SETH PRICE: A HUMAN INTEREST STORY

Johanna Burton

I. WHAT'S HAPPENING?

One of Seth Price's essays is sometimes titled "Was Ist Los?"[1] The question is obviously posed in German (and one might even speculate that it is a query with a particularly German resonance) but it looks like it could almost be read in English, as though its German words have a one-to-one relationship with their Anglicized cousins. I want to neatly translate it as "What is lost?" but I realize this is to fall prey to the seduction of what my language teachers always called "false friends" (a rather insidious term used to describe words that sound like each other but have distinct—sometimes even opposing—definitions). For the phrase is, when correctly rendered, more nearly equivalent to the English "What's the matter?" or, more simply, "What's wrong?" It can, I believe, also mean "What's going on?" or "What's happening?" or "What's up?"[2]

These variations could use some accounting for, and along these lines there are things to say about the way colloquialisms in all languages work to smooth out any attention to distinction in the service of generic address. After all, "Was ist los?" is a question that is most usually put forward without the intention of or need for obtaining a reply. (We aren't asking because we actually care.) But, for the purpose of this essay and, more to the point, for the purpose of considering their use by Price, I am more interested in the way that these three strung-together words are employed precisely in and for their immanent *imprecision* and, thus, for their capacity to span and suspend.

Which is all to say that "Was ist los?" is a question that—in its utterance or in its writing or in its typed presence on the page—doesn't necessarily mean a whole lot even while it is weighty with significance, as well as to point out the fact that the question shouldn't be understood as spoken/written/authored by Price, though, counterintuitively, I do think

1. Price's essay, originally written in 2004 (though I've seen it with dates including 2003, 2005, and 2006) has appeared in several publications, often with slight revisions and different layout and title. A partial chronology follows, with a number of future publications of the text planned:

"Unique Source/All Natural Suicide Gang," in *New York Twice*, ed. Bettina Funcke, exh. cat., Air de Paris, 2005.

"Décor Holes," in *Uovo* magazine, 2006.

"Unique Source/All Natural Suicide Gang," in a series of cheap Xeroxes by Bastet Publishing, San Francisco, 2005.

"Décor Holes," in *The Colonial* magazine, 2005.

"Was Ist Los?" in *Uncertain States of America* reader, 2006.

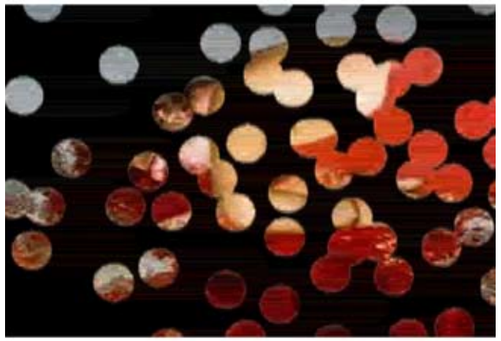
"Source Unique. Clan du suicide au naturel," in exhibition brochure for *Packaging*, Forde, Geneva, 2005.

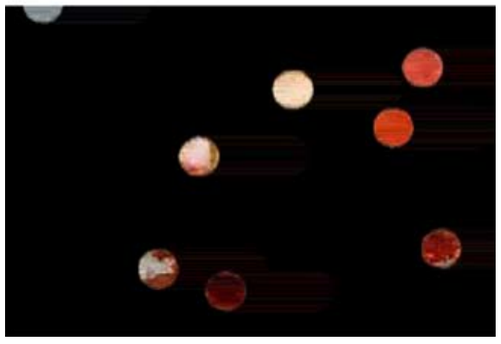
Akademische Graffiti, book included with editioned vinyl LP from Reena Spaulings, New York, 2005.

"Was Ist Los?" in *Dot Dot Dot* magazine, 2006.

"Was Ist Los?" in *Lab Magazine*, 2006.

2. Trying to get at the "feel" of "Was Ist Los?" (the question) is, of course, fairly ridiculous but it's as stable a point as any to begin. My essay is meant, along these lines, to take up the charge of attempting seriously to articulate the "feel" of Price's work, and to speculate on the artist's "approach," or "position," less than on any single project per se. In this regard, if something "feels" wrong to you about "Was Ist Los?" (the question), you're correct. The "Ist" should be lower case, but as it appears upper case in Price's writing, it remains so here.





that it should also be considered *his*. (This may be beside the point, but I happen to know that Price is hardly fluent in German, though he is learning—a process that imparts a productive opacity, even materiality, to words and their handling.) Not that these are words that should be seen as belonging any more securely in the mouth of a native German speaker, since they make up little more than a tradable phrase that is used without discrimination thousands of times and by thousands of people every day. So here, leading off Price's essay, they serve as a point of overdetermined, overused, anonymous-if-still-pleasant entry: a title and a greeting and a gratuitous but not altogether interested asking after you, the reader.

But what if you, the reader, allow yourself to wander (assuming that this is your inclination and not only mine), for a moment, after the phantasmic "t," that letter capable of incorrectly but satisfyingly capping "los" and rendering it "lost"?[3] What if you follow through, even if it's a bad idea, and decide to, as it were, dot your is and cross your ts? (What if you follow clues from the past in this vein and, à la Broodthaers let signification slide a little—remember his 1974 *Studio International* cover? If eagles and asses can assume the status of letters of the alphabet, surely a slippery "t" isn't so hard to believe. Price himself is prone to such alphabetic smudges, asking on occasion that his own name be published as "Set Price.") The answer is simple enough: allow yourself to wander and you get to ask the question—this abstractly monumental instead of vacuous and casual—"What is lost?" precisely by adding what kept you from doing so in the first place. That funny dangling "t" (the one that's not actually there) provides the answer to its own deferred question.

Or maybe it's not quite that simple, or that neatly tied up anyway. Price's essay, sometimes titled "Was Ist Los?" is a component of the artist's *Title Variable* project, ongoing since 2001, and manifesting as published essays and music compilations on vinyl, cd, and cassette tape. Each investigates a discrete instantiation of technology's impact on musical production (from New Jack Swing to Industrial—the compilation of the latter, titled by Price *Industrial Fist*, 2004, is sometimes asked to lose a letter and read very differently as *Industrial Ist*.) Indeed, the essay sometimes titled "Was Ist Los?" begins with a consideration of the composer Steve Reich as he, in the late '80s, comes to use the then relatively new technology of sampling in order to turn the human voice into a different kind of instrument, one cleaved somewhat, if not entirely, from its direct bodily referent. Price's is an essay that takes as its larger subject the history of the sampler and as its methodology a kind of meandering urgency, positing ethical questions ("Where to locate the power in this operation?") alongside poetic turns of phrase, sometimes borrowed but not necessarily named as such ("This is the lumber of life"), and compelling if in some cases unverifiable facts ("The notion of 'intellectual property' as regards most written material was codified in Europe in the 16th century … "). There are some sentences that seem to take pleasure in their own construction, in the sound of the words through which they are comprised. A few of these sound like they could be biblical; maybe they are, but in that case I wouldn't recognize the citations. See what you think: "Man fall from a tree, that tree be felled, man fall in a well, that well be filled."

Price's predilection for the sampler is driven by that technology's ability to render what had previously been thought of as the vehicle of transparent communication—language—into a more obtuse and unwieldy *thing*, refunctioned and perverted.[4] While initially popular within the academic and pop spheres of music, sampling the human voice was short-lived, its connotation only briefly *futuristic* and shortly thereafter obsolescent, even embarrassing. Its effects produced too much discomfort, "emulation gone bad," as Price puts it, and made the voice

3. It can of course also be capped by an "s" and probably a handful of other letters. But I'll stick with the "t" if only for reasons of expediency, to say nothing of self-protection: who really feels equipped to speculate today on the ontology of "loss?" (Of course, loss *will* be discussed later in this essay.)

4. An interest in perversion underlies most of Price's work. On one level, this reflects in material distortions, but it also marks an interest in actions and thinking that takes pleasure in performances of resisting cultural norms.

and, thus, the *word*, disturbing, uncouth. (And this is the un-voice, or perhaps *ur-voice*, that makes up the soundtrack to Price's video titled *Digital Video Effect: Holes*, 2003, in which the artist's own instrumentalized, synthesized, non-vocal grunt manifests as a series of repeating, though differently pitched, "Uhhs," these at once sexualized and deadened.) He describes the ways in which the human voice can suddenly be controlled and manipulated by buttons and keys—enunciations are no longer tethered to or indicative of will or even cognition. Kleistian puppet thought bubbles, maybe, employed to dance synthetic aural jigs by way of someone else's twitchy finger.

