

גיא בן־נר: דיקון־עצמי כאיש משפחה

סרג'יו אדלשטיין

עבודותיו של גיא בן־נר משקפות ראייה נוקבת, ביקורתית והומוריסטית של מצבו המשפחתי ושל עיסוקו האמנותי. המאבק בין חירותו של האמן לבין רצונו ליטול חלק פעיל בכינון חיי משפחה בריאים ממלא תפקיד מרכזי בעבודותיו מאז שנת 1996. סרטיו של בן־נר מבוססים על סביבות מוכרות ועל נסיבות משפחתיות המתאפיינות בגילויים הדדיים של אהבה, של דאגה ושל התעללות, ומושפעים הן מהתעניינותו בקולנוע המוקדם ובמסורת הוודביל והן מפרקטיקות של אמנות מושגית.

כשסיים גיא בן־נר את לימודיו במדרשה לאמנות בשנת 1997, טרם התגבשה בישראל סצנה של אמנות וידיאו או של קולנוע ניסיוני. למעשה, מאז ראשית שנות השמונים של המאה העשרים, לא הייתה בארץ עשייה בתחום הווידיאו. בעבודתם של יאיר גרבוז, רפי לביא, מיכל נאמן ותמר גטר – כולם מוריו של בן־נר – היה אמנם שלב קצר של התנסויות בווידיאו ובסופר־8, אך הוא הסתיים זמן רב קודם לכן. יתרה מזאת, לא היו בנמצא קורסים על וידיאו ועל קולנוע, ניתוחי עבודות, או שאיפות לרדת לעומקה של אמנות זו כמדיום.¹ עבודות הווידיאו והקולנוע המעטות שבן־נר וחבריו ללימודים ראו – או בעיקר שמעו על אודותיהן – היו תיעוד של פעולות אמנותיות ושל מיצגים. עם זאת, בקרב קבוצה קטנה, אך מבטיחה, של סטודנטים, ביניהם דורון סולומונס, גליה יהב ובן־נר עצמו, התעוררו ניצני התעניינות במדיום זה.

בשנת 1994, בעודנו סטודנט במדרשה לאמנות, נולדה בתו של בן־נר, אליה. עקב חסרון כיס ורצונו העז להימצא בקרבת בתו הוא החליט להמשיך את עבודתו האמנותית בביתו במקום לשכור לו סטודיו.² בריאיון (שלא התפרסם) משנת 2000 עם בועז ארד,³ אומר בן־נר: "הייתי צריך לבחור, או להיות אבא רע ולהיות הרבה בחוץ או אבא טוב ולעשות ויתורים. לעשות את העבודות מהבית זו אופציית פשרה כזו". המצב שנוצר לא היה קל, ובשנים שלאחר מכן יהפכו מתח קבוע זה בין העשייה האמנותית לבין "הבית" כמוקד של אהבה או של התעללות, לצד מערכת היחסים עם בתו (ולאחר מכן אף עם בנו) – להיות הכוח המניע והמשמעות הסמויה של יצירתו.

כבר בשנת 1996 יצר בן־נר סדרה של רישומים הנותנים ביטוי נאמן לתהליך ההתלבטות בין שכירת סטודיו – כלומר, יציאה לעבוד מחוץ לבית – לבין הישארות בבית. רישומים אלה מתארים מתח מיני שבו התשוקה, משמע העוררות המינית, גוררת בהכרח עונש ומוות. הרישומים, המתרחשים בבירור ב"בית", מתארים מנגנון מורכב של הרס עצמי, בכיכובו של ג'נטלמן עלום שם, לבוש "למחצה" במקטורן ובעניבה, אך ללא מכנסיים, וחוט קשור לאיבר מינו המדולדל. באחד הרישומים, החוט קשור לשרפרף מוטה המחובר לדלי הנוטה אף הוא על צדו; הדלי, בתורו, קשור – באמצעות גלגל האופניים של מרסל דושאן, למצית תוצרת 'זיפו'. לצדו טיל או זיקוק בסגנון סרטים מצוירים המחובר באמצעות חוט נוסף לחרמש התומך בגרזן המרחף ממש מעל ראשו של האיש. כל זקפה תגרור באופן בלתי נמנע תגובת שרשרת שתביא על האיש את סופו. כיוון שאין כאן כל מושא של תשוקה, והאיש אף אינו מצוי במצב אינטימי כלשהו, הרי ברור שהסכנה טמונה בתשוקות או בפנטזיות שלו עצמו. ברישום אחר מתוך סדרה זו, החוט המחובר לאיבר מינו של האדון, עובר דרך אופניים, בקבוק מים, משפך ודלי. קצהו האחר של החוט מחובר להדק של אקדח המכוון לראשו של האיש. הפעם זקפה תשגר בהכרח כדור אקדח היישר אל מצחו.

סדרות אלו של תרשימים מוקפדים משרדות, באמצעות שימוש מפורש בסגנון אופייני של תכניות אדריכליות או הנדסיות, את ההכרחיות המדעית של הסיבה והמסובב המתוארים בהן. איכותו הטכנית של הרישום מודגשת על־ידי הוספת חתך של בית על־גבי אותו גיליון נייר, ובו משמש האיש רק כפרט. עם זאת, מבחינה ציורית ונרטיבית, רישומים מוקדמים אלה מחייבים קריאה ליניארית המכוונת אותנו לעקוב אחר החוט, ובאמצעותו אחר רצף של אירועים הנובעים זה מזה ומובילים – או עשויים להוביל – לתוצאה ודאית. כך הם מעוררים בצופה ציפיות להתקדמות ולפתרון עלילתי הקרובות יותר לתסריט קולנועי מצויר מאשר לציור.

עבודת הווידיאו הראשונה של בן־נר, קרי יוקי, היא תיאור טרנסווסטטי – אם כי וירטואוזי והומוריסטי – של איבר מינו של האמן פוצח בשיר. האיבר המזמר, "מקושט" בשתי מדבקות עיניים, מצולם בקלוז־אפ קיצוני (extreme close-up), כשאצבעותיו של האמן אוחזות בערלה וכופות על הפין לשר עם קוני פרנסיס את Lipstick on Your Collar. סרטו הבא, ללא כותרת (מזלג) (1998), מציג שתי להבות הבורעות במרחק של כמטר זו מזו. האמן מגיח מאחור ומתייצב ביניהן. הוא פותח את רוכסן מכנסיו, שולף את איבר מינו, מציב לפניו מזלג כפוף – ומשתין. המזלג מפצל את זרם השתן לשניים, וכך מאפשר לו לכבות את שני הנרות בעת ובעונה אחת. לאחר שהוא מסיים את מלאכת ההשתנה, האמן מנער את איבר מינו ומחזיר אותו למכנסיו. באורח דומה הוא מנער את המזלג, מחזיר אותו לכיס חולצתו הלבנה כאילו הוא עט יקר, ומסתלק מהמקום. בשתי עבודות מוקדמות אלה מאמץ בן־נר את גישת המצלמה הישירה המאפיינת עבודות של אמנות גוף ותיעוד מיצגים: שוט פרונטלי בודד ללא עריכה. ההתחלה והסוף מוגדרים בבירור על־ידי כניסתו ויציאתו של האמן בסרט האחד, ושל איבר המין – באחר.⁴

סרט הווידיאו הבא שלו, ללא כותרת (מערוך) (1998), הוא נרטיב ביתי קצר אך נוקב של חבלה עצמית. האמן נראה נכנס למטבח המשפחתי, בזק קמח על השולחן, ולאחר מכן פותח את חנות מכנסיו, מניח את איבר מינו על השולחן ומתחיל לרדד אותו בעזרת מערוך כאילו היה גוש בצק. כשה"פין" – העשוי, כמובן, מפלסטלינה – מושטח דיו, הוא נוטל מספר דגמים ליצירת עוגיות, חותך ממנו כוכב (מגן דויד) וסהרון, ואותם הוא מניח על־גבי תבנית אפייה, היישר לתנור. זוהי עבודה מכוונת שבה מתחיל האמן להגדיר את עצמו ואת "פעולותיו" כמתייחסים להיסטוריה של האמנות. חצי הסהר ומגן הדויד – סמלי האמונה המוסלמית והיהודית בהתאמה – נושאים, אולי, משמעות פוליטית, אך, כפי שמלמדים תבנית האפייה בפריים האחרון של הסרט והשימוש בחבלה־עצמית, הם מהווים בבירור מחווה לוויניסנט ון גוך ולצירו המפורסם Starry Night. ברורה יותר היא ההתייחסות לעבודות של אמנות גוף משנות השישים והשבעים, כגון עבודותיו של רודולף שוורצקוגלר, שנועדו אמנם כתצלומים [tableau vivant] מבוזים, אך פרסמו אותו כמי ש"קטע את איבר מינו אינץ' אחר אינץ' [...] בעוד צלם

מתעד את המעשה כאירוע אמנותי. [...] פעולות חוזרות ונשנות של קטיעה עצמית הביאו, בסופו של דבר, למותו של האמן⁵, או המיצג הסאדו־מזוכיסטי המאוחר יותר של בוב פלאנגן, *You Always Hurt the One You Love* (1991), שבו מסמר האמן את איבר מינו לשרפרף.

