Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1998)

Heft: 53: Collaborations Tracey Moffatt, Elizabeth Peyton, Wolfgang Tillmans

Artikel: Tracey Moffatt : a stranger within = eine Fremde im Innern

Autor: Lajer-Burcharth, Ewa / Aeberli, Irene

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680648

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

EWA LAJER-BURCHARTH

A Stranger Within

What haunts are not the dead,

but the gaps left within us by the secrets of others.

Nicolas Abraham[1)]

Like a strip of film wrapped around the gallery walls, a series of photographic tableaux unravel in front of you as you stroll about. The serial arrangement of the photographs suggests a narrative format, but if there is a story here, it is being told in flashes, through arrested, surreptitious moments of vision.

In a dilapidated room, a black baby held in a white woman's arms peeks out of the window at the world beyond its home of misery. Outside, hovering in the arid vastness of the desert and of their desires, three solicitous nuns stare back at the baby, undaunted by the terse message of the graffiti shouting at them from the window pane: "Fuck you!"

Down on all fours, a shabbily dressed man crosses a highway in front of a parked jeep, its headlights catching his wispy hair in a halo of sainthood or madness. Traversing the road back and forth, he turns his head to look at you and laughs tauntingly. He might be a village fool or a character from a movie—Fellini's mad relative in *Amarcord* comes to mind, sitting high up on a tree and shouting to the great embarrassment of his family gathered below: "Voglio una donna! Voglio una donna!" ("I want a woman!")

On a sun-drenched dirt road a dark-skinned man wearing nothing but a pair of old jeans, advances tiptoeing towards you, a knife in his hand, as if in an invitation to a dance of death. His lean and tense, erotically charged body casts a scar of a shadow on the ground. Behind him, two rough types loom about, ready to bear witness or maybe join in the confrontation—the air is thick with heat and nothing to do. Car tracks visible on the road seem like rails on which the whole scene threatens to slide forward and crash against you.

Perched triumphantly on a squished ruin of a car, a woman warrior wielding a huge hammer looms high over the horizon of dryness spreading around. To her left, another desert amazon bends down to tie a car wreck with a steel rope. In the next image, the camera moves to a stylized close-up of her muscled limbs—one is reminded of the unself-consciously erotic views of the heroines of labor in soc-realist photography—catching also her two female companions wrestling with the scraps of steel in the background.

As you move along, the characters you have encountered so far begin to reappear in new situations: The nuns get hold of the baby; the desert amazons move on to another task—the removal of an ani-

EWA LAJER-BURCHARTH teaches modern art and critical theory at Harvard University and is the author of *Necklines: Jacques-Louis David After the Terror* (Forthcoming Yale University Press).

mal carcass from the tree; the "madman" reappears in front of the white mother's shack to pose for an unlikely family snapshot; the dark-skinned man gets into a fight with some white guy, etcetera. Yet no story line, no closure or conclusion can be discerned. Some scenes do appear in a closely progressing sequence, but others are separated by huge jumps in the narrative. The different colors in which the photographs have been printed—livid blue, sepia, black and white—enhance your sense of discontinuity. And your own movement from image to image, from one gallery space to another, makes the lacunae in the story a matter of bodily experience. It is as if you were caught in a spatial web of some long epic poem, from which sections have been cut out by an invisible editor.

UP IN THE SKY (1997) is a travelogue from the artist's journey to the social and geographical margins, a visual document of the rugged world of misfits, drifters, and tough types that could be almost anywhere. It is in Australia. You will not fail to notice that Moffatt's vision subtly re-genders this mythically male territory, populating it with female characters and featuring a mother and child (the white woman with her colored baby from the first photograph in the series) as the main protagonists—if this sprawling but coreless photographic epic could be said to have any. Most striking about Moffatt's project, though, is the strangeness of her images—the poetic density of these ostensibly documentary photographs—as well as the way in which they relate to one another, implying narrative continuity and refusing it at the same time. What is her story "about"? What exactly does it "document"?

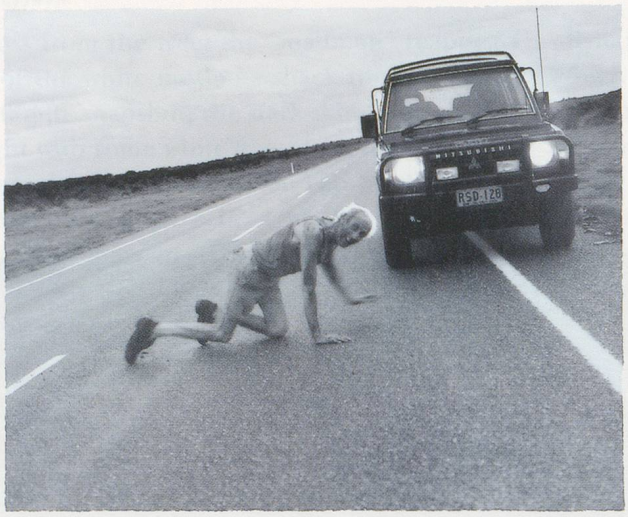
Moffatt told an interviewer: "Some of the images are in fact what I saw and photographed, but most are staged up, set up. I like that people can't tell which is which. I like that there is an 'in-betweenness' about them."[2] Oscillating, indeed, between a document and a fantasy, these photographs do not only feature odd characters and bizarre situations but, more disconcertingly, seem inscribed from within by a kind of (ir)reality. Shot from conspicuously odd angles, with the peculiarly mobile camera that plunges back and forth, as if on rails, or dangles from above, as if suspended on a crane, they situate the figures in a dynamic and disorienting, pluridirectional space. Such is the case of the four photographs in which two men locked in a fight tumble on the ground that seems rushing away from underneath them, setting their bodies afloat. In other cases, it is as if different layers of vision were stretched and pulled in opposite directions, the visual field thus internally destabilized, as in the photograph of two black girls standing in a field of grass, figures in a geometry of disconnection, one throwing out a hoop to be received by no one—playing a game of *fort* without a *da*[3]—another, far away in the background, leaning against a massive wedge of concrete bathed in light.

