of Canada, 2008; *Mediterraneo 2008*, Perna Foundation, Nápoles, 2008; *Shaving the Mammoth*, San Francisco Art Institute MA Collaborative Projects, 2008, pp. 21-25; *The Puppet Show*, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Filadelfia, 2008; *MoMA Highlights Since 1980*, Museum of Modern Art, Nueva York, 2007, pp. 191; *ICE CREAM: Contemporary Art in Culture*, Phaidon Press, Londres, 2007, pp. 48-51; *Experimenta Play-ground*, International Biennial of Media Arts, Melbourne, 2007; *Del Revés. Artistas Contemporáneos de Israel/Inside-Out. Contemporary Artists from Israel*, Museo de Arte Contemporánea de Vigo, VEGAP, 2006, pp. 22-31; *Guy Ben-Ner: Self-Portrait As A Family Man*, Hakibbutz Hameuchad Publishing House-Kav Adom Series, Tel Aviv, 2005.

CATALOGUES

Fold Along the line/Doblar a lo largo de la línea, Museo de Arte Carrillo Gil and Centro de Arte Dos de Mayo, Mexico City, Madrid; *Real Life/La Vraie Vie: Guy Ben-Ner Ron Mueck*, National Gallery of Canada, 2008; *Mediterraneo 2008*, Perna Foundation, Napoli, 2008; *Shaving the Mammoth*, San Francisco Art Institute MA Collaborative Projects, 2008, pp. 21-25; *The Puppet Show*, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphia, 2008; *MoMA Highlights Since 1980*, Museum of Modern Art, NY, 2007. pp. 191; *ICE CREAM: Contemporary Art in Culture*, Phaidon Press, London, 2007. pp. 48-51; *Experimenta Playground*, International Biennial of Media Arts, Melbourne, 2007; *Del Revés. Artistas Contemporáneos de Israel/Inside-Out. Contemporary Artists from Israel*, Museo de Arte Contemporánea de Vigo, VEGAP, 2006. pp. 22-31; *Guy Ben-Ner: Self-Portrait As A Family Man*, Hakibbutz Hameuchad Publishing House-Kav Adom Series, Tel Aviv, 2005.

VIDEOGRAFÍA/VIDEOGRAPHY

Karaoke, 1997 (2.35 min)

Video de un solo canal, color y sonido
Single channel video, color with sound

Sin título/Untitled (Forked), 1997 (1.00 min)

Video de un solo canal, color y sonido
Single channel video, color with sound

Sin título/Untitled (Rolling Pin), 1998 (3.20 min)

Video de un solo canal, color y sonido
Single channel video, color with sound

Berkeley's Island, 1999 (17.00 min)

Video de un solo canal, color y sonido
Single channel video, color with sound

Moby Dick, 2000 (12.35 min)

Video de un solo canal, color y sin sonido
Single channel video, color with sound

House Hold, 2001 (22.35 min)

Video de un solo canal, color y sonido
Single channel video, color with sound

Elia-A Story of an Ostrich Chick, 2003 (22.30 min)

Video de un solo canal, color y sonido
Single channel video, color with sound

Wild Boy, 2004 (17.00 min)

Video de un solo canal, color y sonido/mudo
Single channel video, color with sound/mute
Este video fue producido con el apoyo de
This film was produced with the assistance of
Fund for Video Art and Experimental Cinema,
The Center for Contemporary Art, Tel Aviv;
The Israeli Film Council

Treehouse Kit, 2005 (10.00 min)

Video instalación (escultura y video)
Video installation (Sculpture and Video)
Madera rígida, colchón y funda serigrafiada
Wood and hardware sculpture, carpet, mattress
and silkscreened cover
Dimensiones variables (Árbol: 4 x 4 x 3.90 m)
Variable dimensions (Tree: 15 x 15 x 13.5 feet)
Video de un solo canal, color y sonido
Single channel video, color with sound
Proyecto comisionado por/Commissioned by
Venice Biennial 2005

Stealing Beauty, 2007 (17.40 min)

