

# CUMULUS

From America

IN EVERY EDITION OF PARKETT, TWO CUMULUS CLOUDS, ONE FROM AMERICA, THE OTHER FROM EUROPE, FLOAT OUT TO AN INTERESTED PUBLIC. THEY CONVEY INDIVIDUAL OPINIONS, ASSESSMENTS, AND MEMORABLE ENCOUNTERS — AS ENTIRELY PERSONAL PRESENTATIONS OF PROFESSIONAL ISSUES.

Our contributors to this issue are ELEONORA LOUIS and CHRISTOPH GEISSMAR from Vienna, and HUNTER DROHOJOWSKA from Los Angeles. Eleonora Louis took a look at the exhibition, *The Rhetoric of the Body*; she spoke to Christoph Geissmar, who curated the exhibition at the Albertina Museum with Ilsebill Barta Fliedl. Hunter Drohojowska is a professor at the Otis/Parsons School of Art and Design. She is currently writing a book about Georgia O'Keefe.

## Artists in Pursuit of the Teen Spirit

The scene was strange. There were two drummers on stage, pounding away on their kits, but no band. The drum tracks of The Who's "Happy Jack" thundered through the auditorium, abstracted from the song and played one beat apart to simulate phasing. Hendrix's instantly recognizable "Manic Depression" was added to the pulsating mess, along with Led Zeppelin's "When the Levee Breaks" and Blue

HUNTER DROHOJOWSKA

Cheer's "Just A Little Bit." Two dancers, blond Amazon Anita Pace and effeminate black Carl Burkley, made slicing arm movements and sharp staccato steps choreographed to the drum sections. The decibel levels mounted, crashing and snapping all around, then the drumming ceased and actor Alan Abelew gave vaudevillian monologues

on the lives of excess led by deceased rock star percussionists Keith Moon and John Bonham, as well as Mitch Mitchell of The Jimmy Hendrix Experience and Paul Whaley of Blue Cheer.

During the entr'actes, Stephen Prina came on stage wearing a green sequined vest and black tuxedo. He looked like Cole Porter, but he was playing a Gibson Firebird and reciting the words to the week's number one

single from Billboard's Hot 100 Singles Chart: "Baby Got Back," a paean to big-bottomed women by rap master Sir Mixalot. It was not only a hilarious counterpoint to the cacophony of the drum acts, it enabled the mostly white art world audience to finally understand the lyrics of a hit rap song.

*The Beat of the Traps*, as this performance was called, was written and directed by Mike Kelley in collaboration with Prina and Pace and held last June in the Gindi Auditorium of the University of Judaism in Los Angeles, after a successful debut at the Vienna Festival.

Kelley, whose own performances have been crucial to his art, is confrontational. His art is meant to slam the pretensions to sublimity of much modernist art theory. In this performance, he applied those methods of deconstruction to an art that is less familiar with the rituals of self-criticism: rock 'n' roll.

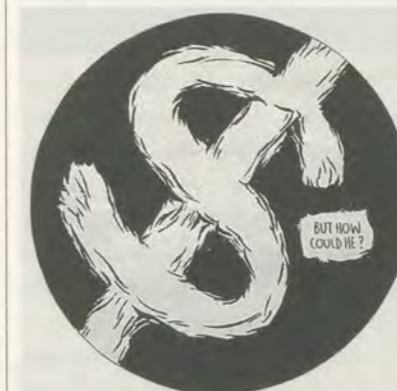
He staged a rock concert without the lead singer, the pelvic thrust, the sexual propulsion, or the claim on transcendence that are part of rock's divine pantheon of addiction, libido, and perpetual adolescence. Godhead was dissected.

Prina, too, has dedicated much of his work to confronting assumptions about "beauty" and "sublimity" through the presentational models of fine art. He lets the cultural apparatus, via the Billboard charts, select the song he narrates. Each performance will incorporate a different hit song because the charts are everchanging.

Kelley's drums without words, Prina's words without drums, even in a state of deconstruction, the beat goes on. In Los Angeles, this is the latest evidence of an integration of art and rock, high cul-

ture invigorating itself with the rambunctious spirit of low life and questioning the nature of such categories.

