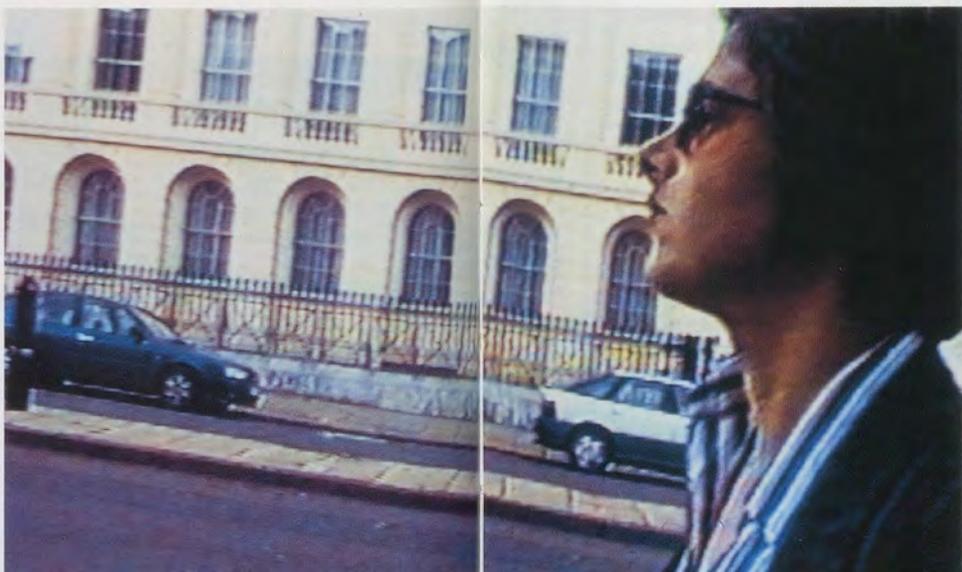


TRACKEY



EMIN



“Just Be Yourself— and Wear a Low Top”

LYNN BARBER

First impressions (physical). She is immensely exotic, erotic, unEnglish. Dark-skinned, dark-eyed, dark-haired, with a long face and long fingers, she looks Turkish-Cypriot like her father rather than English like her mother. (In fact her father is almost black—he thinks one of his ancestors was Sudanese.) She has the sort of hourglass figure—big bust, tiny waist, big hips—that is quite rare in England: she is proud of her body, and rightly so. But there is something wrong with her mouth—she keeps chewing on the side of it and I finally ask, “Is there something wrong with your mouth?” “Only what comes out of it!” she guffaws, before explaining she lost all her top teeth as a child. Then she opens her mouth and shows me the great scaffold of ironmongery holding her teeth in place. “Ugh! Put it away, Tracey!” After that we are friends.

First impressions (psychological). She makes my job as an interviewer easy because she is desperate to explain herself. The only problem for me is keeping up, she talks so fast. There is no question she refuses to answer, no area of her life that is taboo. Moreover, she is keen to offer proof of everything she says—she has the archives all around her, in her studio. When I ask what degree she got at art school, she tells me “a

LYNN BARBER is a writer and critic who lives in London.

first” and then hurries to her filing cabinet to show me the certificate. When I ask whether her twin brother looks like her, she says not at all, and shows me a photograph. It is as if too often in the past she has been accused of lying, so now she keeps all the documentary evidence to hand.

Subsequent impressions. With most people there is a gap—perhaps even a chasm—between the self they present to the public, and the private self at home. With Tracey Emin, there is no such gap, not even a sliver. When I first met her I was interviewing her for *The Observer*—later I got to know her properly, as a friend. But all our subsequent meetings have only confirmed that she was “being herself” from the first moment I met her. That is the uniqueness of Tracey Emin, both as a person and as an artist—she has no secrets, she exposes herself utterly, you can see there are no skeletons in her closet because the closet door is open and you are welcome to look inside. This nakedness—which looks like vulnerability—is also her power.

Why is she so keen on self-exposure? Her enemies accuse her of exhibitionism, but I’m sure they’re wrong. Exhibitionism is a form of vanity—“Look at me! Aren’t I wonderful?”—Tracey is proud, but she isn’t vain. Nor, I think, is she appealing for pity, though much of her life story is intensely pitiable—

Preceding double page / Vorangehende Doppelseite : TRACEY EMIN, video stills from / Videostills aus: HOMAGE TO EDVARD MUNCH AND ALL MY DEAD CHILDREN, 1998; HOW IT FEELS, 1996; EMIN & EMIN, 1996.

