



Tracey

TRACEY MOFFATT, BEAUTY (IN CREAM), 1994, color photograph, 40 x 30" /
SCHÖNHETT (IN CREME), Farbphotographie, 101,6 x 76,2 cm.

Tracey Moffatt

ADRIAN MARTIN



THE SEARCHERS, 1956, film still.
(WARNER BROS. PICTURES)

Moffatt's Australia

(A Reconnaissance)

Tracey Moffatt's Australia is a strange place. A haunted, fugitive, ephemeral place. She likes to plonk tatty little emblems of a fragile civilisation—a shack, a hotel, a toilet—right in the middle of a vast, dry, forbidding, windswept wilderness. Or else in the middle of a wet, swampy sludge perpetually sliding into nothingness. This is something of a tradition in the canon of Australian art, which is full of dwindling, solitary figures perched precariously against a mighty, natural world: a drover's wife, a country pub, a shearer at work. Once there might have been the hope or dream of heroism to uplift such edge-of-the-world tableaux; but, looking back now to the dawn of our modern era, it seems like civilisation never really stood much of a chance against these primordial pockets of entropy and indifference.

Many Moffatt works might be called, like that jaunty French movie of recent times, *Western*: Caught between garden and wilderness, between the innocence of a pioneering journey outwards and the traces of a lingering, filthy genocide that scorches the earth at the end of a sorry history, her art collects the snapshots of an eternally recurring melodrama of land, settlement, and violence. Homesteads that are always uncanny, disturbed, traumatic; imposing landscapes that indomitably reflect the internal memory of some unspeakable crime.

For those, both outside and inside Australia, who automatically fixate on Moffatt's Aboriginal heritage, her work might only seem to have one locus of content: the dispossession of an indigenous people, land rights, the politics of race. In this rather exclusive light, her work becomes Australian in a narrow sense: It witnesses an authentic, oppressed, resistant identity, linked to all those other "others" who struggle to survive in postcolonial cultures. And such political reality—transmuted into the vivid, metaphoric snapshots of her highly expressionistic art—is definitely part of the power of this work in several media (primarily photography, film, and video).

ADRIAN MARTIN is the film critic for the Australian newspaper *The Age* and the ABC TV program *Express*. His publications include *Once Upon a Time in America* (BFI, 1998) and *Phantasms* (Penguin, 1994).

But why then does one keep hearing, almost like a brazen, nagging taunt, the echoes of Old and New Hollywood playing all around Moffatt's imagery? Westerns like *The Searchers* (1956) and *Ulzana's Raid* (1972), with their fading cowboys and savage natives. Technicolour films of dancing and loving gone horribly wrong, like Michael Powell's Hollywood-style British classic *The Red Shoes* (1948). Camp spectaculars of fabric, pose, and interior design signed by Vincente Minnelli or Douglas Sirk. Lurid, sweaty melodramas devoted to pumped-up teenagers thrashing around in their dreary hamlets, small towns, and suburbs, drinking and smoking and burning around in hastily patched-up hot rods. Images of glamour gone to seed, of women withering on the vine, of belles breaking from brutal, suffocating masculine arms and racing to the swamps, like Bette Davis in *Beyond the Forest* (1949) or Jennifer Jones in *Ruby Gentry* (1952).

Saturating every inch of the heightened pictorial space in Moffatt's images, we see a sensibility attuned to a kind of ordinary, everyday madness: boredom, desperation, free-floating aggro, kinky curiosity. An all-pervasive neurosis converted, as if alchemically, into an all-perverse flair for queenly drama. Moffatt's characters are, more often than not, thrill-seekers on a bender: donning wigs and smearing lipstick, hitching up a stocking, going for broke, rolling around in the dirt and dust and filth, and finally wasted, conked out. They do what they must do for the sake of survival, and desire. But there isn't always a clear or even edifying politics to that theatre of self and other, sometimes there's only agitation—a tearing, unquenchable restlessness, coupled with a dim longing for something better. Utopia—the hoped-for world of "something more" which suffuses her imagery—is also a strange place in the art of Tracey Moffatt.

Is this Australia we're looking at, in the scattered fragments of these overheated scenarios, in the high artifice of these variously glitzy, seedy panoramas? Sure it is. A busy, multiple image of a nation refracted through all manner of outlandish, ghostly doubles. Australia as dreamt or fantasized by a kid growing up watching all those old Hollywood movies. Australia as viewed, not always kindly, by outsiders, in films like Canadian Ted Kotcheff's *Wake in Fright* (1971) and Englishman Nicolas Roeg's *Walkabout* (1971), both expressly admired by Moffatt. Australia as gussied up in country 'n' western songs, and then deformed by a gothic, horrific imagining in tasteless B-movies or underground comic books.

