



Europäisches
Patentamt
European
Patent Office
Office européen
des brevets

München Kunst im Außenraum Art outside Art dans l'espace public

Ein Parcours durch die Sammlung
A tour of the art collection
Un parcours à travers la collection

Das EPA, dessen Auftrag es ist, Innovation, Wettbewerbsfähigkeit und Wirtschaftswachstum in Europa mittels qualifizierter Patenterteilung zu fördern, sammelt Kunst, und zwar aktuelle, weil sie gerade charakteristische Voraussetzungen von Innovation in sich birgt und auf vielfältige Weise zum Ausdruck bringt.

The EPO, with its mission of promoting innovation, competitiveness and economic growth in Europe by granting high-quality patents, collects contemporary art because it is symbolic of those characteristics of innovation and gives expression to them in a multitude of ways.

L'OEB, qui a pour mission de soutenir l'innovation, la compétitivité et la croissance économique en Europe en maintenant un niveau de qualité élevé dans sa pratique d'octroi des brevets, collectionne des œuvres d'art, et plus précisément d'art contemporain, parce que celui-ci est par excellence un foyer d'innovations s'exprimant de diverses façons.

München

Kunst im Außenraum

Art outside

Art dans l'espace public

Ein Parcours durch die Sammlung

A tour of the art collection

Un parcours à travers la collection

Bob-van-Benthem-Platz 1



NICOLAS SCHÖFFER

CHRONOS 10B, 1979
1390 x 1265 x 695 cm



EDUARDO PAOLOZZI

Camera, 1978–1979
114 x 505 x 535 cm



ANDRE VOLTEN

Ohne Titel, 1979–1980



PHILLIP KING

Cross Bend, 1978–1980
circa 1350 x 650 x 950 cm



CHRISTIAN HINZ

4 S, 1997
90 x 620 x 170 cm

Bayerstraße 115



STEVEN RAND

Ohne Titel, 2004
circa 3900 x 1700 cm



CHIHIRO SHIMOTANI

Laterne I+II, 2004
140 x 140 x 90 cm,
90 x 140 x 140 cm

Bayerstraße 34



CHRISTIAN HINZ
Ohne Titel, 1993
379 x 500 x 200 cm



CHIIHIRO SHIMOTANI
Diagonale, 1992
2 380 x 710 cm



MAX BILL
Rhythmus im Raum, 1994
320 x 1 065 x 1 845 cm



NIKOLAUS GERHART
Geöffnete Granite II, 1992
je/each/chacune
420 x 85 x 70 cm



MARKUS STANGL
Ohne Titel, 1993
520 x 230 x 80 cm

Kurt-Haertel-Passage



HANNSJÖRG VOTH
*Zwischen Sonnentor und
Mondplatz*, 1992
460 x 1 495 x 12 480 cm

Grasserstraße 9



EDUARDO PAOLOZZI
For Leonardo, 1986
150 x 680 x 400 cm

KUNST IM AUSSENRAUM EIN PARCOURS DURCH DIE SAMMLUNG DES EUROPÄISCHEN PATENTAMTS IN MÜNCHEN

Blättert man heute durch die einschlägige Presse, so scheint die große Zeit der Kunst im öffentlichen Raum vorbei zu sein. Der Unterhalt und die Pflege von Kunst im öffentlichen Raum kosten Ressourcen, Mühe und Zeit. Veränderte Nutzungsbedingungen, Geschmackswechsel, Vandalismus, aufwändige Sanierungen, Geldknappheit – sowohl Kommunen als auch Unternehmen als Auftraggeber von Kunst im öffentlichen Raum haben ihre Gründe, warum sie das Thema von der Agenda streichen. Die Auftragskunst, bei Fertigstellung glanzvoll gefeiert, bleibt nach Standortschließungen oder bei Besitzerwechsel zurück und ist oftmals sehr sich selbst überlassen. Verwahrlosung droht, wo früher Repräsentation intendiert war.

Statt überdimensional großer Monumentalplastiken, sogenannten drop sculptures, die vor öffentlichen Gebäuden aufgestellt werden, geht die Entwicklung zunehmend hin zu temporären Formen von künstlerischen Interventionen, die nicht selten den ganzen Stadtraum bespielen und im Rahmen von zeitlich begrenzten Projekten realisiert werden. Performative Elemente, neue Theaterformen und diskursive Formate mit Soziologen, Stadtplanern und Kuratoren ersetzen symbolisch aufgeladene Repräsentationskunst. Nicht zuletzt München ist hier ein interessantes Beispiel, wo vor einigen Jahren mit der von Elmgreen & Dragset kuratierten Initiative des Kulturreferats „A Space called Public“ künstlerische Strategien der Aneignung von urbanem Raum und daraus folgende Formen der bürgerlichen Teilhabe und Stadtentwicklung untersucht wurden.

Was bleibt? Kunst im öffentlichen Raum als gesellschaftlicher Diskurs? Jedenfalls zeigen viele junge Künstler subversive Methoden in Form von ortsspezifischen Eingriffen, um alles Repräsentative zu unterlaufen. Und dennoch: Unverändert ist Kunst im öffentlichen Raum auch Prestigegewinn. Aufträge für Installationen für Weltausstellungen, Gartenschauen, Großbaustellen oder Konzerthäuser belegen dies eindrucksvoll. Kunst gehört zum Marketing von Städten und die gewachsene Anzahl von Biennalen weltweit zeigt, wie stark Gegenwartskunst im urbanen Leben heutzutage verankert ist.

Das Europäische Patentamt (EPA) gehört mit 14 Plastiken und Installationen im öffentlichen Raum zu den gewichtigen Förderern dieser Kunstform in München. Während der enormen Expansionsphase der Behörde in der Ludwigsvorstadt in den 1990er- und 2000er-Jahren wurden im Rahmen von Bauvorhaben etliche Wettbewerbe für die Gestaltung von Innenhöfen, Passagen, Foyers und Gartenanlagen ausgeschrieben. Die Auswahl der Künstler spiegelt dabei auch immer die Entstehungszeit der Gebäude wider. So ist ein Panoptikum von Künstlern mehrerer Generationen entstanden, die alle in irgendeiner Weise auf das EPA, seine Architektur oder die Topographie des Ortes Bezug nehmen. Für die Mitarbeiter wiederum, die neu eingestellten zuvorderst, bildet der Kontakt mit den Monumentalplastiken ein unverkennbares Merkmal des visuellen Erscheinungsbildes des Arbeitsplatzes. Kunst ist, so wirkt es, überall und sie schafft Orientierung, ist präsent und markiert die Kommunikationswege im Haus.

Auch das Bild ganzer Stadtviertel wird von den abstrakten Skulpturen des EPA geprägt. Steinskulpturen und Metallplastiken bilden den Schwerpunkt der Auftragsarbeiten, doch gibt es auch kinetische Arbeiten, Lichtinstallationen, interaktive Plastiken oder „Meditationsgärten“, die mehr oder weniger sichtbar den Bau rhythmisieren. Sie sind nicht nur bis heute mit dem Standort des Amtes verbunden, sondern beeinflussen vor allem auch die öffentliche städtebauliche Wahrnehmung der Behörde und seiner Identität. Der auf Funktionalität, Tektonik und Materialoptik reduzierte Stil der Monumentalplastiken von Nikolaus Schöffer, Max Bill und André Volten geht zurück auf die universale Sprache der Nachkriegsplastik, die mit einer ungegenständlichen Auffassung ein neues utopisches Lebensmodell für moderne Städte entwerfen sollte.

Die Skulpturen, so monumental sie auch wirken, bleiben dabei keineswegs dem Alltag der Menschen, die sie passieren, entrückt. Einige der Werke erfahren durchaus auch eine konkrete „Nutzung“ durch die Bürger des Viertels: sei es, dass Schüler der angrenzenden Schulen die zum Sitzen einladende Metallplastik von Eduardo Paolozzi an der Kohlstraße als Pausenort

wählen, sei es, dass Skater den 100 Meter langen konischen Granitkeil von Hannsjörg Voth in der Kurt-Haertel-Passage gern als Halfpipe nutzen oder Schulklassen auf der liegenden Steinskulptur von Christian Hinz für ein Erinnerungsfoto posieren. Viele der genannten Künstler suchten dabei die Nähe zu den Menschen, die im Stadtraum heimisch sind. Ihre Werke sollten die hermetische Fassade der Gebäude, für die sie erschaffen wurden, bewusst transzendieren und mit den Bürgern ihres Viertels kommunizieren.

Ein wichtiges, geradezu paradigmatisches Beispiel für diese kommunikative Funktion von Kunst im öffentlichen Raum ist die kinetische Plastik *CHRONOS 10B* von Nikolaus Schöffner vor dem Hauptgebäude an der Erhardtstraße. Als Anfang der 1970er-Jahre darüber diskutiert wurde, an welchen Standorten das EPA in Europa präsent sein sollte, wurde München und insbesondere der Standort an der Isar mit dem Argument vorgeschlagen, man könne dann auch die Forschungsbibliotheken von Deutschem Patentamt und Deutschem Museum für die Patentrecherche nach dem Europäischen Patentübereinkommen nutzen. Die für den Haupteingang in Auftrag gegebene Plastik von Schöffner sollte dabei die Synergien zwischen den drei Institutionen symbolisch reflektieren. Wenn sich *CHRONOS 10B* in den Abendstunden in Bewegung setzt und malerische Lichtsignale über die rotierenden Spiegel in die Umgebung sendet, so wird diese Botschaft auch bildlich sehr deutlich.