מבחינת עבודת המצלמה, סרט זה שובר את מתכונת השוט היחיד של שתי עבודות הווידאו הקודמות, ומהווה ניסיון מעניין ראשון לעשות "סרט". בללא כותרת (מערך), בן־נר מסיט את המצלמה הלוח ושוב ב־90°, ומתעד את התהליך משתי זוויות שונות: חזיתית וצדית. אף שהיסט מעין זה אינו מקובל בקולנוע והביא, בסופו של דבר, לגניזת העבודה, הוא מעיד על התעניינותו של בן־נר בעריכה ומציין מעבר לעבודת המצלמה מתחכמת יותר. ההתמקדות בתנועות מצלמה בלתי אפשריות אלו מצביעה, אולי, על הבנה מעטה בטכניקות קולנועיות, אך חושפת גישה קונספטואלית לעריכת סרטים. סדרה זו של שלוש עבודות וידאו קצרות מחזקת את עקרון "הסיבה והתוצאה" שתואר ברישומי "החוט": קרייקי הוא סיפור של אי אמנות, וכמוהו גם תיאור הכיבוי הבזמני של זוג הנרות. בשתי עבודות אלה ניתן אפוא לזהות את הסיבה לעונש האכזרי שמטיל האמן על עצמו – לישת איבר מינו.

עבודות הווידאו המוקדמות של בן־נר נבעו מהתעניינותו הגוברת באמנות גוף – בתפישת האמן כמבצע פעולות המחיבים הכנה ממושכת וריכוז עמוק. כשם שברוס נאמן נהג לתרגל את פעולותיו האמנותיות בסטודיו במשך חודשים רבים בטרם צילם אותן⁶, כך גם בן־נר ביקש לגבש פעולות המצריכות רכישת מיומנות מסוימת לאורך תקופה של ריכוז ושל תרגול; פעולות נוחות לתרגול שתאפשרנה לו, לאחר מכן, לצלם את העבודה כולה בשוט אחד. אך יותר מעצם תהליך ההכנה של כל סרט וסרט, גישתו הבסיסית של נאמן באותה עת היא האוצרת בחובה הדים למצבו של בן־נר כאמן שאפתן. לאחר סיום לימודיו ב־1966 תהה ברוס נאמן: "[...] מה עושה אמן כשהוא נשאר לבדו בסטודיו?" מסקנתו הייתה "לו אני אמן ואני נמצא בסטודיו, אזי כל מה שאני עושה בסטודיו הוא בהכרח מעשה אמנות"⁷ אך כל נשכח שלנאמן היה סטודיו, בשעה שלבן־נר לא היה מקום ייעודי ליצור בו. בפרפרזה על נאמן ניתן לומר שמסקנתו של בן־נר הייתה כי לו הוא אמן והוא נשאר בבית, אזי כל מה שהוא עושה בבית הוא בהכרח מעשה אמנות.⁸

למעשה, שני תצלומים המכונים ללא כותרת מ־1998 מציגים את האמן "עובד" בביתו. באחד הוא נראה תולה כביסה במרפסת, ובאחר – מדיח כלים. בשתי העבודות ניתן להבחין בבירור בזקפתו של האמן. בלגלוג אופייני, בן־נר כמו משיב לאמירתו של נאמן כי כל דבר שהוא עושה בין כותלי הבית הוא בגדר אמנות כל עוד הוא משקיע בו תשוקה, ריכוז ותרגול. בכך דומה שהוא יוצא חוצץ כנגד איכותם הגברית של אמני הגוף המתייסרים של שנות השישים שאת עבודותיהם יאזכר לא אחת בשנים הבאות. בן־נר, כהגדרתו הקולעת של רועי רוזן, מציג כאן סטייה חדשה: "דומסטופיליה כפייתית" ("Compulsive Domestophilia")⁹ – הפנטזיה והריגוש שמייצרת הסיבה הביתית, העתידים לשמש כמנוף לסרטיו הבאים. אף שהתעניינותו של בן־נר באיבר מינו אינה מגעת כאן עדיין לקצה, הרי תצלומים אלה עשויים להעיד על השלמה עם המצב: לא עוד הדחף לסרס את עצמו, לא עוד איום המוות הגלום בגבריותו ואף לא שימוש באיבר מינו כפעלול או כמעשה ליצנות. בתצלומים אלה האמן מפלס בשלווה את דרכו לביצוע עבודות הבית, וזאת בלי לאבד מכוחו האמנותי והיצירתי. משהחליט להישאר בבית במקום לשכור לו סטודיו, חייב היה מצב נתון זה להפוך למרכז עולמו האמנותי, ואמנות הגוף – לעיסוקו האמנותי הטבעי; שכן אמנות הגוף, בהיותה משוואה של האני, היא מדיום מתאים מאין כמותו לספיגת המצב המשפחתי והחברתי שלו, לעיבודו ולביטויו. כפי שניסחה זאת אמליה ג'ונס: "המושג 'אמנות גוף' [...] מדגיש את השתמעות הגוף (או מה שאני מכנה 'גוף/האני', על כל זיהויו הגזעיים, המיניים, המגדריים, המעמדיים או האחרים, גלויים ובלתי מודעים גם יחד) בעבודת האמנות"¹⁰.

האי של ברקלי (1999), עבודת הווידאו השלמה הראשונה של בן־נר, היוותה דרך פרקטית לפיתוח עקרון זה של "האמן הביתי". כאן הוא פונה עורף לגישת האוננות ולהתבוננות הפנימית, ומציב במרכז מטבח אי של חול – לרבות עץ דקל. נושא העבודה – ניצול אנייה טרופה החי בבדידות על אי – והטון השולט בה, מצטטים בבירור מרובי נזון קרוזו של דניאל דפו. היצמדותו של בן־נר לרומן ניכרת גם בשימוש בגוף ראשון ובהדגשים הדרמטיים. כותרת העבודה, לעומת זאת, מתייחסת לתאוריות של ג'ורג' ברקלי (1685-1753), הפילוסוף האמפיריציסט שדגל במוטו: *esse est percipi* ("להיות פירושו להיות נתפש בחושים"). בן־נר מהדהד עיקרון פילוסופי זה באמצעות מובאה מז'אן־פול סארטר הטוען כי מעשים אסורים המבוצעים על־ידי ילדים – כגון גנבה ומעשי אוננות – אינם מתקיימים למעשה משום שהם נעשים בסתר, באין רואה. בן־נר עצמו מתייחס לסוגיה זו שוב ושוב בדברי הקריינות של הסרט המדגישים את היותו בגפו, ללא עדים לחייו היומיומיים ולתשוקותיו.

האי של ברקלי מציג מצב מטאפיזי של בדידות ושל ניכור המתקיים בלב לבה של סיטואציה משפחתית אינטנסיבית. הוא מעלה שאלות לגבי משמעותו האמיתית של האי לדידו של בן־נר. באחת ההערות לתסריט המצויר (storyboard) הוא עורך הקבלה בין ISLAND (אי) לבין I-LAND (ארץ האני), ללמדך שהאי הוא מטאפורה לאני, אף שככל שהנרטיב מתקדם, בן־נר מכיר בהקבלה שבין האי לבין הסטודיו של האמן ומתוודה: "בשהייתי שם רכשתי לי מיומנויות, וככל שהן מגוחכות – הן שלי, יוצקות זהות, בונות עצמי, ודרכן הייתי רוצה שתזכרו אותי. אתם מבינים, מה שאתם עומדים עכשיו לראות שייך לי, רק אני יכול לעשותו". בנקודה זו הוא מציג את העבודה המוקדמת ללא כותרת (מזלג).

