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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2016)

Heft: 98: Collaborations Ed Atkins, Theaster Gates, Lee Kit, Mika Rottenberg

Artikel: "Les infos du paradis" : Fuck Seth Price : how the sausage gets made = Fuck Seth Price : wie die Wurst gemacht wird

Autor: Lehmann, Claire / Geyer, Bernhard

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-679745

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

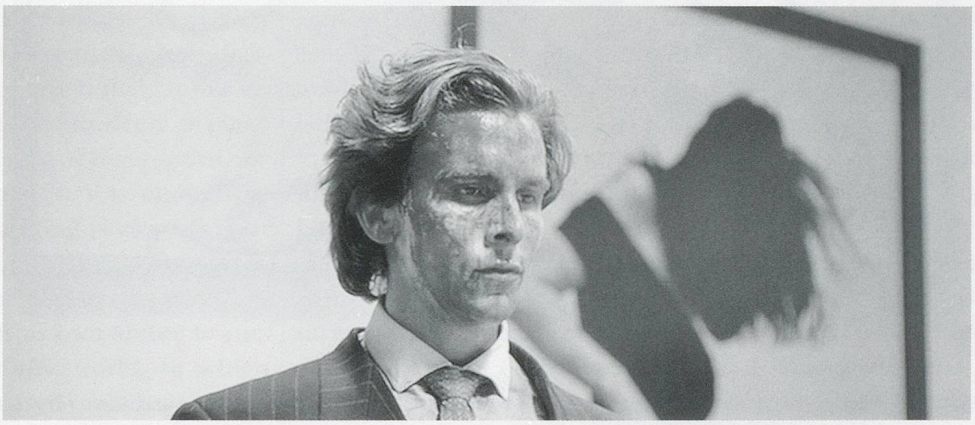
Download PDF: 15.07.2025

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

CLAIRE LEHMANN

Fuck Seth Price: How the Sausage Gets Made

The making of contemporary art, like the making of sausages, is not a pretty sight.
—after Otto von Bismarck



Mary Harron, American Psycho, *2000, Patrick Bateman (Christian Bale).*

The artist is in trouble. The trouble is not that his studio practice has stalled, although it has, but that's a relatively trifling matter. Instead of making art, the unnamed protagonist wanders across the city, messes around on computers, hangs out in hotel lobbies. A simple case of anomie, it would seem, except that he also kills, blinds, beats, and abducts a few people along the way. These acts of violence happen without any conscious bloodlust: The artist is trapped in a "fugue state," in which he observes the brutal events unfolding with total detachment. His mind, however, is preoccupied with thoughts on the state of contemporary art and culture—thoughts that remain blissfully undisturbed by additional characters or dialogue. Such is the wispy plot of *Fuck Seth Price* (Leopard

CLAIRE LEHMANN is an artist and writer living in New York.

SETH PRICE, NOODLES, 2011, UV-cured inkjet, acrylic paint, enamel on PETG, vacuum-formed over rope, 46 $^{1}/_{2}$ x 45 $^{1}/_{4}$" / NUDELN, UV-gehärteter Inkjet, Acrylfarbe, Email auf PET, vakuumverformt über Seil, 118,1 x 115 cm.

Press, 2015), a novel by Seth Price, the real-life artist and occasional essayist.

The novel begins as an inverted *Künstlerroman* in which the mature artist, looking back ruefully, laments his formation in free indirect style. He has become rich, but disenchanted. Mentally inventorying the past "to figure out exactly where things had gone wrong," he recalls a revelation that came to him in an Italian restaurant in the early 2000s, when the shifting cultural status of Italian food suggested to him something profound about the mobility of signifiers. In midcentury America, he recognized, "Italian food meant Italian-American food," a no-fuss family-dinner option; in the 1980s, awareness of authentic Italian cuisine grew in the professional culinary world, and red-sauce preparations fell decisively out of fashion. But in the new millennium, chefs had come to understand that "spaghetti and meatballs was what people had wanted all along, and why shouldn't they have it?" Thus,

these canny cooks "upcycled" the old recipes, and—ta-da—*bucatini con le polpette* appeared on high-end restaurant tables with prices to match. Extending the analogy, the artist understood that he could enact a "spaghetti-and-meatballs recuperation" of abstract painting. "Spaghetti" in this schema equals attractive, living-room-ready paintings, which artists long to make and collectors long to buy, while "upcycling" e udied means of production that could revivify Greenbergian painting's corpse. Our artist-turned-automaton is, in other words, a literal zombie formalist.[1)]

In the present moment of the novel, however, the protagonist has tired of contemporary art's "post-problem" status, in which "the market was the only indicator of quality," such that "it was no longer necessary to deem a piece interesting, provocative, weird, or complex"; no, "it was enough to say, 'That painting is *awesome*,' just as you'd say, 'This spaghetti is *awesome*.'" More specifically, though, he's tired of his own ability to succeed within this world, in which overtly contrived paintings reign. In place of art, he has become interested in writing—returning to it after finding early success with "some oddball critical essays that circulated in art-world contexts"—and the bulk of the narrative consists of his disquisitions on the role of art and artists in the digital age, lengthy rambles that consistently return to a fundamental anxiety: "When some part of our attention and experience played out in a timeless, spaceless dataplasm, when we ourselves were living examples of a magic disavowal that granted power over our bodies to unseen and immaterial forces, what function was left for art?"

In the course of answering this question, the protagonist muses over artistic career trajectories, fandom, cynicism, literature in the Information Age, consumer comforts, economic irrationality, the histories of computing and film, technology and the divine, the nature of true freedom, architecture, the artist-audience relationship, World War II, the persistent suffering of bodies, the "digital regime," and the essence of art and artists. The vexed terrain of how we might profitably view art, for example, is nourished with a gentle shower of analogical options: art as hothouse flower, as subatomic particle, as liberation, as magic, as faith. On the behavior of artists, our zombie (a former artist now enslaved by an unknown entity) identifies what he considers to be the four motivations—the unspoken masters—animating successful contemporary artists: freedom, craft, money, and scene. The "freedom" artist wants to set the terms of his artistic inquiry, and above all, not be beholden to anyone or anything; the "craft" artist is driven to "make cool stuff," filling a vast studio with a thicket of assistants and tools; the "money" artists are obsessed with the machinations of the market, eventually "resembl[ing] the collectors they hung out with"; while the "scene" artist is primarily stimulated by the art world's never-ending party, occasionally attaining the status of "bad boy" or "downtown figure." Price's character counts Duchamp and himself as adherents of freedom, Rauschenberg as emblematic of craft, and Warhol of money; on specific scene artists, he passes over in tactful silence. *Who is your master?* Never explicitly voiced, this question subtly pervades the novel.

In sum, much of *Fuck Seth Price* traces the politics of cultural work under late-stage capitalism, and although the workplace in question is the white cube rather than the cubicle, similarities between the two are frequently marshaled as provocative examples. Price compares a young freelance software programmer to an emerging artist—both end up having IPOs of sorts, the former when his code is purchased and integrated by a major tech corporation, and the latter when his cunningly engineered art-product bubbles successfully onto the marketplace, supported by 1-percenter flippers. These subjects imagine themselves to be free; but, we are to understand, they have been working all along for masters they cannot see. They are similarly creators of "post-problem" products, circulating within a culture marooned on a historical plateau—one quite similar, as the protagonist points out, to Francis Fukuyama's conception of Western liberal democracy as Hegelian endpoint. What does this moment look like? As Fukuyama wrote in "The End of History," his famed 1989 essay, "We might summarize the content of the universal homogenous state as liberal democracy in the political sphere combined with easy access to VCRs."

"I have to return some videotapes," Patrick Bateman says repeatedly in Bret Easton Ellis's 1991 satire *American Psycho*, a torching send-up of the amorality of Manhattan's ultramoneyed class, whose central character has been zombified by the depredations of excess capital and its attendant boredom. Bateman—Wall Street trader, dandy, serial killer—dines at a parade of arch restaurants (where he enjoys upcycled delights *avant la lettre*, including "meat loaf with chèvre and quail-stock sauce," hexagonal pot pie, and ninety-dollar pizza) when he's not wandering vacantly through the city streets, analyzing the merits of recent albums and the imperatives of white-collar dress, or perpetrating ever more baroque acts of torture and murder. Bateman occasionally reflects with perplexity on his psychological state: "I was simply imitating reality, a rough resemblance of a human being, with only a dim corner of my mind functioning. Something horrible was happening and yet I couldn't figure out why." In *Fuck Seth Price*, the fictional artist has his own trajectory of wealth and *ennui*, his own episodes of violence born of unclear origins. What *Fuck Seth Price* mirrors in its apparent evocation of American Psycho is that book's flavor of alienation in an age of liberal democracy when money and "surface, surface, surface" are all that matter.

