

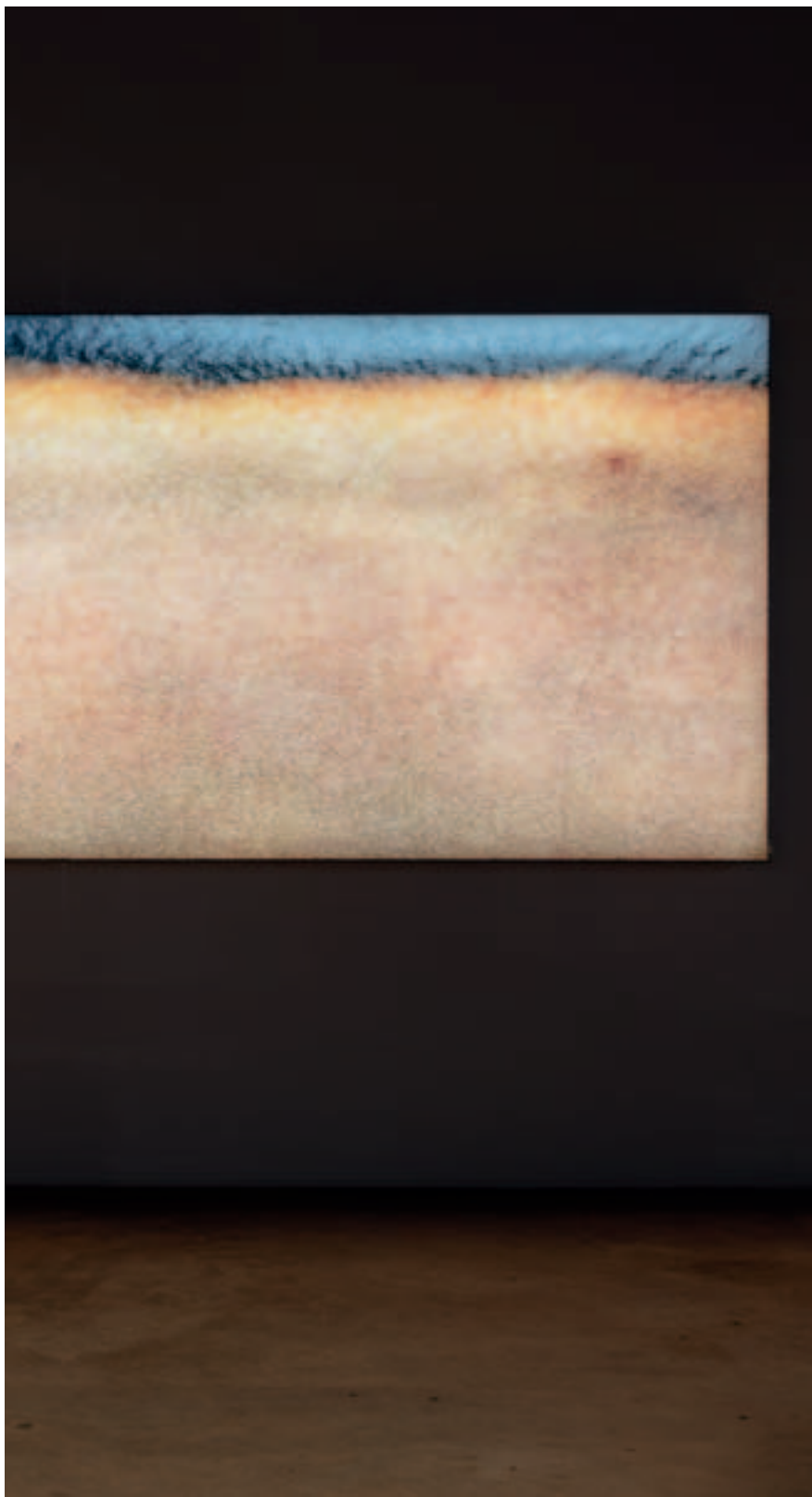
HET

BIJZONDERE



Seth Price

GEVAL



Seth Price, *Danny*, 2015, 147,3 x 566,4 x 10,2 cm, courtesy de kunstenaar en Petzel, New York