האי של ברקלי היא העבודה הראשונה שבה מפתח בן־נר נרטיב חדשני במונחים קולנועיים. למרות הסט הנזירי – אי בלב המטבח – הרי מבחינת המצלמה והתאורה זוהי עבודתו השאפתנית ביותר עד כה. לראשונה, הסרט מבוסס על תסריט מצויר בקפידה ומפורט, ומפתח נרטיב עשיר בהתבוננות עצמית פסיכולוגית. בן־נר מגבש כאן, ללא ספק, את סגנונו מבחינת התהליך והשפה, בין השאר על־ידי התייחסות ישירה לעבודות קולנועיות וספרותיות רלוונטיות, לאמנים וליוצרי סרטים – חירות אמנותית שמקורה בפרקטיקות הציטוט והניכוס הפוסט־מודרניסטיות. מעתה והלאה הוא עתיד להשתמש לאפיון הדמויות בסרטיו, בדימויים ובגיבורים מתאימים מן האמנות העכשווית לשם השלמת רעיונות או דימויים. כך, למשל, כדי להדגיש את הזמן הממושך שבמהלכו היה הניצול מוטל ללא הכרה תחת השמש הקופחת, בן־נר מצטט את עבודתו של דניס אופנהיים, *Reading Position for Second Degree Burn* (1970), כשהניצול מרים את הגה הספינה וחושף את סימני השיזוף שנטבעו על זההו.

יסוד סגנוני בסיסי נוסף שמפתח בן־נר בסרט זה הוא קטיעת הנרטיב הראשי באמצעות תוספות או סצנות קצרות שאינן מהוות חלק אינטגרלי ממנו, אלא נועדו לפרש, להרחיבו או לחזק אותו. בהאי של ברקלי חיתוכי־ביניים אלה הם של תחבולות ושל סצנות המהוות מטאפורות או פרשנויות למצב קיומי ומספקות הדים מהקשרים אחרים. למשל, כש"רובינזון קרוזו" שלנו מתלונן על תחושה של ריתוק ונוגע בקרקע

שוב ושוב כהמחשה לתקיעותו, הסרט קופץ בחיתוך ללהטוט ראי שבו נראה בן־נר כאילו הוא מרחף באוויר. מאוחר יותר בסרט הוא משתמש באותו להטוט כדי לקטוע רגל למראית עין, ברגע שהוא מגלה את טביעת רגלו של אדם אחר על האי שלו. הסיפוק על שהצליח ללמד את התוכי להגות את שמו, מביא בעקבותיו את "הפין המזמר" של קריי וקיי, ומשהשתמש באור המקרר כדי לקרוא ספר, הוא מגייס את הוויברציות של מכונת הכביסה לעינוג עצמי עלידי הנחת איבר המין שלו עליה – שימוש אקסטרן־אלטרנטיבי במכשירים ביתיים העתיד ללוות אותנו במכלול עבודתו של בן־נר. עם זאת, אחת המטרות העיקריות של חיתוכי הביניים היא פשוט לשבש כל אפשרות של אשליה קולנועית רציפה, להחזיר את הצופים אל שגרת היום־יום, בעיקר זו של חיי המשפחה והבית של בן־נר, ואולי לחשוף להטוטים. אפשרות אחרונה זו עתידה להפוך לנושא קבוע בעבודותיו המאוחרות של בן־נר ולהתגלות בדרכים שונות ויצירתיות בסרטיו הבאים.

מעניין לבחון את תפקיד המפתח שממלאת אליה, בתו של האמן, בהאי של ברקלי, שכן היא מופיעה לעתים תכופות כהד או כמטאפורה ל"ניצול" ולמצבו של הניצול¹¹ – למשל כשאנו רואים אותה מכותרת בחומות לגו בשעה שהמצלמה ממריאה לתצפית על רובינזון שלנו באי שלו; או סתם מעניקה לסרט את המגע הביתי – משוטטת ומשחקת מבלי להתייחס לחוויה שעובר אביה. בתחילה, אליה היא זו המאנישה את הסביבה הלא מודעת, אך מאוחר יותר, הקונפליקט מתעורר לחיים כשאליה מנסה לשחק בחול של האי, למורת רוחו של האמן ("את מקלקלת לי את האי!"), מתעלמת התעלמות מוחלטת ממחאותיו של האב, רצה לשנות את עמדת המצלמה, וסצנות אחדות לאחר מכן היא מנהלת עמו ויכוח אופייני בין אב לילד (גיא: "אליה, אל תזיזי את המצלמה, זה הסרט שלי"; אליה: "זה לא הסרט שלך, זה הסרט שלי!"); לכל אורך העימות, ידי האמן "כבולות" – הוא אינו יכול לעשות פעולה פיזית כלשהי כדי "להשליט סדר בדברים" או להפעיל את סמכותו; הוא כבול לאי העקרונות המוסריים שלו. לאמיתו של דבר, סצנות בלתי מתוכננות אלה שבהן אליה משתלטת על התסריט הן בעלות חשיבות רבה. בראיון שהוזכר לעיל עם בועז ארד שנערך, ככל הנראה, מיד לאחר צילום האי של ברקלי, בן־נר מזכיר את רצונו להתקין בביתו מצלמת וידיאו קבועה כדי לקלוט אירועים ביתיים שאותם יוכל מאוחר יותר לשלב בסיפוריו, משאלה שלעולם לא הוגשמה.

ההתעניינות בפעולות של אמני הגוף מאמצע שנות השישים ומראשית שנות השבעים, כגון ברוס נאומן, ויטו אקונצ'י ודניס אופנהיים, וההתפעלות מסיטואציות קולנועיות שבהן אדם אחד משמש בעת ובעונה אחת כבמאי, כצלם, כשחקן ראשי וכפעלולן, הובילו את בן־נר להעמיק את התעניינותו בסרטיהם המוקדמים של הרולד לוי, של צ'רלי צ'פלין ובעיקר של באסטר קיטון. עבודתם החלוצית של יוצרי סרטים אלה עתידה למצוא את ביטוייה בסרטיו הבאים, הן כמחוות הוקרה והן כפרפרזות. במובן זה, הסלפסטיק – שבן־נר רואה בו סוג של אמנות גוף – עתיד למלא תפקיד מרכזי בעיצוב הרעיונות הנרטיביים וקשת הדימויים שלו. עם זאת, יש להבין הבדל מהותי בין אמנות גוף לבין סלפסטיק. בשעה שאמנות הגוף מבוססת על מערכת של סיבולת ושל כאב או, לכל הפחות, של אי נוחות המעידה על כוחו של האמן ועל מחויבותו להמחשה חזותית של הרעיון שלו, הרי בסלפסטיק הצופים צוחקים למראה סיטואציות קומיות של השפלות, של מעשי קונדס או של פגיעות גופניות הנגרמות בגין שלומיאליות, ופעולות את פעולתן דווקא משום שאין בהן כל סימן לכאב של ממש במצב שחייב היה להיות מכאיב. הסלפסטיק דומה אפוא לתמונת ראי, לפרודיה על אמנות הגוף.

שיעור נוסף שלמד בן־נר מסיפור חייו של באסטר קיטון והמילייה שלו נוגע ל"עבודה עם המשפחה". קיטון הוכנס לעולם הוודביל בטרם מלאו לו ארבע שנים. כמו אחיו ואחותו הוא צורף להצגות הבמה של הוריו ברגע שנמצא לו תפקיד. לא היה בכך כל דבר יוצא דופן בעולם הוודביל של שלהי המאה התשע עשרה, כשלהקות אלה נדדו ברחבי אמריקה והעולם, וזו הייתה הדרך היחידה לקיים חיי משפחה ולהמשיך לעבוד בתעשיית הבידור.¹² בן־נר הושפע במיוחד מסיפוריו של קיטון על חיי המשפחה בילדותו, שמהם ניכר טשטוש גבולות מוחלט בין החיים המקצועיים והחיים הפרטיים, בין "הבית" לבין "הבמה". מסופר לנו, למשל, שוויכוחים שראשיתם בבית היו מוצאים את פורקנם במהלומות אכזריות במיוחד על הבמה.