In einer internationalen Behörde wie dem EPA bilden die professionelle Förderung von zeitgenössischer Kunst und die Abbildung ihrer Entwicklung bis in die Gegenwart die Grundlage von Humanität und Wertevermittlung in einem Europa, das in die Zukunft schaut, jedoch auch seine Geschichte nicht vergessen hat. Die vorliegende Broschüre schließt nun eine Informationslücke und möchte die interessierte Öffentlichkeit einladen, zeitgenössische Kunst aus der Sammlung des EPA im Rahmen eines Parcours von 14 Arbeiten im öffentlichen Raum in München zu entdecken und verstehen zu lernen.

KRISTINE SCHÖNERT

ART OUTSIDE A TOUR OF THE EUROPEAN PATENT OFFICE'S ART COLLECTION IN MUNICH

If art journalists are to be believed, public art may have had its day. It simply costs too much time, money and effort to look after properly. For a variety of reasons – changing tastes or conditions of use, vandalism, expensive restoration or simply lack of funds – local authorities and companies are no longer so active in commissioning it. For all the fanfare that accompanied their unveiling, these artworks are often left to their own devices if premises close or change hands. Where they once had a representational purpose, they now face neglect.

Drop sculptures – those larger-than-life, monumental works frequently erected in front of public buildings – are increasingly giving way to temporary works, often scattered throughout the cityscape as part of short-term projects. Performance elements, new theatrical forms and discursive formats involving sociologists, urban planners and curators are replacing symbolically charged representational art. Munich provides a good example of this trend: a few years ago, its Department of Arts and Culture ran “A Space called Public”, a project curated by Elmgreen & Dragset and intended to create new conversations about artistic strategies for appropriating public space and the ensuing forms of civic participation and urban development.

So what's left – public art as social discourse? At any rate, many young artists are using site-specific interventions to subvert representation of any kind. And yet for all that, public art still confers prestige. Commissions for installations for world fairs, garden shows, new buildings or concert halls provide ample evidence of this. Cities use art as a marketing tool, and the proliferation of biennales around the world shows how deeply contemporary art is rooted in urban life today.

With 14 sculptures and installations in public spaces, the European Patent Office (EPO) is one of the leading patrons of this kind of art in Munich. During the 1990s and 2000s, when the EPO was rapidly expanding in the Ludwigsvorstadt area, it ran several competitions to design courtyards, passages, foyers and

gardens for its new buildings. The artists selected reflect the time of each building's construction. The result is a multi-generational panoply of artists who all somehow manage to reference the EPO, its architecture or the site's topography. For EPO staff, especially new recruits, the monumental sculptures give their workplace a highly distinctive visual identity. The omnipresent art also helps them to find their way around.

Indeed, whole areas of town are marked by the EPO's abstract sculptures. Most works are in stone or metal, but the collection also includes kinetic artworks, light installations, interactive sculptures and meditation gardens giving the buildings a palpable rhythm. Over the years, these pieces have not only become integral to the EPO's Munich site; they also influence its identity, and how the public perceives it in its urban setting. With a minimalist style reduced to functionality, tectonics and the visual appearance of materials, the monumental sculptures of Nikolaus Schöffner, Max Bill and André Volten take their inspiration from the universal language of post-war sculpture, whose non-figurative perspective has sought to develop a new utopian social model for modern cities.

However monumental they may appear, the sculptures are by no means remote from the everyday lives of those passing by. Some of them are actively "used" by local people: for pupils from the nearby schools, Eduardo Paolozzi's metal sculpture on Kohlstraße offers popular break-time seating; skateboarders like to practise their half-pipe tricks on Hannsjörg Voth's 100-metre tapered granite section in Kurt-Haertel-Passage; and school groups often head for Christian Hinz's recumbent stone sculpture to pose for souvenir photos. For many of these artists, engaging with the neighbourhood was all part of the plan – their works consciously sought to communicate with the people living there, by transcending the hermetic façade of the buildings for which they were created.

Nikolaus Schöffner's kinetic sculpture, *CHRONOS 10B*, which stands in front of the Isar building on Erhardtstraße, is an important example – indeed a paradigm –

of this communicative function of public art. In the early 70s, during the discussion about where in Europe the EPO should be located, Munich – and more particularly the Isar site – was put forward on the grounds that the nearby German Patent Office, Deutsches Museum and their research libraries could be used for patent searches under the European Patent Convention. The sculpture commissioned from Schöffner for the main entrance was intended to reflect symbolically the synergy between the three institutions. Now, when *CHRONOS 10B* swings into action at dusk, and its rotating mirrors create a splendid play of light amidst all three buildings, it gives clear visual expression to that idea.

For an international public authority like the EPO, professionally promoting contemporary art and illustrating its development up to the present day are cornerstones for humanitarianism and the transmission of cultural values in a Europe that looks to the future whilst not forgetting its past. This brochure presenting the EPO's contemporary art collection also invites to you to learn more about it, on a tour of 14 works in Munich's public space.

KRISTINE SCHÖNERT

ART DANS L'ESPACE PUBLIC UN PARCOURS À TRAVERS LA COLLECTION DE L'OFFICE EUROPÉEN DES BREVETS À MUNICH

À parcourir les revues spécialisées, on retire l'impression que la grande vogue de l'art dans l'espace public appartient au passé. Il est vrai que l'entretien des œuvres dans l'espace public revient cher, en argent, en efforts ou en temps. L'évolution des usages, le vandalisme, le coût des rénovations, la pénurie de ressources amènent les commanditaires potentiels, municipalités ou entreprises, à considérer que de tels projets ne sont pas à l'ordre du jour. Fêtées avec éclat au moment de leur inauguration, les œuvres de commande se retrouvent souvent orphelines et délaissées après la fermeture d'un site ou un changement de propriétaire. Des œuvres autrefois conçues comme contribuant au prestige d'une institution risquent de se dégrader une fois laissées à l'abandon.

Après l'ère des sculptures monumentales souvent surdimensionnées, les drop sculptures, la tendance évolue désormais vers des formes d'intervention artistique plus temporaires, quitte à investir parfois tout l'espace urbain dans le cadre d'un projet limité dans le temps. Les performances, des formes empruntées aux arts de la scène, ou des débats avec la participation de sociologues, urbanistes, et commissaires d'exposition viennent se substituer à l'art de prestige à forte charge symbolique. Munich est à cet égard un exemple intéressant. Il y a quelques années, le Département municipal de la culture de cette ville avait pris l'initiative de confier à Elmgreen & Dragset la réalisation de « A Space called Public » (Un espace appelé public), dans le but d'explorer des stratégies d'appropriation artistique de l'espace urbain et les formes de participation citoyenne et d'évolution urbaine qui pouvaient en découler.

Que reste-t-il de tout cela ? L'art dans l'espace public est-il un discours sociétal ? On relève à tout le moins que de nombreux jeunes artistes mettent en œuvre des méthodes subversives, des interventions spécifiquement conçues pour le site, veillant à ce que leur geste ne confère aucune sorte de prestige. Et pourtant : l'art dans l'espace public, qu'on le veuille ou non, reste une affaire prestigieuse. Les commandes d'installations à l'occasion d'expositions universelles, de florales, de grands travaux ou de la réalisation de salles

de concert en sont un témoignage éloquent. L'art fait partie de l'arsenal du marketing des villes, et la multiplication des biennales partout au monde démontre à quel moins l'art contemporain a fait souche dans la vie de nos villes.

Avec 14 sculptures et installations dans l'espace public, l'Office européen des brevets fait partie des poids lourds parmi les promoteurs de cette forme d'expression artistique à Munich. Pendant sa phase d'expansion massive durant les années 1990 et 2000, divers concours ont eu lieu à l'occasion de projets de construction en vue de l'aménagement de cours intérieures, de passages, de halls d'entrée et de jardins. La sélection des artistes est à chaque fois un reflet de l'époque de la construction d'un bâtiment. On se retrouve ainsi avec un florilège d'artistes de plusieurs générations successives qui, tous, d'une façon ou d'une autre, font référence à l'OEB, à son architecture ou à la topographie du lieu. Pour les collaborateurs, et, plus particulièrement pour les nouveaux venus, la présence de ces sculptures monumentales est un trait distinctif qui fait à l'évidence partie de l'identité visuelle du lieu de travail. Il se dégage l'impression que l'art est partout, qu'il crée des repères, qu'il affirme sa présence et qu'il marque les voies de circulation dans le bâtiment.

Les sculptures abstraites aux abords de l'OEB contribuent à marquer l'aspect de quartiers entiers de la ville. L'essentiel des commandes sont des sculptures en pierre ou en acier, mais on rencontre également des œuvres cinétiques, des installations lumineuses, des sculptures interactives ou des « jardins de méditation », qui donnent un rythme plus ou moins apparent aux bâtiments. Non seulement elles sont associées jusqu'à ce jour avec le site de l'OEB, mais elles influencent aussi et surtout la perception que le public peut avoir de l'identité de l'Office dans son contexte urbain. Dans leurs sculptures monumentales, Nikolaus Schöffner, Max Bill et André Volten pratiquaient un style épuré réduit à la fonction, à la tectonique et à l'apparence visuelle des matériaux, emprunté au langage universel de la sculpture de l'après-guerre qui, par son parti-pris non figuratif, entendait

proposer un nouveau modèle de vie utopique pour la grande ville d'aujourd'hui.