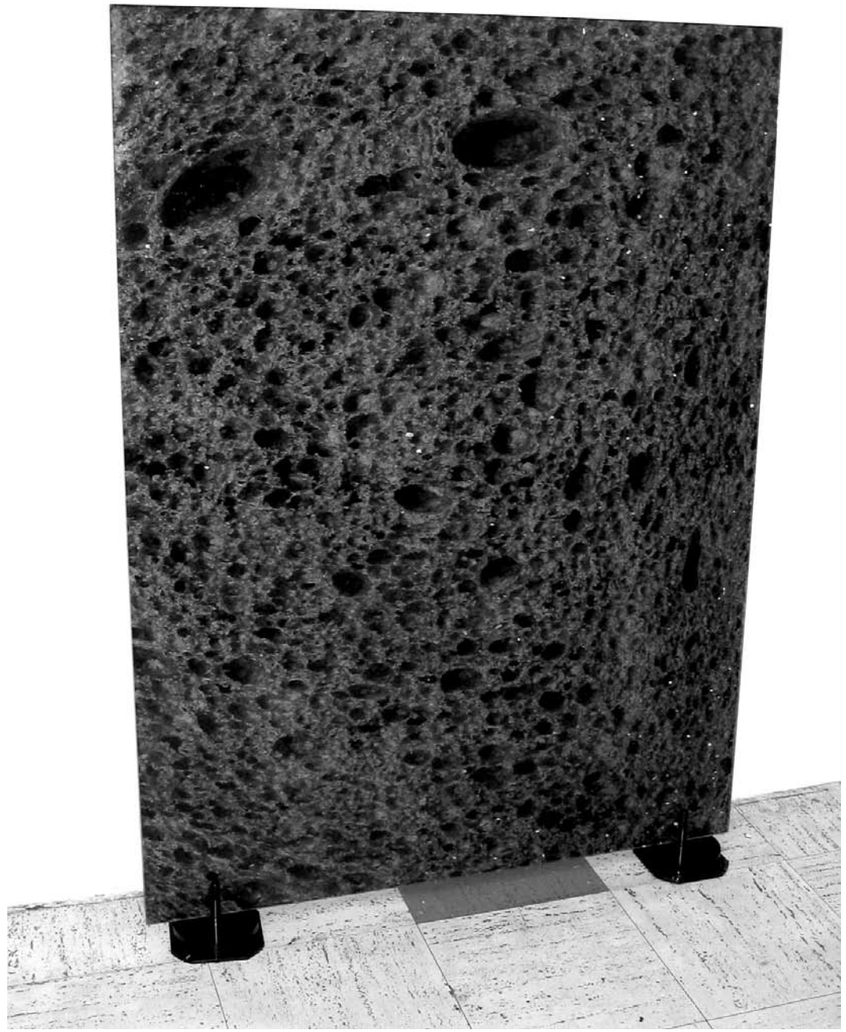
In his short essay, then, given over to a narrative of the sampler—the "new technology" that now seems so ancient (the just-past always more dated than the mellowed-past, which offers itself up more tastefully for contemplation)—Price concludes that sampling itself can be seen as either corruptive, spectacular, and degenerative or, on the other hand, as a primary site for critical production. The sampler may have, he says, "eclipse[d] avant-garde music … " On the other hand, "Voice sampling, possibly all sampling, gives us a text that is critical of reading." Maybe we could say that the sampler is the mechanized equivalent of the false friend. It betrays its maker's, and subsequently its user's, desire to transform words into things, a desire, as Price puts it, "to be, rather than to seem." If this quote sounds familiar, I think I definitely know *its* source. More on which in a moment.

II. I LOVE YOU SIX TRILLION TIMES

If it seems I've lingered too long on what might be a truly inconsequential detail—a consonant that may or may not really have been on Price's mind and that not every reader will desire into being—I do so in order to speculate on an operation. For if we can call what I've been describing something like the "false friend effect," it is everywhere to be found in Price's work. This is not an indictment of hoodwinking, by the way, but something else. To traffic in the sphere of the false friend is to allow for productive misrecognition. It is also, of course, a roll of the dice, knowing that misrecognition can produce less fruitful results as well.[5] But, perhaps above all, it works structurally—one thing is *taken for another*, which is to say that for a moment two things are taken to be the same and, for a moment, they read both *against* and *within* one another. This effects a strange kind of materialization wherein the thing misrecognized seems to become something else and, in a sense, is made to disappear even while remaining fully there. The "false friend effect" is a structural procedure that can be defined by the way it affects shifts in other, already existent structures.

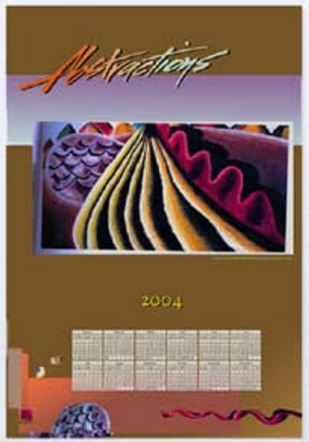
Seth Price showed a video in Zurich this year, as part of an exhibition of works by himself, Wade Guyton, Josh Smith, and Kelley Walker. The video was titled *COPYRIGHT 2006 SETH PRICE*, and it was raw camera footage of the March 30, 1981, assassination attempt on Ronald Reagan outside of a Hilton Hotel in Washington DC. It's an odd piece of history, one that I remember well, or think I remember well, a distinction that is often hard to make. In a way there's not much to see; the actual shooting is pretty much obscured, though gunshots are audible and suddenly everybody's scrambling except for Brady and somebody else who are both lying wounded and still, so the camera-man focuses in on a lone wad of tissue paper sitting in a sticky pool of blood. No matter what the title says, this material can't be copyrighted by Price, and it certainly wasn't filmed by him (in fact, he was given access to the material by Ken Jacobs, who was using it for something else). Price inserts his name (literally), but it hangs around like a supplement, a gawker.[6]

So what exactly does Price add here—to footage of an event often mistakenly called the Reagan "assassination" but in actuality only a failed "attempt"—if nothing more than desire and/or an unsubtle stab at authorial stamping, a kind of appropriative pissing even? The title *COPYRIGHT 2006 SETH PRICE* appears as a title card (but since the footage continually loops, it's an end credit too), solid white letters on a black background, a commonplace enough mode of proclamation. But though this assertive insertion would seem the extent of Price's celluloid adventure, he has actually processed every frame, weirdly exacerbating what is already there so it "feels" even more like itself. Which is simply to say that the "what beautiful old video footage,"[7] *look* of the stock is partially there

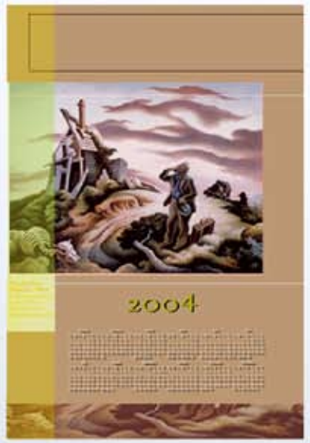


5. The etymology for the word *friend* is telling. The Old English has the word akin to a verb, *freogan*: to love; as well as to an adjective, *freo*: free. One might deduce through this linkage that—and in fact Hallmark tells us it is so—the person or thing who is loved is afforded a kind of freedom. Of course, love misdirected or ill received often has anything but liberatory effects.

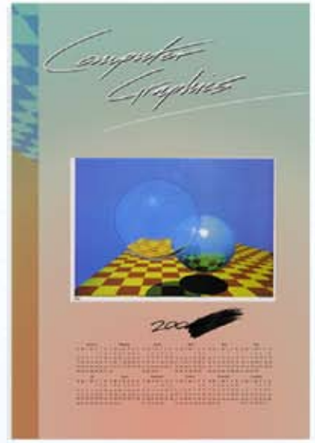
6. In this vein the guy who was hoping for his close-up the first time around really isn't given much screen-time himself. I'm talking about John Hinckley, Jr., who you'll likely remember hoped to kill Reagan as a way of proving his love for Jodie Foster. Hinckley's obsession with *Taxi Driver* dictated that he play De Niro—this meant a bit of scumbling with the original plot, but killing the president remained the essential kernel. A little update: in 2000 Hinckley won the right to "unsupervised furloughs" from the mental institution to which he had been confined for nearly 20 years, but lost this limited freedom after only one month because he was found hiding a book about Foster in his room. Recently I've been looking at the notes Hinckley sent to Foster a few weeks prior to the culminating Reagan "event." One especially creeps me out and makes me sad: "I love you six trillion times," writes Hinckley in his wobbling printing. "Don't you like me a little bit? (You must admit it I am different.)"

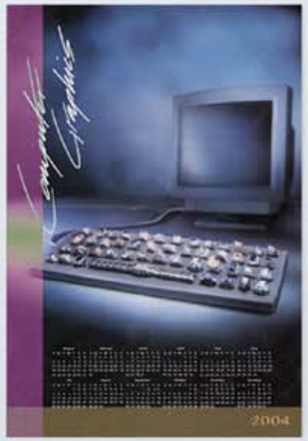

Abstractions
2004

2004

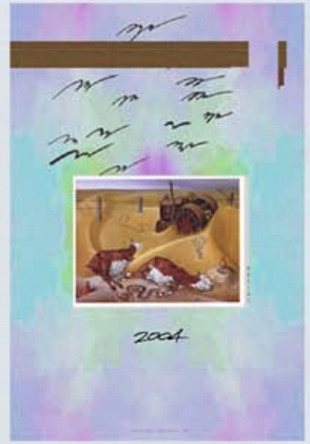

2004

2004

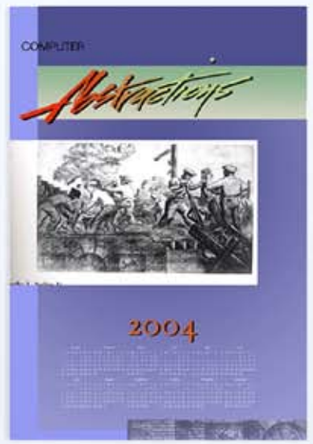

Computer Graphics

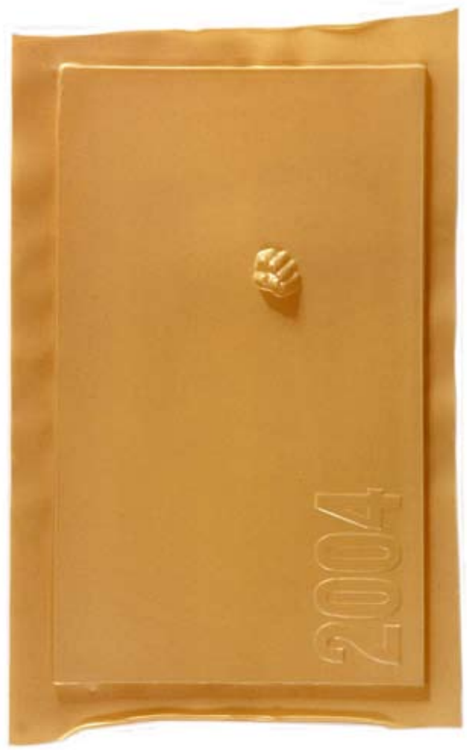

2004

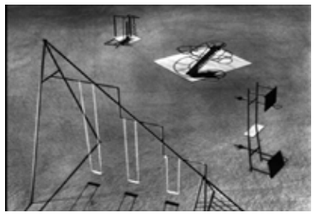
2004


2004

2004


COMPUTER
Abstractions
2004





but also partially implemented by the artist—it is imbued with unapparent (unless you know the difference) washes of color that have nothing really to do with the imagery but nonetheless look natural to it. The speed, too, has been helped along, just barely slowed down at the "dramatic" moments and alternatively shuttled along when the "action" gets going.[8] *COPYRIGHT 2006 SETH PRICE* itself gets a second life when it appears in Price's recent *Digital Video Effect: Editions* (2006), in which the artist samples his own past editioned video works in order to produce a "new," uneditioned product. (Here he "cuts" from the overall coverage, showing only the various media-men as they are caught by other cameras, and never shows the ostensible action at all.) There is a lot more to say about *Digital Video Effect: Editions*, including the way its incorporation of Price's past work means that it also incorporates the literal labor of artists such as Martha Rosler and Joan Jonas; it is also important to know that the work has its own shape-shifting manifestations—it was produced as a video, then transferred to 16mm and shown as a film. It also exists as an unlimited multiple, available for sale, rental, or free in-house viewing through Electronic Arts Intermix in New York. But the question of "what gets added" shouldn't so easily be answered. It's not the name of the artist, nor even his sneaky colors and highjacking shifts in speed. Price's method, structured around dislodging the loose letters (literally and figuratively) at the ends and beginnings of words means ours is a query that's less about content than about effect or affect or, perhaps better said, attitude. "What gets added?" takes on a different tenor when asked in this spirit.