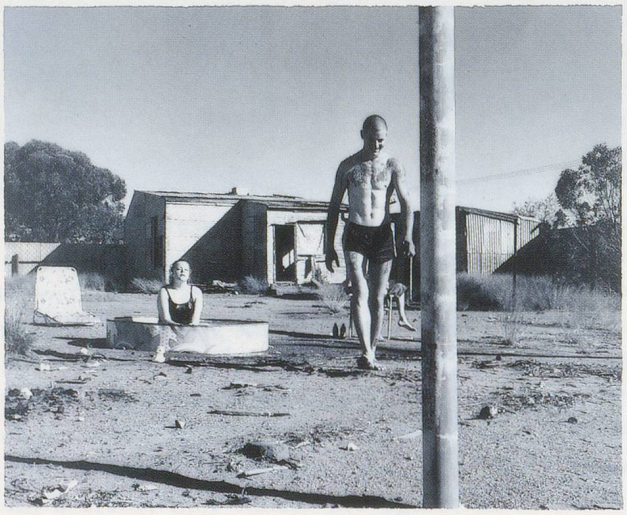
But there is also the in-betweenness about the photographs as a series, punctuated by the holes in the story, as if the strings of the narrative have snapped, leaving on the gallery walls only the fragmented relics of (ir)reality. Their syncopated rhythm charts a visual territory of destabilized relations, a topography of estrangement.

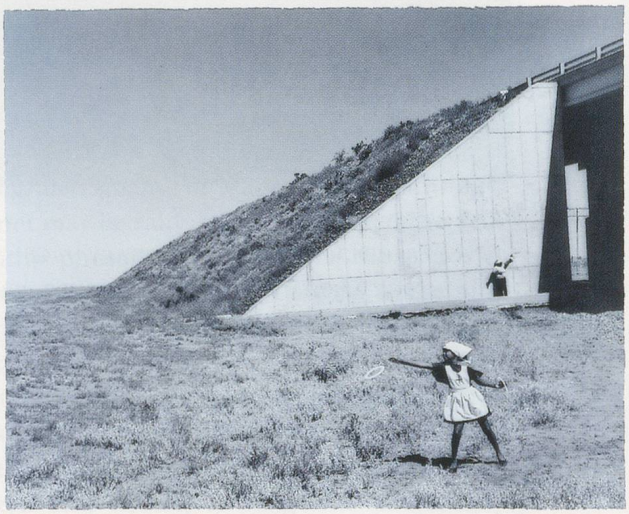
Aesthetic estrangement is, of course, an established critical strategy of the 20th-century avant-gardes—enough to think of the Brechtian imperative of "distanciation" or of the exploration of the transgressive potential of the uncanny in Surrealist photography. Moffatt's debt to Pasolini's *Accattone* (1961), a vision of a small-time pimp and his entourage at once ennobled and rendered strange by the majestic cadences of J.S. Bach against which it was set, has been noted. One may reach further back in time, to the Manet of the ABSINTHE DRINKER and the OLD MUSICIAN, these disjunct depictions of social marginals in Second Empire Paris with which both Moffatt's subject matter and her representational strategies have some affinity. Her arrested photographic visions of the margins have the condensed and unintegrated quality of Manet's early paintings, just as Manet may be said to have mimicked the artifice of studio photography to secure the pictorial strangeness of his vision. What, though, is the purpose and meaning of strangeness in UP IN THE SKY?

Moffatt's earlier work, NIGHT CRIES: A RURAL TRAGEDY (1989), screened this year at Dia Center for the Arts as part of a larger one-person survey, throws some light on the effect of estrangement in her current project. This visually striking and emotionally

TRACEY MOFFATT, UP IN THE SKY, 1997, 5, series of 25 offset lithographs, 28½ x 40" each /
HOCH AM HIMMEL, 5, Serie von 25 Offsetlithographien, je 72,4 x 101,6 cm.


MITSUBISHI
RSD-128





TRACEY MOFFATT, UP IN THE SKY, 1997, 4 & 6–13, series of 25 offset lithographs, 28½ x 40" each / HOCH AM HIMMEL, 4 & 6–13, Serie von 25 Offsetlithographien, je 72,4 x 101,6 cm.

intense film that brought the artist some notoriety speaks, in both its theme and structure, of a fraught relation between a daughter and her mother. Shuttling back and forth in time and space, Moffatt tells a story of Rosie, a middle-aged woman disgruntedly taking care of her old, disabled and dying mother. The scenes of Rosie's travails of filial love and duty are interspersed with her memories from childhood, when it was her mother who cared for her. The daughter-mother scenes are framed and intercut by the footage of Jimmy Little, the popular Aboriginal entertainer in the 1950s and an icon of cultural assimilation.

Through its shifting and discontinuous formal structure, the film articulates the emotional tensions underwriting the daughter's relation to her mother, her needy shuttlings between the poles of attachment and separation, love and hate. It circles around two seminal moments of the daughter's reaction to loss—the little Rosie momentarily abandoned by her mother on the beach, under the darkening skies and the ocean swelling with a storm; and the adult Rosie's mourning her dead mother on a train platform in the desert. Yet the film's unusual, highly stylized, and theatrical visuality—its surreal tableaux, at once elegant and brutal, shot in lush, saturated colors, with minimal attributes and maximum of formal expression—produces a haunting effect that seems to exceed the depicted situation. There is something else, you have a sense, that weights upon the film, some burden on the daughter's chest that cannot be explained by her impatience and boredom with attending to the dysfunctional and shrinking body of her mother, not even by her desperate grief after the mother's death. The visual poetic of artifice and dissociation conveys the psychic reality of the daughter-mother relation as always already underwritten by an alienation from within, a haunting by a kind of loss that cannot be articulated yet makes itself felt.

This effect of haunting may be grasped through the psychoanalytic concept of the phantom. Nicolas Abraham formulated the notion of the phantom to account for the gaps in psyche that are due not to the subject's own psychic history but to the history of others in the subject's family. Phantom is an unconscious formation produced by the unspeakable

secrets the subject inherits, usually from the parents. They are unspeakable for good reason, having to do with something shameful or embarrassing that has to be concealed. And they are haunting because this concealed knowledge is not the haunted person's own and thus remains unintegrated within this person's psychic realm. Phantom "works like a ventriloquist, like a stranger within the subject's own mental topography."[4] Self becomes phantomized precisely because part of it remains wrapped in silence, invisible, unrepresentable to the subject.

It is as the filmic structure of gaps and elisions that the phantom may be seen to manifest itself in NIGHT CRIES. The interruptions in the flow of the narrative, the mechanical repetition of certain sequences, the disjunct structure of the pictures, the dissociation of sound and image—these formal qualities may be seen as the effect of a "secret" that cannot be shown but that nevertheless puts pressure on representation. What could this secret be, what kind of absence could exert subformal pressure? Its nature is hinted at most eloquently by the sequence of Jimmy Little singing "Love Me Tender" with his voice muted out: an image of loss that points to another and situates it culturally—the loss of the voice of love as a cost of cultural assimilation. This sequence may be seen to refer to Little's own loss, disavowed, to be sure—he seems quite happy singing other people's songs, as if oblivious to the self-alienation such mimicry produces from his own culture. But insofar as, structurally, his image functions as a gap within the film, a moment of interruption inserted in the scene of the little Rosie's abandonment on the beach, it is also her loss—not just the immediate one, of the white (foster) mother who has momentarily disappeared from the girl's sight, but of her lost love which has to remain invisible: the dark-skinned girl's Aboriginal mother.