Video de un solo canal, color y sonido
Single channel video, color with sound
Este video fue producido con el apoyo
This film was produced with the assistance of
Berliner Kunstlerprogramm DAAD;
con el apoyo de/with the support of
Fund for Video-Art and Experimental Cinema,
The Center for Contemporary Art, Tel Aviv;
The Israeli Film Council

I'd give it to you if I could but I borrowed it, 2007
(12.00 min)

Bicleta diseñada, computadora,
pantalla plana, bocinas
Custom built bicycle, computer,
computer screen, speakers
Video de un solo canal, color y sonido
Single channel video, color with sound
Este video fue producido con el apoyo de
This film was produced with the assistance of
Skulptur Project Münster 2007

Second Nature, 2008 (10:00 min)

Video de un solo canal, color y sonido
Single channel video, color with sound
Proyecto comisionado por/Commissioned by
Liverpool Biennial International 08

*If only it was as easy to banish hunger by rubbing
the belly as it is to masturbate*, 2009 (17.36 min)

Video de un solo canal, color y sonido
Single channel video, color with sound
Este video fue producido con el apoyo
This film was produced with the assistance of
MASS MoCA;
con el apoyo de/with the support of
Artis and The Mugar Family

AGRADECIMIENTOS

Es un placer tener esta oportunidad para agradecer a todas las personas que contribuyeron para que la exposición y el libro *Guy Ben-Ner, Doblar a lo largo de la línea/Fold along the line* se pudieran llevar a cabo.

En primer lugar, y de forma especial, nos gustaría dar las gracias a Sergio Edelsztein, Director del CCA de Tel Aviv, Israel, por la promoción y difusión que le ha dado a este proyecto.

A Ilán Lieberman y Sarah Demeuse por su generosidad y paciencia en tiempos difíciles; sin ellos no habría sido posible terminar este libro.

A The Rachofsky House, en Dallas, por su ayuda en el préstamo de la obra, en especial a su curadora Jeanne Chvosta.

Muchas personas participaron también en el proyecto: Carly Berwick, Magdalena Sawon de Postmasters Gallery, Daniel Marzona de Konrad Fischer Galerie, Jonathan Shaughnessy de la National Gallery of Canada, Pepe Osorio, Manuel Valencia, Wonne Ickx, Noa Tsuatsu; y los equipos del Museo de Arte Carrillo Gil y del Centro de Arte Dos de Mayo por todo su entusiasmo y dedicación.

DIRECTORIO/DIRECTORY

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Consuelo Sáizar
Presidente/Chairman

Serrano Migallón
Secretario Cultural y Artístico/
Culture and Art Secretary

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Teresa Vicencio Álvarez
Directora general/
General Director

Sergio Ramírez
Subdirector general
de Bellas Artes/
Assistant Director

Magdalena Zavala
Coordinador Nacional
de Artes Plásticas/
National Visual Arts
Coordinator

Paloma Ruiz
Directora de Difusión
y Relaciones Públicas/
Campaigning and Public
Relations Director

MUSEO DE ARTE CARRILLO GIL

Itala Schmelz
Directora/Chairwoman

Vania Rojas
Subdirectora de Desarrollo/
Development
Vice-Chairwoman

Ruth Estévez
Curador en Jefe/Chief Curator

Adrián González
Subdirector de Difusión
y Comunicación/
Campaigning and
Communications Vice-
Chairman

Leticia García
Subdirectora Administrativa/
Administrations
Vice-Chairwoman

Sofía Olascoaga
Jefa del Departamento
de Educación/Chief of the
Education Departmen

Alesha Mercado
Jefa de Relaciones Públicas
y Patrocinios/
Public Relations and Funding

Alberto Torres
Curador de la Colección
MACG/
MACG Collection Curator

Roberto Barajas
Curador de arte
Contemporáneo/
Contemporary Art Curator

Santiago Pérez
Registro y control de obra/
Art Work Registry and Control

Azul Aquino
Coordinadora Editorial/
Editorial Coordinator

Óscar Cigarroa y Minerva Jalil
Prensa y difusión/
Press and Campaigning

Álcibar Vázquez
Diseño gráfico/Graphic Design

Belén Sieiro
Asistente de Desarrollo
y Producción/Production
Development Assistant