In Los Angeles, as elsewhere, visual artists are coming out on vinyl, cassette, and CD, referring to rock in their performances and their art. Kelley's involvement goes back to his Detroit roots, where the MC 5 must have seemed more relevant than Abstract Expressionism. He plays and sings on



RAYMOND PETTIBON,  
NO TITLE, 1990,  
ink on paper, 12 3/4 x 13" each /  
je 32,4 x 33 cm.

rock records produced by artists like fellow Detroit refugee Jim Shaw, or Raymond Pettibon, who came to Kelley's attention for his brilliant line

drawing covers for the albums of Black Flag. (Former Black Flag guitarist and SST owner Greg Ginn is Pettibon's brother.)

What might have been the source of this retreat to raunch? Shaw, Kelley, and Prina all graduated from the California Institute of the Arts in the late '70s, where the idea of art as raw self-expression was thoroughly discouraged. Rock, less confined by critical theory, provides models of regression, channels for rage, lust, and power not readily available to the academically trained artist.

Kelley says, "I was trained by Abstract Expressionist painters. (Playing music) is a way to work in that method without being visual. Art, for me, became a responsibility. Music can remain mindless dabbling—which is okay."

Tom Henry III, lead singer of a band of Cal Arts students called Spin-out, puts it succinctly, recalling his musical beginnings while enrolled in the intensely theoretical curriculum: "I hated the whole system there, but one of the things I learned was how to rock. It was the best class I had and I was the teacher and the pupil."

Richie Lee, the bass player in Spin-out, plays and sings on Pettibon's and Shaw's records. Lee says, "My first aesthetic understanding of anything was rock'n'roll. It's the reason I went to school." Both Lee and Henry make paintings that allude to rock subculture.

Certainly, rock is the first "art" that most teenagers find speaking to their issues. Also, artists have appropriated the images and objects of power in commercial photography and mass culture. Now they impinge on the territory of rock'n'roll. Sampling is the rock equivalent of appropriation. Bound-





aries everywhere have collapsed. Artists can embrace the vocabulary of rock to address issues of faith, transcendence, success, failure, alienation, and celebrity.

Shaw issued a 45 rpm record to accompany his 1991 exhibition *My Mirage*, a coming of age tale which concerns adolescent Billy and his '60s style cycle of addiction to drugs, sex, and religion. His fictional group, The Dogz, is led by a Charles Manson-like character.

"I wanted to work in variations on '60s aesthetics," says Shaw. "On the one hand, rock music reflects the angst that kids feel and, on the other, it gives temporary answers in their language." "Willy Nilly" features a rearrangement of a song that was sung by Manson devotees, The Family, and sung by artists Liz Larner, Cindy Bernard, Martine Tomczyk, Laura Graham, and Maja Beeton. The flip side, "It's Easter in My Brain," is a pseudo-psychedelic composition. Shaw includes Prina on keyboards, Kelley on guitar, and half a dozen other L.A. artists on instruments or as background singers.

"My job, that of a two-dimensional artist working mostly on walls, just isn't that moving," explains Shaw. "I try to

work emotions into it through the narrative but there are some limitations in the art world. The art world doesn't want to get too obvious or specific about anything. It wants to maintain an approach of abstraction that allows them an out from utter sincerity."

In the late '70s, young artists often found their interests overlapping with those of the punk scene. Performance art had evolved in a theatrical direction that led many to make records. Laurie Anderson began her now trademark violin on the streets; in L.A. Carole Carampas and Marnie Weber have made records that correspond to their exhibitions of paintings and collages. Actress Ann Magnuson has maintained a parallel career as lead singer and writer for the rock band Bongwater. Having recently released her fifth album, *The Big Sell-Out*, Magnuson points out: "Everyone wants to be a rock star, right? It's probably because we grew up with it and love it. It's immediately gratifying. It's hard to articulate the pleasure you get from music."

This crossover of rock music, performance art, and visual art has attracted its own cult audience and the atten-

tion of an independent record company based in London and New York. Blast First commissioned a series of picture discs by visual and performance artists which melds graphic imagery—amazing last gasp examples of the visual virtues of vinyl—with the artists' choice of music. For example, Robert Williams's *Chrome, Smoke & Fire* is a compilation of hot rod music on a record lavishly decorated with big bumpered cars and blondes.

Reyne Cuccuro of Blast First explains that the disciplines of art, music, and performance "all grew up together organically in the late '80s because the artists respected each other's work. There is no reason an independent record label can't produce something that recognizes these interrelationships. We're making the logical interface between records, performance, and art."