סרטו הבא של בן־נר, מובי דיק (2000), הוא שחזור ישיר של סיפורו המפורסם של הרמן מלוויל על ציד הלווייתן הלבן. בסרט זה מתגבשת התעניינותו של האמן באמנות גוף ובסלפסטיק בעודו עושה ניסיון ראשון לעבוד עם המסגרת המשפחתית, במקום לצאת נגדה. כצפוי, אליה ואביה גיא מגלמים בסרט את מרבית התפקידים. המטבח, שקודם לכן שיכן את האי של ברקלי, נהפך עתה לספינת לווייתנים – התורן ננעץ בכיור, משטח השיש נהפך לגשר הפיקוד, המקרר נהפך למחסן המזון, והארונות – לתאי השינה של הצוות. שומן הלווייתן מתבשל על הכיריים, והאריחים הירוקים של רצפת מטבחו של בן־נר הולמים להפליא את המים הצלולים שכרישים משחרים בהם לטרף.

מובי דיק היא עבודה מזהירה מבחינת הקשריה הקולנועיים בהיותה, בראש ובראשונה, סרט על קולנוע ועל אמנות. התהליך שהחל בהאי של ברקלי, תהליך שבו איקוונות מן ההיסטוריה של האמנות ושל הקולנוע מעצבות את הנרטיב ואת הדמויות, מגיע כאן לכלל גיבוש. כך, למשל, סצנות שנועדו לעורר תחושה של מסע ארוך באנייה שאולות מצ'פלין שתיאר בכמה מסרטיו מצבים דומים. מן המהגר בן־נר נוטל את הסצנה שבה שני נוסעים חולקים אותה צלחת מזון עקב טלטוליה העזים של האנייה; מן הבלה לזהב הוא מצטט את סצנות ההזיות של חברו מוכה הרעב של צ'ארלי לחיפוש הזהב הרואה אותו בדמיונו כתרנגולת ענקית – בסרטו של בן־נר, בתו הופכת להיות תרנגולת. כדי להקנות לעבודת הווידיאו מראה של סרט ישן, בן־נר הוסיף לגרסה המוקדמת של מובי דיק את קול הרשרוש המוכר המלווה סרטים אילמים או סרטי סופר־8 ביתיים.

הדמויות השונות בסרט זה מלוהקות על־פי המילון של אמנות הגוף. הקניבל, שבסיפורו של מלוויל גופו מכוסה בכתובות קעקע, עוטה בסרטו של בן־נר דמות השאובה ממיצג של נטסיווקי נקנישי משנת 1963 שבו כיסה האמן את גופו באטבי כביסה; רוחב לבו של מטיל הצלצל מסומן באמצעות גילוח שער החזה, כרמז ישיר לסרט־מיצג של ויטו אקונצ'י, Openings (1970), שבו נראה האמן תולש בזו אחר זו את השערות מסביב טבורו, לעבודתו של ג'פרי הנדריקס, Body/Hair (1971), וכן לכמה מיצגים נוספים הקשורים בשער.

למן הפריים הראשון של הסרט מדגיש בן־נר את הדמיון הפיזי בינו לבין בתו, כששניהם מתלבשים באותו אופן ומבצעים אותן פעולות. בכך מהווה מובי דיק של הומאז' לבאסטר קיטון, שנהג להופיע עם אביו, שניהם לבושים באופן זהה.¹³ עם זאת, מה שמתחיל כסצנה אידיאלית של קרבה ודמיון בין אב לבתו, מתפתח, עד מהרה, לסצנות (על־זיות לא פחות) של התעללות הדדית, של ענישה עצמית ושל דינמיקה של עינוי, כשאליה בתפקיד המוזג שוברת בקבוק על ראשו של אביה המגלם את ישמעאל כדי לחטוף אותו לספינת הלווייתנים. עם התקדמות העלילה מתחיל האב לדמיון שהוא אוכל אותה; אליה, מצדה, הולמת באביה שוב ושוב על־ידי פתיחת דלתות המקרר והמקפא על גופו, וכשהוא מתייצב

בדמותו ההרואית של אחאב, רב החובל של הספינה, היא מושכת את רגל העץ שלו וגורמת לו לנפילה מגוכחת. כשאליה אינה מתעללת באביה, בן־ר עצמו מבצע פעולות ענישה עצמית בנוסח סלפסטיק, ששניים מהם – הסולם והעץ – לקוחים מסרטו של קיטון, שבו ע אחד (1920). פעולות אלו בתוספת פעולות הסלפסטיק השלישי שמבצע בן־ר – חיתוך חוט המפיל דבר מה על ראשו – הם פעולות סלפסטיק בסיסיים ושגרתיים שבוצעו לא רק על־ידי קיטון, אלא כמעט על־ידי כל הקומיקאים של הקולנוע ושל הבמה מראשית המאה העשרים ועד ימינו אנו.

אף שצולמו בבית עם הילדים, סרטיו של בן־ר רחוקים מלהיות סרטים ביתיים. הם בנויים כסיקוונסים של סצנות מתוכננות בקפידה, כפי שמלמדים האיורים המפורטים או גליונות התסריט המצויר הקודמים לכל אחד מן הסרטים. לאור התכנון הנרחב והדמיון הניכר בין התסריט לבין התוצר הסופי, ברור לחלוטין שתהליך ההסרטה היה ודאי ארוך, מייגע וקשה בעבור ילדים, שטרם רכשו את המשמעת הדרושה לצורך צילומים חוזרים ונשנים. אך עבור בן־ר, שנולד לאחר המהפכה ההורית של שנות השישים, יחסיו האבהיים עם אליה, בתו, מורכבים ומודעים הרבה יותר מאלה של ג'ו קיטון ובנו הצעיר, באסטר, למשל. בעוד האחרון לא היסס להכות את בנו, להשליך אותו אל תא התזמורת או לעבר המסך האחורי של הבמה כדי להצחיק את הקהל, בן־ר חש אינוחות מעצם העובדה שהוא "מביים" את בתו – ולאחר מכן את בנו – משבש את שגרת המשחקים הנורמלית שלהם ומטיל עליהם עבודה קשה המשרתת את צרכיו שלו כאמן, ולא את סדר היום שלהם כילדים. תהליך זה, התווה בן־ר, מעורר בו תחושת אשם מתמדת שאותה הוא פותר באמצעות ענישה עצמית: "לאחר שאני 'מכה את עצמי' או 'נענש' בסצנות הסלפסטיק, אני יכול לעשות כל מה שאני רוצה", הוא אומר. יתרה מזאת, בסרטיו של בן־ר הילדים מעומתים תמיד עם מבוגר שהוא מוגבל או נכה, כמו הניצול בה אי של ברקלי ורב החובל אחאב. לפיכך, סצנות הסלפסטיק במובן דיק הן סצנות של ענישה עצמית היוצרות מתח בין מעשים מזוכיסטיים וסדיסטיים, בין סיפוק לעונש, באופן המזכיר גם את הדינמיקה בעבודותיו של ויטו אקונצ'י.

בן־ר מפתח רעיונות אלה של בידוד ושל ענישה בזירה הביתית בסרטו הבא, House Hold (2001), שבו הגיבור הראשי, האמן, מושלך בעצמה רבה לסיטואציה גורלית – כמו ניצול האנייה הטרופה בה אי של ברקלי, ונחטף כמו ישמעאל בגרסתו של בן־ר עצמו למובי דיק.¹⁴ סיטואציות אלה מגלמות, כמו בה אי של ברקלי, את תפישתו של בן־ר בדבר האמן בסטודיו, ומציגות סיקוונסים של יצירתיות ושל כושר המצאה קיצוני המאפשרים לו להימלט או, לפחות, לשרוד. House Hold מתחיל בסיטואציה אחרת העשויה להיתפש כמתיחה, אך הופכת עד מהרה לטרדיה אישית. בעוד אמיר, בנו התינוק, ישן שנת ישרים, האמן זוחל מתחת לעריסתו כדי לבדוק או לתקן משהו. ברגע זה פוצח אמיר בכבי, ונאוה, אמו, ניגשת להרים אותו. כדי לעשות זאת, היא מנמיכה את מעקה המיטה, ובכך כולאת את בן־ר הנבוכ במעין כלוב מתחתיה. השמעת קול או קריאה כלשהי היו פותרים את המצב וגורמים לנאוה להרים את המעקה ולשחררו, אך בן־ר, הרגיל להיות כלוא בניגוד לרצונו, משלים מיד עם המצב. יתרה מזאת, בניגוד לבני משפחתו, הוא הרי משחק בסרט אילם, ועל כן אינו יכול לקרוא לעזרה, לפיכך עליו לרקוח בעצמו את תכנית הבריחה שלו. בעוד הוא כלוא חסר ישע בתאו, חיי הבית ממשיכים להתנהל כסדרם. דומה שאף אחד אינו מבחין בהיעדרו של האב, אפילו כשהם נמצאים באותו חדר. אבי המשפחה הפך לנוכח־נפקד.