It is the mother that is missing from Moffatt's picture that haunts this film, exerting pressure that registers on the level of form—precisely in its visual rhetoric of estrangement that sets an unbridgeable distance between things, between the black girl and her white mother, between the present and the past, between the sound and the image. She is the stranger haunting the psychic universe of the daughter that this film visualizes so suggestively as an imaginary realm marked by elisions and discontinuities. But if the original mother can only appear as a phantom, it is not because she was lost but rather because the way in which it happened made her loss unrepresentable.

The Aboriginal mother remains invisible (for Rosie and for us) for reasons in which the little girl's individual history (and, we may add, the artist's own biography) and historical factors intersect: It has to do with the Australian policy of cultural assimilation that was in effect from the 1930s to the mid-1960s. This policy took Aboriginal children from their original parents and placed them in the homes of the foster parents, effecting social assimilation at the cost of not only social and cultural but also psychic alienation. To remove a child from the original habitat and place him or her with foster parents of a different—dominant—culture is to transform the original parent into a ghost, something that remains unintegrated into the new cultural universe of the child. It is to create a situation in which the child's own past becomes an unintegrated entity within his or her psychic realm, leaving the child with a sense of loss that cannot be assimilated.

It is of this at once cultural and psychic, individual and collective, dimension of loss that NIGHT CRIES speaks so eloquently. If Rosie's Aboriginal mother is not simply an absence but a ghost that returns to haunt this film, it is as the silence of the (non)place to which the Australian policy of assimilation relegated Aborigines and their culture: not a ghost of someone dead, but a hole wrought in the daughter's psyche by the physical and cultural disappearing of someone loved. In that sense, the film speaks not of the secret of others (as Abraham would have it), but of others—the cultural other—as an intrapsychic secret, as the concealed knowledge generated by specific historical circumstances, a presence relegated to the individual and cultural unconscious.

UP IN THE SKY shares a secret with NIGHT CRIES: its disjunctive filmic structure, its narrativity of elisions, its situations, its flights of poetic fancy, all these aspects may be taken as symptoms of a kind of haunting.[5] The technique of preflashing Moffatt uses often brings the contours of her figures oddly out of focus, making them look haloed or ghosted. One of

TRACEY MOFFATT, UP IN THE SKY, 1997, 14, series of 25 offset lithographs, 28½ x 40" each / HOCH AM HIMMEL, 14, Serie von 25 Offsetlithographien, je 72,4 x 101,6 cm.

the photographs is, in fact, quite explicitly ghostly. In it, a village community standing in their nightgowns and pajamas appears as a collective specter that haunts the street, or, alternately, as if they themselves were haunted by some invisible revenants. But what this photograph also most clearly conveys is the status of the artist herself as a kind of ghost revisiting this rural community—who else is it but a photographer that they eye with suspicion as she takes her shot? To be sure, Moffatt has identified herself with a stranger before—notably in her noir photo-take SOMETHING MORE (1989) featuring her as an enigmatic "Chinese" woman. But here she activates this position, defining the stranger not as a role performed by her character but as a formation within the very structure of her vision. Throughout this whole photographic series, it is, then, the position of a phantom that Moffatt self-consciously assumes in relation to her subjects and their territory to produce an album of (self)estrangement, a mnemonic geography of dissimilation.

Dissimilation: the act of making, or a process of becoming, dissimilar. In a narrower linguistic sense, a development of dissimilarity between two identical sounds, also a loss or dropping of one of two such sounds, as in the way one pronounces the word "governor" skipping the "er." UP IN THE SKY may be seen as a document of dissimilation: Moffatt's mode of generating her own idiosyncratic, reclamatory vision of Australia, a vision of the familiar—and familial—terrain which is not one. This is a matter of a formal process of condensation and (ir)ruption of the picture, of dropping some visual "syllables," of composing images in a way that leaves you with a sense of something missing from them, in sum, of producing a phantomized account of the real. But such operations also phantomize the very paradigm of the documentary vision, othering the ethnographic gaze as a mode of cultural production of the other, confusing the structure of the exoticizing look. If, then, UP IN THE SKY is produced from a position of a stranger within—the artist as an alien viewer in her own territory—it is distinct from that of a traditional ethnographer. Moffatt's vision is a "theater for no one,"[6] offering images that refuse to produce knowledge of the "other" or to situate anyone in a position of knowing—no consistent gaze is implied by their diverse compositional structures and visual styles based on very different sources. Rather, UP IN THE SKY reclaims that otherness that NIGHT CRIES articulated as unspeakable for a poetic, continuously unsettling re-articulation.

But dissimilation as a strategy operates also on another psychocultural register, at once collective and individual, in this series. A dis-assimilation, it may be understood as an undoing, through the image, of a dysfunctional sociocultural integration. What the series makes clear is that, for Moffatt, this project is inseparable from the process of distinguishing oneself as a daughter-mother relation in particular, referring to the fact that the girl's, unlike the boy's, development of her own distinct self involves the difficult task of separating from her mother while at the same time identifying with her. What the series conveys is the extent to which such process is complicated by the specific sociocultural arrangements.

UP IN THE SKY is, then, a dissimilating saga of a marginal community in which race figures in unpredictable configurations. It is defamiliarizing: a view of a community that escapes the familial metaphors with their triangulating grip of the Oedipal. More often than not, the father appears here only as a phantom—for example, the ghostly presence embracing the pregnant woman. The dark baby featured prominently in the series is imagined instead predominantly in relation to women: its white mother, the three nuns, the desert amazons. Two shots of the baby are hung flanking the image of the women toiling at the car wrecks, one pulling a chain with some strain, as if in the hard labor of separation in which feminine identity is always caught. These images suggest the status of a series as a vision not inspired by as much as wrested from the mother. (And the artist's strategy of estrangement is thus a strategy of detachment from the mother and from the motherland of Australia.)

Finally, what the artist dissimilates is her own identity. To install oneself as a "stranger within" is not only to shun the othering gaze of an outsider but also to refuse being situated as a privileged insider who can spin a politically and culturally "correct" tale of Australia, to recoil from being pigeonholed as an "ethnic artist." Moffatt is rather a strange insider, a ventriloquist telling us a story of Australia that we would not necessarily expect (or that may not even be identified as "Australian").