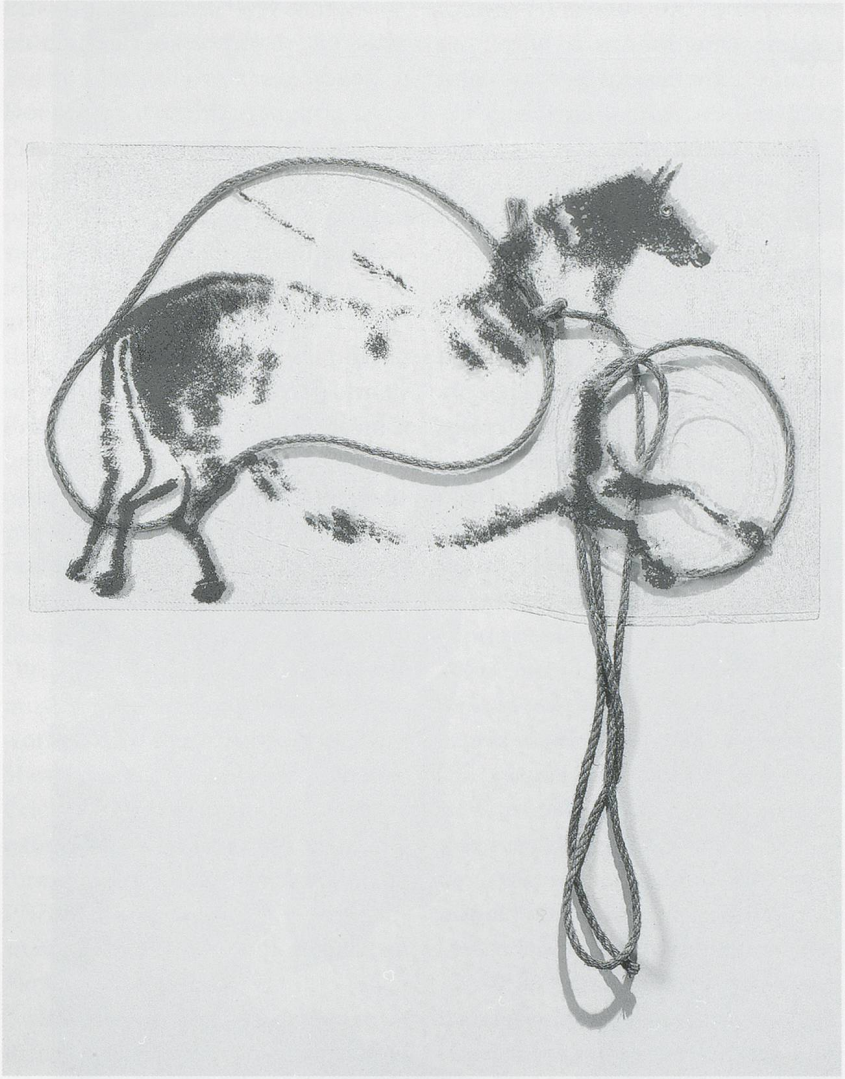
Indeed, art with a conspicuously gilded patina finds itself in Price's sights. *Fuck Seth Price* includes accounts of two of America's biggest-name artists, Richard Serra and Jeff Koons; they are also timely targets, given the novel's composition in 2014, the year of Koons's mega-retrospective at New York's Whitney Museum of American Art and the completion of Serra's mammoth but inaccessible *East-West/West-East* in the Qatari desert. In a passage about a viewer's typical experience of a Koons sculpture, Price writes, "In the cold evasions of these lustrous surfaces you could expect seduction and manipulation, with undercurrents of aggression, and little tugs at the parts of you in charge of eating and fucking and shitting"—a precisely wrought sentence suggesting that Koons's art is most notable for its sphincter-constricting effects. The steel monoliths of Serra's "building-size commissions for Qatar's ruling family" are described as "Euclidean solids riding the breast of the desert," as though nursing directly from a contemptible source. Although the allegations facing Qatar's Al-Thanis—of supporting terrorism and tolerating abusive labor practices—go unmentioned, the attuned reader will understand the implication: Some artists are unable, or unwilling, to identify their problematic masters.

This focus on the compromised positions of other artists begs the question: What of Seth Price's own practice? The marketing copy for *Fuck Seth Price* describes it as a "hybrid of fiction, essay, and memoir," and for readers familiar with Price's oeuvre, the book's sole account of the protagonist's artwork, which follows his spaghetti-fueled revelation about abstract painting, will ring familiar: a painting featuring a "Foxconn worker's accidental Coke spills on Nigerian mud cloth, scanned and randomly manipulated in Photoshop, printed on Belgian linen stretched over a vacuum-formed frame." This medley of tactics echoes Price's own: the political timeliness of the jihadi beheadings in HOSTAGE VIDEO STILL WITH TIME STAMP (2005); the computer-aided manipulations of DIGITAL VIDEO EFFECT: "SPILLS" (2004); and the charged material provenance of his vacuum-formed "Paintings" (2006–). Later in the book, the fictional artist mentions appropriating bank logos, printing on Mylar, and computer-routing objects "according to the shapes of web-derived JPEGs"—all references to various series in Price's own output. Similarly, Price has penned a number of "critical essays that circulated in art-world contexts," has been lauded by art critics and desired by collectors, and in 2013, he too stopped making work, shutting down his studio for nearly a year to focus on writing.

Fuck Seth Price is the artist's first publication to be classified as a novel. The explicit genre designation is notable, especially as there are thematic overlaps with and outright repetitions of passages from many of Price's earlier essays and artists' books—a scheme of daisy-chaining familiar sentences from one text to the next that Price has long employed. Curiously, the novel recalls a section in "Dispersion" (2002–), Price's first widely circulated text, in which he cites the question: "Could there be someone capable of writing a science-fiction thriller based on the intention of presenting an alter-

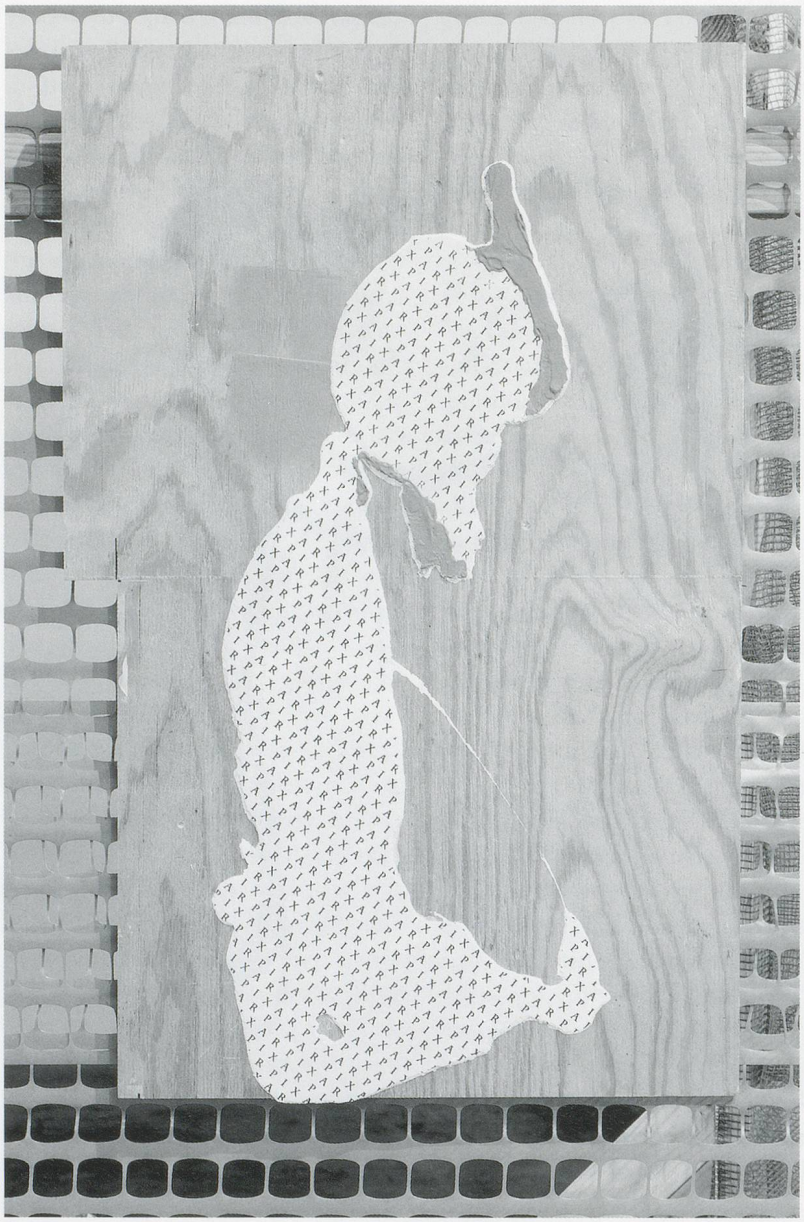
native interpretation of modernist art that is readable by a non-specialist audience? Would they care?"[2] Substitute "contemporary" for "modernist," and *Fuck Seth Price* appears to be the artist's reply to this provocation. In keeping with this mass-market approach, Price did not release his novel as a free digital download, as he has with many of his prior texts;[3] it seems he intended the pages of his book to thicken and curl from time logged at the beach.

