

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2001)

Heft: 63: Collaborations Tracey Emin, William Kentridge, Gregor Schneider

Artikel: Tracey Emin : artist over - and in - the broadsheets = eine Künstlerin in - und zwischen - den Schlagzeilen

Autor: Preece, Robert / Parker, Wilma

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680682>

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: 10.01.2026

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

ARTIST *over—and in—* the BROADSHEETS

ROBERT PREECE



I remember that time as if it were yesterday, when I had just moved to the exotic island after living in Southeast Asia. Upon my arrival to London, some were still grieving over their lost princess, while others were all excited about some art show held at a place called the Royal Academy. I wandered into the press preview, started with the shark, but became quickly mesmerized by “the tent.” On the floor, peering inside and giggling, a radio journalist walked over and asked to interview me...



This was my introduction to the work of Tracey Emin, and until recently, I had never met the artist. Since the media-hyped exhibition “Sensation” (1997), I was fascinated by her drunken performance on live national television after Gillian Wearing won the Turner Prize, and I cheered as she stormed off the set. In fact, I so much appreciated her work and enjoyed reading the ever-increasing and multiplying newspaper reports covering, creating, and manipulating her art-and-media persona—Tracey interviewed by David Bowie, Tracey gets drunk, Tracey takes her clothes off, Tracey short-listed for the Turner Prize (1999), Tracey does gin adverts and fashion shows, Tracey takes a shit, Tracey lands on Mars. Absolutely everyone in Britain knows that artist, but Tracey is no longer just an artist—she’s a phenomenon. When I finally interviewed her in her London studio, my head was *so fuckin’ dizzy* from reading newspaper features about Tracey Tracey Tracey, that it took me ten minutes to focus and gradually discover that I was speaking to a “real” person—who was nice, polite, and serves a good cup of tea.

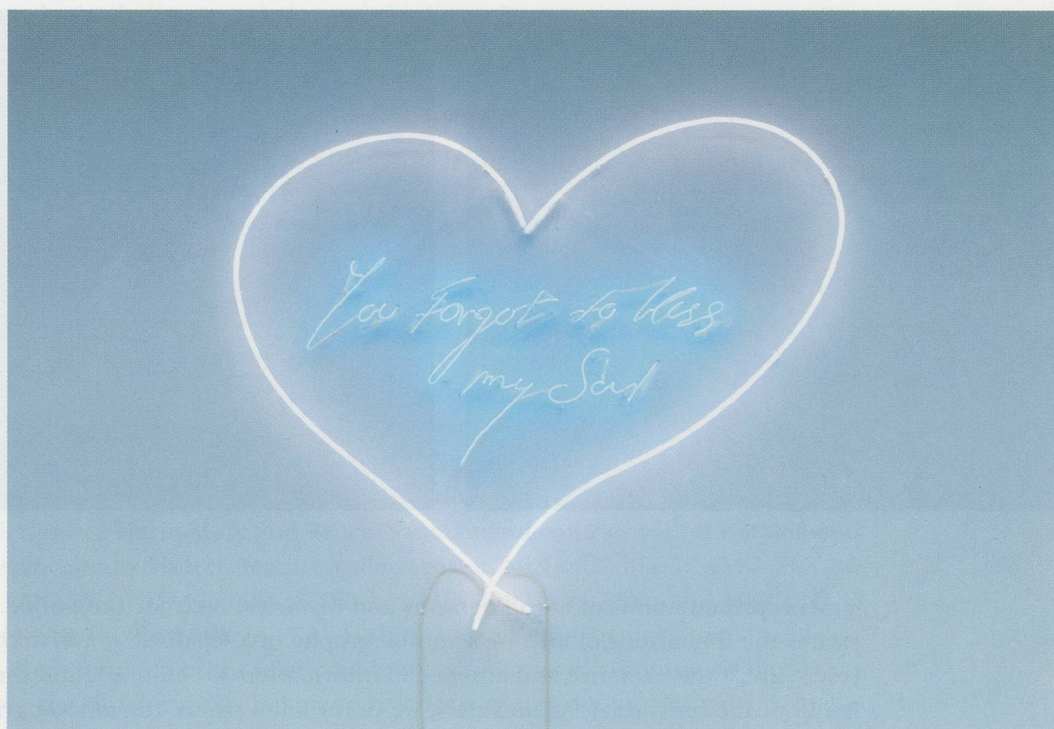


Emin, or rather “Tracey,” works across a diverse range of media—including drawings, blankets, neons, videos, installation, and sculpture, as well as found and manipulated objects from her personal and professional art life. She appropriates a variety of styles and incorporates them into “Tracey,” much in the way that Japan imports things, refines things, and makes them Japanese. Not in an overly studied postmodern sense, but in an expressive manner that so many of the world’s artists pursue, and many art world power holders snub and ignore. Instead, she makes art that makes sense to *her*, and the artwork she likes, and the movements that influence her, fall beneath that. Tracey isn’t trapped in the art historical

ROBERT PREECE is a contributing editor of *Sculpture* magazine, and he has lectured on language, media/communications, contemporary art and design—and its interrelationships—in the U.S., East Asia, and Northwest Europe. He lives in Rotterdam.