Moffatt does not approach these various versions of Australia as fakes to be corrected or rejected. Nor simply as kitsch to be derided or indulged. Rather, she dares to see in these parallel worlds the outlines of a hidden Australia, or a possible Australia, or an inverted Australia. Always, the real and the imaginary mingle, dance together, and give birth to monsters. This is an Australia—in fine postmodern style—glued together from so much international flotsam and jetsam, as well as its own tenacious traditions of life and thought; a nation that improvises its nature and negotiates its survival, constantly, from every available fragment of individual experience, collective fantasy and communal friction. This helps to explain why the worlds that Moffatt pictures are simultaneously shockingly specific (to Australians) and nonspecific, inhabiting some shared, global dreamland, able to travel. Moffatt herself has travelled, and the work she has done in places other than her homeland connects her more directly to the mainline of an internationalist popular culture, and extends her themes of identity—personal and social—forged in the heat and action of interpersonal conflict. Her 1995 photographic series GUAPA ("good-looking") takes its cue, shamelessly, from the lurid seventies B-movie starring Raquel Welch, *Kansas City Bomber: Women of different races hurl themselves, and each other, around a roller-derby rink*. Moffatt's playful identification with the "bad girl" stereotypes of pop culture emerges here and also in her 1993 music video clip *The Messenger* for the band INXS, which mimics the mass media's worst castrating nightmare of militant "black power" lady-terrorists in frizzy Afro wigs.



TRACEY MOFFATT, *SOMETHING MORE*, 1989,
cibachromes, series of 9 images, 28 x 41½" each /
ETWAS MEHR, Serie von 9 Bildern, je 71,1 x 105,4 cm.





TRACEY MOFFATT, *GUAPA (GOOD-LOOKING)*, 1995, color photographs, series of 10 images, 30 x 40" each / *GUAPA (GUT AUSSEHEND)*, Serie von 10 Farbphotographien, je 76,2 x 101,6 cm.

Moffatt's sharp, subversive sense of humour, and her ability to abstract the specificity of a particular place and culture, return to the fore in her 1997 video project *HEAVEN*. This is a piece (as per the credits) "lovingly compiled" by the artist rather than strictly shot by her. The tape collects views (under Moffatt's strict instruction) of a peculiar ritual of Australian beach culture: male surfers changing out of their swimming togs, out in the open, underneath a fragilely suspended towel. The images of these random hunks start in shaky long shot, straining the capacity of a zoom lens—mocking the prurient conventions of tabloid TV's "reality" shows. Eventually, the candid-camera photographer appears to get bolder, closer, and more flagrantly voyeuristic; finally, a hand lunges out from behind the lens to rip a towel from bronzed loins.

Although *HEAVEN* is a simple piece, even a fairly artless assemblage at first glance, it reveals Moffatt's skill as a conceptualist. If we assume—as the gleeful tone of the credits suggests—that the collective "gaze" behind the camera and the entire piece is female, then the tape becomes an intriguing exposé of the cultural economy of male "beefcake." The masculine exhibitionism on

trial here is an intriguing mix of candour and discretion, pride and shyness, control and vulnerability. Moffatt layers several sorts of external cultural reference onto the images. Tribal drums and chants on the soundtrack evoke the proud warrior myths so lamely recycled by the New Age Men's Movement. And like the female vanities of classical paintings, these male figures simultaneously hide and show themselves both teasing and forbidding "the look." Put under too much pressure and scrutiny by a hungry, grasping female gaze, this masculine system of self-imaging wobbles nervously and goes to pieces: Some of the guys whip out their members for a fleeting instant, others get aggro or flee.

There is a curious mixture of lightness and gravity in Moffatt's work, of the comic and the gothic. She grounds the mad play of cultural imagery in a political, racial, weighty reality; but she also lets it loose, sends it all flying "up in the sky" with her liberating emphasis on physical energy, anarchic laughter, pop savvy, and frank glamour. In her early, stylish portraits of black dancers and the antics of the giggling, streetwise operators in her short film *NICE COLOURED GIRLS* (1987), Moffatt stakes out this uncomfortable, delightful terrain. Two high benchmarks of her career appear on the cusp of the decades: the stunning colour photographic series, *SOMETHING MORE* (1989) and the remarkable, experimental short film, *NIGHT CRIES: A RURAL TRAGEDY* (1989).

In these works, Moffatt approaches the passions of melodrama coolly, through tableaux vivants and high artifice. We get not stories but pieces of stories—painfully broken pieces, testifying to manifold kinds of lacerations upon personal, sexual, racial, and national identity. Moffatt always takes off from some cultural pretext: B-movie sagas of girls slumming down the low, dirty road to death (*SOMETHING MORE*); Charles Chauvel's *Jedda*, a bizarre attempt to give white Australia an Aboriginal love story in the 1950s in *Jedda* (the basis of *NIGHT CRIES*); or the photo-with-text layouts that once characterised *Life* magazine, which provide the format for the chilling fragments of numerous children's biographies in the 1994 photographic series *SCARRED FOR LIFE*. Although, in such cases, Moffatt's skill as a pop pasticheur seems inexhaustible, it is not the forensic accuracy of quotation that her art dwells on. Rather, particular cultural "auras"—thick with mood, memory, atmosphere, association—become a steely conduit for the channelling of intense emotions of anger and desire.