Les sculptures, toutes monumentales qu'elles paraissent, ne restent pas du tout à l'écart de la vie quotidienne de ceux qui les côtoient. Certaines sont très concrètement utilisées par les habitants du quartier : qu'il s'agisse d'écoliers des écoles voisines qui viennent passer leurs récréations sur la sculpture en métal d'Eduardo Paolozzi sur la Kohlstraße, qui invite à s'asseoir, ou de skateurs qui utilisent volontiers le coin conique en granite de 100 mètres de long de Hannsjörg Voth dans le passage Kurt-Haertel comme half-pipe, ou encore de classes d'école qui posent devant la sculpture couchée en pierre de Christian Hinz pour une photo-souvenir. Nombre des artistes cités cherchent à être près de ceux dont l'espace urbain est le lieu de vie. Leurs œuvres s'efforcent spécifiquement de transcender l'aspect hermétique des façades des bâtiments pour lesquels elles ont été créées afin de communiquer avec les habitants du quartier.

Un éminent exemple, quasi paradigmatique, de cette fonction communicative de l'art dans l'espace public est la sculpture cinétique *CHRONOS 10B* de Nikolaus Schöffer devant le bâtiment principal sur l'Erhardtstraße. Lorsque la discussion, au début des années 1970, portait sur les lieux où implanter l'OEB en Europe, Munich et plus précisément le site au bord de l'Isar avaient été proposés au motif que ce lieu permettrait également de consulter les bibliothèques de recherche de l'Office allemand des brevets et du Deutsches Museum dans le cadre des recherches sur les brevets menées en vertu de la Convention européenne sur le brevet européen, ou Convention de Munich. La commande pour une sculpture devant l'entrée principale, attribuée à Schöffer, spécifiait que l'œuvre devait symboliser les synergies à l'œuvre entre les trois institutions. Lorsqu'à la nuit tombante, *CHRONOS 10B* se met en mouvement et envoie vers les alentours des signaux lumineux au moyen de miroirs en rotation, le message visuel est parfaitement clair.

Dans une institution internationale telle que l'OEB, le choix de promouvoir l'art contemporain de façon

professionnelle et de collectionner des témoignages de son évolution jusqu'à ce jour était conçu comme un engagement humaniste et de diffusion des valeurs dans une Europe tournée vers l'avenir sans pour autant oublier son histoire. La présente brochure comble une lacune dans l'information offerte au public intéressé et propose à celui-ci un parcours qui lui fera découvrir et mieux comprendre quatorze œuvres dans l'espace public munichois.

KRISTINE SCHÖNERT

Hauptsitz Headquarters Siège

Bob-van-Benthem-Platz 1

1. NICOLAS SCHÖFFER

CHRONOS 10B, 1979

1390 x 1265 x 695 cm
Rostfreier Stahl, Scheinwerfer,
Lampen mit farbigem Glas
Stainless steel, spotlights,
lamps with coloured glass
Acier inoxydable, projecteur,
lampes à verres de couleur

2. EDUARDO PAOLOZZI

Camera, 1978 – 1979

114 x 505 x 535 cm
Eisen, 9-teilig
Iron, 9 parts
Fonte, en 9 parties

3. ANDRE VOLTEN

Ohne Titel, 1979 – 1980

Rostfreier Stahl, 12-teilige
Installation von Kugeln und
Kugelkalotten, Durchmesser
einer Kugel bis 260 cm
Stainless steel, Installation
comprising 12 spheres
and hemispheres, diameter
of each up to 260 cm
Acier inoxydable, Installation
de 12 sphères et calottes de
sphères, diamètre de chacune
jusqu'à 260 cm

4. PHILLIP KING

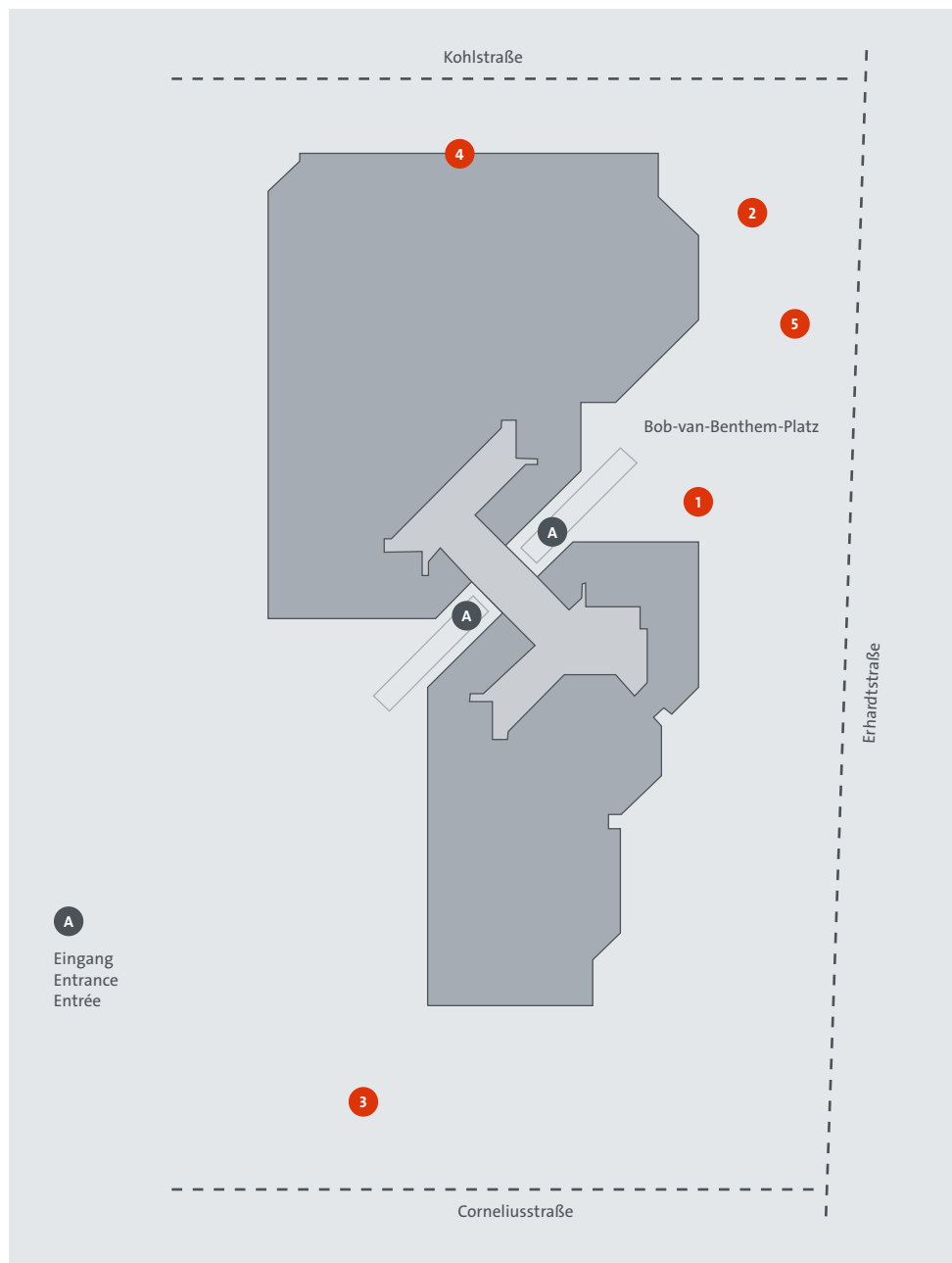
Cross Bend, 1978 – 1980

circa 1350 x 650 x 950 cm
Stahl
Steel
Acier

5. CHRISTIAN HINZ

4 S, 1997

90 x 620 x 170 cm
Granit
Granite
Granite









NICOLAS SCHÖFFER

CHRONOS 10B, 1979

1390 x 1265 x 695 cm

Rostfreier Stahl, Scheinwerfer, Lampen mit farbigem Glas

Stainless steel, spotlights, lamps with coloured glass

Acier inoxydable, projecteur, lampes à verres de couleur

Mit Licht gemalte Bilder entstehen durch *CHRONOS 10B*. Die kybernetische Skulptur basiert auf drei Prinzipien, mit denen Nicolas Schöffer (*1912 Kalocsa, HU; †1992 Paris, FR) die perfekte Skulptur definiert: Spationodynamik, Luminodynamik und Chronodynamik. Mit der Serie der *CHRONOS*-Arbeiten entwickelt der Künstler ein elektrisches Werkzeug, mit dem er ein dynamisches konstruktivistisches Kunstwerk aus immateriellen Substanzen wie Raum, Licht und Zeit erschaffen kann. Seine Arbeit greift die Entwicklungen in der kinetischen Kunst und dem Konstruktivismus aus den 1920er-Jahren auf und übernimmt das Verlangen nach Modernität und Fortschritt einer zunehmend technisierten Gesellschaft der 1970er- und 1980er-Jahre. Mit der Platzierung des *CHRONOS 10B* am Eingang des EPA wird durch das wechselnde Lichtspiel in den Abendstunden der kommunikative Austausch zwischen dem Deutschen Patent- und Markenamt, dem Deutschen Museum und dem EPA symbolisiert.

Images painted with light: such is the effect created by *CHRONOS 10B*. This cybernetic work embodies the three principles employed by Nicolas Schöffer (*1912 Kalocsa, HU; †1992 Paris, FR) to define the perfect sculpture: spatiodynamics, luminodynamics and chronodynamics. The *CHRONOS* series sees the artist develop an electrical mechanism around which he creates a dynamic constructivist artwork comprising such intangible substances as space, light and time. His work references developments in twentieth-century kinetic art and constructivism, and translates into art the yearning in the 1970s and 1980s for modernity and progress in a society increasingly preoccupied with technology. With the play of light cast after dusk from its position at the EPO entrance, *CHRONOS 10B* symbolises the dialogue between the German Patent and Trademark Office, the Deutsches Museum and the EPO.

