

## Deep in the... circled by hazardous

### Guy de Cointet and Emily Wardill

Saying no and meaning yes. Communication is full of tricks, traps and misunderstandings – difficult to avoid even with proper linguistic covenants in place. The art of Guy de Cointet and Emily Wardill up the ante: that which is named is other than that which is meant. The viewer realises only gradually and only when instinct is allowed to take over from rationale.

By Maxine Kopsa

*'Deep in the... circled by hazardous; As the shadows of night approached in Africa; Long and curious chants were raised, stories were told: Oh! What a marvelous vacation!; If the sun goes on torturing me, I will have to make a decision; I won't live here anymore. A fine head of care.'*

These are all titles from the artist Guy de Cointet's drawings with mirror writing, made between 1972 and 1983. I grouped them together one day because I was unable to choose just one; I was trying to find a title for a project which circles around the artist Guy de Cointet and stumbled upon a site with not just a few, but I think all, of his paper works. I fell in love. I fell in love a second time when I read this quote by him about his work called *Tell Me*, first staged in 1979:

*'Northern California, October 1979. It's late afternoon at Mary's. Her house is situated on the bank of the Sacramento River, in that stretch of the river which is as beautiful as the Danube between Ybbs and Melk, east of Vienna. A few miles away is the town of Courtland, a Chinese settlement for many years, where the famous Dr. Sun Yat Sen lived for a time in exile.'*

*After her day's work, Mary is home planning to spend the evening with some of her best friends: Michael, Olive, and hopefully, the elusive Mark.*

*The way these young women behave, talking and listening to each other, how they see and perceive their surroundings interest me. One of these days, I believe, I'm going to drive up North and pay a visit to Mary.'*

*Tell Me* is a piece that is still being performed, and was recently played by the original actors during the Festival aan de Werf in Utrecht. *Tell Me* deals with 'abstraction and language', as the blurb usually reads. But more importantly, *Tell Me* stages the question of how reality is perceived and interpreted. This is done via a level of literal abstraction; props are used by the actors as discussion pieces and are simultaneously also the real thing. So a painting on stage is a prop representing

'painting' but at the same time is a painting in its own right, a so-called 'prop painting'.

In the 45-minute play three women discuss their lives, telling one another bits and pieces: the presents they got from lovers, things that recently happened to them and to others, dinners they are planning, paintings they have bought. The stuff of ordinary conversation. Most of their comments and longer monologues (all three have at least one) are full of sexual innuendo (Olive's orgasmic encounter with Mary's new painting, Mary and Michael's reading of Arthur's big book, Michael's rendering of her love letter to Mark...). At one point they visit a neighbour named Arthur who, we learn first from Mary and then from Michael – both enamoured instantly – has an amazing collection of books.

*Tell Me*, like another of Guy de Cointet's plays, *Ramona* (1977), contains invented languages, where sounds become words, gestures are sentences; where the actors mostly understand one another not because they use words as we do, but because it seems they have agreed to agree. Agreed to agree on unknown meanings, shifting conventions and altered states. A plate is a hammer, a wooden pyramid is a Turkish carpet, a green trapezoid is salad. Together they manage to set a table, move a carpet or convey the latest gossip through a mixture of regular language and eccentric communication forms, like touching each other's palms only or waving their arms while making specific sounds. At one point they even 'sing' a song without vocals, silently by way of a dance routine. Strangely, watching *Tell Me* doesn't generate a feeling of exclusion from the content. It's as though we are able to follow the absurdist language, having been initiated without even realizing it.