Another possible way to formulate Moffatt's deepest, animating subject is to say that her work dramatizes, in many different ways, the primal violence of socialisation—the invariably traumatic way in which each individual must be "inserted" into an ever-widening set of social, institutional frames: family, school, community, nation. This is the entry into the "symbolic" realm of psychoanalysis—the whole social fabric of preordained and sanctioned positions, identities, stereotypes, ways of behaving and appearing. And this rite of passage is for her characters as for each of us never a total success—indeed, it is often a botched job. Hence all the intense markers of slippage and—all the drop-outs who fail to live up to their role, or the mad types who overinvest themselves in an identity offered by the fictions and images of pop culture, who work and play too hard at being someone, anyone. The poise and tension of Moffatt's art come from this clash of the symbolic—with its dreary duties and destinies—with its inseparable double, the imaginary, with its psychoses and double binds. Even when the landscape or the cultural citations are unmistakably Australian, this drama of socialisation is universal.

Moffatt's most recent photographic series *UP IN THE SKY* is in the top level of her work, alongside *SOMETHING MORE* and *NIGHT CRIES*. At first these images—some grouped in sequences of two, three, or four, like selected frames from a film scene—seem to evoke a fragmentary narrative. Again in the tradition of Mandingo-style movie melodrama, a transgressive commingling of black and white bodies appears to lie at the heart of this mysterious saga: One superbly

expressionistic image shows a man, blacked out to the point of near invisibility, standing next to and staring at a woman whose whiteness, by contrast, is dazzlingly accentuated; around this doomed pair, a blurred crowd of local townfolk looks elsewhere. Other images show a baby in a run-down room, a group of nuns who come to take this child away, and a menacing posse of citizens chasing the sinful white woman.

By evoking such a story in frozen stills, Moffatt brings out the ambiguities, the half-gestures, the unreadable looks and undecided postures that sabotage any attempt at a linear, literal synopsis of *UP IN THE SKY*. A man strides away from a woman sitting listlessly in a dinky swimming pool; it could be an ordinary, banal moment or, on the contrary, a decisive snapshot of a relationship in crisis. When the nuns hold the baby aloft against a cloudless sky further bleached out to nothingness, a key motif of the series, it could be a picture of brutal captivity or one of innocent jubilation.

Yet what takes this series an invigorating step beyond the post-Cindy Sherman tradition of the artfully staged, open-ended "film still" is that narrative per se is not its main or sole concern. Taken as a whole, these superbly composed and treated photographs aim to evoke an entire microcosmic world of moods, characters, sites, fragmentary incidents, and apparitions. It is a little like an elaborate film set or location, with everyone costumed and in place before the screenplay has been fully devised. And so we wander through this stage of a world, and the movie memories and associations come flooding back again: fierce car wreckers who look like refugees from the *Mad Max* trilogy; spooky images of orgiastic abandon and catatonic trances in a night lit only by the moon or a fire, as in David Lynch's films; daggy old people and kids in their flannel pyjamas out in the street, recalling the odd mixture of the Wild West ethos and everyday Aussie wiles in John Heyer's modest masterpiece *The Back of Beyond* (1954).

Shot in the outback, *UP IN THE SKY* carries, alongside all its props, artifice and staged melodrama, a certain, unmistakable charge of "neorealism." It evokes (another layer of movie memory) the Italian films of the 1940s that first bore this label, with their run-down, real locations and nonprofessional actors. In fact, Moffatt's deepest debt is to a provocative film which arose in the veritable ashes of the neorealist movement, Pier Paolo Pasolini's *Accattone* (1961). Pasolini was a florid, modernist complicator of the socially conscious neorealist ethic: His proletarian subjects (pimps, prostitutes, labourers, the poor) were presented almost angelically, as sacred, romanticised phantoms from some simpler time and society. Pasolini's testament was less an attempt at staged documentary than a transcription of longing.

When Moffatt appropriates a key image from *Accattone*—of two men fighting in the dirt—it is hard not to hear the music that Pasolini placed, in flagrant paradox and contradiction, over his scene: a sublime, orchestral blast of Bach. Moffatt translates the image-and-sound ambiguities of this spectacle into purely visual terms; again, we cannot be sure whether these men are fighting to the death or engaging in some eternal, amorous dance. But what Moffatt takes from Pasolini she also gives back. It is impossible for me now to watch the slums of Rome, as filmed by Pasolini, without thinking that they look exactly like some godforsaken town in the Australian outback.