Artists' novels have historically employed a wide range of narrative techniques (satire, surrealism, *cadavre exquise*, epistolary form, transcription, parafiction), but Price adopts a mode that has been faddish, of late, in the literary world: autofiction, or the quasi-fictionalization of true events from the author's own life—although here, the fictionalizing brackets seem to enclose the author's own *thoughts*. As Price has stated, "with an essay you assume the writer is saying what they really think," while *Fuck Seth Price*, he says, is full of "stuff I think and stuff I don't think, all mixed up."[4] Price seems to have adopted the construct of autofiction so as to write an essay—at times uncomfortably honest, potentially inflammatory, possibly cynical—under the guise of plausible deniability, allowing the elastic fabric of the novel to cloak his intentions.



SETH PRICE, DECADENT PIECE, 2006, fluorescent green, red signage ink on PETG, vacuum-formed over rope lariat, grommet, dimensions variable / DEKADENTES STÜCK, fluoreszierendes Grün, rote Beschilderungstinte auf PET, vakuum-verformt über Lasso, Schlinge, Masse variabel.

In implicating Price's real-life practice, *Fuck Seth Price* brings to mind two other contemporary artists' novels: Richard Prince's *Why I Go to the Movies Alone* (1983) and Bjarne Melgaard's *A New Novel* (2012). In Prince's book, which strings together several impressionistic episodes, a major character works for the "Tear Sheets" department of a magazine, just as Prince himself did. The artist's interest in appropriation also receives a new spin: Thinking about an alluring woman, Prince's fictional counterpart states that he "had to have her on paper, a material with a flat and seamless surface"; he dreams of a sort of physical possession of her image because "satisfaction, at least in part, seemed to come about by ingesting, perhaps 'perceiving,' the fiction her photograph imagined." Melgaard's *A New Novel* also contains lifelike echoes. The nar-



SETH PRICE, SPILL TEST, 2015, screen print, acrylic paint, pigmented acrylic polymer on wood, 40 x 36 x 3/4" / SPRITZ-TEST, Siebdruck, Acrylfarbe, pigmentiertes Acylpolymer auf Holz, 101,6 x 91,4 x 1,9 cm. (PHOTO: RON AMSTUTZ)

rator is a gay painter in New York, obsessed with BDSM and haunted by disturbing memories of past sexual encounters. Attributes of the fictional artist—who "usually only has sex with black men" and enjoys erotic asphyxiation, anal fisting, rape fantasies, and scenarios of extreme violence—will be recognizable to anyone who has been immersed in a Melgaard exhibition, where paintings, videos, and sculptures often feature all of the above. The question of just how autobiographical Melgaard's hardcore subject matter may be continually ghosts it, and *A New Novel* redoubles this effect.

These books, along with *Fuck Seth Price*, test a reader's adherence to the fiction in these autofictions—whether to read such novels as explicating or deepening the subjectivities that the authors' art-

works suggest in visual form. The authors and their characters become stereoscopic, their adjacent identities occasionally fusing into a portrait of greater depth, then diverging again. But unlike Prince's and Melgaard's novels, which extend the concerns of their artwork, Price's seems to undercut his. The book reads like an artist grappling with a crisis of faith, as Price subtly implies that his own work has been cannily engineered, the result of the calculated mining of untapped cultural veins; it suggests that he's a shrewd manipulator—or that he fears he is. We can assume the violence in the novel is fictional, but what about the self-doubt?

"This printer is fucked up, so it looks so *awesome*,"[5] Price commented in reference to an image in his early 2016 show at the Los Angeles gallery 356 S. Mission Rd.—his first major exhibition of new work since his year-long hiatus, featuring a staggering forty-eight recent pieces. The checklist includes 2-D works adorned with logotypes; sculptures fashioned from "print-waste from commercial imaging facility" as well as PVC waste pipes; and massive, back-lit images of magnified human skin, shot with a hi-tech camera and digitally composited. If one takes not only the content but also the circumstances of the composition of *Fuck Seth Price* as indicative of an actual crisis in Price's own artistic practice, it seems safe to say that this predicament is over; Price has exorcised his anger about the state of the art world and reentered it. So is the novel all sound, no real fury?

Price reflected, in a recent essay, on certain artists who are "just *daring* you to believe their shtick."[6] Does *Fuck Seth Price* suggest Seth Price's oeuvre is shtick or its opposite? Is the book an exercise in proleptic criticism—the potent vaccination of self-satire that inoculates against further critique—or genuine gloom: *fuck* "Seth Price," this career, this successful whirring of *matériel*, capital, and personnel? Price's writing has always done a lot of theoretical buttressing, propping up his often hermetic, perplexing objects with sturdy intellectual supports, which are sometimes more arresting than the objects themselves. As one writer puts it, "Price has emerged as the single most erudite interpreter of his own work."[7] Yet this erudition doesn't always shine a flattering light on Price, oddly, because it reveals the extent to which Price strives to suffuse his art with cleverness. That Price's brand of cool is a painfully studied sort is on full display in *Fuck Seth Price*.

But a great deal of evidence of Price's abiding belief in art is also sprinkled throughout the book. As Price's analogue contends toward the end of the novel, in a fit of romanticism, "Art was actually a kind of magic, he thought. Giving substance to the ineffable was an occult act. . . . The magic effected by all good artists was the act of making something from nothing, a something from nothing that was powerful enough to change lives and thinking." Or when he parses art's insubordination: "Artists simply need to make things . . . and they often continued to make things even when it proved economically burdensome"—making *making* itself "potentially radical." We can assume this sentiment is one that Price himself finds valiant, as it echoes throughout his writing elsewhere. In a 2003 video script, he wrote that only artists "understand what it means to imagine something and then go and make it happen by themselves. To create something, not just to consume something"; in at least two other written works, he repeats, "I'm like a person who makes things."[8] And even if we suspect Price of having it both ways with this novel, he transforms an apparent hypocrisy into a central tenet:

These new artworks aroused accusations of cynicism, and he admitted that he was inviting that conversation. . . . The question was, what if you found such compromised behavior complex and compelling? What if you believed that exploring the world of perceived or actual cynicism was a powerful way to understand our contemporary moment? . . . If his paintings were provocative, it was because they drew out acute and omnipresent cultural toxins: anxieties about cynicism and selling out, feelings that had everything to do with how fucked-up it was to live under neoliberal free-market capitalism. He found this exhilarating; he believed *in it.*

Fuck Seth Price doesn't transfix because it's clever—which it is—but because it's vulnerable. So much of Price's previous writing reads as discourse perfectly pitched for some kind of "right" audience, as critically serious, suitably obscurantist, elite. Yet this novel is a frank document of Price's own ambiguous berth in a sea of bullshit:

Price owns up to how rotten the whole enterprise of art can feel, even while confessing that he is unable, or unwilling, to quit. What does it mean to admit that you feel lashed to the oars, but that you would still swim desperately alongside the ship if you weren't?

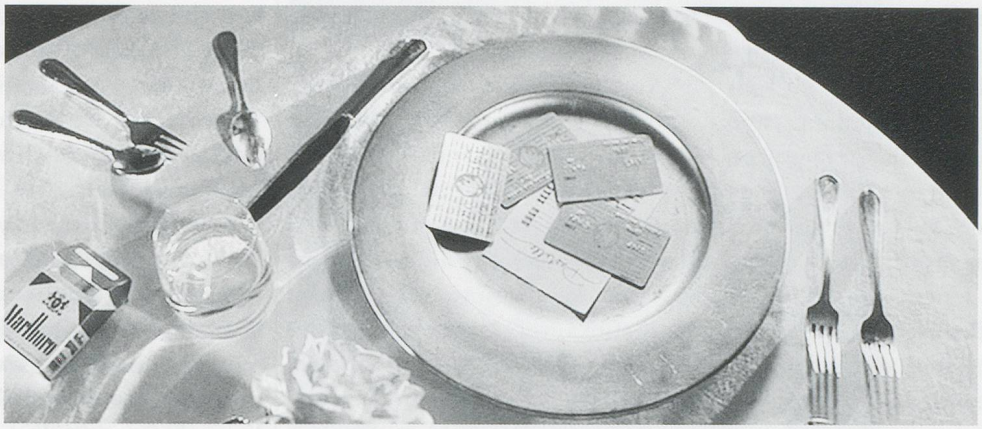
Price may write with a certain dismay at art's state of affairs, but in returning to his practice, he affirms his own artistic commitment—despite the existential terror of artmaking, which Price has deftly characterized thus: "There's a question to which no artwork has an answer, to which every artwork is susceptible, which is, so what?"[9] Perhaps a sign of his intentions can be seen in a sketch he fashioned as the novel's frontispiece—a simple line drawing of a pair of cartoonish, leaflike hands, their networks of veins visible, reaching out from the pages of an open book. Price is a nimble operator of cliché, so in that spirit I offer some possible bromides to meet his *so what*: It may be that Price feels stuck in the same old story, and these hands are raised in a cry for help. Or, the option I prefer: the unexpected, affecting possibility that Price wants his work to reach out and touch someone.