*As the shadows of night approached in Africa*

Guy de Cointet was influenced by the French early 20<sup>th</sup>-century poet and playwright Raymond Roussel, who also manipulated language in order to recreate a reality slightly askew. Roussel employed a compositional code that he kept secret until after his death, when it was published in *How I Wrote Certain of My Books* (1935). In this, he explains his method: 'I chose two similar words. For example, "billiards" and "pilliards" (looters). Then I added to it words similar but taken in two different directions, and I obtained two almost identical sentences thus. The two sentences found, it was a question of writing a tale which can start with the first and finish by the second. Amplifying the process then, I sought new words reporting itself to the word billiards, always to take them in a different direction than that which was presented first of all, and that provided me each time a creation moreover. The process evolved/moved and I was led to take an unspecified sentence, of which I drew from the images by dislocating it, a little as if it had been a question of extracting some from the drawings of rebus.'

De Cointet's performances deal with language and meaning and the point at which these meet: the conventional codification of life, the regulation of communication – or the codification of relationships, if we were to agree that life consists mainly and perhaps only of these. 'Metalogue' is a term which might fit here. A metalogue is a conversation which 'stands above' the actual facts, figures, data discussed. It's bigger than its smaller comprising parts and thus deals with the act of the conversation itself, its 'method', you might say.

A metalogue isn't really about the details of the information being passed, but



about how we position ourselves in relation to the subject. Gregory Bateson (1904–1980) was a British anthropologist, social scientist and linguist who practiced the metalogue as a device to explain sociability, conventions and the mechanisms behind understanding. He also practiced it as a means of therapy. He believed that the metalogue could be an active vehicle in learning about or teaching social behaviour.

Many of his books contain metalogues he held with his daughter (the anthropologist Mary Catherine Bateson). In a question/answer format reminiscent of Socrates' dialogues, Bateson gets to the bottom of things – big things. I remember once reading a metalogue called *Metalogue: Why Do Frenchmen?* which taught me that people really only ever have conversations in order to be liked. More recently I read *Metalogue: Why Do You Tell Stories?* In this, the daughter is clearly older; she holds her own, countering her father's logic with her own experiences. And though it appears they're discussing the complicated subject of the abstraction of language, we realize soon enough that behind this first layer of dialogue lies another: the real – or perhaps more encompassing – subject of cloaked 'metamessage'.

The metamessage is – put simply – the *context* of the message; the message is not so much the content of the information as it is the nature of the message. The type of conversation, of communication, its *nature*, must be asserted to the listening party and accepted by both in order for the conversation to begin. You have to say: 'I'm going to play' before you start playing; otherwise, you won't be playing.

*If the sun goes on torturing me,  
I will have to make a decision*

An excerpt from *La Duchesse de Langeais*, a short story by

the 19<sup>th</sup>-century author Honoré de Balzac (recently made into a film of the same name), could for argument's sake be considered a kind of metalogue: 'Uncle, so long as I cared for nobody, I could calculate; I looked at interests then, as you do; now, I can only feel.' To which her uncle replied: 'But, my dear little girl,' [...], 'life is simply a complication of interests and feelings; to be happy, more particularly in your position, one must try to reconcile one's feelings with one's interests.'<sup>[1]</sup>

Honoré de Balzac decided to make all his work fit under one metatitle, one major umbrella called *La Comédie humaine*, which he subsequently subdivided into different metasections: 'Etudes de moeurs', 'Etudes philosophiques' and 'Etudes analytiques'. 'Etudes de moeurs' was further divided into various 'scenes', such as 'Scenes de la vie privée', 'Scenes de la vie de province', and 'Scenes de la vie Parisian'. A passive-aggressive compulsive obsessiveness oozes from his master plan as self-appointed 'secretary of the modern world', which, because of its 'majoriness', its fervent grip on narrative, the recurring characters, the symbolism of each interaction, makes it seem a very contemporary body of work.