Door Melanie Bühler

Hij is wat genoemd wordt een *artist's artist*: zeer invloedrijk in kunstzinnige kringen, maar onbekend bij het grote publiek. Seth Price maakte aan het begin van deze eeuw naam met het op het internet verspreide essay *Dispersion* dat was gewijd aan nieuwe vormen van kunst en distributie in digitale tijden. Daarna ging hij doodgewoon kunstobjecten maken, iets wat niet door iedereen even goed begrepen werd. Intussen is hij alweer een aantal fases verder in zijn artistieke productie. Een gesprek met de culturele duizendpoot.

Ik ontmoet Seth Price in zijn studio in Midtown, New York, drie maanden voor de opening van zijn grote tentoonstelling in het Stedelijk Museum in Amsterdam. Het is spannend om hem te ontmoeten, in levende lijve, want veel van zijn werk lijkt voorbij te gaan aan de fysieke aanwezigheid. Hoewel zijn productie uiterst divers is – een roman, poëzie, muziek, sculptuur, schilderijen, installaties, video's en zelfs een kledinglijn – lijkt de figuur van Seth Price, de kunstenaar, instabiel. Hij zegt tegen zichzelf 'fuck Seth Price' (via de gelijknamige roman) en stelde een boek samen over *How to Disappear in America*. Een recente tentoonstelling droeg de naam *Steh Pirce* en een van zijn series werken (bestaande uit geabstraheerde logo's als patronen) heet *My life*. Deze werken vestigen de aandacht op het auteurschap en de persoon Price, maar ze verwijzen ook naar de nuttelosheid van deze concepten. En hoewel Price zeer betrokken is bij het discours rond zijn werk - hij heeft catalogusteksten geschreven voor zijn eigen tentoonstellingen, geeft lezingperformances over zijn werk, heeft zijn eigen persberichten geschreven en publiceerde een kritisch essay getiteld *Dispersion* (2002) aan het begin van zijn carrière – fungeren deze teksten niet om het werk vast te pinnen, maar eerder als een manier ze verder uit te werken en te compliceren. Het is als het creëren van een zichzelf tegensprekende mythe; context en inhoud, theorie en fictie lopen constant door elkaar heen.

Melanie Bühler: Op de website van het Stedelijk wordt de tentoonstelling die je er voorbereidt beschreven als 'een uitgebreid beeld van je artistieke carrière'. Maak je ook nieuw werk?

Seth Price: 'Ja, ik heb werken voor aan de muur en nieuwe sculpturen gemaakt. We werken ook aan een video voor de entree, boven de grote trap. We proberen uit te vinden hoe we een scherm parallel aan de vloer kunnen ophangen die het trappenhuis beslaat. Het gaat om een werk zonder geluid dat mysterieus moet overkomen.'

Ik wil er daarom niet te veel over zeggen, maar het komt voort uit de technologie waarmee ik het afgelopen anderhalf jaar heb gewerkt. Met die technologie kun je grote hoeveelheden data verzamelen. Het maakt gebruik van een camera die microscopisch delen van de huid van mensen vastlegt en vervolgens met behulp van software deze foto's samenvoegt in een doorlopend beeld met een hoge resolutie. Het werkt hetzelfde als bij Google Maps, waarvoor ze een vliegtuig gebruiken dat veel foto's neemt en die foto's omzet in een doorlopend beeld. Wij gaan voor een ultrahoge resolutie. Dat is meestal niet het doel voor een programma dat dingen in kaart brengt.'

Je hebt deze techniek al eerder toegepast op de menselijke huid, maar toen toonde je alleen stilstaande beelden, zoals in *Bob* en *Danny*, grote lichtbakken van bijna twee meter hoog en zes meter breed die je in je laatste tentoonstelling bij Mission Road in Los Angeles liet zien.

'Ja, in deze tentoonstelling zullen er ook een aantal van te zien zijn. We gaan er één ophangen aan de muur en één zal horizontaal gepresenteerd worden, zodat we erop neerkijken. De nieuwe video komt in principe voort uit dezelfde technologie.'

