

René Block
O próbach demokratyzacji rynku sztuki
Reminiscences of Attempts
to Democratise the Art Market

zeszyt wydawniczy

10



Zeszyt wydawniczy nr 10/2013
Wykład René Blocka pt. „To Create is
Divine, to Multiply is Human – Some
Thoughts about the History of the
Multiple” został wygłoszony 7 marca
2011 roku w Audytorium ASP w
Gdańsku.

Occasional Papers No. 10/2013
Lecture by René Block, titled:
„The Create is Divine, that Multiply is
Human - Some Thoughts about the
History of the Multiple” was given on
7th of March 2011 in Auditorium of the
Academy of Fine Arts in Gdańsk.

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku

Targ Węglowy 6
80-836 Gdańsk
tel. +48 58 301 28 01 w.74
www.asp.gda.pl

Redaktor prowadzący / Leading editor:
prof. Krzysztof Gliszczyński
Redakcja zeszytu / Editors:
Krzysztof Gliszczyński
Magdalena Olszewska (współpraca /
cooperation)
Tłumaczenie / Translation:
Iwona Ziętkiewicz
Korekta tłumaczenia / Proofreading:
Magdalena Olszewska

Projekt graficzny / Layout:
dr Mariusz Waras
Fotografie / Photos: Edition Block
Uwe Walter
Drukarnia / Print: Bernardinum
Nakład 500 egz. / A circulation
of 500 copies
© Copyright:
ASP w Gdańsku oraz Edition Block,
Berlin

ISSN 2081-6197
Gdańsk 2013

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.



Joseph Beuys/Wolfgang Feelisch, Podpisywanie drewnianych skrzynek, zdjęcie: Archiv Feelisch

Joseph Beuys/Wolfgang Feelisch, Signieren der Holzkisten, photo: Archiv Feelisch

*Z chwilą, gdy posiadziecie
wszystkie moje multiple, staniecie
się posiadaczami całego mnie*

René Block

O próbach demokratyzacji ryнку sztuki

Dziesięć lat po tym, jak Marcel Duchamp ogłosił *Bicycle Wheel* – swój pierwszy ready made – dziełem sztuki, Man Ray stworzył jeden ze swych najbardziej znanych artefaktów – *Indestructible Object*. Na prace obydwu artystów składają się przedmioty wytwarzane taśmowo metodami przemysłowymi. Dzieło Duchampa powstaje poprzez montaż koła rowerowego, zazębianego w przednich widelkach, na zwyczajnym taborecie. Man Ray z kolei aranżuje swój *Indestructible Object* montując fotografię oka na wahadle taktomierza. Za pomocą tych dwu podobnie skonstruowanych obiektów Duchamp i Man Ray tworzą nową, odmienną estetykę oraz nowy wymiar w obszarze technik artystycznych – przedmioty i obiekty, które można dowolnie powielać i tworzyć seryjnie. W konsekwencji, kilka dziesięcioleci później (1964/65), podobne prace artystów upostaciowiły się jako multiple, czyli dzieła sztuki produkowane seryjnie. Historia multipli jest ściśle powiązana z historią obiektu ready-made.

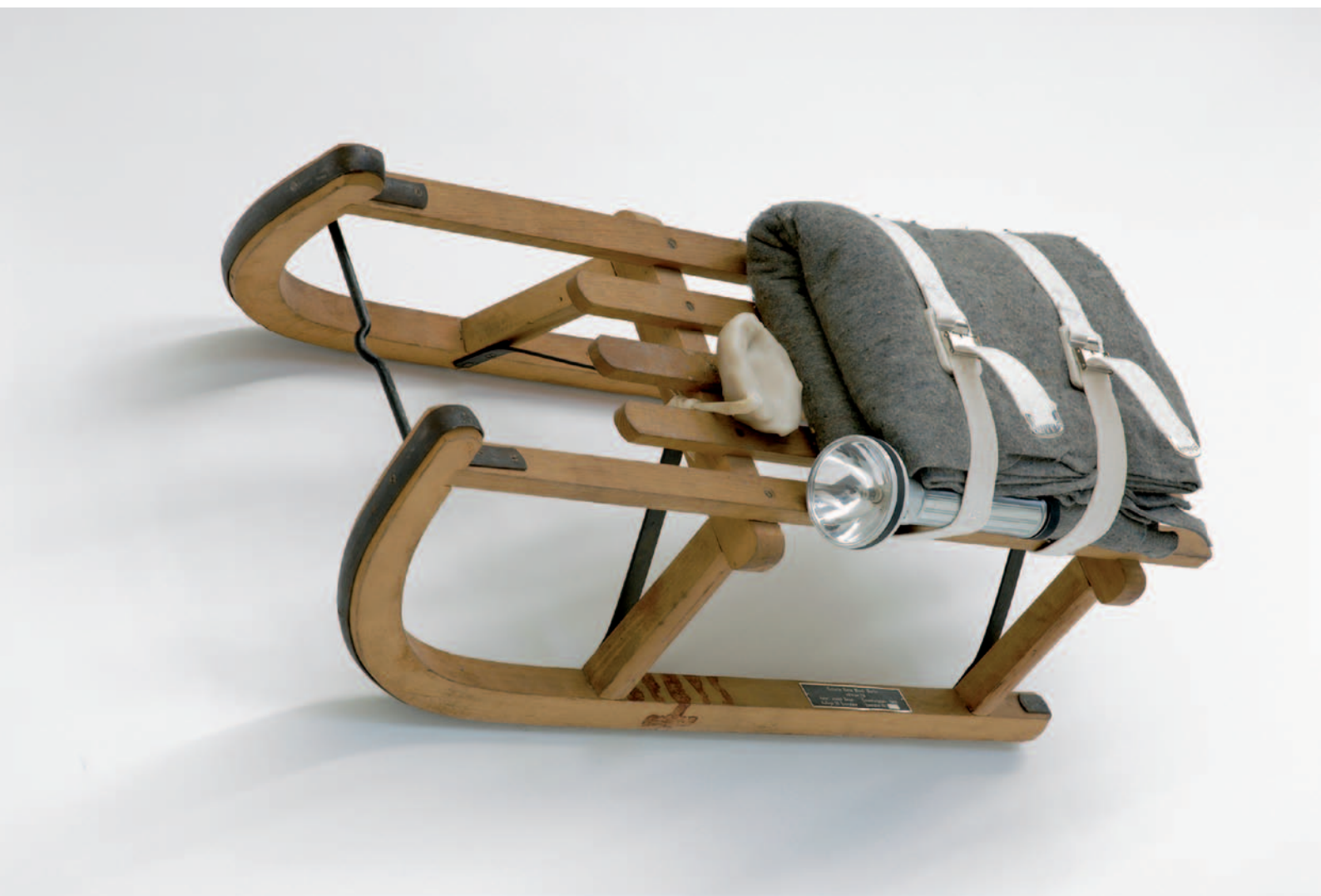
Prekursorska technika przede wszystkim znalazła uznanie wśród artystów Bauhausu oraz dadaistów, czyli tych, których twórczość miała źródło w refleksji nad światem ludzkim w kontekście socjologicznym. Wybuch drugiej wojny światowej doprowadził do stagnacji w rozwoju również i w tym obszarze, więc dopiero w roku 1958, po utworzeniu Editions M.A.T. (Multiplication d'Art Transformable) przez Daniela Spoerri, dawne idee zyskały nową energię. W projekcie „Kolekcja 58” uczestniczyli artyści tacy jak Agam, Albers, Bury, Duchamp, Gerstner, Mack, Man Ray, Munari, Rot, Soto, Tinguely oraz Vasarely. Obiekty ich autorstwa osiągnęły łączny nakład stu egzemplarzy. Projekt polegał na tym, że poszczególne egzemplarze były zróżnicowane, było to więc 100 wersji jednej idei. Kilka lat później, w roku

*Once you have all my multiples
you have the whole of me.*

Reminiscences of Attempts to Democratis the Art Market by René Block.