עד מהרה מתחיל התא הקטן לשמש כסטודיו פעיל, כשבן־ר רותם את כל כוחות היצירה שלו למשימת הבריחה. הצעד הראשון שלו הוא הקיצוני ביותר. בפעולה המזכירה את סרט הווידיאו שבו הוא לש את איבר מינו, הוא קוטע אצבע, מעשה הקרבה הכרחי כדי לפלס לעצמו דרך להישרדות ולחירות. קרבן זה יבטיח את הישרדותו, הודות לאצבע "נוספת" זו עתה ביכולתו להגיע למים, לתכנן את בריחתו, לשרטט תרשימים של התכנית ולהכין כלים למימושה. "קרבן" נוסף הוא תלישת שערות בית שחיו לשם הכנת חוט שיאפשר לו להגיע למזון ולמכשירים הדרושים למבצע ההיחלצות. למעשה, House Hold הוא סרט על יצירת כלים: מן הקרבן הראשון שלו הוא מכין מברג, גיר, סכין ולאחר מכן פטיש. בן־ר הופך כאן לאמן רב תושייה, אובססיבי, בדומה לרב החובל אחאב ולרובינזון קרוזו. כל תפקודי גופו נרתמים למשימת הישרדות והבריחה: הוא משתין לתוך כוס כדי ליצור את התנועה שתחזיר לו את אצבעו, קורע את ציפורניו כדי ליצור מכשיר דמוי־סכין – ציטטה נוספת מן המיצג המתועד של דניס אופנהיים, Material Interchange (1970), גונב מזון, לא כדי לאכול, אלא כדי להכין ממנו כלים, ומאונן, לא לשם הנאה, אלא כדי להדביק את הפטיש שלו.

ב־House Hold מגשים בן־ר את הרעיון שתיאר באחד מרישומי החוט המוקדמים שלו. הוא מתכנן ויוצר מנגנון מורכב שאותו הוא מיישם באופן שיטתי לקראת הסצנה האחרונה, מנגנון שאינו משמיד אותו כלל ועיקר – כי אם דווקא משחרר אותו מכלאו. כשהסרט מגיע לסיומו, אנו רואים את הכלוב נפתח, אך אינו רואים את האמן יוצא ממנו. סוגיית בריחתו נותרת פתוחה.

House Hold שואב את השראתו מסרטו הקלאסי של רובר ברסון, הנידון למוות ברח (1956), המספר את סיפור בריחתו של הלוטנט פונטן מן השבי הנאצי בצרפת בשנת 1943. בן־ר הוקסם מאמצעיו הצנועים של ברסון ומגישתו המאופקת לתאורה ולמשחק. סרטיו של ברסון, כמו אלה של בן־ר, חסרים באופן מוזר "אקשן" ורגשות. גיבוריו יוצאים בעקבות גורלם ונראים כעסוקים בחיפוש מטאפיזי, ולא בהרפתקה. בן־ר חש זיקה גם לסירובו המפורסם של ברסון להשתמש בשחקנים מקצועיים, בצילומי אולפן ובתנועות מצלמה מתוחכמות, סירוב שהפך את ביצועיו ליבשים ולנטולי רגשות, בדומה לנוכחותו החובבנית של בן־ר עצמו בסרטיו. בסרטו של ברסון, כמו בזה של בן־ר, יצירת הכלים מגלמת ומסמלת את המאבק לשחרור; עובדה זו מודגשת על־ידי השימוש בפעולתם של הכלים ליצירת מרבית פסקול הסרט.

ב־2001 החל בן־ר את לימודי התואר השני באוניברסיטת קולומביה בניו יורק, לשם עבר עם משפחתו. הוא הקדיש את השנה האקדמית של 2002-2003 לתכנון ולצילום סרטו הבא – אליה – סיפורה של בת יענה (2003) – התנסות בז'אנר חדש המהווה חריגה זמנית מגישתו הפילמאית הקודמת. כאן הוא פונה עורף להתמקדות בעצמו, כאמן המבדיל ב"סטודיו" שלו, מפסיק לשמש כקרבן או כמקרבן בסיטואציה המשפחתית, ועובר לתצפית על הדינמיקה של התא המשפחתי מנקודת ראותו של הורה מתוחכם. עקב נדידת ה"חמולה" לארץ אחרת, האמן מתחיל "לקחת את המשפחה לעבודה" פשוטו כמשמעו, במקום להשאירם בבית כשהוא נמצא באוניברסיטה. הוא הופך אפוא את בני המשפחה ללהקות יענים ומצלם אותם על הרקע הפסטורלי של פארק ריברסייד בניו יורק.

אליה הוא סיפורה של משפחת יענים נודדת המחפשת כרי מרעה טובים יותר. בלשונו של האמן עצמו, אליה הוא "סיפור מלודרמטי, עדין, אודות אפרוחית היען, הילדה הבכורה, קנאתה באחיה הקטן שרק נולד, ומערכת היחסים הרגשית במשפחה, הגואה כתוצאה מכך". בעוד שבסרטיו הנרטיביים הקודמים דבק בן־ר בז'אנר ההרפתקה, תוך שילוב ציטוטים ספרותיים וחזותיים ברורים, הרי באליה הוא מאמץ את הקצב, את הצליל ואת הקריינות של "סרט הטבע" הקלאסי, ומשתמש בהאנשת בעלי החיים, לרוב על־ידי הדגשת המבנים המשפחתיים

וקריאת החיות בשמות (לאסי, למשל) כדי להעביר לצופה מסר מוסרי וחינוכי. "זו המשפחה הטבעית", אומר בן-נר, "כך עליכם להתנהג. עם זאת, נרטיבים אלה של סרטי טבע הם תוצר של אידאולוגיות תרבותיות אנושיות שנכפו על בעלי החיים באמצעות עריכה ודברי הקריינות". ואכן, קולו העמוק והסמכותי של הקריין, שתפקידו ליצור אמפתיה ולהעביר את המסר המוסרי, הוא מרכיב חשוב בז'אנר זה. כמתבקש מן הקצב של הז'אנר, דומה שבן-נר אינו מוטרד מהיעדרה של דרמה או של התפתחות ליניארית. רק דרמות קטנות, הזכות להדגשה מלאכותית באמצעים מוזיקליים – הפרגית הקטנה ההולכת לאיבוד למשך דקות אחדות או מלחמתם של האח והאחות על המקל – קוטעות את המונוטוניות ואת השעמום של נודדי משפחת היענים.

התעניינותו של בן-נר ביענים נובעת לא רק מממדיהן האנושיים ומן האפשרות לחקות את תנועותיהן, אלא גם מן העובדה שבניגוד למרבית מיני בעלי החיים – לרבות המין האנושי – במשפחת היענים האב ממלא תפקיד חשוב בגידול הצאצאים. למעשה, בספרות המחקר מכונה היען הזכר בשם "האם הזכרית".