CHRONOS 10B fait advenir des images éphémères, peintes avec de la lumière. La sculpture cybernétique de Nicolas Schöffer (*1912 Kalocsa, HU ; †1992 Paris, FR) s'appuie sur trois principes qui, selon lui, définissent la sculpture parfaite : la spatiodynamique, la luminodynamique et la chronodynamique. Dans la série *CHRONOS*, l'artiste met au point un dispositif électrique avec lequel il crée une œuvre d'art constructiviste dynamique, faite de substances immatérielles telles que l'espace, la lumière et le temps. Son travail se situe dans le prolongement de l'art cinétique, ainsi que dans le constructivisme des années 1920. Il fait écho au désir de modernité et de progrès qui animait la culture des années 1970–1980, de plus en plus pénétrée par la technique. À la nuit tombante, la sculpture *CHRONOS 10B* qui se dresse à l'entrée de l'OEB, déploie son jeu de lumières changeantes qui symbolise l'échange communicatif entre l'Office allemand des brevets et des marques, le Deutsches Museum (musée des sciences et de la technique) et l'OEB.





EDUARDO PAOLOZZI*Camera, 1978 – 1979*

114 x 505 x 535 cm

Eisen, 9-teilig

Iron, 9 parts

Fonte, en 9 parties

Als Mitglied der „Independent Group“ ist der italienischstämmige Künstler Eduardo Paolozzi (*1924 Leith, GB; †2005 London, GB) ein Wegbereiter der Pop Art in England. Paolozzis zentrales Thema steht damit fest: die Platzierung von Kunst im Alltag. Er entwickelt eine Technikaffinität, der die Realisierung seiner Skulpturen im Außenbereich, entstanden ab den frühen 1960er-Jahren, Rechnung trägt. Seine Plastiken bestehen aus mehreren Modulen, deren Aussehen an Maschinenteile erinnert und die industriell aus vorgefertigten Gussformen hergestellt sind. Auch *Camera* (1978/79) wird so produziert. Das offene Arrangement der einzelnen Elemente lädt zum Spielen und Verweilen ein. Von oben betrachtet verschmelzen die Module zu einer amorphen Skulptur. Konzipiert als Spielgerät für Kinder und für die Betrachtung von oben ist *Camera* sowohl eine in sich stimmige und geschlossene Skulptur genauso wie ein demokratisiertes Kunstwerk zum Anfassen.

As a member of the “Independent Group”, Scottish-Italian artist Eduardo Paolozzi (*1924 Leith, GB; †2005 London, GB) led the way for the pop art movement in England. His work has a very clear central theme: making art part of daily life. His affinity for technology is reflected in his public sculptures, which date from the early 1960s. These works comprise multiple modules reminiscent of machine parts, industrially manufactured from pre-cast moulds. In *Camera* (1978/79), a typical piece from this era, the open arrangement of the two elements provides a space equally suited to relaxation and play. When looked at from above, the modules melt into an amorphous structure. Designed as a climber for children to play on and to be viewed from an aerial perspective, Paolozzi’s *Camera* is both an articulate and coherent sculpture and a democratic piece of art that welcomes contact.

Membre du « Independent Group », l'artiste d'origine italienne Eduardo Paolozzi (*1924 Leith, GB ; †2005 London, GB) compte parmi les précurseurs du pop art en Grande Bretagne. Avec le pop art, Paolozzi tient son grand sujet : installer l'art dans la vie quotidienne. Il développe une affinité pour la technique qui s'exprime dans ses sculptures dans l'espace public, qui virent le jour dès le début des années 1960. Ses sculptures sont composées de plusieurs modules dont l'aspect rappelle des pièces mécaniques et qui sont coulées dans des moules industriels préfabriqués. *Camera* (1978/79) est réalisée selon la même technique. L'espacement entre les différents éléments invite à y jouer ou à s'y attarder. En revanche, vus d'en haut, les modules se fondent en une sculpture informe. Conçue en tant que mobilier pour place de jeu pour enfants autant que pour être contemplée d'en haut, *Camera* est à la fois une sculpture cohérente et qui se suffit à elle-même et une œuvre démocratique, faite pour être utilisée.









ANDRE VOLTEN

Ohne Titel, 1979 – 1980

Rostfreier Stahl, 12-teilige Installation von Kugeln und Kugelkalotten,
Durchmesser einer Kugel bis 260 cm

Stainless steel, Installation comprising 12 spheres and hemispheres,
diameter of each up to 260 cm

Acier inoxydable, Installation de 12 sphères et calottes de sphères,
diamètre de chacune jusqu'à 260 cm

12 Kugeln und Kugelkalotten platziert André Volten (*1925 Andijk, NL; †2002 Amsterdam, NL) in der Außenanlage des EPA. Der Bildhauer bezieht das urbane Umfeld als entscheidendes Element in seine Plastik mit ein. Ausgehend von der Malerei, in der er sich früh mit dem Konstruktivismus auseinandersetzt, übernimmt er die Prinzipien einer harmonischen Flächengestaltung nach mathematischen Grundsätzen in die Dreidimensionalität. Eisen und Stahl, vor allem COR-TEN-Stahl, faszinieren ihn als Material für seine großen Skulpturen. In der Werkgruppe der architektonischen Skulpturen handelt es sich um eine Arbeit mit mehreren Einzelkomponenten, die nach strengen konstruktivistischen Grundsätzen positioniert sind. Die einzelne Komponente gewinnt im Außenbereich des EPA eine besondere Bedeutung, da durch die Bepflanzung die Blickachsen zwischen den Kugeln gestört sind. Um die Skulptur ganz zu erfassen, muss sie räumlich erlaufen werden.

Twelve spheres and hemispheres by André Volten (*1925 Andijk, NL; †2002 Amsterdam, NL) nestle on grounds of the EPO. The sculptor uses the urban backdrop as a key element in his work. Having started out in the traditional medium of painting and engaging early with constructivism, Volten became interested in harmonious surface modelling based on mathematical principles and its application in a three-dimensional setting. He is fascinated by iron and steel, especially COR-TEN steel, as a material for large-scale sculptures. Belonging to the tradition of architectural sculptures, this piece is composed of multiple components which are positioned according to strict constructivist principles. The individual components take on a special significance on the grounds of the EPO with vegetation interrupting lines of sight between the spheres. To appreciate its integrity, the sculpture is best explored on foot.

André Volten (*1925 Andijk, NL ; †2002 Amsterdam, NL) a disposé douze sphères et calottes de sphères dans les jardins de l'OEB. L'environnement urbain que le sculpteur investit est un élément décisif dans sa démarche. Parti de la peinture (qui lui avait très tôt fait découvrir le constructivisme), il transpose dans l'espace tridimensionnel les principes d'un agencement harmonieux des surfaces régi par des règles mathématiques et géométriques. Pour ses grandes sculptures, les matériaux qui le fascinent sont le fer et l'acier, et notamment l'acier Corten. Dans son groupe de sculptures architecturales, Volten travaille avec plusieurs composantes individuelles disposées selon des principes constructivistes rigoureux. La composante individuelle prend un sens tout particulier dans les aménagements extérieurs de l'OEB, puisque la végétation détruit les axes perspectifs qui relient les sphères entre elles. Pour voir la sculpture dans son ensemble, le spectateur doit accomplir tout un périple.



PHILLIP KING

Cross Bend, 1978 – 1980

circa 1350 x 650 x 950 cm

Stahl

Steel

Acier

Cross Bend (1978/80) windet sich vom Boden auf das Dach des Zwischengeschoßes des EPA-Dienstgebäudes. Durch Lücken zwischen den gebogenen und gewundenen Quadern entstehen Hohlräume, die Leichtigkeit und Beweglichkeit suggerieren. Die Skulptur setzt einen bewussten Gegenpol zur orthogonalen Formensprache der Architektur von Gerkan, Marg und Partner. Phillip King (*1934 Tunis, TN) abstrahiert organische und amorphe Strukturen und übersetzt diese in Stahl. Spannung entsteht durch den Wechsel zwischen Materialität und Immaterialität. Daneben steht King der Gegensatz zwischen Naturvorbild und Stofflichkeit im Vordergrund. King übersetzt polymorphe Formen in ein Industriematerial und verleiht dem Stahl optisch Eigenschaften, die seiner Natur entgegenstehen. Seine Arbeiten basieren auf der Neuinterpretation des Naturvorbilds und reihen sich in die lange Tradition der Abstraktion ein.

Cross Bend (1978/80) bucks and twists as it springs from the ground and arches its way to the mezzanine roof of the EPO's Isar building. Gaps between the vaulting, sinuous cuboids create spaces that evoke lightness and agility. The sculpture is a conscious foil to the orthogonal geometrics of architects von Gerkan, Marg and Partners' building. Phillip King (*1934 Tunis, TN) abstracts organic and amorphous structures and translates them into steel, creating tension at the transition between materiality and immateriality. All the while, his focus remains on the contrast between nature and materiality. King translates polymorphic forms into an industrial material, visibly endowing the steel with characteristics at odds with its nature. His work is based on the re-interpretation of nature and belongs to the long tradition of abstraction.

Cross Bend (1978/80) s'arc-boute pour se hisser depuis le sol jusque sur le toit de l'entresol du bâtiment administratif de l'OEB. Les vides entre les blocs arqués et en torsion font naître des volumes en creux qui suggèrent la légèreté et la mobilité. La sculpture se veut un contrepoint au langage orthogonal du bâtiment dû à von Gerkan, Marg et partenaires. Phillip King (*1934 Tunis, TN) transpose dans des formes abstraites des structures organiques et amorphes qu'il réalise en acier. Le passage entre matérialité et immatérialité est facteur de tension. L'autre thème majeur chez King est l'opposition entre le modèle que propose la nature et la matérialité. King transpose des formes polymorphes dans un matériau industriel. Son traitement de l'acier produit des effets visuels en contradiction avec la nature du matériau. Ses travaux réinterprètent le modèle que propose la nature et s'insèrent dans la longue tradition de l'art abstrait.







