



Europäisches
Patentamt
European
Patent Office
Office européen
des brevets

München

Kunstführer

Art Guide

Guide de l'art



PschorrHöfe VII
Bayerstraße 115

Das EPA, dessen Mission 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

Kunstführer

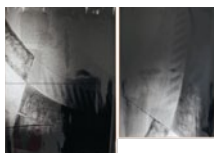
Art Guide

Guide de l'art

**PschorrHöfe VII
Bayerstraße 115**



BEAT ZODERER
FARBORGEL 2004, 2005
 3-teilig, je/3 parts, each/
 3 parties, chacune
 300 x 285 x 98 cm



MARKUS AMM
Ohne Titel, 2007
 2-teilig/2 parts/2 parties
 168 x 123 cm
 und/and/et 148 x 110 cm



KRIŠTOF KINTERA
Homegrown No. 1, 2003
 246 x 60 x 60 cm



CEZARY BODZIANOWSKI
Pink Gloves, 2005
 3-teilig, je/3 parts, each/
 3 parties, chacune
 150 x 100 cm



LIAM GILICK
Liaison Structure, 2005
 22-teilig/22 parts/22 parties
 240 x 150 x 15 cm



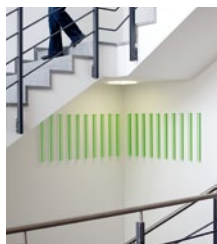
MARTIN WÖHRL
Lolek & Bolek, 2007
 2-teilig/2 parts/2 parties
 198 x 34 x 34 cm
 und/and/et 157 x 35 x 35 cm



ADRIAN SCHIESS
Malerei, 2005
 200 x 500 cm



JONATHAN MONK
JBL – control one, 2010
 38 x 52 x 36 cm



MARIE-THÉRÈSE VACOSSIN
Prismus I / II, 2004
 5 und/and/et 6 Stockwerke/floors/étages, 2-teilig/
 2 parts/2 parties,
 Stäbe, je/rods, each/barres,
 chacune 60 x 3,5 x 3,5 cm
 und/and/et
 160 x 4,5 x 4,5 cm



VALÉRIE BELIN
Ohne Titel, 2005
Ohne Titel, 2005
 je/each/chaque pièce
 166 x 125 cm



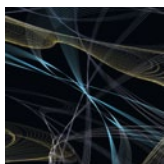
MARIA PAPADIMITRIOU
Ohne Titel, 1999
Ohne Titel, 2000
 je/each/chaque pièce
 126 x 180 cm



ISA MELSHEIMER
Gebäude (Brandwand), 2007
43 x 58 x 57 cm



GERWALD ROCKENSCHAUB
Ohne Titel, 2007
2 Arbeiten/2 works/2 œuvres
de 151 x 211 cm



THOMAS RUFF
dark cycles 4065, 2009
206 x 176 cm



LIA PERJOVSCHI
Ohne Titel (Mind Maps),
1999–2007
10 Zeichnungen, je/
10 drawings, each/10 dessins
de 21 x 30 cm



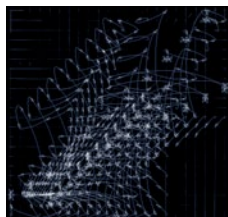
JÍŘI GEORG DOKOUPIL
*Komposition mit
Früchten*, 1992
180 x 30 x 31 cm



RICCARDO PREVIDI
AconA BconB, 2006
2 Arbeiten/2 works/2 œuvres
de 77 x 101 x 81 cm
und/and/et 50 x 82 x 61 cm



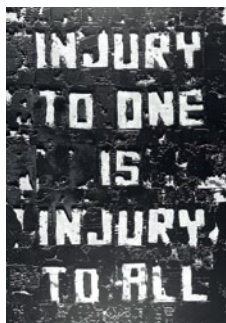
ANDREAS ZYBACH
Rotating Space (model 1), 2005
82 x 90 x 90 cm



JORINDE VOIGT
*Lichtbogen –
Quadrat Umkehrung*, 2007
120 x 120 cm



RUI CHAFES
Komm zu mir II, 1997
108 x 57 x 28 cm



MARK TITCHNER
We are all alone, 2006
200 x 142 cm
*Injury to One is Injury
to All*, 2006
200 x 142 cm

AKTUELLE KUNST IM EUROPÄISCHEN PATENTAMT MÜNCHEN, BAYERSTRASSE 115

Mit der Neupräsentation der Sammlungsbestände in einem städtebaulich markanten Gebäude des EPA an der Bayerstraße 115 wurde im Jahr 2010 die Intention verfolgt, neue spannungsreiche Konstellationen zwischen in jüngster Zeit erworbenen Kunstwerken und älteren Arbeiten im Bestand zu arrangieren und damit die Entwicklungsfähigkeit des sozialen Konzepts von "Kunst am Arbeitsplatz" unter Beweis zu stellen. Dass die Verbindung von zeitgenössischer Kunst und Arbeitsplatz nicht nur an repräsentativen Orten wie dem zentralen Foyer, der Kantine oder in Treppenhäusern eine Rolle spielt, verdeutlicht das hier neu entwickelte kuratorische Konzept, das auf die besonderen architektonischen Voraussetzungen des Gebäudes an der Bayerstraße eingeht und diese zum Ausgangspunkt der Neuhängung macht. Insgesamt 23 kleine Foyers, ursprünglich konzipiert als kommunikative Knotenpunkte der Mitarbeiter um die vier Treppenhäuser herum sowie zum zentralen Foyer hin, boten interessante räumliche Voraussetzungen für die Präsentation insbesondere bildhauerischer Arbeiten, die sich schon im Besitz des EPA befanden oder eigens erworben wurden. Über die zentralen Blickachsen treten die Plastiken, Skulpturen und Objekte miteinander in Dialog und bieten so eine kommunikative Verbindung über die Korridore hinaus an.

Mit seinem einladenden "Stadtbalkon", dessen trapezförmigen terrassierten Eingangsbereich sechs schlanke, über drei Geschosse reichende Betonstützen markieren, bildet das Gebäude auf dem ehemaligen Gelände eines Möbelkaufhauses im Münchner Westend schon von Weitem einen Blickfang. Das architektonische Herzstück, der fünfgeschossige überdachte Innenhof, ist über eine Freitreppe von der Bayerstraße her erreichbar. Vom Stadtbalkon führt eine Fußgängerbrücke über die Bayerstraße und stellt so eine verkehrsfreie Verbindung zwischen Westendstraße und Hackerbrücke dar. Ein Wunsch des Bauherren war es, schon während der Planungsphase für das Gebäude Kunst-am-Bau-Wettbewerbe zu realisieren und auf diese Weise komplexere künstlerische Installationen als integralen Bestandteil des Neubaus zu verwirklichen. Mit ortsbezogenen Entwürfen von Steven Rand (Stadtbalkon), Yvonne Lee Schultz (großes Foyer), Susanne Pittroff, Marie-Thérèse Vacossin (Treppenhäuser),

Beat Zoderer, Andrej Barov (Kantine) und Chihiro Shimotani (Innenhof) wurden sehr unterschiedliche Künstler, Konzepte und Generationen eingeladen, prominente und besonders frequentierte Bereiche des Bürogebäudes zu gestalten.

Die Neuhängung im Jahr 2010 setzt in den 23 kleinen Foyers einen Schwerpunkt auf Dialoge zwischen je zwei künstlerischen Positionen. So kommt es, dass sich in einigen Foyers etwa Arbeiten von Jonathan Monk und Valérie Belin, Riccardo Previdi und Lia Perjovschi, Gregor Hildebrandt und Isa Melsheimer oder Markus Amm und Stanislav Kolíbal begegnen und neue Perspektiven durch die Gegenüberstellung eröffnen. Andere Foyers sind nur einem Künstler gewidmet, wie etwa Katharina Grosse, Thomas Ruff, Jorinde Voigt, Katharina Sieverding oder Roman Signer. Nicht immer sind alle Kunstwerke für den Bediensteten auch unmittelbar als Kunst erkennbar, sodass die Präsentation dazu anregt, vertraute Wahrnehmungsmuster in Frage zu stellen, innezuhalten und routinierte Sehgewohnheiten zu hinterfragen. Wer das inhaltliche Konzept der Kunstwerke nicht kennt, wird kaum bemerken, welche prominenten Künstler ihn mitunter umgeben. Gerade die vielen auf den ersten Blick spröden, analytischen Positionen, aber auch jene Künstler, die sich inhaltlich in die Nähe von Technik und Wissenschaft begeben, erfordern Hintergrundwissen, um sich im Bürokontext verständlich zu machen. Diesem Bedarf gerecht zu werden, ist Anliegen des vorliegenden Standortführers.

Die internationale Auswahl der Arbeiten umfasst dabei sowohl etablierte zeitgenössische Künstler als auch junge aktuelle Positionen der nach 1970 geborenen Generation. In einigen der ausgestellten Werke offenbart sich eine gewisse Auseinandersetzung mit Fragen aus Naturwissenschaften und Technik (Thomas Ruff, Jorinde Voigt, Katharina Sieverding, Andreas Zybach); nicht wenige spielen lustvoll, augenzwinkernd, ironisch oder kritisch mit dem Konsummaterialismus der Popkultur einer technikverliebten Gesellschaft (Gerwald Rockenschau, Sylvie Fleury, Claude Closky, Jonathan Monk, Valérie Belin, Jiří Georg Dokoupil, Krištof Kintera, Andrej Barov). Unter den vorgestellten Positionen sind aber auch konzeptuelle Einzelgänger wie Roman Signer, Michael Kienzer, Rui Chafes oder Rôza El-Hassan.

Sie vermitteln sehr markante individuelle Ansätze, die das Profil der anderen hier gezeigten Positionen schärfen. Neugier gegenüber dem Kommenden und noch nicht Etablierten prägt insgesamt die künstlerischen Positionen, die hier vorgestellt werden. Diese Offenheit bezieht das Sammlungskonzept aus dem täglichen Geschäft des EPA, das von Erfindungen lebt. Offenheit gegenüber dem Neuen, der Wille zu Risikobereitschaft und die Beharrlichkeit bei Forschungsinvestitionen sind die Faktoren, die sich in der Zahl der Patentanmeldungen niederschlagen. Das EPA, dessen Mission 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. Immer wieder spannend bleibt dabei, wie sich Kunst am Arbeitsplatz im Einzelfall behauptet. Die vorliegende Broschüre möchte exemplarisch anhand von 21 künstlerischen Positionen einladen, aktuelle Kunst aus der Sammlung des EPA im Rahmen eines Parcours zu entdecken und verstehen zu lernen.

KRISTINE SCHÖNERT

CONTEMPORARY ART AT THE EUROPEAN PATENT OFFICE, MUNICH, BAYERSTRASSE 115

The motivation for re-hanging the EPO's art collection in the striking urban setting of Bayerstraße 115 came from the desire in 2010 to create new and exciting combinations of recently acquired and older artworks and thereby demonstrate the capacity of the social concept of art at the workplace to develop. The importance of the relationship between contemporary art and the workplace in all parts of a building, not just prestigious ones such as the central foyer, the cafeteria or stairwells, is reflected in the new curatorial concept of addressing the special architectural features of the Bayerstraße building and using it as the starting point for the re-hang. The building's 23 small foyers, originally designed as social meeting points for staff around the four stairwells, and the central foyer provided interesting spaces, particularly for the presentation of sculptures both from the EPO collection and specially acquired pieces. The sculptures and objects engage in dialogue along the central lines of perspective, and create a communicative relationship that extends into the corridors beyond.

Even at a distance, the building, located on the former premises of a furniture retailer in Munich's Westend district, is a striking landmark with its welcoming loggia and trapezoidal terraced entrance supported by six slim, three-storey-high concrete columns. The architectural heart of the building, the five-storey glazed atrium, is connected to Bayerstraße via a flight of stairs. A footbridge spanning Bayerstraße creates a pedestrian link between Westendstraße and Hackerbrücke via the loggia. It was the EPO's wish to hold public art competitions way back in the planning phase so that complex art installations could be realised as an integral part of the new building. With site-specific submissions from Steven Rand (loggia), Yvonne Lee Schultz (large foyer), Susanne Pittroff, Marie-Thérèse Vacossin (stairwells), Beat Zoderer, Andrej Barov (cafeteria) and Chihiro Shimotani (atrium), commissions to design prominent and busy parts of the office building went to artists from wildly different generations, representing a diverse range of concepts.

The focus of the 2010 re-hang is on a one-to-one dialogue between works of art in each of the 23 small foyers. And so it is that pieces by Jonathan Monk and

Valérie Belin, Riccardo Previdi and Lia Perjovschi, Gregor Hildebrandt and Isa Melsheimer or Markus Amm and Stanislav Kolibal are found together in some of the foyers and, through this confrontation, open up new perspectives. Other foyers are dedicated to a single artist such as Katharina Grosse, Thomas Ruff, Jorinde Voigt, Katharina Sieverding or Roman Signer. As not all works are immediately recognisable to staff as art, the presentation hopes to provoke a review of comfortable patterns of perception, to pause and to question routine viewing habits. Unless you are a connoisseur and familiar with the contextual concept behind the artworks, you will most likely be oblivious to the prominence of the artists in your midst. Unlocking the meaning of artworks in the context of an office environment requires background knowledge not only of the many pieces that may appear dry and analytical at first glance but also of those artists who engage with technology and science. This guide is designed to provide that knowledge.

This international selection of works includes not only well-established contemporary artists but also young newcomers from the post-1970 generation. Some of the artworks on display engage with issues in science and technology (Thomas Ruff, Jorinde Voigt, Katharina Sieverding, Andreas Zybach), while quite a few of the others play in a joyful, ironic or critical way, tongue firmly in cheek, with the consumerism that lies beneath the popular culture of a society in thrall to technology (Gerwald Rockenschaub, Sylvie Fleury, Claude Closky, Jonathan Monk, Valérie Belin, Jiří Georg Dokoupil, Krištof Kintera, Andrej Barov). The selection of work on display also includes pieces from such conceptual mavericks as Roman Signer, Michael Kienzer, Rui Chafes or Róza El-Hassan. These expose a very striking, individual approach that throws into focus the profile of the other works on display here. All of the works of art presented in this building reflect curiosity about the new and not yet established. This openness connects with the EPO's daily business of rewarding innovation. Openness towards the novel, the readiness to take risks and persistence in research investment: these factors are reflected in the sheer volume of patent applications. The EPO, with its mission of promoting innovation, competitiveness

and economic growth in Europe by granting high-quality patents, collects contemporary art precisely because it is symbolic of those characteristics of innovation and gives expression to them in a multitude of ways. What is always exciting is how individual pieces of art hold up at the workplace. Bringing together a sample of 21 works of art, this brochure invites you to discover and learn to appreciate contemporary art from the European Patent Office's collection.

KRISTINE SCHÖNERT

ART CONTEMPORAIN À L'OFFICE EUROPÉEN DES BREVETS, MUNICH, BAYERSTRASSE 115

En 2010, les œuvres de la collection ont fait l'objet d'un nouvel accrochage dans le bâtiment administratif de l'OEB à la Bayerstraße 115, un édifice qui frappe dans le paysage urbain environnant. Cet accrochage a été l'occasion de mettre en regard des œuvres plus anciennes de la collection et des acquisitions nouvelles, de façon à faire naître des champs de force passionnants et de démontrer par la même occasion la capacité d'évolution de la notion d' "art sur le lieu de travail" dans sa dimension sociale. En effet, le lien entre art contemporain et lieu de travail ne mérite pas seulement d'être mis en exergue dans des lieux de représentation, tels que le hall central, la cafétéria ou les cages d'escalier. Aussi l'approche nouvelle en matière d'exposition prend spécifiquement en compte les caractéristiques architecturales de l'immeuble de la Bayerstraße, qui deviennent le point de départ pour le nouvel accrochage. La configuration spatiale de l'immeuble, avec ses vingt-trois petits halls au total distribués autour des quatre cages d'escaliers ainsi qu'aux abords du hall central, qui étaient destinés au départ à être autant de points de rencontre pour les collaborateurs, se prêtait particulièrement bien pour la mise en valeur d'œuvres plastiques. Certaines figuraient déjà dans la collection de l'OEB, d'autres ont été acquises pour l'occasion. La disposition des lieux ménage des perspectives centrales qui font entrer en dialogue les œuvres plastiques, les sculptures et les objets, suggérant que la communication ne s'arrête pas aux couloirs.