It is also from a position of a "stranger within" that Moffatt produced for Dia Center for the Arts her new project HEAVEN (1997), a wickedly funny videotape in which the artist pursues male surfers, these virile icons of Australianness, camera in hand, trying to steal a peek at their private parts as they change. In the course of her pursuit, Moffatt's camera playfully violates the gendered hierarchies of vision, shamelessly reclaiming the male body as a scopic object of feminine lust. GUAPA (Good-looking, 1995) also engages with the sexed structure of looking, though in a different key—brutal and elegiac at the same time. In this series of photographs, the roller-derby divas tumble about in violent skirmishes with one another, their faces scratched, their tights torn. Framed by the male catcall of its title, the series may be construed as an aggressive reconfiguration of the woman's body that effectively removes it from the voyeuristic grip of the putative gazing man. Yet, the formal staging of these women's violent mutual engagements—their bodies entangled as if they were floating in the non-gravitational space of battle scenes on Roman sarcophagi or early Renaissance paintings—points also in another, interfeminine direction. What we are given to see is not, as it may seem at first, a battle of some latter-day amazons, but rather a slow-motion sequence of an ultrasound dream, the product of an intrauterine imagination. Abstracted and stylized, the violence between these women seems to echo some other, more archaic, violence of the earliest processes of bodily and psychic self-differentiation. While their efforts to engage and disentangle from one another restage these earlier fetal choreographies, the pink mists of nostalgia for the no-longer-performed women's sport seems to fuse with a recollection of the amniotic comforts of the womb, this quasi-mythic site of the first mother/daughter pleasures and conflicts.

Thus, GUAPA proposes to rethink the relation between women through the paradigm of the imaginary womb as a space of aggressive dissimilation, suggesting violence as a necessary aspect in the process of feminine—and, it seems, also artistic—self-definition. Yet as the last photograph in the cycle suggests, at the end of the battle, instead of the sweetness of victory there is loss. And it is the visual splendor and poetic density that Moffatt's vision brings to loss that draws one to her work. It haunts.

1) "Notes on the Phantom," in: Nicolas Abraham and Maria Torok, *The Shell and the Kernel*, vol. I (Chicago & London: Chicago University Press, 1994), p. 171.
2) Gerald Matt, "Tracey Moffatt, Interview," in: *Tracey Moffatt*, exhibition catalogue, Kunsthalle Wien, 1998, p. 17.
3) I am referring to Freud's story of the "fort-da" as a game through which a child tries to represent and thus control the loss of the mother.
4) Abraham, p. 173.
5) Abraham suggested that, precisely because of its gratuitousness in relation to the subject, the phantom-formation "creates the impression of surrealistic flights of fancy...," p. 173.
6) Expression used by the artist in conversation with the author.

TRACEY MOFFATT, NIGHT CRIES: A RURAL TRAGEDY, 1989, film stills / NACHTSCHREIE: EINE TRAGÖDIE AUF DEM LAND.

TRACEY MOFFATT, UP IN THE SKY, 1997, 15, / HOCH AM HIMMEL, 15.

EWA LAJER-BURCHARTH

Eine Fremde im Innern

Was uns heimsucht,

sind nicht die Toten, sondern die Lücken,

welche die Geheimnisse anderer in uns hinterlassen.

Nicolas Abraham[1)]

Wie ein Filmstreifen, der sich den Wänden entlangschlängelt, entfaltet sich beim Rundgang durch die Galerie vor unseren Augen eine Serie von Photographien. Die fortlaufende Anordnung der Bilder lässt auf eine Erzählstruktur schliessen, aber wenn hier überhaupt von einer Geschichte die Rede sein kann, so wird sie in kurz aufblitzenden Episoden, in verstohlen festgehaltenen Momenten des Sehens erzählt.

In einem schäbigen Zimmer guckt ein schwarzes Baby auf dem Arm einer weissen Frau durch das Fenster auf die Welt ausserhalb seines armseligen Zuhause. Draussen in der trockenen Einöde der Wüste und ihres Begehrens erwidern drei besorgte Nonnen den Blick des Babys, völlig unbeeindruckt von der mehr als deutlichen Botschaft des Graffito, das ihnen vom Fenster her entgegenschreit: «Fuck you!»

Auf allen vieren überquert ein ärmlich gekleideter Mann eine Landstrasse, direkt vor einem geparkten Jeep, dessen Scheinwerfer sein dünnes Haar wie den Strahlenkranz eines Heiligen oder Verrückten aufleuchten lassen. Während er über die Strasse und wieder zurück kriecht, dreht er den Kopf und schaut uns spöttisch lachend an. Er könnte ein Dorftrottel sein oder aus einem Film entsprungen – man fühlt sich an den verrückten Verwandten aus Fellinis *Amarcord* erinnert, der auf einen Baum geklettert ist und zur grossen Verlegenheit seiner darunter versammelten Familie laut schreit: «Voglio una donna! Voglio una donna!» (Ich will eine Frau!)

Auf einer sonnenüberfluteten Naturstrasse bewegt sich ein dunkelhäutiger Mann auf Zehenspitzen und nur mit einem Paar alter Jeans bekleidet auf uns zu, in der Hand ein Messer, als wollte er zu einem Totentanz auffordern. Sein magerer, straffer, erotisch wirkender Körper wirft einen Schattenfleck auf den Boden. Hinter ihm sind zwei rauhe Typen zu sehen, potentielle Augenzeugen oder gar Teilnehmer des Streites. Die Luft ist von bleierner Hitze und Lange-

EWA LAJER-BURCHARTH ist Professorin für moderne Kunst und Kritiktheorie an der Harvard Universität. Ihr Buch *Necklines: Jacques-Louis David After the Terror* wird demnächst bei Yale University Press erscheinen.

weile erfüllt. Reifenspuren auf der Strasse muten an wie Schienen, auf denen die ganze Szene vorwärts zu gleiten und gegen uns zu krachen droht.

Auf einem zerquetschten Autowrack, hoch über dem Horizont und der ausgetrockneten Umgebung, thront stolz eine weibliche Kriegerin mit einem riesigen Hammer. Links von ihr bückt sich eine weitere Wüstenamazone und zurrt ein Stahlseil an einem zweiten Autowrack fest. Auf dem nächsten Bild zeigt die Kamera eine stilisierte Nahaufnahme ihrer muskulösen Glieder (man fühlt sich an die unverhohlen erotischen Darstellungen der Heldinnen der Arbeit im sozialistischen Realismus erinnert), wobei man im Hintergrund zugleich ihre beiden sich mit Stahlschrott abmühenden Gefährtinnen erkennt.