1) Although never explicitly invoked in the novel, the phrase "zombie formalism" was coined by the artist and critic Walter Robinson in mid-2014 in an essay published on Artspace.com. The term quickly gained currency, and shortly thereafter, critic Jerry Saltz offered this definition in *New York* magazine: "It feels 'cerebral' and looks hip in ways that flatter collectors even as it offers no insight into anything at all. It's all done in haggard shades of pale, deployed in uninventive arrangements that ape digital media, or something homespun or dilapidated. Replete with self-conscious comments on art, recycling, sustainability, appropriation, processes of abstraction, or nature, all this painting employs a similar vocabulary of smudges, stains, spray paint, flecks, spills, splotches, almost-monochromatic fields, silk-screening, or stenciling."
2) Mark Klienberg as quoted in Seth Price, "Dispersion," 2002– , www.distributedhistory.com/Dispersion2016.pdf.
3) *Fuck Seth Price* is digitally available in an archive of Price's writing collected on an unlinked-to subpage of sethpricestudio.com, but it is seemingly impervious to Google searches for "fuck seth price pdf."
4) Seth Price in conversation with Charline von Heyl, Whitney Museum of American Art, New York, November 20, 2015.
5) "Seth Price and Laura Owens in Conversation," 356 Mission Tumblr, www.356mission.tumblr.com/post/138501268495, emphasis mine.
6) Seth Price, "Lecture on the Extra Part," *Texte zur Kunst*, September 2015, 136.
7) Chris Wiley, "Short Circuit," in *Seth Price: 2000 Words* (Athens: Deste Foundation for Contemporary Art, 2014), 8.
8) Seth Price, "Sports," 2003, www.distributedhistory.com/Sports.pdf; Seth Price, "Redistribution (video transcript)," in *Price, Seth* (Zurich: JRP/Ringier, 2010), 77; Seth Price, *How to Disappear in America*, (New York: Leopard Press, 2008), 5.
9) Seth Price, "Redistribution (video transcript)," 101.

DEVON DIKEOU, RESERVED FOR LEO CASTELLI: SINCE CÉZANNE (After Clive Bell), 2008, color photograph, 28 x 18", plaque at Mezzogiorno, an Italian restaurant in SoHo, reserving a table in perpetuity for art dealer Leo Castelli / Farbphotographie, 71,1 x 45,7 cm, Plakette im italienischen Restaurant Mezzogiorno, Dauerreservation für den Kunsthändler Leo Castelli.

CLAIRE LEHMANN

Kunstwerke sind wie Würste,
man sollte besser nicht dabei sein,
wenn sie gemacht werden.
—nach Otto von Bismarck



Mary Harron, American Psycho, *2000.*

Fuck Seth Price: Wie die Wurst gemacht wird

Der Künstler sitzt in der Klemme. Und zwar nicht, weil ihm im Atelier nichts mehr einfällt, obwohl ja, das auch, aber das ist noch das kleinere Übel. Anstatt Kunst zu machen, streunt unser namenlos bleibender Held kreuz und quer durch die Stadt, spielt mit Computern, lümmelt in Hotellobbys. Ein klarer Fall von Anomie, ist man versucht zu diagnostizieren, wenn da nicht der Umstand wäre, dass er unterwegs ein paar Leute ermordet, blendet, verprügelt, entführt. Diese Gräueltaten passieren einfach so, ohne besondere blutrünstige Absichten. Der Künstler leidet unter Poriomanie, unter dem Zwang, ziellos herumzuirren. Die Gewaltexzesse nimmt er nur am Rande wahr. Seine Gedanken sind anderswo, sie befassen sich mit dem Zustand der zeitgenössischen Kunst und Kultur und bleiben unberührt von den Begegnungen und Gesprächen mit anderen Personen. So lässt sich das Handlungsgespinst des Romans *Fuck Seth Price* (2015) zusammenfassen, geschrieben von Seth Price, Künstler und gelegentlich auch Schriftsteller.

Die Handlung beginnt als umgekehrter Künstlerroman. Der reife

CLAIRE LEHMANN ist eine Künstlerin und Autorin, sie lebt in New York.

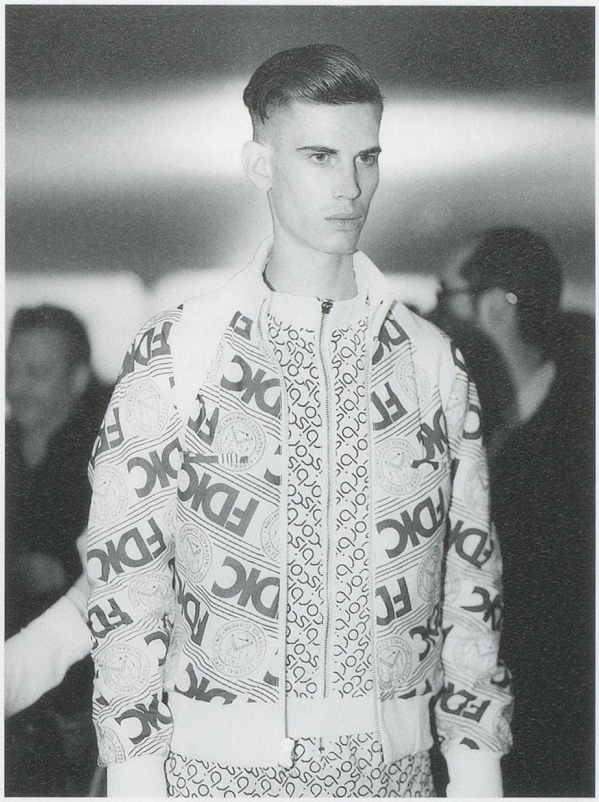
Künstler blickt reumütig in die Vergangenheit zurück und beschreibt frei und assoziativ, wie alles begann. Reich ist er geworden, doch nicht glücklich. Im Geiste geht er seinen Lebens- und Schaffensweg nach, um den Punkt zu bestimmen, «wo alles begann schiefzulaufen». Price erinnert sich an ein Aha-Erlebnis, das er kurz nach 2000 in einem italienischen Restaurant hatte. Als er über den Statuswandel der mediterranen Küche nachdachte, erschien ihm die Mobilität von Signifikanten plötzlich in einem neuen Licht. In der amerikanischen Kultur der 1950er-Jahre war «italienisch essen gleichbedeutend mit italienisch-amerikanisch essen», ein schlichtes Mahl für die ganze Familie. In den 1980er-Jahren besann sich die professionelle Gastronomie mehr und mehr auf die Wurzeln der authentischen italienischen Kochkunst und die simplen Tomatensaucen-Rezepte kamen aus der Mode. Nach der Jahrhundertwende wiederum gelangten die Chefs zu der Einsicht, dass die Leute «eigentlich immer nur Spaghetti mit Fleischklösschen wollten, und warum sollen sie die nicht kriegen?». Die schlauen Köche peppten die alten Rezepte auf und schwupps, im Handumdrehen wurden den Gästen von Luxusrestaurants *bucatini con le polpette* serviert – zu saftigen Preisen. Man muss von diesem Trend lernen, dachte Price, und eine «Spaghetti-mit-Fleischklösschen-Renaissance» der abstrakten Malerei einläuten. Die «Spaghetti» sind in diesem Fall ansprechende, wohnzimmerverträgliche Gemälde, die Künstler gerne malen und Sammler gerne kaufen, und das «Aufpeppen» erfolgt mittels würziger Kunsttheorien und einer meisterlichen Zubereitung, die den Kadaver der Greenberg'schen Malerei zu neuem Leben erweckt. Unser zum Automaten mutierter Künstler ist also ein sogenannter Zombie-Formalist.[1)]

An dieser Stelle des Romans hat es unser Held reichlich satt, vom «Post-Problem-Zustand» der zeitgenössischen Kunst zu hören, in dem «der Markt allein entscheidet, was gut ist und was nicht», sodass «es nicht länger notwendig ist, ein Werk für interessant, provokativ, aussergewöhnlich oder komplex zu halten». Stattdessen «reicht es zu sagen, ‹Das Bild war *spitze*›, genau wie man sagen würde, ‹Die Spaghetti waren *spitze*›». Was er im Grunde aber am meisten satthat, ist sein Talent, in einer Welt Erfolg zu haben, in der sich nichts besser verkauft als total manierierte Malerei. Anstelle der Kunst beginnt er sich für die Schriftstellerei zu interessieren. Eigentlich nicht zum ersten Mal, denn er veröffentlichte bereits früher «ein paar schräge kritische Aufsätze, die in Kunstkreisen herumgereicht wurden». Der Hauptteil der Handlung ist weitschweifigen Grübeleien über die Rolle der Kunst und des Künstlers im Digitalzeitalter gewidmet, die wiederholt zu einer düsteren Zukunftsvision zurückkehren: «Wenn sich irgendein Fragment unserer Aufmerksamkeit und Erfahrung in einem zeitlosen, raumlosen Datenplasma ausagiert und wenn wir selbst lebendige Exempel eines magischen Verzichts geworden sind, der die Macht über unsere Körper unsichtbaren und immateriellen Kräften überlässt – welche Funktion wird die Kunst dann überhaupt noch haben?»