De objecten die je toont zijn vaak alleen aanwezig door hun afwezigheid, door de negatieve ruimte die ze hadden kunnen innemen, of door een effect op een oppervlak. Ik denk aan je werken die door een vacuüm gevormd worden; de plastic bladen waarin elementen, zoals de contouren van een gezicht, een bomberjack of een vuist, te zien zijn. Ze verwijzen naar het lichaam, maar maken de afwezigheid ervan duidelijk. Kun je iets zeggen over hoe je tussen de platheid van het beeld en de vleselijke driedimensionaliteit van het lichaam laveert?

'Ik ben altijd al geïnteresseerd geweest in platheid. Het is geen actieve interesse, maar meer een tendens in mijn werk. Het gaat om zaken die te maken hebben met de platheid van het beeld en de *graphics*, en de vraag hoe je dat kunt bereiken in de sculpturale ruimte en in drie dimensies. De silhouetsculpturen zijn vergelijkbaar. Het zijn sculpturen, maar ze zijn volledig plat. Er zit een zekere afwezigheid in, maar het materiaal en de materialiteit zijn erg belangrijk. Het gaat om het juiste gevoel en de juiste *look*, en dat zijn sculpturale vragen. Bij fotografie gaat het om iets anders, over het lichtgevende beeld zonder lichaam. In zekere zin zou je kunnen zeggen dat de silhouetten direct gerelateerd zijn aan het fotografische. Ze hebben een gecompliceerde foto als uitgangspunt en gebruiken alleen de negatieve ruimte.'

*

SETH PRICE



(1973, Palestina, woont in New York) studeerde literatuur en politologie in de Verenigde Staten en koos vanaf de eerste jaren na de eeuwwisseling voor de kunst. Ondanks enkele experimenten met alternatieve vormen van distributie exposeerde hij intussen op veel grote tentoonstellingen, zoals de Whitney Biennial (2008), de Biennale van Venetië (2010) en dOCUMENTA 13 (2012).



Hij had solo's in de Kunsthalle Zürich (2008), de Kunstverein Keulen (2008) en MAMbo in Bologna (2009). In april opent zijn tentoonstelling in het Stedelijk Museum, waar 140 werken te zien zijn die sinds 2000 zijn ontstaan, zoals sculpturen, installaties, 16mm-films, foto's, tekeningen, schilderijen, video's, kleding en textiel, webdesign, muziek, geluid en poëzie.

*

foto's boven:

Seth Price, *Vintage Bomber*, 2006, 120 x 85 cm, courtesy de kunstenaar en Petzel, New York

Seth Price, *Big Pink Screw*, 2004, 106 x 71 cm, courtesy de kunstenaar en Petzel, New York

Ik ben ook benieuwd naar de relatie tussen het maken van afbeeldingen en foto's, en het werken met gevonden materiaal, zoals de beelden die je gebruikt als uitgangspunt voor de silhouetserie en de objecten uit de vacuümserie. Je werk doet erg afgewerkt aan. Kun je iets zeggen over achterliggende beslissingen en processen?

'Voor het bomberjack kocht ik een paar verschillende jassen. Ik vond de juiste, die op de een of andere manier alle kwaliteiten had waar ik naar zocht, en vervolgens moest ik uitzoeken hoe ik iets dat is gemaakt van stof en dat snel verfrommeld kon gebruiken. Eerst moet je er een mal van maken en vervolgens giet je er iets in. Om een mal van een zacht, stoffen ding te maken, zonder dat het volledig platgedrukt wordt, moet je het eerst hard maken. Dat deed ik door het oppervlak te lakken. Zo wordt het zo hard als plastic. Er zit al met al een enorm voorbereidingsproces achter. Hetzelfde geldt voor de envelopsculpturen en de kalenderschilderijen. Ik heb ze allemaal zelf gemaakt. Ik denk dat het er niet vaak uitziet alsof al dit werk erachter zit, want ik wil niet per se het proces achter het kunstwerk tonen, zoals ik denk dat mensen dat graag zien in bepaalde traditionele vormen van schilder- en beeldhouwkunst. Ik heb liever dat het lijkt alsof het al bestond. Ik wil dat men het ziet zonder na te denken over het werk, de processen of de technologie die erachter zit.'