Geht man weiter, tauchen die Gestalten, die man bisher kennengelernt hat, in neuen Situationen auf: Die Nonnen kriegen das Baby zu fassen; die Wüstenamazonen wenden sich einer neuen Aufgabe zu (der Entfernung eines Tierkadavers aus einem Baum); der «Irre» erscheint vor der Behausung der weissen Mutter, wo er für ein unglaubwürdiges Familienphoto posiert; der dunkelhäutige Mann prügelt sich mit einem Weissen und so fort. Es ist jedoch kein Handlungsfaden, kein Abschluss oder Ende erkennbar. Einige Szenen erscheinen in fortlaufender thematischer Reihenfolge, während bei anderen der Erzählfluss durch grosse Sprünge unterbrochen wird. Die unterschiedlichen Farben, in denen die Photographien gedruckt sind – Graublau, Sepia, Schwarzweiss –, verstärken das Gefühl der Diskontinuität. Und unsere eigene Bewegung, das Schreiten von Bild zu Bild, von einem Galerieraum zum anderen, lässt das Lückenhafte der Erzählung zu einer körperlichen Erfahrung werden. Es ist, als wäre man im räumlichen Netz eines langen, epischen Gedichts gefangen, aus dem ein unsichtbarer Lektor ganze Abschnitte weggestrichen hat.

UP IN THE SKY (Hoch am Himmel/In den Himmel hinauf, 1997) berichtet von der Reise der Künstlerin in die sozialen und geographischen Randgebiete und dokumentiert in Bildern die rauhe Welt der Aussenseiter, Sonderlinge und knallharten Typen, die man fast überall ansiedeln könnte. Es ist Australien. Und es ist unschwer erkennbar, dass Moffatt dieses von Männlichkeitsmythen besetzte Territorium auf

TRACEY MOFFATT, UP IN THE SKY, 1997, 16–18, series of 25 offset lithographs, 28½ x 40" each / HOCH AM HIMMEL, 16–18, Serie von 25 Offsetlithographien, je 72,4 x 101,6 cm.

subtile Weise re-feminisiert, indem sie es mit weiblichen Gestalten bevölkert und eine Mutter mit Kind (die weisse Frau und das farbige Baby auf dem ersten Bild der Serie) zur zentralen Protagonistin macht – falls man bei diesem wild wuchernden, photographischen Epos ohne eigentlichen Kern überhaupt von so etwas sprechen kann. Am auffallendsten ist jedoch die Fremdartigkeit von Moffatts Bildern – die poetische Dichte dieser sich dokumentarisch gebenden Aufnahmen – sowie die Art, wie sie zusammenhängen, eine kontinuierliche Handlung nahe legend und zugleich verweigernd. Worum geht es in dieser Geschichte? Was genau wird eigentlich «dokumentiert»?

Moffatt erklärte in einem Interview: «Zum Teil sind es tatsächlich Dinge, die ich gesehen und photographiert habe, aber die meisten sind gestellt, inszeniert. Mir gefällt, dass man die einen nicht von den anderen unterscheiden kann; ich mag diese ‹Unentschiedenheit›.»[2] Tatsächlich oszillieren diese Photographien zwischen Dokumentation und Phantasie. Sie zeigen nicht bloss seltsame Gestalten und bizarre Situationen, sondern, was irritierender ist, sie scheinen von einer Art inneren (Un-)Wirklichkeit durchdrungen zu sein. Aus auffallend merkwürdigen Blickwinkeln aufgenommen – die seltsam mobile Kamera scheint wie auf Schienen hin und her zu flitzen oder aber wie an einem Kran aufgehängt von oben herunterzubaumeln –, tasten diese Bilder sich in einen dynamischen und verwirrenden, mehrdimensionalen Raum vor. Das trifft auf die vier Photographien zu, in denen zwei miteinander ringende Männer zu Fall kommen und weiterkämpfen, während der Boden unter ihnen wegzufliessen und ihre Körper mitzureissen scheint. Dann wiederum ist es so, als würden verschiedene visuelle Schichten gedehnt und in entgegengesetzte Richtungen gezerrt, wodurch das Blickfeld innerlich destabilisiert wird. So etwa im Bild der beiden schwarzen Mädchen auf der Wiese, von denen die eine einen Wurfring ins Leere wirft – eine Art «Fort-da»-Spiel ohne «da»[3] –, während die andere weit im Hintergrund an einen wuchtigen, sonnenbeschienenen Betonkeil gelehnt dasteht: zwei Figuren in einer Geometrie der Beziehungslosigkeit.

Aber auch die Photos als Serie haben etwas von dieser «Unentschiedenheit», die durch die Lücken in der Handlung hervortritt. Es ist, als wären die Erzählstränge gerissen und hätten an den Wänden der Galerie lediglich fragmentarische Überbleibsel der (Ir-)Realität zurückgelassen. Ihr synkopischer Rhythmus macht eine Landschaft von aus den Fugen geratenen Beziehungen sichtbar, eine Topographie der Entfremdung.

Die ästhetische Entfremdung ist natürlich eine etablierte kritische Strategie der Avantgarden des 20. Jahrhunderts – denken wir bloss an den Brechtschen Imperativ der «Verfremdung» oder an die Erkundung des Transgressionspotentials des Unheimlichen in der surrealistischen Photographie. Es ist bekannt, dass Moffatt Anleihen bei Pasolinis Film *Accattone* (1961) machte, dem Porträt eines kleinen Zuhälters und seines Milieus, das von den getragenen Kadenzen von Johann Sebastian Bach untermalt und dadurch zugleich veredelt und verfremdet wird. Man könnte noch weiter zurückgehen, zu Manets ABSINTHTRINKERIN und DER ALTE MUSIKANT, zwei voneinander unabhängigen Darstellungen gesellschaftlicher Aussenseiter im Paris des Second Empire, zu denen sowohl Moffatts Themen als auch ihre Darstellungstechniken eine gewisse Affinität aufweisen. Ihre photographischen Porträts des Randständigen besitzen die Dichte und Unangepasstheit von Manets Frühwerken. Man könnte sagen, Manet habe die Künstlichkeit der Atelierphotographie nachgeahmt um die bildliche Fremdartigkeit seiner Darstellungen zu erreichen. Was aber ist Sinn und Zweck der Fremdartigkeit in UP IN THE SKY?

Moffatts älteres Werk NIGHT CRIES: A RURAL TRAGEDY (Nachtschreie: eine Tragödie auf dem Land, 1989), das dieses Jahr im Rahmen eines grösseren Querschnitts im Dia Center for the Arts gezeigt wurde, wirft etwas Licht auf den Verfremdungseffekt in ihrem aktuellen Projekt. Dieser visuell verblüffende Film von grosser emotionaler Intensität, welcher der Künstlerin zu einiger Beachtung verholfen hat, spricht, sowohl was den Inhalt als auch was die Struktur angeht, von einer gespannten Beziehung zwischen einer Tochter und ihrer Mutter. Hin und her pendelnd in Raum und Zeit, erzählt Moffatt die Geschichte von Rosie, einer Frau mittleren Alters, die sich lustlos um ihre alte invalide, im Sterben liegende Mutter kümmert. Die Szenen, die Rosie beim

Verrichten der von töchterlicher Liebe und Pflichterfüllung zeugenden Arbeiten zeigen, wechseln sich ab mit Erinnerungen an ihre Kindheit, als ihre Mutter noch für sie sorgte. Umrahmt und unterbrochen werden die Tochter-Mutter-Szenen von Filmmaterial über Jimmy Little, einem populären Aboriginal-Entertainer der 50er Jahre und zugleich ein Paradebeispiel für kulturelle Assimilation.

