

Für den Blick For the Gaze

Clara Meister im
Gespräch mit /
in Conversation with
Saâdane Afif

Clara Meister: Unser Gespräch findet auf einem Friedhof in Berlin statt – über mehrere Treffen hinweg, was es uns ermöglicht, in verschiedenen Atmosphären und zu unterschiedlichen Zeiten zu sprechen und unsere Gedanken immer wieder neu aufzugreifen. Deine Arbeit habe ich zum ersten Mal 2007 auf der Documenta 12 gesehen: *Black Chords Playing Lyrics* – 13 schwarze Gitarren und Verstärker in einem dunklen Raum, die scheinbar von selbst spielten. Im selben Jahr haben wir uns auf einem wilden Abend kennengelernt, im Laufe dessen versehentlich ein paar Gläser zu Bruch gingen. Du hast die Scherben damals behutsam aufgesammelt und so zusammengesetzt, dass daraus wieder ein Weinglas wurde. Das scheint mir ein schöner Anfang zu sein, um darüber zu sprechen, wie du Dinge sammelst, zusammenfügst, findest und anordnest. Viele Teile, die ein Objekt ergeben und dann noch mehr. Wir haben unseren Austausch vor einigen Jahren begonnen und setzten ihn nun im Rahmen deiner Ausstellung im Hamburger

Clara Meister: This conversation takes place in a cemetery in Berlin over several meetings, allowing us to talk in various atmospheres and times, and to revisit our thoughts. I first saw your work in 2007 at Documenta 12, *Black Chords Playing Lyrics*: 13 black guitars and amps in a dark space, seemingly playing by themselves. The same year, we met during a wild evening where a few glasses were accidentally smashed. You carefully collected the broken pieces and assembled the shards so that they formed a wineglass. This seems like a nice beginning – to talk about how you assemble, collect, find and tenderly place together. Many pieces forming one object, and then more. We're continuing a conversation that we started many years ago within the framework of your exhibition at Hamburger

Bahnhof in Berlin fort, der Stadt, in der du seit 2003 wohnst. Du hast Ausstellungen einmal als Kapitel eines kreativen Prozesses beschrieben, ausdrücklich nicht als ein Format, das ein fertiges Werk oder einen Abschluss markiert.

Bahnhof in Berlin, the city that has been your home since 2003. You once described exhibitions as a chapter in a creative process, precisely not as a format that marks a conclusion or finished works.

Saâdane Afif: Ja, Ausstellungen sind sehr oft nur eine Etappe auf einer Reise, die weit über die Ausstellungen selbst hinausgeht. Aber die Ausstellung im Hamburger Bahnhof ist besonders; an ihrem Anfang steht die Arbeit *The Fountain Archives* (2008–20), die inzwischen Teil der Museumssammlung ist. Nach einigen Gesprächen zwischen mir und der Kuratorin Gabriele Knapstein kristallisierte sich heraus, dass wir mehr Werke zeigen wollten – um unterschiedliche Projekte und Zeitlichkeiten miteinander zu verbinden. Normalerweise entwickle ich meine Ideen in Schritten oder Kapiteln über einen längeren Zeitraum hinweg. In dieser Art der Zeitlichkeit wird jede Arbeit zu einem Moment innerhalb eines Prozesses und kann auf unterschiedliche Weise neu inszeniert oder kombiniert werden. Im Hamburger Bahnhof verbinden wir fünf sehr unterschiedliche Geschichten, die alle durch eine bestimmte, simple Herangehensweise miteinander verknüpft sind, die ich vor langer Zeit festgelegt habe. Damals habe ich angefangen, Menschen in meinem Umfeld zu bitten, *Lyrics* [Liedtexte] zu meiner Arbeit zu schreiben.

Saâdane Afif: Yes, exhibitions are very often a step in the middle of a journey that goes beyond them. But this exhibition is specific because, at its genesis, is the work *The Fountain Archives* (2008–20), which is now part of the museum's collection. After some conversations with the curator Gabriele Knapstein, it became clear that we wanted to show more works – to articulate different projects and different temporalities. Usually, I develop my ideas in steps or chapters over a long period of time. In such a temporality, every work is a moment of a process and can be re-enacted or recombined in a different manner. At Hamburger Bahnhof, we are combining five very different stories linked by this basic protocol that I organised long ago when I decided to ask people around me to write song lyrics related to my work.

CM: Let's talk about this protocol: since 2004, you've been inviting writers, artists and friends to write lyrical texts inspired by one of your artworks. This practice has become central to your work. You extend an invitation including detailed guidelines and receive a response. You often re-respond by giving the lyrics, for example, to a musician to compose a tune. A circulation of ideas that endlessly grows. How did you develop this protocol?

CM: Lass uns über diese Arbeitsweise sprechen: Seit 2004 lädst du Autor*innen, Künstler*innen und Freund*innen dazu ein, lyrische Texte zu schreiben, die von einem deiner Werke inspiriert sind. Diese Praxis ist inzwischen zentral für deine Arbeit geworden. Du verschickst eine Einladung mit einem Set von Angaben und bekommst eine Antwort in Form dieser Texte. Und oft reagierst du darauf wiederum, indem du zum Beispiel die *Lyrics* an eine*n Musiker*in weitergibst, der*die dann eine Melodie dazu komponiert. Ein Kreislauf der Ideen, der sich immer weiter ausdehnt. Wie kam es zu dieser Arbeitsweise?

SA: I experimented with it for the first time for an exhibition at Folkwang Museum in Essen in 2004. Back then, I was frustrated by what I was reading about my work. I had this intuition to ask someone I know very well and who has a talent for writing, the artist Lili Reynaud-Dewar, to write lyrics for each of the four works presented. I somehow wondered: if there can be a song about the moon, why not one related to a piece of art? The result was really strong. It was not an explanation nor a comment but the text was full of Lili's imaginary, hybridising between what I

SA: Ich habe das zum ersten Mal 2004 ausprobiert, für eine Ausstellung im Museum Folkwang in Essen. Damals war ich frustriert über das, was ich über meine Arbeiten las. Ich hatte ein intuitives Gefühl, eine Person zu fragen, die ich gut kenne und die gut schreiben kann – damals die Künstlerin Lili Reynaud-Dewar –, ob sie zu jedem der vier ausgestellten Werke *Lyrics* schreiben möchte. Ich habe mich gefragt: Wenn es Lieder über den Mond gibt, warum dann nicht auch über Kunstwerke? Die Texte waren so überzeugend. Es war keine Erklärung, kein Kommentar – die Texte waren voll von Lilis Fantasie, eine Mischung aus dem, was ich ihr über meine Absichten erzählt hatte, und dem, was sie damit verbunden hat. Ich hätte es damals vielleicht nicht so formuliert, aber mit diesem Schritt hatte ich eine Strategie gefunden, „Andere(s)“ in meinen kreativen Prozess einzubinden. Im Laufe der Jahre ist meine ganze Praxis zu einer Art Agora geworden – einem Raum für die Imagination anderer. Ich fing daraufhin an, mehrere Personen einzuladen, über das gleiche Werk zu schreiben, das ich ausstellen wollte. Die Texte waren natürlich sehr unterschiedlich, so einzigartig wie die jeweiligen Autor*innen. Auf diese Weise entstand um die Arbeit herum etwas, das ich eine „Wolke der Bedeutung“ nenne: Für mich kommt diese Methode dem kollektiven Modellieren aus Ton nahe. Bedeutungsebenen bauen sich Schicht für Schicht auf, durch viele einzelne Berührungen. Damit stellt sich für mich auch die Frage, wie wir Dinge überhaupt betrachten.

CM: Deine ursprüngliche Arbeit ist gewissermaßen großzügig genug, dass andere daraus eine weitere Form entwickeln können.

SA: Ich hoffe es. Aber ich denke, dass jede künstlerische Arbeit die Vorstellungskraft anderer aktivieren kann. Damals hätte ich nie gedacht, welche Bedeutung die Arbeit mit den *Lyrics* einmal in meiner eigenen Praxis bekommen würde.

share with her about what I wanted to exist, and what she connected to it. I wouldn't have formulated it that way at the time, but with this act, I found a strategy to integrate "the other" in the creative process. After years, my full practice became an agora for others' imaginaries. I quickly started asking more than one person to write about one object I was planning to exhibit. I received very diverse answers due, of course, to the singularity of each author. It built around the work something I call 'a cloud of meaning': to me, it resembles a collective clay modelling, building, touch by touch, the meaning of what we see. It questions the way we look at things.

CM: Somehow your initial work is generous enough for others to work out a shape of it, to model it further.

SA: I hope so, but I imagine that any work of art can activate someone else's imagination. At the time, I was far from guessing the importance that this lyrics commission protocol would take on in the future development of my own practice.

CM: Although you invite others in, the work is always recognisable as yours. It's such a nuanced dance between giving space and setting rules. You've committed yourself to regulated formats: the fonts of the lyrics or how you credit authors and always add your initials, S.A. You don't call it collaboration, yet you often mention collective processes. However, the lyrics aren't developed in conversation with you. The author is alone in the process of thinking, with only the commission text and some images, often of an unfinished work. There's this invisible net connecting everything.