TRACEY EMIN, ME OWIE, 1997, unique cibachrome print, 22¹³/₁₆ x 31⁷/₈” / Cibachrome-Print, Unikart, 58 x 81 cm. (PHOTO: STEPHEN WHITE)





TRACEY EMIN, *EVERYONE I HAVE EVER SLEPT WITH 1963-1995*, 1995, appliqued tent, mattress, and light, 48 x 96½ x 84½" /
 ALLE, MIT DENEN ICH JE GESCHLAFEN HABE 1963-1995, Zelt mit Applikationen, Matratze und Licht, 122 x 245 x 215 cm.

her father leaving home when she was seven, the rape when she was thirteen, the teenage promiscuity, the dance in Margate where the boys all shouted "slag," the two abortions, the love affairs that ended in desertion. But the anger with which she recounts such episodes (and uses them in her art) is designed to discourage pity. She does not want to be seen as a victim; she would rather rage than weep.

Her art is not a record of emotion, but the hot stew of emotion as it comes fresh from the heart—anger, pain, confusion, desolation, occasionally happiness—always with the implicit question "What is going on here?" That is how she draws you in, makes you complicit in the eternal search to make sense of her life. She is like a detective surrounded by mountains of evidence but still unable to solve the mystery, asking, "Well what do you think happened? Can you make sense of this?" And rather than forgive and forget, she picks at the scabs of her sorrows, re-opens old wounds, nurses old grudges, because until justice is done (whatever justice is) the case can never be closed.

Of course she is self-obsessed—what artist isn't? But as she says, "Most of my work starts off with me, or an experience with me, or something I've witnessed, but then it transcends from me so other people relate to it." Quite—the mystery is how she achieves this transcendence, how she transmutes what seems like "artless" self-exposure into art. Well, first, I think, she lures you in by the sheer feminine prettiness of much of her work—the delicate line, the chocolate box colors, the painstaking embroidery. But then she socks it to you with her words—as she says herself, "It's my words that actually make my art quite unique."

She uses words to undercut the prettiness of her imagery—you see one of her neon pieces at a distance and think "Oh that's chic" until you are close enough to read the words "My cunt is wet with fear." The same with her blankets—they beckon prettily across a room, looking all "twinkly" (her word), and then you approach and read "Fuck off Back to your Week World that You came from." Often her spelling mistakes are so evocative you wonder if she made



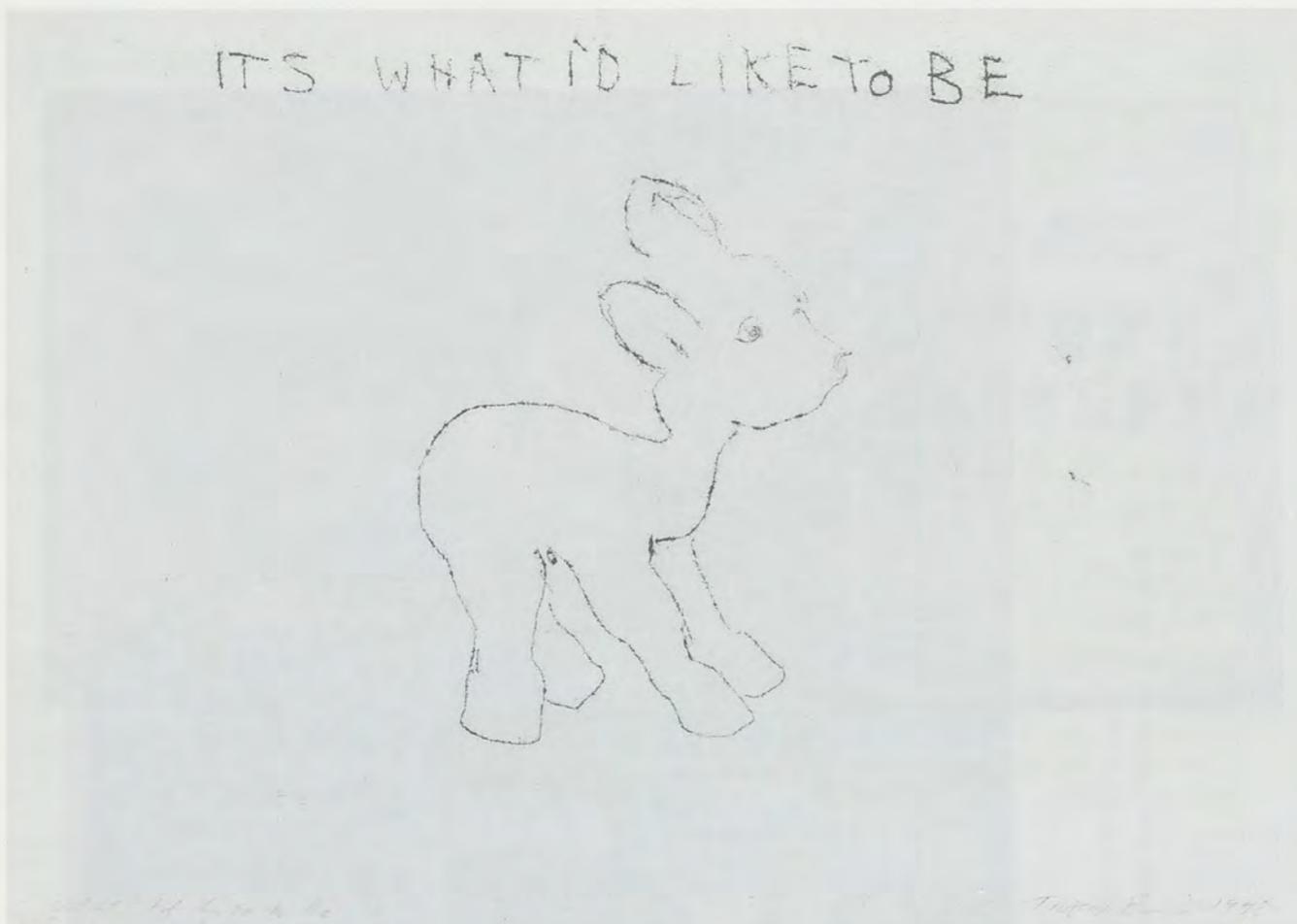
TRACEY EMIN, *NO CHANCE*, 1999, appliqued blanket, 85 x 89¼" /
 KEINE CHANCE, Applikationsdecke, 216 x 228 cm.