*Torches and Standards: Raymond Pettibon with Super Session* is an ironically titled picture disc with the artist's disarmingly awkward drawings on one side of the record, an image of powder blue clouds with red words on the other. This album includes a book of the artist's drawings, all in the circular format of the record.

Pettibon says he wrote the lyrics of his album and "delegated the music" to some friends, including Kelley and Lee. The results recall the spontaneity of earliest rock recording. Uncomplicated in structure or melody, the songs are often parodies of rock genres such as the surfer song "Pablo Casals (A-daddy-O-for-Strings)."

"Most of the songs on this record are parodying styles or rock because I wanted to do my own version of songs," says Pettibon. "At least, I'm bringing something to it outside of what you'd

get in rock music. It invigorates the form." But the relationship between rock and art begins earlier, in the '60s at least, when performance art was in its infancy. Terry Allen, who has worked in performance and installation art as well as other media, says, "I always did music and I always did drawing or painting. They are similar working processes. The '60s had something to do with it. From 1962 to 1966, (I) played in a band. Music was what was happening then that proved to be the most volatile form of expression."

Allen comes from Lubbock, Texas—home of Buddy Holly—and re-

leased four albums of his own country western rock songs played by his Panhandle Mystery Band. He confesses, "I don't consider myself a performer. But if you write songs and no one else is playing them, that's your only option. It's like hanging the art on the walls."

Allen dedicated his song "Amarillo Highway" to art critic/songwriter Dave Hickey. Last year, Hickey produced "Oscar and Billy", a speculative ballad on the lives of Oscar Wilde and Billy the Kid. At present, he is simultaneously writing a novel about a rock'n'roll band and producing an album of songs by the fictional group.

Hickey has unique perspective on the reasons visual artists might get involved in rock'n'roll: "It's kind of comforting to know you can communicate on some sort of community level with another person. I have no problem distinguishing myself from my peers but finding common ground can be important and pop music is about that. It may only be establishing common ground with other dope-shooting, violent, bike-riding assholes but that's better than total alienation. If you're interested in total alienation, you make a work of art."

## Künstler auf der Jagd nach dem Geist der Jugend

Es bot sich ein merkwürdiges Schauspiel: Da waren zwei Schlagzeuger auf der Bühne, die auf ihren Instrumenten herumhämmerten, aber keine Band. Der Schlagzeugsound des Who-Songs «Happy Jack» dröhnte durch den Saal, losgelöst vom Lied selbst und taktverschoben gespielt, um den Eindruck von Synchronität zu erwecken. In das pulsierende Chaos mischte sich auch Hendrix' sofort erkennbares «Manic Depression», «When the Levee Breaks» von Led Zeppelin und «Just A Little Bit» von Blue Cheer. Zwei Tänzer, die

### HUNTER DROHOJOWSKA

blonde Amazone Anita Pace und der effeminierte Schwarze Carl Burkley, bewegten sich dazu mit schneidenden Armbewegungen und brüskten, staccatoartigen Schritten, die auf den Schlagzeugsound abgestimmt waren. Die Dezibelwerte sausten donnernd und krachend in die Höhe, dann verstummte das Getöse plötzlich, und der Schauspieler Alan Abelew erschien. Er erging sich in variéartigen Monologen über das ausschweifende Leben

der verstorbenen Rockstar-Perkussionisten Keith Moon und John Bonham sowie über Mitch Mitchell von The Jimi Hendrix Experience und das Blue-Cheer-Mitglied Paul Whaley.

In den Pausen trat Stephen Prina auf die Bühne, bekleidet mit einer grünen, paillettenbesetzten Weste und einem schwarzen Smoking. Er sah aus wie Cole Porter, doch er spielte auf einer Gibson Firebird und rezitierte den Text der aktuellen Nummer 1 der Singles-Hitparade: «Baby Got Back», ein Lobgesang auf Frauen mit einem



dicken Hintern von Rap-Master Sir Mixalot. Diese Einlage setzte nicht bloss einen urkomischen Kontrapunkt zur Kakophonie der Schlagzeugstücke, sondern sie ermöglichte dem grösstenweils weissen Kunstpublikum, endlich einmal den Text eines Rap-Hits zu verstehen.

*The Beat of the Traps* – so der Titel dieser Performance – ist von Mike Kelley in Zusammenarbeit mit Prina und Pace geschrieben und inszeniert und im Juni letzten Jahres nach einem erfolgreichen Debüt am Wiener Festival im Gindi Auditorium der University of Judaism in Los Angeles aufgeführt worden.