Durch seine sprunghafte, diskontinuierliche formale Struktur bringt der Film die emotionalen Spannungen in der Beziehung der Tochter zur Mutter zum Ausdruck, ihr bedürftiges Hinundhergerissensein zwischen Zuneigung und Distanz, zwischen Liebe und Hass. Er kreist um zwei wichtige Momente, die aufzeigen, wie die Tochter auf einen Verlust reagiert – die kleine Rosie, die von ihrer Mutter einen Moment lang am Strand allein gelassen wird, während der Himmel sich verfinstert und ein aufziehendes Unwetter das Meer aufwühlt; und die erwachsene Rosie, die auf einem Bahnsteig mitten in der Wüste um ihre tote Mutter trauert. Doch die ungewöhnliche, stark stilisierte und theatralische Qualität des Films – seine surrealen Einstellungen, elegant und brutal zugleich, in üppigen, satten Farben, mit einem Minimum an Attributen und einem Maximum an formalem Ausdruck gedreht – erzielt eine eindringliche Wirkung, die über die unmittelbar dargestellten Situationen hinausgeht. Da ist noch etwas Zusätzliches, ein Gefühl, das auf dem Film lastet, eine Bürde auf der Seele der Tochter, die nicht mit der Ungeduld und Langeweile erklärt werden kann, die sie beim Pflegen des kranken, welken Körpers ihrer Mutter empfindet, ja nicht einmal mit ihrer verzweifelten Trauer nach deren Tod. Die visuelle Poesie von Künstlichkeit und Distanzierung offenbart die psychische Realität der Tochter-Mutter-Beziehung, die schon immer von einer inneren Entfremdung geprägt war, der Heimsuchung durch einen Verlust, der nicht in Worte gefasst werden kann, aber dennoch spürbar ist.

Dieser Heimsuchung könnte man vielleicht über den psychoanalytischen Begriff des Phantoms auf die Spur kommen. Nicolas Abraham formulierte diesen Begriff um die Lücken in der Psyche zu erklären, die nicht auf die eigene psychische Geschichte einer Person zurückzuführen sind, sondern auf die Geschichte von Familienangehörigen. Das Phantom ist ein unbewusstes Gebilde, das durch die unaussprechlichen Geheimnisse entsteht, die einer Person – gewöhnlich von den Eltern – vererbt werden. Sie sind aus gutem Grund unaussprechlich, da sie mit etwas Schändlichem oder Peinlichem zu tun haben, das verheimlicht werden muss. Und sie werden zur Heimsuchung, weil das verheimlichte Wissen nicht das der betroffenen Person ist und deshalb von ihr nicht psychisch integriert werden kann. Das Phantom «funktioniert wie ein Bauchredner, wie ein Fremder innerhalb der seelischen Topographie der Person».[4] Das Ich wird eben deshalb phantomhaft, weil ein Teil von ihm in Schweigen gehüllt bleibt, unsichtbar und nicht darstellbar.

In NIGHT CRIES scheint sich das Phantom in der von Lücken und Auslassungen geprägten Filmstruktur zu manifestieren. Die Unterbrechungen im Erzählfluss, die mechanische Wiederholung bestimmter Sequenzen, die unzusammenhängende Struktur der Bilder, die Trennung von Ton und Bild – all die-

TRACEY MOFFATT, UP IN THE SKY, 1997, 19 / HOCH AM HIMMEL, 19.

se formalen Merkmale können als Folge eines «Geheimnisses» angesehen werden, das nicht gelüftet werden darf, aber dennoch zur Darstellung drängt. Worin könnte das Geheimnis bestehen, welche Art der Abwesenheit könnte den subformalen Druck ausüben? Den eloquentesten Hinweis liefert die Sequenz, in der Jimmy Little mit gedämpfter Stimme «Love me tender» singt: das Bild eines Verlustes, das auf einen anderen hinweist und ihn kulturell situiert – den Verlust der Stimme der Liebe als Preis für die kulturelle Assimilation. Man könnte diese Sequenz als Verweis auf Littles eigenen Verlust ansehen, den er natürlich nicht als solchen anerkennen dürfte, scheint er doch ganz zufrieden damit, die Lieder fremder Leute zu singen, so als sei er sich gar nicht bewusst, dass dieses In-eine-fremde-Haut-Schlüpfen die Entfremdung von der eigenen Kultur zur Folge hat. Doch insofern als sein Bild selbst als struktureller Einschnitt innerhalb des Films funktioniert, als Unterbrechung der Szene, in der die kleine Rosie am Strand allein gelassen wird, ist es auch ihr Verlust – nicht bloss der unmittelbare Verlust, das Weggehen der weissen Pflegemutter, die für einen Moment aus dem Blickfeld des kleinen Mädchens verschwunden ist, sondern die verlorene Liebe, die unsichtbar bleiben muss: die leibliche Mutter des dunkelhäutigen Mädchens.

Es ist die auf Moffatts Bild fehlende Mutter, die in diesem Film herumspukt und einen Druck ausübt, der sich auf formaler Ebene zeigt – in der visuellen Rhetorik der Entfremdung, die eine unüberbrückbare Kluft zwischen den Dingen schafft: zwischen dem schwarzen Mädchen und seiner weissen Mutter, zwischen Gegenwart und Vergangenheit, zwischen Ton und Bild. Sie ist die Fremde, die im psychischen Universum ihrer Tochter herumspukt, das dieser Film so hintergründig als imaginäres Reich voller Auslassungen und Brüche darstellt. Wenn aber die leibliche Mutter bloss als Phantom in Erscheinung treten kann, so liegt das nicht daran, dass sie verloren ging, sondern vielmehr daran, dass die Art, wie das vor sich ging, es unmöglich machte, ihren Verlust darzustellen.