Other works by Price might help to discern the contours of an answer. *Modern Suite* (2002) is a video piece in which the artist compiles images he finds on the Internet of children's playgrounds, those most anonymous and weirdly chilly architectural landscapes, and scores the procession with what would seem to be music of the classical variety (but more specifically, of the *modern* variety, which is to say experimental "classical" music post-1900). I'm no connoisseur, though I fancy myself an enthusiast. What this means is that what's wrong nearly passes me by undetected. I no more know how to build a 12-tone composition than I am able to construct a jungle gym. Yet I have *ideas* about both, and Price's ascribe well enough to these. Indeed, I find the combination of corny grainy photos (of course, not "grainy" at all but instead "pixilated," a word which hardly carries the same nostalgic pitch) and overdetermined music brought together in this way *touching* (I'm borrowing Barthes's connotation here, in the sense that something—a photograph, a song—seems to reach out and exert a kind of affective force), almost against my will. Yet, for all its actuality (which is to say, the music is *real*, I hear it playing, I even respond to it viscerally) this is, in a sense a *faux* accompaniment (in the way, in fact, that all playgrounds are themselves *faux* environments—faux being another word for *designed*). Price—well versed in the listening, the collecting, and the dispersal of but not the "actual" production of music—has gone through and plucked notes from compositions, then stitched these together the way he stitches most things together: with baggy seams. Having researched (in the mode of the hobbyist) a fair amount of "atonal" modern music, Price felt just self-educated enough to be able to pillage it and produce his own. His new arrangement of notes carries some of the patina of their previous lives, it seems, or maybe they've just been tested and are able to work in new configurations with a minimum of fuss. Affect, I think, can be packaged generically as a kind of generally understood "human interest." Anyway, one could say that Price's form the approximation of actual melody, but lack the necessary initiatory imperative. One could say this, or one might, not knowing any better, be touched by them anyway, moved by them, utterly faked out.

7. Email from Price to the author, October 26, 2006.

8. The speeding and slowing of the film is done at nearly indiscernible levels—altering the "original" no more than ten-percent in either speed direction. One wonders, given our immediate inability to consciously detect such shifts, how we might consider the results and consequences of such tampering.

But this is also not quite right. Price isn't trying to fool anyone. Not in *Modern Suite*, not in his vacuum-formed sculptures of Bomber jackets, and ropes, fists, breasts, and flowers (no one really thinks these things are "there" even if their imprints are). Not in his writings, which sometimes do appear in music trade journals, say, but have every right to be there—why not, they make arguments—or even in his own "samplers" of, say, obscure academic music pirated off the Internet and made into LPs. Certainly not in his utilization of the most ubiquitous hunting images of all time (ancient cave-paintings of Lascaux, Caravaggio's *Goliath* and downloaded contemporary beheadings, which themselves are often juxtaposed in the same installation or piece).[9] Not in *Grey Flags* (2005), a piece which has shown up in several exhibitions and which consists of curators agreeing to take Price's readymade title "Grey Flags" and accompanying press release, neither of which change to fit their contexts, to operate as the branding components of their shows. And not in his "appropriation" of other artists (a phrase that surely has different meanings for different people).

III. SHERRIE, MARTHA, JOAN

At some point in the last few years, Price made a piece and then put it away somewhere in deep storage. Around ten cheapo wooden paint palettes, the kind you buy at your local arts-and-crafts store for one-time use, still wrapped in plastic, each adorned with a single word by Price, using graffiti markers to lay down script not only flourishy but rather less a signature than a *font* (very out of date, over-the-top, jazzy even; in fact, Price has used it before, in his series of *calendar paintings*, 2004, to indicate that these fonts aren't always functional).[10] I've only seen three of these palettes, or rather I've only seen pictures of three, but that triad certainly packs a punch. "Sherrie" reads the first; "Martha" the second, "Joan" the third. Women's names, even sort of generic ones we could argue, but those of us in the "art world" know their significance. Do I need to add their last names here? I will, if for no other reason than because it is important to remember the way this happens, that women artists are sometimes reduced to first names (Frida, Camille, Artemisia) while men, unless taking on the name "Rrose" tend toward "family" names. So: Levine, Rosler, Jonas. But my emphasis on these palettes, never exhibited or previously discussed, is not an attempt to levy a corrective or even, really, to think about the nature of the first name as it operates art historically. But the fact that Price does think about these artists—three of the most important women artists of our time—on a first name basis is something.[11]

Not only does Price think about Levine, Rosler, and Jonas, he literally *uses* their work. (Levine's works are less obviously iterated, though it's impossible to imagine Price's practice—and even harder to imagine his work's *manner*—without acknowledging Levine as a precedent.) I am not saying anything Price wouldn't probably say himself, not divulging some hidden "source," nor tracing a teleology. To take Price's word in "Was Ist Los?" seriously, perhaps his own "sampling is not concerned with repetition. Its purpose is the creation of new, discrete events." What is the nature of *these* events, as seen in

9. Price's Lascaux horses have been silk-screened onto vacuum forms and also onto stretches of transparent plastic, the latter of which tend to curl around themselves to form loose columns. Price likes to use that very particular hue of 1950s mint green for his Lascaux imagery, which makes them look, to me, a little like bowling team logos. In any case, these are not scanned from images of the "actual" Lascaux horses but from those constructed for viewing by tourists, since the real cave has long since been sealed off to avoid complete deterioration.

10. Price has referred to these palettes as "Mash," because, as he puts it, "they're like a mash note—this gets written on the outside, and you'd have to destroy it to get to where the real paints are mixed." (Working notes to author.)

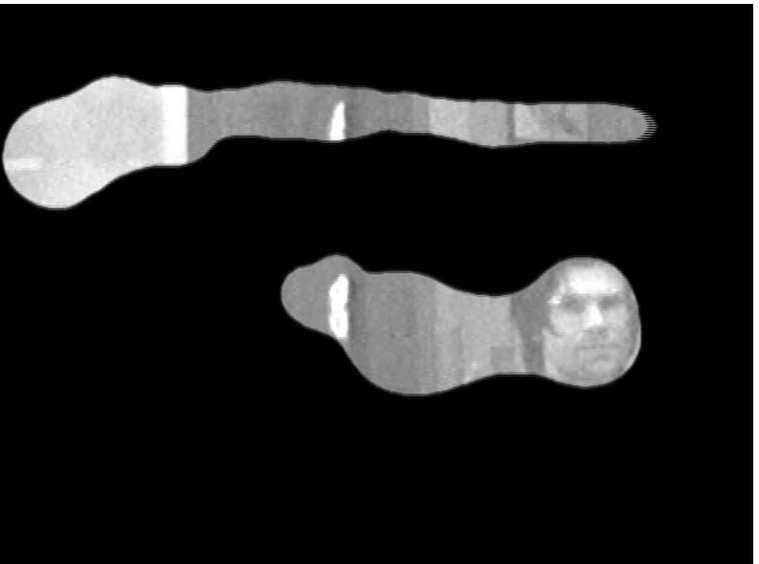
11. I mean this rhetorically; he is friends with two out of the three, but I'm less interested in this more personalized intimacy. I'm focusing on a feeling shared by a handful of our generation that deeply identify with work by these artists. It is this identificatory process and its inevitable production of "false friend effect" that I hope to get at here. Note: being actual friends with an artist needn't lessen or neutralize the "false friend effect" as it pertains to works of art produced by a younger—or for that matter any—artist. It may even, in some instances, be heightened by such contact.

Price's utilization of other artists' work, if we name them as they are? Here are two examples, both baldly usurped (with permission) for use in Price's work: the first, a Joan Jonas home movie chronicling the art-chat of three alpha males (Robert Smithson, Richard Serra, Joe Helman) and the utter silence of the women (Jonas behind the camera, Nancy Holt on the sofa) in attendance; the second is a single video channel from Martha Rosler's larger installation *Global Taste: A Meal in III Courses* (1985), itself a montage of advertisements plucked from an increasingly schizophrenic TV culture.[12] If the younger artist's debts to Jonas and Rosler are paid quite publicly, the debts themselves become part of the work, become that is, the *body of the work* itself. This is a complicated and even potentially worrisome assertion: the *material* aspect of some of Price's work is both homage to and tactical re-presentation of practices affiliated with "critical" practices taken up by women artists of the last three decades. (It can be argued that there are plenty of references to male artists in Price's work, too; I won't argue, but those are differently marked. Indeed, I would go so far as to say they are *implicitly* marked, which is to say *unmarked*: naturalized.)

In his overt appreciation of tactics that might be labeled feminist (or certainly in recent history were associated with practices that interrogated hegemonic binary structures including the pair "male/female") Price enacts a double bind. For while cathecting to and then presenting footage almost never seen today (Rosler's rarely screened, Jonas's not considered an artwork per se but disinterred recently as a case of personal history), the young male artist risks "signing" it himself. But perhaps this is only if he himself gives into "the desire to be, rather than to seem." I invoked this phrase earlier, culled it from Price's "Was Ist Los?" where it was itself a buried citation but also a cautionary warning. For Price himself named one peril awaiting the sampler in a way that sounds an awful lot—but not perfectly—like a familiar Lacanian construct. Woman, as Lacan sees it and we've all been told, does not *have* the phallus (neither does Man, of course, but must prove time and again his proximity to it) so she, in a sense, strives to *be* the phallus (and thus, perpetually embodies an absent object). Price's own phrasing would appear to be similar enough to Lacan's, but it isn't, since it doesn't reproduce the be/have binary but slips in an ambiguous third term: "seem." If Price attributes the downfall of a certain sub-set of avant-garde music (human voice sampling) to an aggressive will to "be" rather than to "seem," Price might be said as willfully taking up "seeming" instead as his own mode of production.