Die Suche nach einer Antwort führt den Ich-Erzähler durch Exkurse zu Themen wie Künstlerkarrieren, Fans, Zynismus, Literatur im Informationszeitalter, Konsumgenüsse, Irrationalität der Wirtschaft, Geschichte des Films und der Digitaltechnik, Technologie und Gott, das Wesen wahrer Freiheit, Architektur, Zweiter Weltkrieg, die Beziehung zwischen Künstler und Publikum, die unablässigen Leiden des Körpers, das «digitale Regime» sowie die Essenz von Kunst und Künstler. Die Vexierfrage, wie Kunst zum persönlichen Gewinn zu rezipieren sei, löst einen Schwall analoger Möglichkeiten aus: Kunst als Treibhauspflanze, als subatomares Teilchen, als Befreiung, als Magie, als Glaube. Was die Verhaltensweisen von Künstlern betrifft, nennt unser Zombie (ein Ex-Künstler, gegenwärtig von unbekannt versklavt) vier Anreize – vier wahre Marionettenmeister –, die erfolgreiche zeitgenössische Künstler motivieren: Freiheit, Handwerk, Geld und Szene. Freiheitsorientierte Künstler wollen selbst bestimmen, welchen Weg ihre Recherche nimmt, und von niemandem abhängig sein; handwerksorientierte Künstler wollen «tolle Sachen» machen, in einem Atelier, das voll ausstaffiert ist mit Assistenten und Ausrüstung; geldorientierte Künstler sind hypnotisiert von den Machenschaften des Markts und es dauert nicht lange, bis «sie selbst so aussehen wie die Sammler, mit denen

sie verkehren»; und szeneorientierte Künstler stürzen sich Hals über Kopf in die Marathonpartys der Kunstwelt, wo sie gerne die Rolle des Insiders oder des Enfant terrible spielen. Price nennt sich selbst mit Duchamp als Anhänger der Freiheit, Rauschenberg als typischen Handwerker und Warhol als Verehrer des Mammons. Was die Szenekünstler betrifft, hüllt er sich in taktvolles Schweigen. *Wer ist dein Marionettenmeister?* Diese unausgesprochene Frage begleitet den gesamten Roman.

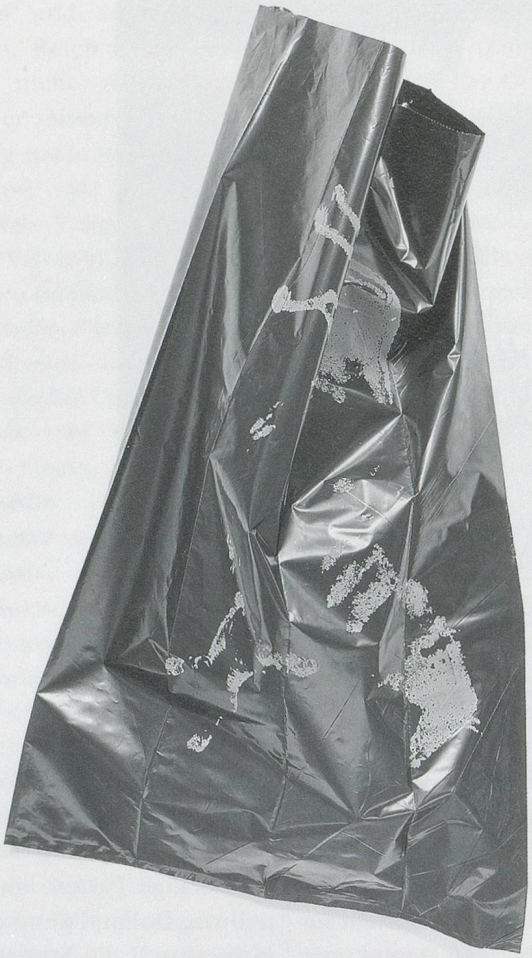
Kurz gesagt, weite Strecken von *Fuck Seth Price* untersuchen die Politik der Kulturarbeit im Spätkapitalismus. Obwohl der fragliche Arbeitsplatz ein White Cube und kein Zellenbüro ist, werden deren Ähnlichkeiten mehrmals provokant taxiert. Price vergleicht einen jungen freiberuflichen Software-Programmierer mit einem Nachwuchskünstler. Beide erleben Erfolgsmomente: der eine, wenn sein Code von einem Technologiekonzern gekauft und verwendet wird, der andere, wenn sein strategisch platziertes Kunstfabrikat auf dem Markt einschlägt und von superreichen Käufern aufgeschnappt wird. Diese Leute meinen, sie seien frei. Aber sie wissen nicht, was der Roman weiss, nämlich dass sie zur Pfeife eines unsichtbaren Meisters tanzen. Sie erzeugen «Post-Problem-Produkte» für den Vertrieb in einer Kultur, die auf einem historischen Plateau stagniert – das nach Einschätzung des Romanhelden viele Gemeinsamkeiten aufweist mit Francis Fukuyamas Wertung der westlichen liberalen Demokratie als hegelianischer Endpunkt.



SETH PRICE & TIM HAMILTON, fashion show / Modeschau, 2012, dOCUMENTA 13, Kassel.

Wie sieht dieser Endpunkt aus? Fukuyama charakterisierte ihn 1989 in seinem berühmten Artikel *Das Ende der Geschichte?* so: «Der universale homogene Staat entspricht im Prinzip einer liberalen Demokratie plus Videorecorder für alle.»

«**Ich muss noch ein paar Videos zurückbringen**», sagt Patrick Bateman mehrmals in Bret Easton Ellis' Roman *American Psycho* (1991), einer beissenden Satire auf die Unmoral der wohlhabenden New Yorker Oberschicht, deren Held von seinem Reichtum und der unvermeidlich damit verbundenen Langeweile zum Zombie korrumpiert wird. Bateman – Börsenmakler, Dandy, Serienmörder – frequentiert die feinsten Gastrotempel (wo er aufgepeppte Köstlichkeiten geniesst, ehe sie noch in Mode kommen, darunter «Fleischkäse mit Chèvre und Wachteljus», sechseckige Pastete und Pizza für neunzig Dollar), wenn er nicht verloren durch die Strassen wandert, die Qualitäten neuer CDs oder die Ge- und Verbote des Geschäftsanzugs analysiert oder immer groteskere Folter- und Mordtaten begeht. Ab und zu wirft Bateman einen verwunderten Blick in sein Innenleben: «Ich imitierte einfach die Wirklichkeit, die grobe Karikatur eines menschlichen Wesens, und nur ein düsterer Winkel meines Hirns blieb in Betrieb. Etwas Schreckliches ging vor sich, doch ohne dass ich begreifen konnte, warum ...» Der fiktive Künstler in *Fuck Seth Price* führt dieselbe von Wohlstand und Überdruss gezeich-



SETH PRICE, NAILED TO THE WALL (HEAD DOWN), 2005,
signage ink on contractor's garbage bag, 62 x 38" /
AN DIE WAND GENAGELT (KOPFÜBER),
Beschilderungstinte auf Gewerbe-Müllsack, 157,5 x 95,5 cm.