them deliberately—whitch for which, or beleave for believe. But she is annoyed by this suggestion: "It's not cute affectation. If I could spell, then I would spell correctly, but I never bothered to learn. So, rather than be inhibited and say I can't write because I can't spell, I just write and get on with it."

She also uses words to good effect in talking to the media—and she has been fearless in playing the media at their own game. She seldom refuses an interview, even with an obviously hostile interviewer. She believes it's part of the modern artist's job to "spread the word—otherwise you end up in a garret, don't you?" The British tabloids—not exactly friends to art

at the best of times—love to make jokes about her *BED* (1998) and *EVERYONE I HAVE EVER SLEPT WITH 1963-95* (1995). They are like the boys shouting "slag" at the dance in Margate. But patiently, seriously, she answers their questions and disarms them with the honesty of her answers. Her motto for interviews is "Just be yourself—and wear a low top." It seems to work.

But the British public still seem to find it hard to accept the idea of an artist who turns up at parties in Vivienne Westwood frocks, who poses for fashion magazines and gossip columns, who writes hotel reviews for *GQ Magazine*, who flaunts her money, who

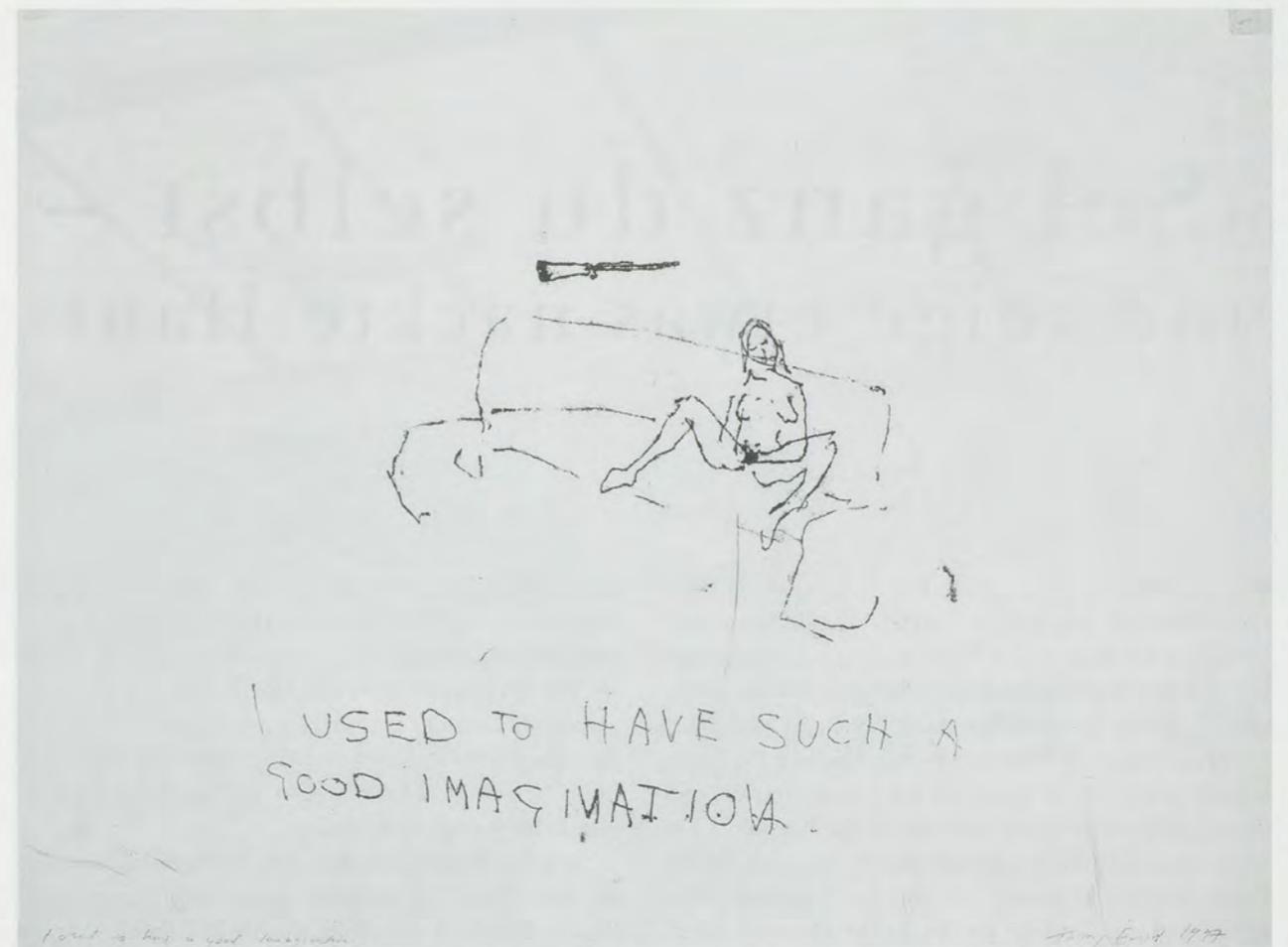


TRACEY EMIN, *WHAT I'D LIKE TO BE*, 1998, monotype, 11³/₄ x 16¹/₂" / *WAS ICH GERN WÄRE*, Monotypie, 20 x 42 cm.
(PHOTO: STEPHEN WHITE)

clearly enjoys her success—the cheek of it, when she's only mad Tracey from Margate who can't even spell! We want our artists to look pained and hungry, to be pathetically grateful for any crumb we throw them. But Tracey is never grateful—she is fiercely aware of her own value. When Sir Nicholas Serota told