"Seeming" is, to come full circle, a way of instantiating the "false friend effect." It enables the mistaking of one thing for another without rendering them both the same. One cannot fully possess *nor* flawlessly represent what one merely *approximates*, which is what "seeming" allows. Where appropriation has been one important mode by which a number of feminist artists have claimed space, it is not the practice employed by Price, whose project,

12. Jonas' 1973 video first appeared in Price's 2004 *Digital Video Effect: Spills*, from 2004 and again in the 2006 work *Digital Video Effect: Editions*. Rosler's *Global Tastes*, saw its first Price iteration as *2 For 1* (2002) and was also sampled for *Digital Video Effect: Editions*.



I think, understands that appropriation in his hands would be more akin to expropriation, which is to say, a style.[13] If less an appropriative and more an approximative operation, Price perhaps asks to be thought of more as a filter than an author, even while understanding fully that in doing so, a whole new intensity of authorship is garnered. In his insistence on the mythos and positions of critical women artists of different stripes (Levine "as" appropriation; Rosler "as" institution critique; Jonas "as" performance), Price represents his own relationship to primary precursors. The question of whether such homage can sustain a self-reflexivity once taken up by discourse and embraced by the market is a real one, ultimately unanswered here but nonetheless raised and even insisted upon by Price's work. This question—and others posed by the artist's mode of approximation—would seem to at the very least offer us plenty to argue about, which is saying something. After all, you have your false friends and I have mine. [14]

IV. POSTSCRIPT

In 1876 Emerson wrote that, "We cannot overstate our debt to the Past, but the moment has the supreme claim." I like this idea, though there is, to my mind, something quite unnerving about considering just what kind of "supreme claim" our own moment embodies or exerts (has this been this case, for every moment?). My essay, focused on Seth Price, is an experiment that tries to consider different ways one might occupy *this* moment while searching out ways of self-reflexive participation. Thus, this is an essay that takes up a couple of clunky metaphors (an idea of "approximation," which is an attempt to differentiate from "appropriation"; and the concept of the "false friend," which acknowledges the uses and abuses of misrecognition). These are metaphors that, I hope, allow us (or at least allow me) to think through Price's practice and, perhaps even more to the point, allow me to think through my own relationship to the set of operations he employs. What does it mean for Price to take up tactics that might be recognizable as harvested from the Past but which are clearly designated to be received today? Is this a way (is there a way?) of renewing our relationship to structural procedures that have largely been usurped? What leaps of faith need I (writing about Price's work) take, and what reservations should I hold out? What is this desire on my part—and, I might add, on Price's—to hold out hope for the possibility of "critical" practices? And how might speculations around such critical desire be as much Price's work as is the "work" itself? It is this set of questions (and others) that drove this essay and that impel my continued dialogue with and interest in Price's work. In other words: something lost and something gained.

13. There are, at the moment of this essay's writing, a number of answers to the question "Was Ist Los?" a good percentage of them not particularly heartening. What's "going on" is a senseless war, a dangerous new wave of neo-conservatism, as well as intellectual and artistic climates that hardly place feminism or any other resistant tactic as a high priority. On a superficial level, it would seem that the effects of feminist and other artists with now historical "critical practices" have manifested their influence everywhere. "Appropriation," to take the obvious example at hand, is all the rage with young artists, partially because the action of "taking" an image is understood to carry implicit "critical" credibility, but such an assumption merely proves the emptiness of the claim and the need to re-assess what has come to be taken for granted. Indeed, operations and attitudes from the recent past have now been largely sapped of their history and rendered little more than decontextualized aesthetics.

14. For instance, as excited as I was to see Price "rewrite" the Lacanian paradigm, throwing the to be/to have polarity off and creating rather "to be/to seem," he recalls rather blurrily borrowing the latter pair instead from an ancient Roman or Greek writer, and not having Lacan in mind at all. Am I disappointed? Yes, for a moment I am, but then again, perhaps the nature of that disappointment precisely sets the scene for what I've been positing more abstractly here: my argument is that Price sets up such sites of misrecognition for his viewers and readers. It is, in fact, important that my own identifications often times refuse to line up with Price's "sources."

Seth Price. Detail from Untitled. 2004

SETH PRICE: EINE GESCHICHTE AUS DEM LEBEN

Johanna Burton

I. WAS IST LOS?

Ein (englisch geschriebener) Essay von Seth Price trägt zuweilen den Titel „Was Ist Los?“[1] Die Frage wird offensichtlich auf Deutsch gestellt (und man könnte sogar vermuten, es sei eine Frage mit einem besonders deutschen Klang), aber es sieht aus, als könnte sie fast englisch gelesen werden, als wären die deutschen Wörter deckungsgleich mit ihren anglisierten Vettern. Ich will sie hübsch akkurat als „What is lost?“ übersetzen, aber ich merke, dass ich damit den Verführern auf den Leim gehe, die meine Sprachlehrer „falsche Freunde“ zu nennen pflegten (ein recht tückischer Terminus, um Wörter zu beschreiben, die in zwei Sprachen gleich klingen, aber eine andere, in manchen Fällen sogar gegensätzliche Bedeutung haben). Die Wendung entspricht, wenn sie korrekt wiedergeben wird, der englischen Frage „What is the matter?“ oder einfacher, „What's wrong?“. Sie kann wohl auch bedeuten „What's going on?“ oder „What's happening?“ oder „What's up?“.[2]

Über diese Varianten liesse sich streiten und es gibt einiges darüber zu sagen, wie es umgangssprachlichen Wendungen in allen Sprachen gelingt, im Dienste einer allgemeinen Anrede Unterschiede zu verwässern. Immerhin ist „Was Ist Los?“ eine Frage, die üblicherweise ohne die Absicht gestellt wird, eine Antwort zu erhalten, oder gar keine Antwort benötigt. (Wir fragen nicht, weil wir es wirklich wissen wollen.) Aber im Hinblick auf das Ziel dieser Erörterung und, konkreter, die Frage, wie Price diese Wendung benutzt, interessiert mich weit mehr, auf welche Weise genau diese drei miteinander verknüpften Wörter verwendet werden, in und mitsamt der in ihnen angelegten *Ungenauigkeit* und folglich auch für ihre Fähigkeit, einen Spannungsbogen zu schaffen..

---

1. Prices Essay, ursprünglich 2004 geschrieben (ich habe ihn allerdings auch 2003, 2005 und 2006 datiert gesehen), erschien in verschiedenen Publikationen, oft geringfügig überarbeitet und mit einem anderen Layout und Titel. Hier folgt eine annähernd chronologische Aufstellung, die auch für die Zukunft geplante Veröffentlichungen des Textes enthält:

„Unique Source / All Natural Suicide Gang“, in: *New York Twice*, hrsg. von Bettina Funcke, Air de Paris, Paris 2005.

„Décor Holes“, in: *Uovo*, Torino 2006.

Unique Source / All Natural Suicide Gang, Bastet Publishing, San Francisco 2005.

„Décor Holes“, in: *The Colonial*, New York 2005.

„Was Ist Los?“, in: *The Uncertain States of America Reader*, Berlin 2006.

„Source Unique. Clan du suicide au naturel“, in: *Packaging*, Forde, Genf 2005.

Akademische Graffiti, Buch in kompilierter Vinyl-LP, hrsg. von Reena Spaulings, New York 2005.

„Was Ist Los?“, in: *Dot Dot Dot*, New York 2006.

„Was Ist Los?“, in: *Lab Magazine*, New York 2006.

2. Der Versuch, ein „Gefühl“ für (die Frage) „Was Ist Los?“ zu bekommen, ist natürlich recht lächerlich, aber ein äusserst griffiger Ausgangspunkt. In diesem Sinne nehme ich in diesem Essay ernsthaft die Aufgabe auf mich, das „Gefühl“ zu artikulieren, das Prices Schaffen beinhaltet. Mir geht es darum, den „Ansatz“ oder die „Position“ des Künstlers zu erfassen, nicht so sehr ein einzelnes Projekt. Wenn Sie in diesem Zusammenhang den Eindruck haben, an (der Frage) „Was Ist Los?“ fühle sich etwas falsch an, dann haben sie recht. Das Wort „Ist“ sollte klein geschrieben werden, aber da es in Prices Schriften gross geschrieben wird, bleibt es hier so.

Das heisst alles in allem, dass die Frage „Was Ist Los?“ – mündlich geäussert, schriftlich notiert oder gedruckt auf der Seite präsent – nicht unbedingt viel bedeutet, auch wenn sie sehr bedeutsam ist, und dass sie nicht verstanden werden sollte, als wäre sie von Price gesprochen / geschrieben / zum ersten Mal gestellt worden, wenngleich ich meine, auch wenn es mir nicht einleuchtet, dass sie auch als *seine* gelten sollte. (Es mag nebensächlich sein, aber ich weiss zufällig, dass Price nicht gerade fliessend Deutsch spricht. Er lernt es, ein Vorgang, der den Wörtern und ihrer Handhabung eine produktive Undurchsichtigkeit, gar Materialität gibt.) Nicht dass das Wörter wären, die nicht mehr unbedingt in den Mund eines deutschen Muttersprachlers gehörten, sind sie doch wenig mehr als eine gebräuchliche Wendung, die jeden Tag ohne Unterschied tausende Male von Tausenden von Menschen benutzt wird. So dienen sie hier, wenn sie Prices Essay eröffnen, als überbetonter, überstrapazierter, anonymer, aber doch freundlicher Einstieg: ein Titel und ein Gruss und eine freiwillige, aber nicht besonders interessierte Erkundigung nach Ihnen, dem Leser, der Leserin.