SA: One thing that's important to me is that making art is not something I do by myself for myself. Art exists because people look at it and because it's embedded in a dialogue. It is this mechanism of interpretation that is staged by the commission protocol. The lyrics are the result of an exchange between myself and a writer fed by the work. They create a third imaginary world, which reveals the meaning of a work while being an



Saâdane Afif, *Black Chords plays Lyrics – Black Chords*, 2007, 13 schwarze, computergesteuerte Les Paul Studiogitarren, 13 Verstärker, Elektronik, Kabel / 13 black, computer-controlled Les Paul studio guitars, 13 amplifiers, electronic equipment, cables, Maße variabel / dimensions variable, Ausstellungsansicht / exhibition view Documenta 12, Kassel, 2007

CM: Obwohl du andere einlädst, ist die Arbeit immer klar als deine zu erkennen. Der Prozess ist ein nuancierter Balanceakt, Freiräume zu lassen und Regeln aufzustellen. Dafür hast du ein Format für dich entwickelt: die Schriftarten, in denen die *Lyrics* veröffentlicht werden, die Nennung der Autor*innen und das Hinzufügen deiner Initialen S.A. Du sprichst in diesem Zusammenhang nicht von Kollaboration, aber oft von kollektiven Prozessen. Trotzdem entstehen die Texte nicht im Austausch mit dir. Die Autor*innen sind allein mit dem Auftragstext und einigen Bildern – oft von einem noch unfertigen Werk. Es gibt ein unsichtbares Netz, das alles miteinander verbindet.

SA: Für mich ist Kunst nichts, das ich allein für mich mache. Kunst existiert, weil Menschen sie betrachten, weil sie in einen Dialog eingebettet ist. Genau dieser Mechanismus der Interpretation wird durch die in Auftrag

integral part of it. Art is perceived by hybridisation. And it is this hybridity that largely determines how we collectively construct the meaning of what we look at.

CM: So could one role of an object be the impulse to think collectively?

SA: Yes, it's the invitation to think and look collectively. Artworks at large are invitations to build community, to make society. The trinity is important; not to be too spiritual, but it's about the artist, the work and the viewers.

CM: This is the surrounding of the cemetery now talking.

SA: (laughs) Voilà!

CM: Jeff Koons – and we will get back to him later on in this conversation – said: 'Whenever you finish an artwork and the viewer comes and views it, at that moment

gegebenen *Lyrics* hervorgehoben. Sie sind das Ergebnis eines Austauschs – zwischen mir und einem*einer Autor*in, ausgehend von der Arbeit selbst. Die Autor*innen schaffen eine dritte, imaginäre Welt, die die Bedeutung eines Werks offenbart und gleichzeitig Teil davon ist. Kunst wird durch Hybridisierung wahrgenommen. Und genau diese Hybridität bestimmt weitgehend, wie wir gemeinsam die Bedeutung dessen konstruieren, was wir betrachten.

cm: Könnten wir also behaupten, dass eine Rolle deiner Kunstwerke darin besteht, kollektives Denken anzustoßen?

sa: Ja, es ist eine Einladung, gemeinsam zu denken und zu schauen. Kunstwerke im Allgemeinen sind Einladungen, Gemeinschaft zu bilden, Gesellschaft zu schaffen. Diese Dreieinigkeit ist wichtig – ohne zu spirituell zu werden – es geht um den*die Künstler*in, das Werk und die Betrachter*innen.

cm: Das ist die Umgebung des Friedhofs, die jetzt aus dir spricht.

sa: (*lacht*) Voilà!

cm: Jeff Koons, auf den wir später in diesem Gespräch noch zurückkommen, hat mal gesagt: „Jedes Mal, wenn du ein Kunstwerk fertigstellst und jemand es betrachtet, hast du die Kontrolle abgegeben.“¹ Auch in deiner Arbeitsweise gibt es diesen Moment des Unbekannten – du weißt nie, was du zurückbekommst. Der Autor Tom Morton hat das mal deine „Ökonomie des Vertrauens“ genannt.²

sa: Koons paraphrasiert da im Grunde nur Marcel Duchamps berühmtes Diktum: Es sind die Betrachter*innen, die die Bilder machen.³ Was mich an dieser Aussage fasziniert – abgesehen von ihrer Exzentrizität – ist natürlich das Vertrauen, das Duchamp damit in andere setzt. Die Idee, dass Betrachten bedeutet, am Schaffen und der Urheberschaft eines Kunstwerks teilzuhaben. Er verlässt sich auf

you've given up control.¹ You also have this moment of the unknown in your protocol as you never know what you'll receive. The writer Tom Morton called it your 'economy of trust'.²

sa: Koons is simply paraphrasing Marcel Duchamp's famous aphorism: it is the viewers who make the pictures.³ But what fascinates me about this statement, beyond the strangeness of the proposition, is of course the trust that Duchamp places in others. This idea that looking is sharing the creation and the authorship of the artwork. Relying on the gaze of the other to ensure the social and meaningful sedimentation of his work and, beyond that, its posterity. But also to ask the other person to be the responsible author of part of the form of his artworks. At least to be the author of the immaterial form of the latter, which will inevitably be grafted onto the physical object. This is what works of art are made of, given a physical form by their authors, a kind of vessel into which the gaze of the "viewers" is projected, who in turn create an imaginary form. Even Daniel Buren, who is quite critical of Duchamp, said once in a radio master class, 'If I didn't trust the viewer, I don't think I would exhibit.'⁴ So yes, there is an 'economy of trust' at the heart of this relation between artists, their works and the viewers, as it was so well put by Tom Morton. It is roughly this phenomenon that contributes to how we perceive and interpret works of art collectively, which I have been humbly trying to give shape to for the past twenty years or so by commissioning song lyrics from accomplices. It is a way of explaining how works of art must produce a collective narrative in order to become the glue that binds a society together. It is also a crude attempt to illustrate what goes on in the mind of the viewers when they make the pictures. Crude, because it is obviously impossible. But perhaps still less crude than current MRI scans, because it is a poetic attempt.

cm: Did you ever read lyrics you had commissioned and have a moment of surprise?

sa: Every time. And I always feel very apprehensive before reading a text for the first time. Will

den Blick der anderen, um die gesellschaftliche und sinnhafte Leseweise seiner Werke zu ermöglichen, und darüber hinaus auch ihre Nachwirkung. Er bittet die Betrachter*innen, als Mit-Autor*innen seiner Werke zu fungieren, zumindest ihrer immateriellen Form, die sich zwangsläufig mit dem physischen Objekt verbindet. Kunstwerke bestehen genau daraus: Sie bekommen durch ihre Urheber*innen eine physische Form – ein Gefäß – in das sich der Blick der Betrachter*innen hineinprojiziert. Dadurch entsteht eine imaginäre Form. Selbst Daniel Buren, der Duchamp gegenüber auch kritisch eingestellt ist, hat einmal in einer Radiosendung gesagt: „Wenn ich den Betrachter*innen nicht vertrauen würde, glaube ich nicht, dass ich ausstellen könnte.“⁴ Also ja, es gibt eine Ökonomie des Vertrauens in der Beziehung zwischen Künstler*innen, ihren Werken und den Betrachtenden, wie Tom Morton es so treffend formuliert hat. Das trägt wesentlich dazu bei, wie wir Kunst kollektiv wahrnehmen und deuten. Ich versuche nun schon seit rund zwanzig Jahren, genau dieser Idee durch die Vergabe von *Lyrics* an andere eine Form zu geben. Es ist ein Weg, zu zeigen, dass Kunstwerke eine kollektive Erzählung hervorbringen müssen, um zu dem zu werden, was eine Gesellschaft zusammenhalten kann. Es ist auch ein eher grober Versuch, zu veranschaulichen, was im Kopf der Betrachter*innen passiert, wenn sie Bilder entstehen lassen. Eher eine Annäherung, weil es natürlich unmöglich ist. Aber vielleicht doch weniger grob als ein aktueller MRT-Scan, da es sich um einen poetischen Versuch handelt.

cm: Gab es schon mal *Lyrics*, die du in Auftrag gegeben hast und bei denen du beim Lesen überrascht warst?

sa: Jedes Mal. Ich bin immer sehr angespannt, bevor ich einen Text zum ersten Mal lese. Wird er meinem Verständnis entsprechen? Werde ich ihn mögen? Fragen, die am Ende eigentlich keine große Rolle spielen, wenn es darum geht, loszulassen. Trotzdem: So viel Distanz zum eigenen Ego diese Arbeitsweise

it be good enough for my taste? Will I like it? Questions that ultimately aren't that important when it comes to letting go. However, despite all the necessary distance from the ego that this protocol creates, there is always a part of oneself that is revealed, in this case, a part of two selves.

cm: You need to lean into a more collective process.

sa: I have never been a musician. But when I was a "kid", I was for a few years the very bad drummer in an experimental rock band – a classic bass, guitar, drums set. We were teenagers in a

-
- 1 Jeff Koons im Interview mit David Colman in: *Interview Magazine*, 23. November 2008, <https://www.interviewmagazine.com/art/jeff-koons-2>, zuletzt abgerufen am 11. September 2025. (Alle Zitate aus dem Englischen übersetzt von Anne Diestelkamp.)
 - 2 Tom Morton, „Saädane Afif: Gleaming the white cube“ in: *Glory* 13 (Winter 2008), <https://www.bidoun.org/articles/baby-one-more-time>, zuletzt abgerufen am 24. September 2025.
 - 3 Marcel Duchamp, „Der kreative Akt“ [1957] in: Serge Stauffer (Hg.), *Marcel Duchamp: Die Schriften: Zu Lebzeiten veröffentlichte Texte*, Zürich: Theo Ruff Editionen, 1994, S. 239–240, hier S. 240.
 - 4 Daniel Buren, „Chaque œuvre est la possibilité de faire une autre œuvre“, *Radio France*, 26. Juli 2018, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-masterclasses/daniel-buren-chaque-oeuvre-est-la-possibilite-de-faire-une-autre-oeuvre-5416571>, zuletzt abgerufen am 30. September 2025.