L'immeuble, érigé sur l'emplacement d'un ancien magasin de meubles dans le Westend munichois, frappe le regard dès qu'on l'aperçoit de loin par l'aspect convivial de son "balcon urbain", dont la zone d'accès, aménagée en terrasses trapézoïdales, est mise en évidence par six fins piliers de béton s'élevant sur trois étages. La partie au cœur du complexe architectural, une cour intérieure couverte de cinq étages, est accessible depuis la Bayerstraße par un escalier à ciel ouvert. Depuis le "balcon urbain", une passerelle piétonnière enjambe la Bayerstraße et permet de rallier la Westendstraße et la Hackerbrücke sans avoir à affronter la circulation automobile. Le maître de l'ouvrage avait demandé, dans le programme d'architecture, que des concours d'art publics soient organisés

dès la phase de planification de la construction, afin que la réalisation des installations artistiques relativement complexes soit d'emblée intégrée à la construction du nouvel immeuble. Des projets spécifiquement conçus pour le site ont ainsi été confiés à Steven Rand (balcon urbain), Yvonne Lee Schultz (le grand hall), Susanne Pittroff, Marie-Thérèse Vacossin (cages d'escalier), Beat Zoderer, Andrej Barov (cafétéria) et Chihiro Shimotani (cour intérieure) : autant d'artistes défendant des projets et émanant de générations différentes, qui ont été invités à aménager des espaces privilégiés et particulièrement fréquentés de l'immeuble administratif.

Dans les vingt-trois petits halls, le nouvel accrochage de 2010 met l'accent sur le dialogue entre deux propositions artistiques. C'est ainsi que, dans certains halls, se rencontrent des travaux de Jonathan Monk et de Valérie Belin, de Riccardo Previdi et de Lia Perjovschi, de Gregor Hildebrandt et de Isa Melsheimer, ou encore de Markus Amm et de Stanislav Kolíbal respectivement, et que la confrontation fait naître de nouvelles perspectives. D'autres halls sont réservés à un seul artiste, tel que Katharina Grosse, Thomas Ruff, Jorinde Voigt, Katharina Sieverding ou Roman Signer. Du point de vue des usagers des lieux, les œuvres ne sont pas toutes aussitôt reconnaissables comme des œuvres d'art. Leur présentation incite à remettre en question les schémas perceptuels convenus, à suspendre le pas, à s'interroger sur la manière dont on a l'habitude de voir les choses. Lorsqu'on ne connaît pas le principe à la base d'une œuvre d'art, on peut passer à côté de certaines d'entre elles sans s'apercevoir qu'on côtoie des stars de l'art contemporain. Cela est notamment vrai pour des travaux analytiques, qui peuvent paraître arides au premier abord, ou encore pour les travaux dont l'enjeu relève de la technologie et des sciences. Pour être compréhensibles dans un environnement de bureaux, ces œuvres nécessitent des connaissances préalables. Le petit guide que voici a justement pour but de répondre à ce besoin.

Les œuvres de provenance très internationale qui composent la collection sont le fait aussi bien d'artistes contemporains bien établis que de représentants de

la génération née après 1970. Certaines des œuvres exposées manifestent la volonté de se coller avec des questions relevant des sciences naturelles et de la technique (Thomas Ruff, Jorinde Voigt, Katharina Sieverding, Andreas Zybach); d'autres, plus nombreuses, manient les registres du jeu, du clin d'œil, de l'ironie ou de la critique pour traiter de la culture pop caractérisée par son matérialisme consumériste et par son engouement pour la technologie de pointe (Gerwald Rockenschau, Sylvie Fleury, Claude Closky, Jonathan Monk, Valérie Belin, Jiří Georg Dokoupil, Krištof Kintera, Andrej Barov). Parmi les propositions exposées figurent également des œuvres conceptuelles plus marginales dues à des artistes tels que Roman Signer, Michael Kienzer, Rui Chafes ou Róza El-Hassan. Ce sont des approches singulières, très frappantes, qui contrastent avec le profil des autres démarches représentées. La curiosité face à ce qui est encore en gestation, à ce qui n'est pas encore établi, est la marque distinctive de toutes les propositions artistiques montrées ici. Cette valeur d'ouverture que la collection a fait sienne, elle la tient de l'activité même de l'OEB, qui vit d'inventions au quotidien. L'ouverture d'esprit face à ce qui est nouveau, la disposition à prendre des risques et une politique d'investissement persistante dans la recherche portent leurs fruits, comme en témoigne le nombre de demandes de brevet déposées. L'OEB, qui a pour mission d'encourager l'innovation, la compétitivité et la croissance économique au moyen d'une pratique optimale en matière d'octroi de brevets, collectionne des œuvres d'art, et plus précisément d'art contemporain, parce que cet art est justement celui qui porte en lui les conditions caractéristiques de l'innovation, et parce qu'il les exprime de multiples façons. Il est toujours passionnant de voir comment l'art, dans le cas concret, arrive à se faire sa place dans un environnement de travail. La présente brochure est une invitation à découvrir et à mieux comprendre l'art contemporain présent dans la collection de l'OEB, au gré d'un parcours jalonné par une vingtaine de propositions artistiques.

KRISTINE SCHÖNERT



BEAT ZODERER***FARBORGEL 2004, 2005***

3-teilig, je/3 parts, each/3 parties, chacune 300 x 285 x 98 cm

Acrylglas, Farbfolie, Edelstahl, Leuchten

Perspex, colour foil, stainless steel, lights

Verre acrylique, feuille de couleur, acier fin, lampes

Beat Zoderer (*1955 Zürich, CH) hat für einen Kantinenraum eine große und stark farbige Lichtinstallation entworfen: *FARBORGEL 2004* besteht aus einer dreigeteilten Fläche, auf der hinterleuchtete Tafeln zu einer reliefartigen Struktur montiert sind. Deren vertikal angeordnete Farbstreifen fügen sich zu einer farbmächtigen Gesamtkomposition. Das Werk verleiht dem Innenraum ein gedämpftes, angenehmes Lichtklima und ist durch die Glasfassade des Gebäudes von der Straße aus gut sichtbar. Zoderer arbeitet gerne mit der Verbindung unterschiedlicher Erwartungshaltungen, Referenz- und Wertesysteme. So verbindet er über die dekorative *FARBORGEL 2004* den künstlerischen mit dem funktionalen Raum, weil das Lichtklima an eine gedämpfte und entspannende Bar- oder Loungeatmosphäre erinnert und darüber mit dem Ort seiner Platzierung korrespondiert. Das Werk steht auch in formalem Zusammenhang mit den Wandmalereien von John Armleder oder Philippe Decrauzat, die für ein anderes Dienstgebäude des EPA (PschorrHöfe, Grasserstraße 9) in München in Auftrag gegeben wurden.

FARBORGEL [Coloured Organ] 2004 is a large and brightly coloured light installation designed by Beat Zoderer (*1955 Zurich, CH) for the Bayerstraße cafeteria and consists of a surface divided into three parts on which panels lit from behind are mounted to form a relief-like sculpture. Vertical stripes combine to form a strongly colourful overall composition. The work lends a pleasant atmosphere of subdued lighting to the interior space and is clearly visible from the street through the glass facade of the building. Zoderer likes to work with different expectations, and different reference and value systems. His decorative piece thus creates a link between the artistic and the functional space through its location and the artist's use of muted lighting to evoke the relaxed atmosphere of a bar or lounge. In terms of form, this piece is allied to the wall paintings of John Armleder or Philippe Decrauzat, who have both produced commissions for another EPO building in Munich (PschorrHöfe, Grasserstraße 9).

Beat Zoderer (*1955 Zürich, CH) a conçu pour une salle de cafétéria une grande installation lumineuse très colorée. *FARBORGEL 2004* présente une structure en triptyque, dont chaque volet est constitué de plaques de verre éclairées par derrière, faisant l'effet de bas-reliefs. Les bandes de couleur alignées à la verticale composent un ensemble aux coloris puissants. Par la lumière tamisée qu'elle dispense, l'œuvre confère à l'espace intérieur une atmosphère agréable. Elle est également bien visible depuis la rue par la baie vitrée du bâtiment. Zoderer aime jouer sur l'association entre plusieurs attentes, références et systèmes de valeur. Ainsi, *FARBORGEL 2004*, par sa valeur décorative, combine espace artistique et espace fonctionnel, dans la mesure où la lumière tamisée produit une atmosphère détendue évocatrice d'un bar ou salon de bar, tout en étant en adéquation avec le lieu où l'œuvre est installée. Sur le plan formel, cette œuvre s'apparente aux peintures murales commandées à John Armleder et à Philippe Decrauzat qui ornent un autre bâtiment administratif de l'OEGB à Munich (les PschorrHöfe, Grasserstraße 9).





KRIŠTOF KINTERA*Homegrown No. 1, 2003*

246 x 60 x 60 cm

Bierdosen, Aluminium, PU-Schaum

Beer cans, aluminium, polyurethane foam

Canettes de bière, aluminium, mousse de polyuréthane

Křištof Kintera (*1973 Prag, CZ) greift in dieser ironischen und durchaus dekorativen Arbeit eine ganze Bandbreite ernster Themen auf. Denn *Homegrown No. 1* ist eine aus Bierdosen der niederländischen Marke Heineken zusammengesetzte Kakteenskulptur. Sie ist ein gesellschaftlicher Kommentar, der an einsame Bierabende und an hartnäckig überlebende Zimmerpflanzen, die auch ohne adäquate Pflege da sind und still Gesellschaft leisten, genauso denken lässt wie an Jugendrituale und den Traum von der großen weiten Welt. Der narrative, für sich selbst sprechende Charakter von *Homegrown No. 1* zeigt exemplarisch die Arbeitsweise des Künstlers, der Konsumverhalten und gesellschaftliche Realitäten häufig durch die ungewöhnliche Kombination von alltäglichen Gegenständen und Fundstücken kommentiert.

This ironic and decorative work by Křištof Kintera (*1973 Prague, CZ) addresses a variety of serious topics. *Homegrown No. 1* is a cactus-shaped sculpture made from cans of Dutch Heineken beer. As a social commentary it evokes thoughts not just of lonely evenings spent drinking beer and hardy indoor plants that survive, despite a lack of adequate care, to silently keep us company, but also of the rituals of youth and the dream of the great wide world. The self-explanatory narrative nature of *Homegrown No. 1* exemplifies the artist's frequent practice of creating unusual combinations of everyday objects and finds as a means of commenting on consumerism and social realities.

Dans ce travail à la fois ironique et décoratif, Křištof Kintera (*1973 Prague, CZ) évoque toute une série de thèmes graves. *Homegrown No. 1* est une sculpture en forme de cactus composée de canettes de bière de la marque néerlandaise Heineken. Elle est un commentaire sociologique, qui renvoie aussi bien à des soirées passées à boire de la bière en solitaire, à des plantes en pot qui survivent obstinément, même en l'absence de soins appropriés, et qui sont une compagnie silencieuse, qu'à des rituels de jeunes ou à des rêves de voyages dans le vaste monde. Le caractère narratif, qui se passe de commentaire, de *Homegrown No. 1* est une illustration exemplaire de la façon de travailler de l'artiste, qui émet volontiers ses commentaires sur le consumérisme et les réalités sociales en combinant des objets de la vie de tous les jours ou des objets trouvés de façon inhabituelle.





LIAM GILLICK***Liaison Structure*, 2005**

22-teilig/22 parts/22 parties 240 x 150 x 15 cm

Puderbeschichtetes Aluminium

Powder-coated aluminium

Aluminium à revêtement poudre



Liam Gillicks *Liaison Structure* zeigt ein einfaches Streifenmuster in verschiedenen Farben und ist doch das Ergebnis einer komplexen intellektuellen Analyse. Gillick (*1964 Aylesbury, Buckinghamshire, GB) arbeitet als Künstler, Kurator und Theoretiker und begreift jede dieser Artikulationsformen als Teil seiner künstlerischen Haltung. Die Komplexität des Denkens, die den Künstler auszeichnet, sein Interesse an der soziopolitischen Relevanz moderner Systematiken, Fertigungsprozesse und letztendlich technischer Weltentwürfe ist in zahlreichen Texten präsent. In seiner bildnerischen Ausdrucksweise operiert Gillick mit klaren Formen modularer, oft dekorativ kombinierter Zeichensysteme, in denen unter anderem auch Streifenmuster immer wieder auftauchen – auf möbelartigen Installationen, auf Raumteilern und auf solchen Tafelbildern, wie das EPA eines besitzt.

The simplicity of Liam Gillick's colourful stripes in *Liaison Structure* belies a complex, intellectual analysis. Gillick (*1964 Aylesbury, Buckinghamshire, GB) works as an artist, curator and theorist and considers each of these forms of expression as integral to his artistic practice. The complexity of thought that characterises the artist is widely documented, along with his interest in the socio-political relevance of modern systems, manufacturing processes and ultimately technical world visions. The visual language used in Gillick's work often combines clear forms with modular, decoratively arranged signifiers – the striped pattern is a recurring motif – on furniture-like installations, room dividers and paintings, like the one in the EPO's collection.

L'œuvre *Liaison Structure* due à Liam Gillick propose un motif simple en bandes parallèles de différentes couleurs. Elle n'en est pas moins le résultat d'une analyse intellectuelle complexe. Gillick (*1964 Aylesbury, Buckinghamshire, GB) est à la fois artiste, commissaire d'exposition et théoricien. Pour lui, chacune de ces formes d'expression fait partie intégrante de son identité d'artiste. La complexité de la pensée qui le caractérise, son intérêt pour les implications socio-politiques des systèmes, des processus de fabrication, et en définitive du monde que la technique fait advenir, s'expriment dans de nombreux textes. Lorsqu'il s'exprime en plasticien, Gillick produit des formes claires, des systèmes de signes agencés de façon modulaire, souvent combinés de façon décorative. Les motifs à bandes parallèles se rencontrent régulièrement dans son œuvre, dans des installations du type mobilier, sur des parois de séparation ou dans des tableaux tels que celui de la collection de l'OEB.