Doch was wäre, wenn Sie, die Sie das lesen, sich erlaubten, einen Augenblick abzuschweifen (angenommen, auch Sie neigen dazu, nicht nur ich) zu einem trugbildhaften „t“, jenem Buchstaben, der auf unkorrekte, aber befriedigende Weise „los“ zu „lost“ (verloren) vervollständigen könnte?[3] Was wäre, wenn Sie die Sache zu Ende führten, auch wenn das keine gute Idee ist, und sozusagen beschlössen, ihre „i“ zu tüpfeln und Ihre „t“ auszustreichen? (Wie wäre es, wenn Sie sich diesbezüglich von Beispielen der Vergangenheit inspirieren und à la Broodthaers die Bedeutung ein bisschen gleiten liessen – Sie erinnern sich an sein Cover von *Studio International* aus dem Jahr 1974? Wenn Adler und Esel den Status von Buchstaben des Alphabets annehmen können, dann ist doch bestimmt auch ein gleitendes „t“ nicht so unglaubwürdig? Price selbst neigt zu solchen Verwischungen des Alphabets und bittet gelegentlich, man möge seinen Namen als „Set Price“ drucken.) Die Antwort ist recht einfach: Gestatten Sie sich eine kleine Unaufmerksamkeit, und Sie können die Frage „What is lost?“ („Was ist verloren?“) stellen – statt der belanglosen, beiläufigen, in ihrem begrifflichen Gehalt gewaltigen Frage –, indem Sie einfach hinzufügen, was Sie anfangs daran gehindert hat. Dieses ulkig baumelnde „t“ (das eigentlich gar nicht da ist) liefert die Antwort auf seine eigene, aufgeschobene Frage.

Oder vielleicht ist es doch nicht so einfach, so kurz und bündig erledigt. Prices Essay, der manchmal den Titel „Was Ist Los?“ trägt, gehört zu dem seit 2001 laufenden Projekt *Title Variable* des Künstlers, das sich sowohl in publizierten Essays manifestiert, aber auch in Musikkompilationen auf Vinyl, CD und Kassette. Jede Folge untersucht jeweils an einem konkreten Beispiel, wie sich die Technik auf die Musikproduktion auswirkt (von New Jack Swing bis Industrial – bei letzterer Kompilation, die von Price den Titel *Industrial Fist* (2004) erhalten hat, soll manchmal ein Buchstabe wegfallen, was den völlig anderen Titel *Industrial Ist* ergibt.) Tatsächlich beginnt der Essay, der manchmal den Titel „Was Ist Los?“ trägt, mit einer Betrachtung über den Komponisten Steve Reich und wie dieser Ende der 1980er Jahre dazu kam, die damals recht neue Technik des Samplings zu benutzen, um die menschliche Stimme in ein Instrument völlig anderer Art zu verwandeln: bis zu einem gewissen Grad, wenn nicht gar vollständig abgespalten von seinem direkten körperlichen Referenten. Prices Essay, dessen übergeordnetes Thema die Geschichte des Samplers ist, geht mit einer Methode vor, die gewissermassen mit mäandernder Dringlichkeit erkundet. Er stellt ethische Fragen („Wo ist die Macht in diesem Verfahren anzusiedeln?“) neben poetische Wendungen, die zuweilen entlehnt, aber nicht notwendigerweise so benannt sind („Das ist das Bauholz des Lebens.“), neben zwingende, wenngleich in manchen Fällen nicht nachprüfbare Fakten („Der Begriff ‚geistiges Eigentum‘ wurde im 16. Jahrhundert in Europa geprägt.“). Da gibt es Sätze, die offenbar an ihrer eigenen Konstruktion Vergnügen finden, am Klang der Wörter, den sie enthalten. Einige davon klingen wie aus der Bibel; vielleicht sind sie es, aber in dem Fall würde ich die Zitate nicht wiedererkennen. Sehen Sie selbst: „Fällt der Mensch von einem Baum, so soll dieser Baum gefällt werden, fällt der Mensch in einen Brunnen, so soll dieser Brunnen gefüllt werden.“

Price schätzt das Samplingverfahren besonders deshalb, weil diese Technik die Möglichkeit bietet Sprache, die vorher als Vehikel verständlicher Kommunikation gegolten hatte, in ein geistloses, schwerfälliges *Ding* zu verwandeln – umfunktioniert und pervertiert.[4] Das Sampling der menschlichen Stimme, ursprünglich bei akademischen Komponisten und Produzenten von Popmusik beliebt, hielt sich nicht lange. Es galt nur vorübergehend als *futuristisch*, bald darauf schon als nahezu veraltet,

3. Dem Wort kann natürlich auch ein „s“ angefügt werden und vermutlich ein halbes Dutzend weiterer Buchstaben. Aber ich bleibe bei dem „t“, wenn auch nur aus Gründen der Zweckmässigkeit, von Selbstschutz nicht zu reden: Wer meint wirklich, das nötige Rüstzeug zu haben, um heute die Ontologie von „loss“ (Verlust) zu erörtern? (Natürlich *wird* „loss“ später hier diskutiert werden.)

4. Ein Interesse an der Perversion bestimmt den grössten Teil seiner Arbeiten. Auf einer Ebene spiegelt sich das in materiellen Verzerrungen wider, aber es prägt auch sein Interesse an einem Handeln und Denken, das an Auftritten Gefallen findet, die sich kulturellen Normen widersetzen.

2006

2006

wenn nicht gar befremdlich. Seine Effekte schufen zu viel Unbehagen, „misslungene Emulation“, wie Price es ausdrückt, und machten die Stimme, und damit das *Wort*, irritierend, wunderlich. (Und nicht anders ist die Un-Stimme oder vielleicht *Ur-Stimme*, die den Soundtrack zu Prices Video mit dem Titel *Digital Video Effect: Holes* (2003) bildet, wo die eigenen instrumentalisierten, synthetisierten, nicht-vokalen Stöhnzyklen des Künstlers durch eine Reihe „Uhhs“ und „Ahhs“ sexualisiert und gleichzeitig abgetötet werden.) Er beschreibt, wie die menschliche Stimme plötzlich durch Knöpfe und Tasten manipuliert werden kann – Äusserungen sind nicht mehr an den Willen oder gar eine Wahrnehmung gebunden und lassen derartiges nicht erkennen. Kleist'sche Gedankenblasen von Marionetten vielleicht, die dazu verwendet werden, auf dem Weg über den zuckenden Finger eines Jemands synthetische Ohrentänze zu vollführen.

In seinem kurzen Essay, der sich mit der Erklärung des Samplings befasst – der „neuen Technik“, die heute so uralt zu sein scheint (das Gerade-Vergangene ist stets mehr veraltet als das Ausgereift-Vergangene, das sich geschmackvoller zur Kontemplation anbietet) –, kommt Price zu dem Schluss, dass das Samplingverfahren als korruptiv, spektakulär und degenerativ gelten könne, andererseits jedoch die elementare Möglichkeit biete, kritische Inhalte zu produzieren. Der Sampler mag zwar, sagt er, „die Avantgardemusik verdrängt [...] haben, ‚Stimmsampling‘ allerdings, vielleicht Sampling jeder Art, liefert uns einen Text, der Kritik beinhaltet“. Der Sampler wäre demnach die mechanisierte Entsprechung des falschen Freundes. Er hintergeht den Willen seines Herstellers, anschliessend seines Nutzers, Wörter in Dinge zu verwandeln, das Bestreben, wie Price es ausdrückt, „zu sein, statt zu scheinen“. Wenn Ihnen dieses Zitat bekannt vorkommt, ich glaube, ich kenne ganz bestimmt *seine* Quelle. Darüber bald mehr.

II. ICH LIEBE DICH SECHS BILLIONEN MAL

Wenn es scheint, ich hätte mich bei einem offensichtlich irrelevanten Detail zu lange aufgehalten – einem Konsonanten, den Price tatsächlich oder vielleicht auch nicht im Sinn gehabt haben mag und den sich nicht unbedingt jeder Leser herbeiwünscht –, so geschah dies, weil ich mich mit einer Wirkungsweise auseinandersetzen will. Denn wenn wir das, was ich beschrieben habe, einen „Falschen-Freund-Effekt“ nennen könnten, so ist dieser in Prices Arbeiten überall zu finden. Damit soll er übrigens nicht der Vorspiegelung falscher Tatsachen bezichtigt werden, es geht um etwas anderes. Sich in der Sphäre des falschen Freundes bewegen bedeutet, dass produktives Falscherkennen einkalkuliert wird. Es ist natürlich ebenfalls ein Würfelspiel angesichts der Tatsache, dass Falscherkennen auch weniger fruchtbare Ergebnisse liefern kann.[5] Aber vielleicht spielt sich das in allererster Linie auf struktureller Ebene ab – ein Ding wird für ein anderes gehalten, und das bedeutet, dass einen Augenblick lang zwei Dinge für dieselben gehalten und dann, einen Augenblick lang, sowohl gegeneinander als auch ineinander gedeutet werden. Das bewirkt eine merkwürdige Art der Materialisierung, bei der das missdeutete Ding etwas anderes zu werden scheint und in gewisser Weise zum Verschwinden gebracht wird, während es vollständig da bleibt. Der „Falsche-Freund-Effekt“ ist ein struktureller Vorgang, der sich durch die Art und Weise definieren lässt, wie er sich auf andere, bereits vorhandene Strukturen auswirkt.