Balzac even reshuffled things occasionally, placing all of his preceding works within one of these divisions, depending on the mood, tone and subject matter, and forming a veritable high-brow soap opera concerned with the trial and tribulations of domestic France. In all, Balzac wrote over ninety short stories – some only existing as titles, some overlapping. *La Duchesse de Langeais* was part of the 11<sup>th</sup> edition of *La Comédie humaine* and was concerned with 'Scenes de la vie privée' but possibly also straddles 'Scenes de la vie politique'. As in many of Balzac's works, this short story contains a strong measure of

didacticism. Life is simply a complication of interests and feelings, Vidame sums up, while the uncle explains how actions and words must be calculated. They might have added: 'What you say is not important, it's *how* you say it; or, *how* you say it is *what* you say.'

*Long and curious chants were raised, stories were told*

The screen is white, as though painted, chalky; a girl's voice begins telling us a story about Ben, a 52 year old Arkansas-born man who works for a postal company and whose parents didn't finish high school. The screen goes black and an older man's voice comes on, which, slowly, precisely, smoothly, begins to lure us – possibly Ben – into a hypnotic sleep. 'Concentrate on my voice,' he begins, 'now listen very, very carefully.' The female voiceover and the male hypnotist are not communicating with one another – at least not obviously. After several 'exchanges' and intermittent white and black, the screen remains illuminated and we finally have a sense of where we are, or perhaps, where they are. The 'scene' we see and will continue to see fragments of, consists of a group of heavily made-up and baroquely clad people (actors?), standing at first close in a row, some masked, all hooded. They are in a large room; there is a coffee table with a vase of flowers sunk halfway through a hole. The actors walk around or sit, sometimes drinking, sometimes talking. They appear to be part of a ritual – this could be a play, but we're not sure. There is a carpet, a couch, pillows, speakers, geometric hippy-like paintings on the walls and room dividers.

The 10-minute-long 16mm film *Ben* (2007) by Emily Wardill (Rugby, 1977) follows two parallel narratives, the one a story of Ben and the other a hypnotizing session; the audio is supported or,

more precisely, accompanied by, intermittent fragments of soundless scenes. Ben, we learn, is an only child, whose parents were 'weird'. People find Ben a bit 'odd', mainly because he seems to smile when he sees people who are angry, and often seems distressed and agitated when someone is laughing. The details of Ben's life and psychological make-up are told as the male voice cuts in now and then, saying things like: 'Everything I tell you now is true. Everything I tell you now is true. Everything I tell you now you can and will do immediately.' While we listen we see, for example, someone crouch down pretending to pick up some kind of object; or a detail of a hand-sown sneaker; or someone from behind sitting on the ground, arms and hands covered in long sock-like gloves. The camera is panning the room, zooming in and out, but not smoothly. Just as the narratives are cut, so are the visuals.

The most dramatic moment in Ben's life, we find out midway through the story, also proves the most pivotal for the film. Apparently Ben once took a box he was meant to deliver and gave it not to its rightful recipient but to someone on the street, telling the person: 'This is a gift from God, please keep it with you always.' Again we see someone handing something invisible over to someone else – and this is where the fragments seem to conjoin: as we watch an actor handing over the prop, a box-like pyramid-shaped object which appears white and isn't much larger than shoebox, perhaps made of wood, perhaps of styrofoam, we can connect the dots: Ben and his package, the listener under hypnosis doing as told, and the actor passing his prop. The male voice tells us to open our eyes, and when we do that, we will find ourselves in an empty room. He then says: 'Go down and pick Ben up very slowly, and bring him



back to me.'

*Ben* is a psychological portrait where three levels of narration interact – and equally don't. One level of communication adds to the others, though without explaining them, without getting into the details of what is happening. There are moments where we sense associations – it is, after all, human to will that things connect. Perhaps the characters symbolize Ben, perhaps the male narrator is speaking to Ben rather than to us or the actors – perhaps; but crucially, these moments are undercut by the overall tone of disassociation, of fracture.