Ten years after Marcel Duchamp had declared the “Bicycle Wheel” his first readymade, work of art, Man Ray created one of his most famous works, the “Object indestructible”, the indestructible or undestroyable work of art. Both these artists’ objects involved the application of mass production, meaning, industrially manufactured components. Duchamp mounted the wheel and front fork of a bicycle on a kitchen stool, Man Ray fixed a photograph of an eye on the oscillating pendulum of a metronome. Through these and other readymades, Duchamp and Man Ray established a new aesthetics and a new dimension of artistic techniques: objects, multiplicable objects. It was therefore logical and consistent that both these works eventually came to be mass produced work of arts, multiples, even though this didn’t happen until a few decades later (in 1964 and 1965, respectively). The history of the multiple is closely related to the history of the object.

The new techniques found immediate acceptance, above all, among artists with similar sociological attitudes to those of the Bauhaus and the Dada. World War II interrupted their development. The old ideas



Joseph Beuys, Schlitten, 1969, sanie, latarka, filc, rzeźba z tłuszczu, 90 x 35 x 35 cm, 50 egzemplarzy + 5 autorskich , zdjęcie: Uwe Walter, Berlin
© Edition Block Berlin

Joseph Beuys, Schlitten, 1969, sledge, torch, felt, and fat-sculpture, 90 x 35 x 35 cm, 50 copies + 5 artists proofs, photo: Uwe Walter, Berlin
© Edition Block Berlin

1962, Georg Maciunas założył wydawnictwo Fluxus z zamiarem wyrabiania i dystrybuowania tanich dzieł sztuki w nielimitowanych liczbach egzemplarzy. Tak narodziła się cała masa owych małych pojemników fluxus-owych, autorstwa między innymi Watts, Brechta, Ono, Maciunasa, Hendricksa, Knowles, czy też Bena Vautiera. Podobna idea stworzyła podwaliny dla utworzonego przez Wolfganga Feelischa w Remscheid w 1967 roku VICE-Versand. Feelisch wprowadził kolejną innowację oferując wszystkie obiekty za tę samą cenę, porównywalną z ceną książki w wydaniu kieszonkowym, czyli około osiem marek (8 DEM). Popyt na niektóre z obiektów VICE-Versand był nadszpedziewanie duży, żeby posłużyć się choćby przykładem *Intuicji* Beuysa sprzedanej w ponad 8000 tysiącach egzemplarzy w przeciągu pierwszych pięciu lat.

Produkcja i dystrybucja multipli odgrywała istotną rolę na artystycznej scenie drugiej połowy lat 60. XX wieku. Oczywiście twórcy na to liczyli, ale odzew rynku przeszedł oczekiwania. Dzięki niemal nieograniczonym możliwościom produkcji, jakie zapewniał postęp przemysłowy, konfrontacja z industrialną wytwórczością dla wielu artystów stała się bardzo ważnym aspektem twórczości. Liczne galerie sztuki reagowały na postulaty artystów dotyczące demokratyzacji i uspołecznienia rynku sztuki i wypuszczały kolejne wersje artefaktów (o ograniczeniach ekonomicznych, których dotychczas nie przezwyciężono, wspomnę w dalszej części tekstu).

Tęsknota za demokratyzacją rynku znalazła odbicie w napisanym w roku 1954 eseju Viktora Vasarely'ego *Towards the Democratisation of Art* [W stronę demokratyzacji sztuki], w którym autor postuluje mechaniczne powielanie artefaktów:

„Wczoraj trwałość dzieła sztuki zależała od jakości materiałów, doskonałości technik oraz precyzji ręki. Dziś zdajemy sobie sprawę z możliwości, jakie niesie ze sobą ponowna kreacja, multiplikowanie i szerokie rozpowszechnianie. Mit oryginału z czasem zniknie, tak jak to się stało ze zdolnościami rękodzielniczymi, i multiplikowane dzieło sztuki ostatecznie zatriumfuje dzięki maszynie. Nie mamy obaw przed narzędziami, jakimi obdarzyła nas technika. Tylko w naszych czasach możemy żyć prawdziwie. Aby zadowolić ogromny popyt z całego świata, konieczna jest globalna dystrybucja [sztuki].”

Walter Benjamin już w roku 1936 analizował nowe

obtained a new buoyancy only in 1958, when Daniel Spoerri founded Editions M.A.T. (Multiplication Arts Transformable). Agam, Albers, Bury, Duchamp, Gerster, Mack, Man Ray, Munari, Rot, Soto, Tinguely and Vasarely took part in the “Kollektion 58”. All their objects appeared in an edition of 100. The design was such that their appearance was changeable, so 100 variations arose from the basic idea. A few years later, in 1962, George Maciunas founded his Fluxus edition with the aim of producing and distributing low-priced works of art in unlimited numbers. Hence, the origin of lots of all those small Fluxus boxes by Watts, Brecht, Ono, Maciunas, Hendricks, Knowles and Vautier, etc. The VICE-Versand, founded in 1967 in Remscheid by Wolfgang Feelisch, based on the same idea, went one step further: all products were distributed at a unit price of DM 8, a price comparable to that of a paperback novel. The demand for some of the VICE-Versand objects reached quite unexpected levels. We could mention, for instance, Beuys' object INTUITION, of which more than 8,000 pieces were sold during the first five years.

In the 1960's, the production and distribution of multiples became an important part of the art scene. Of course, this had been hoped for, but the response exceeded all expectations. The almost unlimited possibilities of fabrication offered by industrial development meant that industrial fabrication became an important component of many an artists' production. Numerous art galleries responded to artists' demand for a democratisation and socialisation of the art market by producing editions. (Later I shall explain how this demand was followed by economic restrictions which have not yet been overcome).