Seth Price zeigte 2006 in Zürich, als Teil einer Ausstellung mit Arbeiten von Wade Guyton, Josh Smith und Kelley Walker, ein Video. Es trug den Titel *COPYRIGHT 2006 SETH PRICE* und enthielt unbearbeitete Filmaufnahmen des Attentats auf Ronald Reagan am 30. März 1981 vor dem Hilton Hotel in Washington DC Es ist ein merkwürdiges Stück Geschichte, an das ich mich noch gut erinnere oder meine, mich gut zu erinnern, eine Unterscheidung, die oft schwer zu treffen ist. Eigentlich ist nicht viel zu sehen; das Schiessen selber ist so gut wie verdeckt, allerdings sind Schüsse zu hören, und plötzlich laufen alle durcheinander, nur Brady und eine andere Person liegen beide verwundet und ruhig da, und daher fokussiert die Kamera auf zerknülltes Papier, das in einer schmierigen Blutlache liegt. Gleichgültig, was der Titel sagt, für dieses Material kann Price kein Urheberrecht beanspruchen, und es wurde ganz bestimmt nicht von ihm aufgenommen (in Wahrheit hat es ihm Ken Jacobs zur Verfügung gestellt, der es für etwas anderes benutzte). Price fügt seinen Namen (buchstäblich) ein, aber dieser lungert herum wie ein Anhängsel, ein Gaffer.[6]

Also was genau fügt Price hier hinzu – dem Filmmaterial eines Vorfalls, der Reagan-„Attentat“ genannt wird, aber im Grunde nur ein gescheiterter „Versuch“ war –, wenn nicht nur ein Verlangen und/oder unfeines Vordringen in das Revier eines Autors, sozusagen die Aneignung des Terrains pissenderweise? *COPYRIGTH 2006 SETH PRICE* erscheint als Titel (aber da der Film als Loop läuft, ist er gleichzeitig Abspann), kräftige weisse Buchstaben auf schwarzem Hintergrund, eine Bekanntmachung, die klischeehaft genug ist. Aber wenn sich mit dieser anmassenden Einfügung Prices Zelluloidabenteuer zu erschöpfen scheint, so hat er doch in Wahrheit jedes einzelne Bild bearbeitet, auf bizarre Weise schlechter gemacht, was schon schlecht war, so dass es sich noch mehr wie es selbst „anfühlt“. Was einfach nur heisst, dass das „Oh, was für ein schöner alter Videofilm“[7]-Aussehen des Materials zum Teil vorhanden ist, vom Künstler aber auch ergänzt wurde. Es ist von nicht sichtbaren (es sei denn, Sie kennen den Unterschied) Farbschichten überzogen, die mit den Bildern eigentlich gar nichts zu tun haben, aber trotzdem auf ihnen natürlich aussehen. Auch bei der Geschwindigkeit ist nachgeholfen worden: Bei den „dramatischen“ Momenten wurde sie geringfügig reduziert, im anderen Fall forciert, sobald die „Action“ an Fahrt gewinnt.[8] *COPYRIGHT 2006 SETH PRICE* bekommt ein zweites Leben in Prices jüngsten *Digital Video Effect: Editions* (2006), wo der Künstler Samples eigener früherer Videoarbeiten zu einer „neuen“ Arbeit zusammengestellt hat. (Hier verwendet er „Schnitte“ aus der gesamten Reportage und zeigt nur die verschiedenen Medienleute, wie sie von anderen Kameras aufgenommen werden, aber nie das angebliche Geschehen. Über *Digital Video Effect: Editions* liesse sich noch viel mehr sagen, unter anderem auch, dass die Einbindung eigener früherer Arbeiten in dieses Werk bedeutet, dass die Arbeit von Künstlerinnen wie Martha Rosler und Joan Jonas buchstäblich einbezogen wird; es ist auch wichtig zu wissen, dass diese Arbeit ihre eigenen Formverlagerungen bekundet – sie wurde als Video produziert, dann auf 16mm-Film übertragen und als Film gezeigt. Sie existiert auch als Kopie in unlimitierter Auflage, kann über Electronic Arts Intermix in New York erworben, entliehen oder im Haus kostenlos angesehen werden. Aber die Frage „Was wird hinzugefügt?“, sollte nicht so leicht beantwortet werden. Es ist nicht der Name des Künstlers, es sind nicht einmal seine hinterlistigen Farben und die vergewaltigte Geschwindigkeit. Prices Methode, die sich um die losen Buchstaben (im wörtlichen und übertragenen Sinn) am Ende und Beginn von Wörtern lagert, bedeutet, dass unsere Frage weniger den Inhalt als vielmehr den Effekt oder Affekt oder, besser gesagt, die Einstellung betrifft. „Was wird hinzugefügt?“ erhält einen anderen Sinn, wenn unter diesem Aspekt gefragt wird.

---

6. Somit erhält auch der Mann, der sich die erste Grossaufnahme erhoffte, selbst nicht viel Zeit im Film. (Ich rede von John Hinckley Jr., der, wie Sie sich erinnern werden, Reagan töten wollte, um Jodie Foster seine Liebe zu beweisen. Hinckleys Obsession mit *Taxi Driver* gab ihm auf, De Niro zu spielen – das verwässert ein bisschen die ursprüngliche Geschichte, aber die Tötung des Präsidenten bleibt der Kern der Sache. Eine kleine Aktualisierung: 2000 bekam Hinckley in der Nervenklinik, wo er fast zwanzig Jahre eingesperrt war, das Recht auf „unbeaufsichtigten Heimurlaub“, verlor aber diese begrenzte Freiheit schon nach einem Monat wieder, weil man entdeckt hatte, dass er in seinem Zimmer ein Buch über Foster aufbewahrte. Vor kurzem habe ich mir die Aufzeichnungen angesehen, die Hinckley ein paar Wochen vor dem Reagan-„Ereignis“ an Foster geschickt hat. Besonders eine bewegt mich und macht mich traurig: „Ich liebe dich sechs Billionen Mal“, schreibt Hinckley in seinen zittrigen Druckbuchstaben. „Magst du mich nicht ein bisschen? (Du musst zugeben, ich bin anders.)“

7. E-Mail von Price, 26. Oktober 2006.

8. Die Beschleunigung und Verzögerung des Films geht auf einem nicht wahrnehmbaren Niveau vonstatten – die Geschwindigkeit des „Originals“ wurde in jeder Richtung nicht mehr als zehn Prozent verändert. Gleichwohl wurde sie verändert, besser gesagt manipuliert.

Andere Arbeiten von Price könnten uns helfen, den Rahmen einer Antwort abzustecken. In der Videoarbeit *Modern Suite* (2002) hat der Künstler Bilder von Kinderspielplätzen, die er im Internet fand, jenen ausgesprochen anonymen und merkwürdig frostigen architektonischen Landschaften, zu einer Musik aneinandergereiht, die offenkundig der Klassik angehört (genauer gesagt der „modernen" Klassik, also Musik nach 1900). Ich kenne mich nicht gut aus, aber könnte mich wohl für sie begeistern. Das bedeutet, dass das, was falsch ist, sozusagen unerkannt an mir vorübergeht. Ich habe vom Bau einer Zwölftonkomposition keine grössere Ahnung, als ich imstande wäre, ein Klettergerüst zu konstruieren. Doch ich habe von beiden meine *Vorstellungen*, und Prices Ideen kommen ihnen nahe genug. Tatsächlich finde ich die Kombination aus trivialen körnigen Fotos (natürlich nicht „körnig", sondern alle „gepixelt", ein Wort, das kaum den gleichen nostalgischen Beiklang hat) und überdeterminierter Musik, die auf diese Weise zusammengebracht werden, fast gegen meinen Willen *berührend* (ich übernehme hier Barthes' Konnotation, in dem Sinne, dass etwas – eine Fotografie, ein Lied – offenbar über sich hinausgreift und eine affektive Kraft zu entfalten scheint). Doch bei aller Aktualität (was bedeutet, dass die Musik *real* ist, ich höre sie spielen, ich reagiere sogar gefühlsmässig auf sie) ist es in gewisser Weise eine *falsche* Begleitung (genau in der Weise, wie jeder Spielplatz eine falsche – *konstruierte* – Umgebung darstellt). Price – wohlbewandert im Hören, Sammeln und in der Verbreitung, aber nicht der „eigentlichen" Produktion von Musik – hat aus Kompositionen Noten herausgezupft und sie in der Weise zusammengeflickt, wie er die meisten Dinge zusammenflickt: mit beuligen Nähten. Nachdem er (in der Manier eines Hobbyisten) eine beträchtliche Menge „atonaler" Musik durchgesehen hatte, glaubte er genug zu wissen, um sie ausplündern und seine eigene produzieren zu können. Die Noten, die er in neuer Reihenfolge aneinandergefügt hat, erwecken den Anschein, als trügen sie noch einen Teil der Patina ihres früheren Lebens, oder vielleicht sind sie einfach nur getestet worden und können in neuer Konstellation ohne grossen Aufwand funktionieren. Affekt lässt sich offensichtlich als „Human Interest" verpacken, als ein allgemein menschliches Interesse, das in der alltäglichen Erfahrungswelt gründet. Auf jeden Fall könnte man sagen, dass diese Noten bei Price eine Annäherung an die tatsächliche Melodie bieten, den notwendigen initiatorischen Imperativ jedoch entbehren. Man könnte das sagen oder würde, weil man es nicht besser weiss, ohnehin von ihnen berührt, bewegt, völlig in die Irre geleitet.

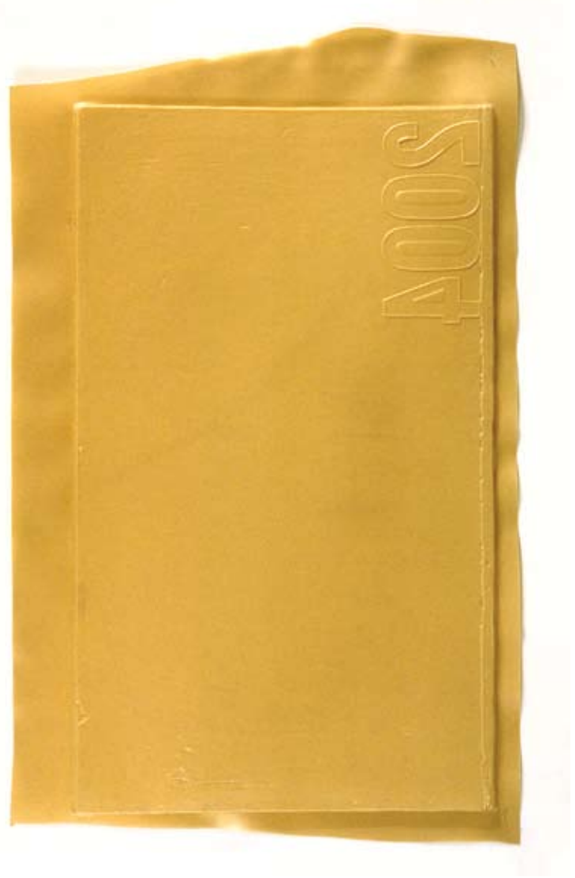
Aber das stimmt auch nicht ganz. Price versucht niemanden zum Narren zu halten. Nicht in *Modern Suite*, auch nicht mit seinen vakuumgeformten Skulpturen aus Bomberjacken und Seilen, Fäusten, Brüsten und Blumen (niemand glaubt, dass diese Dinge wirklich „da" sind, auch wenn sie so wirken). Nicht in seinen Schriften, die manchmal tatsächlich in Publikationen der Musikbranche erscheinen, aber mit vollem Recht dort erscheinen – warum nicht, sie lösen Diskussionen aus – oder sogar in seinen eigenen „Samplern" von, sagen wir, unbedeutender akademischer Musik, die er sich im Internet zusammengesucht und zu LPs verarbeitet hat. Ganz bestimmt nicht in seiner Verwendung der allgegenwärtigsten Jagdbilder aller Zeiten (alte Höhlenmalereien aus Lascaux, Caravaggios *Goliath* und aus dem Netz heruntergeladene Enthauptungen heutigen Datums, die wiederum häufig alle in derselben Installation oder Arbeit nebeneinander erscheinen).[9] Nicht in *Grey Flags* (2005), einer Arbeit, die bereits an verschiedenen Orten auftauchte und darin besteht, dass sich Kuratoren bereit erklärten, den von Price vorgegebenen Titel *Grey Flags* und die begleitende Pressemitteilung zu übernehmen, wobei beide, Titel und Pressetext, dem jeweiligen Kontext nicht angepasst werden und die Funktion erfüllen, ihren Ausstellungen das Markenzeichen zu geben. Und auch nicht in seiner „Aneignung" anderer Künstler (ein Terminus, der sicher von jedem auf andere Weise verstanden wird).