-
- 1 Jeff Koons in an interview with David Colman in: *Interview Magazine*, 23 November 2008, <https://www.interviewmagazine.com/art/jeff-koons-2>, last accessed on 11 September 2025.
 - 2 Tom Morton, "Saädane Afif: Gleaming the white cube" in: *Glory* 13 (Winter 2008), <https://www.bidoun.org/articles/baby-one-more-time>, last accessed on 24 September 2025.
 - 3 Marcel Duchamp, "The Creative Act" [1957] in: Elmer Peterson & Michel Sanouillet (eds.), *Salt Seller: The Writings of Marcel Duchamp (Marchand du Sel)*, New York, NY: Oxford University Press, 1973, pp. 138–140; p. 140.
 - 4 Daniel Buren, "Chaque œuvre est la possibilité de faire une autre œuvre", *Radio France*, 26 July 2018, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-masterclasses/daniel-buren-chaque-oeuvre-est-la-possibilite-de-faire-une-autre-oeuvre-5416571>, last accessed on 30 September 2025.

auch schafft, ein Teil von einem selbst kommt immer darin zum Vorschein – in diesem Fall eben ein Teil von zwei Menschen.

cm: Du musst dich schließlich auf einen kollektiven Prozess einlassen.

sa: Ich war nie Musiker. Aber als Jugendlicher war ich ein – ehrlich gesagt – ziemlich schlechter Schlagzeuger in einer experimentellen Rockband. Klassische Besetzung: Bass, Gitarre, Schlagzeug. Wir haben uns in einem Proberaum jeweils ein Instrument geschnappt. Keiner von uns konnte spielen oder Noten lesen, aber wir haben einfach angefangen zu proben und plötzlich nahm so etwas wie ein Lied Gestalt an. Songs entstehen durch solche kollektiven Handlungen, indem man gemeinsam etwas wiederholt, sein eigenes Gefühl mitbringt, aber dieses Gefühl gleichzeitig auf das einstimmt, was im Raum passiert. So entsteht langsam etwas, das zusammen funktioniert. Das war magisch. Ich war sehr beeindruckt von diesem kollektiven Schaffensprozess. Vielleicht ist es genau das, wonach ich seither immer gesucht habe. Mein „Rosebud“.

cm: Etwas nimmt Form an – das bringt uns wieder zurück zum Modellieren.

sa: Ja, ich denke, diese Idee des Modellierens ist eine gute Metapher, um meine Arbeitsweise zu beschreiben. Ich bin kein Bildhauer, der eine Form aus einem Steinblock herausarbeitet. Es ist eher so, als würde ich Dinge formen. Um dem, was ich tue, eine Form zu geben, arbeite ich durch Hinzufügen und Wegnehmen, manchmal über sehr lange Zeiträume hinweg.

cm: Und währenddessen suchst du immer den Austausch mit anderen...

sa: Ja. Anfang der 2000er bekam ich plötzlich viele Ausstellungseinladungen. Paradoxerweise fühlte ich mich zur selben Zeit irgendwie isoliert. Ich habe mich nie als jemand gesehen, der allein im Studio arbeitet – auf keinen Fall.

rehearsal room, and we each picked up an instrument. None of us knew how to play or read music, but we started rehearsing and something like a song began to take shape. Songs get born from these collective actions, by repeating something together, bringing our own feeling but tuning the feeling to what's happening in the room, and starting to arrive at something coherent that works together. It was magical and I was very impressed by this collective process of creation. Perhaps that's what I've been trying to look for ever since. It's my "Rosebud".

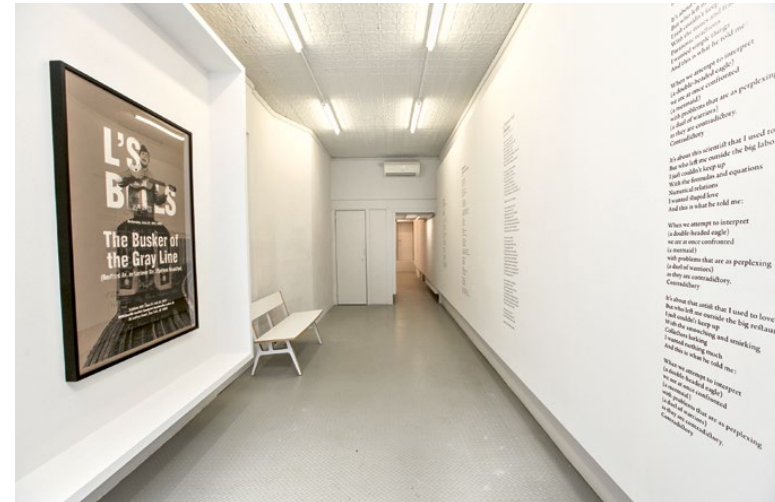
cm: Something takes shape – that brings us back to the moulding.

sa: Yes, I think this idea of moulding is a good metaphor through which to view my practice. I'm not a sculptor taking a form out of a block of stone. It's more like I'm modelling things. To give shape to what I do, I work by adding and removing material, sometimes over very long periods of time.

cm: And in this long period of time you are always looking for an exchange with others...

sa: Yes. In the beginning of 2000, I started to receive a lot of invitations to exhibitions, and paradoxically I felt quite separated. Again, I never saw myself working alone in my studio. No way. It was also a strong motivation to develop a strategy to integrate "the other" in the creative process. Over the past 20 years, more than 200 lyrics have been produced by over 150 authors, which also builds the image of a community of people. The long list of these names paints a portrait of a community of persons who at one point or another were more or less close to me or my work. This portrait of an ideal community is also a motif of the work.

cm: Another kind of portrait – if we keep this thought – which is coming out of your practice are the posters. They're like a witness, another kind of recording of exhibitions and concerts you've done. As with your protocol, the posters have a strict format and design strongly linked to your work. Usually, posters don't document – they announce.



Saādane Afif: L'S BELLS – The Busker of the Gray Line, Ausstellungsansicht / exhibition view MINI/Goethe-Institut Curatorial Residencies Ludlow 38, New York, 2012

Ich war auf der Such nach einer Strategie, um etwas „Anderes“ in meinen kreativen Prozess einzubinden. In den letzten zwanzig Jahren sind über 200 *Lyrics* von mehr als 150 Autor*innen entstanden. Die lange Liste dieser Namen zeichnet das Bild einer Gemeinschaft von Menschen, die mir oder meiner Arbeit zu irgendeinem Zeitpunkt nahe standen – ein Porträt einer Gemeinschaft, das selbst ein Motiv meiner Arbeit ist.

cm: Ein weiteres Porträt – wenn wir diesen Gedanken weiter denken wollen – ergibt sich aus deinen Plakaten. Sie sind wie Zeug*innen, eine andere Form der Dokumentation von Ausstellungen und Konzerten, die du realisiert hast. Genau wie bei deiner Arbeitsweise mit den *Lyrics* haben auch die Plakate ein streng festgelegtes Format und Design, das eng mit deiner Arbeit verbunden ist. Normalerweise dokumentieren Plakate ja nicht, sondern kündigen etwas an.

sa: Als ich die ersten *Lyrics* erhielt, stellte sich sofort die Frage: Wie kann ich sie formal umsetzen, sie auf eine andere Weise aktivieren? Also begann ich mit performativen Formaten zu experimentieren, die vorher nicht Teil meiner Arbeit gewesen waren. Die Plakate haben sich dabei ganz natürlich als weiteres Medium

sa: When I received the first lyrics, the question of how to embody them, bring them to life, immediately arose. That's how I began to explore performative forms that had not been present in my practice before. Posters emerged as the natural medium for presenting the many voices involved in putting together such a process in an exhibition. These posters are somewhere between an artist's statement, a credits list and an information medium. They have the particularity of often being at the crossroads of several temporalities: the past of the creation of the works and the relationship with the authors of the lyrics, the present of the exhibition and the future of a performance or concert. The screen printing process, which involves working with screens and superimposed films, is well suited to shaping this superimposition of layers from different moments.

cm: With your new work *Live* (2025), you're also challenging which images can enter a museum and how porous the museum space could be as you invite outside images inside. This brings us back to the format of posters.

sa: Yes, in 2001 I was invited to Le Creux de l'enfer, an old cutlery factory transformed into an art centre historically dedicated to in-situ practice. I had a large model built in the middle of the main exhibition hall, reproducing the building

ergeben, um die vielen Stimmen sichtbar zu machen, die an so einem Prozess beteiligt sind. Diese Plakate sind irgendwo zwischen Artist Statement, Credits und Informationsmedium angesiedelt. Sie haben die Besonderheit, oft mehrere Zeitlichkeiten miteinander zu verbinden: die Vergangenheit der Werkentstehung und der Zusammenarbeit mit den Autor*innen, die Gegenwart der Ausstellung und die Zukunft einer Performance oder eines Konzerts. Das Siebdruckverfahren, bei dem mit Schablonen und überlagerten Motiven gearbeitet wird, eignet sich sehr gut, um diesen Schichten aus verschiedenen Momentaufnahmen eine Form zu geben.