How Wardill's film correlates with Cointet's work is made wonderfully clear at this moment: when the narration and the visual momentarily melt together, the moment the character bends down to pick up a prop that suddenly becomes 'Ben'. This prop is uncannily like one from Cointet's *Tell Me*, both in physical nature and connotation. It looks like a Cointet prop and it acts like one, you could say. And like Cointet's props, this one *acts* as itself, as a prop, and at the same time as a representation of itself – possibly 'Ben'. As in *Tell Me*, the narrators and characters in *Ben* describe a situation which is framed unconventionally by the author, whose methodology we have to agree to accept while watching it.

Here, then, begins a line which can be drawn from *Ben* to Cointet via Balzac and Bateson – this is a line of the authors' made-up worlds, psycho-geographical spaces, constructed through a particular use of language. Linguistic games create a dense network where social communication occurs on a level just *next to* our own. We have to understand the conventions of its method in order to be admitted into the story. Perhaps less like *Father and Daughter* than *Patient and Analyst*, these voices take part in an odd sort of meta mismatched dialogue where

life indeed – for us and for Ben – is simply a complication of interests and feelings.

Emily Wardill

Fortescue Avenue/Jonathan Viner,

London

6–29 September

*Follow Fluxus* Emily Wardill

Kunstverein Wiesbaden

6 September 2008–May 2009

---

[1] *La Duchesse de Langeais* by Honoré de Balzac, translated by Ellen Marriage, section 10, first published in 1834.



# Deep in the... circled by hazardous

## Guy de Cointet en Emily Wardill

Nee zeggen en ja bedoelen. Communicatie zit vol valstrikken en misverstanden die zelfs bij goede afspraken niet te omzeilen zijn. De kunst van Guy de Cointet en Emily Wardill gaat nog een stapje verder. Dat wat benoemd wordt, is iets heel anders dan bedoeld. Als toeschouwer kom je daar pas geleidelijk achter, varend op je gevoel.

Door Maxine Kopsa

*Deep in the... circled by hazardous; As the shadows of night approached in Africa; Long and curious chants were raised, stories were told: Oh! What a marvelous vacation!; If the sun goes on torturing me, I will have to make a decision; I won't live here anymore. A fine head of care.*

Dit zijn allemaal titels van tekeningen die de kunstenaar Guy de Cointet tussen 1972 en 1983 maakte. Ik was zoek naar een titel voor een project over hem, toen ik deze titels tegenkwam op een website waarop bijna al zijn papieren werken te zien zijn. Ik was op slag verliefd. En opnieuw toen ik het volgende citaat van hem las over het werk *Tell Me* (eerste opvoering in 1979):

*Noord-Californië, oktober 1979. Het is laat in de middag bij Mary. Haar huis ligt aan de oever van de*

Guy de Cointet, *Tell Me* (1979), opgevoerd in 1979 door Denise Domergue, Helen Mendez en Jane Zingale, Rosamund Felsen Gallery, Los Angeles, © Guy de Cointet Estate/Air de Paris, Parijs



*rivier de Sacramento, op een stuk dat net zo mooi is als de Donau tussen Ybbs en Melk, ten oosten van Wenen. Enkele kilometers verderop ligt de stad Courtland, al jaren een Chinese enclave, waar de fameuze Dr. Sun Yat Sen enige tijd asiel vond.*

*Na afloop van haar werk zit Mary thuis en overweegt de avond door te brengen met enkele van haar beste vrienden: Michael, Olive, en hopelijk, de moeilijk peilbare Mark.*