III. SHERRIE, MARTHA, JOAN

Irgendwann in den vergangenen Jahren hat Price eine Arbeit gemacht und sie irgendwohin weggepackt: ungefähr zehn Farbpaletten aus Holz, von der billigen Sorte, wie sie beim Kunsthandwerksladen um die Ecke zum einmaligen Gebrauch erhältlich sind, noch immer in Folie verpackt. Jede wurde von Price mit einem einzelnen Wort versehen, wozu er Graffiti-Marker verwendete, damit das Geschriebene nicht nur schwungvoll, sondern eher wie ein grafischer Zeichensatz wirkt, nicht so sehr wie eine Signatur (sehr altmodisch, überzogen, sogar knallig; Price hatte einen solchen schon vorher in seiner Serie *Calender Paintings* (2004) verwendet. Er wollte so darauf hinweisen, dass dieser nicht nicht immer funk-

9. Prices Lascaux-Pferde sind als Siebdruck auf Vakuumformen und auf Bahnen durchsichtiger Plastikfolie aufgebracht, die sich am Rand aufrollt und lose Säulen bildet. Price verwendet als Farbton für seine Lascaux-Bilder gern dieses spezielle Minzgrün der fünfziger Jahre, das mich an Logos von Bowlingteams erinnert. Auf jeden Fall wurden die Pferde nicht von Bildern der „wirklichen" Lascaux-Pferde gescannt, sondern von Imitationen, die den Touristen gezeigt werden; die richtige Höhle wurde längst abgeriegelt, um sie vor vollständiger Zerstörung zu schützen.

10. Price nannte diese Paletten „Mash", „weil sie", wie er sagt, „eine Art Anmache sind – das wird aussen auf die Hülle geschrieben, die man zerstören muss, um dorthin zu gelangen, wo die Farben gemischt werden". (Arbeitsnotizen an die Autorin)



tional ist).[10] Ich habe nur drei dieser Paletten gesehen, besser gesagt, ich habe nur von dreien Bilder gesehen, aber diese Trias hat es in sich. „Sherrie" ist auf der ersten zu lesen, „Martha" auf der zweiten, „Joan" auf der dritten. Frauennamen, sogar recht alltägliche, könnte man argumentieren, aber wir in der „Kunstwelt" kennen ihre Bedeutung. Muss ich ihre Nachnamen hinzufügen? Ich werde es tun, aus dem einfachen Grunde, weil wieder einmal an die Frage erinnert werden sollte, wie es geschehen kann, dass Künstlerinnen zuweilen auf ihre Vornamen reduziert werden (Frida, Camille, Artemisia), während Männer zu „Familien"-Namen tendieren, es sei denn, sie nähmen den Namen „Rrose" an. Also: Levine, Rosler, Jonas. Aber wenn ich auf diese Paletten Nachdruck lege, die nie ausgestellt oder anderswo besprochen wurden, so ist das kein Versuch, Abhilfe zu schaffen oder tatsächlich darüber nachzudenken, was der Vorname in der Kunstgeschichte bewirkt. Die Tatsache allerdings, dass Price über diese Künstlerinnen – drei der wichtigsten Künstlerinnen unserer Zeit – auf der Basis des Vornamens reflektiert, hat etwas zu bedeuten.[11]

Price beschäftigt sich mit Levine, Rosler und Jonas nicht nur gedanklich, er *benutzt* ihre Arbeiten. Levines Arbeiten werden vielleicht weniger offensichtlich wiederholt, wenngleich sich sein Schaffen (und erst recht seine Schriften) unmöglich ohne sie als Vorgängerin vorstellen lässt. Ich sage hier nichts, was nicht Price vermutlich selbst sagen würde, ich gebe keine geheime „Quelle" preis und spüre auch keinem Ziel nach. Wenn wir Prices Ausführungen in „Was Ist Los?" ernst nehmen, dann geht es bei seinem eigenen Sampling vielleicht gar nicht um Wiederholung. „Sein Zweck ist die Schaffung neuer, separater Ereignisse." Wie sind *diese* Ereignisse geartet, wie sind sie wahrnehmbar in der Verwendung der Arbeiten anderer Künstler, wenn wir sie so benennen, wie sie sind? Hier sind zwei Beispiele, die sich Price schlicht und einfach (mit Erlaubnis) angeeignet hat, um sie in seinen eigenen Arbeiten zu verwenden: das erste ist ein Amateurfilm von Joan Jonas, der die Plauderei über Kunst dreier Alphamännchen (Robert Smithson, Richard Serra, Joe Helman) und das absolute Schweigen der anwesenden Frauen (Jonas hinter der Kamera, Nancy Holt auf dem Sofa) aufzeichnet. Das zweite ist ein Einkanal-Video von Martha Roslers Installation *Global Taste: A Meal in III Courses* (1985), das selbst eine Montage von Werbesendungen der immer schizophrener werdenden Fernsehkultur ist.[12] Wenn der jüngere Künstler Jonas und Rosler völlig öffentlich seinen Dank abstattet, so wird diese Verpflichtung selbst ein Teil der Arbeit, sie wird der wesentliche *I*nhalt der Arbeit. Das ist eine komplizierte, vielleicht sogar beunruhigende Feststellung: Der materielle Aspekt einiger seiner Arbeiten besagt, dass sie Praktiken anerkennen und re-präsentieren, die mit den „kritischen" Praktiken verknüpft sind, wie sie Künstlerinnen in den vergangenen drei Jahrzehnten eingesetzt haben. (Es mag eingewandt werden, in Prices Schaffen gebe es auch eine Fülle von Bezügen auf männliche Künstler; ich werde das nicht bestreiten, aber sie sind anders gekennzeichnet. Ich würde tatsächlich so weit gehen und sagen, sie sind *implizit* gekennzeichnet.

In seiner offenkundigen Wertschätzung von Strategien, die das Etikett „feministisch" tragen könnten (oder in jüngster Vergangenheit sicherlich mit Praktiken assoziiert wurden, die hegemoniale binäre Strukturen, darunter das Paar „männlich/weiblich", hinterfragt haben), inszeniert Price eine doppelte Bindung. Denn während der junge männliche Künstler in Bilder, die heute fast nie zu sehen sind (Roslers Videos werden selten gezeigt, Jonas' Arbeiten gelten nicht als Kunstwerke per se, wurden jedoch unlängst ausgegraben als Dokumente ihrer persönlichen Geschichte als Frau) emotionale Energie investiert und sie vorführt, geht er das Risiko ein, sie selbst zu signieren. Doch vielleicht geschieht das nur, wenn er dem Verlangen nachgibt, „zu sein, statt zu scheinen". Ich habe diese Wendung schon früher erwähnt, nachdem sie mir in Prices „Was Ist Los?" begegnet war, wo sie nicht nur selbst ein verstecktes Zitat, sondern auch eine mahnende Warnung ist. Denn Price hat selbst eine Gefahr benannt, die dem Sampler auf eine Weise droht, die zu einem guten Teil – aber nicht vollständig – nach einem vertrauten Konstrukt Jacques Lacans klingt. Die Frau, wie Lacan es sieht und wie uns allen gesagt wurde, hat keinen Phallus (auch der Mann hat natürlich keinen, muss jedoch von Zeit zu Zeit beweisen, dass er ihm nahe ist), daher müht sie sich in gewisser Weise, der Phallus zu sein (und verkörpert demnach ständig ein abwesendes Objekt). Prices eigene Wortwahl scheint Lacans Ausdrucksweise nahe genug zu sein, aber das ist nicht der Fall, denn sie gibt nicht die Polarität sein/haben wieder, sondern gleitet zu einem doppeldeutigen dritten Terminus: „scheinen". Wenn Price den Niedergang eines bestimmten Teils der Avantgarde-Musik (Sampling der menschlichen Stimme) dem aggressiven Wunsch zuschreibt, zu „sein" statt zu „scheinen", so liesse sich von ihm sagen, er erhebe im Gegenteil „scheinen" absichtlich zum Prinzip seiner eigenen Arbeitsweise.

„Scheinen", und damit schliesst sich der Kreis, ist eine Methode, den „Falschen-Freund-Effekt" an einem konkreten Beispiel zu vergegenwärtigen. Der Schein bietet die Möglichkeit, ein Ding für das andere halten zu lassen, ohne beide als dieselben wiederzugeben. Ein Ding, dem man sich lediglich *nähert*, kann man weder vollständig besitzen noch einwandfrei wiedergeben, „scheinen" hingegen lässt das zu. Aneignung war eine wichtige Methode, mit der eine Reihe feministischer Künstlerinnen Raum beanspruchten, sie ist aber nicht das Verfahren, das Price einsetzt. Sein Konzept, wie ich meine, geht

11. Ich meine das rhetorisch; er ist mit zwei von ihnen befreundet, aber diese eher persönliche Vertrautheit interessiert mich weniger. Ich ziele auf ein Gefühl ab, das aus unserer Generation eine Handvoll Menschen teilen, die sich mit Arbeiten dieser Künstlerinnen identifizieren. Es ist ein solcher Identifikationsprozess und der sich unvermeidlich mit ihm einstellende „Falscher-Freund-Effekt", den ich hier zu erfassen hoffe. Anmerkung: Mit einem Künstler oder einer Künstlerin befreundet zu sein, bedeutet nicht notwendigerweise, dass der „Falscher-Freund-Effekt" reduziert oder neutralisiert würde, weil er Kunstwerke betrifft, die von einem jüngeren – und eigentlichen irgendeinem – Künstler geschaffen wurden. Er kann in manchen Fällen sogar durch einen solchen Kontakt verstärkt werden.