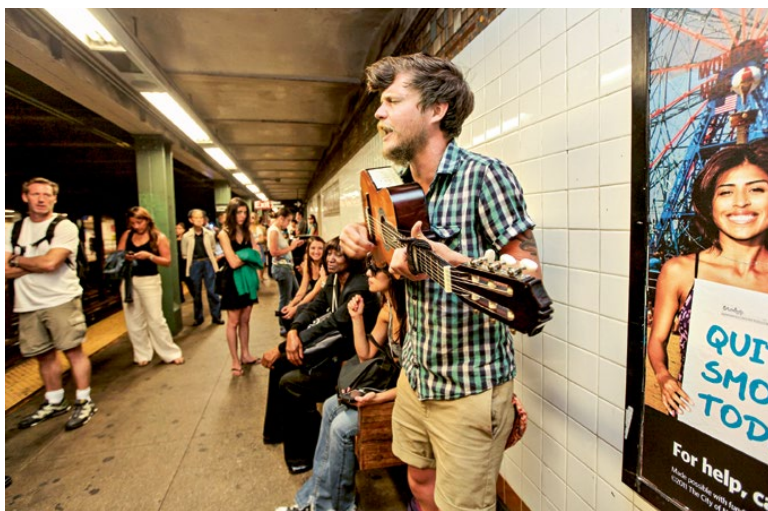
cm: Mit deiner neuen Arbeit *Live (2025)* beschäftigst du dich auch damit, welche Bilder überhaupt ins Museum gelangen können und wie durchlässig der Museumsraum sein kann, indem du Bilder von draußen nach drinnen holst. Das führt uns wieder zum Format der Plakate zurück.

sa: Ja. Dazu kurz ein Rückblick: 2001 wurde ich nach Le Creux de l'enfer eingeladen – eine ehemalige Besteckfabrik, die zu einem Kunstzentrum umgewandelt wurde, historisch stark auf ortsspezifische Arbeiten ausgerichtet. Ich ließ damals ein großes Modell in der Mitte

and part of the torrent bed. Then, using pumps and pipes, we fetched water from the torrent to pass it through the model. The force of the torrent flowed through the art centre model, paying homage to the strength of the artists and works of art that have followed one another over the years. And of course, it was also a tribute to the life of the generations of workers who first succeeded one another there. This new work, *Live*, also brings the outside in, to open up the museum and let it breathe. We will build a self-standing wall in one of the exhibition spaces. This wall will be part of the routine tour of people who put up cultural and lifestyle advertising posters all around the city. They will come regularly and bring in waves of new posters week after week. Following the rhythm of the poster campaign outside, the wall will be like the bed of a torrent carrying this flood of posters that reflect the life of the city. Of course, I will commission a series of lyrics related to *Live*. Then we will be able to put this story in a real-life concert which might be announced by the museum in a poster campaign....

cm: And again, as sometimes with the lyrics, you don't know which posters will come.

sa: Of course, I have no idea what will be on view nor what the poster will look like. But I can imagine what effect the whole installation will have.



Saädane Afif: *L'S BELLS – The Busker of the Gray Line*, Performance-Ansicht mit / performance view with Mount Moon (Wesley Bryon), New York, 2012

des Hauptraums bauen – eine Nachbildung des Gebäudes und eines Teils des Wildbachbetts. Dann haben wir mithilfe von Pumpen und Rohren Wasser aus dem Bach geholt und durch das Modell geleitet. Die Kraft des Stroms floss so durch das Modell des Kunstzentrums, als Hommage an die Stärke der Künstler*innen und Kunstwerke, die über die Jahre dort gezeigt wurden. Und natürlich war es auch ein Tribut an die Generationen von Arbeiter*innen, die dort vorher tätig gewesen waren. Auch die neue Arbeit *Live* bringt das Außen nach innen, um das Museum zu öffnen und atmen zu lassen. Im Hamburger Bahnhof bauen wir eine freistehende Wand in einem der Ausstellungsräume. Diese Wand wird Teil der Route jener Menschen, die in der Stadt überall Kultur- und Lifestyle-Werbeplakate anbringen. Sie sind eingeladen, regelmäßig zu kommen und wöchentlich neue Plakate mitzubringen, so wie draußen eben die Kampagnen laufen. Diese Wand wird wie das Bett eines Wildbachs sein, der eine Flut an Plakaten mit sich führt – ein Spiegel des städtischen Lebens. Und natürlich werde ich auch für *Live* eine Serie von *Lyrics* in Auftrag geben. Am Ende wird daraus eine Geschichte, die in einem echten Konzert erzählt wird, vielleicht sogar über eine Plakatkampagne des Museums angekündigt..

cm: Und wieder – wie bei den *Lyrics* – weißt du vorher nicht, welche Plakate kommen werden.

sa: Genau, ich habe keine Ahnung, was zu sehen sein wird oder wie die Plakate aussehen. Aber ich kann mir in gewisser Weise vorstellen, welche Wirkung die Installation haben wird. Durch diese Wand wird das Museum mit der Stadt synchronisiert, wie ein Server mit einem Computer. Ich mag die Langsamkeit und die Zeitlichkeit, die damit in der Ausstellung entsteht. Die Wand wird sich Woche für Woche verändern, wie ein Video in Zeitlupe. Das ist wahrscheinlich mein erster Film. (lacht)

Through the wall, the museum will be synchronised with the city, like a server with a computer. I like the slowness and the temporality it adds to the exhibition. The wall will change weekly over the course of the exhibition, like a slow-motion video. It's probably my first movie. (laughs)

cm: That's beautiful, like the idea of a flip book. You invite the outside to flow in, and you also push out within the framework of the concert series *Hamburger Bahnhof On Tour*. Here you commissioned musicians to produce new compositions for the lyrics of the exhibited works and you will have concerts in the city. Somehow this also makes me think of the exhibition we did together in New York, when a busker composed songs for your lyrics and played them in the subway on the grey line in Brooklyn. Why not have these concerts in the institution?

sa: It's important that the concerts don't take place in a museum space. It's not about challenging transversality, but my work consists of questioning or defining the boundaries, the limits of specific fields in order to better cross and/or link them. In the museum, there is the art, but a particular kind of art that generates narratives in the form of lyrics that will be interpreted in concerts. I like the idea of a concert as an extension of the work of a visual artist, taking place in dedicated concert venues. The work 'falls into reality', as I like to say, it falls in a specific field of economy, with a real musician and a real audience. It's not a museum performance. It is an artwork that has all the appearance of a concert. There's something of Magritte's *La Trahison des images* (The Treachery of Images, 1929) about it, which could be paraphrased as 'ceci n'est pas un concert' [this is not a concert].

cm: Your works that we will encounter at Hamburger Bahnhof (and beyond) are commissions, readymades and appropriations...

sa: Appropriation *aidé* [aided], I would say.

cm: ...and then there are the commissions of the lyrics. In French, we encounter the

cm: Das klingt sehr schön, wie ein Dauermenkino. Du lässt das Außen einfließen, und gleichzeitig trägst du etwas hinaus, im Rahmen der Konzertreihe *Hamburger Bahnhof On Tour*. Dafür hast du Musiker*innen beauftragt, neue Kompositionen zu den ausgestellten Werken und *Lyrics* zu entwickeln. Die Konzerte finden in der Stadt statt. Das erinnert mich auch an unsere Ausstellung in New York, als ein Straßenmusiker deine Songtexte vertont und in der U-Bahn gespielt hat, auf der sogenannten grauen Linie in Brooklyn. Warum finden die Konzerte nicht im Museum statt?

sa: Es ist mir wichtig, dass diese Konzerte nicht im Museumsraum stattfinden. Es geht mir dabei nicht darum, Transversalität zu hinterfragen, aber meine Arbeit besteht darin, Grenzen und Felder zu definieren oder infrage zu stellen, um sie besser überschreiten oder miteinander verbinden zu können. Die Kunst ist im Museum, aber es handelt sich hier um eine bestimmte Art von Kunst, die Erzählungen hervorbringt in Form von *Lyrics*, die dann wiederum in Konzerten interpretiert werden. Mir gefällt die Vorstellung, dass ein Konzert eine Erweiterung der Arbeit von bildenden Künstler*innen sein kann und in einem echten Konzertsaal stattfindet. Das Werk „fällt in die Realität“, wie ich gerne sage – es fällt in ein konkretes ökonomisches Feld, mit Musiker*innen und einem dezidiert musikalischen Publikum. Es ist keine Museumsperformance. Es ist ein Kunstwerk, das aussieht wie ein Konzert. Da steckt etwas von René Magrittes *La Trahison des images* (Der Verrat der Bilder, 1929) drin. Das Ganze ließe sich auch paraphrasieren: *ceci n'est pas un concert* [Dies ist kein Konzert].

cm: Die Werke, die wir im *Hamburger Bahnhof* (und darüber hinaus) sehen werden, bestehen aus Auftragsarbeiten, Readymades und Aneignungen...

sa: Ich würde sagen: *appropriation aidée* – also „unterstützte Aneignung“.

term *objet trouvé* [found object]. You know that I love the word 'serendipity': to find something when you weren't aware you were looking for it. In English, we work with the term 'readymade'. I think it's interesting that in French, it has something to do with finding.

sa: *Objet trouvé* is more of a surrealist idea; it is not exactly the idea of a readymade as developed by Duchamp. There are readymades of everyday consumer objects chosen by the artist, and a whole series of variations, readymades *aidés* [aided], readymades *assistés* [assisted], readymades *rectifiés* [rectified], etc., which can be found in Duchamp's conversations. There are surrealist "found objects" that play more on chance and are more closely linked to quasi-divinatory signs. Then there are all the possible variations on this theme, ranging from ready-made craftsmanship to ready-made art, then the appropriation...

cm: One piece where you work with an existing form is *L'humour noir* (2010), where you used the famous architecture of the Centre Pompidou by Renzo Piano and Richard Rogers. It's also a connection to the