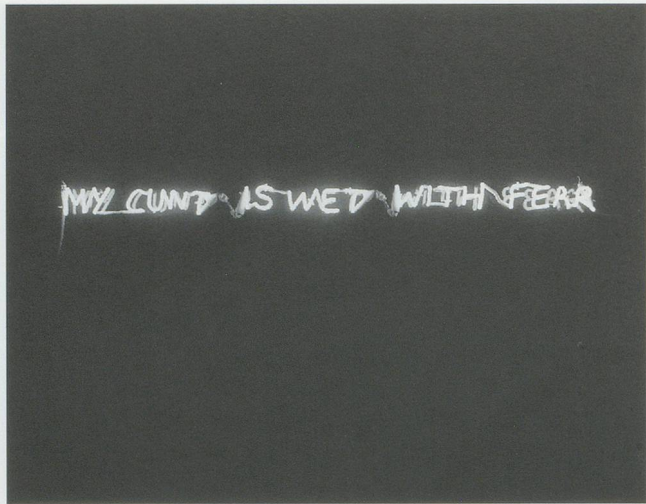
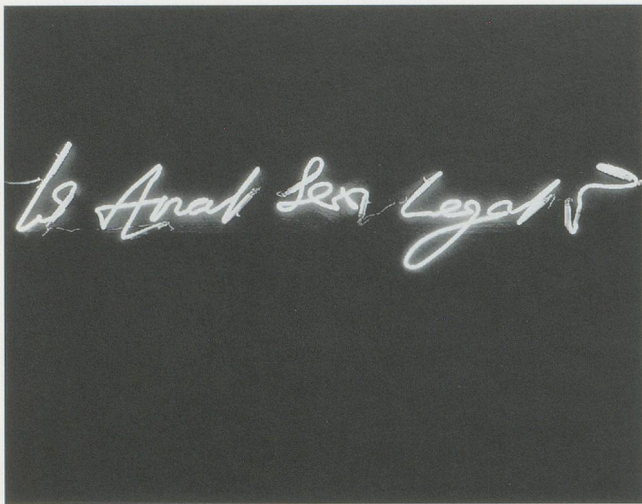
TRACEY EMIN, WHY I NEVER BECAME A DANCER, 1995, video projection and sound, 6 mins. 40 secs. /
WARUM ICH NIE TÄNZERIN WURDE, Videoprojektion mit Ton, 6 Min. 40 Sek.

TRACEY EMIN, *YOU FORGOT TO KISS MY SOUL*, 2001, neon,
 45 1/2 x 55 5/16" / DU HAST VERGESSEN MEINE SEELE ZU KÜSSEN, Neon,
 115,5 x 140,5 cm. (PHOTO: STEPHEN WHITE)



who-did-what-first game¹⁾ for expanding her audience, income, and her art world. Nowadays, she doesn't need it, as she's so fabulously beyond it. She's located her audience, a mass tribe, based on personal and professional commonalities. Don't we wish that all artists were able to locate their own tribes like Tracey? With her developing media prowess and connections, EMIN'S ARMY (1993–97), she reinforces the notion that artists can create their own international networks, instead of a Third-World art hierarchy set up for those who select and define—and those who follow. Tracey emancipates artists by further emphasizing an alternative route, here the media addressed by Koons and Kostabi. But Tracey the phenomenon has been raised to new media heights, giving fellow Brit Damien Hirst a run for his money.²⁾ With her strong visual and controversial focal points—in her art, autobiography, personality, and her naturally media-genic communications skills—the result shows the power of her art-artist fusion. Meanwhile, contextually and contentiously in Britain, this results in recasting the personal into art—and her personality into unprecedented mass-media coverage.

The starting point is Tracey pushing Britain's boundaries of private subjects and explicit autobiography.³⁾ A half-English, half-Turkish youth having an unusually difficult life, Tracey grew up in the coastal resort of Margate in Southeast England, and her problems continue into adulthood. Art-artist revelations of an angry voice demanded to be heard—being raped at thirteen and suicide attempts referred to in selected drawings and monoprints, a period of sexual consumption afterwards via *WHY I NEVER BECAME A DANCER* (video, 1995), and two abortions in *HOW IT FEELS* (video, 1996). "I want people to be emotionally manipulated in my shows," she explains. "I want them to laugh sometimes, to smile, to feel sad, and occasionally get angry."



As representations of autobiography and historical facts for the public, her work demonstrates the limitations of anyone's autobiography in a legalistic sense, accounts in a journalistic sense,⁴ the presence and absence of information (or editing), and the fundamental isolation of the individual. As outsiders, we never know where the autobiography is in relation to the language of the art object, the artist's writings, and mediated media publication, while autobiography incorporates the problems of remembrance. When I ask Tracey about this, she replies, "We all know that truth is different for everyone depending on their perspective. It's how I see it. For example, with *WHY I NEVER BECAME A DANCER*, it's factual information put into a narrative. The reality was worse—I was being called a slag on the street—not just in the dance hall." I push for more examples; Tracey says, "When I did *MY MAJOR RETROSPECTIVE*,⁵ some people just didn't believe any of it." The difficulty in dealing with this kind of work is that when you inquire about the subject, you awkwardly end up putting the artist on the stand; at the same time, it's hard to maintain distance.

In any event, the fabled art-autobiography acts as a vehicle that interacts with viewer's remembrances, and empathy, or lack of it. Tracey's art-autobiography sensibility and its resultant media effect were first truly realized with *EVERYONE I EVER SLEPT WITH 1963–1995* (1995).⁶ She listed 102 names inside the tent's container-like form, encouraging the viewer to peer inside to discover the revelations, while intruding into the interior space. With this work, Tracey talks about different levels and kinds of intimacy, both by listing previous sexual partners (those she could remember), as well as her twin brother inside their mother's womb, and other non-sexual partners.