The demand for democratisation of the art market was manifested by Victor Vasarely in 1954. In his essay, “Towards the Democratisation of Art”, he demanded that works of art be multiplied by machines:

“Yesterday, the preservation of a work of art depended on the quality of the materials applied, the perfection of the technique and the manual work. Today, we are aware of the possibilities offered by renewed creation, multiplication and expansion. Therefore, just like the craftsman's manual skills, the myth of the unique work of art will disappear and finally, thanks to a machine, the multiplicable work of art will triumph. We have no fear of the new tools offered to us by engineering. Only in our own time can



Marcel Broodthaers, *The Manuscript*, 1974, butelka białego wina Bordeaux, na której zostało wypalone słowo „rękopis”. Butelka jest zapakowana w papier jedwabny, nadruki zostały wykonane w trzech językach (francuskim, angielskim, niemieckim), numerowane, sygnowane i pakowane w tekturowe pudełka również opisane w trzech językach. Numery 1-36 pojawiają się w 12 opakowaniach po trzy sztuki. Wysokość 30 cm, 120 kopii
© Edycja Block Berlin

Marcel Broodthaers, *The Manuscript*, 1974, White Bordeaux-bottle on which the words “The Manuscript” were burned. The bottle is wrapped in silkpaper printed on in three languages (French, English, German), numbered, signed and packed in a card board box also printed on in three languages. The Numbers 1-36 appear in 12 packs of three. Height 30 cm, 120 copies
© Edition Block Berlin

wyzwania, które muszą podjąć artyści w obliczu nowych technik, takich jak film czy fotografia. W eseju *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* [Dzieło sztuki w epoce reprodukcji mechanicznej] Benjamin konkluduje, iż konsekwencją stosowania nowych technik jest utrata aury dzieła sztuki. To, co ową aurę konstituowało – jednostkowe świadectwo aktu tworzenia – zostaje wypchnięte przez przemysłowo wytwarzaną powtarzalną wielokrotność.

Idea zastępuje materialne dzieło sztuki. Rola artysty ulega społecznej transformacji – „geniusz” staje się wynalazcą, kunsztownym „twórcą” – myślicielem. W ten sposób wracamy do Duchampa i wymyślonych przez niego na początku XX wieku ready-mades. Jakież pół wieku później, w 1965 roku, w atmosferze narastających tendencji do depersonalizacji i dematerializacji sztuki, do wyzwalania jej z okowów utartego wartościowania typu „piękne czy brzydkie”, polemizując z Calvinem Tomkinsem Duchamp powiedział:

„Koncepcja ready-mades odsunęła proces wymienialności czy upłynniania dzieła sztuki, który wówczas się rozpoczął. Oryginalne dzieło, sprzedawane jako sztuka, i tylko jako sztuka, zyskuje tym samym pewną aurę sztuki. Jednak w odniesieniu do moich ready-mades, to samo dzieje się z repliką.”

W katalogu towarzyszącym wystawie „Das Jahrhundert des Multiple” [Stulecie multipli], która odbyła się w Hamburgu w 1994 roku, Stefan Germer wnikliwie bada poglądy Duchampa na dalszy rozwój sztuki i dochodzi do wniosku, że:

„Wraz z zanikiem pojęcia oryginału dzieła sztuki oraz wyobrażenia o artyście jako kreatywnym indywiduum rozwinęła się też idea dorobku twórczego. Czym miałyby być dzieła artysty, który wprowadzie przywiązuje wagę do samego aktu wyboru, jednak już nie do wybranych przedmiotów? Jak może powstać dzieło sztuki, które nie ma oryginału? Odpowiedź Duchampa była zaskakująco prosta i logiczna: poprzez reprodukcję. Zdawał on sobie sprawę, iż tak zwany dorobek artystyczny to fikcja, w konsekwencji której, z tego, co wpadnie w ręce, powstaje całkiem spójna całość. Ogólnie rzecz ujmując w grę wchodzi tu dwa pojęcia – koncepcja i wykonanie dzieła. Oba są abstraktami, które sprowadzają prace artysty do tych dwóch procesów, które nie mogą być śledzone na bieżąco, ale które muszą zostać

we live authentically.

In order to satisfy massive demand from all over the world, widespread diffusion is necessary”.

As early as in 1936, Walter Benjamin analysed the new challenges which artists were facing through new techniques such as film and photography. In his essay “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction” he comes to the conclusion that the new techniques invariably mean a loss of the aura of the work of art. What the aura of a work of art represented up to now, the single existing testimony of an artistic act of creation will be pushed out by its industrially produced multiplicity.

Instead of a work, an idea steps in. The artistic exchanges, the social role of a “genius” with that of an inventor, the role of an ingenious “creator” with that of a thinker. And thus we get back to Duchamp and the readymades he invented at the beginning of the 20th century. Half a century later, in 1965, opposing Calvin Tomkins, at a time when more and more artists were following his lead to depersonalise and dematerialise art, to withdraw it from those commonplace judgments of “beautiful or ugly”, Duchamp said:

“The readymades were a means of getting away from the exchangeability and monetisation of works of art which had just emerged at that time. The original work is sold in art, and in art only, and it acquires an art aura. But in my readymades a replica does it equally well”.

In the catalogue of the exhibition “Das Jahrhundert des Multiple” (“The Century of the Multiple”), which took place in Hamburg in 1994, Stefan Germer thoroughly investigated Duchamp’s position regarding the further development of art and came to this conclusion:

“The idea of artistic oeuvre vanished together with the original and the notion of an artist as a creative individual. In what should the oeuvre of an artist exist if he values the act of choice only and not the chosen objects? How can a work be formed if the original has disappeared? Duchamp’s reply was astonishingly simple and logical: through reproduction. He was aware that an oeuvre was always a fiction which subsequently produces a coherent whole by means of a choice made from whatever comes to hand. Generally, two processes are being favoured





Olaf Metzel, Bond Store Lockers, 1990, 16 kopii, nie sygnowane, różne wymiary, składające się z jednego do trzech egzemplarzy.
Wymiary od 183 x 30,1 x 69 cm do 218 x 127 x 46,5 cm, zdjęcie: Uwe Walter, Berlin,
© Edycja Block Berlin

Olaf Metzel, Bond Store Lockers, 1990, 16 copies, not signed, variable dimensions, one-pieced to three-pieced elements.
183 x 30,1 x 69 cm - 218 x 127 x 46,5 cm, photo: Uwe Walter, Berlin,
© Edition Block Berlin



Andy Warhol, Campbell Can, ca. 1963, cyna, biały tusz, drukowany papier,
wysokość: 8.2 cm, średnica: 6.8 cm, zdjęcie: Werner Zellien, Berlin
© Sammlung Block

Andy Warhol, Campbell Can, ca. 1963, tin, white ink, printed paper, 8.2 cm (h), 6.8 cm (diam.),
photo: Werner Zellien, Berlin
© Sammlung Block

odtworzone w retrospektywie. I dokładnie to zrobił Duchamp – przekształcił swoje działania w *oeuvre*, świadomie konstruując to, co galerzyści, historycy sztuki i muzealnicy czynią nieświadomie (re) konstruując dorobek artysty. Już *Box* Duchampa z 1914 roku pokazuje, że na *oeuvre* mogą składać się multiplikacje.”

Teorie Duchampa w najbardziej konsekwentny sposób zostały zaadaptowane i wcielone przez artystów, którzy tworzyli Fluxus bądź byli z nim związani. Dla wielu artystów Fluxusu w latach 60. znaczenie miało nie dzieło, lecz wydarzenie (event). Akcje i performanse utworów muzycznych na koncertach miały zniwelować podział między artystami a publicznością, między sztuką i życiem. Kreatywnej postawy oczekiwano także od widza.

„Uczestniczysz tylko wtedy, kiedy podejmujesz dzieło, kontynuujesz je, jeśli nie – pozostajesz tylko przypadkowym obserwatorem” – pisał Addi Köpcke na wielu swoich obiektach i obrazach. Często chciał, aby były one traktowane jedynie jako inspiracja. Podobnie postąpił Robert Filliou w serii *Joint work with...*, która powstała z pomocą innych – zarówno przyjaciół, jak i przypadkowych osób spośród publiczności. Najważniejszym pragnieniem tychże artystów było wyzwolenie kreatywności odbiorcy.