האמן יצר תלבושות שבהן פני היענים, כלומר האמן ובני משפחתו, מופנות לאחור. כל בן משפחה מפעיל את הבובה שלו. עם זאת, כדי ליצור אשליה של בעלי חיים מתנועעים, בעיקר לאור העובדה שרגלי יענים כפופות לאחור, הוא צילם את סצנות ההליכה בסרט בהילוך לאחור, דהיינו מן הסוף להתחלה, ולאחר מכן הפך אותן בתהליך העריכה. תחבולה זו סייעה לו ליישב גם אי-התאמה נוספת בין התנהגות אנושית להתנהגות בעלי חיים. אף שהאפרוחים הולכים על המסך בעקבות אביהם, הרי בפועל האב הוא העוקב אחר אפרוחיו ומחקה אותם, מאחר שהסרט צולם בהילוך לאחור. סוגיית ה"חינוך באמצעות חיקוי", הממלאת תפקיד מרכזי בסרט זה ובאחריו, נפתרת כך אחת ולתמיד. במקום שאמיר הצעיר יחקה את תנועות אביו, גיא, ההולך אחרי הילד, הוא המחקה, למעשה, את תנועותיו של בנו. במקום לראות ילדים ההולכים ומתבגרים, מה שאנחנו רואים בפועל הוא מבוגר המתנהג כילד. "טכניקה" זו עתידה למלא תפקיד מרכזי גם בסרטו הבא של בן-נר, ילד פרא (2004). לשם הצגת תהליך חינוכו של ילד הפרא, יחקה אותו בן-נר לכל אורך שלב הצילום, תוך שהוא מסתיר ובד בבד חושף עובדה זו באמצעות תחבולות עריכה. אך גם כשהוא עושה שימוש נרחב כל-כך בתחבולות, כמו בהיפוך סצנות אלו באלו, בן-נר אינו מניח לנו לשקוע באפתיה קולנועית. הוא חושף את הקסם שוב ושוב, למשל, עלידי הצגת אמיר כשהוא מחליק על הסלע כלפי מעלה או עלים הנראים "נופלים" כלפי מעלה, לעבר צמרות העצים.

לאחר שנתיים באוניברסיטת קולומביה השתנה המצב. אליה החלה ללכת לבית הספר, ונאוה, רעיית האמן, חזרה לעבוד. בן-נר מצא את עצמו מחוסר עבודה ונטול סטודיו, ואמצעיהם לא אפשרו להם לשלוח את אמיר בן השלוש למעון יום. אמיר ואביו נשארו אפוא בבית, מה שפתח פתח לסרט נוסף. האמן חזר לבנות תפאורה במטבח ובסלון ביתו. העץ, סמלו הקבוע של "הטבע", שב ומופיע. הפעם שוכן בו ילד פרא – אמיר. המצלמה עוקבת אחריו בעודו מתנהל ב"טבעיות": משחק עם בעלי חיים, מתרחץ, מטפס על העץ, עד שהוא שולח את ידו לממתק ומפעיל מלכודת. הילד נלכד בתיבת-כלוב הכוללת אותו באמצעות מנגנון המזכיר, שוב, את רישומי החוט המוקדמים, ואת ה"שבי" של בן-נר עצמו. House Hold ב.

ילד פרא הוא סיפור תהליך החינוך של אמיר הצעיר תחת השגחתו של בן-נר. האב מכניס את בנו לשגרה של חינוך ושל תרבות, רוחץ, מספר ומלביש אותו ומלמד אותו כיצד לאכול, לדבר, לקרוא ולכתוב. כל אלה נעשים במה שכבר נהפך לסגנונו האישי של בן-נר – חזרה על תחבולות הבנייה הישנות שלו (בניית מכונה למדידת התקדמותו של הילד), שימוש אלטרנטיבי במכשירי בית (המקרר הופך לספר) ושימוש במגוון של אמצעים ושל אזכורים מתולדות האמנות והקולנוע. בלמדו את בנו לכתוב, בן-נר מצטט מ-Stage Transfer Drawing (1971) של דניס אופנהיים. כדי להמחיש את מצבו ה"פרימיטיבי" של הילד הוא מכין חוברת דפדוף מתוך סרטם המפורסם של האחים לומייר רכבת מגיעה לתחנה, וכך מאזכר את הקולנוע המוקדם. תהליך ה"חינוך" מגולם, למעשה, עלידי עבודת המצלמה. כל עוד הילד נמצא בשלב הפראי, המצלמה עוקבת אחריו על-פי ז'אנר "סרטי הטבע" של אליה. למן הרגע שהוא נלכד, המצלמה קופאת על מקומה, ותהליך החינוך מתמצה ב"שמירת הילד בתוך הפריים". לפחות בהתחלה, בן-נר חותר אל מטרתו בקשיחות חסרת פשרות: הוא מוכן לתלות אותו על מתלה מעלים או להביא להיעלמותו כדי להשיג את מטרתו.

הפסקול, כרגיל, משרת את הסיפור. כשהילד מצוי עדיין בשלב הפראי, הוא מלווה בציפויים ובקולות של בעלי חיים אחרים. ברגע שהוא נתפס, הסרט הופך להיות אילם, אך זאת רק כדי להתחדש באורח דרמטי כשהילד משיב לעצמו את קולו וממלמל "אימא", המילה הראשונה שלו. בכך שומר בן-נר על הקבלה עם ההתפתחות ההיסטורית של הקולנוע, שביות כמדיום עלידי הפסקול והקול.

תהליך החינוך מוכתר בהצלחה. מטרת האמן-מחנך ברורה למן הרגע הראשון: ליצור גרסה מוקטנת של עצמו. ככלות הכול, החינוך, כפי שהודגש באלוה, הוא חיקוי האב ופיתוח יכולתו של הילד לחקות את מעשיו ואת מראהו. בן-נר מזכיר לנו שוב את הופעותיו של באסטר קיטון עם אביו ואת ראשית דרכו על במות הוודביל (יתרה מזאת, מאחר שהילד אמיר לעולם אינו מחייך, האב מחליט לקרוא לו באסטר – מחוות הוקרה נוספת לקיטון בעל פני האבן). עד מהרה, באסטר הצעיר נראה נושא מקל הליכה בנוסח צ'ארלי צ'פלין ומתנועע בתיאום מושלם עם אביו. עם זאת, מבחינתו של בן-נר, המקל וילד הפרא משקפים הקבלה נוספת לעולם ההיסטורי של האמנות ושל הקולנוע בדמותם של צ'אפלין ושל יוזף בויס, במיוחד במיצג המפורסם, אני אוהב את אמריקה ואמריקה אוהבת אותי (1974), שבו חי אף הוא בכפיפה אחת במשך ימים אחדים עם חיית בר (זאב ערבות). כדי להשיג מראית עין זו של חיקוי האב, בן-נר שב לנקוט באותן תחבולות ששימשו אותו באלוה: למעשה, הוא זה שהולך בעקבות אמיר ומחקה את תנועותיו, ולא להפך, כפי שהדברים נראים לכאורה לאורך מרבית הסרט. גם כאן, בן-נר מקפיד להסגיר סוג זה של תחבולת חפיפה. בסצנת האכילה הוא מראה לנו שבעצם הוא זה המביים את הילד – וזאת רק כדי לחקות מאוחר יותר את תנועותיו ולחפוף אותן. האב והבן מפתחים בהדרגה קשר רגשי, אך סצנות הסיום הורסות את האשליה האידיאלית של ביות הפרא, של טיולים ביער ושל חמימות ביתית, שכן אנו מבחינים שלמעשה צרכיו של הילד לא נכללו מעולם בתסריט, ולמעשה האב מנצל אותו לשם איסוף תרומות ברכבת התחתית.

