

De zien-tuiglijkheid van de herinnering

HET GEHEUGEN VAN HET LICHAAM

Myriam Van Imschoot over *Events for Television (again)* van Tom Plischke en zijn danserscollectief The B.D.C., een performance die Cunningham, Nijinsky, Stravinsky, Burroughs, Kerouac, Patti Smith, Duchamp en nog vele anderen uitzweet en bezweert. De dramaturgie van een trip.

Het zesde zintuig van Tom Plischke

1.

Ons kijken is restauratief. Het is behoudsgezind. Het herstelt alles wat aan zich verstoord wordt. Van veel van deze restauratieve bedrijvigheid, deze herstellingswerken van het oog zijn we ons niet eens bewust. Dat het ooglid zich razendsnel sluit en opent, is een weinig opzienbarend oponthoud waaraan ons visueel apparaat zich zo heeft aangepast dat wij, de 'zieners', niet eens merken dat ons kijken voortdurend versneden is met een niet-zien, met korte flashes van duisternis.

De vraag is echter niet of het kijken al dan niet doorkruist wordt door o.m. zwarte eclipsen (want dat staat vast; het heet retinale motiliteit en betreft onbewuste bewegingen van het oog), maar hoeveel ogenblikken van verduistering nodig zijn vooraleer het ons daadwerkelijk donker voor de ogen wordt. Hoe duister moet het worden, vooraleer we zien dat we niet zien?

De vraag kwam bij me op na afloop van *Events for Television (again)*, de eerste volavondproductie van ex-P.A.R.T.S.-student Tom Plischke en zijn danserscollectief The B.D.C., die na Frankfurt en München de Beursschouwburg in Brussel aandeed. Een niet onbelangrijk aspect van de voorstelling is de keuze om het publiek vrij te laten circuleren in de voorstellingsruimte (het voor de gelegenheid ontruimde café van de Beursschouwburg). Provisoir is een 'speelvlak' met plakband gemarkeerd op de vloer, voor een groot projectiescherm, maar dat is slechts één brandhaard van performativiteit in een ruimte waarin de dansers zich voortdurend verplaatsen en waarin 'every point in space' (Cunningham) ieder moment bühne

'They are dead, but they do not know.
They only see what they want to see.'

kan worden. Niet helemaal verwonderlijk is het gevolg van deze ontdubbelde mobiliteit van performers én publiek een druk verkeer met de nodige verkeerschaos. De verkeersmetafoor is niet toevallig. Historisch gezien is choreografie niet zozeer het ontwikkelen van een nieuwe danstaal, maar het regelen van het bewegingsverkeer op de vloer. Weliswaar mondt dit bij *Events* niet uit in het schouwspel van klare geometrieën, zoals bij renaissance-dansen¹ of bij recentere vernuftige constructies zoals *Drumming* van Anne Teresa De Keersmaecker, maar in een daarom niet minder 'choreografisch' verkeerstumult met opstoppingen, files, spookrijders, tegenliggers, joyrides, parakings en vluchtheuvels.

Temidden van deze mobiliteit houdt de bühne niet op te bestaan. Alleen is ze niet langer een standvastige plek in deze figuur van de verplaatsing, maar een punt en, juister nog, een moment: het moment waarop toeschouwers en performers tegen elkaar opbotsen. Het conventionele kijkcontract, de *contrat social*, dat tussen bühne en publiek bestaat is daarmee verbroken ten voordele van een 'contact social'. Dit contact is niet het langdurige en onophoudelijke gekluisterd zijn aan het kunstobject, zoals de aandachtige liefhebber pleegt te doen, maar een reeks van accidentele trefers, die steeds door weer andere accidenten wordt omgeleid.