Kelley, dessen eigene Performances einen wichtigen Platz in seinem künstlerischen Schaffen einnehmen, geht auf Konfrontationskurs. Seine Werke sollen dem in der modernen Kunsttheorie weitverbreiteten Anspruch auf Erhabenheit den Boden entziehen. In dieser neuen Performance setzte er seine Dekonstruktionsmethoden bei einer Kunst ein, der die Rituale der Selbstkritik weniger vertraut sind: dem Rock'n'Roll.

Er inszenierte ein Rockkonzert ohne Leadsänger, Hüftewackeln, sexuelle Energie oder Fixierung auf das Transzendente, die alle feste Bestandteile des göttlichen Rock-Pantheons von Sucht, Libido und ewiger Jugend sind. Eine Gottheit wurde sezziert.

Auch Prina hat viel Zeit darauf verwendet, sich durch die Darstellungsformen der schönen Künste mit den Vorstellungen von «Schönheit» und «Erhabenheit» auseinanderzusetzen. Die Lieder, die er rezitiert, lässt er sich vom Kulturapparat via die Hitparade auswählen. Da sich diese ständig ändert, kommt in jeder Performance ein anderer Hit zum Zuge.

Kelleys Schlagzeug-Session ohne Text, Prinas Texte ohne Schlagzeuguntermalung: Selbst im Zustand der Dekonstruktion geht der Beat weiter. In Los Angeles ist dies das neuste Beispiel für eine Verschmelzung von Kunst und Rock, bei der die hohe Kultur durch das unbändige Feuer des niederen Lebens stimuliert und das Wesen derartiger Kategorien in Frage gestellt wird.

In Los Angeles wie auch anderswo kommen bildende Künstler auf Vinyl, Kasette und CD heraus und spielen in ihren Performances und ihrer Kunst auf die Rockmusik an. Kelleys Engagement geht auf seine Wurzeln in der Stadt Detroit zurück, wo die Band MC 5 wohl von grösserer Relevanz erschien als der Abstrakte Expressionismus. Er spielt und singt auf Rockplatten, die von Künstlern wie dem ebenfalls Detroit entflohenen Jim Shaw oder Raymond Pettibon, der Kelley durch seine brillant gezeichneten Plattenhüllen für die Gruppe Black Flag aufgefallen ist, produziert werden. (Der ehemalige Black-Flag-Gitarrist und SST-Besitzer Greg Ginn ist Pettibons Bruder.)

Was war wohl der Grund für diese Zuflucht zum Vulgären? Shaw, Kelley und Prina absolvierten alle Ende der 70er Jahre das California Institute of the Arts, wo die Vorstellung von Kunst als reiner Selbstdarstellung gründlich demontiert wurde. Die von Kritik und Theorie weniger behelligte Rockmusik liefert Regressionsmodelle und Kanäle für Wut, Begierde und Power, die dem akademisch gebildeten Künstler nicht ohne weiteres zugänglich sind.

Kelley erklärt: «Ich bin von Vertretern des Abstrakten Expressionismus in die Kunst eingeführt worden. Musik zu machen ist eine Möglichkeit, diesen

Stil auf nicht visuelle Weise auszuüben. Die Kunst ist für mich zu einer Verpflichtung geworden. Die Musik hingegen bleibt weiterhin eine hirnlose Spielerei – das ist aber ganz in Ordnung.»

Tom Henry III, der Leadsänger einer aus Cal-Arts-Studenten zusammengesetzten Band namens Spinout, der seine ersten musikalischen Gehversuche machte, als er noch im hochgradig theoretischen Studium steckte, bringt seine Erfahrungen so auf den Punkt: «Ich hasste das ganze System, aber eines habe ich dort gelernt: das Rocken. Es war das beste Fach, das ich je hatte, und ich war Lehrer und Schüler in einer Person.»

Richie Lee, der Bassist der Band, erscheint auch auf Pettibons und Shaws Platten. Lee sagt: «Meine erste ästhetische Auseinandersetzung mit irgendwas hiess Rock'n'Roll. Ich ging bloss deswegen zur Schule.» Sowohl Lee als auch Henry malen Bilder, die auf die Rock-Subkultur anspielen.