PIER PAOLO PASOLINI, *ACCATTONE*, 1961, film still.



ADRIAN MARTIN

Tracey Moffatts Australien (Eine Annäherung)

Tracey Moffatts Australien ist ein seltsamer Ort. Ein geisterhaft-umtriebiger, ja ephemerer Ort. Mit Vorliebe platziert die Künstlerin schäbige kleine Zeichen einer fragilen Zivilisation – eine Hütte, ein Hotel, eine Toilette – mitten in der öden, verdorrten, unwirtlichen, windgepeitschten Wildnis. Oder aber mitten in einem feuchten, matschigen Sumpf, unentwegt ins Nichts ableitend. Das gehört gewissermassen zum traditionellen Kanon der australischen Kunst, in der es nur so wimmelt von höchst gefährdeten, einsamen, hinfalligen Figuren angesichts einer übermächtigen Natur: die Frau eines Viehtreibers, eine Dorfkneipe, ein Schafscherer bei der Arbeit. Irgendwann einmal mag vielleicht die Hoffnung oder der Traum vom Heldentum solchen Hinterwäldler-Szenarien etwas Erhabenes verliehen haben. Aber schauen wir jetzt auf den Beginn der Moderne zurück, so scheint es, als hätte die Zivilisation nie wirklich eine Chance gehabt gegen dieses Urgestein aus Entropie und Indifferenz.

Viele Arbeiten Moffatts könnte man – ähnlich dem jüngst unter eben diesem Titel gezeigten munteren französischen Film – mit *Western* überschreiben: Gefangen zwischen Garten und Wildnis, zwischen der Unschuld einer Erkundungsreise und den Spuren eines allmählichen, grauenhaften Genozids, der am Ende einer traurigen Geschichte die Erde versengt, versammelt ihre Kunst Momentaufnahmen eines ewig wiederkehrenden Melodrams um Land, Besiedlung und Gewalt. Behausungen, die immer etwas Unheimliches, Verstörtes, Schreckliches an sich haben; eindrückliche Landschaften, die unerbittlich das Gedächtnis an ein unaussprechliches Verbrechen bewahren und reflektieren.

ADRIAN MARTIN ist Filmkritiker der australischen Zeitung *The Age* und des ABC TV-Programm *Express*. Unter anderem veröffentlichte er *Once Upon a Time in America* (BFI, 1998) und *Phantasms* (Penguin, 1994).



Tracey Moffatt

TRACEY MOFFATT, HEAVEN, 1997, video stills / HIMMEL.

Wer sein Augenmerk nur auf Moffatts Aboriginal-Erbe richtet, dem mag ihre Arbeit auf ein Thema fixiert erscheinen: die Vertreibung der Eingeborenen, Bodenrecht und Rassenpolitik. In diesem einseitigen Licht betrachtet, ist ihr Werk australisch im engeren Sinn. Es ist Zeuge einer authentischen, unterdrückten und Widerstand leistenden Identität, verbunden mit all jenen «Anderen», die ebenfalls in postkolonialen Strukturen ums Überleben kämpfen. Und sicherlich macht diese politische Realität, eingefangen in den kraftvollen, metaphorischen Momentaufnahmen ihrer hochexpressiven Kunst, einen grossen Teil der Wirkung dieses multimedialen Werkes aus (hauptsächlich Photographie, Film und Video).

Warum aber ist dann in Moffatts Bilderwelt – fast wie zänkisch meckernder Spott – allenthalben ein Echo aus dem alten oder neuen Hollywood zu vernehmen? Aus *Western* wie *The Searchers* (1956) und *Ulzana's Raid* (1972) mit ihren blassen Cowboys und wilden Ureinwohnern; aus so furchtbar misslungenen, ganz im Hollywoodstil gedrehten Technicolorfilmen über Liebe und Tanz wie Michael Powells britischem Klassiker *The Red Shoes* (Die roten Schuhe, 1948); aus den überbordenden und betulichen Materialschlachten eines Vincente Minelli oder Douglas Sirk; aus schwülstig düsteren Melodramen zwischen wichtigtuerschen Teenagern, die sich in ihren trübseligen kleinen Weilern, Städten und Vororten herumprügeln und in ihren notdürftig zusammengeflackten heissen Öfen rauchend und saufend die Gegend unsicher machen; aus Bildern verblassten Glanzes von vertrocknenden alten Jungfern, Schönheiten, die unter dem brutalen Zugriff der Männer zerbrechen und auf den Abgrund zusteuern, wie Bette Davis in *Beyond the Forest* (1949) oder Jennifer Jones in *Ruby Gentry* (1952)?