'Il n'y a pas de science de l'accident', citeert

Paul Virilio Aristoteles in het kleinood *La machine de la Vision*.² In de race van de wetenschap kijkt men niet om naar de accidenten op de pechstrook, en het is wachten op een wetenschapper als Einstein om juist het belang van deze toevalligheden en contingenties door te denken in zijn relativiteitstheorie, een theorie die, merkt Virilio op, nog steeds niet volledig is doorgedrongen. Als een verre echo van deze verzuchting zouden we net zo goed kunnen zeggen: 'Il n'y a pas de critique de l'accident'.³ Althans, afgaand op de recensies die over *Events* verschenen, is er in de kritiek evenmin aandacht te bespeuren voor 'l'errement, l'inattendu, l'imprévisible', voor de blikshade (het vervormende effect van onze blik op het kijkobject, en omgekeerd), kortom, voor de vele 'accidents de route'.³ Veel verder dan het aanstippen van de beslissing om het publiek de vrije loop te laten gaat de criticus niet; de vergaande effecten van deze beslissing blijven daarmee volledig uit beeld.

Kennelijk is ook het kijken van de criticus restauratief. Het herstelt bij uitstek iedere onderbreking en zuivert om die reden elk *ongeval* en *interval* weg, opdat het voorstellingsbeeld opnieuw heel en constant wordt. In het rijk/de kijk van de criticus wordt het nooit donker.

2.

In *Body art. Performing the Subject* trekt Amelia Jones hard van leer tegen deze fixatie op het beeld.⁴ Zij ziet deze fixatie als een kwalijke uitloper van de Cartesiaanse opdeling tussen de beschouwer en het object, waarop het (onder)zoeklicht onverstoortbaar schijnt. De kunstkritiek is volgens Jones al te zeer een ontlichamelijkte *zienswijze*, veeleer dan een inter-

subjectieve en steeds ook belichaamde en singuliere *omgang* met het kunstwerk. Jones verwierpt de modernistische stelling dat de betekenis intrinsiek in het kunstwerk zelf gelegen is en uit zijn formele aspecten af te leiden is. Tegenover de autonomie van het aan zichzelf aanwezige kunstwerk plaatst Jones daarentegen een radicale interdependentie tussen kunstenaar, kunstwerk en kunstbeschuwer, die zij het best werkzaam ziet – praktisch – in het genre van de body art en – theoretisch in de fenomenologie van Merleau-Ponty.⁵

Met body art en met andere buurgenres die in de jaren 60 en 70 hoogtij vierden zoals performance, events, happenings,⁶ heeft *Events for Television (again)* ontegensprekelijk veel verwantschap. The B.D.C. staat hierin allerminst alleen; het is een van de vele gezelschappen die terug aansluiting zoeken bij de jaren 60 en 70. De revival werd enkele jaren geleden al ingeleid door een terugkeer van improvisatie en naaktdans en is uitgegroeid tot wat stilaan een 'mania' lijkt.⁷ Op de vraag waarom hij zo nodig naar de periode van de jaren 70 teruggrijpt, spreekt Plischke over de nood om tabula rasa te maken en terug te gaan naar een punt vooraleer 'things got messed up'.⁸ Het gevoel dat de hedendaagse dans ontspoord is door een te grote productiedwang, een te snel voltrokken institutionalisering en economisering noopt kennelijk tot een terugkoppeling met een 'symbolisch vooraf' van voor de 'zondeval'.⁹

De terugkeer naar de *golden years* en verwante goeroes als William Burroughs, maar ook naar de 'radicalen' van deze eeuw als Nijinsky, Cunningham en Duchamp – allen figureren ze in *Events for Television (again)* – is daarmee evenzeer een beweging ingegeven door een verlangen naar 'herstel', naar een restauratie. De titel van de voorstelling alludeert op de video

Event for Television van Merce Cunningham uit 1977, dat zich 'again' mag afspelen. Maar omdat Plischkes productie geen mechanisch afspeelapparaat is, is dit 'again' nooit een identieke 'replay' want altijd doorkruist met de vele accidenten die zich in het interval hebben voorgedaan. Het voor de hand liggende verwijt dat we dat soort performances toch 'al gehad hebben' in de jaren 70, met andere woorden het argument 'please, NOT again', is irrelevant omdat *Events for Television (again)* meer dan wat ook de onmogelijkheid van de terugkeer demonstreert.