CHRISTIAN HINZ

4 S, 1997

90 x 620 x 170 cm

Granit

Granite

Granite

Christian Hinz (*1964 Birkenfeld an der Nahe, DE) erschafft architektonische Skulpturen. Dabei liegt sein Fokus auf der Inszenierung des vorgefundenen Materials Granit. Hinz arbeitet mit der Spannung zwischen bearbeiteter und un bearbeiteter Oberfläche und dem Zitat von architektonischen Elementen. Die treppenartige Stapelung von drei Elementen zeigt eine serielle Fortsetzung der immer gleichen Grundform, die sich ähnlich wie Architektur in die Höhe entwickelt. Unterschiede zu einem Gebäude entstehen durch den Wechsel zwischen bearbeiteter, geglätteter Oberfläche und unbehauenen Stein. Dem Paolozzi-Schüler geht es dabei um die Darstellung des Werkprozesses in der fertigen Arbeit. Die endgültige Skulptur entsteht hier weniger durch die Erschaffung einer neuen Form, die dem Material abgerungen wird, sondern durch Freilegen und Betonen der bereits vorhandenen Strukturen.

Christian Hinz (*1964 Birkenfeld an der Nahe, DE) creates architectural sculptures that showcase the pieces of granite he finds. Hinz's work explores the tension between dressed and undressed stone, and features references to architectural elements. The stair-like arrangement of this work's three elements is evocative of a serial perpetuation, where the same basic shape used over and over grows taller, like a building. What distinguishes this piece from an architectural structure is the counterpoint between smooth, finished surface and unhewn stone: a student of Paolozzi, Hinz seeks to lay bare the creation process in the finished work. The sculpture is created less by extracting a new form from the material than by chipping away the excess stone to reveal and accentuate the sculpture that already exists within.

La sculpture pratiquée par Christian Hinz (*1964 Birkenfeld an der Nahe, DE) est architecturale. Son approche consiste à mettre en scène le matériau trouvé sur place, du granite. Il instaure une tension entre surfaces travaillées et surfaces brutes, tout en citant des éléments d'architecture. Les trois éléments étagés à la manière d'un escalier obéissent à la répétition sérielle d'un module fondamental, qui, comme en architecture, évolue en hauteur. Cependant l'alternance entre surfaces lisses, travaillées, et pierre brute distingue la sculpture d'un édifice. Ainsi, Hinz conserve l'angle obtus dû à la fracture du bloc de pierre, de même que sa surface irrégulière, ondoyante. Disciple de Paolozzi, il tient à rendre lisible le processus de la création dans le travail achevé. La sculpture définitive ne prétend pas être une forme nouvelle arrachée au matériau, mais le dégage et la mise en évidence de structures préexistantes.





PschorrHöfe

Bayerstraße 34 und 115

Kurt-Haertel-Passage

Grasserstraße 9

1. STEVEN RAND

Ohne Titel, 2004

circa 3 900 x 1700 cm
LED-Strahler, Lichtsteuerung
LED spotlights,
programmable LED system
Spots LED, éclairage programmé

2. CHIHIRO SHIMOTANI

Laterne I+II, 2004

140 x 140 x 90 cm,
90 x 140 x 140 cm
Granit, Leuchtmittel
Granite, light source
Granite, dispositif lumineux

3. CHRISTIAN HINZ

Ohne Titel, 1993

379 x 500 x 200 cm
Granit, Glas, Neonröhren
Granite, glass, neon strip lights
Granite, verre, tubes fluorescents

4. CHIHIRO SHIMOTANI

Diagonale, 1992

2380 x 710 cm
Steine, Siebdruck
Stone, screen print
Pierres, sérigraphie

5. MAX BILL

Rhythmus im Raum, 1994

320 x 1065 x 1845 cm
Granit
Granite
Granite

6. NIKOLAUS GERHART

Geöffnete Granite II, 1992

je/each/chacune
420 x 85 x 70 cm
Granit, 8-teilig
Granite, 8 pieces
Granite, en 8 parties

7. MARKUS STANGL

Ohne Titel, 1993

520 x 230 x 80 cm
Granit, Stahl
Granite, steel
Granite, acier

8. HANNSJÖRG VOTH

*Zwischen Sonnentor und
Mondplatz, 1992*

460 x 1495 x 12480 cm
Granit, Marmor
Granite, marble
Granite, marbre

9. EDUARDO PAOLOZZI

For Leonardo, 1986

150 x 680 x 400 cm
Eisen
Iron
Fonte



Eingang
Entrance
Entrée





STEVEN RAND*Ohne Titel, 2004*

circa 3 900 x 1 700 cm

LED-Strahler, Lichtsteuerung

LED spotlights, programmable LED system

Spots LED, éclairage programmé

Steven Rand (*1953 Tarrytown, New York, US) verändert mit raumgreifenden Lichtinstallationen die Wahrnehmung von Gebäuden. Durch gezielten Einsatz von LED wird ein Raum zum Träger einer Farbe und so vom Betrachter in seiner Ausdehnung als Gesamtes begriffen. Es zählt nicht mehr die Funktion der Architektur, es zählen Größe und Weite, die die Farbe transportieren. Rand schlägt die Brücke zwischen Minimalismus und kinetischer Kunst. Durch einen genau komponierten Farbwechsel von 16,7 Millionen Farben sorgt die Lichtinstallation im Dienstgebäude des EPA nach Einbruch der Dunkelheit für einen ständig wechselnden farbigen Raumeindruck, der sich vor dem Ablauf eines Jahres nicht wiederholt. Bewusst entscheidet sich Rand für die Illumination der Räumlichkeiten mit künstlichem Licht, um durch die sich verändernde Farbigkeit das Volumen der Architektur zu betonen und so das scheinbar stagnierende urbane Umfeld mit kaum merklichen Farbwechseln alle zwei Sekunden ständig zu verändern.

Steven Rand (*1953 Tarrytown, New York, US) uses large-scale light installations to alter how buildings are perceived. Through the selective use of LEDs, a space becomes a canvas for colour, its entire expanse a whole in the eyes of the viewer. The function of the architecture is no longer what counts, it's the size and reach that transport the colour. In this way Rand bridges the gap between minimalism and kinetic art. The light installation that transforms the Office's façade at nightfall pulses through a carefully choreographed cycle of 16.7 million colours, with no shade repeated in the course of an entire year. The idea is to keep people who see it all the time seeing something new. Rand deliberately opts to illuminate the space in artificial light, using changing colours to highlight the building's volume, and thereby altering the seemingly static urban setting every two seconds with almost imperceptible colour variations.

Steven Rand (*1953 Tarrytown, New York, US) modifie la perception des bâtiments en réalisant de vastes installations lumineuses. Le recours à un éclairage LED ciblé transforme les espaces en supports d'une couleur, amenant le spectateur à les percevoir comme un tout. Ce qui compte n'est plus la fonction architecturale mais les dimensions et l'étendue qui transportent la couleur. Rand jette un pont entre art minimal et art cinétique. Dans son installation dans le bâtiment administratif de l'OEB, il orchestre avec précision le changement de couleur à partir de 16,7 millions de coloris dans une séquence qui, sur un cycle d'une année, ne se répète jamais. Une fois la nuit tombée, il se dégage une impression d'espace aux couleurs changeant en permanence, Rand opte à dessein pour un éclairage artificiel afin de mettre en valeur les volumes architecturaux par le changement des couleurs ; en faisant évoluer imperceptiblement les couleurs toutes les deux secondes, il modifie en permanence un environnement urbain apparemment immobile.









CHIIRO SHIMOTANI

Laterne I+II, 2004

140 x 140 x 90 cm, 90 x 140 x 140 cm

Granit, Leuchtmittel

Granite, light source

Granite, dispositif lumineux

Die Existenz des denkenden Menschen im Universum: kein geringeres Thema hat Chihiro Shimotani (*1934 Sakurai, JP) als Grundlage für seine Konzeptkunst gewählt. Er sucht nach Wegen, philosophische Erkenntnisse zu visualisieren. Immer in Anpassung an die Aussage wählt er das Material, auf das er Schrift druckt, für Shimotani Basis für die Vermittlung von Erkenntnis über die eigene Existenz. Doch die *Laternen* (2004) entbehren beides: Shimotani verzichtet auf die Anbringung von Schrift und bringt den Stein in eine Form, die seiner natürlichen Beschaffenheit entgegensteht. Shimotani zitiert *Keiner soll schlafen*, (*Turandot*) (2003) aus Papier. Darin bezieht sich der Künstler auf die berühmte Arie *Nessun dorma*, die Prinz Kalaf in der Oper *Turandot* von Giacomo Puccini singt. Durch die Umsetzung der gleichen Gestaltungsidee in einem gegensätzlichen Material verleiht er der Skulptur Beständigkeit und Dauer, und nimmt ihr gleichzeitig dennoch nichts von ihrer Fragilität und Leichtigkeit.

The existence of the thinking being in the universe: that, no less, is the theme chosen by Chihiro Shimotani (*1934 Sakurai, JP) as the basis for his conceptual art. He seeks ways to translate philosophical notions into visual language, meticulously choosing media that connect with what he wants to convey and imprinting it with text – for Shimotani the basis for transmitting his insight into the human condition. In *Laterne I+II* [*Lanterns I and II*] (2004), however we witness none of these traditions: no text is imprinted on the material used and the stone is shaped into a form that is at odds with its intrinsic character. This sculpture is a direct reference to a work executed in paper entitled *Keiner soll schlafen*, (*Turandot*) [None shall sleep (*Turandot*)] (2003), an allusion to Prince Kalaf's famous aria *Nessun dorma* from Giacomo Puccini's *Turandot*. By recasting the concept in a different medium, Shimotani lends the work a permanence and durability without taking away any of its fragility and lightness.