George Maciunas uważał siebie za *spiritus movens* Fluxusu. Założył główną siedzibę ruchu w Nowym Jorku, skąd przez wiele lat podejmował próby koordynowania i kierowania działaniami w ramach Fluxusu. W tym czasie Maciunas był radykalnym wyznawcą socjalizmu. Bliski był mu rosyjski post-rewolucyjny ruch LEF i żądał likwidacji sztuki mieszczańskiej oraz rynku sztuki. Maciunas rozumiał Fluxus jako wspólnotę, kolektyw. Autorstwo dzieła sztuki nie było decydujące, a forma jego prezentacji powinna być tak dalece anonimowa, jak tylko możliwe. Od artysty oczekiwano dostarczania nowych idei, ich przetwarzanie miało się dokonywać poprzez Fluxus, co oznaczało: poprzez Maciunasa. Właścicielem praw autorskich był Fluxus i Fluxus był odpowiedzialny za produkcję i dystrybucję.

Tak właśnie powstały owe liczne kubiki, pudełka i walizki, cały ten rynek sztuki opatrzony etykietą projektu Maciunasa. W planach były Nielimitowane nakłady tanich przedmiotów, ale w praktyce większość

here: the design and the finish of the work. Both are abstractions, as they compress artistic work into two processes which cannot be observed but which need to be reconstructed through retrospective viewing. And this is precisely what Duchamp did: by means of reproduction, he transformed his work into an *oeuvre*, consciously constructing what gallery owners, art historians and museums do unconsciously when (re)constructing a work of an artist. Duchamp's *Box* from 1914 already shows us that an *oeuvre* can be constructed through multiplication”.

The artists who took up and transplanted Duchamp's theories in the most consistent manner were those who can be considered part of Fluxus and the Fluxus environment. For many Fluxus artists in the 1960's what counts is not the work but only the event. Actions and performances of musical pieces in concerts were to abolish the division between the artists and the audience, between art and life. It was a claim for creativity on the part of the viewer.

“You will take part only if you continue this piece, this principle: if not, you are just a casual observer” wrote Addi Köpcke on many of his objects and paintings. He often wanted this to be understood only as a simulation. Robert Filliou was similarly seductive in his “Joint work with...” developed together with either close friends or the casual audience. The main desire of these artists was to set free the viewer's creativity.

George Maciunas understood himself as a central motor of the Fluxus movement. He established the Fluxus headquarters in New York and attempted to coordinate and guide Fluxus activities over several years. At that time, Maciunas was a radical follower of socialist goals. He was close to the Russian post-revolution LEF movement and demanded the abolition of bourgeois art and the art market system. Maciunas understood Fluxus as a collective. What was decisive wasn't the individual authorship of a work of art, but the fact that the form of its appearance was as anonymous as possible. The artist was claimed to be the supplier of ideas. The transposition was carried out through FLUXUS, meaning, through Maciunas. The copyright belonged to Fluxus, and Fluxus was responsible for the production and distribution.



Dieter Rot, Entenjagd, 1972, 20 egzemplarzy, sygnowane i ponumerowane pudelka z plastikowymi kaczkami i myśliwymi z czekolady,
wymiary: 60 x 50 x 5 cm, zdjęcie: Uwe Walter, Berlin
© Edycja Block Berlin

Dieter Rot, Entenjagd, 1972, 20 copies, signed and numbered box with plastic ducks and hunters in chocolate,
60 x 50 x 5 cm, photo: Uwe Walter, Berlin
© Edition Block Berlin

„wyrobów” Fluxusu podlegała ograniczeniom i liczba rzeczywiście wyprodukowanych pozostała relatywnie mała.

Wizja deregulacji rynku sztuki, wynikająca z socjalistycznych poglądów Maciunasa, musiała pozostać utopią. W celu zbudowania alternatywnego systemu dystrybucji obiektów sztuki potrzeba było więcej kapitału, więcej doświadczenia i więcej odpowiednich znajomości. I w końcu – idea ta skazana była na klęskę także dlatego, że nie otrzymała wystarczająco konsekwentnego wsparcia od samych artystów. Ostatecznie Maciunas zajął się innymi sprawami – przede wszystkim rozwojem spółdzielczego systemu pozyskiwania pracowni i mieszkań dla artystów. Można powiedzieć, że stworzył Soho – dzielnicę artystów.

W 1968 roku Joseph Beuys ukończył *Evervess II*, jego pierwsze „klasyczne” multiple osadzone jeszcze wyraźnie w kontekście Fluxusu. W założeniu artysty dzieło miało zostać dopełnione dopiero wtedy, gdy jedna z dwu butelek wody zostanie wypita, a kapsel „odrzucony jak najdalej”. Instrukcja obsługi była umieszczona na wieku małego, drewnianego pudełka, w które zapakowany był obiekt.

U Beuysa multiple często wynikały z akcji. Tak było też w przypadku jednej z jego najważniejszych prac *Silberbesen und Besen ohne Haare* [Miotła srebrna i miotła bezwłosa], pozostającą w bezpośrednim związku z akcją *Ausfegen* [Wymiatanie], która odbyła się 1 maja 1972 roku na Karl-Marx-Platz w Berlinie Zachodnim. W tym ulicznym spektaklu pomocnikami Beuysa byli jego dwaj studenci – Azjata i Afrykanin, upychający zamiatane przez artystę śmieci w reklamówki, które, opatrzone napisem: „So kann die Parteidiktatur überwunden werden” [jak można przewyciężyć dyktaturę], były też wytwarzane przez Beuysa jako multiple (powstało 1000 sztuk).

W rozmowie z Jörgiem Schellmannem oraz Berndem Klüserem na temat swoich multipli Beuys powiedział:

„Sztuka naprawdę nie jest po to, by w sposób prosty czerpać z niej powierzchowne poznanie. Sztuka dostarcza bardziej dogłębnych doznań płynących z doświadczenia. To coś więcej, niż tylko logiczne wytłumaczenie zdarzeń”.

This is how all those numerous cubes, boxes and suitcases were created, all marketed with a label designed by Maciunas. Although planned as unlimited editions of low cost items, most Fluxus products were made according to the requirements and the number of pieces actually fabricated was relatively low.

Maciunas’ socialist predispositions to upset the art market had to remain an utopia. In order to build an alternative system for the distribution of art, more capital, more experience and also more connections were needed. And last but not least, his ideas were doomed to failure because they did not receive sufficient and continuous support from the artists themselves over a long period of time. Maciunas eventually turned to other tasks, above all to the development of a coop-system for the acquisition of studios and lodgings for artists. One can say that he was the inventor of the Soho art district.

In 1968, Joseph Beuys finished the *Evervess II*, which could be called his first “classical” multiple and which was quite clearly still within the Fluxus context. The author considered it complete only when one of two bottles of water had been drunk and the crown cork “thrown as far as away as possible”. The instructions for use are printed on the lids of the small wooden boxes which serve as packaging.