Die Aborigines-Mutter bleibt (für Rosie und für uns) unsichtbar, aus Gründen, die sowohl in der persönlichen Geschichte des kleinen Mädchens (und, könnte man hinzufügen, in der Biographie der Künstlerin selbst) als auch in historischen Faktoren liegen. Es geht dabei um die Assimilationspolitik, die in Australien seit den 30er Jahren bis Mitte der 60er Jahre wirksam war. Im Rahmen dieser Politik wurden viele Aborigines-Kinder ihren leiblichen Eltern weggenommen und bei Pflegeeltern untergebracht. Dabei wurde die soziale Assimilation auf Kosten einer nicht nur sozialen und kulturellen, sondern auch psychischen Entfremdung betrieben. Reisst man ein Kind aus seiner ursprünglichen Umgebung heraus und bringt es bei Pflegeeltern unter, die einer anderen (dominanten) Kultur angehören, macht man die leiblichen Eltern zu Gespenstern, zu etwas Unintegriertem, das ausserhalb des neuen kulturellen Universums des Kindes bleibt. Es wird eine Situation geschaffen, in der die Vergangenheit des Kindes zu einer nicht integrierten Lücke in seiner Psyche wird, die ein Verlustgefühl hinterlässt, das nicht verarbeitet werden kann.

Von dieser zugleich kulturellen und psychischen, individuellen und kollektiven Dimension des Verlustes spricht NIGHT CRIES sehr eloquent. Wenn Rosies Aborigines-Mutter nicht einfach etwas Abwesendes, sondern ein Gespenst ist, das in diesem Film herumspukt, so tut es dies in Gestalt der Stille des Nirgendwo, in das die australische Assimilationspolitik die Aborigines und ihre Kultur verbannte: Es ist nicht der Geist eines Toten, sondern ein Loch in der Seele der Tochter, das durch das physische und kulturelle Verschwinden einer geliebten Person entstanden ist. In diesem Sinne spricht der Film nicht von den Geheimnissen anderer (wie Abraham es ausdrücken würde), sondern vom Anderen – dem kulturell Anderen – als innerseelischem Geheimnis, als dem verheimlichten Wissen, das durch spezifische historische Umstände entstand, einem Phänomen, das ins individuelle und kulturelle Unbewusste verbannt wurde.

UP IN THE SKY teilt ein Geheimnis mit NIGHT CRIES: Die disjunktive Filmstruktur, die von Auslassungen geprägte Erzähltechnik, die Situationen, die poetischen Höhenflüge – all diese Aspekte können als Symptome einer Heimsuchung angesehen werden.[5] Die Technik des Vorausblitzens, die Moffatt anwendet, lässt die Konturen ihrer Gestalten oft seltsam unscharf erscheinen, als trügen sie einen Heiligen-

schein oder hätten etwas Geisterhaftes an sich. Eine der Photographien wirkt ganz eindeutig wie ein Spuk: Die Mitglieder einer Dorfgemeinschaft in Nachthemden und Schlafanzügen erscheinen als kollektives Gespenst, das in den Strassen spukt, oder aber sie werden selbst von irgendwelchen unsichtbaren Dämonen heimgesucht. Was bei diesem Bild jedoch ebenfalls klar zum Ausdruck kommt, ist die Rolle der Künstlerin selbst, die als eine Art Gespenst in die ländliche Gemeinde zurückkehrt – und von den Dorfbewohnern argwöhnisch gemustert wird. Natürlich hat sich Moffatt bereits früher mit Fremden identifiziert – so etwa in ihrer rabenschwarzen Photoserie SOMETHING MORE (Etwas mehr, 1989), wo sie als rätselhafte «Chinesin» auftritt. Hier aber aktiviert sie diesen Part, indem sie die Fremde nicht als eine von einer Figur gespielte Rolle definiert, sondern als Gestalt, die zur inneren Struktur ihrer Sichtweise gehört. In der ganzen Photoserie nimmt Moffatt denn auch im Verhältnis zu den abgebildeten Personen und deren Umgebung die Position eines Phantoms ein und erschafft so ein Album der (Selbst-)Entfremdung, eine erinnerungsschwere Geographie der Dissimilation.

Dissimilation: das Beseitigen oder Verlieren der Ähnlichkeit. In einem engeren linguistischen Sinn: die Änderung des einen von zwei gleichen oder ähnlichen Lauten in einem Wort oder das Verschwinden oder Unterdrücken des einen, wie etwa das Weglassen des «er» bei der Aussprache des Wortes «governor». UP IN THE SKY kann als Dokument der Dissimilation angesehen werden: Moffatts Art, ihre ureigene, auf Rückeroberung abzielende Vision von Australien zu entwickeln, die Vision einer vertrauten – und familiären – Landschaft, die nicht einheitlich ist. Es handelt sich hier um einen formalen Prozess der Kondensation und der (Unter-)Brechung von Bildern, des Weglassens gewisser visueller «Silben», des Komponierens von Bildern auf eine Art, die fühlen lässt, dass etwas fehlt, kurz gesagt: der Produktion eines Phantomberichts über die Wirklichkeit. Doch dieses Vorgehen verändert auch das Paradigma der dokumentarischen Betrachtungsweise selbst, indem es den ethnographischen Blick als Mittel der kulturellen Erzeugung des «Anderen» sich selbst entfremdet und die Struktur des exotisieren-

TRACEY MOFFATT, UP IN THE SKY, 1997, 20–25, series of 25 offset lithographs, 28½ x 40" each / HOCH AM HIMMEL, 20–25, Serie von 25 Offsetlithographien, je 72,4 x 101,6 cm.

den Blickes durcheinander bringt. Wenn nun UP IN THE SKY aus der Warte einer Fremden im Innern gestaltet ist – der Künstlerin als auswärtiger Betrachterin in ihrem eigenen Territorium –, so unterscheidet es sich deutlich von demjenigen eines herkömmlichen Ethnographen. Moffatts Vision ist ein «Theater für niemand»[6], dessen Bilder weder ein Wissen über das «Andere» anbieten noch irgend jemanden in der Position des Wissenden zeigen; ihre unterschiedliche Struktur und die ganz verschiedenen Quellen entspringenden visuellen Stilrichtungen erzeugen keinen einheitlichen Blick. Vielmehr bedient sich UP IN THE SKY jener Andersartigkeit, die NIGHT CRIES noch als unaussprechlich darstellte, und lässt sie auf poetische, anhaltend verstörende Weise erneut zum Ausdruck kommen.

Die Dissimilation als Strategie funktioniert jedoch in dieser Photoserie auch auf einer anderen, zugleich kollektiven und individuellen psychokulturellen Ebene. Als Dis-Assimilation könnte sie als bildliche Rückgängigmachung einer fehlgeschlagenen soziokulturellen Integration verstanden werden. Klar wird, dass dieses Projekt für Moffatt untrennbar mit dem Prozess der Entwicklung einer individuellen Tochter-Mutter-Beziehung verbunden ist, bezieht sie sich doch auf die Tatsache, dass die Entwicklung des eigenen Ichs beim Mädchen, anders als beim Jungen, die schwierige Aufgabe erfordert, sich zugleich von der Mutter abzulösen und sich mit ihr zu identifizieren. Die Photoserie zeigt auf, in welchem Masse dieser Prozess durch die spezifischen soziokulturellen Gegebenheiten kompliziert wird.