EVERYONE...'s effect triggers a predictable range of responses for the individual, with some in her tribe thinking about their own "inventory." However, with the title being a euphemism for sex, the tent and the artist offer great copy generated by the artwork's contained textual focal points—the artwork's title, facilitation of a media-genic headline, the description the artwork generates, her brilliant Tracey quotes, and the resultant polarized reactions. In fact, many of her works follow a similar experiential and media path.⁷ Although when she was making *EVERYONE...*, she said, "I didn't do it for media sensation. I didn't have that expectation." Instead she needed to produce a work for a curated group show that

TRACEY EMIN, *IS ANAL SEX LEGAL?*, 1998, pink neon and dimmer switch, 12 3/4 x 61" / *IST ANALSEX LEGAL?*, Rosa Neonschrift und Dämmerumschaltung, 32,5 x 55 cm.
MY CUNT IS WET WITH FEAR, 1998, neon, 8 x 56 1/16 x 3" / *MEINE MÖSE IST NASS VOR ANGST*, Neonschrift, 20,3 x 142,5 x 7,6 cm. (PHOTOS: STEPHEN WHITE)

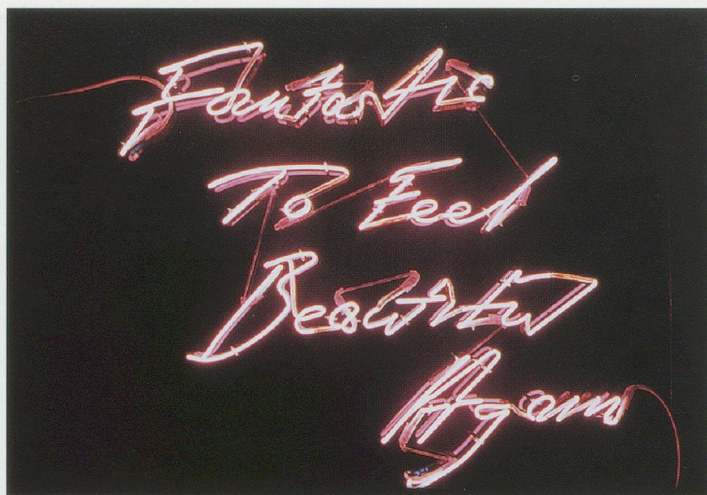
needed something physically large, and she was thinking about intimacy levels and AIDS. EVERYONE... remains a favorite work for Tracey, although she wishes she could delete a few names that she listed, not anticipating the tent's media might.

In some ways, Tracey's works on paper are the keystone of her practice, a vehicle for quickly writing her ideas and expressing her visual thoughts in a manner referencing Egon Schiele and German Expressionism. Within this stylistic context, she explores explicitly personal issues like masturbation and sex, her body, being ill and hungover, occasionally animals, and her daily experiences. Meanwhile with her fabric appliqué works, Tracey takes a favored feminist genre and makes chairs, cloth-covered boxes, and most notably blankets, as a platform for image and text. Tracey says, "I have to really love the object—I have to have it a really long time around me." Her autobiography is not only the subject matter, but also the process of sewing, with memories generated in the process. For Tracey, the form itself leads to constructing texts, sometimes stories, poems, or single sentences, sometimes coherent and sometimes contrasting. Why are there several misspellings? Tracey is dyslexic and opts to keep her naturally generated spellings, as opposed to editing them.

Her neons, which recall Mario Merz and Bruce Nauman and contrast with the statements of Barbara Kruger and Jenny Holzer, feature roller coaster "girl talk" like *IS ANAL SEX LEGAL?* (1998) and *FANTASTIC TO FEEL BEAUTIFUL AGAIN* (1997) in pink, and *MY CUNT IS WET WITH FEAR* (1998) in white, while *VERY HAPPY GIRL* (1999) divulges the size of her boyfriend's penis. She's fond of neon's relationship to drawing, as it continuously moves, repeating itself. From the title/artwork/language reactions of her neons, her video installation *THE INTERVIEW* (1999) leads into its subject; Tracey's autobiography is transformed into a duel of personality splits with Good Tracey interviewing Bad Tracey, both played by Emin. Good Tracey can no longer tolerate the other's excesses and walks off the set—a replay of her Turner Prize TV appearance, in reverse?—as her opposition announces "Fuck Off" in triumph. Set on a wooden stage, two small-scale chairs face the monitor, adjacent to little-girl slippers.

But after being nominated for the Turner Prize and the resultant exhibition of the four short-listed artists' work at the Tate Britain gallery, the media attention got way out of control for Tracey. She became that artist who made that bed—an installation also including stained pillows, cigarette butts, K-Y jelly, empty vodka bottles, used tampons, tissues, and her dirty knickers. The scene depicted utter despair.⁸⁾ Her intended viewer reactions were triggered, but Tracey wasn't resourced enough to deal with and distance herself from celebrity-style media hounding. She reports being door-stepped by journalists and her mother being harassed, during a time that resulted in well over 100 press clippings.⁹⁾ When I asked Tracey what she thought about the current discourse in newspapers on herself and her art, she replied, "I think of it as people paying for their mortgages, and paying for their mistresses," she smiles devilishly, then grows cold, "writing any old crap about me."¹⁰⁾

After the Turner Prize media frenzy, Tracey reevaluated her position with the solo exhibition "You Forgot to Kiss My Soul" (2001), and there's a marked, "more upbeat shift" in her work, she says. "I thought, ah, fuck it. They're going to slag me off anyway," she explains. "It doesn't matter what I make; it doesn't matter what I do." She continues, "Basically, it's up to me what I do. And I'll struggle and fight and do new things to excite myself." This sensibility produced works such as *SELF-PORTRAIT* (2001), inspired by Louise Bourgeois's towers at Tate Modern (2000) and Tatlin's model for the *MONUMENT TO THE THIRD INTERNATIONAL* (1919–20), in a metaphor of her up-and-down life with an autobiographical helter-skelter.