her he wished Tate Modern owned one of her major pieces, like the tent (*EVERYONE I HAVE EVER SLEPT WITH* 1963–95), she told him, "Well why didn't you buy it when it was first shown, when it was cheap?" She—rather than her dealer, Jay Jopling—negotiated the sale of *MY BED* to Charles Saatchi for £150,000 and made him buy her beach hut too (see image on page 39), which he had never even seen.

Having lived on the dole till she was thirty, she has no qualms about making money now.

She enjoys her new wealth, her new house with its walk-in wardrobe to contain all her gorgeous clothes, her new airy studio with its vast workbenches and neat stacks of fabrics waiting to be made into art. She is happy in her relationship with the artist Mat Collishaw and proud of the fact that their vast extended family—his parents, her parents, step-parents, siblings, aunts—all get on well together. Her studio is like a family cottage industry—her father's wife Rose does the embroidery on her blankets, sometimes calling in other relatives to help; her father does repairs around the place and grows vast tomato plants



TRACEY EMIN, *I USED TO HAVE SUCH A GOOD IMAGINATION*, 1997, monotype, 23¹/₄ x 28³/₄" / *FRÜHER HATTE ICH SO EINE LEBENDIGE PHANTASIE*, Monotypie, 59 x 73 cm.

on the roof. The black sheep of the family has come good after all.

Nowadays, she looks after herself: she swims, she takes boxing lessons, she remembers to eat, she only gets drunk at parties instead of all the time. She is much saner now, she believes, less fragile, more resilient. When she sees trouble looming, she takes steps to avoid it and tells herself not to get paranoid. She even survived a temporary split from her boyfriend without spiraling down her helter-skelter into madness, as she would have in the past.