Jeder Zentimeter ihrer intensiven Bildräume ist bei Moffatt von einer Sensibilität erfüllt, die auf eine alltägliche, gewöhnliche Verrücktheit eingestimmt ist: auf Langeweile, Ver-

zweiflung, undefinierbare Aggressivität und krankhafte Neugier. Die totale Neurose, die sich auf schon fast alchemistische Weise in die total perverse Vorliebe fürs schwüle Drama verkehrt hat. Oft sind Moffatts Figuren Durchgeknallte auf dem Trip: Sie setzen Perücken auf und verschmieren Lippenstift, ziehen einen Strumpf hoch, setzen alles aufs Spiel, wälzen sich in Dreck und Staub, bis sie schliesslich ausgelaugt ins Gras beißen. Um des Überlebens und der Begierde willen tun sie, was sie tun müssen. Doch in diesem Theater des Selbst und des Anderen gibt es nicht immer eine klare, geschweige denn erbauliche Handlung. Manchmal wird einfach nur agiert, in unstillbar verzehrender Unruhe, gepaart mit der vagen Sehnsucht nach etwas Besserem. Auch Utopia, die ersehnte Welt des «Etwas mehr», die all ihre Bilder durchdringt, ist bei Tracey Moffatt ein seltsamer Ort.

Ist es wirklich Australien, was da in den einzelnen Fragmenten solch überhitzter Szenarien zu sehen ist, im Hochartifizialen dieser schillernd-schäbigen Panoramen? Aber sicher. Das lebendige, vielschichtige Abbild einer Nation, gebrochen in allen Fassetten absonderlich geisterhafter Ebenbildlichkeit. Das Australien der Träume und Phantasien eines Kindes, das mit den alten Hollywoodstreifen aufgewachsen ist. Australien aus der nicht immer wohlgesonnenen Sicht von Aussenseitern, wie im Film *Wake in Fright* (1971) des Kanadiers Ted Kotcheff oder in Nicolas Roeg's *Walkabout* (1971), die Moffatt beide ausdrücklich bewundert. Jenes Australien, von dem Country- und Westernsongs einst schwärmten, dessen Bild dann aber in den entsetzlichen Schauerphantasien geschmackloser B-Movies oder Underground-Comics übel verzerrt wurde.

Moffatt tut nicht so, als seien das falsche Darstellungen, die es allesamt zu korrigieren oder zu verwerfen gälte. Auch nicht, als handle es sich dabei um Kitsch, den man genüsslich zitiert oder durch den Kakao zieht. Vielmehr hat sie den Mut, in diesen parallelen Welten die Konturen eines verborgenen, möglichen oder verkehrten Australiens zu sehen. Immer wieder vermischen sich Realität und Phantasie, tanzen miteinander und bringen Monster hervor. Dies ist ein Australien, das sich – in bestem postmodernem Stil – aus jeder Menge internationalem Treibgut zusammensetzt, aber auch aus seinen eigenen hartnäckigen Lebens- und Denktraditionen; eine Nation, die ihre Natur improvisiert und ihr Überleben immer wieder jedem nur greifbaren Fragment individueller Erfahrung, kollektiver Phantasie und den Reibungen in der Gemeinschaft abringt. Dies mag erklären, warum die von Moffatt dargestellten Welten zugleich so schockierend typisch (australisch) und untypisch sind; sie sind in einem gemeinsamen, globalen Traumland angesiedelt und können jederzeit an einem andern Ort auftauchen. Moffatt selbst ist weit gereist. Die Arbeiten, die ausserhalb ihrer Heimat entstanden sind, stellen die Künstlerin in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Hauptstrom einer internationalistischen Volkskultur und haben ihre – in der Hitze des zwischenmenschlichen Konflikts gereifte – Auseinandersetzung mit der persönlichen und gesellschaftlichen Identität erweitert. Ihre Photoserie GUAPA (Gut aussehend) übernimmt ungeniert die Stimmung aus dem gespenstischen B-Movie *Kansas City Bomber* mit Raquel Welch: Frauen verschiedener Rasse stürzen sich (und einander) ins Getümmel einer Rollschuhbahn. Moffatts Identifikation mit den *Bad Girl*-Stereotypen der Popkultur taucht hier und in ihrem Videoclip *The Messenger* für die Band INXS zum ersten Mal auf. *The Messenger* (1993) macht sich über den schlimmsten, von den Massenmedien verbreiteten Kastrations-Alptraum lustig: militante *Black Power*-Terroristinnen in krausen Afro-Perücken.



KANSAS CITY BOMBER, 1972, film still.



TRACEY MOFFATT, SOME LADS, 1986, black-and-white photographs, series of 5 images, 24 x 20" each (paper size) / KERLE, Schwarzweissphotographien, Serie von 5 Bildern, je 61 x 50,8 cm (Papierformat).