Her video THE BAILIFF (2001), viewed inside a wooden closet, shows Good Tracey/Bad Tracey from THE INTERVIEW in a *Shining*-like sequel where one Tracey tries to break down the door of the other—frightened and holding scissors.

Tracey's sensation-led experience continues with THE PERFECT PLACE TO GROW (2001), a video viewed through a peephole, recalling Duchamp's *ÉTANT DONNÉS* (1944–66). But instead of sex and violence, a pleasant, smiling older man, her father, walks toward the viewer offering a flower. It's this work which symbolizes what Tracey's tribe hopes for Tracey—more stability and happy

moments. Her tribe also eagerly awaits the next chapter in Tracey's personal and professional life—via her artwork, her discourse of context and intention—while some are hungry for the next revelation in her multiplying media discourse.

1) This construction in itself is problematic, given the dynamics of art world power holders and language, interest holders, money, visual arts media and communications, and the presence and absence of, and access to, information about the totality of artistic activity. See Norman Fairclough, *Language and Power* (London and New York: Longman, 1989); Norman Fairclough, *Media Discourse* (London and New York: Edward Arnold, 1995); Moi Ali, *Copywriting* (Oxford: Butterworth-Heinemann, 1997); and David Carrier, *Principles of Art History Writing* (University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 1991) and his earlier *Artwriting* (Amherst, MA: University of Massachusetts Press, 1987).

2) In comparison to America, British newspapers and those of the tabloid variety are far more nationally centralized.

3) Other artists who have worked with explicitly personal subject matter include Carolee Schneemann, Sue Williams, Karen Finley, Kathe Burkhart, Jo Spence, and David Wojnarowicz. With regard to the politics of representation, she's been accused of "marketing victimology" with her pieces and actions. She's also been critiqued for presenting work that's "too literal"—one of her strengths in reaching a larger audience.

4) See Norman Fairclough, *Media Discourse* (London and New York: Edward Arnold, 1995). While his examples are often from political discourse, the same principles apply to the variety of genres of art discourse, including that in newspapers, the art press, and academic material.

5) At Jay Jopling/White Cube (1994).

6) First exhibited in the exhibition "Minky Manky" (1995) curated by Carl Freedman.

7) See Robert Preece, "Headliner Hotels," *Frame*, 10, 1999, pp. 52–55, which discusses the media-and-design fusion of Philippe Starck-designed hotels for Ian Schrager. For a detailed case study examining 100 writings, see Robert Preece, *The Problematic Discourse on Philippe Starck's Delano Hotel*, MA dissertation (Birmingham Institute of Art and Design, UCE, United Kingdom, 1999).

8) In terms of autobiography, MY BED's previous Tokyo and New York exhibitions (1998–1999) had a real noose hanging overhead. On the upside, when the piece was presented at the Tate, the noose was removed out of her life, she says, and removed from the artwork.

9) Future researchers should be warned that the writings on Tracey in totality reflect a discourse in disarray. In addition to hearing account after account of chronic inaccuracies and complete sensational fiction, her assistant recently told me that a newspaper "journalist" threatened to make a story up completely, if he could not interview Emin.

10) Please note that while Tracey delivers great quotes, they are produced in a context of less sensationalism, which a comparison of a transcript and article would reveal. Also see Norman Fairclough, *Media Discourse*, concerning the problems of inter-textuality.

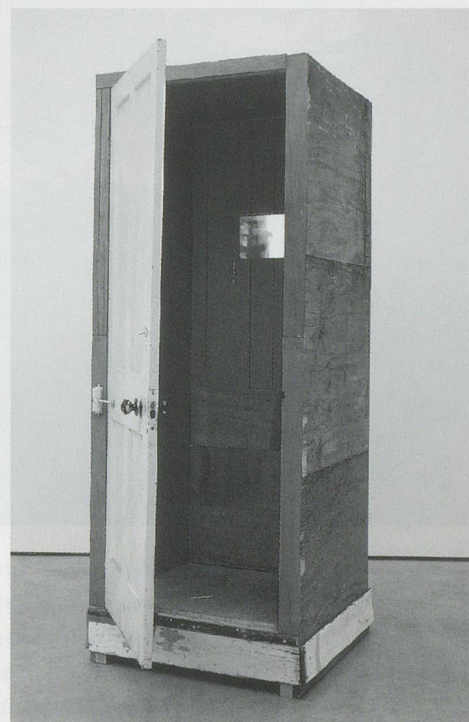
TRACEY EMIN, FANTASTIC TO FEEL BEAUTIFUL AGAIN, 1997, neon, 42 x 50 x 4" / TOLL, SICH WIEDER SCHÖN ZU FÜHLEN, Neonschrift, 106,8 x 127 x 10 cm.
(PHOTO: STEPHEN WHITE)

Eine KÜNSTLERIN in – und zwischen – den SCHLAGZEILEN

ROBERT PREECE

Ich erinnere mich daran, als wäre es gestern gewesen: Ich war eben von Südostasien auf «die exotische Insel» umgezogen. Bei meiner Ankunft in London weinten einige immer noch ihrer verlorenen Prinzessin nach, während andere in heller Aufregung waren über irgendeine Ausstellung an einem Ort namens Royal Academy. Ich besuchte die Vorveranstaltung für die Presse und wollte schon mit den Wölfen zu heulen beginnen, als ich plötzlich wie elektrisiert war von diesem «Zelt». Als ich davor auf dem Boden kauerte, hineinspähte und kicherte, kam ein Radioreporter auf mich zu und bat um ein Interview...