ילד פרא הוא בראש ובראשונה סרט על הניסיונות לחנך ולביית ילד קטן. לפיכך, אך טבעי הוא שבן-נר ידלה מן המדיום הספרותי של "ילדי הפרא" (feral children) – ז'אנר שפרח מאז סוף המאה השמונה עשרה, ושיקף את התעניינותה של הנאורות בחינוך וביחסי הגומלין בין הטבעי לבין המתורבת. פטר הפראי ומאריאנג'ליק ממי לה בלנק, ילדת הפרא ממחוז שאמפיין, הם שניים מ"ילדי הפרא" הרבים שהתגלו בסוף המאה התשע עשרה ובראשית המאה העשרים ושלהבו את דמיונם של הפילוסופים ושל המחנכים בתקופתם. המפורסם שבילדים אלה היה ויקטור, ילד הפרא מאורון (Aveyron). סיפורו של ויקטור תואר בסרטו של פרנסואה טריפו, ילד פרא (1970). הסרט מבוסס על סיפורו האמיתי

של ילד נטוש בן אחת עשרה שנמצא בשנת 1798 חי ביערות צרפת כחיית פרא, ומתאר את מאמציו של ד"ר ז'אן איטאר – בגילומו של טריפו עצמו – לתרבת אותו. הסרט נחשב בעיני המבקרים לאחת מיצירות המופת של טריפו, ובעיני בן-נר – למשובחת מכולן. הוא דן באחד הנושאים האהובים על טריפו (ועל בן-נר): ילדות ועולמם של ילדים. מבחינתו של בן-נר, הסרט אינו עוסק בעצם בתרבות של ויקטור, אלא, בראש ובראשונה, ב"בימויו" של ויקטור – כשם שבמאי סרטים מביים את שחקניו. משום כך טריפו עצמו מגלם את תפקידו של ד"ר איטאר, והסרט מוקדש לז'אן-פייר לאו, ילד ה"פרא" שטריפו ביים בסרטים כה רבים. למעשה, כשם ש House Hold הוא מחווה לברסון, כך גם ילד פרא של בן-נר הוא מחווה לטריפו, וכולל ציטוטים ישירים מן הסרט הצרפתי הדגול, כגון הסצנה שבה מטפס הילד כדי לבלות את הלילה על צמרת העץ (בן-נר מצלם סצנה זו מבעד לחלון כדי להשיג שוט ארוך דיו, וכך מקנה לה גוון "עירוני" מלבב), הטיוילים התכופים בפארק וסצנת התיפוף.

הסרט הבא, Treehouse Kit (2005), ממשיך לחקור את נושא העבודות הקודמות, אך הוא שונה מהן לחלוטין בכך שהוא מתקיים ביחסים סימביוטיים עם "אובייקט". אובייקט זה אינו אבזר לשימוש חד-פעמי כמו בסרטי המוקדמים: זהו עץ העשוי מרהיטים מפורקים, "חפץ אמנותי" המפגין את יצירתיותו של האמן. הסרט הוא מעין "סרט הדרכה" האמור ללמד את הצופה כיצד לבנות מן "העץ" את הריהוט הדרוש לחיים נוחים. האובייקט והסרט חסרי משמעות האחד ללא האחר. בסרט זה שב בן-נר לגלם את תפקיד רובינזון קרוזו, גיבור עבודת הווידיאו הראשונה שלו. הפעם, ככל הנראה, הוא שב אל האי שלו כשהוא כבר מאומן בטכניקות של הישרדות. הוא נוטה פחות להתמכר לרחמים עצמיים ולהגיגים פילוסופיים, וניגש מיד לעבודה – פירוק חלקים מן העץ ובניית הרהיטים הדרושים לו, כשם שגיבורו של דניאל דפו בנה את משק הבית שלו משרידי האנייה הטרופה. ראשית סולם, חפץ שימושי המאפשר לו, כמו לילד הפרא, לישון על ראש העץ, הרחק מציפורני החיות. לאחר מכן כיסא-נדנדה ושמישייה, אחריהם שולחן וכיסאות, ולבסוף – מיטה ראויה לשמה.

Treehouse Kit חוזר גם אל הסרטים המוקדמים שהשפיעו על יצירתו של בן-נר, כגון שבווע אחד של באסטר קיטון (1920), שכמו Treehouse Kit הנו קומדיית סלפסטיק המתמקדת בחפצים, ולא ביצורי אנוש, ומהווה ניסיון מוצלח להגחיק את המיתוס המודרני של "עשה זאת בעצמך". שיטה זו מנוצלת על-ידי 'איקאה' וקמעונאים אחרים החוסכים בהוצאות אחסון ומשווקים את הרעיון עתיק היומין של "עשייה" למען ביתך, כלומר, לא רק להרוויח כסף כדי לקנות מצרכים ומכשירים, אלא גם להקדיש זמן ומאמץ ל"בניית" רהיטים, כמעין רובינזון קרוזו ביתי, כדי לחוות הנאות הדומות לאלה של ציידים פרימיטיביים מאצ'ואיטיים או של פמיניסטיות חתרניות. בשבווע אחד מבצע קיטון את משימת ההרכבה בעצמאות מופגנת ותוך ביטחון מוחלט בהוראות כשהוא מדגים, לכאורה, את תפקידו הגברי לאשתו החדשה האמורה רק לבשל, למסור לו את הכלים או לעסוק בעיצוב פנים הבית. אך חרף כל אותה הפגנת גבריות, החתן הטרי בונה, בסופו של דבר, את בית "פרוטו-איקאה" שלו שלא כהלכה, ללא דלת וללא גג ראוי לשמו. סיטואציה זו הולמת את גישתו הסגנונית והסיפורית הבסיסית של קיטון שעיקרה שימוש יצירתי ובלתי שגרתי בחפצים – בדומה לשימושי היצירתיים של בן-נר במכשירי בית, למשל השימוש במקרר כאמצעי תאורה או כספר, הסבת המטבח לאנייה, עריסה לכלוב וכדומה.

השילוב בין הסרט לאובייקט מעיד בבירור שהתרחש תהליך כלשהו לפני שנכנסו לתמונה. אנחנו יכולים לשוות בדמיונו סיטואציות סלפסטיק שבה האמן מחריט את חפצי הבית ומשלב אותם בעבודתו; "חוף" מתחת לידיהם של אשתו ושל ילדיו את הריהוט – הכיסאות, השולחנות והמיטות – כדי לבנות מהם פסל. Treehouse Kit, כמו אליה, הוא סרט המתקדם לאחור, ומחזיר את "העץ" לצורה "הטבעית" של ריהוט. הסרט עוסק גם במיתוס המודרניסטי של הרדי-מייד (ready-made). הוא מחדש ומיישם את העיקרון שביטא פאבלו פיקאסו כשאמר בהתייחס לפסלו Head of a Bull העשוי מכידון וממושב של אופניים (1942, מוזיאון פיקאסו, פריז) – שמישהו יכול למצוא את "ראש השור" הזה ולבנות ממנו אופניים – ובכך הופך את התהליך הליניארי של שימוש אמנותי בחפצים מצויים לתהליך מעגלי של הפיכת פריטי אמנות לחפצים מצויים.

מבחינות רבות, Treehouse Kit הוא המשך ישיר של ילד פרא. הוא נובע מן הסצנה שבה מלמד האב את באסטר הקטן לבנות כיסא משולחן. ניתן לקרוא סצנה זו כמטאפורה לכל תהליכי החינוך – הריסת דבר שימושי אחד כדי לבנות ממנו דבר אחר. דניאל דפו מתאר את מאמציו של רובינזון קרוזו לבנות את רהיטיו משרידי האנייה בפרוטרוט, כדוגמה טובה לתהליך של "תרבות" המצב שאליו נקלט, וכשהפילוסוף הצרפתי, ז'אן ז'אק רוסו מלמד את אמיל לדאוג לצרכיו, הוא מראה לו כיצד לבנות לעצמו את הרהיטים ואת האבזרים הדרושים לו. בסיפורים אלה ובדומיהם, הנגרות מהווה חלק בלתי נפרד הן משילובם של ילדי הפרא בחברה התרבותית והן מהישרדותם של בני התרבות בסביבה הפראית. לאמיתו של דבר, הדימויים של ילד הפרא ושל רובינזון קרוזו היו תמיד קשורים זה לזה בקשר הדוק. שתי הסיטואציות – הפרא המתרבת בניגוד לרצונו וכן התרבות הנאבק לשמור על "תרבותו" בסביבה פראית – הם בבואות מראה המעלות שאלות לגבי הציביליזציה שלנו; תוצר דיאלקטי של ההתעניינות הכפייתית של הנאורות ב"טבעי", ומכאן ב"לגליות" של התרבות שלנו ושל המערכות המכוננות אותה (החוק, החינוך, הענישה וכיוצא באלה). למעשה, אנו מוצאים קשר הדדי מתמיד בין שני נושאים אלה: דניאל דפו, מחבר רובינזון קרוזו, כתב גם את סיפורו של פטר ילד הפרא (Mere Nature Delineated) בשנת 1726, ורוסו התיר לאמיל שלו לקרוא אך ורק את רובינזון קרוזו.