But is this good for her art? There is a danger that if her life becomes too smooth she will be castrated as an artist. She says not: "It won't ever be smooth. I

want to be normal but I've got to come to grips with the fact that me and normal left each other a long time ago. It's not happening, it's not going to happen. I mustn't have illusions about that, I've just got to get on with what I've got and make the most of it. You can't go round looking for happiness—it's just a momentary thing. And I'm not the kind of person that's going to sit around saying 'On balance everything's all right'—I'd probably change my life rather than be like that. But although my art is about my experience it doesn't have to be negative all the time. You could make something beautiful. I've written loads of love poems and, you know, they make very nice blankets!"

«Sei ganz du selbst – und zeige etwas nackte Haut»

LYNN BARBER

Erste Eindrücke (physisch). Sie wirkt äusserst exotisch, erotisch, unenglisch. Mit ihrer dunklen Haut, den dunklen Augen und Haaren, dem langen schmalen Gesicht und ebensolchen Händen hat sie mehr vom türkisch-zyprischen Äusseren ihres Vaters als vom englischen der Mutter. (Tatsächlich ist ihr Vater beinahe schwarz; er vermutet, dass einer seiner Vorfahren aus dem Sudan stammte.) Sie hat auch die Figur einer Sanduhr – grosse Brüste, schmale Taille, breite Hüften –, etwas, was man in England eher selten antrifft: Und sie ist mit Recht stolz auf ihren Körper. Aber mit dem Mund scheint etwas nicht in Ordnung zu sein – ständig kaut sie auf den Mundwinkeln herum, bis ich schliesslich frage: «Stimmt etwas nicht mit Ihrem Mund?» «Nur was herauskommt!», lacht sie schallend und erklärt dann, dass sie als Kind alle oberen Zähne verloren habe. Sie öffnet den Mund und zeigt mir ein Furcht erregendes Metallgerüst, an dem ihre Zähne befestigt sind. «Auweia! Pack das wieder weg, Tracey!» Von diesem Moment an sind wir Freundinnen.

Erste Eindrücke (psychologisch). Sie macht mir die Arbeit leicht, denn sie ist darum bemüht, sich klar auszudrücken. Meine einzige Schwierigkeit besteht darin, ihr Tempo mitzuhalten, weil sie so schnell spricht. Es gibt keine Frage, auf die sie nicht antworten würde, keinen Bereich ihres Lebens, der tabu wäre. Ja, sie will sogar alles, was sie sagt, auch belegen; sie hat ihr Archiv jederzeit zur Hand in ihrem Atelier. Wenn ich sie nach ihrem Abschluss an der

LYNN BARBER ist Kulturjournalistin und lebt in London.

Kunstschule frage, sagt sie, sie habe ein «first degree» und eilt sofort zum Aktenschrank, um mir das Abschlusszeugnis zu zeigen. Wenn ich sie frage, ob ihr Zwillingbruder ihr ähnlich sehe, sagt sie: «Überhaupt nicht», und zeigt mir seine Photographie. Es ist, als sei sie in der Vergangenheit so oft der Lüge bezichtigt worden, dass sie nun lieber gleich sämtliche Belege bereithält.

Spätere Eindrücke. Bei den meisten Leuten gibt es eine Kluft, manchmal sogar einen richtigen Bruch, zwischen dem Bild, das sie der Öffentlichkeit zeigen, und ihrem privaten Selbst zuhause. Bei Tracey Emin gibt es diese Kluft nicht, nicht einmal eine kleine Ritze. Zum ersten Mal traf ich sie wegen eines Interviews für den *Observer*; später lernte ich sie dann richtig freundschaftlich kennen. Aber alle späteren Begegnungen haben den ersten Eindruck nur bestätigt, dass sie vom ersten Treffen an immer «sie selbst» war. Das ist das Einmalige an Tracey Emin: Als Mensch wie als Künstlerin hat sie keine Geheimnisse, gibt sich ganz preis, und man sieht sofort, dass sie keine Skelette im Schrank hat, weil die Schranktür offen steht und man ohne weiteres hineinschauen kann. Dieses Nackte, Ungeschützte, das so verletzlich wirkt, ist zugleich ihre Stärke.