Das war meine erste Begegnung mit Tracey Emin's Werk und bis vor kurzem bin ich der Künstlerin nie persönlich begegnet. Doch schon seit dem Medienlärm um die Ausstellung «Sensation» (1997) war ich fasziniert von ihrem betrunkenen Auftritt im britischen Fernsehen, nachdem Gillian Wearing den Turner Prize bekommen hatte, und ich lachte hellauf, als sie aus dem Studio stürmte. Tatsächlich schätzte ich ihre Arbeit so sehr und genoss die Lektüre der ständig zunehmenden Zeitungsartikel über sie und ihr Werk, die ihre Kunst-und-Medien-Persönlichkeit ja erst schufen und entsprechend manipulierten: Tracey im Interview mit David Bowie, Tracey besäuft sich, Tracey zieht sich aus, Tracey für den Turner Prize nominiert (1999). Tracey macht Gin-Reklame und wirkt in Modenschauen mit, Tracey baut Scheisse, Tracey landet auf dem Mars. Der hinterste und letzte Mensch in Grossbritannien kennt diese Künstlerin, aber Tracey ist längst mehr als nur eine Künstlerin: Sie ist ein Phänomen. Als ich sie schliesslich in ihrem Londoner Atelier interviewte, war mein Kopf *so verdammt schwindlig* von all den Zeitungsartikeln über Tracey Tracey Tracey, dass ich zehn Minuten brauchte, bis ich mich konzentrieren konnte und all-



ROBERT PREECE ist redaktioneller Mitarbeiter der Zeitschrift *Sculpture* und hat in den USA, Ostasien und Europa Vorlesungen über Sprache, Medien-Kommunikation, zeitgenössische Kunst und Design und deren wechselseitige Einflüsse gehalten. Er lebt in Rotterdam.

lerweile ist sie auf all das gar nicht mehr angewiesen, da sie so souverän darüber steht. Sie hat ihr Publikum gefunden, es ist eine Art Stamm innerhalb der Massengesellschaft, der auf private und berufliche Gemeinsamkeiten zurückgeht. Wünschen wir nicht, dass alle Künstler imstande wären, ihre eigenen Anhänger-Stämme so zielsicher auszumachen wie Tracey? Dank ihrer wachsenden Mediengewandtheit und ihren Verbindungen bekräftigt EMIN'S ARMY (Emins Armee, 1993–97) denn auch die Idee, dass Künstler durchaus imstande sind ihre eigenen internationalen Netzwerke zu schaffen, gegenüber einer Drittwelt-Kunst-Hierarchie, die immer schon unterscheidet zwischen denen, die die Macht der Auswahl und Definition haben, und jenen, die sich ihr unterziehen. Tracey trägt zur Emanzipation der Kunstschaaffenden bei, indem sie einen alternativen Weg aufzeigt, in diesem Fall den der Medien, den schon Koons und Kostabi eingeschlagen haben. Aber das Phänomen Tracey hat mittlerweile ungeahnte Medienhöhen erklimmt und ist selbst für den britischen Kollegen Damien Hirst zu einer ernsthaften Konkurrenz geworden.²⁾ Dank ihrer stark visuell und kontrovers ausgerichteten Arbeit, dank ihrer Autobiographie, ihrer Persönlichkeit und ihres natürlichen, medienfreundlichen Kommunikationstalents, setzt ihre Verschmelzung von Kunst und Person ungeahnte Kräfte frei. In England läuft das mittlerweile darauf hinaus, dass das Private kontextuell und inhaltlich wieder in die Kunst Eingang findet und dass ihrer Person eine nie da gewesene Aufmerksamkeit in den Medien zuteil wird.

Alles begann damit, dass Tracey die strenge britische Unterscheidung zwischen privaten Themen und expliziter Autobiographie aufweichte.³⁾ Mit ihrer halb englischen, halb türkischen Herkunft hatte Tracey eine aussergewöhnlich schwierige Jugend. Sie wuchs im Badekurort Margate im Südosten Englands auf und ihre Jugendprobleme reichten bis ins Erwachsenenalter hinein. Die künstlerischen Enthüllungen dieser zornigen Stimme mussten sich Gehör verschaffen: Eine Vergewaltigung mit dreizehn und mehrere Selbstmordversuche fanden ihren Niederschlag in verschiedenen Zeichnungen und Monotypien, die darauf folgende Periode sexueller Promiskuität wird im Video WHY I NEVER BECAME A DANCER (Warum ich nie Tänzerin wurde, 1995) abgehandelt und zwei Abtreibungen im Video HOW IT FEELS (Wie das ist, 1996). «Ich will, dass die Leute in meinen Ausstellungen emotional reagieren müssen», erklärt sie. «Ich will, dass sie hin und wieder lachen, lächeln, traurig sind und auch mal wütend werden.»