ADRIAN SCHIESS

Malerei, 2005

200 x 500 cm

Lack, Polyesterfolie

Paint, polyester foil

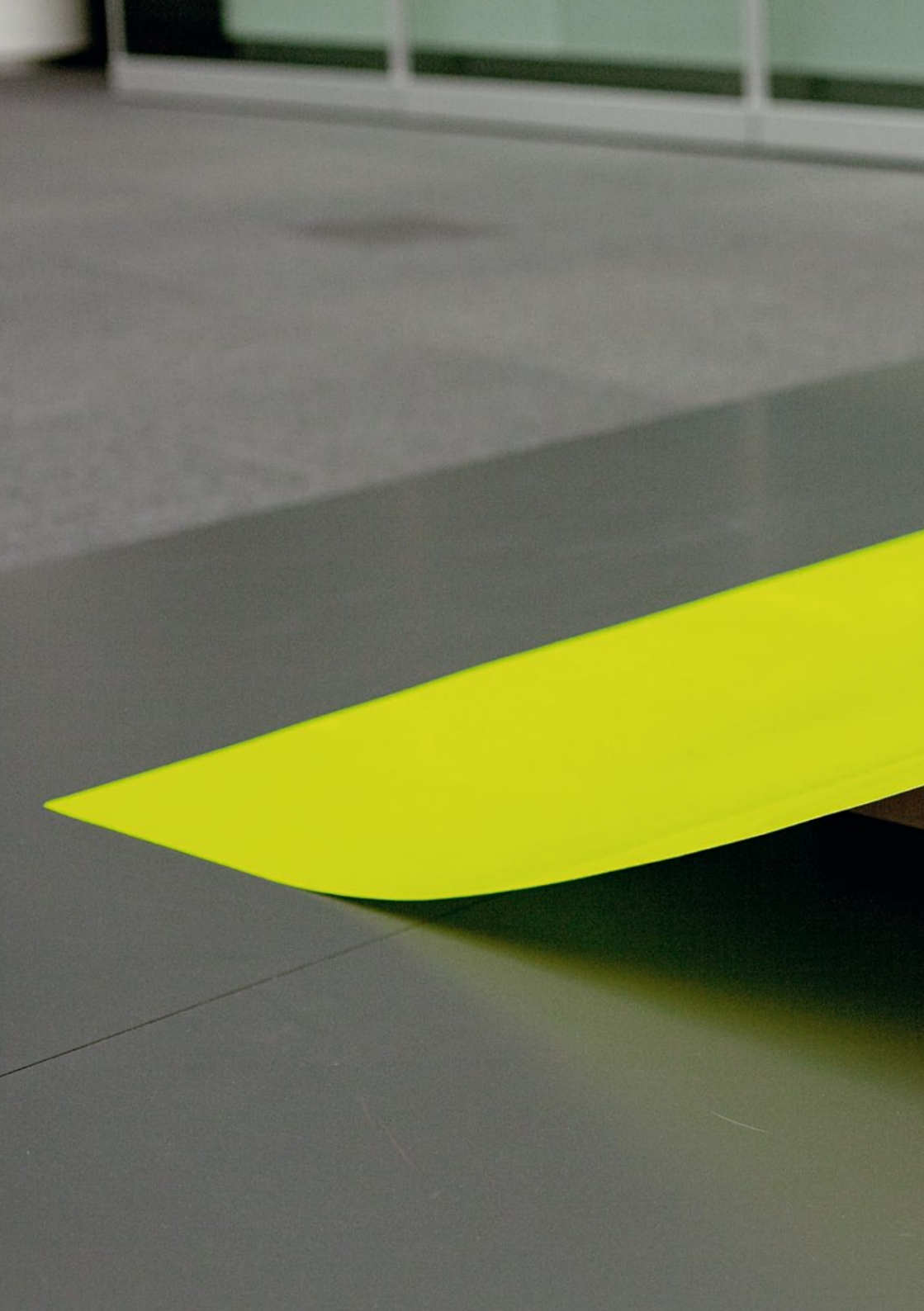
Laque, feuille polyester

Malerei ist der schlichte Titel dieser neonfarbenen leuchtenden Bodenarbeit von Adrian Schiess (*1959 Zürich, CH). Schiess interessiert sich für die Möglichkeiten, die die *Malerei* bietet – jenseits ihrer Indienstnahme eines virtuellen Fensterblicks. Um jeden Eindruck einer wie auch immer abstrahierten Tiefe zu vermeiden, arbeitet Schiess mit dem Boden, auf den er seine Werke legt. *Malerei* gehört zu diesen vom Künstler so genannten "flachen Arbeiten". Das monochrome leuchtende Farbfeld ist hochglänzend und reflektiert, verstärkt durch seine wellenförmige Oberfläche, die Reflexionen der Umwelt. Die Handschrift eines individuellen Künstlers ist zur Perfektion der industriellen Oberfläche geworden. Nichts stört die Wahrnehmung der Fläche und der Farbe. Die zahlreichen Lichtreflexe und Spiegelungen gehören zum Werk; für Schiess gehören sowohl der *Malerei* umgebende Raum als auch der Betrachter und die Wahl seines Standortes genuin zum Werk dazu.

Malerei [painting] is the simple title of this bright neon-coloured ground-lying work by Adrian Schiess (*1959 Zurich, CH). Schiess is fascinated by the potential inherent in painting when it stops being used to represent views as through virtually framed by window. To avoid any impression of depth, even in abstraction, Schiess works with the ground, laying his works on it. *Malerei* belongs to the artist's series of "flat works". The effect of this bright, monochrome colour field, glossy and reflective, is intensified by its wave-like surface which reflects its surroundings. The hand of the individual artist is supplanted by the perfection of the industrial surface. Nothing impedes perception of the surface and the colour. The numerous reflections and refractions are part of the work; indeed, for Schiess, the area surrounding *Malerei*, including the viewer and the work's selected position, are genuine components of the piece.

Malerei (Peinture), tout simplement – tel est le titre qu'Adrian Schiess (*1959 Zürich, CH) a donné à ce travail posé à même le sol, d'une couleur lumineuse comme un néon. Schiess s'intéresse aux possibilités offertes par la peinture lorsqu'on cesse de la mettre au service d'une vocation unique : représenter des vues virtuellement cadrées par une fenêtre. Pour éviter toute impression de profondeur, même dans l'abstraction, Schiess travaille avec le sol sur lequel il pose ses œuvres. *Malerei* fait partie de ce que l'artiste appelle ses 'travaux à plat'. L'effet produit par ce colour field monochrome, d'une couleur intense, luisant et réfléchissant, est encore renforcé par sa surface ondulante qui réfléchit ce qui l'environne. La main de l'artiste est supplantée par la perfection de la surface industrielle. Rien ne vient déranger la perception de la surface et de la couleur. Les nombreux reflets et réverbérations de la lumière font partie de l'œuvre : en effet, Schiess considère que l'espace autour de *Malerei*, tout comme le spectateur et l'endroit où il se poste pour regarder l'œuvre font partie intégrante de celle-ci.









MARIE-THÉRÈSE VACOSSIN

Prismus I / II, 2004

5 und/and/et 6 Stockwerke/floors/étages, 2-teilig/2 parts/2 parties,

Stäbe, je/rods, each/barres, chacune 60 x 3,5 x 3,5 cm und/and/et 160 x 4,5 x 4,5 cm

Lack, geschliffenes und poliertes Acrylglas

Paint, ground and polished Perspex

Vernis, verre acrylique taillé et poli

Das zentrale Thema der Werke von Marie-Thérèse Vacossin (*1929 Paris, FR) ist die Farbe und die Farbwahrnehmung. Davon zeugt auch das für zwei Treppenhäuser des Gebäudes an der Bayerstraße in Auftrag gegebene Werk *Prismus*. Der Titel des Werkes lässt den Begriff Prisma assoziieren, der in der Geometrie und in der Optik eine geometrische Form bezeichnet. In der Optik bricht sich in diesem Körper das Licht und fächert es in die Spektralfarben auf. Dieses Phänomen greift Vacossin assoziativ bei den beiden Orientierungssystemen auf, die sich nur im Wärmegrad der Farben, nicht jedoch im Konzept unterscheiden. Während die weißen Acrylglasstäbe das Stockwerk anzeigen, auf dem man sich befindet, geben die farbigen Acrylglasstäbe, die im Treppenabsatz über Eck montiert sind, eine weitere Orientierung in Bezug auf den von unten nach oben zunehmenden Wärmegrad des Treppenhauses: violett, dunkelblau, hellblau, grün (kalt) bzw. violett, rot, orange, gelb (warm). Die Positionierung des Farbstreifens und der jeweilige Blickwinkel bringen die verschiedenen farbigen Stäbe zum Leuchten, es entstehen Reflexions- und Spiegelungseffekte, die der Betrachter selbst durch seine Haltung bestimmt.

The central theme of the works of Marie-Thérèse Vacossin (*1929 Paris, FR) is colour and its perception. This is reflected in *Prismus*, a work commissioned for two stairwells in the Bayerstraße building. The title of the work calls to mind the term prism, which denotes a geometric shape from the fields of geometry and optics. In optics, a prism splits a ray of light into a fan of spectral colours. Vacossin employs this phenomenon associatively in her two orientation systems, which differ only in the warmth of the colours used, not in terms of concept. While the white Perspex rods indicate the floor where the viewer is standing, the coloured rods that follow the line of the landing's corners are colour-coded as a further orientation aid based on the warmth that rises up the stairwell: violet, dark blue, light blue, green (cold) or violet, red, orange, yellow (warm). The position of the coloured strips and the angle shape the light falling on the various coloured rods, producing reflectance and mirroring effects, which can be influenced even by the stance of the viewer.

Les œuvres de Marie-Thérèse Vacossin (*1929 Paris, FR) ont pour thèmes centraux la couleur et sa perception. L'œuvre *Prismus*, commandée destinée à deux cages d'escaliers du bâtiment de la Bayerstraße, en est un témoignage. Le titre de l'œuvre fait penser au terme prisme (prisma) qui désigne une forme en géométrie et en géométrie optique. Dans cette dernière, le prisme réfracte la lumière qui se trouve décomposée dans les couleurs prismatiques. M.-T. Vacossin s'empare de ce motif en lui associant une fonction de signalétique spatiale : les deux œuvres sont de conception identique, mais se distinguent par la tonalité plus ou moins chaude de leurs couleurs. Alors que les barres de verre acrylique blancs signalisent l'étage auquel on se trouve, les barres de couleurs disposées de part et d'autre de l'angle de la cage d'escalier renseignent sur la température, croissante avec l'altitude, qui règne dans la cage d'escalier : violet, bleu foncé, bleu clair, vert (froid), ou violet, rouge, orange, jaune (chaud). La disposition des bandes colorées et l'angle sous lequel on les voit déterminent la luminosité des couleurs : le spectateur, selon l'endroit où il se place, peut faire jouer des effets de réfraction et de miroir.

MARIA PAPADIMITRIOU

Ohne Titel, 1999

Ohne Titel, 2000

je/each/chaque pièce 126 x 180 cm

Lambda-Print, Duraflex

Das fortlaufende Forschungsprojekt von Maria Papadimitriou (*1957 Athen, GR) geht auf ihren ersten Besuch im Alviza-Viertel außerhalb Athens zurück. In diesem Bezirk leben hauptsächlich sozial unterprivilegierte Menschen, darunter viele Roma. Beeindruckt von der Vielfalt und den eigenen sozialen Codices kehrte Papadimitriou mehrfach dorthin zurück und knüpfte auch Beziehungen zu den Bewohnern. Gemeinsam mit Lucy Orta und der Kuratorin Gabi Scardi entstand schließlich das Projekt *T.A.M.A. (Temporary Autonomous Museum for All)*. Die Fotografien, die sich im Besitz des EPA befinden, wurden im Rahmen einer Ausstellung zum Thema Identitäten in Europa gezeigt und stellen zwei separate Arbeiten im Zuge des langjährigen *T.A.M.A.*-Projektes von Papadimitriou auf dem Feld der Identitätsforschung dar. Das Volk der Roma, weit über Europa verstreut, oft ausgegrenzt von den sozialen Mehrheitsgemeinschaften, steht exemplarisch für die nationalistischen Vorurteile und Ausgrenzungspolitiken, die sich von der Geschichte bis in die Gegenwart erkennen lassen.

The ongoing research project of Maria Papadimitriou (*1957 Athens, GR) has its roots in her first visit to the Alviza quarter outside Athens. This district is mostly home to the socially underprivileged, many of which are Roma. Fascinated by the diversity and the individual social codes of the area, Papadimitriou returned many times to Alviza, establishing relationships with the locals and ultimately launching a project entitled *T.A.M.A. (Temporary Autonomous Museum for All)* in collaboration with Lucy Orta and curator Gabi Scardi. The photographs now in the possession of the EPA were presented in an exhibition on identities in Europe and represent two separate works completed within the context of Papadimitriou's long-running *T.A.M.A.* project in the area of identity research. The Roma people, spread across all of Europe, often ostracised by the social majority, exemplify the nationalistic prejudices and campaigns of exclusion that trace a line through history and into the present.

Le projet de recherche en cours de Maria Papadimitriou (*1957 Athènes, GR) a pris naissance lors de sa première visite du quartier Alviza à la périphérie d'Athènes. Ce district est essentiellement habité par une population défavorisée, dont beaucoup de Roms. Frappée par cette diversité et par ses codes sociaux spécifiques, M. Papadimitriou y est retournée à plusieurs reprises et a également établi des contacts avec ses habitants. C'est en association avec Lucy Orta et avec la commissaire d'exposition Gabi Scardi que vit finalement le jour le projet *T.A.M.A. (Temporary Autonomous Museum for All)*. Les photographies de la collection de l'OEB ont été présentées dans une exposition consacrée au thème des identités en Europe. Ce sont deux travaux distincts réalisés au fil des ans dans le cadre du projet de longue haleine *T.A.M.A.* de M. Papadimitriou sur le thème de la recherche identitaire. Le peuple des Roms, dispersé dans toute l'Europe, minorités sociales souvent marginalisées, est emblématique des préjugés nationalistes et des politiques d'exclusion récurrentes dans le passé comme dans le présent.









MARKUS AMM*Ohne Titel, 2007*2-teilig/2 parts/2 parties 168 x 123 cm
und/and/et 148 x 110 cm

Luminogramm, MDF

Luminogram, MDF

Luminogramme, panneau MDF

Markus Amm (*1969 Stuttgart, DE) gehört zu einer jungen Künstlergeneration, die sich mit der Frage auseinandersetzt, was die Moderne hinterlassen hat, wie künstlerische Avantgarden und Tendenzen des 20. Jahrhunderts in der Gegenwart eine Rolle spielen und sich weiterentwickeln lassen. Dazu gehört auch die Frage, inwiefern Formalismus und Inhalt einander bedingen können. Amm arbeitet mit verschiedenen Techniken wie Aquarell, Ölmalerei, Fotografie und Fotogramm. In dem hier gezeigten Werk reflektiert er diese künstlerischen Ausdrucksmittel: Auf der Fotografie ist ein Ölgemälde zu sehen, dessen Formsprache an die Experimente der frühen Avantgarden des 20. Jahrhunderts erinnert. Geometrische Grundformen überlagern einander, bilden Strukturen und neue Formen aus. Abfotografiert hat der Künstler ein von ihm gemaltes Ölbild, das er auf jenen hölzernen Untergrund montiert hatte, der nun der sichtbare Träger der großformatigen Fotografien ist. Es ist eine Bild- und Medienreflexion, die Markus Amm zeigt und die nach den Möglichkeiten künstlerischer Utopien in Zeiten der Post-Moderne fragt.

Markus Amm (*1969 Stuttgart, DE) belongs to a young generation of artists who engage with questions concerning the legacy of modernism. They examine the role in the present, and the evolution, of the artistic avant-garde and trends from the twentieth century, as well as the extent to which formalism and content can be mutually dependent. Amm works in a variety of media including watercolours, oils, photography and photograms. The work on display here reflects these means of artistic expression: using the photograph as a canvas, he creates an oil painting which evokes the style of the twentieth century's early avant-garde, where basic geometric forms overlay each other to create structures and new shapes. Amm then photographed one of his oil paintings which had already been mounted on the wooden substrate that is now visible as the support for his large-scale photographs. What Amm is presenting us with is an image and media reflection that questions the possibilities of artistic utopias in the post-modern era.

Markus Amm (*1969 Stuttgart, DE) appartient à une génération de jeunes artistes qui se pose la question de savoir quel héritage le mouvement moderne leur a légué, quel rôle jouent encore les avant-gardes et courants artistiques du XXème siècle, et si cet héritage peut être développé plus avant. Elle se demande ainsi dans quelle mesure forme et contenu se conditionnent. Amm pratique plusieurs techniques telles que l'aquarelle, la peinture à l'huile, la photographie et le photogramme. Dans l'œuvre présentée ici, il réfléchit sur ces différents moyens d'expression. Sur la photo, on voit une peinture à l'huile dont le langage formel évoque les expérimentations des avant-gardes du début du XXème siècle. Des formes géométriques simples se superposent, composent des structures et des formes nouvelles. L'artiste a pris des photos d'une de ses peintures à l'huile qu'il avait montée sur le même support en bois qui est maintenant celui, visible, de ces tirages photographiques de grand format. On a affaire à une réflexion sur l'image et sur les techniques qui pose la question de savoir ce que peuvent encore les utopies artistiques à l'époque post-moderne.