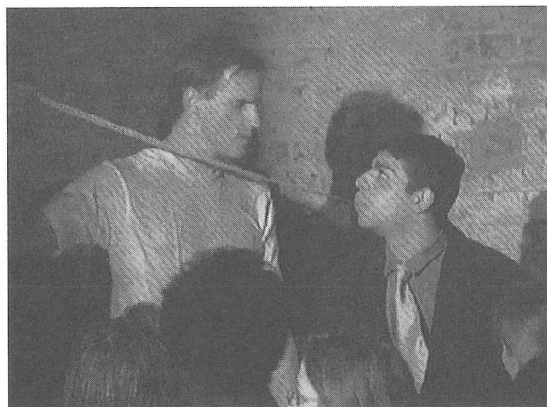
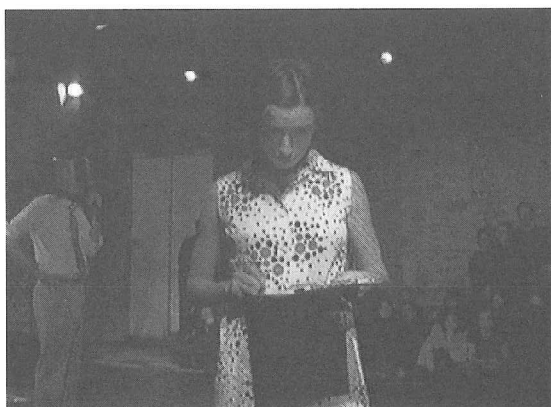
Dat blijkt nog het meest in de wijze waarop The B.D.C. het sleutelbegrip problematiseert waarrond performance zijn eerste envergre heeft gekend: contact.¹⁰ Het verklaart waarom het model van Amelia Jones, dat het primaat van de visualiteit vervangen heeft voor het bredere primaat van het contact (waarin visualiteit enkel een nevenrol speelt), slechts tot op zekere hoogte opgaat voor *Events*.¹¹ Het probleem dat ik heb met Jones' klemtoon op het 'contact' en de 'proximiteit' tussen kunstwerk en toeschouwer, is dat het, hoewel Jones die relatie anders invult als intersubjectivistisch, belichaamd, geseksualiseerd, enz., nog steeds een fixatie op het kunstwerk vooronderstelt en instandhoudt. Of het nu op het beeld is of breder geformuleerd op het intersubjectivistische contact ermee, het kunstwerk blijft in haar betoog het voorwerp van een fetisjistische taxatie, van een gekluisterd zijn op, een onophoudelijk gericht zijn op. Meer nog, de steeds al werkzame relatie tussen kunst(enaar) en toeschouwer wordt verinnigd tot een in elkaar verstrengeld just-the-two-of-us. En met Merleau-Ponty in de arm laat zij niet na te wijzen op de seksuele aard van deze innige verstrengeling.

One-to-one en bijwijken seksueel getinte

confrontaties zijn er in *Events* bij de vleet, maar nabijheid en intimiteit wordt het publiek niet gegund. Het is één ding om vanuit de duisternis van de zaal met de vingertoppen van de blik de performers op het podium af te tasten (en de braille van hun lichamen te lezen), iets heel anders wordt het wanneer je effectief op tastafstand komt te staan van bijvoorbeeld het convulsieve lichaam van Erna Omarsdottir of de indringende blikken van Jean-Baptiste Bonillo die je komt screenen om gegevens op te meten. Zeker wanneer je ook nog eens *op de vingers* gekeken wordt door je omstanders. Het kijken is in *Events* dan ook allesbehalve intiem maar wordt door en in deze radicale socialisering van de blik veeleer *geïntimideerd* doordat ik mij steeds ook bekeken weet (en weer anderen begluur). Deze wederzijdse sociale surveillance resulteert in een ingewikkeld en pijlsnel blikkenverkeer, dat geactiveerd wordt door de handelingen van de performers, maar steeds ook weer daarvan omgeleid wordt naar de andere toeschouwers (toezichters) toe. Confronterend zijn veel minder de performers, hoezeer een aantal interventies onbehaaglijk zijn of fascineren, dan wel de confrontatie met de socio-tics van de eigen 'peers'. Hoe we ons harnassen in een glimlach, kijk'-poses' aannemen, de gekruiste armen voor ons uit als een bumper.