Als Darstellung autobiographischer und historischer Fakten vor einem Publikum demonstriert ihre Arbeit die rechtlichen Grenzen jeder Autobiographie und die journalistischen Grenzen jedes Berichtes überhaupt,⁴⁾ aber auch das Vorhandensein oder Fehlen von Information (oder Redaktion) sowie die grundlegende Einsamkeit des Individuums. Als Aussenstehende wissen wir nie, in welchem Verhältnis genau das Autobiographische zur Sprache des Kunstobjektes steht, oder zu den Texten der Künstlerin, oder zu deren Vermittlung in den Medien; wobei die Autobiographie schon das Problematische der Erinnerung an sich verkörpert. Als ich Tracey dazu befrage, meint sie: «Wir alle wissen, dass die Wahrheit für jeden seinem Blickwinkel entsprechend anders aussieht. Es geht aber darum, wie ich es sehe. So handelt es sich bei WHY I NEVER BECAME A DANCER um Tatsachen, die in eine Geschichte verpackt sind. Die Wirklichkeit war schlimmer: Man beschimpfte mich auch auf der Strasse als Schlampe, nicht nur auf dem Tanzboden.» Ich will weitere Beispiele hören und Tracey sagt: «Als ich MY MAJOR RETROSPECTIVE zeigte,⁵⁾ wollten einige Leute überhaupt nichts von all dem glauben.» Die Schwierigkeit im Umgang mit dieser Kunst besteht darin, dass man bei näherer Beschäftigung mit dem Thema schliesslich bei der Person der Künstlerin selbst landet; aber gleichzeitig ist es fast unmöglich, Distanz zu wahren.

Wie dem auch sei, die fiktive Kunst-Autobiographie dient als Vehikel, das die Erinnerungen der Betrachterinnen und Betrachter ins Spiel bringt sowie deren – vielleicht auch fehlendes – Mitgefühl. Traceys Sensorium für die Kunst-Autobiographie und die damit verbundenen Medienwirkungen kam erstmals mit *EVERYONE I EVER SLEPT WITH 1963–1995* (1995) voll zum Zug.⁶⁾ Im Inneren des einem Container ähnelnden Zeltes listete sie 102 Namen auf und verführte die Betrachter dazu, hineinzuspähen und beim Eindringen in den Innenraum die verräterischen Namen auszukundschaften. In dieser Arbeit bringt Tracey verschiedene Grade und Arten von Intimität zur Sprache, indem sie sowohl ehemalige Sexualpartner (jene, die ihr im Gedächtnis blieben) als auch ihren Zwillingbruder im Mutterleib und andere nichtsexuelle Lebensgefährten aufführt.

Die Wirkung von *EVERYONE...* löst beim individuellen Betrachter eine absehbare Bandbreite möglicher Reaktionen aus, wobei einige ihrer Stammanhänger wohl über ihren eigenen «Listen» brüten. Da der Titel jedoch sexuell konnotiert ist, bieten das Zelt und die Künstlerin eine grossartige Projektionsfläche, die sich aus wenigen zentralen verbalen Brennpunkten des Werks ergeben – der Titel, der eine medienwirksame Schlagzeile erlaubt; die Beschreibung, die das Werk nach sich zieht; die brillanten, als Zitate geeigneten Kommentare Traceys und schliesslich die daraus resultierenden heftigen und widersprüchlichen Reaktionen. Tatsächlich folgen viele ihrer Werke einem ähnlichen Erfahrungs- und Medienmuster.⁷⁾ Obwohl sie, wie sie sagt, bei der Arbeit an *EVERYONE...* nicht an die Reaktion in den Medien dachte. «Ich habe das überhaupt nicht erwartet.» Vielmehr hatte sie einen Beitrag für eine Gruppenausstellung zu liefern, der eine gewisse räumliche Grösse haben musste, und zufällig war sie gerade dabei über Grade von Intimität und über Aids nachzudenken. *EVERYONE...* ist nach wie vor eine von Traceys liebsten Arbeiten, obwohl sie heute gern ein paar Namen daraus entfernen möchte, weil sie nicht mit der Medienwirksamkeit des Zelts gerechnet hatte.

In mancherlei Hinsicht liefern Traceys Arbeiten auf Papier den Schlüssel zu ihrer künstlerischen Praxis. Sie dienen ihr dazu, ihre Ideen und Bildeinfälle schnell festzuhalten, in einem Stil, der an Egon Schiele und den deutschen Expressionismus erinnert. Auf dieser stilistischen Grundlage erforscht sie ausgiebig so persönliche Themen wie Masturbation und Sex, ihren Körper, Krankheit und verkaterzte Zustände, manchmal auch Tiere und alltägliche Erlebnisse. Mit ihren Stoffapplikationen wiederum greift Tracey ein beliebtes feministisches Medium auf und macht Stühle, stoffbezogene Kästchen oder ihre erstaunlichen Decken, eine ideale Plattform für Bild-Text-Kombinationen. Tracey sagt: «Ich muss ein Objekt wirklich gern haben – ich muss es ganz lange um mich herum haben.» Autobiographisch ist dabei nicht nur das Thema, sondern auch der Nähprozess samt den Erinnerungen, die während dieses Prozesses auftauchen. Bei Tracey führt die Form selbst zur Entstehung von Texten, Geschichten, Gedichten oder einzelnen Sätzen, manchmal zusammenhängend und manchmal im Kontrast zueinander. Weshalb es so viele orthographische Ausrutscher gibt? Tracey hat eine Dyslexie und zieht es vor, ihre spontane Schreibweise beizubehalten, statt sie zu korrigieren.