Moffatts ebenso scharfer wie subversiver Humor und ihre Fähigkeit, die Besonderheiten eines bestimmten Ortes, einer bestimmten Kultur hervorzukehren, treten 1997 im Videoprojekt HEAVEN (Himmel) erneut in Erscheinung. Dieses Video wurde weniger «gedreht», als vielmehr von der Künstlerin (wie es im Abspann heisst) «liebvoll zusammengetragen». Es ist eine Sammlung von Aufnahmen, die unter Moffatts strenger Regie entstanden sind und ein besonderes australisches Strandritual zeigen: männliche Surfer beim Ausziehen ihrer Schwimmkluft unter einem notdürftig umgehängten Handtuch. Die Aufnahmen dieser x-beliebigen Mannsbilder beginnen mit wackligen, langen Einstellungen, die dem Zoom-Objektiv das Letzte abverlangen, und machen sich damit lustig über die anzüglichen Konventionen des *Reality-TV*. Allmählich scheint die Person mit der versteckten Kamera sich ein Herz zu fassen, sie rückt näher und gebärdet sich offen voyeuristisch, bis schliesslich eine Hand hinter dem Objektiv hervorlangt und das Handtuch von den gebräunten Lenden reisst.

Auch wenn HEAVEN ein einfaches Werk ist, ja auf den ersten Blick sogar eine eher kunstlose Assemblage zu sein scheint, so verrät es doch Moffatts konzeptualistische Fähigkeiten. Wenn man davon ausgeht, dass der kollektive «Blick» hinter der Kamera und die gesamte Arbeit weiblich sind, was zumindest der heitere Ton des Abspanns nahe legt, dann wird der Film zu einer faszinierenden Darstellung der kulturellen Ökonomie männlicher Eitelkeit. Der vorgeführte männliche Exhibitionismus ist eine eindrucksvolle Mischung aus Offenheit und Scham, Stolz und Scheu, Kontrolle und Verletzlichkeit. Moffatt flicht in diese Bilder verschiedene Arten anderweitiger kultureller Referenzen mit ein. Im Soundtrack erinnern Stammestrommeln und -gesänge an die stolzen Kriegermythen, die von der New-Age-Männerbewegung etwas halbherzig wieder aufgegriffen wurden. Und wie die weiblichen Akte in der klassischen Malerei verbergen und zeigen diese männlichen Figuren sich gleichermaßen, indem sie «den Blick» zugleich anziehen und sich ihm entziehen. Unter dem Druck des prüfenden, gierig zupackenden weiblichen Blicks gerät dieses männliche System der Selbstdarstellung jedoch ins Wanken und fällt schliesslich in sich zusammen:

Telecam Guys, 1977

Later, her sister said, 'the Telecam guys told me I was far more more attractive and vivacious'.



Tracey Moffatt

TRACEY MOFFATT, TELECAM GUYS, 1977, from the series SCARRED FOR LIFE, 1994,
 9 offset lithographs, 31¼ x 23½" each / aus der Serie FÜRS LEBEN GEZEICHNET, 9 Offsetlithographien, je 79,4 x 59,7 cm
 Gegenüberliegende Seite / right-hand page: 6 images of the same series / 6 Bilder derselben Serie.

Manche Männer zerren ihr Glied für einen flüchtigen Augenblick hervor, andere reagieren aggressiv oder ergreifen die Flucht.

Es ist eine kuriose Mischung aus Leichtigkeit und Schwere, aus Komik und Horror, der wir in Moffatts Werk begegnen. Ihrem verrückten Spiel mit kulturellen Bildwelten liegt eine politisch und rassistisch bedrückende Wirklichkeit zugrunde. Aber sie kann auch loslassen und mit ihrer befreienden Lust an physischer Energie, anarchischem Gelächter, Geistesblitzen und freimütiger Grandezza alles «in den Himmel» schießen. Mit ihren frühen modischen Porträts von schwarzen Tänzerinnen und den schrägen Posen der kichernden, gewitzten Protagonisten in ihrem Kurzfilm NICE COLOURED GIRLS (Nette farbige Mädchen, 1987) sondiert Moffatt dieses unsichere, aber lustvolle Terrain. Zwei Höhepunkte ihrer Karriere ereignen sich jeweils um die Jahrzehntwende: die verblüffende Farbphotoserie SOMETHING MORE (Etwas mehr, 1989) und der bemerkenswerte experimentelle Kurzfilm NIGHT CRIES: A RURAL TRAGEDY (Nachtschreie: Eine Tragödie auf dem Land, 1989).



The Wizard of Oz, 1966
 He was playing Dorothy in the school's production of the Wizard of Oz. His father got angry at him for getting dropped too early.

Tracey Moffatt



Birth Certificate, 1962 During the night her mother threw her birth certificate at her. She is now using her real name.

Tracey Moffatt



Heart Attack, 1970 She glimpsed her father being the girl down from the attic. That day he died of a heart attack.