UP IN THE SKY ist somit eine dissimilierende Saga einer randständigen Bevölkerungsgruppe, in der die Frage der Rasse in unvorhersehbaren Konstellationen in Erscheinung tritt. Sie stellt Vertrautes in Frage: das Bild einer Gemeinschaft, die sich den Familienmetaphern und ihrem ödipalen Würgegriff entzieht. Der Vater erscheint hier meist nur als Phantom, etwa in Gestalt jenes geisterhaften Wesens, das die schwangere Frau umarmt. Das dunkelhäutige Baby, das in der Serie eine zentrale Rolle spielt, wird vor allem in Beziehung zu Frauen gezeigt: seiner weissen Mutter, den drei Nonnen, den Wüstenamazonen. Zwei Aufnahmen des Babys hängen links und rechts neben dem Bild der Frauen, die dabei sind, die Autowracks

auszuschlachten. Eine von ihnen reisst kräftig an einer Kette, als leiste sie die harte Ablösungsarbeit, in der die weibliche Identität stets gefangen bleibt. Diese Bilder deuten darauf hin, dass die Serie etwas zeigt, das weniger von der Mutter inspiriert als ihr abgerungen wurde. (Dementsprechend ist die Verfremdungsstrategie der Künstlerin eine Strategie der Ablösung von der Mutter und vom Mutterland Australien.)

Was die Künstlerin letztlich dissimiliert, ist ihre eigene Identität. Sich selbst als «Fremde im Innern» einzusetzen heisst nicht nur, den entfremdenden Blick der Aussenstehenden zu vermeiden, sondern auch, das privilegierte Auftreten der Insiderin, die eine politisch und kulturell «korrekte» Geschichte über Australien zusammenfabuliert, letztlich also: sich nicht in die Schublade der «Ethnokunst» stecken zu lassen. Moffatt ist eine sehr seltsame Insiderin, eine Bauchrednerin, die uns eine Geschichte über Australien erzählt, die wir nicht unbedingt erwarten würden (oder die nicht einmal als «australisch» erkennbar ist).

Auch Moffatts neustes Projekt für das Dia Center for the Arts ist aus dem Blickwinkel der «Fremden im Innern» entstanden: HEAVEN (Himmel, 1997) ist ein unverschämt komisches Video, in dem die Künstlerin mit der Kamera in der Hand männlichen Surfern nachjagt – dem virilen Inbegriff australischen Lebensgefühls schlechthin – und einen Blick auf ihre Geschlechtsteile zu erhaschen versucht, während sie sich umziehen. Dabei verstösst Moffatts Kamera keck gegen die geschlechtsspezifischen Hierarchien des Sehens und erobert den männlichen Körper schamlos als weibliches Lustobjekt zurück. Auch GUAPA (Gut aussehend, 1995) spielt mit dem geschlechtsspezifischen Blick, wenn auch in einer anderen Tonart – brutal und elegisch zugleich. Diese Photoserie zeigt herumstolpernde Roller-Derby-Divas, die sich heftig in die Haare geraten, wovon ihre zerkratzten Gesichter und zerrissenen Strümpfe zeugen. Die mit einem männlichen Balzruf betitelte Serie könnte man als aggressive Neukonfiguration des weiblichen Körpers verstehen, die diesen effektiv aus dem voyeuristischen Zugriff des potentiellen männlichen Zuschauers befreit. Die formale Inszenierung der brutalen Raufereien dieser Frauen – ihre Körper sind ineinander verkrallt, als schwebten sie im schwerelosen Raum der Kampfszenen auf römischen Sarkophagen oder Gemälden der Frührenaissance – weist jedoch auch auf ein anderes, reines Frauenthema. Was wir hier sehen, ist nicht, wie man glauben könnte, der Kampf einiger moderner Amazonen, sondern eher die in Zeitlupe abgespielte Sequenz eines Ultraschall-Traums, das Produkt einer intrauterinen Phantasie. Die abstrahierte und stilisierte Gewalt zwischen diesen Frauen mutet an wie das Echo einer anderen, archaischeren Gewalt, die in früheste Prozesse der physischen und psychischen Selbstdifferenzierung zurückreicht. Während ihre Angriffs- und Befreiungsversuche diese frühen fötalen Choreographien nachahmen, scheinen die rosa Nebel der Sehnsucht nach einem nicht mehr ausgeübten Frauensport mit der Erinnerung an die nährende Geborgenheit des Mutterschosses, dieses fast schon mythischen Schauplatzes der ersten Mutter-Tochter-Freuden und -Konflikte, zu verschmelzen.

GUAPA fordert daher dazu auf, die Beziehungen zwischen Frauen am Beispiel des imaginären Mutterschosses als Raum der aggressiven Dissimilation zu überdenken, und stellt die Gewalt als notwendigen Aspekt im Prozess der weiblichen – und wohl auch künstlerischen – Selbstdefinition dar. Wie jedoch das letzte Bild der Serie andeutet, ist am Ende des Kampfes kein Siegerkranz, sondern ein Verlust zu erwarten. Und es ist die visuelle Pracht und poetische Dichte, die Moffatt diesem Verlust verleiht, die ihre Kunst so faszinierend macht. Sie schlägt uns in Bann.

(Übersetzung: Irene Aeberli)

1) Nicolas Abraham und Maria Torok, «Notes on the Phantom», in: *The Shell and the Kernel*, Bd. 1, Chicago University Press, Chicago und London 1994, S. 171.
2) Gerald Matt, «Tracey Moffatt, Interview», in: *Tracey Moffatt*, Ausstellungskatalog, Kunsthalle Wien 1998, S. 17.
3) Ich beziehe mich auf Freuds Geschichte des «Fort-da», ein Spiel, durch das ein Kind das Weggehen der Mutter darzustellen und zu verarbeiten versucht.
4) Abraham, S. 173.
5) Abraham ist der Meinung, dass die Entstehung eines Phantoms, gerade weil der Grund nicht in der betroffenen Person selbst liegt, «den Eindruck surrealistischer geistiger Höhenflüge hervorruft». Ebenda.
6) Die Künstlerin verwendete diesen Ausdruck im Gespräch mit der Autorin.

TRACEY MOFFATT, PET THANG, 1991, series of 6 color photographs, 43½ x 28" each / SCHOSSLAMM, Serie von 6 Farbphotographien, je 110,5 x 71,1 cm.