CEZARY BODZIANOWSKI

Pink Gloves, 2005

3-teilig, je/3 parts, each/3 parties, chacune 150 x 100 cm

C-Print, Aluminium

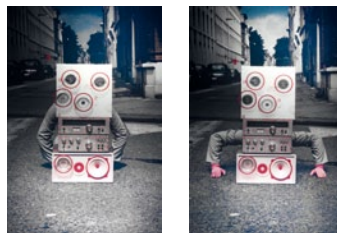
C-print, aluminium

C-Print, aluminium

Cezary Bodzianowski (*1968 Lodz, PL) bedient sich alltäglicher Situationen, arbeitet in künstlerischen Regelwerken und Systemen. In der dreiteiligen Fotoserie *Pink Gloves* ist mutmaßlich wieder er selbst zu sehen. Auf einer Straße scheint er Liegestützen zu machen. Das alles lässt sich jedoch nur vermuten, denn die Aufnahme ist frontal gemacht und sein Körper wird verdeckt von einer aufgetürmten Stereoanlage samt Lautsprechern. Zu sehen sind nur die beiden Unterarme und Hände, die auf die Körperhaltungen schließen lassen: Einmal sind die Arme stark angewinkelt, einmal fast durchgestreckt. Die Absurdität der Szene entsteht durch das Arrangement an sich und durch die rosaroten Handschuhe, die der Protagonist trägt. Die visuelle Anmutung der Aufnahmen lässt am Dokumentationscharakter zweifeln. Denn sie wirken fast wie kolorierte, nachbearbeitete Stadtansichten und verstärken dadurch noch einmal den künstlichen Charakter der Szene.

Cezary Bodzianowski (*1968 Lodz, PL) engages with everyday situations and works within artistic frameworks and systems. In the three-part photo series *Pink Gloves*, we are given to assume that the subject, who appears to be doing press-ups in the street, is the artist himself. But all this is guess-work because the photographs are taken head-on and his body is hidden behind a stereo tower and speakers. All that's visible is a pair of forearms and hands suggesting the bearing of the rest of the body: in one shot the arms are sharply bent, whereas in another they are almost straight. The absurdity of the scene comes from the actual composition and the pink gloves worn by the subject. The look and feel of the photographs leave us in doubt as to their documentary nature: their appearance as coloured, re-touched city portraits intensifies the artistic character of the scene.

Cezary Bodzianowski (*1968 Lodz, PL) prend comme motifs des situations quotidiennes, auxquelles il applique des règles et des systèmes. Dans la suite photographique en trois parties, *Pink Gloves*, c'est sans doute de nouveau lui-même qu'on voit. Il semble faire des pompes sur la chaussée. Mais tout cela est pure hypothèse, car la prise de vue est frontale et son corps est masqué par l'empilement des composantes d'une chaîne stéréo et de hauts parleurs. On ne voit que les deux avant-bras et les mains, qui laissent deviner les différentes positions du corps : tantôt les membres forment un angle droit, tantôt ils sont pratiquement en extension. L'impression d'absurdité que dégage la scène est due à la disposition en tant que telle et aux gants rose foncé que porte le protagoniste. L'impression visuelle produite par les clichés fait douter de leur caractère documentaire. En effet, ils donnent quasiment l'impression d'être des vues de villes retravaillées et coloriées, ce qui vient encore renforcer le caractère artificiel de la scène.



MARTIN WÖHRL

Lolek & Bolek, 2007

2-teilig/2 parts/2 parties 198 x 34 x 34 cm
und/and/et 157 x 35 x 35 cm

Metall, Glas, Beton, Elektrizität

Metal, glass, concrete, electricity

Métal, verre, béton, circuit électrique

Lolek & Bolek ist der Titel einer polnischen Zeichentrickserie der 1960er Jahre, die auch außerhalb Polens sehr erfolgreich war. Die beiden gleichnamigen Hauptfiguren sind auch die Titelgeber der Plastik von Martin Wöhr (*1974 München, DE). Wöhr arbeitet stets als Bildhauer, schafft allerdings für jedes Werk eigene Zugänge, die mal mit der Schnelligkeit und dem Fundstückcharakter spielen und mal lange vorbereitet zu einem Ergebnis kommen. In *Lolek & Bolek* skelettiert Wöhr nahezu die beiden Figuren und transformiert sie in abstrakte Zeichen: zwei Zementsockel, einer davon viereckig, einer rund, die wie Güsse von Blumen-übertöpfen wirken, stabilisieren jeweils eine Metallstange, die von Glühbirnen in Lampen abgeschlossen werden. Der Schliff der Gläser erinnert an die Ästhetik und das Design osteuropäischer Produktionen der 1970er Jahre. Die berühmten Zeichentrickfiguren sind zu künstlerischen Piktogrammen geworden, deren konkreter Bezug zu den kindgerechten Namensgebern nur über den Titel der TV-Serie hergestellt werden kann.

Lolek & Bolek is the title of a 1960s Polish cartoon whose huge success extended far beyond its native borders. Martin Wöhr (*1974 Munich, DE) has appropriated the names of the two characters from the cartoon's title and given them to this piece. With sculpture as his regular medium, Wöhr likes to plant individual clues in each of his pieces to help unlock their meaning: some of his clues lead directly to the goal and play on the work's nature as an *objet trouvé*, while others need more time for enlightenment to blossom. In *Lolek & Bolek* Wöhr strips down the two figures and transforms the resulting "skeletons" into abstract forms: two cement bases – one square, the other round, both looking like they've been cast from flowerpot holders – each anchoring a single metal rod capped with a bulb to form a lamp. The polish of the glass calls to mind the aesthetic and design of Eastern European products of the 1970s. As Wöhr transforms the famous cartoon characters into artistic pictograms, the link to the child-oriented eponyms can only be made via the title of the TV series.

Lolek & Bolek est le titre d'une série de dessins animés polonais des années 1960, qui a également eu beaucoup de succès à l'étranger. Martin Wöhr (*1974 Munich, DE) a donné le nom des deux protagonistes à ses sculptures. Si toutes les œuvres de Wöhr relèvent de la sculpture, chacune repose sur un principe différent : les unes font entrer en jeu l'immédiateté de l'inspiration et la nature d'objet trouvé, d'autres n'aboutissent à un résultat qu'après une longue gestation. Dans *Lolek & Bolek*, Wöhr ramène pratiquement les deux personnages à l'état de squelettes et les transforme en des signes abstraits : deux tiges métalliques coiffées d'un abat-jour avec, au centre, une ampoule électrique, sont fichées dans des socles en ciment, l'un rectangulaire, l'autre hémisphérique, qui ressemblent à des moulages de pots de fleurs. Le design des abat-jour en verre taillé fait penser à l'esthétique des produits d'Europe de l'Est des années 1970. Les fameux personnages de bande dessinée se trouvent réduits à des pictogrammes artistiques dont le rapport avec leurs modèles si appréciés des enfants ne peut plus être déduit que du titre de la série télévisuelle.



JONATHAN MONK*JBL – control one, 2010*

38 x 52 x 36 cm

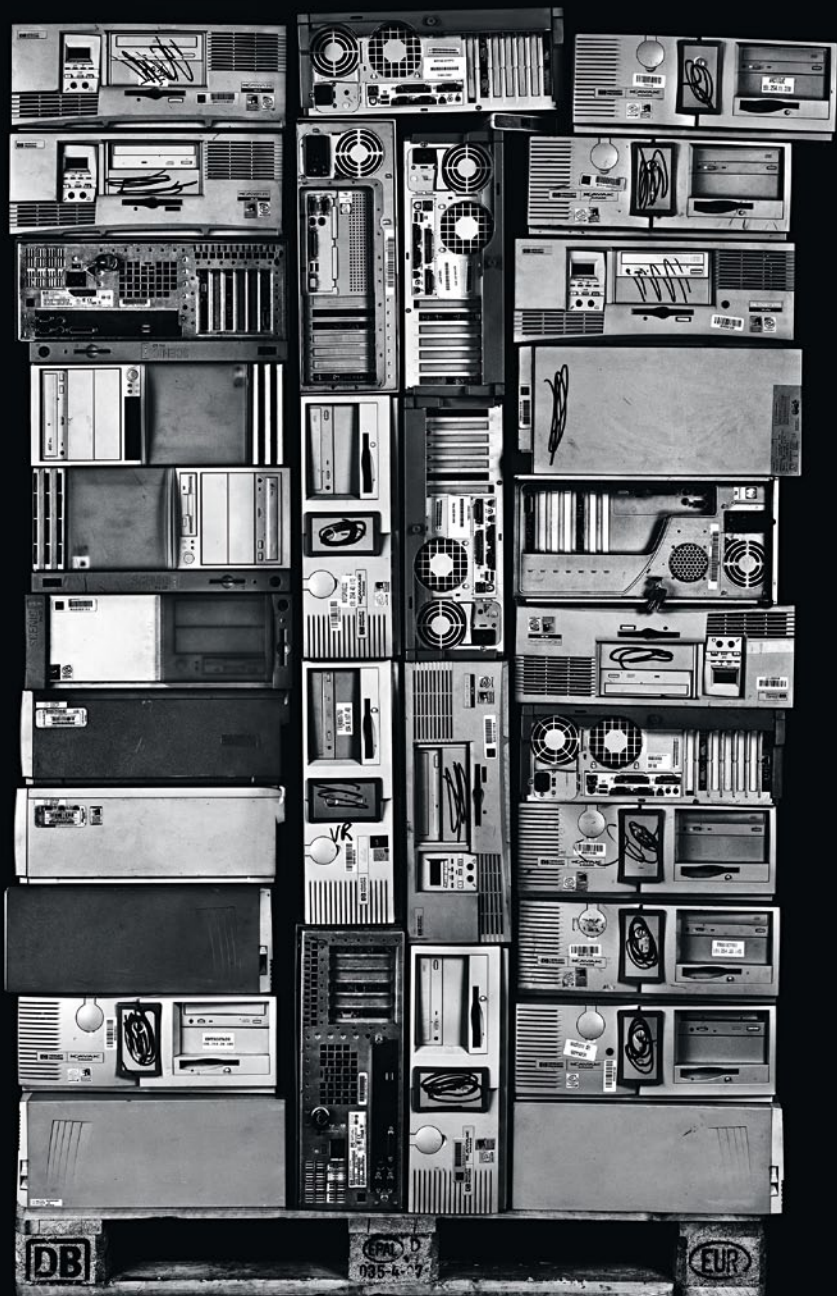
Lautsprecher, Holz, Acrylglas
 Loudspeakers, wood, Perspex
 Haut-parleur, bois, verre acrylique

Alltagsgegenstände durch die künstlerische Geste des Zeigens als Kunstobjekte zu definieren, ist seit dem Anfang des 20. Jahrhunderts eine zentrale Strategie. Insofern bezieht sich jede künstlerische Arbeit, die mit kunstfernen Objekten umgeht, auf die Anfänge der Moderne. Auch Jonathan Monk (*1969 Leicester, GB) arbeitet immer wieder mit dem Vorgefundenen. In der Serie, aus der *JBL – control one* stammt, widmet er sich technischen Geräten, die häufig selbst zu Designklassikern werden. Auf weißen Sockeln oder in weißen Objektkästen präsentiert, sind die Geräte einmal mehr mit Bedeutung aufgeladen. Monk präsentiert Lautsprecher, Datensticks, Radiogeräte oder Steuerungseinheiten von Spielkonsolen. Die Lautsprecher der Arbeit *JBL – control one* vermitteln die Ironie der Kunstpräsentation besonders deutlich. Da sie in einem vollständig geschlossenen Objektkasten präsentiert werden, wäre der Ton, dessen Verbreitung die Geräte eigentlich dienen, ohnehin nicht wahrnehmbar: Sie sind in ihrer vorgeführten Funktionslosigkeit ganz zum künstlerischen Schauobjekt geworden.

Re-casting everyday objects as art through the artistic gesture of presentation has been a key strategy since the start of the twentieth century. Thus, every artwork involving objects not originally meant as art harks back to the dawn of modernism. Jonathan Monk (*1969 Leicester, GB) is of this school and frequently works with objects that he stumbles upon. In the series from which *JBL – control one* comes, he draws on technical appliances that are often on track to become design classics. With their presentation on white bases or in white object cases, the appliances enjoy a resurgence in significance. Monk thus presents loudspeakers, USB sticks, radios or gaming console control units. The loudspeakers in *JBL – control one* convey the irony of art presentation in a manner particularly loud and clear. Displayed as they are in a completely sealed object case, the sound the devices were actually designed to produce cannot even be registered. Thus, in the inoperative state on display, they have evolved completely into an artistic exhibit.

La transformation d'objets de la vie de tous les jours en objets d'art par l'effet du geste déictique est devenue une stratégie majeure dans l'art contemporain depuis le début du vingtième siècle. C'est ainsi que tout travail artistique faisant intervenir des objets étrangers au monde de l'art renvoie aux débuts du mouvement moderne. Comme tant d'autres, Jonathan Monk (*1969 Leicester, GB) aime à travailler avec des objets trouvés. La série d'où provient *JBL – control one* est consacrée à des engins techniques souvent à leur tour devenus des classiques du design. Montés sur des socles blancs ou présentés dans des vitrines blanches, ces appareils sont à nouveau chargés de signification. Monk montre des haut-parleurs, des clés USB, des appareils radio ou des manettes de consoles de jeu. Les haut-parleurs de la pièce *JBL – control one* expriment avec une netteté particulière l'ironie inhérente à l'exposition d'œuvres d'art. Comme ils sont présentés dans un boîtier complètement fermé, le son que ces appareils servent à diffuser ne serait de toute façon pas audible. Par leur absence de caractère fonctionnel, ils sont devenus des objets à regarder, des objets d'art.







VALÉRIE BELIN*Ohne Titel, 2005**Ohne Titel, 2005*

je/each/chaque pièce 166 x 125 cm

Silbergelatineabzug, Aluminium

Gelatin silver print, aluminium

Tirage gélatine au bromure d'argent, aluminium

Valérie Belin (*1964 Boulogne-Billancourt, FR) zeigt in ihren Fotografien skulpturale Anordnungen – ob es sich um menschliche Körper oder um die Außenhaut von technischen Geräten handelt. Die beiden im Besitz des EPA befindlichen Werke gehören zu einer Serie, in der Belin technische Geräte zu Skulpturen auf Euro-Paletten auftürmt. Auf einer ist hier noch das Logo der Deutschen Bahn erkennbar. Die funktionalen Rückseiten der gestapelten Apparate fügen sich zu einer ornamentalen Struktur zusammen, in der Gemeinsamkeiten und Unterschiede in der Gestaltung zu erkennen sind. Sie werden in der Gesamtansicht zu einem einzigen Körper, der in der scharfen und nuancenreichen Schwarz-Weiß-Fotografie ein Zeugnis der Gegenwart liefert, eine Archäologie unseres alltäglichen Daseins, in dem wir uns mit technischen Apparaturen umgeben und diese schnell auswechseln, wenn sie nicht mehr funktionieren.

The photographs of Valérie Belin (*1964 Boulogne-Billancourt, FR) depict sculptural arrangements of such subjects as the human body or the outer shells of technical appliances. The two pieces in the EPO collection are part of a series of sculptures comprising piles of technical equipment sitting on Euro pallets. The Deutsche Bahn logo can still be made out on one item here. The functional back panels of the stacked appliances combine to form an ornamental structure revealing similarities and differences in form. When viewed as a whole, they become a single entity, which, in the sharp and nuanced black-and-white photograph becomes a contemporary object: an archaeology of our daily existence, in which we surround ourselves with gadgets that are replaced as soon as they stop working.

Dans ses photographies, Valérie Belin (*1964 Boulogne-Billancourt, FR) agence des formes sculpturales, qu'il s'agisse de corps humains ou des boîtiers d'appareils électroniques. Les deux œuvres de la collection de l'OEB proviennent d'une suite dans laquelle l'artiste empile des appareils électroniques sur des europallettes. Sur l'une d'entre elles, on reconnaît encore le logo de la Deutsche Bahn. Les appareils empilés, vus de derrière, s'assemblent en une structure ornementale où l'on repère des similitudes et des différences de formes. Vus ainsi assemblés, ils deviennent comme un corps unique dont la photo en noir et blanc, d'une grande netteté, constitue un témoignage sur le présent, une archéologie de notre vie quotidienne dans laquelle nous nous entourons d'appareils électroniques que nous remplaçons si tôt qu'ils ne fonctionnent plus.