Warum stellt sie sich so bereitwillig zur Schau? Ihre Gegner werfen ihr Exhibitionismus vor, aber ich bin mir sicher, dass sie damit falsch liegen. Exhibitionismus ist eine Art Eitelkeit: «Schau mich an! Bin ich nicht toll?» Tracey mag zwar stolz sein, aber eitel ist sie nicht. Und ich glaube, sie ist auch nicht auf Mitleid aus, obwohl ihre Lebensgeschichte durchaus



TRACEY EMIN, *I COULD HAVE REALLY LOVED YOU. IN MY FAMILY WHEN SOMEONE DIES THEY ARE CREMATED AND THEIR ASHES ARE THROWN ACROSS THE SEA*, 1997, 12 plaster seagulls, dimensions variable / *ICH HÄTTE DICH WIRKLICH LIEBEN KÖNNEN. WENN IN MEINER FAMILIE JEMAND STIRBT WIRD ER/SIE KREMIERT UND DIE ASCHE ÜBER DEM MEER VERSTREUT*, 12 Gipsmöwen, Grösse variabel. (PHOTO: STEPHEN WHITE)

Mitleid erregend ist; der Vater verlässt die Familie, als sie sieben ist, mit dreizehn wird sie vergewaltigt, es folgt ein promiskuitives Teenagerdasein, dann der Tanz in Margate, wo sie von den Burschen als «Schlampe» verhöhnt wird, zwei Abtreibungen, unglückliche Liebesaffären, an deren Ende sie als Verlassene dasteht. Doch der Zorn, mit dem sie diese Episoden schildert (und in ihrer Kunst verwendet), ist alles andere als Mitleid heischend. Sie will nicht als Opfer gesehen werden; eher gibt sie ihrer Wut Ausdruck, als dass sie weinen würde.

Ihre Kunst ist kein Festhalten von Gefühlen, sondern das heiss kochende Gefühl selbst, wie es aus dem Herzen quillt – Wut, Schmerz, Verwirrung, Elend, gelegentlich auch Glücksgefühle –, aber immer verbunden mit der implizit gestellten Frage: «Was geht hier vor?» So bezieht sie uns mit ein und macht uns zu Komplizen ihrer unermüdlichen Suche nach dem Sinn des Lebens. Sie ist wie ein Detektiv, der von Bergen von Beweismaterial umgeben dennoch nicht in der Lage ist, das Geheimnis zu entschlüsseln, und uns deshalb fragt: «Nun, was glauben



TRACEY EMIN, I'VE GOT IT ALL, 2000, framed ink-jet print, 48 x 36" /
ALL DAS HABE ICH, gerahmter Ink-Jet-Print, 121,9 x 91,4 cm.

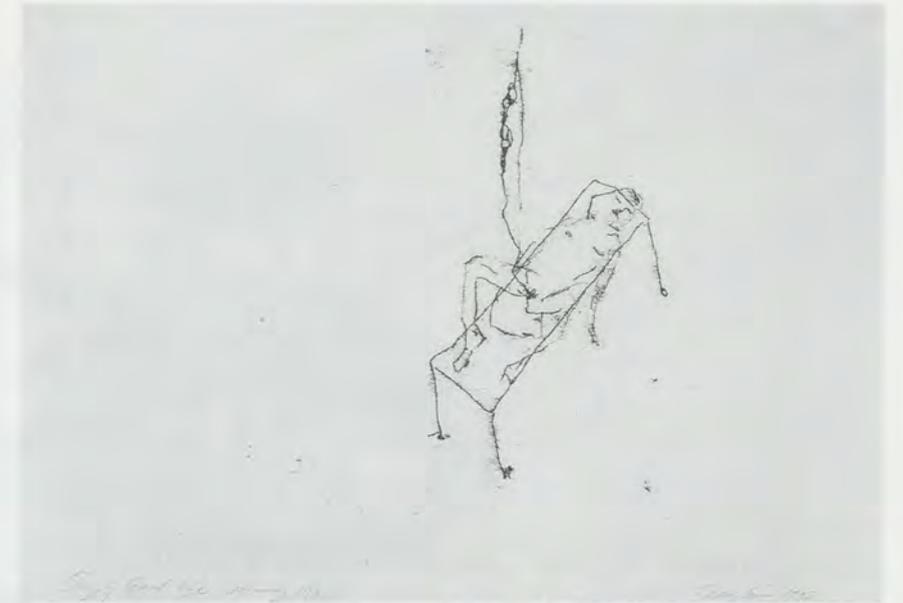
Sie, was geschehen ist? Werden Sie vielleicht schlau daraus?» Und bevor sie vergibt und vergisst, kratzt sie lieber die alten Kummernarben wieder auf, öffnet alte Wunden, nährt den alten Groll, denn solange das Urteil nicht gesprochen und die Gerechtigkeit (was immer das sein mag) nicht wiederhergestellt ist, kann die Akte nicht geschlossen werden.