Waar de publieksparticipatie dus oppervlakkig lijkt te stroken met contact, nabijheid en met communaliteit van *verwantschap met* de vroegere performances, verraadt de aanpak van Plischke een veel genadelozere sociologische vivisectie van precies het hedendaagse danspubliek. De autonomie van de hedendaagse dans heeft zich institutioneel doorgezet in een 'systeem' dat, naarmate het zich verder professionaliseerde, volstrekt op zichzelf besloten

Events for Television (again) - Tom Plischke & The B.D.C. / foto's uit een videoregistratie van Els Van Riel voor de Beursschouwburg



werd.¹² Door de buitenkringen (in casu: het publiek) van de hedendaagse dans mee in het hart van de dans zelf te trekken, voert Plischke als het ware deze autopoiëtische cirkelbeweging op. Alsof hij daarmee de kortsluiting zelf zoekt kort te sluiten. Misschien in de hoop dat een herbronning vandaag niet voortvloeit uit het ontwikkelen van een nieuwe dansstijl, maar vanuit een analyse van het breder bestel, zijn kijkpatronen, zijn waardenmatrix.

Overigens, om nog even op het statuut van het contact in *Events* terug te komen: is het contact met de performers wel überhaupt zo 'vol', indringend als Jones ons voorhoudt? Ja, soms. Maar even vaak stond ik in *Events* naar een scène te kijken en hield ik het, jawel, voor bekeken, omdat ik iets niet wou missen aan de overkant. Het gelach een beetje verder of een luide kreet kon volstaan om me aan het twijfelen te brengen over de legitimiteit van deze of gene keuze. Was 'het' gebeuren niet elders, was 'het' niet ginder? Sterker dan de aanwezigheid van het hier en nu was meer dan eens het fantasma van het 'daar', 'the other scene'. Niet het contact dat ik had, kon mij vervullen, maar wat een ander had (en ik niet). De bewegingen door de ruimte waren daarmee letterlijk en figuurlijk verplaatsingen: de evenzovele overdrachten van mijn verlangen naar waar ik (nog) niet was, wat ik (nog) niet zag. Eenmaal daar gearriveerd was ik er (net) niet of had ik (net) wat gemist. Nog, net niet, straks. *Events for television (again)* is evenzeer een non-event of een un-happening omdat het event per definitie is waar ik niet ben.

En onderweg stuit ik op ruggen van toeschouwers, een verkeerd geplaatste tas, spreek ik snel af om na de voorstelling iets te gaan drinken met een kennis, kijk ik of ik mijn jas

in een hoek kwijt kan. Loop ik weg, kijk ik om, wissel ik blikken van verstandhouding uit met een andere toeschouwer. Stoor ik me aan dit verstoord zijn, circuleer ik rond om een danser die ik uit het oog verloren heb op te sporen, spoken herinneringen me door het hoofd aan deze en andere performances.

Wanneer Amelia Jones de liaison met het kunstwerk/de performer intersubjectieveert en seksualiseert, waarvan het summum de figuur van het intieme geslachtsverkeer is, dan is *Events for Television (again)* een coïtus interruptus in een overvol bed.

3.