Rockmusik ist für die meisten Teenager die erste Art von «Kunst», die sich mit ihren Themen befasst. Die Künstler haben sich längst die Bilder und Machtsymbole der kommerziellen Photographie und der Massenkultur angeeignet. Jetzt dringen sie in das Gebiet des Rock'n'Roll vor. Sampling ist das Rock-Äquivalent zur Aneignung. Die bestehenden Grenzen sind überall gefallen. Künstler können nun das Rock-Vokabular benutzen, um sich mit Themen wie Glaube, Transzendenz, Erfolg, Versagen, Entfremdung und Berühmtheit auseinanderzusetzen.

Shaw brachte aus Anlass seiner 1991 gezeigten Ausstellung *My Mirage* eine Single heraus, eine Geschichte über das Erwachsenwerden, die vom pubertären Billy handelte und von

seinem im Stil der 60er Jahre ablaufenden Zyklus der Abhängigkeit von Drogen, Sex und Religion. Seine fiktive Band The Dogz wird von einem Charles-Manson-artigen Typen geleitet. «Ich wollte Variationen zur Ästhetik der 60er Jahre hervorbringen», erklärt Shaw. «Einerseits widerspiegelt die Rockmusik die Angst, die die Kids verspüren, und andererseits liefert sie provisorische Antworten in ihrer Sprache.» «Willy Nilly» ist die Neufassung eines Songs, der von den Manson-Anhängern The Family und den Künstlern Liz Lerner, Cindy Bernard, Martine Tomczyk, Laura Graham und Maja Beeton gesungen wurde. Die B-Seite, «It's Easter in my Brain», ist eine pseudo-psychedelische Komposition. Shaw setzt darauf Prina an den Keyboards, Kelley an der Gitarre und ein halbes Dutzend weitere Künstler aus L.A. an anderen Instrumenten oder als Backgroundstimmen ein.

«Meine Arbeit als zweidimensionaler Künstler, der sich meist auf Wänden betätigt, ist einfach nicht wahnsinnig aufwühlend», erklärt Shaw. «Ich versuche, durch das Narrative Gefühle hineinzubringen, aber in der Kunstwelt gibt es gewisse Grenzen. Die Kunstwelt will sich zu keinem Thema zu eindeutig oder zu bestimmt äussern. Sie möchte einen abstrakten Ansatz beibehalten, der es ermöglicht, sich der vollkommenen Aufrichtigkeit zu entziehen.»

Ende der 70er Jahre stellten junge Künstler häufig fest, dass sich ihre Interessen teilweise mit denjenigen der Punkszene deckten. Die Performancekunst hatte sich in eine theatralische Richtung entwickelt, was vielen den Anstoss gab, eine Platte zu machen. Laurie Anderson begann damit, auf der Strasse ihre mittlerweile zu ihrem



RAYMOND PETTIBON,

NO TITLE, 1990,

ink on paper, 14 1/2 x 13" and 13 x 13" /  
36,8 x 33 cm und 33 x 33 cm.

Markenzeichen gewordene Geige zu spielen; in Los Angeles brachten Carole Carampas und Marnie Weber Platten heraus, die auf ihre Collagen- und Gemäldeausstellungen zugeschnitten waren. Die Schauspielerin Ann Magnuson verfolgt eine parallele Karriere als Leadsängerin und Texterin der Rockband Bongwater. Magnuson, die kürzlich ihr fünftes Album, *The Big Sell-Out*, veröffentlichte, stellt fest: «Jeder will doch ein Rockstar sein, oder? Wahrscheinlich, weil wir mit dieser Musik aufgewachsen sind und sie lieben. Sie gibt dir eben eine sofortige Befriedi-

gung. Es ist nicht einfach, genau zu beschreiben, welche Freuden du durch die Musik erlebst.»

Diese Kreuzung von Rockmusik, Performance und bildender Kunst hat ihr eigenes Kultpublikum gefunden und die Aufmerksamkeit einer unabhängigen Plattenfirma mit Sitz in London und New York auf sich gezogen. Blast First hat verschiedenen Vertretern der bildenden und der Performance-Kunst den Auftrag zu einer Reihe von Picture-Discs gegeben, die graphische Metaphorik – in Form von erstaunlichen Beispielen für die visuellen Qualitäten des in den letzten Zügen liegenden Materials Vinyl – mit der bevorzugten Musik der Künstler verbindet. Robert Williams' *Chrome, Smoke & Fire* zum Beispiel ist eine Zusammenstellung von Hot-Rod-Musik auf einer Platte, die verschwenderisch mit grossen Autos und Blondinen verziert ist.