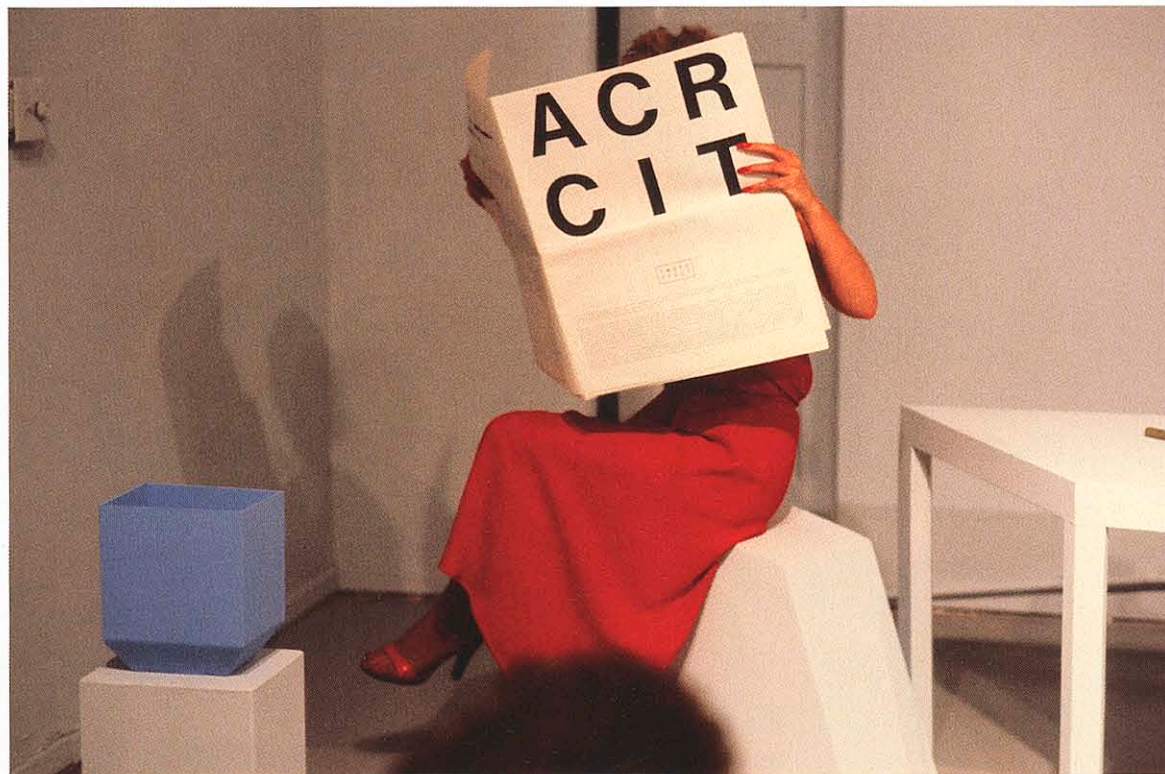
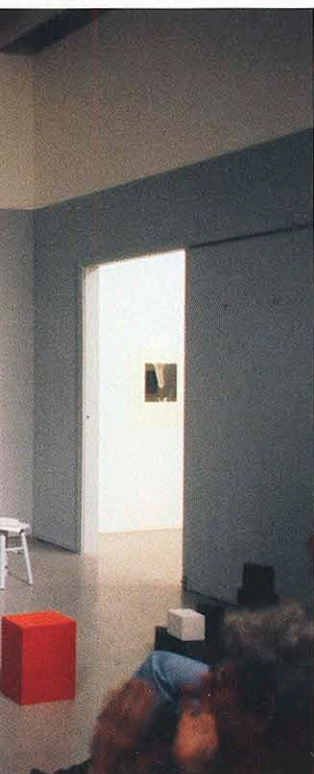
*De manier waarop de jonge vrouwen zich gedragen, pratend en luisterend naar elkaar, hoe ze de omgeving zien en in zich opnemen, fascineert me. Op een dag hoop ik naar het noorden te rijden om Mary te bezoeken.*



*Tell Me* is een stuk dat nog steeds wordt opgevoerd door de oorspronkelijke acteurs, meest recentelijk in Utrecht tijdens het Festival aan de Werf (mei 2008). *Tell Me* gaat over 'abstractie en taal', zoals de toelichting vermeldt. Maar belangrijker is dat *Tell Me* de vraag oproept hoe men de werkelijkheid kan ervaren en interpreteren. Dit gebeurt via een vorm van letterlijke abstrahering: de rekvisieten waarvan de acteurs gebruik maken worden gebruikt als 'podiumstukken', maar ze zijn tegelijkertijd echt. Een schilderij op de bühne representeert een schilderij, maar is er tegelijkertijd zelf ook een.