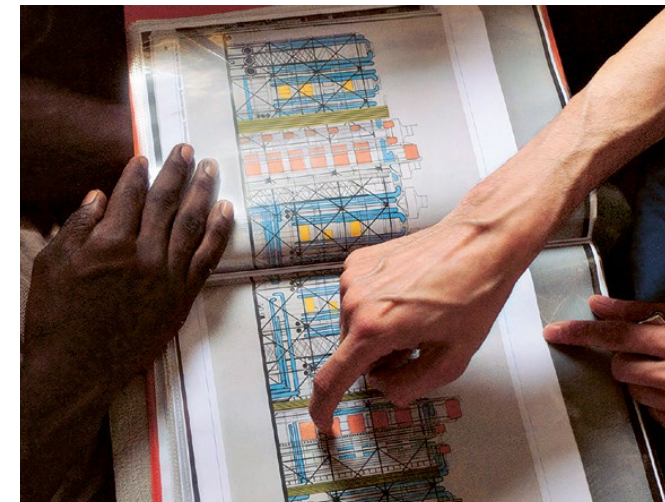


Kudjoe Affutu zeigt Saådane Afif sein Fotobuch mit figurativen Särgen / Kudjoe Affutu presents his photobook of figurative coffins to Saådane Afif, Kudjoe Affutus Atelier / Kudjoe Affutu's workshop, Awutu Bawiyase, 2010

cm: ...und dann gibt es da noch die Aufträge für *Lyrics*. Im Französischen kennen wir den Begriff *objet trouvé*, also ein gefundener Gegenstand. Du weißt ja, wie sehr ich den englischen Begriff „serendipity“ [glückliche Fügung] liebe: etwas zu finden, obwohl man gar nicht danach gesucht hat. Im Deutschen benutzt man das englische Wort „Readymade“. Ich finde es interessant, dass es im Französischen stärker ums Finden geht.

sa: *Objet trouvé* ist eher ein Begriff der Surrealist*innen; der Begriff beschreibt nicht exakt dasselbe wie das von Duchamp geprägte Readymade. Bei ihm gibt es Readymades aus Alltagsgegenständen, die der*die Künstler*in bewusst auswählt – und dann eine ganze Reihe von Varianten: Readymade *aidé* [unterstütztes Readymade], Readymade *assisté* [begleitetes Readymade], Readymade *rectifié* [berichtigtes Readymade] usw., die sich in Duchamps Auseinandersetzungen finden lassen. Die surrealistischen ‚gefundenen Objekte‘ hingegen basieren stärker auf dem Zufall und stehen in engerem Zusammenhang mit quasi-propheatischen Zeichen. Und dann gibt es wiederum unzählige Abwandlungen dieses Themas – vom handwerklich hergestellten Readymade bis hin zur Kunst, die sich als Readymade versteht, und natürlich auch die Aneignung...

cm: Ein Werk, in dem du mit einer bestehenden Form arbeitest, ist *L'humour noir* (2010), für das du die berühmte Architektur des Centre Pompidou von Renzo Piano und Richard Rogers aufgegriffen hast. Hier schließt sich auch wieder ein Bogen zum Surrealismus, denn der Titel deiner Arbeit verweist auf die *Anthologie de l'humour noir* von André Breton, die 1940 erstmals erschien und dann verboten wurde – eine Sammlung



Saådane Afif beschreibt Kudjoe Affutu das Gebäude des Centre Pompidou / Saådane Afif describes the building of the Centre Pompidou to Kudjoe Affutu, Kudjoe Affutus Atelier / Kudjoe Affutu's workshop, Awutu Bawiyase, 2010

surrealists, as the title refers to *Anthologie de l'humour noir* [Anthology of Black Humor] by André Breton, first published in 1940 and then banned, grouping 45 writers and coining the term 'black humour'. I remember when I received your invitation to write lyrics for your work; it was quite personal but also touched upon the history of the figural coffins of Ghana, as well as the exhibition *Magiciens de la terre* in 1989. Can we dive into this?

sa: I discovered art at the Centre Pompidou in Paris. When I was about twelve, I lived two hours away from Paris and went there once every six months to visit my aunt and cousins. I explored the subway and often passed Rambuteau, the station for the Centre Pompidou. At that time, before the terrorist attacks which step by step narrowed down the museum's accessibility, you could enter the building from everywhere. As planned by Piano and Rogers, the ground floor and mezzanine were an extension of the street. People were smoking, eating, somehow living. Others came to think and see art or use the public library. So, there was a mix of many things: the street, intellectuals, art enthusiasts. I wasn't imagining being an artist at that time, but at my age, I could visit for free. I felt like a "VIP" and I began knowing my way around the building, not



Herstellung des Pompidou-Sargs durch Kudjoe Affutu, vierte Woche, 6. Juni 2010 / Fabrication of the Pompidou coffin, fourth week, 6 June 2010, Kudjoe Affutus Atelier / Kudjoe Affutu's workshop, Awutu Bawyiase

von 45 Autor*innen, die den Begriff des ‚schwarzen Humors‘ prägte. Ich erinnere mich auch noch, als ich deine Einladung bekam, ein *Lyric* für dieses Werk zu schreiben. Die Einladung war sehr persönlich, ging aber auch auf die Geschichte der figürlichen Särge in Ghana und die Ausstellung *Magiciens de la terre* von 1989 ein. Können wir da ein bisschen tiefer eintauchen?

SA: Das Centre Pompidou war der Ort, an dem ich die Kunst entdeckt habe. Ich war etwa zwölf Jahre alt und wohnte zwei Stunden von Paris entfernt. Etwa alle sechs Monate habe ich meine Tante und Cousin*innen besucht. Ich erkundete damals die Metro und kam oft an der Station Rambuteau vorbei, direkt beim Centre Pompidou. Damals, also vor den Terroranschlägen, die nach und nach den Zugang zu Museen eingeschränkt haben, konnte man das Gebäude von überall aus betreten. Genau wie Piano und Rogers es geplant hatten, waren das Erdgeschoss und das Zwischengeschoss eine Verlängerung

knowing the artworks yet but visiting the collections frequently, just as I would stroll down a familiar street. Years later, in 2009, I received the Prix Marcel Duchamp with an exhibition at the Centre Pompidou. So, I had a kind of personal and emotional reaction to the invitation to exhibit in this important place for my self-construction. I started thinking about the past, about my own biography, which is mixed up with that of this major institution. How to express this feeling. Then I started thinking about the status of the museum. Also, these questions mentioned earlier about life versus the museum, a place meant to preserve, in other words, mummify things, came up. Then I thought about the vanity of collecting. Then I remembered that Ghanaian tradition of making coffins that represent something related to the life of the deceased. A pen for a secretary, a fishing line for a fisherman, a plane for a pilot, and so on. Wonderful wooden objects, some of which were shown for the first time in a museum context, precisely at the Pompidou, in the exhibition *Magiciens de la terre*. So I decided to go to Ghana and commission a coffin in the shape of the Centre Pompidou. André Magnin introduced

der Straße. Menschen haben dort geraucht, gegessen, einfach gelebt. Andere kamen, um nachzudenken, Kunst anzuschauen oder um die Bibliothek zu nutzen. Es war ein echtes Nebeneinander: Straße, Intellektuelle, Kunstliebhaber*innen. Ich wollte damals noch kein Künstler werden, aber in meinem Alter konnte ich umsonst rein. Ich fühlte mich wie ein VIP und kannte mich irgendwann im Gebäude gut aus. Nicht unbedingt mit den Kunstwerken, aber ich habe die Sammlungen regelmäßig besucht, so wie man durch eine vertraute Straße schlendert. Jahre später, 2009, wurde mir dann der Prix Marcel Duchamp verliehen, mit einer Ausstellung im Centre Pompidou. Das war ein sehr persönlicher, emotionaler Moment. Diese Einladung, ausgerechnet an einem Ort auszustellen, der so eng mit meiner eigenen Entwicklung verbunden ist. Ich begann also, über meine Vergangenheit nachzudenken, über meine Biografie, die auf gewisse Weise mit dieser Institution verwoben war. Wie ließ sich dieses Gefühl ausdrücken? Ich begann, über den Status des Museums nachzudenken. Und über Fragen, die ich vorhin schon erwähnte: Das Leben im Gegensatz zum Museum, dieser Ort, der Dinge bewahren, in anderen Worten, mumifizieren, soll. Dann dachte ich über die Eitelkeit nach, die im Sammeln steckt. Und da fiel mir eine ghanaische Tradition ein: Die Gestaltung von Särgen mit Elementen, die etwas mit dem Leben der Verstorbenen zu tun haben – ein Stift für eine*n Sekretär*in, eine Angel für eine*n Fischer*in, ein Flugzeug für eine*n Pilot*in, und so weiter. Wunderschöne Holzobjekte, von denen einige erstmals in einem musealen Kontext im Pompidou gezeigt wurden, in der Ausstellung *Magiciens de la terre*. Ich reiste dann nach Ghana und habe dort einen Sarg in Auftrag gegeben, in der Form des Centre Pompidou. André Magnin machte mich auf die Arbeit von Regula Tschumi aufmerksam, eine Ethnologin, die sich mit den Sargmacher*innen und Bestattungsritualen in Ghana beschäftigt. Sie stellte mir Kudjoe Affutu vor, einen jungen Sargmacher mit einer beeindruckenden Werkstatt am Rande von Accra. Ich zeigte ihm Fotos und Grundrisse

me to the work of Regula Tschumi, an ethnologist researching the phenomena of coffin makers and funeral rites in Ghana. She introduced me to Kudjoe Affutu. He was a very young coffin maker and had this impressive workshop on the side of a main road in the periphery of Accra. I showed him some pictures and floor plans of the Pompidou, he showed me his portfolio and a couple of real coffins he had made, and we had a deal!