Emins Neonarbeiten, die an Mario Merz oder Bruce Nauman erinnern und sich sehr von den Aussagen einer Barbara Kruger oder Jenny Holzer unterscheiden, thematisieren das verquere Getratsche halbwüchsiger Mädchen, etwa *IS ANAL SEX LEGAL?* (Ist Analsex legal?, 1998) oder *FANTASTIC TO FEEL BEAUTIFUL AGAIN* (Toll, sich wieder schön zu fühlen, 1997) in Pink, oder *MY CUNT IS WET WITH FEAR* (Meine Möse ist nass vor Angst, 1998) in Weiss, während *VERY HAPPY GIRL* (Sehr glückliches Mädchen, 1999) sich über die Penisgrösse ihres

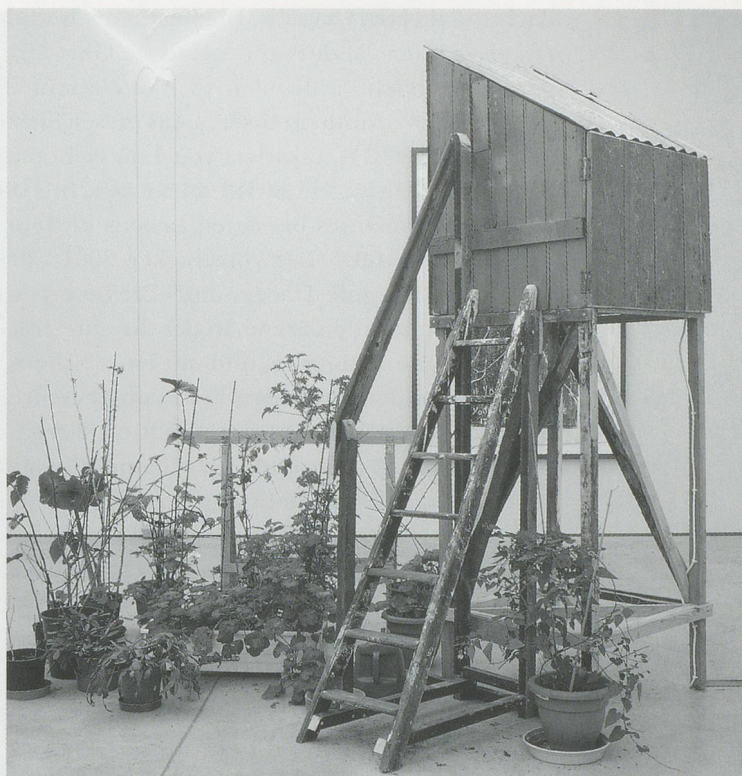
TRACEY EMIN, *THE PERFECT PLACE TO GROW*, 2001, wooden birdhouse, DVD, monitor, trestle, plants, ladder, 102 3/4 x 32 1/2 x 63 3/4" / *DER PERFEKTE ORT ZUM WACHSEN*, Holzvogelhaus, DVD, Monitor, Tischbock, Pflanzen, Leiter, 261 x 82,5 x 162 cm.

(PHOTO: STEPHEN WHITE)

Freundes auslässt. An den Neonarbeiten gefällt ihr die Verwandtschaft mit der Zeichnung, die fortwährende Bewegung und Wiederholung. Die Videoinstallation *THE INTERVIEW* (1999) führt uns von den mehr auf Titel, Kunst oder Sprache bezogenen Aspekten der Neonarbeiten wieder mitten ins eigentliche Thema. Traceys Autobiographie nimmt hier die Form eines Zweikampfes zwischen den Teilen einer gespaltenen Persönlichkeit an: «Die gute Tracey» interviewt «Die böse Tracey», beide gespielt von Emin. Die gute Tracey hält die Ausfälligkeiten der anderen schliesslich nicht mehr aus und verlässt den Schauplatz – vielleicht eine auf den Kopf gestellte Reinszenierung ihres Turner-Prize-Fernsehauftritts? –, während ihre Kontrahentin triumphierend «Fuck Off!» brüllt. Das Ganze wird auf einer hölzernen Bühne präsentiert, zwei winzige Stühle sind vor den Monitor gerückt und daneben liegen die Hausschuhe eines kleinen Mädchens.

Nach der Nomination für den Turner Prize und der damit verbundenen Ausstellung der vier nominierten Künstler in der Tate Gallery, geriet der Medienlärm um Tracey definitiv ausser Kontrolle. Sie war nun diese Künstlerin, die dieses Bett gemacht hatte – eine Installation, zu der auch schmutzige Kissen, Zigarettensammel, eine Tube Gleitmittel, leere Wodkaflaschen, gebrauchte Tampons, Papiertaschentücher und ein schmutziger Slip gehörten. Es war ein einziges Bild der Verzweiflung.⁸⁾ Die Reaktionen der Betrachter waren natürlich bewusst darin angelegt, aber Tracey war (auch finanziell) nicht in der Lage, den dadurch ausgelösten Medienwirbel zu bewältigen und sich davon zu distanzieren. Die Journalisten lauerten ihr nun wirklich überall auf wie einer Berühmtheit und machten regelrecht Jagd auf sie. Sie erzählt, wie sie ihr eine Zeit lang buchstäblich den Fuss in die Türe setzten und ihre Mutter belästigten; allein in dieser Zeit wurden mehr als hundert Artikel zu ihrer Person veröffentlicht.⁹⁾ Als ich Tracey fragte, was sie von der momentanen Zeitungsberichterstattung über sie und ihre Kunst halte, antwortete sie: «Ich denke, das sind Leute, die ihre Hypothekarzinsen und Matressen teuer bezahlen», sie lächelt teuflisch und fährt dann kalt fort, «und sich erlauben, jeden beliebigen Scheiss über mich zu schreiben.»¹⁰⁾