L'existence, dans l'univers, de l'homme, être pensant, rien de moins : tel est le thème que s'est assigné Chihiro Shimotani (*1934 Sakurai, JP), artiste conceptuel qui cherche à transposer dans un langage visuel des notions philosophiques. Il prend grand soin de toujours choisir en harmonie avec son propos les matériaux sur lesquels il imprime l'écrit. Qui est pour lui la base au moyen de laquelle il communique ce qu'il sait de sa condition d'être humain. Dans le cas de son œuvre *Laternen* (*Lanternes*) (2004) toutefois, on ne trouvera aucune de ces deux marques caractéristiques : Shimotani renonce à reproduire de l'écrit et donne à la pierre une forme qui est à l'opposé de sa forme naturelle. La citation-titre de l'œuvre *Keiner soll schlafen* (*Turandot*) (2003) en papier se réfère au fameux air *Nessun dorma* du prince Kalaf dans l'opéra *Turandot* de Giacomo Puccini. En transposant une même invention formelle dans un autre matériau, il confère à sa sculpture permanence et durabilité, sans rien retrancher de sa fragilité ni de sa légèreté.

CHRISTIAN HINZ*Ohne Titel, 1993*

379 x 500 x 200 cm

Granit, Glas, Neonröhren

Granite, glass, neon strip lights

Granite, verre, tubes fluorescents

Christian Hinz (*1964 Birkenfeld an der Nahe, DE) erschafft architektonische Skulpturen. Er arbeitet mit vorgefundenen, natürlichen Formen, die er mit wenig Veränderung betont. Seine Objekte entstehen aus dem Inneren der Steinquader heraus. Der Paolozzi-Schüler lässt seine Skulpturen durch Aushöhlen und Materialreduktion unterhalb der Oberfläche entstehen. Daraus ergibt sich eine Spannung zwischen bearbeiteten und unbearbeiteten Ebenen. Die Hauptrolle dabei spielt die serielle Fortsetzung einer Form. Die beleuchtete Auftragsarbeit *Ohne Titel* (1993) besteht aus Säulen des ehemaligen Brauereigeländes, das für das jetzige Dienstgebäude des EPA umgebaut wurde. Wie einen Säulengang inszeniert er die Spolien in serieller Reihung und beleuchtet die Zwischenräume. Indem Hinz so an die Vergangenheit der umgebenden Bebauung erinnert, verknüpft er seine Skulptur eng mit dem Standort. Die Säulen, die ehemals eine tragende Funktion im alten Gebäude hatten, werden in einen neuen Zusammenhang gestellt und ihre Materialität durch die Beleuchtung in den Fokus gerückt.

Christian Hinz (*1964 Birkenfeld an der Nahe, DE) creates architectural sculptures. His work focuses on natural elements that he reclaims and recasts virtually untouched in his pieces. For Hinz, who studied under Paolozzi, sculpting means freeing the object trapped inside the block of stone; his sculptures are created by hollowing out and reducing material under the surface, producing tension between dressed and undressed stone. Central to Hinz's approach is the repetition of a form. The illuminated sculpture *Ohne Titel* [Untitled] (1993) is composed of pillars from the old brewery that was torn down to make way for the current EPO building. Hinz arranges the reclaimed elements in a serial configuration, a colonnade, and illuminates the spaces in between. In thus referencing the surrounding site's past, Hinz creates a bond between sculpture and location. The pillars that once had a load-bearing function in the old construction are recontextualised, their materiality thrown into relief by the illumination.

Christian Hinz (*1964 Birkenfeld an der Nahe, DE) crée des sculptures architecturales. Il travaille avec les formes d'éléments de remploi qu'il met en valeur en y apportant très peu de modifications. Ses objets surgissent de l'intérieur de blocs de pierre. Disciple de Paolozzi, il fait émerger ses sculptures par soustraction de matière, en creusant le matériau sous la surface. Il en résulte une tension entre les niveaux travaillés et ceux laissés en l'état. La répétition sérielle d'une forme est l'élément dominant. La sculpture lumineuse *Ohne Titel* [Sans titre] (1993), une œuvre de commande, est composée de piliers provenant de la brasserie anciennement située sur le terrain qui a par la suite accueilli le bâtiment administratif de l'OEB. Il dispose ces éléments de remploi en une colonnade sérielle en insérant dans les intervalles des éléments lumineux. La référence au bâtiment qui occupait le terrain dans le passé est une façon d'établir un lien fort entre sa sculpture et le lieu. Les colonnes, qui avaient été porteuses dans l'ancien bâtiment, se retrouvent dans un contexte nouveau, où l'éclairage met l'accent sur leur matérialité.





...1989, die China
...West und
...die EG
...Kontinent

seit 1954
...Kontinent

Mauerfall: Die EG
...Gesprächen in Bonn



Frankistische Caras haben
sogar die Meinung, dass das bekanntste
Kriegsschiff der Flotte Navarino war.
Aber die Außenminister zu erkennen
die einzigen Klippen von rechts sind
die einzigen Klippen, die der spanischen
Leone auf demokratischem Kurs drohen.
Inksextrémisten, denen eine Demokratie
Spanien ebenso wenig gefiele wie anders-
wärts. könnten versucht sein, durch Terror-
anschläge den König zu dasten. Revolutionäre können
zwingen, ihm so eine revolutionäre Aktion
später zu zeigen. Auch die Sozialisten
die gegenwärtig in Spanien geht mit
dem Namen der Sozialistischen Union

spanische Sozialisten



CHIIRO SHIMOTANI

Diagonale, 1992

2380 x 710 cm

Steine, Siebdruck

Stone, screen print

Pierres, sérigraphie

Die Existenz des denkenden Menschen im Universum: kein geringeres Thema hat Chihiro Shimotani (*1934 Sakurai, JP) als Grundlage für seine Konzeptkunst gewählt. Der Kenner der unterschiedlichen Kulturen sucht nach Wegen, philosophische Erkenntnisse zu visualisieren. Dabei gibt es eine Konstante: die Schrift. Im Kunstwerk *Diagonale* (1992) verdeutlicht Shimotani die Endlichkeit der Existenz des denkenden Menschen. Auf die Schnittflächen der mittig platzierten Steine hat der Künstler Auszüge aus Tageszeitungen mittels Siebdruckverfahren aufgebracht. Damit weist Shimotani mit dem Stein als Sinnbild für Dauerhaftigkeit und den Tageszeitungen als Symbol für Kurzlebigkeit auf die Endlichkeit menschlichen Lebens im Gegensatz zur Beständigkeit der Natur hin. Indem der Künstler diese Aussage in den Schnittflächen der Steine verbirgt, schafft er einen meditativen Kunstraum, der den Betrachter zur bewussten Wahrnehmung seiner eigenen Existenz anregt.

The existence of the thinking being in the universe: that, no less, is the theme chosen by Chihiro Shimotani (*1934 Sakurai, JP) as the basis for his conceptual art. Keenly interested in different cultures, his quest for ways to translate into visual language philosophical notions that relate to the transience of human existence revolves around a single constant, the written word. In the artwork titled *Diagonale* [Diagonal] (1992), Shimotani expresses the finite nature of the existence of the thinking being. Excerpts from daily papers from around the world are screen-printed onto the flat surface of the large split rocks running diagonally across the piece. Using rocks as a symbol for permanence and daily papers ephemerality, Shimotani contrasts the finitude of human life with the constancy of nature. In not stating this openly but concealing it on the cut face of rocks, he creates a meditative artistic space that inspires in the viewer a conscious awareness of his own existence.

L'existence, dans l'univers, de l'homme, être pensant, rien de moins : tel est le thème que s'est assigné Chihiro Shimotani (*1934 Sakurai, JP), artiste conceptuel. Bon connaisseur de plusieurs civilisations, il cherche à transposer dans un langage visuel des notions philosophiques. Il se sert à cet effet d'un moyen privilégié : l'écriture. Dans l'œuvre intitulée *Diagonale* (1992), Shimotani dit la finitude de l'homme, être pensant. La diagonale est marquée par de gros galets de rivière sectionnés en deux, sur le plan de coupe desquels l'artiste a imprimé, moyennant un procédé sérigraphique, des coupures de journaux. Shimotani fait de la pierre le symbole de la durée, et des coupures de journaux celui du caractère éphémère de la vie humaine, par opposition à la permanence de la nature. En cachant son message dans la pierre, l'artiste crée un espace propice à la méditation qui encourage le spectateur à davantage s'ouvrir à la perception de sa condition d'être humain.







MAX BILL

Rhythmus im Raum, 1994

320 x 1065 x 1845 cm

Granit

Granite

Granite

Durch Weiterentwicklung der Abstraktionstheorien der klassischen Moderne wird Max Bill (*1908 Winterthur, CH; †1994 Berlin, DE) zum wichtigsten Vertreter der „Konkreten Kunst“. Bill sieht das mathematisch kalkulierte Zusammenspiel von Form und Farbe als Basis für ein harmonisches Kunstwerk. Geprägt durch die Grundsätze des Bauhauses, Keimzelle der deutschen geometrischen Abstraktion und Basis für das Postulat der Gleichheit aller Kunstgattungen, erschafft Bill ein sehr vielfältiges Oeuvre, in dem Malerei, Architektur, Skulptur und Design auf einer Ebene stehen. Kunst sollte ein Gegenstand für den geistigen und praktischen Gebrauch sein, ein Mittel für eine humane Umweltgestaltung. In der Auftragsarbeit für das EPA werden nach einer genau berechneten Komposition langgezogene Steinquader in einem immer wiederkehrenden Rhythmus einer Auf- und Abbewegung aufgerichtet, eine serielle Fortsetzung der immer gleichen Form, die sich unendlich in den Raum fortzusetzen scheint.