CM: Why a coffin in the shape of the Centre Pompidou? Who is inside, who did you bury? You've described the place so tenderly as facilitating your first relation to artworks. So is it a place that kills something or holds something hidden?

SA: This is the main question. For whom was this coffin made? This is a question I would keep open. But I could give you some directions: first, it could be the coffin of the artist himself, or the coffin of his work. It could also be inscribed into this old artistic and avant-garde tradition of spitting on the museum, claiming the institution is death, dust, the mausoleum of art. The title refers to surrealism and to Breton, who was particularly virulent against the institution before becoming one of its poster boys. So it could also be the coffin of our illusion. Due to its origin, this coffin also highlights the relationship between the avant-garde and African art, the latter's influences and the salutary debates of recent years that have emerged around postcolonial studies. And probably many more things...

CM: Does it touch upon the topic of transitoriness and impermanence, how fresh artistic ideas grow old and even weaker?

SA: It is also, of course, a kind of vanity. This coffin, at my personal level, holds maybe a certain nostalgia of passing time, of youth. As I told you, when I discovered the Centre Pompidou, I was twelve. The museum was more open; it was this generous agora. During the 1980s, Paris experienced a wave of deadly terrorist attacks, which put an end to the Pompidou Centre's utopian vision of openness in all directions. The doors

des Pompidou, und er zeigte mir sein Portfolio und einige echte Särge, die er gebaut hatte, und wir hatten einen Deal!

cm: Warum ein Sarg in Form des Centre Pompidou? Wer liegt darin, wen hast du beerdigt? Du hast diesen Ort gerade so liebevoll beschrieben – als deine erste Verbindung zur Kunst. Handelt es sich hier um einen Ort, der etwas tötet oder etwas wegschließt?

sa: Das ist genau die zentrale Frage: Für wen ist dieser Sarg gemacht? Das ist eine Frage, die ich offen lassen möchte. Aber ich kann ein paar Interpretationsrichtungen andeuten: Es könnte der Sarg des Künstlers selbst sein. Oder der Sarg seines Werks. Der Sarg ließe sich auch in die alte, avantgardistische Tradition einordnen, die Institution zu verspotten, das Museum als etwas Totes, Staubiges, als Mausoleum der Kunst darzustellen. Der Titel verweist auf den Surrealismus, auf Breton, der besonders aggressiv gegen Institutionen wetterte, bevor er selbst zur Ikone derselben wurde. Also könnte es auch der Sarg unserer Illusionen sein. Und durch seine Herkunft verweist der Sarg auch auf die Beziehung zwischen Avantgarde und afrikanischer Kunst, auf deren Einfluss und auf die wichtigen, heilsamen Debatten der letzten Jahre, die im Kontext postkolonialer Diskurse aufgekommen sind. Und wahrscheinlich steckt noch viel mehr darin...

cm: Geht es dabei auch um Vergänglichkeit, um den Umstand, dass künstlerische Ideen altern, vielleicht sogar schwächer werden?

sa: Natürlich. Und es geht auch um eine Form von Eitelkeit. Auf persönlicher Ebene schwingt in diesem Sarg vielleicht eine gewisse Nostalgie mit: für die Vergänglichkeit, die Jugend. Als ich das Centre Pompidou entdeckt habe, war ich zwölf. Das Museum war offener, eine großzügige Agora. In den 1980er-Jahren erschütterte Paris eine Welle von Terroranschlägen – sie bedeuteten das Ende dieser

gradually closed, leaving only a long, almost permanent queue in the middle of the “parvis”. We gradually entered this era of withdrawal and fragmentation, which has nowadays reached its peak. The coffin is probably also that of the end of a certain idea of an open world.

cm: You’ve mentioned ephemerality, things getting old or dying. For your newest work, you’ve taken the object *The New* by Jeff Koons (1979–86 in different versions) as an impulse to think about these questions. Back then, he showed unused vacuum cleaners.

sa: Well, first I have to say that Jeff Koons is a fascinating American artist. And if an artist’s work is ‘a mirror you hold up to the roadway’, as Stendhal said,⁵ then Koons’s work is an accurate reflection of the society that brought him to prominence. In 1980, we are in the postmodern world, Koons is a very young, ambitious artist, and he is invited for his first institutional show at the New Museum, New York. There is already a lot of “new” there. He decides to put his foot in the door of the art world by showing literally the new, the novelty, the immaculate. To do so, he buys new vacuum cleaners, which he unpacks himself and immediately places in display cases. He says he wants to preserve them from the decline they would inevitably have suffered if they had participated in the world. He plays with talent and a touch of arrogance on this ambiguity between the newness of a common consumer object and showing the new, the novelty that is one of the tasks that can be given to artists. There is also this back-and-forth between the display case that protects for eternity and the status of a work of art that, if it becomes a masterpiece, will also encapsulate this gesture of showcasing a vacuum cleaner for eternity. I have long had the idea of using this iconic work to lead a reflection towards darker realms. To talk about the decline of objects, systems or bodies. A work that would also call into question certain models of society. Like those who advocate excessive consumption without restraint as an inevitable awakening of humanity. My idea is to show *The Old* (2025), to recreate Koons’s works identically, using the



Der Pompidou-Sarg am Tag vor dem Transport nach Paris / The Pompidou coffin one day before being shipped to Paris, Awutu Bawuyiase, 2010

utopischen Idee eines von allen Seiten zugänglichen Pompidous. Die Türen wurden nach und nach geschlossen, und heute sieht man fast permanent eine Warteschlange auf dem Vorplatz. Wir sind schrittweise in ein Zeitalter des Rückzugs und der Abschottung eingetreten, das heute seinen Höhepunkt erreicht hat. Vielleicht steht dieser Sarg damit auch für das Ende einer gewissen Vorstellung von einer offenen Welt.

cm: Du hast über Vergänglichkeit gesprochen, darüber, dass Dinge alt werden oder sterben. In deiner neuesten Arbeit nimmst du das Werk *The New* von Jeff Koons (1979–86 in verschiedenen Versionen) als Ausgangspunkt, um über genau diese Fragen nachzudenken. Koons hat damals unbenutzte Staubsauger ausgestellt.

sa: Zunächst muss ich sagen, dass Jeff Koons ein faszinierender US-amerikanischer Künstler ist. Und wenn, um Stendhal zu zitieren, das Werk eines Künstlers „ein Spiegel [ist], den man den Weg entlang spazierenführt“,⁵ dann ist Koons’ Werk ein sehr präziser Spiegel der Gesellschaft, die ihn hervorgebracht hat. Im Jahr 1980 befinden wir uns in der postmodernen Welt; Koons ist ein junger, ehrgeiziger Künstler und bekommt seine erste

same gestures but with vacuum cleaners that had to “participate” in the world, old, worn objects marked by years of use.

cm: Is it a parody?

sa: As it is often the case in my work, there is humour, of course, but rather than a parody, I would say it’s more of a diversion. It is a work that raises very profound questions about our life choices and the models of society in place. Koons’s work is only a reference point here for addressing these questions. That’s how I see it, how I read it, and as we’ve mentioned earlier, my perspective as a viewer matters. I take this dialogue a step further by instrumentalising and reformulating Koons’s iconic work. I use it simply to explore other fields by way of antithesis.

cm: I would like to return to the readymades and the seminal role of objects and talk about *Deux mille millimètres d’infinies possibles* (2014).

⁵ Stendhal, *Rot und Schwarz* [1831], Berlin: Verlag Neues Leben, 1983, S. 93. Stendhal schreibt dieses Zitat César Vichard de Saint-Réal zu.

⁵ Stendhal, *The Red and Black: A Chronicle of 1830* [1831], Minneapolis, MN / London: University of Minnesota Press, 2022, p. 79. Stendhal attributes this quote to César Vichard de Saint-Réal.

institutionelle Ausstellung im New Museum in New York. Es steckt bereits ganz viel ‚neu‘ in diesem Setting. Und Koons setzt ein Zeichen, indem er buchstäblich ‚das Neue‘ zeigt: das Unberührte, das Makellose. Dafür kauft er neue Staubsauger, packt sie aus und stellt sie unverändert in Vitrinen. Er sagt, er wolle sie vor dem Verfall bewahren, dem sie unausweichlich ausgesetzt wären, hätten sie ‚am Leben teilgenommen‘. Mit Talent und einer Prise Arroganz spielt er mit der Ambivalenz zwischen dem ‚Neuen‘ als Konsumgut und dem ‚Neuen‘ als etwas, das Künstler*innen hervorbringen sollen. Darin steckt auch das Hin und Her zwischen der Vitrine, die etwas für die Ewigkeit bewahrt, und dem Status eines Kunstwerks, das, wenn es ein Meisterwerk wird, eben diese Geste des Konservierens für die Ewigkeit mit einschließt. Ich trage schon lange die Idee mit mir herum, diese ikonische Arbeit von Koons zu nutzen, um dunklere Bereiche zu beleuchten. Um über den Verfall von Dingen, Systemen oder Körpern zu sprechen. Und auch, um bestimmte Gesellschaftsmodelle infrage zu stellen – etwa jene, die hemmungslosen Konsum als unvermeidlichen Ausdruck von Fortschritt feiern. Meine Idee war es, *The Old* (2025) zu zeigen, also Koons' Arbeit nachzubauen, mit denselben Gesten, aber mit Staubsaugern, die

SA: It's a readymade of this standard yellow folding ruler from which I asked the production company to withdraw the measuring marks.