In een voorstelling van 45 minuten vertellen drie vrouwen over hun leven en wisselen ze ditjes en datjes met elkaar uit. Het gesprek gaat over de cadeautjes die ze van geliefden kregen, dingen die hen of hun

de codes met elkaar hebben afgesproken. Ze zijn overeengekomen om het met elkaar eens te zijn over schuivende kaders en onbekende betekenissen. Een dienblad is een hamer, een houten piramide is een Perzisch tapijt, een groen trapezium een salade. Ze slagen erin de tafel te dekken, het tapijt te verplaatsen en de laatste roddels uit te wisselen in een mengsel van gewone taal en excentrieke communicatievormen, zoals het aanraken van elkaars handpalmen en het zwaaien met de armen, onderwijl vreemde geluidjes slakend. Op een gegeven moment wordt er zelfs een liedje gezongen zonder geluid. Desondanks leidt het kijken naar *Tell Me* niet tot een gevoel van uitsluiting bij het publiek. Het is alsof ook wij, net als de actrices, de absurde taal begrijpen, taalvaardig als we zijn, zonder het te weten.



naasten overkwamen, de etentjes die ze plannen, schilderijen die ze kochten. Het is allemaal gewone gesprekstof. Hun commentaren en monologen, elk van de drie vrouwen heeft een monoloog, zitten echter vol verhulde seksuele toespelingen (Olives 'orgastische' ontmoeting met Mary's nieuwe schilderij, Mary's en Michaels lezing van Arthurs enorme boek, Michaels beschrijving van haar liefdesbrief aan Mark...). Op een gegeven moment gaan ze op bezoek bij de buurman, een zekere Arthur die, zoals we eerst van Mary en vervolgens van Michael leren, een verbazingwekkende collectie boeken bezit – ze zijn beiden op slag verliefd.

Net als een ander stuk van Guy de Cointet, *Ramona* (1977), bevat *Tell Me* verzonnen talen, waarin geluiden woorden worden, gebaren zinnen en waarmee acteurs elkaar begrijpen, niet omdat ze de woorden gebruiken zoals wij dat gewend zijn, maar omdat ze

*As the shadows of night approached in Africa*

Guy de Cointet werd beïnvloed door Raymond Roussel, de vroeg twintigste-eeuwse dichter en toneelschrijver, die ook taal manipuleerde om de werkelijkheid net iets anders weer te geven. Roussel hanteerde een methode van schrijven die hij geheim hield tot na zijn dood en toen pas werd gepubliceerd in het boek *How I Wrote Certain of My Books* (1935). Hierin verklaart hij zijn methode: 'Ik koos twee op elkaar lijkende woorden, bijvoorbeeld "billiards" en "pilliards" (plunderaars). Vervolgens voegde ik er woorden aan toe die erop leken, maar twee verschillende richtingen aangaven, waarmee ik twee bijna gelijke zinnen kreeg. Waren de twee zinnen gevonden dan was het een kwestie van een verhaal opschrijven, dat begon met de ene zin en eindigde met de ander. Dit proces verder versterkend,



zocht ik nieuwe woorden in relatie tot het woord "billiards", die alles weer een andere betekenis gaf dan het oorspronkelijk had en zo steeds nieuwe creaties opleverden.' Roussel vergeleek deze werkwijze met de manier waarop je betekenis ontleent aan de beelden van een rebus.