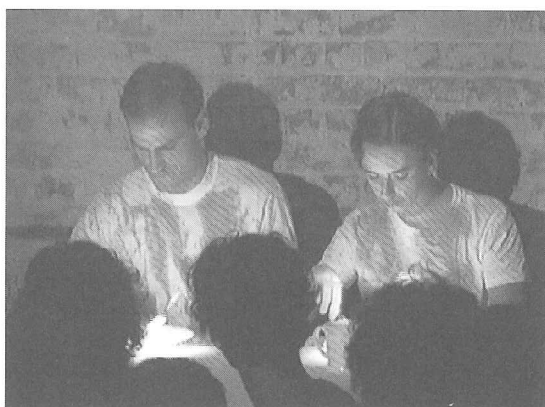
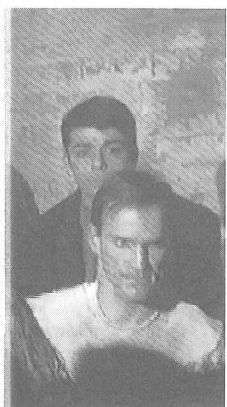
De interruptie is geen bijkomstigheid. Andermaal in *La machine de vision* betoogt Paul Virilio dat, hoewel het interval ons kijken lijkt te verstoren, het er tegelijk ook constitutief voor is. Zonder afstand in tijd en ruimte kunnen de indrukken op ons netvlies niet omgezet worden in de mentale beelden die op hun beurt voorwaardelijk zijn voor het zien. Zintuiglijke waarneming en geheugen zijn immers altijd met elkaar verbonden. Om te kunnen 'zien' moeten wij het beeld dat wij ontvangen herinneren in het interval van het niet-zien. De herinnering is het gevolg van een dubbele 'persistence'. Enerzijds resonanceert het beeld in ons na als nabeeld, anderzijds is ons perceptueel apparaat op continuïteit gericht en wil het de kloof met het kijkobject overbruggen door het nabeeld te captiveren en om te zetten in een 'retour-image'.

Sinds de renaissance en sinds de opkomst van oculaire uitvindingen allerhande is een proces in gang gezet dat gericht is op een almaar grotere zichtbaarheid. Prothesen als telescopen, camera's, satellietcamera's moeten de verte naderbij brengen, het onzichtbare zichtbaar

maken. Deze almaar verregaandere telescopage heeft na de vernietiging van de afstand (lenzen) ook een vernietiging van de tijd met zich meegebracht nu we in een televisuele 'omnivoyance' beland zijn, waarop ieder moment, waar dan ook, ogenblikkelijk en instantaan kan worden uitgezonden. De opheffing van het interval in de ultieme onmiddellijkheid van 'l'image synthétique' heeft echter het zien zelf ontheven en tot verblinding gebracht. De huidige crisis van de representatie voltrekt zich dan ook niet bij gebrek aan beelden, maar bij een (tijd- en plaats)gebrek om ze te laten nazinderen en te ver-beelden. Deze crisis omschrijft Virilio als een omvattende amnesie.

Events for Television (again) is een voorstelling over herinnering en over zintuiglijke waarneming, en feitelijk over beide tegelijk. Het is daarmee onvermijdelijk ook een voorstelling waarin het interval niét vernietigd wordt in de cultus van een instantaneïteit, van een syncretische onmiddellijkheid, van een continue aansluiting op een permanent zichtbaar beeld. Alles in deze voorstelling lijkt er tegendeel op gericht om het interval terug te winnen en uit te vergroten. De vele zogenaamde doodse momenten, de transities tussen scènes in, de onrustige passages van toeschouwers en performers met de reeds vermelde verstoringen tot gevolg, frustreren ons maar activeren tegelijk ook de impuls om beelden in te beelden, achterna te gaan, op te zoeken. Het gevoel van verlies (ik zie niets meer of in ieder geval niet wat ik zoek) noopt tot een 'recovery', waarin het volgens Virilio in onze beeldcultuur versmoorde verlangen terug in *circulatie* wordt gebracht, letterlijk én figuurlijk.

In het essay *Mourning and Melancholia* suggereert Freud dat wij geneigd zijn bij groot verlies dat wat we verloren hebben (of de ver-



loren andere) te interioriseren. Hierop verder gaand spreekt Peggy Phelan over 'ghost bodies' van hen die van ons zijn heengegaan en onderhuids in ons resoneren. De psychoanalytische relatie tussen analysant en analyticus ziet zij niet zozeer als een one-to-one, maar als een relatie 'each has with the phantom bodies who will not quit the room. They cannot quit the room for they are "in" the bodies of those sitting in the room.' *Events for Television (again)* is die kabinetkamer, die plek waar de geesten ons bezoeken en de kamer niet willen verlaten. Het huis zit dan ook afgeladen vol. Alsof de wirwar van publiek en performers al niet stond, dwalen Cunningham, Nijinsky, Stravinsky, Burroughs, Kerouac, Patti Smith, Duchamp en nog vele anderen rond als schaduwen.