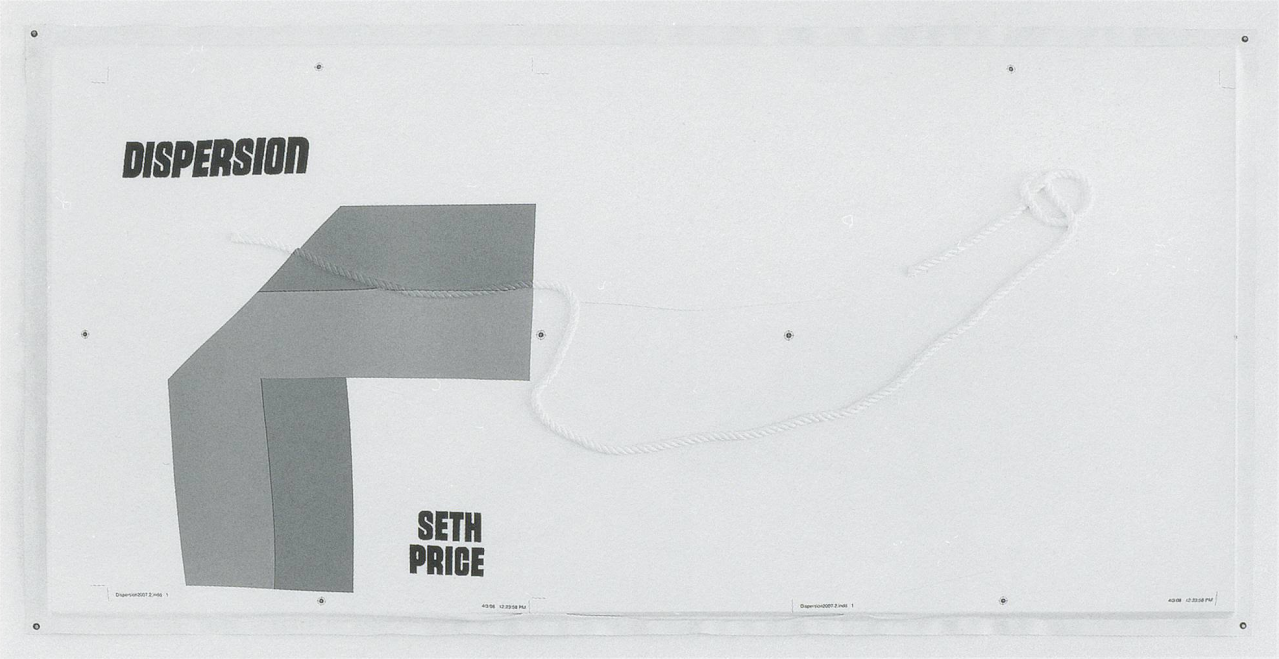
nete Existenz und auch er neigt zu Gewaltausbrüchen ohne sichtbare Ursache. *Fuck Seth Price* vermittelt mit seinen Anlehnungen an *American Psycho* das Gefühl der Entfremdung im goldenen Zeitalter der liberalen Demokratie, in der nichts anderes zählt als Geld und «Oberfläche, Oberfläche, Oberfläche».

Auf Kunst mit einer verdächtig güldenen Patina hat es Price besonders abgesehen. *Fuck Seth Price* enthält zwei Passagen über die beiden amerikanischen Kunststars Richard Serra und Jeff Koons. Der Zeitpunkt war gut gewählt, denn im Entstehungsjahr des Romans 2014 hatte Koons eine Mega-Retrospektive im New Yorker Whitney Museum of American Art und Serra vollendete sein Mammutprojekt EAST-WEST/WEST-EAST (Ost-West/West-Ost) in der fernen Wüste von Katar. Price versetzt sich in die Eindrücke eines Durchschnittsbetrachters vor einer Skulptur von Koons: «Man erwartet, dass man von den kalten Ausflüchten der glänzenden Oberflächen verführt und manipuliert wird und dass sich darunter Aggressionen verbergen, kleine Irritationen jener Partien, die fürs Essen, Ficken und Scheissen zuständig sind.» Ein genau kalibrierter Satz, der nahelegt, dass die Koon'schen Werke vor allem durch ihre Fähigkeit bestechen, eine Schliessmuskelverengung herbeizuführen. Die Stahlmonolithen von Serras «Monumentalauftrag für das Königshaus von Katar» erscheinen ihm als «euklidische Festkörper, die auf dem Busen der Wüste reiten», als würden sie an einer verrufenen Quelle saugen. Dass die Herrscherfamilie Al Thani beschuldigt wird, Terrorgruppen zu unterstützen und ausländische Arbeiter in Katar auszubeuten, bleibt unerwähnt. Dem hellhörigen Leser wird trotzdem nicht entgehen, was hier angedeutet wird: Manche Künstler können oder wollen nicht offen zugeben, bei welch fragwürdigen Meistern sie im Dienst stehen.

Das Augenmerk, das Seth Price auf die Schwachstellen fremder Kunstpraktiken richtet, zwingt uns zu fragen: Was hat es mit seiner

eigenen auf sich? Der Werbetext für *Fuck Seth Price* bezeichnet das Buch als «Mischung aus Erzählung, Essay und Memoiren». Die einzige detaillierte Darstellung eines Kunstwerks des Romanhelden – sie folgt unmittelbar auf die Spaghetti-Erleuchtung – wird für Kenner des Price'schen Œuvres vertraut klingen. Das Gemälde zeigt «Cola-Spritzer eines Foxconn-Arbeiters auf einem nigerianischen Bogolan-Stoff, eingescannt, wahllos mit Photoshop bearbeitet, auf belgisches Leinen gedruckt und auf einen vakuumgeformten Rahmen gespannt». Dieses Potpourri von Kunsttaktiken erinnert verdächtig an die Vorgehensweise des Buchautors selbst: die politische Aktualität der dschihadistischen Enthauptungen in HOSTAGE VIDEO STILL WITH TIME STAMP (Geiselvideo mit Zeitangabe, 2005); die digitalen Verfremdungen von DIGITAL VIDEO EFFECT: «SPILLS» (Digitaler Videoeffekt: «Flecken», 2004); sowie die assoziationsgeladene materielle Herkunft der vakuumgeformten «Gemälde» (2006–). An späterer Stelle erwähnt der fiktive Künstler, dass er Firmenzeichen von Banken auf Mylar druckt und Objekte «je nach der Form heruntergeladener JPEGs» durch Rechner schickt – Verweise auf tatsächlich realisierte Werkserien. Wie die Romanfigur verfasste Price «kritische Aufsätze, die in Kunstkreisen herumgereicht wurden», erfreut sich grosser Beliebtheit bei Kritikern und Sammlern und sperrte sein Atelier zu (2013, für fast ein Jahr), um sich auf die Schriftstellerei zu konzentrieren.

Fuck Seth Price ist der erste Roman des Künstlers. Die klare Genre-Zuordnung fällt auf, besonders wenn man bedenkt, dass es thematische Überschneidungen, ja sogar komplett wiederholte Passagen aus früheren Aufsätzen und Künstlerbüchern gibt – Price liebt es seit Langem, bekannte Sätze in nachfolgenden Texten zu recyceln. Der Roman übernimmt Auszüge aus seinem ersten, populären Text «Dispersion» (2003). Darin stellt Price die Frage: «Gibt es jemanden, der imstande wäre, einen



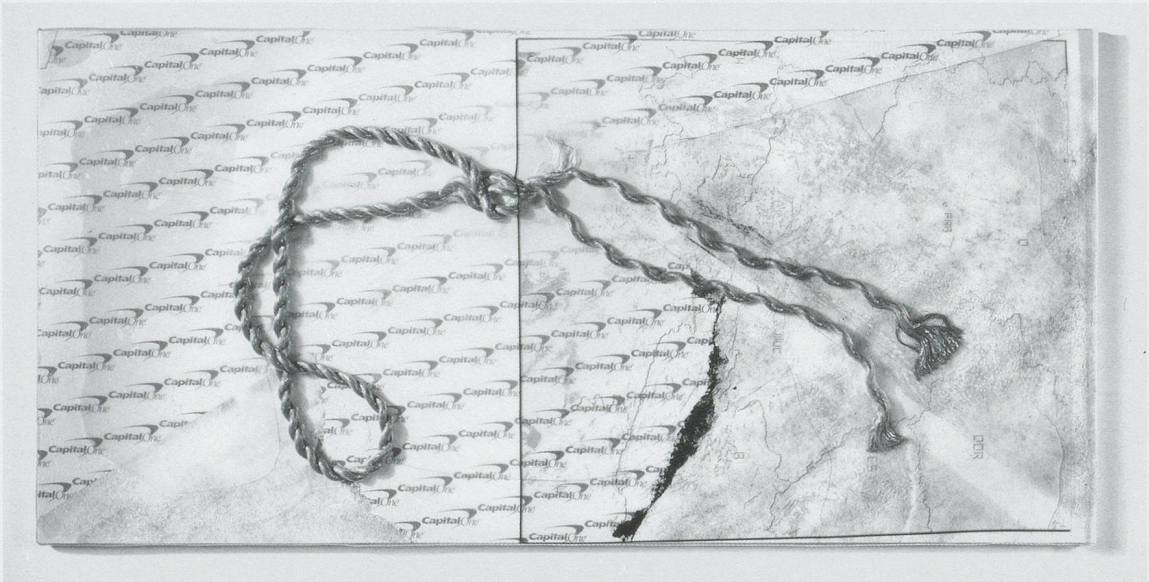
SETH PRICE, ESSAY WITH KNOTS, 2008, detail, screen print on high-impact polystyrene, ropes, in 9 parts, each 48 x 96" / ESSAY MIT KNOTEN, Detail, Siebdruck auf hochschlagfestem Polystyrol, Seile, in 9 Teilen, je 122 x 243,8 cm.