Quite often the multiples of Beuys originate from actions. This is also the case in one of his major works “*Silberbesen und Besen ohne Haare*” (“Silver Brooms and Hairless Brooms”) which must be seen in direct relationship with the action “*Ausfegen*” (“Sweep out”) that took place on 1st May 1972 on Karl Marx Platz in West Berlin. This was a street spectacle in which Beuys was helped by his students, an Asian and an African. While he swept together rubbish, they filled it into plastic bags. These plastic bags with the stamp “*So kann die Parteidiktatur überwunden werden*” (“How the dictatorship can be overcome”) were also produced by Beuys as multiples (1,000 were fabricated).

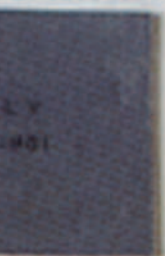
In a conversation with Jorg Schellman and Bernd Kluser about his multiples, Beuys said:

“Art is not really just for the sake of improving cognition in a direct way. Art produces a more in-depth cognition of the experience. Something more than just the logically comprehensible must be

Maciunas, Fluxkit, 1965, Edycja Fluxus ogłoszona w 1964.
 Aktówka winylowa - aktówka, zawierająca obiekty
 na różnych nośnikach. Zaprojektowane i zmontowane
 przez George Maciunas, 11 x 44 x 28" (27.9 x 111.8 x 71.1 cm)
 (pudełko, zamknięte). 38 x 44 x 28" (96.5 x 111.8 x 71.1 cm)
 (pudełko, otwarte)
 © Sammlung Block

Maciunas, Fluxkit, 1965, Fluxus Edition announced 1964.
 Vinyl-covered attaché case, containing objects in various mediums.
 Designed and assembled by George Maciunas,
 11 x 44 x 28" (27.9 x 111.8 x 71.1 cm) (case, closed).
 38 x 44 x 28" (96.5 x 111.8 x 71.1 cm) (case, open)
 © Sammlung Block





Mona Hatoum, Bez tytułu 2011,
34 egzemplarze + 6 egzemplarzy autorskich,
sygnowane i ponumerowane,
Silikon, płócienne pudełko; wysokość 87 cm,
zdjęcie: Uwe Walter, Berlin
© Edycja Block Berlin

Mona Hatoum, Untitled (stick) 2011, 34 copies + 6 artists proofs,
signed and numbered, Silicone, canvas box; h: 87 cm,
photo: Uwe Walter, Berlin
© Edition Block Berlin



Beuys traktował swoje multiple jako źródło emitujące zarówno doznania estetyczne jak i przesłania polityczne. W późniejszych latach artysta określił je jako jedynie polityczne przesłanie.

We wspomnianym wyżej katalogu hamburskim Stefan Germer wskazuje na zasadnicze różnice pomiędzy Beuyssem i innymi artystami Fluxusu:

„Beuys udoskonalił swoje przesłanie poprzez odwrócenie procesu stosowanego przez artystów Fluxusu. Podczas gdy oni próbowali zatrzeć granicę pomiędzy sztuką i życiem poprzez nadawanie banalności aspektowi estetycznemu, Beuys chciał uczynić banalność estetyczną poprzez uwalnianie z pierwotnych funkcji i nadawanie jej samoistnego znaczenia w ramach kontekstu całego swego *oeuvre*...”

Beuys przeczuwał, że postawa Fluxusu jest zbyt jednostronna. Uważał, że nieustanne zajmowanie się zagadnieniem granicy pomiędzy sztuką i życiem może prowadzić nie do jej zniesienia, a wręcz przeciwnie – do jej umocnienia.

W każdym razie, jeśli chodzi o multiple, różnice stały się oczywiste. Dla wielu artystów Fluxusu multiple były sposobem na stymulację wrażliwości i kreatywności odbiorcy, pozostając jednocześnie niewidzialne jako obiekty, a nawet powinny zanikać w trakcie owego procesu stymulacji.

Multiple Beuysa mają bardziej złożoną strukturę. Ich celem jest poruszanie pamięci i skojarzeń – wychodzą od zamysłu nieschodzenia się ich znaczenia i obecności w czasie. Pozostają raczej w sferze bezpośredniego doświadczenia zmysłowego niż siły sugestywnego znaku.

Produkcja i dystrybucja multipli

Na bazie euforii stopniowo demokratyzującej się wytwórczości artystycznej pojawiła się idea targów sztuki (Art foire). W roku 1966 siedemnaście galerii kolońskich połączyło się tworząc Verein progressiver deutscher Galerien [Stowarzyszenie postępowych galerii niemieckich] w celu otwarcia nowych możliwości sprzedawania młodej sztuki

happening”.

In his multiples, Beuys saw a means of dissemination of both aesthetic and political messages. Later he interpreted them wholly as a political message.

In the Hamburg catalogue I mentioned earlier, Stefan Germer points out the essential differences between Beuys and other Fluxus artists:

“Beuys improved his signs by reversing the process which Fluxus artists applied. Where they tried to blur the boundary between art and life by making the aesthetic aspect banal, he tried to make the banal aesthetic by releasing it from its original function and giving it a significance of its own within the context of his oeuvre...”

Beuys felt that the Fluxus criticism was too one-sided: he thought that their constant occupation with the boundary between art and life would lead not to its dismantlement but rather to its affirmation.

Anyhow, in association with the multiple, the differences became obvious. For many Fluxus artists the multiple was a means whereby one could stimulate the recipient's sensuality and creativity whilst at the same time remaining invisible as an object. Ever better, whilst this process is occurring, the object should disappear.

Beuys' multiples have a more complex structure. They aim at a mobilisation of memories and associations: they start from a conception in which the meaning doesn't coincide with the direct appearance. They rest mainly on direct sensual experience rather than on the suggestive power of signs.

The production and distribution of multiples

Amidst and parallel to the euphoria of gradually democratised art production, the idea of the art fair (Art foire) was born. 17 art galleries were united in the “Verein progressiver deutscher Galerien” (Association of Progressive German Art Galleries), their goal being to open new sales opportunities for young German art. The first art fair took place in Cologne in 1967 and the response of the public was quite unexpected. The visitors were mostly young people who wanted to inform themselves and also immediately acquire low-

niemieckiej. Pierwsze kolońskie targi sztuki (1967) spotkały się z nadspodziewanym oddźwiękiem ze strony publiczności – przede wszystkim ludzi młodych, którzy chcieli dowiedzieć się czegoś o sztuce i jednocześnie nabyć ją za stosunkowo niskie ceny.

Targi zorganizowano ponownie i w ciągu następnych lat kilka miast poszło za przykładem Kolonii, urządzając targi u siebie. Galerie i artyści oczywiście prezentowali na targach nowe edycje multipli i, jak logika nakazywała, wkrótce narodził się pomysł zorganizowanie specjalistycznych targów multipli.