Evelia Cruz y Emmanuel
Asistentes de Registro y
Contro de Obra/
Art Work Registry
and Control Assistants

Renata Becerril, Mariana
Palma, Margarita Pasten y
Francisco Torres
Servicios Educativos/
Educational Services

Hugo Hidalgo
Jefe de montaje/Montage Chief

Indra Guadalupe López Torres
Biblioteca/Library

Mario Bocanegra
y Benito Hernández
Museografía/Museography

Juan Hernández
y Ángel Chávez
Montaje/Montage

Florentino Argueta, Emilia
Hernández
y Susana Sandoval
Administración/
Administration

León Alfredo Balderas
Almacén/Storage

María del Carmen Ávalos
Secretaria de Dirección/
Chairwoman Secretary

Miriam Almazán
Informática/Informatics

Amelia Ocariz
Taquilla/Box Office

ASOCIACIÓN DE AMIGOS DEL MACG

Carmen Carrillo Tejero
Presidenta honoraria/
Honorary Chairwoman

René Solís
Presidente/Chairman

VICEPRESIDENCIA, CONSEJERÍA DE CULTURA Y DEPORTE Y PORTAVOCÍA DEL GOBIERNO DE LA COMUNIDAD DE MADRID

Ignacio González González
Vicepresidente, Consejero de
Cultura y Deporte y Portavoz
del Gobierno/Vice-President,
Regional Minister of Culture
and Sports, and Spokesperson
for the Government

Concha Guerra Martínez
Viceconsejera de Cultura/
Regional Deputy Minister
of Culture

Isabel Rosell Volart
Directora General de
Archivos, Museos y
Bibliotecas/
Managing Director of
Archives, Museums and
Libraries

Andrés Carretero Pérez
Subdirector General de
Museos/Deputy Managing
Director of Museums

Carlos Urroz Arancibia
Asesor de Artes Plásticas/
Fine Arts Adviser

CENTRO DE ARTE DOS DE MAYO CA2M

Ferran Barenblit
Director CA2M/ Director CA2M

Asunción Lizarazu de Mesa
Colección/Collection

Esther de la Hoz, Eva Riaño,
Ignacio Macua
Producción/Production

Mara Canela Fraile
Difusión/Diffusion

Pablo Martínez Fernández
Educación y Actividades
Públicas/
Education
and Public Activities
Mar Gómez Hervás
Gestión/Management

Olvido Martín López
Coordinación/Coordination

EXHIBICIÓN DOBLAR A LO LARGO DE LA LÍNEA/FOLD ALONG THE LINE

Ruth Estévez
Curadora/Curator

Vania Rojas
Coordinación de museografía
y montaje/
Museography and Montage
Coordination

Adrián González, Óscar
Cigarroa y Minerva Jalil
Prensa y difusión/Press and
Campaigning

Azul Aquino
Corrección de estilo/Copy
editing
Cuidado de la edición/
Publication supervision

Álcibar Vázquez
Diseño gráfico/Graphic Design

Alesha Mercado
Relaciones públicas/Public
Relations

Santiago Pérez
Registro y control de obra/
Artwork Registry and Control

Hugo Hidalgo, Juan
Hernández, Mario Bocanegra,
Benito Hernández y Ángel
Chávez
Museografía y montaje/
Museography and Montage

Este libro se publicó con motivo de la exposición *Doblar a lo largo de la línea/Fold along the line*, del artista Guy Ben-Ner, que se llevó a cabo en el Museo de Arte Carrillo Gil, de junio a septiembre de 2009. Se terminó de imprimir en el mes de septiembre del mismo año, en los talleres de Impresora Múltiple S.A. de C.V., ubicados en Saratoga 909, Col. Portales, Ciudad de México. Para la formación de los textos se utilizó la familia Berkeley Oldstyle. Los interiores están impresos en papel Lynx de 148 gramos, y los forros en cartulina caple de 200 gramos. El tiraje consta de 800 ejemplares.