De Cointets performances gaan over taal en betekenis binnen de context waar deze gestalte krijgen: de conventionele regels van het leven, de regulering van communicatie, of misschien wel de codificatie van relaties – als we het erover eens zijn dat het leven grotendeels, wellicht zelfs alleen maar, hieruit bestaat. *Metalogue* is een term die hier van toepassing zou kunnen zijn. Een metalogue is een conversatie die 'uitstijgt' boven de werkelijke feiten,

Catherine Bateson). In een vraag/antwoord systeem dat herinnert aan de dialogen van Socrates, gaat Bateson tot de bodem van de zaak – grote zaken. Een voorbeeld daarvan is de metadialog *Metalogue: Why do Frenchmen?* Het leert je dat mensen alleen maar gesprekken met elkaar voeren om leuk gevonden te worden. Of neem *Metalogue: Why Do You Tell Stories?* In dit tweegesprek is de dochter duidelijk ouder; zelfbewust keert ze zich tegen de logica van haar vader op grond van haar eigen ervaringen. En hoewel het lijkt alsof ze met elkaar het complexe onderwerp van de abstractie van taal bespreken, realiseren we ons al snel dat achter deze eerste laag van de dialoog een andere schuil gaat: namelijk die van de echte, verholde metaboodschappen.



Guy de Cointet, *Tell Me* (1979), opgevoerd in 2007 door Denise Domergue, Helen Mendez en Jane Zingale in het kader van *Playground*, STUK, Leuven, © Guy de Cointet Estate/Air de Paris, Parijs, foto's L. Bernaerts

die het onderwerp van discussie zijn. Het is groter dan de delen waar het uit bestaat, en verhoudt zich dus tot de handeling van het gesprek zelf, zijn methode zou je kunnen zeggen.

Een metalogue gaat niet werkelijk over de details van de informatie die doorgegeven worden, maar over hoe we ons daartoe verhouden. Gregory Bateson (1904–1980) was een Britse antropoloog, socioloog en linguïst die gebruik maakte van de metalogue om sociale verhoudingen, conventies en de mechanismes achter begripsbepalingen te verklaren. Hij gebruikte het ook als een therapie en geloofde dat metalogue een actief hulpmiddel zou kunnen zijn bij het aanleren van, of onderwijzen van sociaal gedrag.

Veel van zijn boeken bevatten metalogues die hij hield met zijn dochter (de antropoloog Mary

De metaboodschap laat simpel gezegd zien dat de context van de boodschap niet zozeer schuilt in de inhoud van de informatie, alswel in het karakter van de boodschap. Het type gesprek, of communicatie, haar *aard*, moet duidelijk zijn voor de luisterende partij en voor beiden acceptabel zijn om het gesprek te kunnen laten beginnen.

*If the sun goes on torturing me, I will have to make a decision*

Een citaat uit *La Duchesse de Langeais*, een kort verhaal van de negentiende-eeuwse schrijver Honoré de Balzac (recentelijk verfilmd) kan binnen deze context ook beschouwd worden als metalogue.

'Oom, toen ik om niemand gaf, kon ik de dingen



heel goed inschatten; ik was berekenend, handelde vanuit mijn eigen belangen. Nu, zoals je weet, kan ik alleen nog maar vanuit mijn gevoel reageren.’ ‘Maar mijn kleine meisje [...] het leven bestaat simpelweg uit het laten samengaan van belangen en gevoelens. Om gelukkig te zijn, zeker in uw positie, moet men proberen de gevoelens te verzoenen met de belangen.’<sup>[1]</sup>

Honoré de Balzac besloot zijn werk onder te brengen onder één grote metatitel, genaamd *La Comédie humaine*, die hij onderverdeelde in verschillende secties: ‘Etudes de moeurs’, ‘Etudes philosophiques’ en ‘Etudes analytiques’. De ‘Etudes de moeurs’ was verder onderverdeeld in verschillende ‘scènes’, zoals ‘Scènes de la vie privée’, ‘Scènes de



la vie de province’ en ‘Scènes de la vie Parisian’. Er spreekt een ongelooflijke, bijna dwangmatige obsessie uit Balzacs masterplan als zelfbenoemde ‘secretaris van de moderne wereld’. Vanwege de alomvattendheid, het sterk verhalende karakter, de terugkerende karakters en de symboliek die aan iedere handeling verbonden is, zou je dit werk van Balzac met terugwerkende kracht zeer hedendaags kunnen noemen.