Alsof het uit de hemel is gevallen.

'Je begrijpt direct hoe het eruit ziet en hoe het voelt. Hetzelfde geldt voor de lichtbakken. Ik denk dat mensen ze zien en denken: wat is dit? Van dichtbij zien ze dat het een vreemde foto is: zes meter breed met ongelooflijke details. Misschien is het een scan? Maar dat is onmogelijk om technische redenen. Ik wil het daar niet over hebben met iemand die niets van fotografie of scantechnologie weet, ik heb liever dat het er unheimisch uitziet. Het is vreemd, maar tegelijkertijd herkenbaar.'

Ik kwam je werk voor het eerst tegen in je essay *Dispersion* (2002). Ik las het online en vond het erg boeiend om na te denken over hoe kunst radicaal anders zou kunnen functioneren in de context van het internet.

'Ik heb geluk gehad, omdat er in 2002 nog niet veel was geschreven over deze vragen. Mensen hadden behoefte aan zoiets. Het zou nu moeilijker zijn om zoiets te laten circuleren, alleen al vanwege de enorme hoeveelheid dingen op het internet. Toen was het laten circuleren van een PDF nieuw en interessant, ook puur formeel gezien.'



Seth Price, *Skin Surface Test*, 2015, 121,9 x 73,7 x 2,5 cm, courtesy de kunstenaar en Petzel, New York

‘Ik heb een keer alle online tijdschriften en media gecontacteerd om profielen, artikelen en recensies over mij te verwijderen. Ik weet nu niet meer waarom’



Seth Price, *Untitled*, 2008, 172,5 x 120 cm, courtesy de kunstenaar en Petzel, New York

Voor mij was het gewoon een gebaar, iets wat ik interessant vond op dat moment. Het was ook heel persoonlijk. Het ging over dingen als: kan ik kunst maken? Kan ik objecten maken? Kan ik de kunstwereld binnenkomen? Het toont hoe ik er toen over dacht, het laten circuleren van het essay als een geïllustreerd document, als een kunstwerk, dat staat in een traditie van de conceptuele kunst. Wat gebeurde was dat het niet slechts gelezen werd als een experiment, maar als een manifest voor mijn werk. Natuurlijk gaat het ook over mijn werk, maar op een gegeven moment wordt het een blok aan je been. Bijvoorbeeld toen ik begon te werken aan de silhouetten. Ik ben ook geïnteresseerd in de studie van het uiterlijk en het gevoel van producten, het perfecte oppervlak en het flirten met formalisme. Als je niet ziet dat het figuren zijn, dan zien ze er gewoon uit als mooie, formele sculpturen, toch? Ik herinner me dat er mensen waren die dat werk echt niet begrepen. Ze schreven dingen als: dit is een *sell-out*, want hoe kun je dit nou maken na het schrijven van *Dispersion*? Ze zeiden in feite dat het kunstwerk vrij en gratis toegankelijk moest zijn. Ik denk niet dat het essay daarover ging, maar mensen hebben dat er wel in gelezen.'

Ik denk dat mensen het idee dat kunstwerken buiten de kunstwereld zouden kunnen bestaan spannend vonden. En je succes in de galeriewereld lijkt daarmee in tegenspraak.

'Het was ook spannend voor mij, en het is nog steeds spannend. Ik ben gewoon nieuwsgierig. Ik wil grote dingen en kleine dingen doen. Ik wil gedematerialiseerde dingen en schilderijen maken, zoals ik altijd al heb gedaan met boeken, websites, muziek en YouTubevideo's. Niet alles tegelijkertijd. Soms word je gewoon wakker en zeg je: dat wat ik aan het doen was, dat vind ik nu saai. Ik wil gewoon iets anders proberen en ik hoef me daar niet voor te verontschuldigen. Ik houd ook van schilderen, maar ben er nog niet achter hoe ik een schilderij kan maken.'