Science-Fiction-Thriller zu schreiben, der eine alternative, auch für Laien verständliche Deutung der modernen Kunst liefert? Gibt es Leser, die so etwas interessieren würde?"[2] Man muss nur «modern» durch «zeitgenössisch» ersetzen und schon wird klar, dass *Fuck Seth Price* diese provokante Frage zu beantworten sucht. Passend zur ehrgeizigen Public-Relations-Strategie ist der Roman nicht als kostenloser Download erhältlich, wie es bei früheren Texten üblich war.[3] Anscheinend wollte Price, dass die Seiten durch intensive Strandlektüre eine wellige und salzige Stofflichkeit gewinnen.

Romane von bildenden Künstlern setzen traditionell eine breite Vielfalt von Erzähltechniken ein (Satire, Surrealismus, Cadavre exquis, Briefform, Transkription, Parafiktion). Price entschied sich für einen beliebten Modus der neueren Literatur: Autofiktion, die Quasi-Fiktionalisierung wahrer Begebnisse aus dem Leben des Autors, eine Definition, die im vorliegenden Fall auch die *Gedanken* des Autors einschliesst. Während man «bei einem Aufsatz annimmt, dass der Autor wirklich meint, was er sagt», ist *Fuck Seth Price*, wie Price versichert, voll von «Zeug, das wirklich so gemeint ist, und anderes auch wieder nicht, alles durcheinandergemischt».[4] Offenbar übernahm Price das Konstrukt der Autofiktion, um unter dem Alibi der glaubhaften Abstreitbarkeit und unter dem Deckmantel eines elastischen Romangespinsts, das seine wahren Absichten verbirgt, eine verstörend ehrliche, potenziell anstössige und möglicherweise zynische Stellungnahme abzugeben.

Auch zwei andere zeitgenössische Künstler haben ihre reale Kunstpraxis in selbstverfasste Romane eingebracht: Richard Prince in *Why I Go to the Movies Alone* (1983) und Bjarne Melgaard in *A New Novel* (2012). Prince verknüpft mehrere impressionistische Episoden, deren Hauptfigur (wie Prince vormals selbst) für die Photoabteilung einer Zeitschrift arbeitet. Der Aneignungsdrang des Künstlers findet neue Betätigungsfelder. Er müsse, bekennt der Romanheld, eine von ihm verehrte Frau «auf Papier haben, auf einem flachen und glatten Material». Er träumt davon, ihr Abbild zu besitzen, denn es scheint ihm «zumindest teilweise Befriedigung zu verschaffen, wenn er die Phantasie, die ihre Photographie vermittelte, in sich aufnahm oder vielleicht ‹wahrnahm›». Auch Melgaards *A New Novel* enthält

SETH PRICE, "EURO FLIGHT PATTERNS" BUSINESS ENVELOPE, 2012, enamel, UV-sealed inkjet on PETG, vacuum-formed over rope knots, printed Gatorboard, 96 x 48 x 2 3/4" / «EUROPA FLUGMUSTER» GESCHÄFTSUMSCHLAG, Email, UV-versiegelter Inkjet auf PET, vakuumverformt über Seilknoten, Gatorplatte, 243,8 x 121,9 x 7 cm.



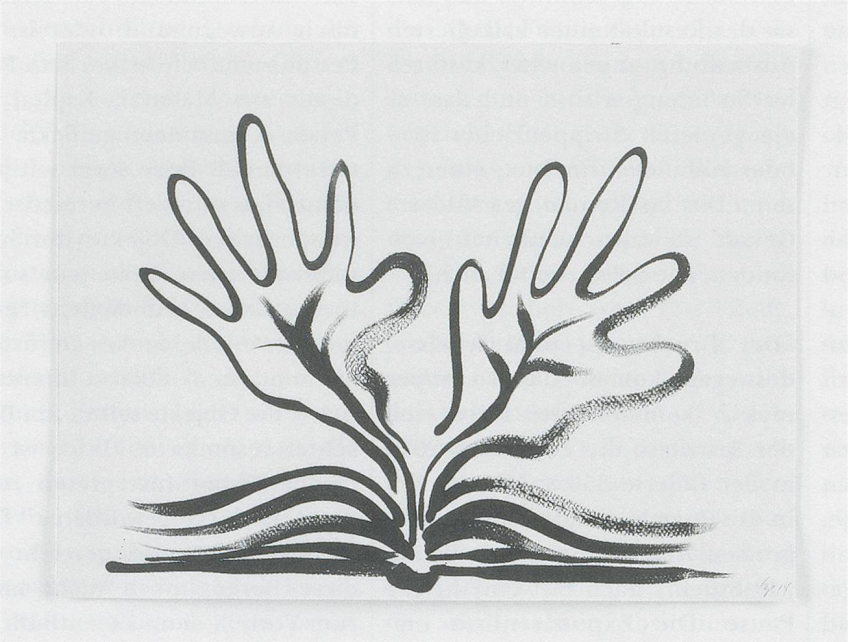
autobiographische Anklänge: Der Erzähler ist ein schwuler Maler in New York, der in die BDSM-Szene eintaucht und von traumatischen sexuellen Erinnerungen verfolgt wird. Das Charakterbild des fiktiven Künstlers – der «meist nur Sex mit schwarzen Männern» und zudem eine Vorliebe für erotische Praktiken wie Atemkontrolle und Fisting, für Vergewaltigungsphantasien und für extreme Gewaltsituationen hat – wird allen Besuchern von Melgaards Ausstellungen vertraut sein, die all die genannten Anliegen in Gemälden, Skulpturen und Videos ausleben. Die Frage, inwieweit der Hardcore-Inhalt tatsächlich aus Melgaards Leben gegriffen ist, schwebt im Raum und geistert auch durch die Seiten von *A New Novel.*

Diese beiden Bücher wie auch *Fuck Seth Price* stellen die Fähigkeit des Lesers auf die Probe, den fiktiven Gehalt in der Autofiktion abzuwägen – ob es möglich wäre, aus dem Roman eine Erklärung oder Vertiefung jener Subjektivitäten herauszulesen, die der Künstler-Autor sonst in visueller Form präsentiert. Die Autoren und ihre Figuren nehmen eine stereoskopische Dimension an, ihre einander umkreisenden Identitäten verschmelzen kurz zu einem tiefer gefassten Porträt, ehe sie wieder auseinanderdriften. Doch im Gegensatz zu Prince und Melgaard, die in ihren Romanen den thematischen Horizont ihrer Kunst ausdehnen, scheint Price seinen eigenen zu sabotieren. Der Leser gewinnt den Eindruck, der Verfasser hätte den Glauben an sich selbst verloren. Price lässt indirekt durchblicken, dass er seine Arbeiten bewusst auf den Markt zugeschnitten hat, dass sie das Resultat einer kalkulierten Ausbeutung ungenutzter kulturelller Strömungen sind und dass er ein gewiefter Strippenzieher ist – oder zumindest fürchtet, einer zu sein. Die im Roman geschilderte Gewalt ist wahrscheinlich frei erfunden. Die Selbstzweifel auch?

«**Der Drucker ist total scheisse, deswegen kommt das so super raus**»,[5] kommentierte Price eine der Arbeiten, die er Anfang 2016 in der Galerie 356 S. Mission Rd. in Los Angeles zeigte – der ersten grossen Ausstellung neuer Werke (49 Stück!) nach fast einjähriger Pause. Die Exponatenliste umfasste Graphiken mit Bildsymbolen, Skulpturen aus «Makulatur eines Bildverarbeitungsdiensts» und PVC-Abflussrohren sowie hinterleuchtete hochauflösende, digital bearbeitete Abbildungen der menschlichen Haut. Wenn man nicht nur den Inhalt von *Fuck Seth Price*, sondern auch die Umstände, unter denen der Roman entstand, als Anzeichen einer akuten schöpferischen Krise wertet, kann man mit gutem Gewissen feststellen, dass die Krise überwunden ist. Price hat seine Wut über die Zustände in der Kunstwelt wieder unter Kontrolle und ist nun anscheinend wieder bereit mitzumachen. Ist der Roman also bloss heisse Luft?