ISA MELSHEIMER

Gebäude (Brandwand), 2007

43 x 58 x 57 cm

Beton, Kaninchendraht, Polysterol-Hartschaum

Concrete, chicken wire, polystyrene hard foam

Béton, fil de fer pour cage à lapins, polystyrène expansé



Isa Melsheimer (*1968 Neuss, DE) untersucht in ihrem medial vielfältigen Werk Orte und Architekturen. Sie arbeitet viel mit einfachen Materialien, die neu kontextualisiert und zusammengesetzt werden. Beton, Pflanzen, Garn und Stoff können ebenso wie Holz, Metall oder eine Matratze Bestandteile ihrer Installationen werden, wie sie durch gespannte Baumwollfäden ganze Räume entstehen lässt. Immer entstehen Kommentare zu unserer Lebenswirklichkeit, zu architektonischen und sozialen Utopien und Dystopien. *Gebäude (Brandwand)* besteht sichtbar nur aus einem Betonkörper, der scheinbar zufällig auf dem Boden liegt. Die Form des Quaders ist ungewöhnlich, es ragen Ecken und Kanten aus ihm heraus, die vielleicht Funktionsräume innerhalb eines zu imaginierenden Hauses darstellen könnten. *Gebäude (Brandwand)* mutet zwischen Massivität und Hohlkörper wie ein zufällig liegen gelassener Baustein an – oder wie ein architektonischer Ort.

The work of Isa Melsheimer (*1968 Neuss, DE) explores places and architecture in a variety of media, often combining and re-contextualising unsophisticated material. Her installations, in which she encircles spaces in lengths of taut thread, are as likely to feature concrete, plants, yarn and textiles as they are to use wood, metal or a mattress and always evolve into commentaries on our everyday reality, as well as on architectural and social utopias, and dystopia. *Gebäude (Brandwand)* [*Building (firewall)*] visibly comprises nothing more than a concrete block, which appears to be lying randomly on the ground. The shape of the cuboid is unusual. There are protruding corners and edges, possibly representing rooms in an imaginary house. Hovering somewhere between solidity and hollowness, *Gebäude (Brandwand)* has the appearance of a random building block left lying around – or an architectural site.

Dans une œuvre ayant recours à de multiples moyens d'expression, Isa Melsheimer (*1968 Neuss, DE) s'intéresse à des lieux et à des architectures. Elle travaille volontiers avec des matériaux simples qu'elle recontextualise et qu'elle combine à sa guise. On retrouve dans ses installations du béton, des plantes, du fil, de l'étoffe, aussi bien que du bois, du métal ou un matelas ; mais elle fait aussi naître des espaces entiers parcourus de fils de coton tendus. Ce sont à chaque fois des commentaires sur la réalité dans laquelle nous vivons, sur des utopies et des dystopies architecturales et sociales. La seule chose qu'on voit de *Gebäude (Brandwand)* (litt. bâtiment (mur aveugle)), c'est un bloc de béton qui semble posé par terre un peu par hasard. La forme du bloc est inhabituelle. Il s'y découpe des angles et des rebords qui pourraient représenter des espaces fonctionnels dans une maison qu'il nous incomberait d'imaginer. Corps plein ou corps creux, *Gebäude (Brandwand)* fait penser à une pierre de taille abandonnée... – ou à un site architectural.

THOMAS RUFF*dark cycles 4065*, 2009

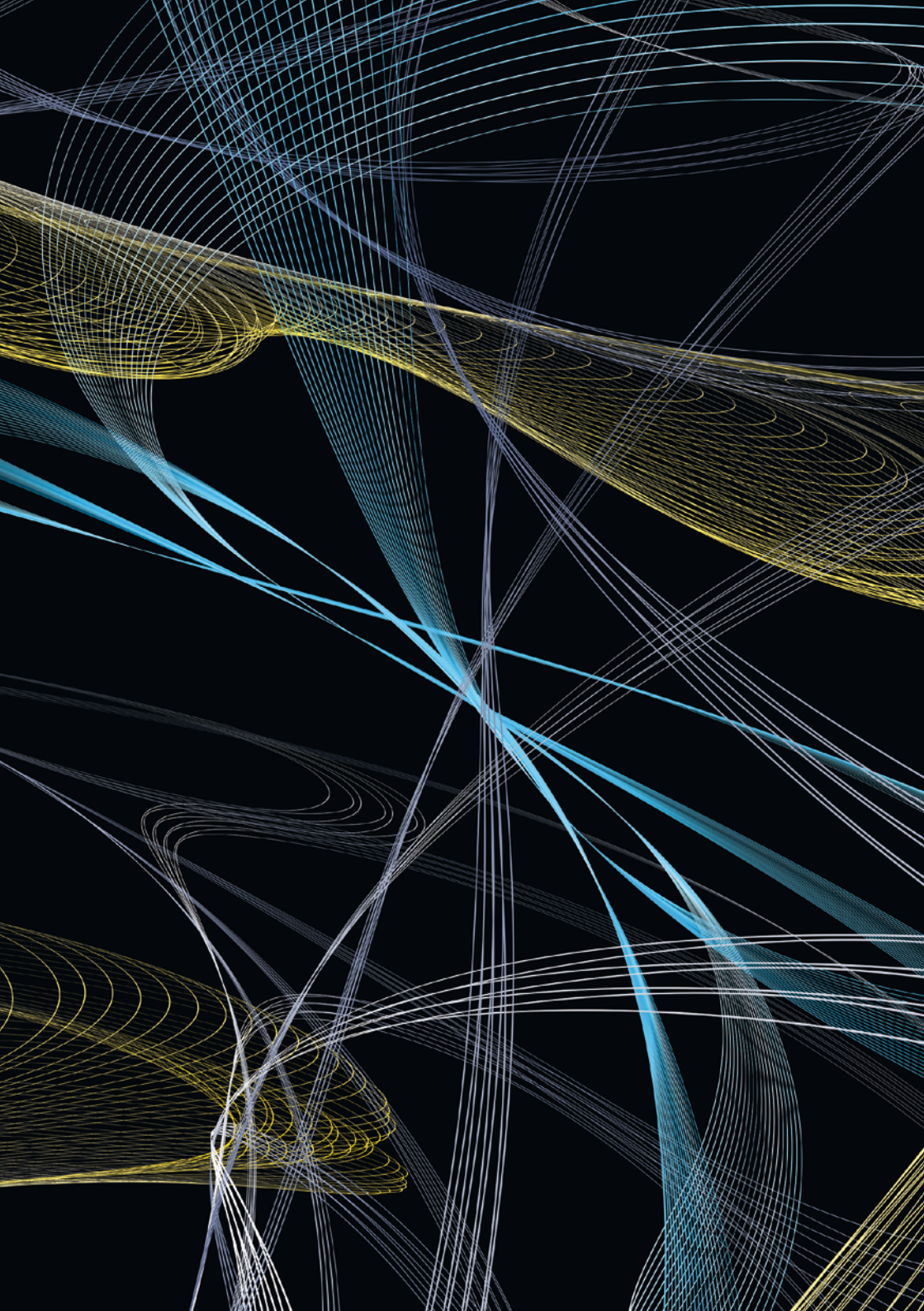
206 x 176 cm

C-Print

Der Titel der Serie *dark cycles*, aus der auch das Werk *dark cycles 4065* (2009) stammt, verweist auf die mathematische Formel für sogenannte Zykloide oder Rollkurven, mit der sich Thomas Ruff (*1958 Zell am Harmersbach, DE) auseinandergesetzt hat. Die Werke sind jeweils das Ergebnis eines mehrstufigen Entwurfsmodells, an dessen Ende eine filigrane, zeichnerische Struktur steht. Ausgangspunkt ist eine Reihe von Kupferstichen des 19. Jahrhunderts, auf denen elektromagnetische Felder dargestellt wurden. Diese Vorlagen hat Ruff digitalisiert und nachbearbeitet. Die *dark cycles* sind damit auch Ausdruck des facettenreichen Werkes von Thomas Ruff, der einer der vielseitigsten Schüler des Fotografenpaares Bernd und Hilla Becher gewesen ist. Ruff hat immer wieder die Grenzen von Fotografie, Kunst und Autorschaft ausgelotet. In *dark cycles 4065* ist ein abstrakter, scheinbar infiniter Raum auf der Fläche angelegt, der auch durch wissenschaftliche Erkenntnisse und Visualisierungsmechanismen definiert ist.

The title of the *dark cycles* series, to which *dark cycles 4065* (2009) belongs, refers to the mathematical formula for cycloids or roulettes, as used by Thomas Ruff (*1958 Zell am Harmersbach, DE). The works are the product of a multi-stage design model which results in a delicate graphic structure. The starting point is a series of nineteenth-century copper engravings depicting electromagnetic fields, which the artist then digitised and re-touched. The *dark cycles* of the title are thus an expression of the multi-faceted *oeuvre* of Ruff, who was one of the most versatile pupils of photographers Bernd and Hilla Becher. Ruff has often explored the boundaries of photography, art and authorship. In *dark cycles 4065*, he has created an abstract surface impression of seemingly infinite space, which is also defined through scientific findings and visualisation mechanisms.

Le titre de la suite *dark cycles*, dont est tirée l'œuvre *dark cycles 4065* (2009), fait référence à la formule mathématique définissant les cycloïdes ou courbes planes transcendantes auxquelles Thomas Ruff (*1958 Zell am Harmersbach, DE) s'est intéressé. Chaque œuvre est le résultat d'un mode de conception en plusieurs étapes, chacune aboutissant à une structure dessinée d'aspect filigrane. L'artiste a pris pour point de départ une suite de planches gravées du dix-neuvième siècle représentant des champs électromagnétiques, qu'il a ensuite numérisées et retravaillées. Les *dark cycles* représentent l'une des facettes de l'œuvre très diverse de Thomas Ruff, qui compte parmi les élèves les plus polyvalents du couple de photographes Bernd et Hilla Becher. Ruff n'a cessé de mettre à l'épreuve les limites de la photographie, de l'art, et de la création d'auteur. Dans *dark cycles 4065*, la représentation plane semble contenir en puissance un espace abstrait, apparemment illimité, qui est aussi tributaire de la connaissance scientifique et des techniques de visualisation.



perception
of things
in reality

perception
of things
in reality

perception
of things
in reality

perception
of things
in reality

perception
of things
in reality

mind

reality

life

attitude

int

values

as

as

is festival of
figure of spirit
relating to

is festival of
figure of spirit
relating to

is festival of
figure of spirit
relating to

is festival of
figure of spirit
relating to

is festival of
figure of spirit
relating to

is festival of
figure of spirit
relating to

is festival of
figure of spirit
relating to

is festival of
figure of spirit
relating to

is festival of
figure of spirit
relating to

is festival of
figure of spirit
relating to

is festival of
figure of spirit
relating to

is festival of
figure of spirit
relating to

is festival of
figure of spirit
relating to

is festival of
figure of spirit
relating to

is festival of
figure of spirit
relating to

[illegible]

LIA PERJOVSCHI

Ohne Titel (Mind Maps), 1999–2007

10 Zeichnungen, je/10 drawings, each/10 dessins de 21 x 30 cm

Tusche, Papier

Ink, paper

Encre de Chine, papier

Lia Perjovschi (*1961 Sibiu, RO) visualisiert in ihren Zeichnungen handschriftliche Strukturen, Begriffe und Zeichnungen, die wie sogenannte Mind Maps aussehen. Diese kognitive Technik dient dem assoziativen Ideensammeln und ihrer Gliederung, sie ist sozusagen ein Hilfsmittel der individuellen Protokollstrategie. Lia Perjovschi hat unter der Ceaușescu-Regierung begonnen, ihre ornamentalen Informationsteppiche anzulegen, um sich weiter zu jenen politischen und gesellschaftlichen Themen äußern zu können, die ihr wichtig waren und deren Thematisierung das Regime nicht geduldet hätte. Die Künstlerin arbeitet viel mit ihrem Ehemann Dan Perjovschi zusammen, so beispielsweise für das von beiden gegründete Contemporary Art Archive, in dem fachübergreifende Informationen zur zeitgenössischen Kunst und Kultur bereitgestellt werden. Die zehn im Besitz des EPA befindlichen Blätter zeugen von der Genauigkeit, der persönlichen Handschrift und der Vielfältigkeit des Denkens, die die Künstlerin in den Kartographien ihrer Interessen visualisiert.

In the work of Lia Perjovschi (*1961 Sibiu, RO) hand-drawn structures, words and sketches are visualised in the form of mind maps. Mind maps are a cognitive technique of collecting and structuring associative ideas and serve as a useful aid for the clarification of individual thought processes. Perjovschi began her ornamental information tapestries under the Ceaușescu regime as a way of airing her thoughts on political and social issues that were important to her and that could not be discussed in the climate of the time. The artist frequently collaborates with her husband, working, for instance, on the Contemporary Art Archive they founded together to provide interdisciplinary information on contemporary art and culture. Perjovschi's ten pieces in the EPA's collection reflect the precision, personal style and variety of thought that she uses in her maps to visualise her interests.



Les dessins de Lia Perjovschi (*1961 Sibiu, RO) donnent à voir des structures faites de mots écrits à la main, des concepts et des dessins qui se présentent comme autant de mind maps (cartes mentales). Le mind mapping est une technique cognitive servant à réunir des idées par association et à les organiser ; il est pour ainsi dire un outil pour les stratégies individuelles d'élaboration de protocoles. Lia Perjovschi avait commencé, sous le gouvernement de Ceaușescu, à monter ses tapis d'information ornementaux afin de continuer à pouvoir s'exprimer sur des sujets politiques et sociaux qui lui tenaient à cœur et qu'il n'aurait pas été tolérable d'aborder sous ce régime. L'artiste collabore souvent avec son mari, Dan Perjovschi, par exemple dans le cadre du Contemporary Art Archive qu'ils ont fondé ensemble et qui réunit des informations pluridisciplinaires à propos de l'art et de la culture contemporains. Les dix feuillets de la collection de l'OEB témoignent de la précision, du caractère personnel du graphisme et de la diversité des réflexions que l'artiste donne à voir dans cette cartographie de ses préoccupations.