Tracey Moffatt



Doll Birth, 1972 His mother caught him going with to a doll. He was banned from playing with the boy next door again.

Tracey Moffatt



Mother's Day, 1975 On Mother's Day, as the family watched, she accepted a consolation from her mother.

Tracey Moffatt



Job Hunt, 1976 After three weeks he still couldn't find a job. His mother said to him, 'maybe you're not good enough'.

Tracey Moffatt

In malerischen Szenen und mit raffinierten künstlerischen Mitteln nähert Moffatt sich hier den Leidenschaften des Melodrams mit kühlem Kopf. Was wir sehen, sind keine Geschichten, sondern Bruchstücke von Geschichten, schmerzlich zerborstene Teile, in denen die vielfachen Verletzungen der individuellen, sexuellen, rassischen und nationalen Identität zum Vorschein kommen. Dabei geht Moffatt immer von einer bestimmten kulturellen Vorlage aus: B-Movie-Geschichten von Mädchen, die auf ihrer schiefen Bahn unaufhaltsam einem elenden Tod entgegenschlittern (SOMETHING MORE); Charles Chauvels *Jedda*, einem bizarren Versuch, im weissen Australien der 50er Jahre in Jedda eine Liebesgeschichte unter Aborigines anzusiedeln (NIGHT CRIES); oder den aus Photos und Text bestehenden Layouts, die einst typisch für die Reportagen in *Life* waren und als Formatvorlage für SCARRED FOR LIFE (Fürs Leben gezeichnet, 1994) dienten, eine Photoserie mit erschreckenden Fragmenten aus zahlreichen Kinderbiographien. Doch auch wenn in solchen Fällen Moffatts Fähigkeiten als Imitatorin der Popkultur unerschöpflich scheinen, so ist es doch nicht das forensisch akkurate Zitat, aus dem ihre Arbeit lebt. Vielmehr werden bestimmte – mit Stimmungen, Erinnerungen, Atmosphäre und Assoziationen aufgeladene – kulturelle «Auren» zum kühlen Gefäss, in dem intensive Gefühle des Zorns und Begehrens aufgefangen werden.

Moffatts zutiefst bewegendes Thema liesse sich auch als variantenreiche Inszenierung der ursprünglichen Gewalt der Sozialisation verstehen, jener unausweichlichen Traumatisierung, die jedes Individuum erlebt, wenn es sich in immer neue gesellschaftliche und institutionelle Rahmenbedingungen «einpassen» muss: Familie, Schule, Gemeinde, Staat. Dies ist der Eintritt ins sogenannte «symbolische» Reich der Psychoanalyse – das gesamte soziale Gefüge vorgegebener und abgeseigneter Positionen, Identitäten, Stereotypen, Verhaltens- und Selbstdarstellungsmuster. Dieser Aufnahmeerfolg ist für ihre Figuren wie für uns alle nie ein Erfolg auf der ganzen Linie; im Gegenteil, oftmals ist es ein Fehlschlag. Daher rühren all die unübersehbaren Zeichen des Scheiterns – all die «Asozialen», denen es nicht gelingt, die gesellschaftlichen Anforderungen zu erfüllen, oder die Verrückten, die alles daran setzen, eine Identität zu erlangen, die ihnen in den Fiktionen und Bildern der Popkultur angeboten wird, die übertrieben darauf hinarbeiten oder spielen, jemand zu sein, irgendjemand. Die Brisanz von Moffatts Kunst rührt aus dieser unvermeidlichen Kollision des Symbolischen (samt seiner öden Pflicht- und Schicksalsgebundenheit) mit dem Imaginären und seinen Psychosen und Double-bind-Strukturen. Auch wenn Landschaft und Kultur unverkennbar australisch sind, so ist doch das Drama der Sozialisation ein universelles.

Moffatts jüngste Photoserie UP IN THE SKY (Hoch am Himmel/In den Himmel hinauf) gehört, zusammen mit SOMETHING MORE und NIGHT CRIES, zu ihren besten Arbeiten. Auf den ersten Blick scheinen diese Bilder (von denen einige wie ausgewählte Filmstills in Zweier-, Dreier- oder Vierersequenzen gruppiert sind) eine Geschichte in Fragmenten zu erzählen. Auch hier scheint der geheimnisvollen Geschichte in der Tradition des melodramatischen Films im Mandingo-Stil die verbotene Vermischung von weissen und schwarzen Körpern zugrunde zu liegen: Ein wunderbar expressionistisches Bild zeigt einen Mann, fast bis zur Unsichtbarkeit abgedunkelt, der neben einer im Kontrast dazu blendend weissen, deutlich zu sehenden Frau steht und sie anstarrt. Um dieses zum Scheitern verurteilte Paar herum sieht man unscharf eine Gruppe von Ortsansässigen stehen und in eine andere Richtung schauen. Andere Bilder zeigen ein Baby in einem verwahrlosten Zimmer, eine Gruppe von Nonnen, die kommen um das Kind zu holen, und ein drohender Haufen von Nachbarn, die der weissen Missetäterin nachjagen.