In einem seiner jüngsten Aufsätze meinte Price, es gäbe Künstler, die «*testen* dich, ob du den Mut hast, ihre Masche wirklich ernst zu nehmen».[6] Beweist *Fuck Seth Price*, dass das, was Price macht, eine Masche ist, oder gerade das Gegenteil? Soll das Buch künftige Kritiken entschärfen, indem es sie selbstironisch vorwegnimmt, oder ist sein Pessimismus echt – *fuck* Seth Price, dieses aus Material, Kapital und Personal zusammengeflickte Karrierevehikel? Price sorgt seit jeher dafür, dass seine oft hermetischen, wunderlichen Objekte durch die selbstverfassten Texte ein solides theoretisches Fundament erhalten, ein intellektuelles Gerüst, das oft mindestens ebenso interessant ist wie die Objekte selbst. Ein Beobachter resümierte: «Price ist zum eloquentesten Interpreten seiner eigenen Werke geworden.»[7] Doch merkwürdigerweise gereicht ihm diese Beredsamkeit nicht immer zum Vorteil, denn sie enthüllt, mit welcher Raffinesse er seine Auftritte orchestriert. Dass die brandheisse Kunstmarke Seth Price das Ergebnis einer gezielten Positionierung ist, wird niemand, der *Fuck Seth Price* gelesen hat, bezweifeln.

Im Buch finden sich allerdings auch ausreichend Hinweise darauf, dass Price den Glauben an die Kunst nicht verloren hat. Gegen Ende der Erzählung gibt sich das Alter Ego des Autors romantischen Anwandlungen hin: «Die Kunst hat wirklich etwas Magisches, dachte er. Das Unfassbare in greifbare Form zu fassen ist nichts weniger als Zauberei ... Alle guten Künstler vollbringen ein Zauberstück. Sie machen aus nichts etwas, was stark genug ist, unser Leben und unser Denken zu verändern.» Der Schöpferdrang ist unbezwingbar: «Künstler müssen immer irgendetwas machen ... und sie hören selbst dann nicht auf, wenn es finanziell längst nicht mehr tragbar ist» – das



Seth Price, frontispiece for Fuck Seth Price, *2014, gouache on paper, 12 x 16" / Frontispiz für* Fuck Seth Price, *Gouache auf Papier, 30,5 x 40,6 cm. (PHOTO: RON AMSTUTZ)*

Machen selbst kann also «potenziell radikal» sein. Wir müssen annehmen, dass dies auf den Autor selbst zutrifft, denn er hat sich in einigen seiner theoretischen Aufsätze ähnlich geäussert. 2003 mutmasste er, dass nur Künstler «verstehen, was es heisst, sich etwas auszudenken und dann ganz allein in die Tat umzusetzen. Dinge zu produzieren und nicht nur zu konsumieren.»[8] Auch wenn es so aussieht, als ob Price mit seinem Roman gleichzeitig auf zwei Hochzeiten tanzen wollte, gelingt es ihm dennoch, anrüchigen Verhältnissen ein solides Prinzip abzugewinnen:

Manche fanden die neuen Kunstwerke zynisch und er musste sich eingestehen, dass er diese Reaktion provoziert hatte … Was aber, wenn jemand ein solch fragwürdiges Verhalten interessant und faszinierend findet? Was, wenn jemand die Welt des echten oder vorgetäuschten Zynismus als Mittel empfindet, den aktuellen historischen Moment besser zu verstehen? … Wenn seine Gemälde provokant waren, dann genau aus dem Grund, weil sie ein gefährliches, weitverbreitetes kulturelles Gift zutage brachten: die Angst davor, in Zynismus zu verfallen und die eigenen Ideale zu verraten, Gefühle, die angesichts der Zustände in der neoliberalen freien Marktwirtschaft unvermeidlich waren. Er fand das befreiend; er glaubte *daran.*

Fuck Seth Price ist ein kluges Buch, aber das ist nicht seine Hauptstärke. Was uns berührt, ist seine Verletzlichkeit. Ein Grossteil der früheren Schriften liest sich als Diskurs, den Price gezielt auf das «richtige» Publikum zugeschnitten hat, als ernsthafte Kritik, elitär und schwer verständlich, wie es das Metier verlangt. Der Roman gewährt uns hingegen einen freien Blick auf den Posten, den Price im trügerischen Morast bezogen hat. Er macht kein Hehl aus der Tristesse, die Artisten im Kunstzirkus befallen kann, auch wenn er selbst nicht fähig oder willens ist, sich von seinem Meister loszusagen. Was hat man von einem Menschen zu halten, der auf der Galeere in Ketten mitrudert und selbst dann noch, wenn man ihn über Bord wirft, nebenher weiterschwimmt?

Price mag die aktuelle Lage der Kunst noch so negativ beurteilen; dadurch dass er ins Atelier zurückkehrte, bekräftigte er sein künstlerisches Engagement – trotz der existenziellen Ängste, die mit der Kunstmacherei verbunden sind und die Price einmal so beschrieb: «Es gibt eine Frage, die jedes Kunstwerk aufwirft und die kein Kunstwerk beantworten kann, und diese Frage lautet: Na und?»[9] Vielleicht

lässt die Skizze, die als Titelbild des Romans dient, Rückschlüsse auf die Absichten des Künstlers zu: Aus einem offenen Buch ragen in einfachen Umrissen gezeichnete, blattähnliche Hände mit deutlich sichtbarem Adernetz hervor. Price ist ein Virtuose des Klischees. Daher hoffe ich, Sie werden mir den Versuch verzeihen, das von Price gestellte «Na und?» mit ein paar hausgemachten Plattitüden zu beantworten. Es könnte zum Beispiel sein, dass er das Gefühl hat, ausweglos in seiner Routine festzusitzen, und dass er deshalb flehend die Hände erhebt. Besser gefällt mir aber diese zweite Deutung: die unerwartete, rührende Möglichkeit, dass Seth Price mit seinem Werk andere Menschen erreichen und berühren will.

(Übersetzung: Bernhard Geyer)

1) Das Etikett «Zombie-Formalismus», das im Roman nicht direkt gebraucht wird, stammt aus einem Text, den der Künstler und Kunstkritiker Walter Robinson Mitte 2014 in Artspace.com veröffentlichte. Das Schlagwort verbreitete sich rasch und der Kritiker Jerry Saltz versuchte wenig später in der Zeitschrift *New York* die folgende Definition: Zombie-Formalismus «fühlt sich ‹intellektuell› an und sieht auf eine Art cool aus, die Sammler anspricht, auch wenn sich daraus überhaupt keine tieferen Einsichten ableiten lassen. Alles ist in blasse Pastelltöne getaucht und einfallslos zu einem Look arrangiert, der an digitale Medien erinnert, oder es sieht irgendwie hausgemacht oder abgegriffen aus. Das Ganze wird gespickt mit selbstreferenziellen Kommentaren zu Kunst, Recycling, Nachhaltigkeit, Aneignung und Abstraktions- und Naturprozessen. Jedes dieser Werke wiederholt dasselbe Vokabular von Schmierern, Flecken, Klecksen, Sprühern, Spritzern, Tropfen, fast monochromen Farbfeldern und Siebdruck- und Schablonen-Phrasen.»

2) Mark Klienberg, zitiert nach Seth Price, «Dispersion», 2003.

3) *Fuck Seth Price* ist als E-Book auf der Website des Künstlers sethpricestudio.com erhältlich. Eine Google-Suche nach «fuck seth price pdf» bringt jedoch keine Resultate.

4) Seth Price im Gespräch mit Charline von Heyl, Whitney Museum of American Art, New York, 20. November 2015.

5) «Seth Price and Laura Owens in Conversation», in 356 Mission Tumblr, www.356mission.tumblr.com/post/138501268495, Hervorhebung durch die Autorin.

6) Seth Price, «Lecture on the Extra Part», in *Texte zur Kunst*, September 2015, S. 136.

7) Chris Wiley, «Short Circuit», in *Seth Price: 2000 Words*, DESTE Foundation for Contemporary Art, Athen 2014, S. 8.

8) Seth Price, «Sports», 2003.

9) Seth Price, «Redistribution (video transcript)», in *Price, Seth*, JRP|Ringier, Zürich 2010, S. 101.

[Francis Fukuyama, «The End of History?», in *National Interest*, Sommer 1989. Bret Easton Ellis, *American Psycho*, Kiepenheuer & Witsch, Köln 2006. E-Book. «Ich muss noch ein paar Videos zurückbringen», S. 412, «Fleischkäse mit Chèvre und Wachteljus», S. 122, «Ich imitierte einfach die Wirklichkeit», S. 439, «Oberfläche, Oberfläche, Oberfläche», S. 585]

Seth Price, HOSTAGE VIDEO STILL WITH TIME STAMP, (2005–), freeze-frame from Jihadi video file, screen-printed on archival polyester librarian's film with signage ink, steel grommets, dimensions variable / GEISELIVIDEO-STILL MIT ZEITSTEMPEL, Still aus Dschihad-Video, siebgedruckt auf alterunsbeständiger Bibliotheks-Polyesterfolie, Beschilderungstinte, Stahlösen, Masse variabel.