CM: I'm interested in the strategy of withdrawing things, removing, displacing, taking something away...

SA: This is a slightly lighter story here. As the "advertisement" for this multiple says, *'Deux mille millimètres d'infinies possibles: a tool for measuring your imagination.'* It is a yellow carpenter's ruler, from which the measurement markings have been removed, to turn it into a simple yellow line with ten articulated segments, with which one can draw. You can break the line and create a star, a square, whatever you can imagine within these segments. Here, the viewer is called upon to literally give shape to the work.

CM: A work where the strategy of taking something away, the multiple and the readymade come together is your *The Fountain Archives* (2008–20). This archival project starts its journey from Duchamp's infamous *Fountain* (1917) – a porcelain urinal rotated from its original position and signed 'R. Mutt 1917'. His radical move went beyond simply selecting an object and declaring it art. He understood that the



Saädane Afif, *Deux mille millimètres d'infinies possibles*, 2014, Holz, Messing, Farbe / wood, brass, paint, Maße variabel / dimensions variable, Edition von / of 100

‚am Leben teilgenommen haben‘, die alt sind, abgenutzt und gezeichnet von Jahren des Gebrauchs.

CM: Verstehst du das auch als eine Art Parodie?

SA: In meiner Arbeit steckt natürlich oft Humor, aber ich würde es eher als eine Umdeutung bezeichnen als als Parodie. Es ist eine Installation, die sehr grundlegende Fragen aufwirft: über unsere Lebensentscheidungen und die gesellschaftlichen Modelle, in denen wir leben. Koons' Werk ist hier nur der Bezugspunkt, um diese Fragen zu stellen. So sehe ich es, so lese ich es, und wie wir ja schon vorher festgestellt haben: Die Perspektive der Betrachtenden zählt. Ich gehe in den Dialog, indem ich Koons' ikonisches Werk instrumentalisierere und umformuliere. Ich nutze es einfach, um andere Themenbereiche mithilfe der Antithese zu erforschen.

CM: Ich würde gern nochmal auf die Readymades und die Rolle von Objekten zurückkommen und über deine Arbeit *Deux mille millimètres d'infinies possibles* (2014) sprechen.

SA: Das ist ein Readymade – ein standardisierter, gelber Zollstock, bei dem ich die Produktionsfirma gebeten habe, die Maßangaben wegzulassen.

CM: Mich interessiert hier die Strategie des Weglassens – das Entfernen, Verschieben und Entziehen.

SA: In diesem Fall ist die Geschichte etwas leichter. Wie es in der ‚Ankündigung‘ für dieses Multiple heißt: *Deux mille millimètres d'infinies possibles* – ein Werkzeug zur Vermessung deiner Vorstellungskraft. Es handelt sich um einen gelben Zollstock, dem die Messskala fehlt. Übrig bleibt eine einfache gelbe Linie mit zehn Segmenten, die man knicken kann, um damit zu zeichnen. Man kann die Linie brechen und daraus einen Stern machen, ein Quadrat oder was auch immer man

transformation he was aiming for (from a store-bought object to an artwork) required visibility and narration.

SA: Yes, this work by Duchamp is wonderful because more than a hundred years after its creation, it remains as controversial as ever, continuing to fuel fierce debate about what art can be between its supporters and detractors. We are far from one of the many works of art gathering dust in museum storage rooms. Duchamp made so many contradictory comments about his gesture that I think he deliberately anticipated and provoked this debate, which generates over time a collective narrative. Remember that he was a great chess player capable of anticipating many moves in advance. But above all, because of this endless debate, this work is still incredibly alive. In this respect, Duchamp has probably achieved Koons's dream: a work that remains incredibly new because it is constantly renewed by our incessant comments. Compared to the enormous production of artworks in the modern era, very few can claim this status. It's a kind of grain.

CM: So what are your *The Fountain Archives*?

SA: It started as a joke, a kind of hobby, which has allowed me to stay in touch with some of the major issues in art today. As the title suggests, *The Fountain Archives* is an archive. It brings together all the books I was able to find between 2008 and 2020 that reproduce, on one or more pages, images of Duchamp's work *Fountain* in the different versions that the artist gave it. These pages were first torn out of the books and then carefully framed to be redistributed and exhibited, to feed the art world through galleries, museums, art centres, etc. At the same time, I built libraries in my studio, forming a kind of readymade made of this agglomeration of destroyed books that form the basis of the archive. I call them 'moulds', as they are the moulds of the torn-out pages. They form a kind of abandoned mine from which the ore has been extracted. But on their spines, one can still see the immense diversity of academic, artistic and literary books that have quoted Duchamp's *Fountain*. This

sich vorstellen kann. Hier sind die Betrachter*innen direkt aufgefordert, dem Werk eine Form zu geben.

cm: Eines deiner Werke, bei dem sich Weglassen, Multiple und Readymade treffen, ist *The Fountain Archives* (2008–20). Dieses Archivprojekt nimmt Duchamps berühmtestes Werk *Fountain* (1917) zum Ausgangspunkt – ein Urinal aus Porzellan, das umgedreht, signiert („R. Mutt 1917“) und damit zur Kunst erklärt wurde. Duchamps radikaler Ansatz ging über die bloße Auswahl eines Objekts und dessen Erklärung zum Kunstwerk hinaus. Er verstand, dass die von ihm angestrebte Transformation (von einem im Laden gekauften Objekt zu einem Kunstwerk) eine bestimmte Sichtbarkeit in einem Kontext und eine Erzählung erforderte.

SA: Ja, dieses Werk von Duchamp ist großartig, weil es auch mehr als hundert Jahre nach seiner Entstehung noch genauso umstritten ist. Es sorgt immer wieder für heftige Diskussionen zwischen Anhänger*innen und Kritiker*innen darüber, was Kunst sein darf. Wir sind hier weit entfernt vom im Museumsdepot verstaubenden Kunstwerk. Duchamp äußerte sich so widersprüchlich zu seiner Geste, dass ich glaube, er hat diese Debatte, die im Laufe der Zeit zu einer kollektiven Erzählung führte, bewusst vorweggenommen und provoziert. Man darf nicht vergessen, dass er ein großartiger Schachspieler war, der viele Züge voraussehen konnte. Vor allem aber ist dieses Werk aufgrund dieser endlosen Debatte noch immer unglaublich lebendig. In dieser Hinsicht hat Duchamp wahrscheinlich Koons' Traum verwirklicht: ein Werk, das unglaublich aktuell bleibt, weil es durch unsere unaufhörlichen Kommentare ständig erneuert wird. Im Vergleich zur enormen Produktion von Kunstwerken in der Moderne können nur sehr wenige diesen Status für sich beanspruchen. Es ist eine Art Heiliger Gral.

cm: Worum handelt es sich bei deiner Arbeit *The Fountain Archives*?

archive also addresses the question of the collective narrative that we produce alongside or about works of art. These libraries have been preserved to become the main element of the installation presented at Hamburger Bahnhof. After several years of being displayed in exhibitions, the torn-out pages, that I would call the 'Regular Series' produced their own commentary. Around 2013, the first catalogue was published. On one of its pages, you can see an image of Duchamp's *Fountain* accompanied by a text and a title referring to Saädane Afif. Many others would follow, something had shifted in the art history. Like any good epiphyte, I nourished and fed off the work to which I clung. I called this archive within the archive 'Augmented Series' and I kept together the series of framed pages that make up this special section. It's about 10% of the whole. They accompany the bookshelves in the installation, followed as always by a series of songs that I commissioned from a few accomplices on this project in general, but more specifically on Duchamp's *Fountain* itself. And so we come full circle.



Saädane Afif, *FA.0001*, 2008, herausgerissene Seite aus / torn out page from Joseph Mashek, „Duchamp dans l'abstraction“ in: *Art press* 178 (März / March 1993), S. / p. 38

SA: Die Arbeit begann als ein Scherz, ein Hobby, aber eines, das mir geholfen hat, mit den großen Fragen der Kunst in Kontakt zu bleiben. Wie der Titel schon sagt: *The Fountain Archives* ist ein Archiv. Ich habe zwischen 2008 und 2020 alle Bücher gesammelt, in denen ich eine Abbildung von Duchamps *Fountain* finden konnte, in welcher der verschiedenen Versionen auch immer. Diese Seiten habe ich aus den Büchern herausgetrennt, sorgfältig gerahmt und dann wieder in Umlauf gebracht – in Ausstellungen, Galerien, Museen usw. Gleichzeitig habe ich in meinem Atelier Bücherregale gebaut: ein Readymade aus dann modifizierten Büchern, das quasi die Basis des Archivs bildet. Ich nenne sie „Moulds“ [Gussformen], denn sie sind die Formen der herausgetrennten Seiten – eine Art verlassene Mine, aus der das Erz bereits entnommen wurde. Aber auf den Buchrücken ist die kunsthistorische, literarische und akademische Vielfalt der Publikationen noch erkennbar, die sich mit Duchamps *Fountain* beschäftigt haben. Das Archiv thematisiert auch die kollektiven Erzählungen, die wir um Kunstwerke herum entwickeln. Diese Bücherregale sind der zentrale Bestandteil der Installation im Hamburger Bahnhof. Nach einigen Jahren der Ausstellungen begannen die herausgerissenen Seiten, aus denen die *Regular Series* besteht, ihre eigene Geschichte zu erzählen. Um 2013 erschien der erste Katalog, in dem eine Abbildung von *Fountain* zu sehen war, begleitet von einem Text und dem Namen Saädane Afif. Viele weitere sollten folgen. Irrendetwas hatte sich in der Kunstgeschichte verschoben. Wie eine Epiphytenpflanze habe ich mich an das Werk gehängt, es genährt und davon gelebt. Dieser Teil des Archivs ist die *Augmented Series*. Sie bildet etwa 10% des Ganzen. Sie begleitet die Bücherregale in der Installation, und wie immer gibt es dazu eine Reihe von *Lyrics*, die ich in Auftrag gegeben habe, diesmal speziell über Duchamps *Fountain*. Damit schließt sich der Kreis.

cm: Das ursprüngliche Urinal von Duchamp ist ja verschwunden. Aber er hat einige Reproduktionen, Miniaturen



Saädane Afif, *FA.0366*, 2014, herausgerissene Seite aus / torn out page from Roland Mönig et al. (Hg. / eds.), *The Present Order is the Disorder of the Future*, Kleve: Freundeskreis Museum Kurhaus & Koekkoek-Haus Kleve e.V., 2013, S. / p. 47

cm: The original urinal by Duchamp disappeared. But he authored a few reproductions, miniatures and editions. You collected all images, no matter which version.