Through his contribution to the abstraction theories of classical modernism, Max Bill (*1908 Winterthur, CH; †1994 Berlin, DE) has come to be seen as a leading exponent of concrete art. In Bill's view harmony in art is reliant on the perfect geometric and mathematical interplay of form and colour. Influenced by the Bauhaus school, which pioneered geometric abstraction in Weimar Germany and stressed the unity of all forms of art, Bill went on to create an extremely diverse oeuvre, with painting, architecture, sculpture and design all on an equal footing. The goal of art is to develop objects for mental and material use, to give human form to the environment. In the work commissioned for the EPO, a number of rigorously dimensioned stone blocks are arranged into a repetitive rhythm of upward and downward movement, a serial perpetuation where the same basic shape seems to repeat itself eternally in the space.

En prolongeant les théories de l'abstraction développées par l'art moderne, Max Bill (*1908 Winterthur, CH; †1994 Berlin, DE) s'est imposé comme le principal protagoniste de l'art concret. Bill considère qu'une œuvre harmonieuse ne saurait être le seul fait de la couleur ; elle requiert un agencement de la forme et des couleurs obéissant à un calcul mathématique et géométrique rigoureux. Très marqué par le Bauhaus, institution catalysatrice de l'abstraction géométrique allemande avant la deuxième guerre mondiale, qui a par ailleurs postulé l'égalité entre les différents genres artistiques, Bill a produit une œuvre très diverse, où la peinture, l'architecture, la sculpture et le design coexistent sur un pied d'égalité. L'art selon Bill doit être utile, pour l'esprit et pour la pratique. Il doit être un outil permettant de donner une forme humaine à l'environnement. L'œuvre de commande qu'il a réalisée pour l'OEB obéit à une composition rigoureusement calculée, composée de longues barres de pierre couchées et debout formant des rectangles dressés à la verticale, reliés entre eux selon un rythme récurrent, une succession sérielle qui semble se poursuivre à l'infini.



NIKOLAUS GERHART

Geöffnete Granite II, 1992

je/each/chacune 420 x 85 x 70 cm

Granit, 8-teilig

Granite, 8 pieces

Granite, en 8 parties

Nikolaus Gerhart (*1944 Starnberg, DE) sucht in einem Steinquader die bereits vorhandene Form und will diese an die Oberfläche holen. Seine Arbeiten entstehen durch Aushöhlen und Wegnehmen. So entsteht eine Spannung zwischen bearbeiteter und un bearbeiteter Oberfläche. Die bildhauerischen Eingriffe sind von geringem, aber gezieltem Ausmaß. Mal schlägt Gerhart einen Keil in den Quader, mal ritzt er Symbole in die unbearbeitete Oberfläche. Seine Skulpturen sollen von den Betrachtern umrundet und begangen werden und erschließen sich erst dann in ihrer ganzen Dimension und Bedeutung. Die Blockhaftigkeit der kreisförmig angeordneten Stelen wird durch die aufgesetzten penibel geglätteten Quader aufgelöst. Durch die direkt am Aufsatzpunkt angebrachte quadratische Aushöhlung dringt das Sonnenlicht in das Zentrum des Kreises. Im Kontrast zur modernen und klaren Fassade der Dienstgebäude des EPA, zwischen denen die Skulptur platziert ist, erinnert sie an einen archaischen Steinkreis, der eine besondere Magie ausstrahlt und zum Begehen und Verweilen einlädt.

The work of Nikolaus Gerhart (*1944 Starnberg, DE) involves seeking out and exposing the form that resides inside a block of stone. By hollowing out and chipping away, he creates a tension between dressed and undressed stone. Gerhart's sculptures are born of subtle working, the artist's hand is light but purposeful. Sometimes he drives a wedge into a block, sometimes he carves symbols on the unfinished surface. His sculptures invite the viewer to come closer and explore, for only then is a true appreciation of their size and meaning possible. The brutality of the stele is softened by the highly polished blocks that sit atop each one in the circular arrangement. The square-shaped openings immediately above the rough base direct the sunlight to the centre of the circle. In contrast to the clean lines that characterise the modern façade of the surrounding EPO buildings, the sculpture calls to mind an ancient stone circle, exuding a special kind of magic that draws the viewer closer to linger and explore.

Nikolaus Gerhart (*1944 Starnberg, DE) va chercher dans un bloc de pierre une forme préexistante qu'il veut faire remonter à la surface. Il procède par excavation, par soustraction. Ainsi s'établit une tension entre surfaces travaillées et non travaillées. Les interventions sculpturales que Gerhart fait subir à la pierre sont limitées en extension mais ciblées. Il lui arrive d'enfoncer un coin dans un bloc, ou de graver des symboles dans une surface brute. Ses sculptures invitent le spectateur à en faire le tour, à passer parmi leurs éléments ; c'est alors seulement qu'elles révèlent toute leur dimension et leur sens. Des stèles de pierre disposées en cercle, dont la partie inférieure reste brute, exception faite d'une entaille carrée, se dégagent une impression monolithique rompue, en leur sommet, par l'ajout de parallélépipèdes méticuleusement lissés. Les rayons du soleil pénètrent au centre du cercle en traversant les stèles par les orifices carrés découpés au point précis où l'élément lisse vient s'insérer dans l'élément laissé brut. Par opposition à la modernité et à la netteté des façades du bâtiment administratif de l'OEB qui entourent la sculpture, celle-ci évoque un cercle de stèles archaïques dont émane une magie singulière.





MARKUS STANGL*Ohne Titel, 1993*

520 x 230 x 80 cm

Granit, Stahl

Granite, steel

Granite, acier

Markus Stangl (*1962 Dachau, DE) liebt das Spiel mit Stabilität und Instabilität. Er erschafft Skulpturen, die den optischen Eindruck erwecken, jeden Augenblick in sich zusammenstürzen zu müssen. Die Materialien Papier, Stein und Sand bringt er an die Grenzen ihrer Belastbarkeit. Ausgebildet bei Eduardo Paolozzi und James Reineking orientiert sich Stangl formal an Minimal Art und Konkreter Kunst. Seine Ausdrucksweise ist sehr klar und reduziert. Spannung entsteht in seinen Arbeiten allein durch die Auslotung der Materialgrenzen und Rohstoffkombinationen. Dabei zwingt Stangl den Rohstoff in Formen, die seiner naturgegebenen Beschaffenheit entgegenstehen. Er schafft es, aus sechs gleich großen, mit einander verbundenen Steinquadern einen Dreiviertelkreis zu formen, den er vertikal aufrichtet. Obwohl es scheint, die Konstruktion müsse jeden Moment kippen, ist der Schwerpunkt der Skulptur so perfekt ausgerichtet, dass sie entgegen dem optischen Befund stabil steht.

Markus Stangl (*1962 Dachau, DE) loves to play with stability. Seeming on the verge of collapse, his sculptures test the limits of the media used – paper, stone and sand – and their load-bearing capacity. A student of Eduardo Paolozzi and James Reineking, Stangl has adopted a clear and reductive artistic style in line with the formal principles of minimal and concrete art. Tension finds expression in his works through an exploration of the boundaries of media and raw material combinations as he imposes on the raw material a form that is at odds with its intrinsic character. The present work comprises six articulated stone blocks, all of a similar size, arranged into an upright three-quarter circle. And while it looks like the structure could topple at any minute, the precise alignment of its centre of gravity makes it perfectly stable, the first impression of instability nothing more than an illusion.

Markus Stangl (*1962 Dachau, DE) aime jouer avec la stabilité. Il crée des sculptures qui, aux yeux du spectateur, paraissent devoir s'effondrer d'un instant à l'autre. Dans sa mise en œuvre des matériaux avec lesquels il travaille, papier, pierre ou sable, il teste les limites de leur capacité de charge. Après s'être formé auprès d'Eduardo Paolozzi, Stangl a trouvé ses repères dans l'art minimal et dans l'art concret. Son expression est claire et concise. La tension qui s'exprime dans ses travaux est uniquement due à l'exploration des limites des matériaux et aux matières premières mises en présence. Ainsi, il prend le parti d'imposer aux matériaux des formes en conflit avec leur qualité intrinsèque. Ici, il réalise un trois quarts de cercle composé de six cubes de pierre d'égales dimensions maintenus entre eux par des agrafes et le dresse à la verticale. Alors même que la construction semble devoir basculer d'un moment à l'autre, son centre de gravité parfaitement positionné lui confère une stabilité qui dément l'impression d'instabilité première.







HANNSJÖRG VOTH*Zwischen Sonnentor und Mondplatz, 1992*

460 x 1495 x 12480 cm

Granit, Marmor

Granite, marble

Granite, marbre

Hannsjörg Voth (*1940 Bad Harzburg, DE) verwirklicht zwischen den Dienstgebäuden des EPA ein Projekt, das die ständige Präsenz der Naturgewalten Mond, Sonne und Wasser im Stadtraum zeigt. In seiner Kunst stellt sich Voth der mythologischen Auseinandersetzung des Menschen mit der Natur. In Marokko realisiert Voth drei monumentale Arbeiten, die die Bedeutung der Urgewalten für die Entwicklung der Zivilisation thematisieren; erbaut in landestypischen Materialien wie Lehm und Stein. Grundsätzlich verwendet Voth nur Rohstoffe und Formensprachen, die mit der Umgebung harmonisieren, wie bei seiner Arbeit *Zwischen Sonnentor und Mondplatz* in München. Nur zur „wahren Mittagszeit“ scheint die Sonne durch das Tor; ein dunkler Marmorstreifen im Boden zeigt den Sonnenlauf. Die Verbindung zwischen Sonne und Mond bildet das Wasser, gebündelt in einem Kanal. Voth erschafft so mitten in der Stadt „einen Erlebnisraum (...), der zum Verweilen und Flanieren auffordert“.