Pierwsze takie targi, Fachmesse für multiplizierte Kunst [Specjalistyczne Targi Sztuki Multiplikowanej], odbyły się w Berlinie w 1972 roku. To właśnie tam Richard Hamilton zaprezentował swój *The Critic Laughs*, który został obwołany „multiplem par excellence” przez artystów-wydawców Editions M.A.T, Karla Gestnera i Daniela Spoerri. Proces kreacji dzieła był długi, przypadkowy i stojący w opozycji do, powiedzmy, euforii Victora Vasarely’ego, jeśli chodzi o ograniczenia produkcji przemysłowej. Decydująca okazała się dystrybucja, nie produkcja. Żeby produkcja przemysłowa była opłacalna, nakłady muszą być znaczne, a żeby je sprzedać, potrzebny jest rozległy system dystrybucji i zapotrzebowanie na sprzedawane wyroby (sztukę). Raz się zdarzyło, że pojedynczy obiekt (*Intuition*) autorstwa znanego na całym świecie artysty (Josepha Beuysa) był sprzedawany za cenę książki w wydaniu kieszonkowym (8 DM) i osiągnął znaczący nakład blisko 20 000. Niestety, na ogół nie było tak dobrze.

Trudności w procesie dystrybucji multipli

Richard Hamilton tak skomentował kwestię kosztów produkcji swoich multipli:

„Sam wyrób, pakowanie i koncept tworzą cykl w przemysłowej produkcji dóbr konsumpcyjnych. Z mojego doświadczenia i praktyki artysty wynika, że nie ma w tym nic, co wskazywałoby na to, że takiego samego cyklu nie da się zastosować do obiektów, które nazywamy sztuką”

To prawda, ale prawda ta ma swoje konsekwencje. Nawet jeśli chciałoby się wykorzystać produkcję przemysłową, nie da się tego zrobić w przypadku sztuki unikatowej, a i w odniesieniu do multipli raczej

manner. In artistic movements, such as Nouveau Realisme, Kinetic, Pop Art, Minimal Art and Concept Art, many of the artists’ essential ideas were only accomplished through multiplication. This abstinence on the part of museums has decisively contributed to the fact that, even today, multiples must as a rule be produced in smaller editions than artists’ books or artists’ records even though the costs of the technical development frequently correspond to those of the production of a book. Then again, had the edition been larger, the final price could have been lower and the object reached a wider range of interested parties. The consequence could be a yet larger edition and even lower prices.

In the catalogue to the first specialised fair for multiplied art which, as I mentioned, took place in Berlin in 1972, I touched upon this topic in a rather polemic way. This is a part of what I wrote:

“Isn’t it high time that museums began to document the development of “modern art” in the form of multiple originals, and to carry out this documentation systematically and with scientific precision? (For many works it is already too late, just think of Duchamp and many other essential multiples which from the very beginning had to be produced in editions that were too small.) Why have museum employees not yet recognised the substantial merits of multiplicable art? Every museum should be able to afford a complete survey of contemporary movements, and not just in a side wing”.

In connection with multiples, there was a lot of talk about a “democratisation” of the art market, which may primarily mean taking part in decision-making through acquisition (as in the book market). Such acquisition of art supposes low prices. FLUXUS and VICE-Versand carried out some successful experiments here. With these suppositions, the aesthetic process of democratisation could start where the political ought to start: in schools. In parallel with school libraries, or bibliothecas, schools could arrange artothecas in which pupils could borrow multiples and prints. Small exhibitions could be arranged, where the pupils would have the opportunity to both follow the development of modern art and co-design. And, of course, it is taken for granted that they should be shown and explained new aesthetic developments just as they are explained in the most recent perceptions in natural sciences. Even a modest budget would be sufficient to mount such an artotheca, and moreover,

rzadko. Infrastruktura przemysłowa jest nakierowana na produkcję masową i nie da się jej wykorzystać z zyskiem do produkcji średnionakładowej, do 500 sztuk.

Jeśli multiple, szczególnie te wykonywane z nowoczesnych, syntetycznych materiałów, wymagają zastosowania produkcji przemysłowej – produkcję przemysłową rozumiem jako przeciwieństwo wyrobu ręcznego, zatem produkcję mechaniczną – to trzeba mieć na uwadze, że dystrybucja wielkich nakładów za pomocą istniejących kanałów nie jest możliwa. Dodatkową trudnością jest mentalność większości kolekcjonerów, preferujących sztukę unikatową. Cały czas taniej (i zyskowniej) jest wypuścić multiple w niewielkim nakładzie i sprzedać je za stosunkowo wysoką cenę niż porywać się na duże nakłady obiektów, których i tak nie uda się sprzedać tanio i dodatkowo trzeba będzie opłacać ich składowanie. Posłużmy się przykładem *The Critic Laughs*. W 1972 roku koszty produkcji oscylowały wokół 50 000 DM, czyli 880 DM za sztukę. W ostatecznej cenie koszty produkcji stanowiły $\frac{1}{4}$, taką samą część otrzymywał artysta i producent, a reszta pozostawała dla sprzedawcy. Gdyby proces wytwarzania był całkowicie uprzemysłowiony (włącznie z protezą, podstawą i napisem), wytworzenie samych tylko narzędzi do produkcji kosztować by mogło 78 000 DM, materiały i sama produkcja tysiąca sztuk – 20 000 DM, a jeśli dodać koszt zakupu elektrycznych szczoteczek do zębów, otrzymamy cenę 120 DM za jeden obiekt, co dałoby cenę sprzedaży 480 DM. Ostateczna cena tych niesygnowanych i nienumerowanych multipli produkowanych w nakładzie większym niż 5000 sztuk mogłaby spaść do kwoty 160 DM, porównywalnej do ceny „modelowego multipla” BRAUN Sixtant shaver. Jednakże, odwołując się do mojego doświadczenia na rynku sztuki, w szczególności w zakresie sprzedaży multipli, prawdopodobieństwo sprzedaży więcej niż tysiąca sztuk nawet za cenę wytworzenia, czyli za 160 DM, jest bliskie zeru. Czyli, nawet sprzedając po kosztach produkcji multiple znanego i cenionego artysty, jakim jest Hamilton, producent poniósłby stratę w postaci 4000 niesprzedanych sztuk.

Co robią muzea? I szkoły?

Dzisiejsze muzea nie są wyposażone odpowiednio do systematycznego kolekcjonowania multipli. Nagrania i taśmy video mogą być włączane do

price works of art.

The Cologne fair was repeated and within the next few years this idea was copied in a number of other cities. Obviously, galleries and artists also showed their new editions of multiples at these fairs and, logically enough, soon began to consider the idea of organising a special art fair for multiples.

The first fair of this kind was the “Fachmesse für multiplizierte Kunst” (Specialised Fair for Multiplied Art) in Berlin in 1972. It was here that Richard Hamilton presented his object “The Critic Laughs” which was declared the “multiple par excellence” by the publishers of Edition Mat, artists Karl Gestner and Daniel Spoerri. Its creation was long and drawn out, governed by chance; regarding the limits of utilisation of industrial production, it contrasted, for example, Victor Vasarely’s euphoria. Distribution is the decisive element, not production. To make industrial production profitable one needs large editions. And to sell these, one requires worldwide distribution, as well as a need for these (art) products on the part of the buyers. It happened once, when a single object (“Intuition”) by a world famous artist (Joseph Beuys) was offered for the price of a paperback novel (DM8) and reached a signed edition of about twenty thousand. Unfortunately, however, this is not the usual pattern.