De performers lijken zelf wel heropgewekten. Tom Plischke ligt bij aanvang als op een *scene of crime* aan de grond genageld, terwijl een animale Erna Omarsdottir hem de kleren van het lijf stroopt. De ter dood geofferde maagd in *Le Sacre du Printemps* wordt heropgevoerd, andermaal op muziek van Stravinsky, in een mechanisch en vampiristisch eetritueel van Martin Nachbar en Alice Chauchat waarbij het (fake) bloed rijkelijk vloeit. Hendrik Laevens hervertolkt een fragment uit *Solo* van Merce Cunningham als een dwalend zoeklicht (lichtjes zijn aan zijn armen en benen bevestigd). Ontzield en tot dwangmatige herhaling veroordeeld, putten zij zich allen uit in repetitieve danssequenties en handelingen. Met een nylonkous over het hoofd getrokken ijsberen ze op en af, of komen later de vele souvenirs uit een 'temps vécu' aan toeschouwers tonen. Het zijn postkaartjes, troeteldieren, foto's, brieven die de performers in hun vleeskleurige en transparante nylon panty's hebben zitten. (Phelan zou er wat graag de verliezen in zien die onderhuids in ons lichaam opgeslagen zitten).

Het moge duidelijk zijn dat deze en vele andere 'retour-images' niet gericht zijn op reproductie van het 'origineel' van bijvoorbeeld Cunningham of Nijinsky. Het lijkt er meer op dat The B.D.C. zijn voorgangers *hallucineert* dan reproduceert,¹³ meer uitzweet en bezweert dan reconstrueert. Het moge eveneens duidelijk zijn dat dit niets meer van doen heeft met een 'temps intensif' (Virilio), dat zich op een instantaan nu toespitst, maar integendeel met een uitgerokken 'temps extensif' waarin de radicale klappen van beeldenstormers als Cunningham en Duchamp geamplifieerd naklinken.

Een en ander deed me denken aan de film *The Sixth Sense* over een jongetje dat doden kan zien rondlopen. 'Ze zijn overal', vertelt hij Bruce – in de rol van psychiater – Willis. 'Ze zijn dood, maar alleen weten ze het nog niet.

Ze zien alleen maar wat ze willen zien.' Willis gelooft het jongetje niet, maar wanneer hij een tape met gesprekken herbeluistert en in de intervallen tussen de gesprekken door een zacht geruis op de achtergrond hoort, draait hij de volumeknop maximaal open en hoort een kakofonie aan stemmen. Plischke manipuleert zijn klankband op een zelfde manier. Nu eens zijn in de ruis nagenoeg onhoorbaar bruidage, geschreeuw en stemmen te vernemen. Dan weer draait Plischke de volumeknop open en horen we de gesproken teksten van Duchamp, Burroughs, Kerouac, Marie Rambert.

The sixth sense kunnen we minder esoterisch of *horrorlike* begrijpen. Het zesde zintuig is gewoon het vermogen om in de intervallen van tijd en plaats de vele stemmen te horen en de schimmen van onze mentale beelden (en interpretaties) te onderscheppen. Daar is niets unheimlichs aan. Dit zesde zintuig hebben we allen en het is voortdurend werkzaam. Het is de inzet van *Events for Television (again)* om er misschien wat meer gehoor aan te geven en het bestaan ervan te valoriseren in een grotere aandacht voor het interval, de ruis, de lapsus. Of hebben we met de doden in de film, deze tekst inbegrepen, in ieder geval dit gemeen: 'We only see what we want to see.'?