RICCARDO PREVIDI

AconA BconB, 2006

2 Arbeiten/2 works/2 œuvres de 77 x 101 x 81 cm
und/and/et 50 x 82 x 61 cm

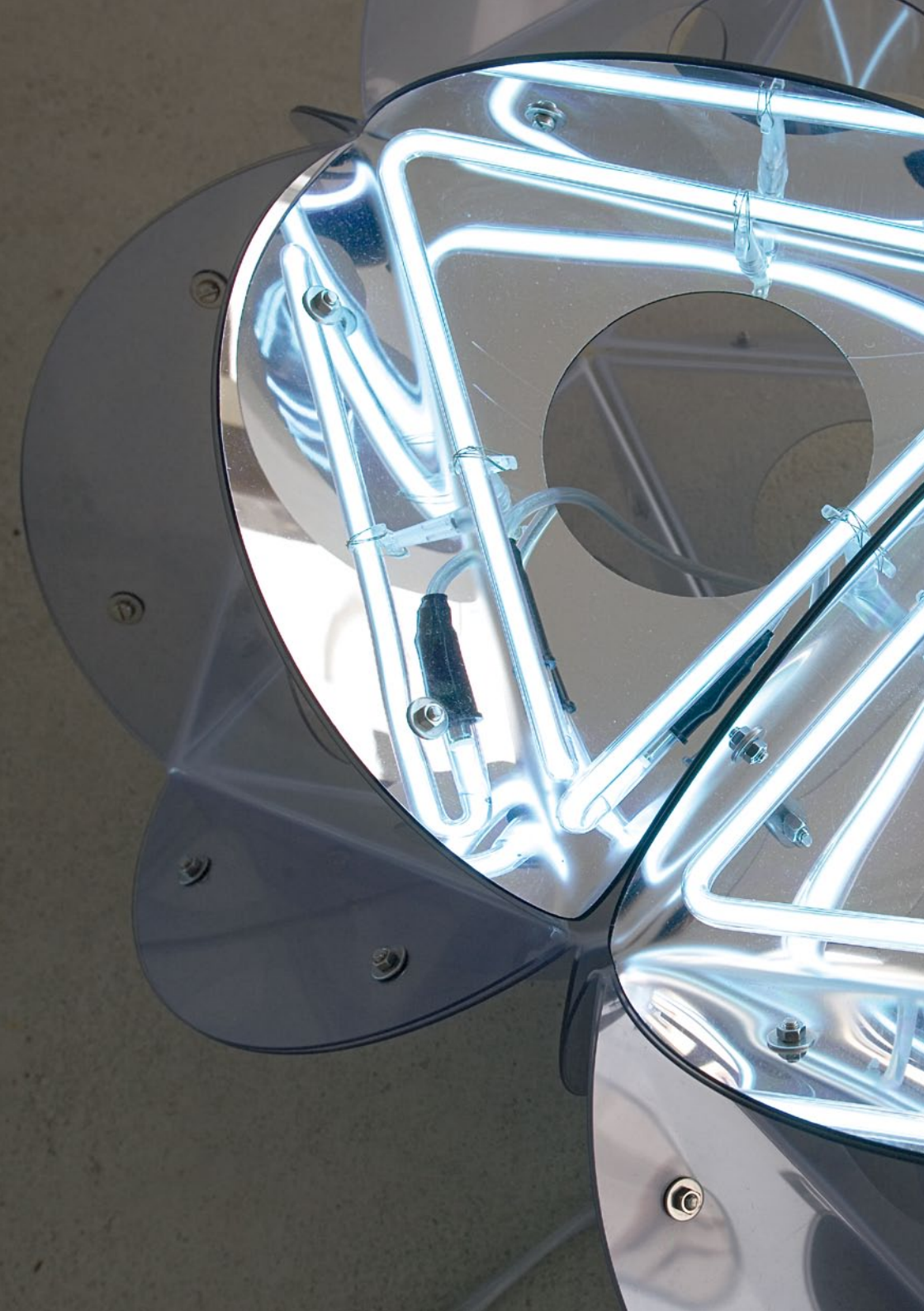
Glasröhren, Neongas, Spiegelfolie, PVC
Glass tubes, neon, reflective foil, PVC
Tubes de verre, néon, pellicule réfléchissante, PVC

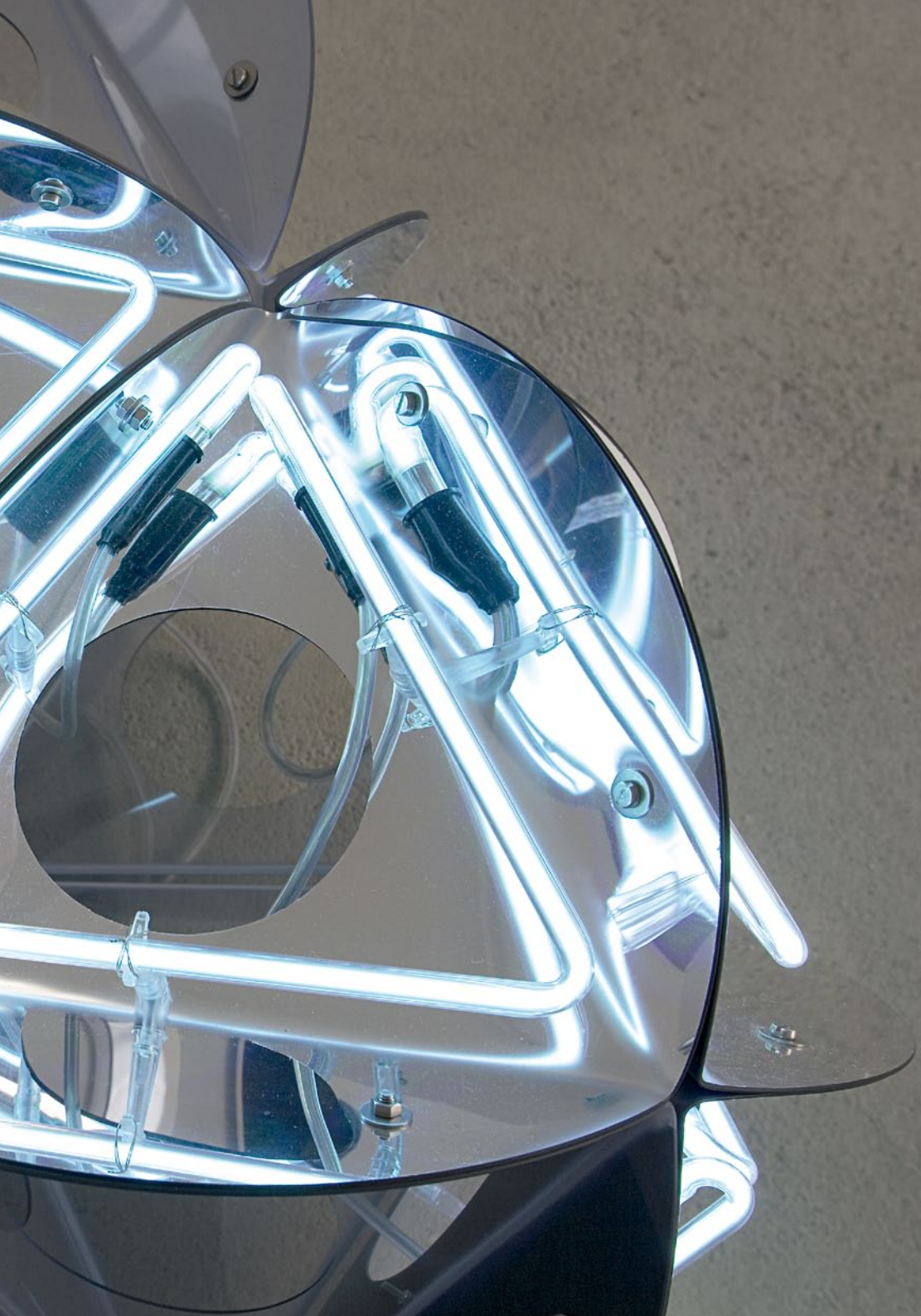
Riccardo Previdi (*1974 Mailand, IT) bezieht sich in seinem Werk auf die gleichnamige Arbeit des ebenfalls italienischen Künstlers Bruno Munari (*1907 Mailand, IT, †1998 Mailand, IT). Dieser hatte eine modulare Skulptur entworfen, die seit 1961 auch als ein Tischspiel erhältlich ist. Das Grundelement ist eine seitlich gefaltete Kreisform mit einem Loch in der Mitte. Die Elemente lassen sich aufeinander setzen, sodass unterschiedlichste Körper aus dem modularen System gebaut werden können. Die Simplizität und die Verzahnungsmöglichkeiten der Grundform und der daraus resultierende Formenreichtum haben immer wieder Designer und Künstler inspiriert, damit zu arbeiten. Auch Previdi greift auf dieses simple und zugleich variationsreiche System zurück und inszeniert es in zwei Skulpturen. In Previdi's Version sind die einzelnen Module aus transparentem PVC gefertigt und einige Elemente jeweils durch Neonlichter konturiert. Auf Sockel gestellt, changiert die Ästhetik der Objekte zwischen unveränderlichem Kunstobjekt und filigranem Design.

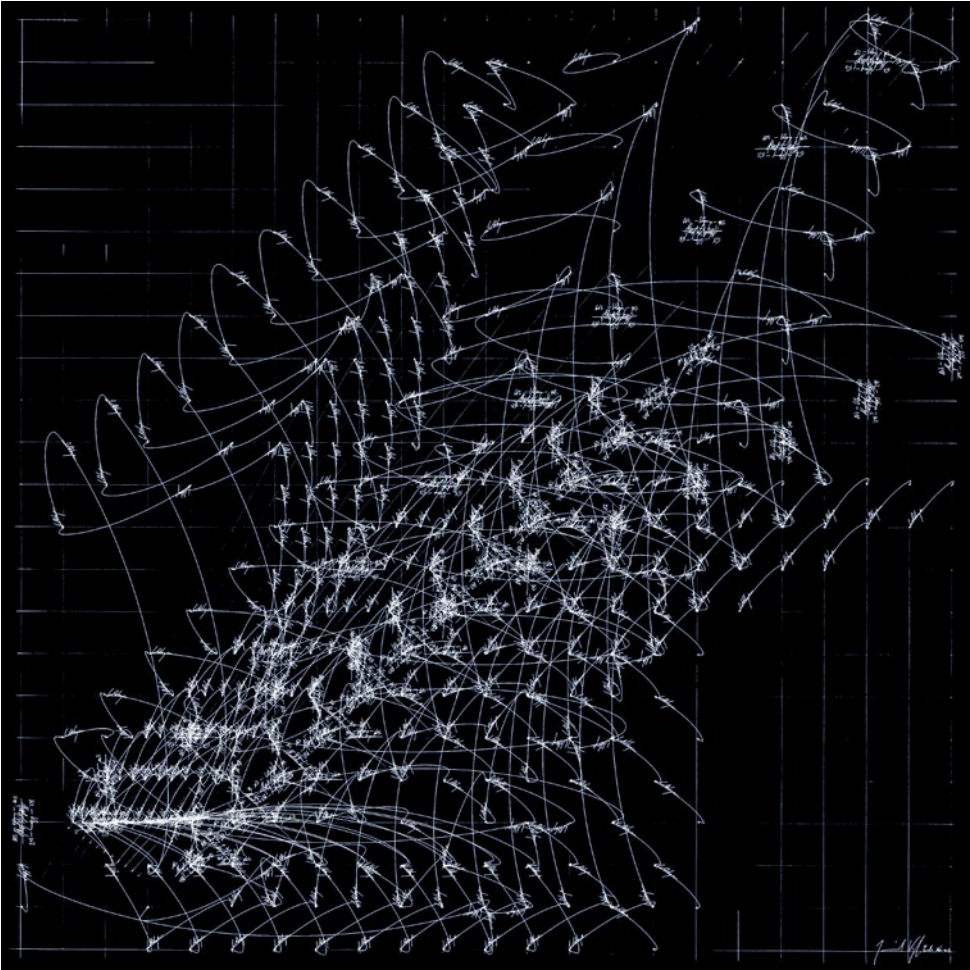
Riccardo Previdi (*1974 Milan, IT) alludes in his art to the homonymous work of another Italian artist, Bruno Munari (*1907 Milan, IT, †1998 Milan, IT), who designed a modular sculpture that has been available in game form since 1961. The base elements are circular discs with a hole in the middle and lateral folds, and can be combined together into a variety of configurations. The simplicity of Munari's base form, the manner in which the elements can be joined together and the infinite number of ways new shapes can be created have been a source of inspiration time and again for designers and artists. And Previdi is no exception: he uses this simple and flexible system in two of his sculptures. In Previdi's version, the individual modules are made of transparent PVC, with certain elements contoured by neon lights. Mounted on stands, the aesthetic of the objects hovers between immutable artwork and delicate design.

Dans son œuvre, Riccardo Previdi (*1974 Milan, IT) renvoie au travail éponyme de son compatriote Bruno Munari (*1907 Milan, IT, †1998 Milan, IT). Celui-ci avait conçu une sculpture modulaire qui, depuis 1961, existe également sous forme de jeu de table. L'élément de base est une forme circulaire repliée latéralement comportant un trou en son centre. Le système modulaire est conçu de telle sorte que les éléments, une fois empilés, permettent de réaliser les volumes les plus divers. La simplicité et les possibilités d'emboîtement des éléments de base ainsi que la richesse des formes qui en résultent n'ont cessé de servir de source d'inspiration pour les designers et les artistes. Previdi à son tour s'empare de ce système à la fois simple et riche en variations possibles et l'applique à deux sculptures. Dans la version de Previdi, les différents modules sont en PVC transparent, et certains éléments sont bordés de tubes au néon. L'impression esthétique produite par ces objets montés sur un socle alterne entre celle d'une œuvre d'art inaltérable et d'un motif en filigrane.









JORINDE VOIGT

Lichtbogen – Quadrat Umkehrung, 2007

120 x 120 cm

Lambda Opal Film, Acrylglas, Alu Dibond

Lambda opal film, Perspex, dibond aluminium

Pellicule Lambda Opal, verre acrylique, Alu-Dibond

Jorinde Voigt (*1977 Frankfurt am Main, DE) arbeitet in häufig großformatigen Zeichnungen zu persönlicher Lebenswirklichkeit und -phänomenen, die typisch für unsere Gesellschaft und Kultur sind. Es entstehen dabei Verweissysteme aus Text, Ziffern und Linien, welche die Prozesshaftigkeit eines Kusses genauso aufgreifen wie die eines Adlerfluges oder eines Musikstückes. In dem Lambda-Print, den das EPA besitzt, visualisiert Voigt auf ihre eigenwillige Weise das Phänomen des Lichtbogens (= künstlicher Blitz). Dieser entsteht, wenn zwei unter Strom gesetzte Kohlestifte nach kurzer Berührung auseinander gehalten werden. Die Gasentladung zeigt sich in einem typischen Lichtbogen, der beide Kohlestifte miteinander verbindet. Dieses Phänomen wurde für die ersten elektrischen Leuchtmittel bereits im frühen 19. Jahrhundert eingesetzt. Voigt zeigt das Phänomen auf dieser Lichtzeichnung wie eine Momentaufnahme, wie eine Bewegungsfotografie, die die Flugbahn, den Wurf eines Objektes oder einen Funkenflug festhält.

The work of Jorinde Voigt (*1977 Frankfurt am Main, DE) often features large-scale drawings that explore personal everyday realities and phenomena typical of our society and culture. What results is a reference system comprising text, numbers and lines that visualise the anatomy of a kiss, an eagle in flight or a piece of music. In the print that now belongs to the EPO collection, Voigt uses this unique approach to visualise the phenomenon of an arc of light (= artificial flash of light). An arc of light occurs when two energised carbon rods are briefly brought into contact and then separated: a gas discharge occurs and is manifest in an arc of light between the two rods. This phenomenon was used for the first electric lamps back in the early nineteenth century. In this light drawing Voigt depicts the phenomenon as a snapshot, like a photo capturing a flight path, the trajectory of a projectile or a flying spark.

Jorinde Voigt (*1977 Francfort sur le Main, DE) pratique le dessin, souvent de grand format, en rapport avec son vécu personnel et avec des phénomènes typiques de notre société et de notre civilisation. De cette double source d'inspiration naissent des systèmes référentiels constitués de textes, de chiffres et de lignes qui traitent de processus, qu'il s'agisse du baiser, du vol d'un aigle ou d'un morceau de musique. Dans l'épreuve imprimée de la collection de l'OEB, l'artiste représente à sa façon le phénomène de l'arc lumineux (= arc électrique ou voltaïque). Un tel arc se forme lorsque deux tiges de carbone, reliées aux deux pôles d'une source d'alimentation électrique, sont mises en contact, puis écartées. Il en résulte une décharge gazeuse qui se traduit par la formation d'un arc lumineux caractéristique reliant les extrémités des deux tiges. Ce phénomène a été exploité dès le début du dix-neuvième siècle dans la mise au point de l'éclairage électrique. J. Voigt consigne ce phénomène en transcrivant la lumière comme dans un instantané, dans une photographie du mouvement reproduisant une trajectoire de vol, d'un objet lancé ou du jaillissement d'une étincelle.