Distribution problems in the case of multiples

In justifying the production costs of his multiple, Richard Hamilton made the following comment:

“The product, packaging and designed form a cycle in the manufacture of consumer goods. In my experience and practice in art there is nothing which would indicate that the same cycle couldn’t be applied to the category of objects which we call art”. This is perfectly true but there may be consequences. Even if one wishes to involve industrial production, one cannot do so in the fabrication of unique art and only seldom in the fabrication of multiples. The industrial apparatus aims at mass production and cannot be applied in a profitable manner to medium editions - we are talking here of editions up to 500 pieces.

If the multiple, particularly one conceived of modern synthetic plastic materials, requires an industrial production process (and I understand





Nam June Paik, Der Denker, 1976/78, 12 egzemplarzy + 2 egzemplarze autorskie, rzeźba wg. Rodina, Kamera wideo, statyw, telewizor, malowany na biało drewniany postument. Postument zamknięty: 70 x 50 x 110 cm. Wysokość przedmiotu: 135 cm
© Edycja Block Berlin

Nam June Paik, Der Denker, 1976/78, 12 copies + 2 artists proofs, sculpture after Rodin, video camera, tripod, television, white painted wooden pedestal. Pedestal in closed state: 70 x 50 x 110 cm. Height of the object: 135 cm
© Edition Block Berlin

bibliotek sztuki, dla prac graficznych są gabinety rycin, obiekty powstałe jako unikalne dzieła sztuki mogą stać się częścią kolekcji rzeźby, ale nikt nie czuje się odpowiedzialny za obiekty produkowane masowo. A w oparciu o multiple właśnie można by ukazać w sposób reprezentatywny rozwój najnowszej sztuki. Takie zjawiska artystyczne jak nowy realizm [Nouveau Réalisme], sztuka kinetyczna, pop-art, minimalizm (minimal art), sztuka konceptualna – wiele istotnych idei artystycznych zostało zrealizowanych właśnie poprzez multiplikację. Ta wstrzemięźliwość ze strony muzeów decydująco wpływa na fakt, że nawet dzisiaj multiple z zasady muszą być produkowane w niższych nakładach niż artystyczne książki czy nagrania, mimo że koszty wytworzenia multipli są często porównywalne z kosztami produkcji książek. I znowu – gdyby nakłady były większe, cena jednostkowa mogłaby być niższa i obiekt byłby bardziej osiągalny dla zainteresowanych odbiorców. Konsekwencją byłyby jeszcze większe nakłady i jeszcze niższe ceny.

W katalogu towarzyszącym pierwszym specjalistycznym targom multipli (Berlin 1972) pisałem na ten temat w konwencji nieco polemicznej:

„Czy nie czas, aby muzea zaczęły dokumentować rozwój »sztuki nowoczesnej« w postaci oryginalnych multipli, systematycznie i z naukową precyzją tę dokumentację uzupełniając? (niestety, dla wielu dzieł już jest za późno, choćby obiektów Duchampa i wielu innych o zasadniczym znaczeniu, które, na samym początku tej drogi, były wytwarzane w zbyt małych nakładach) Dlaczego muzealnicy dotychczas nie uznali znaczenia sztuki multiplikowalnej? Każde muzeum powinno być w stanie przedłożyć pełny przegląd kierunków w sztuce współczesnej, i to nie tylko w bocznym skrzydle.

W związku z multiplami często operowano pojęciem „demokratyzacji” rynku sztuki, co miało oznaczać współdecydowanie poprzez zakup (tak jak dzieje się to z książkami). Nabywanie dzieł sztuki jest możliwe przy niskich cenach. Fluxus i Vice-Versand odniosły pewien sukces na tym polu. W takich warunkach proces demokratyzacji estetycznej mógłby się zacząć tam, gdzie powinna rozpoczynać się demokratyzacja polityczna – w szkołach. Obok bibliotek, szkoły mogłyby organizować artoteki, z których uczniowie mogliby pożyczać multiple i prace graficzne. Można by aranżować niewielkie wystawy, na których uczniowie mieliby możliwość zarówno poznania sztuki nowoczesnej, jak i podjęcia próby

industrial production as non-manual and therefore mechanical production), the distributing of large editions through the existing distribution channels isn't possible. An additional difficulty is the prevailing unique art mentality of the collectors. Even today it is still simpler (and more profitable) for a publisher of multiples to produce a multiple in a small edition and sell it at a high price, rather than to issue a large edition and then still not be able to sell it cheaply and, as if this wasn't enough, have to pay the additional high costs for storage. Let us say in our example, the object "The Critic Laughs". In 1972, the production costs amounted to about DM 52,000, corresponding to a unit price of DM 880. In calculating the final retail price, one forth goes to the artist as his fee for the fabrication, a third is for the producer and the last remaining amount is for the retail seller. Had the multiple been fully fabricated industrially (including the denture, the base and the inscription), the fabrication of the production tools alone would require DM 78,000. The material and the production itself, for an edition of 1,000 pieces, would require DM 20,000. If we add the purchase price of the electric toothbrush, we get the unit price DM 120 which would correspond to the purchase price of DM 480. The final price of this unsigned and unnumbered multiple in an edition of more than 5,000 could be dropped to DM 160. Thus, it would be comparable to a "model multiple", the BRAUN Sixtant shaver. However, according to my own experience in the field of the art market, particularly in the distribution of multiples, it is unlikely that more than 1,000 would be sold even at this industrial price of only DM 160. And, despite the ideal distribution conditions, Hamilton is, after all, a world famous and highly valued artist, the producer would have to suffer a loss of 4,000 unsold pieces.

What do the museums do? Or the schools?

Up to the present time, museums have not yet been furnished for the systematic collection of multiples. Records and video tapes can be included in art libraries, for prints there are graphic collections, the object as a unique work of art can become part of the sculpture department, but nobody feels responsible for the mass produced object. And, of course, if based on multiples, even the most recent developments in art could be presented in a representative and authentic

współtworzenia. I – co jest oczywiste – najnowsze prądy estetyczne byłyby im prezentowane i objaśniane, tak jak to się robi z najnowszymi odkryciami w dziedzinie nauk przyrodniczych. Nawet skromny budżet wytrzymałby organizację takiej artoteki – i ze sztuką można by obcować tak samo, jak z książkami.

Napisałem to w roku 1972. Wiele się przez ten czas zdarzyło. Dzisiaj multiple jako trójwymiarowe multiplikowane obiekty mieszczą się w szerokim nurcie sztuki współczesnej. Proces demokratyzacji poczynił postępy – żeby nie było wątpliwości, nie przeciw rynkowi sztuki, jak chciał Maciunas, ale razem z rynkiem sztuki, jak próbował to robić Beuys. W konsekwencji tych zmian na aukcjach zapłacono ponad 100 000 dolarów za klasyczne multiple Duchampa czy Beuysa. W 1986 roku Hans Haacke ironicznie odniósł się do tego w multiplu *Broken R. M.* Zniszczony ready-made *In Advance of the Broken Arm* [Duchampa] – na podłodze leży szufla do odgarniania śniegu, uchwyt wisi na ścianie, a jego cień pada na niebieską francuską tabliczkę z nazwą ulicy, podobną do tej użytej przez Duchampa. Ale, tak jak u Duchampa, nie ma na niej nazwy ulicy, lecz co innego. U Haacke’go czytamy: ART & ARGENT – A TOUS LES ETAGES. Haacke stworzył krytykę multipla w możliwie małym nakładzie – tylko trzech egzemplarzy.