Natürlich ist sie selbstbesessen, welcher Künstler ist das nicht? Aber wie sie selbst sagt: «Die meisten meiner Arbeiten beginnen mit mir oder einer Erfahrung von mir oder mit etwas, das ich miterlebt habe, aber dann transzendieren sie, so dass auch andere Leute ein Verhältnis dazu gewinnen.» Genau. – Das Geheimnisvolle daran ist aber, wie sie diese Transzendenz erreicht, wie sie, was nach kunstloser Selbst-

darstellung aussieht, in Kunst verwandelt. Nun, erstens glaube ich, dass sie uns schon mit dem baren weiblichen Charme vieler ihrer Arbeiten in Bann schlägt – die zarte Linie, die verlockenden Farben, die minuziösen Stickereien. Aber dann schleudert sie es uns samt ihren Worten entgegen, und wie sie selbst sagt: «Letztlich sind es die Worte, die meine Kunst zu etwas Besonderem machen.»

Sie verwendet das Wort, um die Anziehungskraft ihrer Bildsprache zu unterlaufen. So sieht man etwa eine ihrer Neonarbeiten aus einer gewissen Entfernung und denkt: «Ach, ist das schick», aber nur bis man nah genug herankommt, um die Worte zu entziffern: «Meine Möse ist nass vor Angst.» Dasselbe gilt für ihre Decken – sie locken verführerisch von

TRACEY EMIN, SAYING GOODBYE MUMMY, 1992, monoprint,
16 1/2 x 23 1/4" / ADIEU MAMA SAGEN, Monotypie, 42 x 59 cm.



der anderen Seite des Raums, wirken heiter und munter, dann tritt man näher und liest «Fuck off Back to your Week World that You came from» (Etwa: «Verpiss dich in die öde Welt, aus der du herkommst»). Häufig wecken ihre orthographischen Fehler Assoziationen, so dass man sich fragt, ob nicht Absicht dahinter steckt – etwa *whitch* statt *which*, oder *beleave* statt *believe*. Aber auf diese Frage reagiert sie verärgert: «Das ist keine affektierte Schlaumeierei. Wenn ich richtig schreiben könnte, würde ich das auch tun, aber ich habe mich nie darum gekümmert, es zu lernen. Also schreibe ich einfach so, wies kommt, statt Hemmungen zu haben und zu sagen, ich kann nicht schreiben, weil ich die Rechtschreibung nicht beherrsche.»

Auch im Umgang mit den Medien setzt sie die Sprache sehr wirkungsvoll ein und schreckt nicht davor zurück, die Medien mit ihren eigenen Mitteln auszuspielen. Sie verweigert selten ein Interview, nicht einmal mit einem offensichtlich feindseligen Interviewpartner. Sie ist der Meinung, es gehöre auch zur Aufgabe eines modernen Künstlers, «Red und Antwort zu stehen – sonst endet man in irgendeiner einsamen Dachkammer, nicht?» Die britischen Boulevardblätter, die selbst in ihren besten Momenten nicht gerade sehr kunstfreundlich sind, machen sich gern über ihr *BED* (1998) und «all die Männer,

mit denen sie geschlafen hat» (*EVERYONE I HAVE EVER SLEPT WITH 1963–95*, 1995) lustig. Sie sind genau wie jene Jungen in Margate, die «Schlampe» brüllten, als sie tanzte. Aber Tracey beantwortet all ihre Fragen geduldig und ernsthaft und entwaffnet sie mit der Aufrichtigkeit ihrer Antworten. Ihr Motto für Interviews lautet: «Sei einfach du selbst – und zeige etwas nackte Haut.» Das scheint zu funktionieren.

Aber das britische Publikum hat offenbar noch immer Mühe zu akzeptieren, dass eine Künstlerin in Vivienne-Westwood-Klamotten an Partys aufkreuzt, sich für Modejournale ablichten lässt und Gegenstand von Klatschkolumnen ist, dass sie Hotelkritiken für *GQ Magazine* schreibt, mit Geld um sich wirft und ihren Erfolg offensichtlich in vollen Zügen genießt: Welche Frechheit, wenn man bedenkt, dass das bloss diese verrückte Tracey aus Margate ist, die nicht einmal richtig schreiben kann! Wir wollen, dass unsere Künstler leiden und darben und für jede Krume, die wir ihnen zuwerfen, elend dankbar sind. Aber Tracey ist nie dankbar. Sie ist sich ihres eigenen Wertes vehement bewusst. Als Sir Nicholas Serota zu ihr sagte, er wünschte, das Tate Modern besäße ein so wichtiges Werk wie das *Zelt* (*EVERYONE I HAVE EVER SLEPT WITH 1963–95*, 1995), erwiderte sie: «Ja, warum haben Sie es denn nicht gekauft, als es zum