In je recente roman *Fuck Seth Price* schrijf je over een kunstenaar die zich enkel richt op de kunstmarkt. Het gaat over een jonge kunstenaar die beslist om een manier te vinden om te schilderen. En na te hebben gereflecteerd op de huidige trends beslist hij cynisch

om zijn werk compleet om te gooien door strategisch gebruik te maken van een gevoel dat hij om zich heen ziet opkomen: een heimwee naar iets dat vaag nog in de herinnering zit, maar dat niet nauwkeurig kan worden beschreven. Hij vertaalt dat naar een reeks schilderijen die er fris uitzien, maar vage verwijzingen met een zeker cultureel gewicht omvatten.

'...omdat ze een soort politiek bewustzijn suggereren.'

Hij maakt het werk duidelijk voor de kunstmarkt. Als we kijken naar jouw werk: hoe belangrijk is de context waarvoor je het maakt, gezien het feit dat je met zo veel verschillende media werkt?

'De context van het werk is even belangrijk als het materiaal. Als je een sculptuur maakt van stof en het aan de muur hangt is het nog steeds sculptuur. Als je iets maakt van stof, en iemand kan het kopen en dragen, dan is het geen sculptuur meer. Het heeft er nog steeds mee te maken, maar de context is nu ook kleding, en dus het gebruik. Een roman is gewoon een tekst totdat je het fysiek uitgeeft zodat het een boek wordt. Wat voor soort boek? Dit is een kunstboek, maar je zou het ook kunnen publiceren als iets dat de vorm heeft zoals gebruikelijk in de literatuur. Maar wat is het dan voor tekst? Waar reageert het op? De kunstwereld creëert een speelveld waarin je alles kunt schrijven omdat er geen regels zijn. Dat maakt het eigenlijk ook moeilijk om een vorm te vinden. Het is een goede zaak, maar tegelijkertijd ook moeilijk. Ik wilde al jaren een roman schrijven, als kunstwerk. Ik lees graag en was nieuwsgierig. Ik was geïnteresseerd in autofictie. Je kunt zeggen dat dit een trend is, of een stijl, of een technologie die schrijvers gebruiken. Over tien jaar lijkt het misschien een maniëristische periode. Ik dacht: oké, dit is goed voor mij. Dit is een manier om te beginnen. Dus in werkelijkheid is het niet zo strategisch.'

De titel is *Fuck Seth Price*. Het zet jou in de spotlights, maar het wijst je tegelijkertijd af.

'Het gaat over het spelen met tegenstellingen. Die titel is ook niet literair; het is de titel van een kunstwerk. Het is een gebaar van agressie tegen het publiek en tegen jezelf. Dat soort titels zie je niet in de literatuur. Het is een soort stempel uit de

'Ik ben altijd al geïnteresseerd geweest in platheid. Het is geen actieve interesse, maar meer een tendens in mijn werk'



Seth Price, *Wrok Fmaily Freidns*, 2016, zaaloverzicht 356 S. Mission Road, Los Angeles, courtesy de kunstenaar en Petzel, New York, foto Brica Wilcox

kunstwereld om te zeggen dat dit eigenlijk een kunstwerk is, zelfs als ik het niet in de kunstwereld verspreid en ik het niet in een tentoonstelling wil tonen. Het zou juist niet onderdeel van een tentoonstelling moeten zijn. Het hele punt is dat het zich niet in die wereld bevindt. Je kunt het alleen kopen in de boekhandel of online.'

Weet je wat me verbaasde in je laatste tentoonstelling in Los Angeles? De iPad met de verzamelaars. Kun je daar iets over zeggen?

'Het is een website. In hetzelfde jaar dat ik de roman aan het schrijven was, ben ik hieraan begonnen. Ik zie ze samen, als werken die elkaar vergezellen. Ze werden in dezelfde maand gepubliceerd.'



Hoe heet het?

‘*Organic Software*. Het is eigenlijk een soort database van kunstverzamelaars. Het werkt in essentie als een sociaal medium.’