SA: Yes, this is a long story, but that's true, the work exists in different versions, which also creates different publications around this sculpture, with different images. It looks the same, but it's not exactly the same. I collected them all, also the versions he made with Arturo Schwarz in the mid-1960s, which are no longer readymades at all, but objects made with artisans in the purest tradition of art production, with preparatory drawings, clay modelling, moulds, etc. And these versions are the ones proudly shown as readymades by the major museums of the world, SF MOMA, Tate Gallery, Pompidou, etc. In the collective imagination, all these versions have merged into one, which anyway remains this "vulgar" found object, a urinal that "the artist is trying to convince us is art".

und Editionen geschaffen. Du hast alle Bilder gesammelt – unabhängig davon, um welche Version es sich handelt.

SA: Ja, das ist eine lange Geschichte, aber das stimmt. Die Arbeit existiert in verschiedenen Versionen, und entsprechend gibt es unterschiedliche Publikationen, die unterschiedliche Abbildungen zeigen. Es sieht immer gleich aus, aber es ist nie genau dasselbe. Ich habe alle gesammelt, auch die Editionen, die Duchamp in den 1960er-Jahren gemeinsam mit Arturo Schwarz hergestellt hat. Das sind eigentlich keine Readymades mehr, sondern handwerklich gefertigte Objekte – mit Entwurfszeichnungen, Tonmodellen, Gussformen, etc. Und genau diese Versionen sind es, die heute stolz von großen Museen wie dem SFMOMA, der Tate oder dem Centre Pompidou als ‚Readymades‘ gezeigt werden. In der kollektiven Vorstellung verschmelzen all diese Versionen zu einem Bild, und dieses Bild ist eben jenes ‚vulgäre‘ Urinal, das ‚der Künstler uns als Kunst verkaufen will‘.

CM: Es gibt also zwei Teile oder Momente in *The Fountain Archives: Die Augmented Series*, also die gerahmten Seiten, die Duchamps *Fountain* zeigen, aber über dich sprechen – über Saâdane Afif und dein Projekt. Und dann die *Regular Series* – Seiten mit Abbildungen von Duchamps Werk, die du aus Büchern entfernt hast. Die Seiten befinden sich inzwischen anderswo, außerhalb der Bücher. Du gibst sie weg oder verkaufst sie. Ist es wichtig, dass sie bei unterschiedlichen Menschen landen, weil sie dort neue Geschichten erzeugen?

SA: Die *Regular Series* ist der Treibstoff des Projekts. Ihre Kommerzialisierung und Ausstellung haben es mir ermöglicht, das gesamte Projekt zu finanzieren, und das war sehr zeit- und kostenintensiv. Gleichzeitig war es aber auch eine Möglichkeit, diese Geschichte mit einem größeren Publikum zu teilen und letztlich Sammler*innen, Kurator*innen und Institutionen, die das Archiv

CM: So there are two parts to *The Fountain Archives*, or let's say two moments: one part is *The Fountain Archives Augmented Series*, which consists of framed pages depicting a Duchamp *Fountain* but discussing you, Saâdane Afif, and the project. The other part comprises the framed pages with reproductions, *The Fountain Archives Regular Series*. These pages are now individually located elsewhere, outside the books. You give them away, or they are sold. Is it important that they are with different people because they create their own narratives?

SA: *The Fountain Archives Regular Series* is the fuel for the project. Their commercialisation and exhibition have enabled me to financially support the entire project, which has been very costly in terms of time and money. Of course, it has also been a way to share this story with a wide audience and finally to make the collectors, curators and institutions who have received and supported the archives my accomplices.

CM: There must be a new book every week. Did you really stop collecting?

SA: Yes, unfortunately, I had to close the archives. It's an invasive process that takes an enormous amount of time. I anyway wanted to end at 1,000 (F.A.1000) but during a conversation with Jean-Pierre Criqui, curator at the Pompidou, he suggested 1,001 (F.A.1001) as a reference to the *One Thousand and One Nights*, which highlights this question of the narratives generated by the works. But even today, five years after stopping, I'm still shaking when I happen to find a *Fountain*'s picture on a page of a book that I don't have in the archives.

CM: When I think of archives, they are often concluded, closed. Yet, *The Fountain Archives* invites other forms in – will there be other chapters of this work?

SA: Yes, because these lyrics, which convey the vision and imagination of somebody else, promise a constant renewal of the work. The concerts

aufgenommen und unterstützt haben, zu meinen Kompliz*innen zu machen.

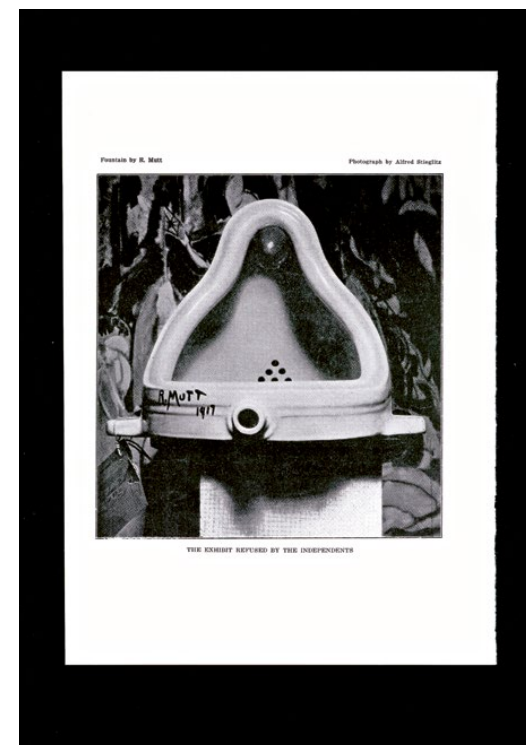
CM: Es erscheint doch sicher jede Woche ein neues Buch. Hast du wirklich aufgehört zu sammeln?

SA: Ja, leider musste ich das Archiv schließen. Es ist ein sehr aufwändiger, geradezu invasiver Prozess, der viel Zeit in Anspruch nimmt. Ich hatte ohnehin vor, bei der Nummer 1.000 aufzuhören (F.A.1000). Aber in einem Gespräch mit Jean-Pierre Criqui, Kurator am Centre Pompidou, schlug er vor, auf 1.001 zu gehen, in Anspielung auf *Tausendundeine Nacht*, also auf das Thema der unendlichen Erzählungen, die Kunstwerke erzeugen können. Aber selbst heute, fünf Jahre nach Ende des Projekts, zuckte ich immer noch zusammen, wenn ich in einem Buch zufällig ein Bild von *Fountain* entdeckte, das ich noch nicht archiviert habe.

CM: Wenn ich an Archive denke, denke ich an abgeschlossene Systeme. Doch *The Fountain Archives* wirkt offen, lädt neue Formen ein – wird es weitere Kapitel dieser Arbeit geben?

SA: Ja, denn die *Lyrics*, die durch die Vorstellungskraft anderer entstehen, sorgen für eine ständige Erneuerung des Werks. Auch die kommenden Konzerte sind Teil dieses fortlaufenden Aktualisierungsprozesses. Eine einfache Idee wird ein Werk, dann ein Text – und nimmt eine neue Form an, durch die Stimme der Performer*innen, die zur Trägerfigur dieser Erneuerung wird. Und natürlich – um im Einklang mit unserem Gespräch zu bleiben – zähle ich auch auf die Arbeit der Betrachtenden. Denn wie *Fountain* so eindrucksvoll zeigt: Kunstwerke sind immer nur der Auftakt zu etwas, das über sie hinausgeht. Sie sind ein Auftakt für den Blick.

to come are also another stage in this updating process, which takes on its full meaning when a simple idea becomes a work, then a text, and takes on a new form in the very mouth of the performer, who becomes the matrix of this renewal. And of course, to stay in tune with our conversation, I am counting on the viewer's work because, as *Fountain* so powerfully demonstrates, works of art are merely preludes to something that transcends them. They are preludes for the gaze.



Saâdane Afif, *FA.1001*, 2020, herausgerissene Seite aus / torn out page from Marcel Duchamp, Henri-Pierre Roché & Beatrice Wood, *The Blind Man* [1917], S. / p. 4, reproduziert / reproduced in: Sophie Seita (Hg. / ed.), *The Blind Man – Facsimile Edition*, New York, NY: Ugly Duckling Presse, 2017