Nachdem der Medienwirbel um den Turner Prize etwas abgeklungen war, überprüfte Tracey im Rahmen ihrer Einzelausstellung «You Forgot to Kiss My Soul» (2001) ihre Position neu. Und nun wird eindeutig ein Hang zu mehr Leichtigkeit erkennbar. Sie meint dazu: «Ich



dachte, Scheisse, was solls. Die hauen mich sowieso in die Pfanne. Es kommt gar nicht darauf an, was ich mache oder tue.» Und sie fährt fort: «Im Grunde ist es meine Sache, was ich tue. Und ich werde mich auch in Zukunft abrackern und kämpfen und neue Sachen machen, die ich spannend finde.» Aus dieser Einstellung sind Werke hervorgegangen wie SELF-PORTRAIT (2001), inspiriert von Louise Bourgeois' Turm in der Tate Modern (2000) und Tatlins Modell für ein MONUMENT FÜR DIE DRITTE INTERNATIONALE (1919–1920). Es ist eine Metapher ihres bewegten Lebens und ihrer autobiographischen Achterbahnfahrt. Im Video THE BAILIFF (Der Vollstrecker, 2001), der in einem hölzernen Verschlag gezeigt wird, sieht man «Die gute Tracey» und «Die böse Tracey» aus THE INTERVIEW in einer an den Film *Shining* erinnernden Szene, in der die eine Tracey die Türe der anderen aufzubrechen sucht, während jene verängstigt und mit einer Schere in der Hand dahinter wartet.

Den Pfad der sinnlichen Erfahrung beschreitet Tracey auch mit THE PERFECT PLACE TO GROW (Der perfekte Ort zum Wachsen, 2001), einem Video, das durch ein Schlüsselloch betrachtet werden muss und so Duchamps ÉTANT DONNÉS (1944–66) in Erinnerung ruft. Aber statt Sex und Gewalt sieht der Betrachter einen lächelnden alten Mann (Traceys Vater) auf sich zukommen, der ihm eine Blume entgegenhält. Diese Arbeit steht für das, was Traceys Anhänger ihr wünschen: mehr Stabilität und glückliche Momente. Und sie warten auch gespannt auf das nächste Kapitel in Traceys privatem und beruflichem Leben – wie es in ihrer Kunst und ihrem Diskurs über Kontext und Intention sichtbar wird –, während wieder andere kaum die nächste Enthüllung in den Medien erwarten können.

(Übersetzung: Wilma Parker)

1) Diese ist an sich schon höchst fragwürdig angesichts der Dynamik der Kunstszene und ihren Interessen, vgl. dazu: Norman Fairclough, *Language and Power*, Longman, London/New York 1989, sowie ders., *Media Discourse*, Edward Arnold, London/New York 1995; Moi Ali, *Copywriting*, Butterworth-Heinemann, Oxford 1997; David Carrier, *Principles of art History Writing*, Pennsylvania State University Press, 1991, sowie dessen frühere Publikation, *Artwriting*, University of Massachusetts Press, 1987.

2) Im Vergleich zur amerikanischen ist die britische Presse und Boulevardpresse viel stärker national und zentralistisch organisiert und ausgerichtet.

3) Auch andere Künstler wie Carolee Schneemann, Sue Williams, Karen Finley, Kathe Burkhart, Jo Spence und David Wojnarowicz haben ausdrücklich private Themen aufgearbeitet. Was die Art der Darstellung angeht, hat man Emin vorgeworfen, ihre Opferrolle zu vermarkten. Auch ihre allzu «buchstäbliche» Art der Präsentation ist ihr angekreidet worden, die aber gerade ihre Stärke im Erreichen eines breiteren Publikums ausmacht.

4) Vgl. wiederum Norman Fairclough, *Media Discourse*. Zwar stammen seine Beispiele meist aus dem politischen Diskurs; die gleichen Prinzipien gelten jedoch u. a. auch für den Kunstdiskurs in Zeitungen, Kunstzeitschriften, akademischen Arbeiten.

5) Bei Jay Jopling in der White Cube Gallery, London 1994.

6) Das Werk wurde erstmals 1995 im Rahmen der Ausstellung «Minky Manky» gezeigt. Kurator war Carl Freedman.

7) Vgl. Robert Preece, «Headliner Hotels», *Frame*, 10/1999, S. 52–55. Darin wird die Fusion von Medien und Design in Jan Schragers von Philippe Starck gestalteten Hotels untersucht. Eine detaillierte Untersuchung von über 100 Presseartikeln zum Thema findet sich in R. Preece, *The Problematic Discourse on Philippe Starck's Delano Hotel*, MA-Dissertation, Birmingham Institute of Art and Design, UCE, United Kingdom 1999.

8) Was das Autobiographische betrifft, hing bei früheren Präsentationen von MY BED in Tokio und New York (1998–1999) jeweils eine Henkerschlinge von der Decke. Aber als das Werk in der Tate Gallery gezeigt wurde, war, wie sie sagt, die Schlinge aus ihrem Leben verschwunden und wurde deshalb auch aus dem Werk entfernt.

9) Jene, die diese Artikel zu Forschungszwecken verwenden wollen, seien gewarnt: Die Artikel widerspiegeln einen aus den Fugen geratenen Diskurs. Nachdem ein Bericht nach dem anderen voller Fehler und reiner sensationshungriger Erfindung erschienen war, soll laut ihrer Assistentin kürzlich ein «Journalist» damit gedroht haben, einfach eine Story zu erfinden, wenn er nicht mit Emin sprechen könne.

10) Man beachte bitte, dass Tracey zwar grossartige Zitate liefert, dass diese aber in einem sehr viel weniger sensationsorientierten Kontext geäußert wurden, als der blosser Vergleich von Transkription und Artikel je aufzeigen kann. Vgl. dazu wiederum Norman Fairclough, *Media Discourse*, zu den Problemen der Intertextualität.

TRACEY EMIN, SOMETIMES I FEEL BEAUTIFUL, 2000, cibachrome print, 48³/₈ x 33" / MANCHMAL FÜHLE ICH MICH SCHÖN, Cibachrome-Print, 123 x 84 cm.