Indem Moffatt diese Geschichten in eingefrorenen Stills erzählt, macht sie das Zweideutige, die auf halbem Weg erstarrten Gesten, die unlesbaren Blicke und un schlüssigen Posen sichtbar, die in UP IN THE SKY jeden Versuch einer eindeutigen, linearen Deutung zunichte machen. Ein Mann entfernt sich von einer Frau, die teilnahmslos in einem kleinen Swimmingpool

sitzt. Es könnte sich um einen ganz gewöhnlichen, banalen Augenblick handeln, oder aber um die entscheidende Momentaufnahme einer Beziehungskrise. Wenn die Nonnen das Baby in einen wolkenlosen, ja bis zum Nichts verblichenen Himmel halten – ein Schlüsselmotiv der Serie –, so kann das ebenso ein Bild brutaler Vereinnahmung wie unschuldigen Jubels sein.

Doch was diese Serie meilenweit über die Post-Cindy Sherman-Tradition des kunstvoll inszenierten «Filmstills» mit offenem Ausgang emporhebt, ist die Tatsache, dass es nicht hauptsächlich oder ausschliesslich um das Erzählen einer Geschichte geht. Insgesamt betrachtet beschwören diese exzellent komponierten und arrangierten Photographien einen ganzen Mikrokosmos von Stimmungen, Charakteren, Orten, fragmentarischen Ereignissen und Erscheinungen. Es ist ein bisschen wie ein ausgeklügeltes Filmsetting oder ein Drehort, wo alle schon kostümiert an ihren Plätzen stehen, bevor überhaupt die Handlung feststeht. So wandern wir über diese in der Welt angesiedelte Bühne und die Filmerinnerungen und -assoziationen strömen wieder auf uns ein: grimmige Schrotthändler, die wie Flüchtlinge aus der *Mad Max*-Trilogie wirken; gespenstische Bilder von orgastischer Hingabe und katatonischer Trance in einer Nacht, die wie in einem Film von David Lynch nur vom Mond oder einem Feuer erhellt wird; ärmliche Alte und Kids, die in ihren Flanell-Pyjamas auf der Strasse herumhängen und an jene seltsame Mischung aus Wildwest-Ethos und gängigen Aussie-Tricks in John Heyers bescheidenem Meisterwerk *The Back of Beyond* (1954) erinnern.

UP IN THE SKY wurde im abgelegenen australischen Busch aufgenommen und hat bei allen Requisiten, Kunstgriffen und aller inszenierten Melodramatik doch unverkennbare neorealistic Züge. Es ruft (eine weitere Schicht in unserem Filmgedächtnis) auch jene italienischen Filme aus den 40er Jahren in Erinnerung, die mit ihren tristen, realen Drehorten und Laiendarstellern als erste dieses Etikett erhielten. In der Tat fühlt Moffatt sich einem Film ganz besonders verpflichtet: Pier Paolo Pasolinis *Accattone* (1961), einem provokanten Film, der sich buchstäblich wie Phönix aus der Asche der neorealistischen Bewegung erhob. Pasolini war ein blumig modernistischer Komplikator der gesellschaftsbewussten Ethik des Neorealismus. Seine proletarischen Figuren (Zuhälter, Prostituierte, Arbeiter, Arme) hat er fast engelhaft dargestellt wie heiligmässige, romantisierte Phantome aus einer einfacheren Zeit und Gesellschaft. Pasolinis Vermächtnis war weniger der Versuch eines inszenierten Dokumentarfilms als vielmehr die Darstellung einer Sehnsucht.

Wenn Moffatt eine Schlüsselszene aus *Accattone* – zwei im Dreck kämpfende Männer – in ihr Werk einbezieht, so fällt es schwer, die Musik nicht zu hören, mit der Pasolini in beissender Paradoxie und Widersprüchlichkeit seine Szene unterlegte: ein grandioser Orchesterschwalm von Bach. Moffatt überträgt den Zwiespalt dieser Ton-Bild-Kombination ganz auf die visuelle Ebene: Abermals lässt sich nicht klar erkennen, ob diese Männer bis aufs Blut miteinander kämpfen oder ob sie in einem ewigen Liebestanz miteinander ringen. Aber so viel Moffatt von Pasolini nimmt, gibt sie ihm auch zurück. Denn ich kann die Slums von Rom, die Pasolini in seinem Film gezeigt hat, nun nicht mehr betrachten, ohne zu denken, dass es da genau wie in irgendeinem gottverlassenen Ort im australischen Busch aussieht.

(Übersetzung: Nansen)



NICOLAS ROEG, *WALKABOUT*, 1971, film still.
(20TH CENTURY FOX)