In a void separating the Office's buildings stands a project by Hannsjörg Voth (*1940 Bad Harzburg, DE) that evokes the eternal presence in an urban setting of the forces of nature that are the sun, moon, and water. Voth's art explores the mythological dialogue between man and nature. In Morocco, Voth built three monumental pieces exploring the influence of elemental forces on the development of civilisation. Composed of locally sourced adobe and stone, these projects exemplify his preference for raw materials and an aesthetic syntax that blend in with the environment. This stance is also reflected in his Munich work *Zwischen Sonnentor und Mondplatz* [Between sun gate and moon court]. At precisely noon the sun's rays travel through the gate, a dark marble ribbon in the ground tracing the sun's path. The artwork links the sun to the moon via a channel of water that ends in a shallow pool. Voth thus offers us a space to linger and stroll right in the middle of the city.

Hannsjörg Voth (*1940 Bad Harzburg, DE) a réalisé, entre les bâtiments administratifs de l'OEB, un projet qui évoque la présence permanente, dans l'espace urbain, des forces de la nature que sont la lune, le soleil et l'eau. Dans son art, Voth traite de l'affrontement mythique entre l'homme et la nature. Au Maroc, en se servant de matériaux typiques du pays tels que le torchis et la pierre, il a réalisé trois travaux monumentaux ayant pour thème l'impact des forces archaïques sur l'évolution de la civilisation. Par principe, Voth n'utilise que des matières premières et des langages formels en harmonie avec l'environnement. C'est aussi le cas de son travail *Zwischen Sonnentor und Mondplatz* [Entre la porte du soleil et la place de la lune] à Munich. Il faut attendre « midi vrai » pour que les rayons du soleil traversent la porte ; la bande de marbre foncé qui parcourt le sol retrace la course du soleil. Le lien entre soleil et lune est établi par l'eau, enserrée dans un canal, qui aboutit dans un bassin plat orné de symboles correspondant aux phases de la lune. Voth crée ainsi, en pleine ville, « un lieu d'expérience (...) qui invite à s'attarder, à flâner ».





EDUARDO PAOLOZZI

For Leonardo, 1986

150 x 680 x 400 cm

Eisen

Iron

Fonte

Eduardo Paolozzi (*1924 Leith, GB; †2005 London, GB) findet seine Inspiration in den Massenmedien. Gleichzeitig hat er den Anspruch, Kunst zu erschaffen, die den Alltag der Massen bereichert. Beim Objekt mit dem Titel *For Leonardo* ist der Schaffensprozess bekannt: Paolozzi findet in der Zeitschrift National Geographic von 1984 eine Illustration von Davis Meltzer zu einem Artikel über Biogenetik. Meltzer stellt den Kampf von gesunden Körperzellen gegen Tumorzellen vereinfacht dar. Er zeigt Körperzellen als eckige Bestandteile einer Maschine und Tumorzellen als kreisrunde Elemente mit Zacken, die sich in gesunde Zellen fressen. Dieses Gestaltungsprinzip übernimmt Paolozzi in seiner Skulptur. Aus gleichförmigen eckigen, aneinandergereihten Elementen ragen zwei symmetrische Halbkugeln heraus. Mit einem Augenzwinkern betitelt Paolozzi seine Skulptur mit *For Leonardo* und bezieht sich damit auf Leonardo da Vinci und dessen anatomische Studien.

Eduardo Paolozzi (*1924 Leith, GB; †2005 London, GB) looks for inspiration to mass media while striving to create art that enriches the everyday life of the masses. The creative process behind the piece entitled *For Leonardo* is known to us: Paolozzi spots an illustration by Davis Meltzer in a 1984 article on biogenetics in National Geographic. Meltzer's drawing is a simplified representation of the fight between healthy cells and tumour cells, with the human cells depicted as multi-sided machine parts and the tumour cells as spiky balls biting into the healthy cells. Paolozzi appropriates this design principle and incorporates it into his sculpture, which comprises two hemispheres protruding from within a formation of identical, multi-sided elements. Paolozzi names this piece *For Leonardo* in an arch reference to the anatomical studies of Leonardo da Vinci.

Eduardo Paolozzi (*1924 Leith, GB ; †2005 Londres, GB) tire son inspiration des massmedia tout en ambitionnant de créer un art capable d'enrichir le quotidien des masses. On connaît la genèse de l'objet intitulé *For Leonardo* [Pour Léonard]. Paolozzi avait trouvé dans un numéro du National Geographic de 1984 une illustration de Davis Meltzer pour un article portant sur la biogénétique. Pour rendre cette matière plus accessible, celui-ci représente sous une forme simplifiée le combat des cellules saines de l'organisme contre les cellules tumorales. Les cellules humaines saines sont représentées sous la forme de composantes polygonales d'une machine, et les cellules cancéreuses, de sphères hérissées de crochet qui pénètrent dans les cellules saines. Paolozzi reprend ces principes formels dans sa sculpture. Parmi des éléments polygonaux réguliers emboîtés les uns dans les autres, on voit dépasser deux corps semi-sphériques symétriques. Le titre *For Leonardo* donné à cette sculpture est un clin d'œil renvoyant à Léonard de Vinci et à ses études anatomiques.





IMPRESSUM

Herausgeber und Redaktion:
Europäisches Patentamt
80298 München
Deutschland
© EPA 2016

Für den Inhalt verantwortlich:
Dr. Kristine Schönert,
Corporate Art Counsellor

Konzept und Koordination:
Dr. Kristine Schönert,
Corporate Art Counsellor
© 2016 für den Text auf Seite 5–9

© 2016 für die Werkkommentare:
Katja Doblaski M. A.

Gestaltung:
Anzinger und Rasp
München

Urheberrechtsnachweis:
© 2016 für die abgebildeten Werke von
Max Bill (Seite 46f.) und Phillip King
(Seite 24f.) bei VG Bildkunst, Bonn, sowie
bei den Künstlerinnen und Künstlern
© Trustees of the Paolozzi Foundation,
Licensed by VG Bildkunst, Bonn 2016
(Seite 60)

Fotos:
Seite 16f.: Olaf Zimmermann
Seite 19, 28f., 41, 58, 60f.: EPA
Alle anderen Fotos und Titel:
Jörg Koopmann

Druck:
Kastner & Callwey Medien
Forstinning

IMPRINT

Published and edited by:
European Patent Office
80298 Munich
Germany
© EPO 2016

Responsible for content:
Kristine Schönert,
Corporate Art Counsellor

Concept and co-ordination:
Kristine Schönert,
Corporate Art Counsellor
© 2016 for text on page 5–9

© 2016 for artwork descriptions:
Katja Doblaski

Design:
Anzinger und Rasp
Munich

Copyright:
© 2016 copyright rests with VG Bildkunst,
Bonn, for works by Max Bill (page 46f.)
and Phillip King (page 24f.) and with the
artists
© Trustees of the Paolozzi Foundation,
Licensed by VG Bildkunst, Bonn 2016
(page 60)

Photos:
Page 16f.: Olaf Zimmermann
Page 19, 28f., 41, 58, 60f.: EPO
All other photos and title:
Jörg Koopmann

Printing:
Kastner & Callwey Medien
Forstinning

MENTIONS D'IMPRESSIION

Publié et édité par :
l'Office européen des brevets
80298 Munich
Allemagne
© OEB 2016

Responsable du contenu :
Kristine Schönert,
Corporate Art Counsellor

Conception et coordination :
Kristine Schönert,
Corporate Art Counsellor
© 2016 pour les textes des pages 6–9

© 2016 pour les commentaires des
œuvres : Katja Doblaski M. A.

Maquette :
Anzinger und Rasp
Munich

Droits d'auteur :
© 2016 VG Bild-Kunst, Bonn pour
les œuvres reproduites de Max Bill
(page 46f.) et Phillip King (page 24f.)
ainsi qu'auprès des artistes.
© Trustees of the Paolozzi Foundation,
Licensed by VG Bildkunst, Bonn 2016
(page 60)

Photos :
Page 16f. : Olaf Zimmermann
Page 19, 28f., 41, 58, 60f. : OEB
Toutes les autres photos et couverture :
Jörg Koopmann

Impression :
Kastner & Callwey Medien
Forstinning

Zusätzliche Hilfe/Additional information/Autres renseignements

www.epo.org

- > Patentrecherche/Patent searching/Recherche de brevets
www.epo.org/espacenet
www.epo.org/register
- > Online-Einreichung/Online filing/Dépôt en ligne
www.epo.org/online-services
- > Freie Stellen/Job vacancies/Vacances d'emplois
www.epo.org/jobs
- > FAQs/FAQ/FAQ
www.epo.org/service-support

Kontaktieren Sie uns/Contact us/Contactez-nous

www.epo.org/contact

- > Kontaktformulare, Adressen, Telefonzentrale, Kundenbetreuung
- > Contact forms, addresses, switchboard numbers, Customer Services
- > Formulaire de contact, adresses, numéros des standards, service clientèle

Folgen Sie uns/Follow us/Suivez-nous

- > www.facebook.com/europeanpatentoffice
 - > www.twitter.com/EPOorg
 - > www.youtube.com/EPOfilms
 - > www.linkedin.com/company/european-patent-office
-