- 1 Voor een erg boeiende analyse van renaissance-dans en barokdans, zie Mark Franko. *Dance as Text. Ideologies of the Baroque body*, Cambridge: University Press, 1993.
- 2 Paul Virilio, *La machine de la vision*, Parijs: Editions Galilée, 1988.
- 3 Performancetheoretica Peggy Phelan is een van de tegenvoorbeelden. In Unmarked wijst ze herhaaldelijk op de lessen die te trekken zijn uit de kwantumtheorie van Einstein: 'To measure motion that is not predictable requires that one considers the uncertainty of both the means of measurement and the energy that one wants to measure.' (New York, London: Routledge, p. 3)
- 4 Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.
- 5 Vooral het postuum gepubliceerde *The Chiasm The Intertwining in The Visible and the Invisible* vindt Amelia Jones relevant voor body art. Daarin stelt Merleau-Ponty dat er geen grens is tussen het lichaam en de wereld: 'Where are we to put the limit between the body and the world, since the world is flesh?' (tr. Alphonso Lingis, ed. Claude Lefort, Evanston, Ill: Northwestern University Press, 1968, p. 138) Er zijn geen grenzen tussen het subject en de wereld, aangezien de wereld 'lichaam' is, een lillend vlees.
- 6 De genres worden vaak met elkaar verward. Ik gebruik performance hier als een overkoepelend begrip, waarin andere genres als body art,

events, happenings grotendeels kunnen worden ondergebracht.

- 7 Frankrijk is koploper van deze 'trend' met happenings in Ménagerie de Verre, de reconstructies van 'founding father and mother' Steve Paxton en Yvonne Rainer door het ensemble Quatuor Knust, met o.m. het werk van Xavier Leroy (cf. zijn eigentijdse versie van Rainers Continuous Project Altered Daily), Alain Buffard en Boris Charmatz. De schatplichtigheid van deze laatste aan de erfenis van de jaren 60 en 70 blijkt uit gesprekken met Isabelle Launay (vooralnog onuitgegeven) en wordt hier vaak over het hoofd gezien. De discursieve sparring partner voor deze 'return' is het jonge blad *Mouvement* van Jean-Marc Adolphe, de teksten van Laurence Louppe en Christoph Wavelet.
- 8 Gesprek met Tom Plischke en Alice Chauchat in Brussel, januari 2000.
- 9 Roselee Goldberg ziet performance als 'vital catalyst' die altijd terugkeert na tijden van consolidatie. De regeneratieve waarde is volgens haar gelegen in een verzet 'against the establishment (be it art or politics), against the commercialization of art', en tegen institutioneel 'confinement'. Cf. Goldbergs bijdragen in *The Art of Performance*, eds. Gregory Battcock en Robert Nickas, New York: E.P. Dutton, 1984.
- 10 Dat de notie contact in de jaren 60 en 70 welhaast een paradigmatische rol kreeg, mag blijken uit de naamgeving van technieken, groepen, voorstellingen uit deze periode en waarvan 'contact improvisatie', 'The Grand Union' en 'Re-Union' de bekendste voorbeelden zijn. De inmiddels legendarische performance *Meat Joy* van Carole Schneemann kan wel als summum gezien worden van deze coïtale coming together.
- 11 Ik ben me ervan bewust dat ik bijwijlen Amelia Jones onbuigzaam lees door de 'accenten' van haar veelal briljante analyses te gebruiken als weerstand waartegen ik andere accenten kan afzetten.
- 12 Voor beschrijvingen van dit proces zie Rudi Laermans, die met Luhmann dit proces als een autopoiesis formuleert. Sociale systemen bestaan. Een kennismaking met het werk van Niklas Luhmann, Leuven: Acco, 1997
- 13 Voor choreograaf William Forsythe is herinneren een vorm van hallucinatie. Eenzelfde link met hallucinatie legt ook Gerald Siegmund in *Theater als Gedächtnis*. Semiotische und psychoanalytische Untersuchungen zur Funktion des Dramas, Tübingen: Narr, 1996. Overigens zijn in de voorstelling ook veel verwijzingen naar de hallucinante bijeffecten van drugs. Op de klankband horen we William Burroughs in een roes zijn poëtische illuminaties wauwelen, later zingt Patti Smith over Angel hash. We zouden Events in die lijn de dramaturgie van een trip kunnen noemen.