RUI CHAFES

Komm zu mir II, 1997

108 x 57 x 28 cm

Stahl

Steel

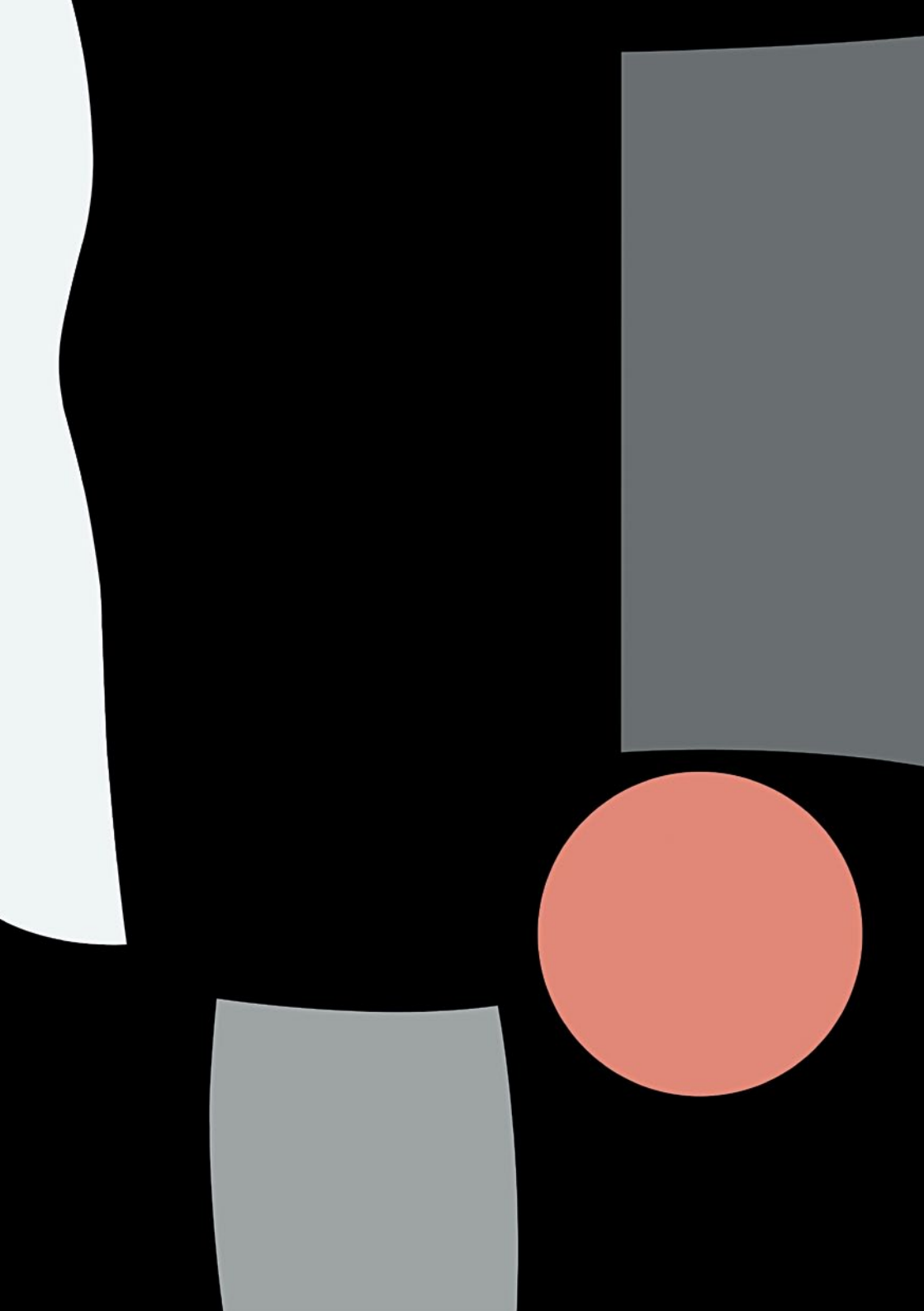
Acier

Rui Chafes (*1966 Lissabon, PT) arbeitet nahezu ausschließlich mit dem Element Stahl. Grund dafür ist unter anderem die Faszination an der Notwendigkeit, Eisen im Feuer zu erhitzen, um ihm die gewünschte Gestalt zu verleihen. Die entstandene künstlerische Form wird damit auch zum Ausdruck jener Energie, die zur Formwerdung des Materials führt – und die umgekehrt immer die Möglichkeit in sich birgt, die geschaffene Form wieder einzuschmelzen. Die beiden im EPA befindlichen Arbeiten *Komm zu mir II* und *Kristal IX* erinnern an Ledergeschirre, Ritterrüstungen, gar an martialische Züchtungsinstrumente. Chafes lässt verborgene Funktionalitäten visuell anklingen, ohne dass diese über die Formen genauer identifizierbar wären. Beide Objekte wirken verlassen, wie für Körper gemacht, die gerade abwesend sind. Die Perfektion der geschmeidigen Schwünge und der Verarbeitung zeugt nur noch bedingt von der eigentlichen Widerständigkeit des Materials. Die gegen Rost geschützten Objekte scheinen auf elegante Weise etwas zu umschließen, das der Betrachter angehalten ist zu imaginieren.

Rui Chafes (*1966 Lisbon, PT) works almost exclusively in steel. One of the reasons for this is his fascination with the need to heat iron before it can be shaped to the desired form. The resulting artwork is thus an expression of the energy that was instrumental in the piece's creation – as well as its potential destruction. His two works in the EPO collection, *Komm zu mir II* [*Come to me II*] and *Kristal IX* [*Crystal IX*], call to mind a leather harness, a knight's suit of armour, even a menacing instrument of chastisement. Visually, Chafes's works hint at hidden functions, though what these may be remains elusive. Both objects evoke a sense of abandonment, as though the bodies they were made for have somehow fled. The perfection of the graceful curves and workmanship belie the actual resistance of the material. The rust-protected objects appear to be encircling something in an elegant embrace, something that the viewer is forced to imagine.

Rui Chafes (*1966 Lisbonne, PT) travaille presque exclusivement l'acier. Il explique ce choix entre autres par la fascination que suscite en lui la nécessité de chauffer le fer au feu pour lui donner la forme voulue. C'est ainsi que la forme esthétique qu'il obtient devient du même coup l'expression de l'énergie qu'il a fallu pour mettre en œuvre le matériau, laquelle permet aussi, à l'inverse, d'abolir la forme créée par la refonte du matériau. Les deux œuvres de la collection de l'OEB, *Komm zu mir II* et *Kristal IX*, font penser à des harnais en cuir, à des pièces d'armures, voire à des instruments utilisés pour le châtiment corporel dans un contexte militaire. Chafes évoque visuellement des utilisations potentielles, sans que les formes permettent de les identifier clairement. Les deux objets paraissent abandonnés, comme faits pour des corps temporairement absents. L'impression d'avoir affaire à des lanières souples et la perfection de la mise en œuvre ne permettent pas de se faire une idée de la rigidité effective du matériau. Traités contre la rouille, les objets semblent enserrer avec élégance quelque chose qu'il revient au spectateur d'imaginer.





GERWALD ROCKENSCHAUB

Ohne Titel, 2007

2 Arbeiten/2 works/2 œuvres de 151 x 211 cm

Farbfolie, Alucore, Aluminium

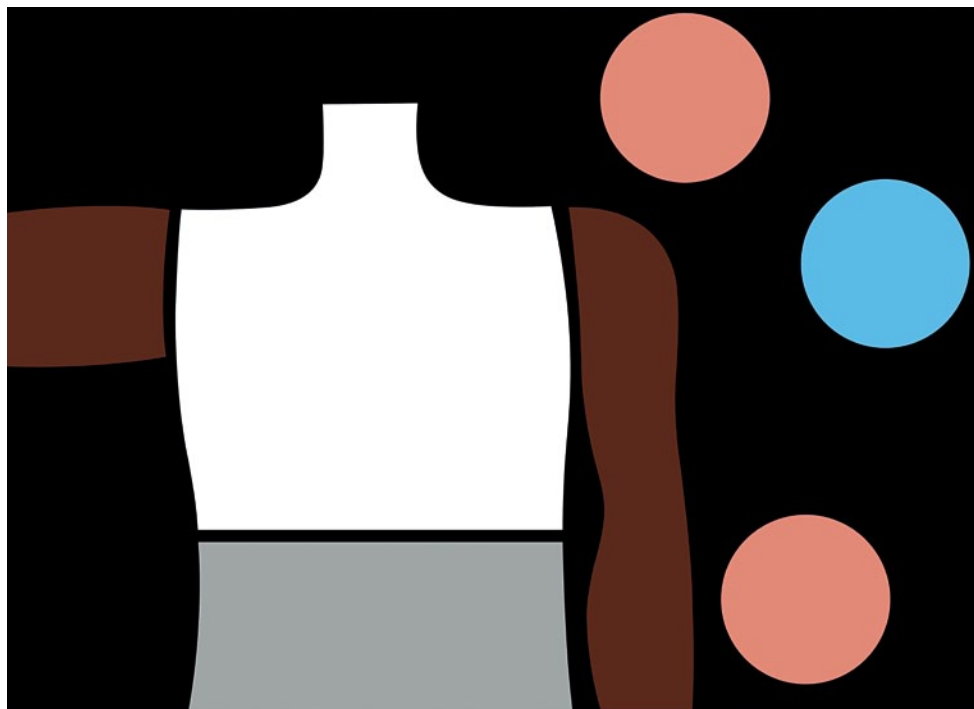
Colour film, alucore, aluminium

Feuille de couleur, Alucore, aluminium

Beide Bilder sind plakativ, klar in ihrer Farb- und Formsprache. Das eine Motiv ist ungegenständlich, das andere zeigt eine pikto-grammartig stilisierte Figur. Der Charakter dieser Werke ist industriell und glatt, da das exakte Aufeinandertreffen von Farbfolien zu einem Eindruck der ‚harten Kante‘ führt. Gerwald Rockenschaub (*1952 Linz, AT) greift dabei durchaus auf bestehende künstlerische Formsprachen zurück, die assoziiert werden können. Es fehlt dabei jedoch gänzlich eine individuelle Handschrift, vielmehr wirkt die künstlerische Geste distanziert zurückgenommen. Rockenschaub beschäftigt sich immer wieder mit der Haltbarkeit von Formsprachen und der gegenseitigen Beeinflussung unterschiedlicher Ausdrucksmöglichkeiten. Er selbst hat als Maler, Bildhauer und Discjockey mit dem akustischen und visuellen Formenrepertoire der Hoch- und Populärkultur gearbeitet. Davon zeugen auch die beiden im Besitz des EPA befindlichen Werke, die direkt, signalhaft und unmissverständlich wirken.

Both pictures are striking and express a clear language of colour and line. While one of the pieces is non-figurative, the other depicts a pictogram of a stylised figure. These works tend towards the slick and industrial, and the precision with which the colour foil is overlaid lends them a hard edge. Gerwald Rockenschaub (*1952 Linz, AT) harks back in these works to existing associative artistic vocabularies. Entirely devoid of any sign of individuality, the artistic gesture seems aloof, withdrawn. Rockenschaub frequently engages with the durability of idioms and the mutual influence of different forms of expression. As painter, sculptor and DJ, he, himself, has worked with the acoustic and visual repertoire of forms from both high and popular culture. This is demonstrated by the EPO collection's two pieces, which are straightforward, unambiguous and signal-like in appearance.

Les deux images sont proclamatrices ; le langage des couleurs et des formes est sans ambiguïté. L'une est non-figurative, l'autre présente une figure stylisée, à la manière d'un pictogramme. La précision avec laquelle les transparents de couleur sont juxtaposés produit un effet hard edge (netteté des contours) qui fait penser à un produit industriel, parfaitement lisse. Gerwald Rockenschaub (*1952 Linz, AT) puise certes dans des langages formels préexistants, qu'il combine entre eux. Ce qui, en revanche, est totalement absent, c'est la touche personnelle. Le geste artistique semble tenu à distance, obliaté. La pérennité des langages formels et le jeu d'influences réciproques des différents modes d'expression sont des préoccupations récurrentes dans l'œuvre de Rockenschaub. Peintre, plasticien, disc jockey, il a lui-même été amené à puiser dans le répertoire des formes acoustiques et visuelles tant de la culture populaire que de la culture élitare. Les deux œuvres de la collection de l'OEB en sont le témoignage, avec leur impact direct, faisant l'effet d'un signal, dénué d'ambiguïté.





JIŘI GEORG DOKOUPIL

Komposition mit Früchten, 1992

180 x 30 x 31 cm

Bronze

Jiří Georg Dokoupil (*1954 Knro, CZ) gehört zu jenen Künstlern der Gegenwart, die sich kaum festlegen lassen auf eine bestimmte künstlerische Strömung oder eine konkrete Richtung. Dafür ist sein Werk zu vielgestaltig, dafür arbeitet Dokoupil mit zu unterschiedlichen Medien: Er setzt Bronze genauso ein wie Fundstücke und Nahrungsmittel – vom Autoreifen bis zur Muttermilch – oder bringt mit Peitschenhieben Farbe auf die Leinwand. In *Komposition mit Früchten* knüpft Dokoupil an die Geschichte der Bronzeplastik an. In Form von übereinandergesetzten Bananen aus Bronze erinnert er an die *Endlose Säule* des rumänischen Künstlers Constantin Brâncuși. Die Banane ist zudem seit Andy Warhol ein populäres Symbol der Kunst, das bis heute verbreitet ist – wie beispielsweise durch Tilman Baumgärtel, der über die an Häuserwände und Gehsteige gesprayte Banane ganze Städte miteinander vernetzt. Auch Dokoupils *Komposition mit Früchten* zitiert augenzwinkernd die Geschichte der Kunst und die Verbindung von Hoch- und Populärkultur.

Jiří Georg Dokoupil (*1954 Knro, CZ) is one of those young contemporary artists whose work is difficult to pin down and assign to a particular art movement or direction. His art is too varied and his media too mixed to make this possible: he is just as likely to work in bronze as he is to use *objets trouvés* and foodstuffs – from car tyres to breast milk – or apply paint to a canvas with a whip. In *Komposition mit Früchten* [*Composition with Fruits*] Dokoupil engages with the history of bronze sculpture. His tower of bronze bananas stacked one on top of the other calls to mind the *Endless Column* of the Romanian artist Constantin Brâncuși. The banana has been a popular symbol in art ever since Andy Warhol, and is still widely used today – for example in the work of Tilman Baumgärtel, who networks entire cities with bananas sprayed on the walls of houses and footpaths. Dokoupil's *Komposition mit Früchten* is also a tongue-in-cheek reference to the history of art and the connection between high and popular culture.

Jiří Georg Dokoupil (*1954 Knro, CZ) est un de ces artistes contemporains irréductibles à un courant artistique ou à une tendance donnée. Son œuvre multiforme, la diversité des média avec lesquels il travaille l'interdisent. Il travaille le bronze tout comme il a recours à des objets trouvés et à des denrées alimentaires – des pneus automobiles au lait maternel – ou encore il applique la peinture sur la toile au moyen d'un fouet. *Komposition mit Früchten* est une référence à l'histoire de la sculpture en bronze. Ses bananes superposées en bronze évoquent la *Colonne* sans fin de l'artiste roumain Constantin Brâncuși. Depuis Andy Warhol, la banane est par ailleurs devenue un symbole courant dans l'art, et le reste encore aujourd'hui, comme par exemple dans l'œuvre de Tilman Baumgärtel, qui met en réseau des villes entières en sprayant des bananes sur des murs d'immeubles et des trottoirs. L'œuvre *Komposition mit Früchten* est elle aussi un clin d'œil à l'histoire de l'art et au lien qui s'est établi entre culture élitare et culture populaire.