Reyne Cuccuro von Blast First erklärt, dass Kunst, Musik und Performance «sich in den späten 80er Jahren alle organisch miteinander entwickelt haben, weil die Künstler ihr Schaffen gegenseitig respektierten. Es gibt keinen Grund, wieso ein unabhängiges Plattenlabel nicht etwas auf den Markt bringen sollte, das diese Verknüpfungen widerspiegelt. Wir schaffen die logische Schnittstelle zwischen Platten, Performance und Kunst.»

*Torches and Standards: Raymond Pettibon with Super Session* ist eine ironisch betiteltete Picture-Disc, auf der vorne die entwaffnend unbeholfenen Zeichnungen des Künstlers und hinten taubenblaue Wolken und eine rote Aufschrift zu sehen sind. Das Album enthält auch ein Heft mit Zeichnungen des Künstlers, die alle im runden Format der Platte gestaltet sind.





STEPHEN PRINA in  
BEAT OF THE TRAPS, 1992.  
(PHOTO: KARL KRAUSS)

Pettibon sagt, er habe die Texte des Albums geschrieben und «die Musik an einige Freunde delegiert», zum Beispiel an Kelley und Lee. Das Ergebnis lässt die Spontaneität der allerersten Rockmusikaufnahmen wieder aufleben. Unkompliziert in Aufbau und Melodie, sind diese Lieder oft Parodien von Rock-Genres, wie etwa der Surf-Song «Pablo Casals (A-daddy-O-for-Strings).»

«Die meisten Lieder auf dieser Platte parodieren irgendeinen Rock-Stil, weil ich meine eigene Version der Songs machen wollte», sagt Pettibon. «Immerhin bringe ich etwas ein, das ausserhalb der Rockmusik liegt. Es belebt die Form.»

Doch die Beziehung zwischen Rock und Kunst begann bereits früher, mindestens schon in den 60er Jahren, als die Performance-Kunst noch in den Kinderschuhen steckte. Terry Allen, der in der Performance- und Installationskunst und auch in anderen Medien zu Hause ist, erklärt: «Ich habe immer Musik gemacht, und ich habe immer gezeichnet oder gemalt. Die Arbeitsprozesse sind ähnlich. Die 60er Jahre hatten etwas damit zu tun. Von 1962 bis 1966 spielte ich in einer Band. Es lief damals vieles, aber die Musik hat sich als die impulsivste Form des Ausdrucks erwiesen.»

Allen kommt aus Lubbock, Texas – der Heimatstadt Buddy Hollys – und hat fünf Alben mit eigenen Country-Western-Rocksongs, gespielt von seiner Panhandle Mystery Band, herausgebracht. Er gesteht: «Ich verstehe mich nicht als Performer. Aber wenn du Songs schreibst und niemand sonst sie spielt, hast du keine andere Wahl. Es ist so, wie wenn du deine Bilder an die Wand hängst.»

Allen widmete seinen Song «Amarillo Highway» dem Kunstkritiker und Songschreiber Dave Hickey. Letztes Jahr veröffentlichte dieser «Oscar and Billy», eine spekulative Ballade über das Leben von Oscar Wilde und Billy the Kid. Zur Zeit arbeitet Hickey gleichzeitig an einem Roman über eine Rock-'n'-Roll-Band und einem Album mit Liedern dieser fiktiven Gruppe.

Hickey hat ganz persönliche Ansichten darüber, weshalb sich bildende Künstler mit Rock'n'Roll beschäftigen: «Es ist irgendwie beruhigend zu wissen, dass du auf einer Art Gemeinschaftsebene mit einem anderen Menschen kommunizieren kannst. Ich habe kein Problem damit, anders zu sein als meine Kollegen, aber es kann wichtig sein, eine gemeinsame Basis zu finden, und in der Popmusik geht es genau darum. Möglicherweise bedeutet es bloss, eine gemeinsame Basis zu finden mit anderen Drogen-spritzenden, gewalttätigen, motorrad-fahrenden Arschlöchern, aber das ist immer noch besser als die totale Entfremdung. Wenn du an totaler Entfremdung interessiert bist, machst du ein Kunstwerk.»

(Übersetzung: Irene Aeberli)

MIKE KELLEY, ANITA PACE, STEPHEN PRINA, BEAT OF THE TRAPS, 1992,  
Wiener Festwochen, Expanded Art-Remise. (PHOTO: KARL KRAUSS)