Zijn het kunstverzamelaars die jij persoonlijk kent?

‘Nee, maar een paar ken ik persoonlijk. Er staan er vijfduizend op. Ik zie het als een schrijfwerk. De roman kreeg de vorm van literatuur, met de gebruikelijke stijl, technieken en gereedschappen. De website kreeg de vorm van een sociaal medium, een profielendatabase. Het is

geschreven in een taal die Ruby heet. Het ene is literatuur, het andere code. Het zijn allebei projecten die circuleren buiten de kunstwereld. Ik verdien er geen geld mee, het kost me alleen maar geld. Ze kunnen niet gekocht of verkocht worden, niet als kunstwerken. Ze hebben allebei iets te doen met verbindingen, personen, profielen en data.'

En met het kapitalisme?

'Op een bepaalde manier. Het zijn twee manieren om na te denken over mijn rol als kunstenaar in een ecosysteem dat raakt aan financiële, politieke en sociale kwesties op lokaal en mondiaal niveau. Ik situeer mezelf daarbinnen aan de hand van een soort fictie. De website is een experiment met een anoniem kunstwerk, om te zien wat er gebeurt. Het blijkt dat als je een anoniem ding maakt en het niet publiceert, het bijna onzichtbaar blijft. Dat heb ik ervan geleerd. Maar het voelde ook gewoon cool om iets maken dat anoniem zou blijven, want hoe vaak krijg je nou zo'n kans?'

Maar het bracht profielen van bestaande verzamelaars bij elkaar.

'Ja, je kunt op de gezichten klikken en dat brengt je naar een profiel. Er zijn verschillende niveaus van informatie. Er zijn links naar de verzamelaars en je kunt in een grafische vorm de geschiedenis zien van hun politieke donaties aan Republikeinen of Democraten in de Verenigde Staten en aan goede doelen. Er is ook een lijst met veilinggegevens, de dingen die ze hebben gekocht en de huizen waar ze wonen. Gebruikers kunnen berichten achterlaten.'

Doe je dit om de kunstwereld transparanter te maken?

'Ik weet nog niet zeker waar het over gaat. Het gaat niet om sociale rechtvaardigheid. Ik denk dat in het boek, de database en de lichtbakken een soort van agressie zit ten opzichte van de kunstwereld. Maar ze gaan ook over de dingen die aan de kunstwereld raken. Je kunt de website ook als een portret zien. Zo zagen vijfduizend prominente verzamelaars eruit in 2015. Ze zijn vrijwel allemaal blank, ze zijn allemaal

rijk, de artikelen gaan allemaal over onroerend goed, schandalen. Het was niet mijn bedoeling om aandacht te vragen voor iets in het bijzonder. Het is gewoon een verkenning van een medium, een context, een proces. Het komt voort uit mijn gevoelens van twee, drie jaar geleden, over waar ik mee bezig was.'

Je nam toen ook een stap terug uit de kunstwereld, toch?

'Ja, ik ben toen gestopt met het maken van kunst. Ik heb even geen tentoonstellingen of beurzen gedaan. Geen atelierbezoeken, ik heb iedereen weggestuurd. Ik heb toen zelfs alle online tijdschriften en media gecontacteerd om profielen, artikelen en recensies over mij te verwijderen. Ik weet nu niet meer waarom. Het werkte wel. Er staan nog maar twee dingen online. Nu vraag ik me af waarom ik dat gedaan heb, waarom ik zo stom was.'



First Edition,
Leopard Press 2015

MELANIE BÜHLER
is freelance curator, Amsterdam

Uit het Engels vertaald door
Loes van Beuningen



Second Edition,
Leopard Press 2016
ISBN 9780981546834

SETH PRICE
Social Synthetic
Stedelijk Museum, Amsterdam
15.04.2017 t/m 03.09.2017

<http://organic.software/>

*

'De kunstwereld creëert een speelveld waarin je alles kunt schrijven omdat er geen regels zijn. Dat maakt het ook moeilijk je vorm te bepalen'