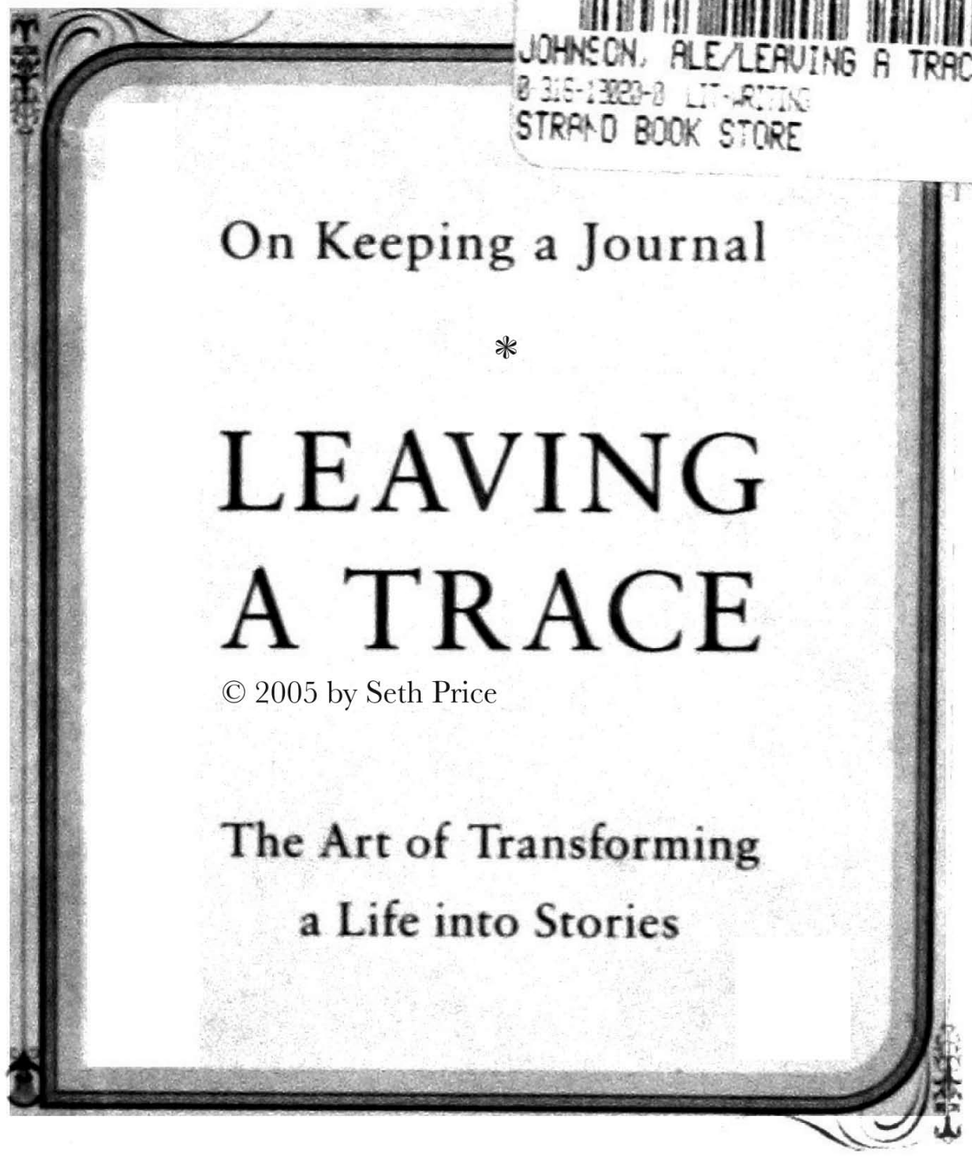
12. Jonas' Video von 1973 erschien 2004 zum ersten Mal in Prices *Digital Video Effect: Spills* und 2006 noch einmal in *Digital Video Effect: Editions*. Roslers *Global Tastes* gab es als Wiederholung unter dem Titel *2 For 1* (2002) und als Sample in *Digital Video Effect: Editions*.

davon aus, Aneignung käme unter seiner Hand eher einer Enteignung gleich, das heisst: einem Stil.[13] Wenn also Price die Annäherung der Aneignung vorzieht, erhebt er damit vielleicht den Anspruch, eher als Filter, weniger als Autor gesehen zu werden, auch wenn ihm klar ist, dass damit eine neue Intensität von Autorschaft entsteht. In seinem Beharren auf den Mythos und Positionen von kritischen Künstlerinnen verschiedenster Art (Levine „als" Annäherung, Rosler „als" Institutionskritik, Jonas „als" Performance) enthüllt Price seine eigene Beziehung zu Vorbildern. Die Frage stellt sich, ob eine solche Huldigung einer Selbstreflexion standhalten kann, wenn sie erst einmal in den Diskurs geraten ist und vom Markt aufgenommen wurde. Sie muss letzten Endes hier unbeantwortet bleiben, aber sie ist trotzdem vorhanden und erhält in Prices Werk sogar ein besonderes Gewicht. Diese Frage – und andere, die der Künstler mit seiner persönlichen Art der Annäherung stellt – bietet zumindest viel, worüber sich diskutieren liesse, und das sagt schon etwas. Immerhin haben Sie Ihre falschen Freunde, und ich habe meine.[14]

IV. NACHWORT

1876 schrieb Emerson: „Wir können unsere Schuld gegenüber der Vergangenheit nicht hoch genug bewerten, aber der Augenblick hat den ‚höchsten Anspruch'." Mir gefällt dieser Gedanke, auch wenn es mir recht strapaziös erscheint, darüber nachzudenken, wie dieser „höchste Anspruch" genau beschaffen sein könnte, den unser eigener Augenblick beinhaltet oder geltend macht (galt das schon immer, für jeden Augenblick?). Mein Essay, der sich auf Seth Price konzentrierte, ist ein Experiment, das verschiedene Möglichkeiten in Betracht zu ziehen versucht, wie sich *dieser* Augenblick besetzen liesse, während Wege aufgespürt werden, die eine selbstreflexive Teilnahme beinhalten. Daher ist das ein Essay, der eine Reihe plumper Metaphern aufgreift (den Begriff „Annäherung", der ein Versuch ist, von der „Aneignung" abzugrenzen; und den Begriff „falscher Freund", der den Gebrauch und Missbrauch falschen Erkennens einräumt). Es sind Metaphern, die uns – oder wenigstens mir – hoffentlich erlauben, die eigene Beziehung zu den verschiedenen Operationen, die Price einsetzt, gedanklich nachzuvollziehen. Was bedeutet es für den Künstler, Methoden anzuwenden, denen anzumerken sein könnte, dass sie aus der Vergangenheit gewonnen wurden, die jedoch eindeutig dazu bestimmt sind, heute rezipiert zu werden? Ist das ein Weg (gibt es einen Weg?), unsere Beziehung zu strukturellen Abläufen zu erneuern, die vorwiegend von anderen übernommen wurden? Welche Glaubenssprünge muss ich vollziehen (wenn ich über Price' Arbeit schreibe), mit welchen Vorbehalten sollte ich mich wappnen? Was steckt dahinter, wenn ich – und vielleicht Price ebenso – die Hoffnung hege, dass „kritische" Praktiken möglich sein könnten? Und in welcher Hinsicht wären Spekulationen rund um solch ein kritisches Begehren in der gleichen Weise Price' Werk, wie es das „Werk" selbst ist? Alle diese Fragen (und andere) haben mich bewogen, diesen Essay zu schreiben, und sie sind der Motor für mein Interesse an Price' Arbeit und meine kontinuierliche Auseinandersetzung mit ihr. Mit anderen Wort: etwas Verlorenes und etwas Gewonnenes.

13. Es gibt, während ich das schreibe, ein paar Antworten auf die Frage „Was Ist Los?", von denen ein guter Teil nicht besonders ermutigend ist. Das, „was los ist", ist ein sinnloser Krieg, eine gefährliche neue Welle des Neokonservatismus und ein intellektuelles und künstlerisches Klima, das dem Feminismus oder anderen widerstandleistenden Strategien kaum hohe Priorität zugesteht. Oberflächlich betrachtet möchte es scheinen, als wären die Wirkungen, die feministische und andere Künstlerinnen und Künstler mit ihren „kritischen Praktiken" erzielt haben, überall zu spüren. „Aneignung", um bei dem naheliegenden Beispiel zu bleiben, ist gross in Mode, teilweise deshalb, weil unterstellt wird, das „Nehmen" eines Bildes impliziere „kritische" Glaubwürdigkeit, aber eine solche Annahme beweist nur, wie unbegründet sie ist. Tatsächlich werden jetzt Arbeitsweisen und Einstellungen der jüngsten Vergangenheit als dekontextualisierte Ästhetik dargeboten, nachdem ihnen ihre Geschichte weitgehend entzogen wurde.

14. Wie hat mich zum Beispiel irritiert, dass Price das Lacan'sche Paradigma „umschrieb", die sein/haben-Polarität verwarf und dafür „sein/scheinen" setzte. Er erinnert sich dunkel, letzteres Paar von einem „alten römischen oder griechischen Schriftsteller" zu haben, „der über eine Gruppe oder Leute seiner Zeit spricht. Ich will sogar sagen, es wurde von den Römern selbst gesagt, dass das eines der Probleme des Reichs war" (Arbeitsnotizen an die Autorin). Mein Einwand ist, dass Price seinen Betrachtern und Lesern solche Orte des Falscherkennens schafft. Es ist in der Tat bedeutsam, dass sich meine Identifikationsergebnisse zuweilen offensichtlich nicht mit Prices „Quellen" vereinbaren.

JOHNSON, ALE/LEAVING A TRACE: O
0 316-13820-0 LIT-ARTING 5/11/04
STRAND BOOK STORE