ANDREAS ZYBACH***Rotating Space (model 1)*, 2005**

82 x 90 x 90 cm

Pappe

Cardboard

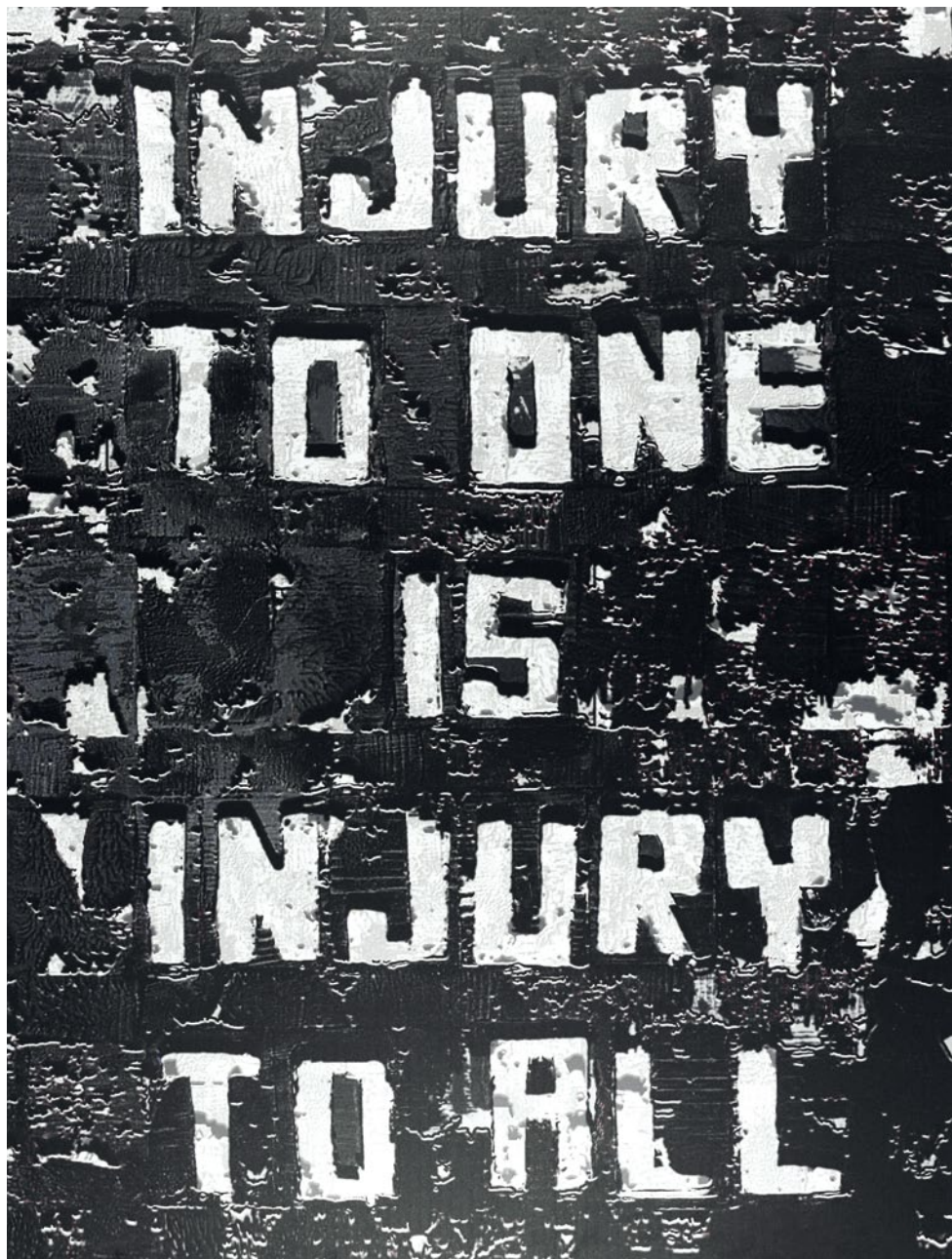
Carton

Rotating Space (model 1) verweist schon im Titel auf die Nähe zur Raumforschung, die auch tatsächlich eine Rolle spielt. Denn Zybach kommentiert hier eine Idee, die zu den großen Utopien der Weltraumforschung gehört – eine Raumstation zu entwickeln, in der durch das Rotieren um die eigene Achse erdähnliche Kräftebedingungen im Inneren herrschen und damit ein Leben ähnlich dem auf der Erde ermöglicht wird. Die Idee existiert schon seit den 1920er Jahren und wurde bis in die 1960er Jahre unter anderem von dem Raketeningenieur und Raumfahrtexperten Wernher von Braun verfolgt. Der *Rotating Space (model 1)* von Andreas Zybach (*1975 Olten, CH) gehört in eine Serie, die ihren Ausgangspunkt in einem Werk für den Alten Botanischen Garten in München genommen hat, als der Künstler dort ein sich tatsächlich drehendes und mit Samen beladenes Modell im Rahmen eines Ausstellungsprojektes zeigte. Das im Besitz des EPA befindliche Objekt vermittelt das statische Bild eines Projektes, für das die Bedeutung der kontrollierten Bewegung elementar war.

Rotating Space (model 1) – the title alone alludes to the theme of space research that underpins this work. This piece is a commentary by Zybach on the concept behind one of the great utopias of space research: the quest to develop a space station which, by rotating about its own axis, would create gravitational conditions similar to those on Earth, making possible life as it exists on Earth. The idea has been around since the 1920s and continued to inspire the work of such rocket scientists and space travel experts as Wernher von Braun into the 1960s. *Rotating Space (model 1)* by Andreas Zybach (*1975 Olten, CH) belongs to a series which has its roots in a rotating, seed-laden model exhibited by the artist as part of an art project for Munich's Alter Botanischer Garten. The work that belongs to the EPO collection is a static view of a project in which the meaning of controlled movement was fundamental.

Le titre *Rotating Space (model 1)* à lui seul évoque un rapport avec la recherche spatiale, qui joue effectivement un rôle dans cette œuvre. En effet, Zybach commente une idée qui fait partie des grandes utopies de la recherche spatiale – celle de réaliser une station spatiale qui, en tournant sur son axe, ferait régner en son intérieur des conditions gravitationnelles proches de celles qui règnent sur terre et qui rendraient possible une vie comparable à celle qui existe sur terre. L'idée remonte aux années 1920 et a entre autres inspiré les travaux du concepteur de fusées et spécialiste de l'astronautique Wernher von Braun jusque dans les années 1960. L'œuvre *Rotating Space (model 1)* d'Andreas Zybach (*1975 Olten, CH) fait partie d'une suite prolongeant une œuvre antérieure de l'artiste conçue pour le Alte Botanische Garten de Munich. L'artiste y avait montré une maquette tournant sur elle-même et chargée de semence dans le cadre d'un projet d'exposition. L'objet qui figure dans la collection de l'OEB est une version statique d'un projet pour lequel l'importance du mouvement contrôlé était fondamentale.





MARK TITCHNER*We are all alone*, 2006

200 x 142 cm

Injury to One is Injury to All, 2006

200 x 142 cm

Digitaldruck, Alu Dibond

Digital print, dibond aluminium

Tirage photo numérique, Alu-Dibond



Mark Titchner (*1973 Luton, GB) greift in seinen Werken häufig Motos, Slogans und Regelsätze auf, die für gesellschaftliche Werte und Gruppierungen stehen, und verarbeitet diese sowohl in Tafelbildern als auch in Plastiken und Installationen. Sein Zeichenrepertoire greift auf vorhandenes Material zurück und erinnert in seinen Installationen gelegentlich an rituelle, beispielsweise keltische Formensprachen. *Injury to One is Injury to All* ist ein Slogan, der aus der amerikanischen Arbeiterbewegung im 19. Jahrhundert entlehnt ist und im 20. Jahrhundert populär wurde. *We are all alone* ist der Titel eines äußerst erfolgreichen Songs von Boz Scaggs, der in den 1970er Jahren ein großer Erfolg in Großbritannien war. Die beiden Bilder wirken wie am Computer montierte Schrifttafeln, die durch die spröde Ästhetik der typographischen Schriftzeichen und des Hintergrunds als düstere Warnschilder in Erscheinung treten.

In the works of Mark Titchner (*1973 Luton, GB) slogans and dictats that represent social values and groups are exemplified in pictures as well as in sculptures and installations. His repertoire of signifiers redeploys existing material and, in his installations, can call to mind the ritual, for instance, Celtic language of form. *Injury to One is Injury to All* is a slogan that was borrowed from the nineteenth-century American labour movement and became popular in the twentieth century. *We are all alone* is the title of a hugely successful song by Boz Scaggs, who was very popular in the Great Britain of the 1970s. Both of these pictures look like computer-designed notices that, thanks to the dry aesthetics of the typographical font and background, have the appearance of bleak danger signs.

Que ce soit dans ses tableaux, ses sculptures ou ses installations, Mark Titchner (*1973 Luton, GB) a souvent recours à des mots d'ordre, slogans ou ensembles de règles représentatifs de valeurs et de groupes sociaux. Il puise son répertoire de signes dans des matériels préexistants. Ses installations font parfois penser à des langages formels relevant du rite, par exemple d'origine celtique. *Injury to One is Injury to All* est un slogan emprunté au mouvement ouvrier américain du dix-neuvième siècle, devenu populaire au vingtième siècle. *We are all alone* est le titre d'un tube de Boz Scaggs qui a connu un grand succès en Grande Bretagne dans les années 1970. Les deux tableaux font l'effet de panneaux imprimés conçus sur ordinateur. L'esthétique aride des signes typographiques et du fond les fait apparaître comme de sombres panneaux d'avertissement.

IMPRESSUM

Herausgeber und Redaktion:
Europäisches Patentamt
80298 München
Deutschland
© EPA 2011

Für den Inhalt verantwortlich:
Kristine Schönert,
Corporate Art Counsellor

Konzept und Koordination:
Kristine Schönert,
Corporate Art Counsellor
© 2011 für die Texte auf Seite 5–9

© 2011 für die Werkkommentare:
Anette Hüsich

Gestaltung:
ANZINGER | WÜSCHNER | RASP

Urheberrechtsnachweis:
© 2011 für die abgebildeten Werke
von Valérie Belin, Jiří Georg Dokoupil,
Thomas Ruff und Jorinde Voigt bei
VG Bild-Kunst, Bonn; sowie bei den
Künstlerinnen und Künstlern.

Fotos:
S. 12, 14/15, 18/19, 23, 24/25, 26: Jörg Koopmann; S. 17: Courtesy Archive Jiří Svestka Gallery, Prag/Berlin; S. 29, 30/31: Maria Papadimitriou; S. 32: Courtesy Galerie Karin Guenther, Hamburg; S. 36/37: Courtesy Foksal Gallery Foundation, Warschau; S. 39: Courtesy Tanja Pol Galerie, München; S. 41 und Titel: Courtesy Galerie Meyer Riegger, Karlsruhe/Berlin; Jens Ziehe; S. 42/43: Courtesy Galerie Xippas, Paris; S. 45: Mediaclash, Wien; S. 49: Courtesy Galerie Rüdiger Schöttle, München; S. 50/51, 52: Reger Studios, München; S. 53, 54/55: Courtesy Galerie Iris Kadel & Moritz Willborn, Karlsruhe; S. 56: Courtesy Fahemann Projects, Berlin; ScanColor Reprostudio, Leipzig; S. 60: Alcino Gonçalves; S. 62/63, 65, 72/73: Stefan Stuemmer; S. 66: Courtesy Galerie Karl Pfefferle, München; S. 71: Courtesy Galerie Johann König, Berlin

Druck:
Universal
München

IMPRINT

Published and edited by:
European Patent Office
80298 Munich
Germany
© EPO 2011

Responsible for content:
Kristine Schönert,
Corporate Art Counsellor

Concept and co-ordination:
Kristine Schönert,
Corporate Art Counsellor
© 2011 for text on page 5–9

© 2011 for artwork descriptions:
Anette Hüsich

Design:
ANZINGER | WÜSCHNER | RASP

Copyright:
© 2011 Copyright rests with VG Bild-Kunst, Bonn for works by Valérie Belin, Jiří Georg Dokoupil, Thomas Ruff and Jorinde Voigt, and with the artists.

Photos:
Page 12, 14/15, 18/19, 23, 24/25, 26: Jörg Koopmann; Page 17: Courtesy of Archive Jiří Svestka Gallery, Prague/Berlin; Page 29, 30/31: Maria Papadimitriou; Page 32: Courtesy of Galerie Karin Guenther, Hamburg; Page 36/37: Courtesy of Foksal Gallery Foundation, Warsaw; Page 39: Courtesy of Tanja Pol Galerie, Munich; Page 41 and front cover: Courtesy of Galerie Meyer Riegger, Karlsruhe/Berlin; Jens Ziehe; Page 42/43: Courtesy of Galerie Xippas, Paris; Page 45: Mediaclash, Vienna; Page 49: Courtesy of Galerie Rüdiger Schöttle, Munich; Page 50/51, 52: Reger Studios, Munich; Page 53, 54/55: Courtesy of Galerie Iris Kadel & Moritz Willborn, Karlsruhe; Page 56: Courtesy of Fahemann Projects, Berlin; ScanColor Reprostudio, Leipzig; Page 60: Alcino Gonçalves; Page 62/63, 65, 72/73: Stefan Stuemmer; Page 66: Courtesy of Galerie Karl Pfefferle, Munich; Page 71: Courtesy of Galerie Johann König, Berlin

Printing:
Universal
Munich

MENTIONS D'IMPRESSION

Publié et édité par :
l'Office européen des brevets
80298 Munich
Allemagne
© OEB 2011

Responsable du contenu :
Kristine Schönert,
Corporate Art Counsellor

Conception et coordination :
Kristine Schönert,
Corporate Art Counsellor
© 2011 pour les textes pages 5–9

© 2011 pour les commentaires des
œuvres : Anette Hüsich

Maquette :
ANZINGER | WÜSCHNER | RASP

Droits d'auteur :
© 2011 VG Bild-Kunst, Bonn pour les
œuvres de Valérie Belin, Jiří Georg
Dokoupil, Thomas Ruff et Jorinde Voigt,
ainsi qu'auprès des artistes.

Photos :
Page 12, 14/15, 18/19, 23, 24/25, 26 : Jörg Koopmann ; Page 17 : Courtesy Archive Jiří Svestka Gallery, Prague/Berlin ; Page 29, 30/31 : Maria Papadimitriou ; Page 32 : Courtesy Galerie Karin Guenther, Hamburg ; Page 36/37 : Courtesy Foksal Gallery Foundation, Varsovie ; Page 39 : Courtesy Tanja Pol Galerie, Munich ; Page 41 et couverture : Courtesy Galerie Meyer Riegger, Karlsruhe/Berlin ; Jens Ziehe ; Page 42/43 : Courtesy Galerie Xippas, Paris ; Page 45 : Mediaclash, Vienne ; Page 49 : Courtesy Galerie Rüdiger Schöttle, Munich ; Page 50/51, 52 : Reger Studios, Munich ; Page 53, 54/55 : Courtesy Galerie Iris Kadel & Moritz Willborn, Karlsruhe ; Page 56 : Courtesy Fahemann Projects, Berlin ; ScanColor Reprostudio, Leipzig ; Page 60 : Alcino Gonçalves ; Page 62/63, 65, 72/73 : Stefan Stuemmer ; Page 66 : Courtesy Galerie Karl Pfefferle, Munich ; Page 71 : Courtesy Galerie Johann König, Berlin

Impression :
Universal
Munich

München
Munich
Munich

Erhardtstr. 27
80469 München
Deutschland
Tel. + 49 (0) 89 2399-0
Fax + 49 (0) 89 2399-4560

Postanschrift
80298 München
Deutschland

Den Haag
The Hague
La Haye

Patentlaan 2
2288 EE Rijswijk
Niederlande
Tel. + 31 (0) 70 340-2040
Fax + 31 (0) 70 340-3016

Postanschrift
Postbus 5818
2280 HV Rijswijk
Niederlande

Berlin
Berlin
Berlin

Gitschiner Str. 103
10969 Berlin
Deutschland
Tel. + 49 (0) 30 25901-0
Fax + 49 (0) 30 25901-840

Postanschrift
10958 Berlin
Deutschland

Wien
Vienna
Vienne

Rennweg 12
1030 Wien
Österreich
Tel. + 43 (0) 1 521 26-0
Fax + 43 (0) 1 521 26-3591

Postanschrift
Postfach 90
1031 Wien
Österreich

Brüssel
Brussels
Bruxelles

Avenue de Cortenbergh 60
1000 Brüssel
Belgien
Tel. + 32 (0) 2 274 15-90
Fax + 32 (0) 2 201 59-28