Balzac herordende de dingen zelfs, zo bracht hij veel van zijn vroegere werk alsnog onder in een van de genoemde categorieën afhankelijk van de stemming, toon en het onderwerp. Met elkaar vormden ze een onvervalste soap-achtige reportage over de beproevingen en beslommeringen van het alledaagse leven in Frankrijk. In totaal schreef Balzac negentig

korte verhalen – waarvan sommige alleen als titel bestaan, en andere elkaar overlappen. *La Duchesse de Langeais* was onderdeel van de elfde editie van *La Comédie humaine* en gericht op de ‘Scènes de la vie privée’. Maar het raakt ook aan ‘Scènes de la vie politique’. Net als veel van Balzacs werk staat dit korte verhaal bol van de didactiek. Het leven bestaat simpelweg uit het laten samengaan van belangen en gevoelens, zegt Vidame, als hij uitlegt hoe je woorden en daden tegen elkaar af moet wegen. Daaraan had toegevoegd kunnen worden: ‘*wat* je zegt is niet belangrijk, maar *hoe* je het zegt, oftewel *hoe* je het zegt, is *wat* je zegt.’

*Long and curious chants were raised,  
stories were told*

Het scherm is kalkachtig wit. We horen een stem, een meisje begint het verhaal te vertellen over Ben, een 52-jaar oude, in Arkansas geboren man, die werkt voor een postbedrijf en wiens ouders hun middelbare school niet hebben afgemaakt. Dan wordt het scherm zwart en klinkt de stem van een oudere man – mogelijk Ben zelf – die ons langzaam maar beslist in een hypnotiserende slaap probeert te brengen: ‘Concentreer je op mijn stem’, zegt hij, ‘luister nu heel, heel goed.’ De stem van het meisje en de mannelijke hypnotiseur communiceren niet met elkaar, tenminste niet echt. Nadat het scherm verschillende keren beurtelings wit en zwart is geworden, blijft het licht en krijgen we een indruk van waar we ons bevinden, of beter gezegd waar *zij* zich bevinden. We zien een scène, waarvan later steeds fragmenten zullen terugkomen in de film, van een groep zwaar opge maakte en barok geklede mensen (acteurs?), die eerst dicht op elkaar staan in een rij, sommigen van hen dragen make-up, allemaal hebben ze maskers. Ze verblijven in een grote ruimte. Er is een koffietafel met bloemen die uit een gat in de tafel tevoorschijn komen. De acteurs lopen wat rond of drinken iets. Er wordt gepraat. Allemaal schijnen ze deel uit te maken van een soort ritueel. Misschien is dit een toneelstuk, maar zeker zijn we daar niet van. In de kamer is een tapijt, een bank, kussens, speakers, kamerschermen en schilderijen: alles in een hippe jaren zestig stijl.

De tien minuten durende film *Ben* (2007) van Emily Wardill (Rugby, 1977), volgt twee parallelle verhalen, het verhaal van Ben en het verhaal van een hypnosessie, waarvan het geluid is gelardeerd met allerlei beeldfragmenten. Ben, zo blijkt, is een kind wiens ouders een tikkeltje ‘vreemd’ waren. Mensen vinden Ben ook een beetje eigenaardig: hij lacht als hij mensen ziet die boos of overstuur zijn, maar hij wordt juist boos en opgewonden als iemand lacht. Het verhaal over de details over Bens leven en psychologische achtergrond wordt onderbroken door een mannelijke stem die optreedt als stoorzender en dingen zegt als: ‘Alles wat ik je vertel is waar.’