קשר מעניין במיוחד ניתן למצוא בדברים שאמר פרנסואה טריפו כשהותקף על-ידי המהפכנים הניכי 1968 שראו בילד פרא כתב הגנה על הבורגנות ועל שילוב כפוי בחברה חולה. בריאיון לניו יורק טיימס ב-1970 אמר טריפו: "לא רציתי לבטא את המסר שלי במילים מפורשות – אך הוא פשוט למדי: אדם אינו שווה דבר ללא אנשים אחרים; בדיוק כמו רובינזון קרוזו – ללא ששת, הוא אינו שווה דבר". כאן מתגלה לעינינו השילוש האמנותי: רובינזון קרוזו – האמן בסטודיו שלו, ילד הפרא – היצירה, וששת – הקהל, יוצרים יחדיו את המערכת הסימביוטית של עולם האמנות.

טענותו של טריפו שופכת אור על המסלול הפרבולי שעבר בן-נר מאז 1999. כשגילם את רובינזון הראשון שלו, הוא בודד את עצמו ממשפחתו, קונן על היעדר עדים (קהל) לעבודתו, דבר שהפך אותה לבלתי קיימת, ובד בבד חרד שמא "יתגלה". במהלך השנים, תוך שהוא מתאמץ לספק את צורכי משפחתו, שכלל בן-נר את תפקידו כאמן ואת משמעות דמיונו וכוחותיו היצירתיים. באשר לששת – אנו, קהל הצופים – המשמש בה אי של ברקלי מושא להשתוקקות ולחרדה גם יחד, לא זו בלבד שהוא זוכה ב Treehouse Kit להכרת האמן, אלא אף מובטחים לו חיים נוחים וטבעיים יותר.

- 1 דוגמאות אחדות של עבודות וידיאו, שכללו בין השאר את פעולות הגוף של בועז ודנה זונשיין, של איה וגל ושל הילה לולו לין, הוצגו בגלריות תל-אביביות בשנים 1993-1994, אך אלה היו עבודות מבוססות דימוי ברוח המסורת של תיעוד פעולות גוף בלופ על מנת להשרות תחושה של חזרה ושל אינסופיות. עבודות וידיאו הוצגו בפני הקהל הישראלי לאחר 1998, בסדרת הקרנות שנערכו בסינמטק תל אביב, ובהן צפה בן-נר באדיקות. החשיפה לסדרת *Cremaster Cycle* של האמן מאתי'ו בארני, שהוקרנה במסגרת זו בדצמבר 1998 כחלק מתכנית שיום המרכז לאמנות עכשווית, הייתה נקודת ציון חשובה בקריירה הפילמאית של בן-נר. אף שהיו רחוקים מרחק רב מתחומי התמקדותו האמנותית באותה תקופה, סרטים אלה הקנו לו תפישה של נרטיב המורכב מרצף של סצנות מפורטות, וקנה מידה של שאפתנות ושל גודל שהיו מנוגדים לחלוטין לעבודות הגוף שהכיר, ופתחו בפניו אופקים חדשים.
- 2 באופן מסורתי נהגו אמנים בארץ לעבוד בבתייהם בחדרים קטנים או במרפסות סגורות. האמנים הראשונים "עזבו את הבית" בשנות השמונים, כשניתנה להם האפשרות לעבוד במקלטים ציבוריים. לקראת אמצע שנות התשעים נהפכה החזקת סטודיו מחוץ לבית למעשה מקובל.
- 3 אני חב תודה לבעוז ארד על חומר זה שלא ראה אור. ארד, ידיד ושותף קרוב של בן-נר מאז שמש כמורהו בבית הספר התיכון, היה מעורב במרבית ההיבטים הטכניים והרעיוניים הנוגעים להפקותיו של בן-נר. השיחות עם ארד היו מהותיות להבהרת נושאי מפתח ומוטיבים מרכזיים ביצירתו של בן-נר.
- 4 למעשה יש שתי גרסאות של קרייקי; הראשונה צולמה כלופ. היא מתחילה עם שליפת איבר מין מן המכנסיים, נמשכת לכל אורך השיר *Lipstick on Your Collar* ומסתיימת בהחזרת הפין למכנסיים. גרסה ראשונה זו הוצגה בתערוכת היחיד של בן-נר בגלריית ג'ולי מ' בתל אביב ב-1997. בעבור האי של ברקלי הוא צילם גרסה חדשה, ליניארית, המתחילה כמו הראשונה, אך נמוגה לאטה לאחר השמעת קטע קצר של השיר.
- 5 Robert Hughes, "The Decline and Fall of the Avant-Garde," *Time*, 18 December, 1972.
- 6 מצוטט אצל: Kristine Styles, "Notes on Rudolf Schvartzkogler's Images of Healing" in Rudolf Schvartzkogler (Vancouver: University of British Columbia, 1993), p. 32. למעשה החזרות בסטודיו פסקו ב-1968 כשאומן קיבל את ציוד הווידיאו הראשון שלו. החזרות לא היו רכיב קונספטואלי של עבודתו, אלא נבעו מן הקושי בשכירת ציוד ומן הצורך להבטיח שהכול יפעל כשורה ביום הצילומים.
- 7 Nauman in Ian Wallace and Russell Keziere, "Bruce Nauman Interviewed," *Vanguard* (Canada) 8, no. 1, 2 / 1979, p. 16. בכפרזה על תביעתו האקזיסטנציאלית הבסיסית של נאומן, בן-נר, שלא היה לו סטודיו, ניסה לבחון את כוחות היצירה ו"ההולדה" שלו כמשקל נגד להשפעה המסרסת של הבית ושל המשפחה.
- 8 עם זאת, התעניינותו של בן-נר בנאומן לא התמצתה רק בתחומי עניין טכניים ובדוגמאות אלה, אלא נבעה גם מן העובדה שנאומן הנו אמן בולט שהתייחס לכל אורך הקריירה שלו – אם כי באמצעים אמנותיים אחרים – לאותם נושאים שכבשו גם את בן-נר: אוננות, מין ואלימות, לרבות הענישה בגנים. עבודות הנאון של נאומן מאמצע שנות השמונים מדלגות הלוך ושוב בין שני מצבים של דמות: האחד מתאר ריגוש מיני, אוננות ומגעים מיניים, והאחר – אלימות, סטירות והוצאה להורג, כלומר מוות. בחטא ועונשו (1985) ובאיש תלוי (1985), הדמויות נענשות לסירוגין (סופגות חבטות בעבודה הראשונה ונתלות בשנייה), ומסתובבים עם זקפות בולטות.
- 9 רועי רוזן, "התשוקה של עקרי הבית – על צילום של פרנצ'סקו פיניציו וצילום של גיא בן-נר" (2004), מאמר שטרם ראה אור.
- 10 Amelia Jones, *Body Art: Performing the Subject* (Minnesota: University of Minnesota Press, 1998), p. 13.
- 11 ברישומים המלווים את כתב התסריט מכונה דמותו של בן-נר בשם "הניצול".
- 12 באסטר קיטון מספר לנו בביוגרפיה שלו שעסק משפחתי שבו נטלו חלק ילדים קטנים בהופעות, נחשב לדבר רגיל. חלומו של ג'ו, אביו של באסטר, היה להעלות על הבמה יותר ילדים ממתחרו אדי פוי, ששיתף בלהקתו את כל שבעת ילדיו.
- 13 קיטון מספר מפי אביו כיצד הפך לחלק ממופע התיאטרון של הוריו בגיל ארבע: "יום אחד צץ בי הרעיון להלביש אותנו כמוני בבגדי איש אירי, שכללו פאה נכרית מפחידה, זקן לחיים, אפודה מגונדרת ומכנסיים גדולות ממידתו. עד מהרה הוא החל לחקות את כל מה שעשיתי ולקצור תגובות צחוק". מתוך: Buster Keaton and Charles Samuels, *Buster Keaton: My Wonderful World of Slapstick* (New York: Da Capo Press, 1960), p. 12.
- 14 בניגוד לסיפור מובי דיק המקורי, ישמעאל של בן-נר עולה על סיפון הספינה שלא מרצונו החופשי, אלא, ככל הנראה, לאחר שנחטף בסיועה של אליה בתפקיד המחז.