TRACEY EMIN, POOR LOVE, 1999, monoprint,
11 1/16 x 16 1/4" / DU ARMES, Monotypie,
29,7 x 42 cm. (PHOTO: STEPHEN WHITE)

ersten Mal ausgestellt wurde und noch billig zu haben war?» Und nicht etwa ihr Galerist, Jay Jopling, sondern in erster Linie sie selbst handelte den Verkauf von MY BED (Mein Bett, 1998) an Charles Saatchi für 150 000 Pfund aus und brachte ihn gleich auch noch dazu, ihr Strandhäuschen (Abbildung auf Seite 39) zu kaufen, bevor er es überhaupt gesehen hatte. Nachdem sie bis dreissig von der Fürsorge leben musste, hat sie heute keinerlei Skrupel, viel Geld zu verdienen.

Sie genießt den neuen Wohlstand, das neue Haus mit dem begehbaren Kleiderschrank, in dem all ihre atemberaubenden Klamotten Platz finden, ihr neues luftiges Atelier mit den riesigen Werkbänken und den ordentlichen Materialstapeln, die darauf warten, zu Kunst verarbeitet zu werden. Sie ist glücklich in ihrer Beziehung mit dem Künstler Mat Collishaw und stolz darauf, dass ihre ausgesprochen zahlreiche Verwandtschaft – seine Eltern, ihre Eltern, Stiefeltern, Geschwister, Tanten – alle gut miteinander auskommen. Ihr Atelier gleicht einem Familien-Heimarbeitersbetrieb: Rose, die Frau ihres Vaters, ist für die Stickereien auf ihren Decken besorgt und ruft manchmal noch andere Verwandte zu Hilfe; ihr Vater macht alle fälligen Reparaturen im Haus und zieht riesige Tomatenpflanzen auf dem Dach. Das schwarze Schaf der Familie hat schliesslich doch noch seinen Weg gefunden.

Heute trägt sie Sorge zu sich: Sie schwimmt, nimmt Boxstunden, sie denkt daran zu essen und

betrinkt sich nicht mehr unablässig, sondern nur noch auf Partys. Sie ist jetzt viel gesünder, glaubt sie, weniger zerbrechlich, widerstandsfähiger. Wenn sie Unheil kommen sieht, unternimmt sie etwas dagegen und redet sich selbst zu, nicht paranoid zu werden. Sogar eine vorübergehende Trennung von ihrem Freund hat sie überstanden, ohne Hals über Kopf die Spirale in den Wahnsinn hinunterzurutschen, wie das früher der Fall gewesen wäre.

Aber ist das auch gut für ihre Kunst? Besteht nicht die Gefahr, dass ihre künstlerische Kraft verloren geht, wenn ihr Leben allzu glatt läuft? Sie sagt, nein: «Es wird nie glatt laufen. Ich will normal sein, aber ich muss damit zu Rande kommen, dass ich und das Normale einander vor langer Zeit abhanden gekommen sind. Das passiert nicht und wird nie passieren. Da darf ich mir keine Illusionen machen, ich muss mit dem zurechtkommen, was ich habe, und das Beste daraus machen. Man kann dem Glück nicht hinterherlaufen – es ist eine vorübergehende Sache. Und ich bin kein Mensch, der je herumsitzen und murmeln wird: «Alles ausgeglichen, alles in Ordnung.» Wahrscheinlich würde ich mein Leben ändern, bevor es so weit käme. Aber auch wenn meine Kunst von meinen Erfahrungen handelt, muss sie nicht immer negativ sein. Man kann auch etwas Schönes schaffen. Wissen Sie, ich habe Tonnen von Liebesgedichten geschrieben und daraus lassen sich sehr schöne Decken machen!»

(Übersetzung: Susanne Schmidt)



TRACEY EMIN, SELF-PORTRAIT, 2001, reclaimed timber and stuffed sparrow, height 144", diameter 140", White Cube Gallery, London /
SELBSTPORTRÄT, rezykliertes Bauholz, ausgestopfter Sperling, Höhe 366 cm, Durchmesser 356 cm. (PHOTO: STEPHEN WHITE)