Historia multipla jest historią emancypacji sztuki z idei unikatowego dzieła ręki artysty, historią wyzwania się z aury uświęconego, twórczego aktu artysty, która zaczęła się na początku XX wieku

Multiple, w większym stopniu niż inne rodzaje artystyczne, odzwierciedla socjologiczne i polityczne zmiany zachodzące w XX-wiecznym świecie – kłopoty z demokratyzacją.

one can certainly deal with art in the same way as with books”. This was written in 1972.

A lot has happened since 1972. Today a multiple as a multiplied three-dimensional object is numbered among the widespread genres of contemporary art. The democratisation process had made progress to be sure, not against the art market, as Maciunas claimed, but together with the art market, as Beuys practised it. And as a consequence, over a hundred thousand dollars have been paid at auctions for classical multiples by Duchamp or Beuys. In 1986, Hans Haacke ironically responded to this situation in the multiple “Broken R.M.”.

Next to the broken readymade “In Advance of the Broken Arm”, a snow shovel lies on the floor, the handle hangs on one of the walls and its shadows falls next to a blue French street sign, similar to those used by Duchamp. However, just as in Duchamp’s work, there is no street name on the sign. Instead, there is a bit of information. In Haacke’s case it reads: ART & ARGENT -A TOUS LES ETAGES. Haacke produced this multiple criticism in the smallest possible edition for a multiple - just three.

The history of the multiple is the history of the emancipation of the idea of art as a unique work from the artist’s hand, of the liberation from the aura of the artist’s holy act of creation, as executed since the beginning of the 20th century.

More than any other artistic type, the multiple reflects the social and political changes in the 20th century world: difficulties with democratisation.

René Block

W roku 1964, w wieku 22 lat, otworzył w Berlinie galerię sztuki, w której pierwsze wystawy i performance organizował wspólnie z równie młodymi wtedy artystami, takimi jak Gerhard Richter, Sigmar Polke, Wolf Vostell, Joseph Beuys, Nam June Paik oraz międzynarodową grupą artystyczną Fluxus.

W 1974 roku w jego nowojorskiej galerii miał miejsce performance Josepha Beuysa *I like America and America likes Me*.

W tym samym czasie Block rozpoczął działalność jako niezależny kurator wystaw – swoją postać zawdzięczając mu takie wystawy jak *Downtown Manhattan: SoHo* (1976), *Für Augen und Ohren* (1980) – obie prezentowane na Festiwalu w Berlinie, oraz *Art Allemagne Aujourd'hui*, eksponowana w Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris w 1981 roku.

W latach 1993–1995 decydował o programie wystaw oferowanych przez Institut für Auslandsbeziehungen (ifa), który zajmuje się promocją sztuki niemieckiej zagranicą.

W latach 1997–2006 pełnił funkcję dyrektora Kunsthalle Museum Fridericianum w Kassel.

W roku 2008 powołał do życia projekt TANAS – przestrzeń artystyczną do prezentacji sztuki tureckiej.

Jest współzałożycielem i zarazem dyrektorem artystycznym Kunsthalle 44 Møen w Danii.

Inne wybrane projekty:

- 1990 „The Readymade Boomerang”, 8. Biennale w Sydney
- 1994 „Iskele” – współcześni artyści ze Stambułu, prezentacje w galeriach ifa w Stuttgarcie, Berlinie i Bonn
- 1995 „Orient/ation”, 4. Biennale w Stambule, Turcja
- 1997 „Pro Lidice”, Museum of Fine Arts, Praga, Czechy
- 2000 „Eurafrica”, 3. Biennale w Gwangju, Korea
„Das Lied von der Erde”, Kunsthalle Fridericianum, Kassel, Niemcy
First international Biennial Conference, Kassel, Niemcy
- 2003 „In den Schluchten des Balkan”, Kunsthalle Fridericianum, Kassel, Niemcy
- 2004 „Love it or leave it”, 5. Cetinje Biennale, Czarnogóra (wspólnie z Natašą Ilić)

René Block

opened a gallery in Berlin in 1964 at the age of 22. His first exhibitions and performances were arranged with other young artists such as Gerhard Richter, Sigmar Polke, Wolf Vostell, Joseph Beuys, Nam June Paik and the international Fluxus group a.o.

In 1974 he opened an exhibition space in New York with “I like America and America likes Me” by Joseph Beuys.

At the same time Block started to work as an independent curator, he curated “Downtown Manhattan: SoHo”, 1976, and “Für Augen und Ohren”, 1980, both for the Berlin Festival, as well as “Art Allemagne Aujourd’hui” for the Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, 1981.

From 1993 until 1995 he was specifying the program of the exhibition service at the Institute for Foreign Relations (IfA), which is responsible for the presentation of German art abroad.

From 1997 until 2006 René Block was the director of the Kunsthalle Museum Fridericianum in Kassel.

In 2008 he founded the artspace TANAS in Berlin, a platform for Turkish art.

He co-founded Kunsthalle 44 Moen in Denmark and acts as its artistic director.

Other projects:

- 1990 “The Readymade Boomerang”, 8. Biennial of Sydney
- 1994 “Iskele”, contemporary artists from Istanbul, ifa-galleries in Stuttgart, Berlin, Bonn
- 1995 “Orient/ation”, 4. Istanbul Biennale
- 1997 “Pro Lidice”, Museum of Fine Arts, Prague
- 2000 “Eurafrica”, 3. Gwangju Biennial, Korea
“Das Lied von der Erde”, Kunsthalle Fridericianum, Kassel
First international Biennial Conference, Kassel
- 2003 “In den Schluchten des Balkan”, Kunsthalle Fridericianum, Kassel
- 2004 “Love it or leave it”, 5. Cetinje Biennale, Montenegro (together with Nataša Ilić)



Rene Block. Fotos Kleist Heinrich

2007	„Welfare – Farewell”, Pawilon Skandynawski (Norwegia/Szwecja/Finlandia), Biennale w Wenecji, Włochy	2007	“Welfare – Farewell”, Nordic Pavilion (Norway/Sweden/Finland), Venice Biennial
2010	„Starter” – wystawa inauguracyjna działalność przestrzeni wystawienniczej ARTER – space for art w Stambule, Turcja	2010	“Starter”, inaugural exhibition for ARTER, Istanbul
2013	„Eine kleine MACHTmusik”, Museum ESSL, Klosterneuburg, Wiedeń, Austria	2013	“Eine kleine MACHTmusik“, Museum ESSL, Klosterneuburg/Wien
2013	„Iskele 2 – The unanswered question”, TANAS i NBK, Berlin, Niemcy	2013	“Iskele 2 – The unanswered question”, TANAS and NBK, Berlin





Widok wystawy, Multiplizieren ist menschlich, od 9 września 2011 do 26 listopada 2011, zdjęcie: Uwe Walter, Berlin
© Edycja Block Berlin

Exhibition view, Multiplizieren ist menschlich, 09.September2011-26.November2011, photo: Uwe Walter, Berlin
© Edition Block Berlin

asp.gda.pl

ISSN: 2081-6197



AKADEMIA
SZTUK
PIĘKNYCH
W GDAŃSKU