



Europäisches
Patentamt
European
Patent Office
Office européen
des brevets

München Kunstführer Art Guide Guide de l'art

Bob-van-Benthem-Platz 1
Hauptsitz
Headquarters
Siège

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

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

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

München

Kunstführer

Art Guide

Guide de l'art

Bob-van-Benthem-Platz 1

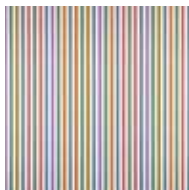
Hauptsitz

Headquarters

Siège



DANIEL PFLUMM
Ohne Titel (Panasonic), 1999
 29 x 180 x 15,5 cm



BRIDGET RILEY
Pastorale, 1973
 183 x 178 cm



JEREMY MOON
Ohne Titel, 1965
 195,5 x 170 cm



NICOLAS CHARDON
Cible noire, 2006
 200 x 200 cm



BERNHARD LUGINBÜHL
Blauer Ritter, 1976
 336 x 600 x 320 cm



ATTILA CSÖRGŐ
Occurrence Graph Triangle Event, 1998
 35 x 57 x 20 cm



PHILIPPE DECRAUZAT
Slow Motion (SCOPE), 2011
 210 x 205 cm



PANAMARENKO
Magic (flying) carpet, 1979
 390 x 233 x 15 cm



JOSÉ LOUREIRO
Luz Máxima, 2012
 20-teilig/20 parts/20 parties,
 200 x 542 x 3,5 cm



EKREM YALÇINDAĞ
Impressions from the Streets, 2012
 je/each/chaque pièce
 Ø 150 cm



HEIMO ZOBERNIG
Ohne Titel, 2007
 je/each/chaque pièce
 202 x 80 x 28 cm
Ohne Titel, 2007
 100 x 100 cm



MALENE LANDGREEN
BatMobile, 2011
 220 x 195 cm



ESTHER STOCKER
Ohne Titel, 2010
 200 x 300 cm



SAMUEL BURI
Drei Stühle für „Die neue Subjektivität“, 1976
 3-teilig, je/3 parts, each/3 parties, chaque pièce
 150 x 150 cm



ANN EDHOLM
Vinden och Valet, 2013
 2-teilig, je/2 parts, each/2 parties, chaque pièce
 200 x 240 cm



JAROSŁAW FLICIŃSKI
Are you going to master a snake?, 2013
 205 x 525 cm



YVES OPPENHEIM
Ohne Titel, 2008
 200 x 300 cm

AKTUELLE KUNST AM HAUPTSITZ DES EUROPÄISCHEN PATENTAMTS, BOB-VAN-BENTHEM-PLATZ 1

Mit der Neupräsentation bedeutender Positionen der Kunstsammlung am Münchner Hauptsitz des Europäischen Patentamtes wurde 2013 beabsichtigt, die historisch gewachsene Sammlung zu würdigen und zugleich zu zeigen, wie lebendig sich jüngere Neuerwerbungen mit Werken aus dem Bestand zu einem spannenden Panoptikum verbinden. Planungstechnisch steht die Neuhängung in direktem Zusammenhang mit der Sanierung des Gebäudes, die den ursprünglichen Charakter des in den 1970er Jahren errichteten Stahlskelettbaus des internationalen Architekturbüros von Gerkon, Marg und Partner wahren sollte und zugleich neuesten Anforderungen und Auflagen an die aktuelle Nutzung Rechnung trägt. Die denkmalgerechte Renovierung des städtebaulich markanten Gebäudes in der Isarvorstadt gab auch für die künstlerische Ausstattung den Ton vor: Einerseits wurden die ursprünglich für das Gebäude entwickelten und mittlerweile in die Jahre gekommenen Auftragsarbeiten im Innen- und Außenbereich restauriert. Andererseits wurde eigens ein Ausstattungskonzept für die Innenarchitektur entwickelt, das auf die besonderen räumlichen Voraussetzungen des Bürogebäudes sowie auf die Nutzungspraxis der Mitarbeiter eingeht. Dieses Ausstattungskonzept der Innenräume vorzustellen, ist Thema des vorliegenden Kunstführers.

Zentraler Aspekt der Überlegungen war es zunächst, die architektonische Gliederung in zehn Etagen aufzugreifen und zum Ausgangspunkt des kuratorischen Konzepts werden zu lassen. Besonderes Augenmerk wurde darauf gelegt, die im weitläufigen Kernbereich gegenüber den Aufzügen liegenden über sieben Meter breiten Wände jeweils so zu gestalten, dass sich die Etagen für den Aufzugs-, aber auch für den Rolltreppenbenutzer schnell wiedererkennen lassen. Gelöst wurde die Aufgabe, indem auf jeder Etage deutlich unterscheidbare Positionen konzeptueller Male-
rei gezeigt werden, die dem jeweiligen Kernbereich ein eigenes Gepräge geben und dem Mitarbeiter sofort anzeigen, wo er sich befindet. Mit Ausnahme der Etagen, in denen sich Kunstwerke aus der Gründungsphase des Amtes befinden, die durch ihre Präsenz zwischen den neu gehängten Werken die Anfänge des Kunstsammelns im EPA würdigen, wurde den Künst-

lern die Möglichkeit gegeben, jeweils eine ganze Etage zu „bespielen“.

Im Ergebnis werden nun 71 Werke von 27 Künstlern aus 16 Nationen im Innenbereich präsentiert. In der Neupräsentation werden die restaurierten Auftragsarbeiten von 1980 neben neu arrangierten Werken aus dem Bestand der Sammlung gezeigt und um Neuerwerbungen ergänzt. So kommt es, dass frisch restaurierte Klassiker des 20. Jahrhunderts wie Bridget Riley, Bernhard Luginbühl, Jean Tinguely, Panamarenko, Fausto Melotti, Victor Vasarely oder Jesús Rafael Soto neben bereits etablierten Namen der mittleren Generation wie Heimo Zöhrig, Yves Oppenheim, Jeremy Moon, Attila Csörgö, Malene Landgreen und Ann Edholm stehen, die wiederum jüngeren Positionen wie Philippe Decrauzat (*1974), Stéphane Dafflon (*1972), Jarosław Flicinski (*1965), Nicolas Chardon (*1974), Daniel Pflumm (*1968) oder Esther Stocker (*1974) Platz einräumen. Der aufmerksame Betrachter kann auf diese Weise drei Generationen von Künstlern in einem Gebäude erleben, das drei Jahrzehnte des Kunstsammelns im EPA exemplarisch abbildet.

Inhaltlich lässt sich an der Neuhängung erkennen, dass die Klassiker der Sammlung mit ihrem Schwerpunkt auf einer Auseinandersetzung mit optischen Prinzipien, Maschinenästhetik, Lichtkinetik und Technologiefaszination auch heute noch jüngeren Generationen von Künstlern immer wieder Inspiration und Impulse für eine weitere Auseinandersetzung mit diesen Themen geben. Kybernetische Künstler, die für das EPA lichtkinetische Werke von einzigartiger Dimension geschaffen haben (Nicolas Schöffer, Rolf Lieberknecht), stehen neben Vertretern des Nouveau Réalisme, der recycelte Geschöpfe humorvoll-
augenzwinkernder Maschinenkunst hervorbringt (Bernhard Luginbühl, Jean Tinguely, Eduardo Paolozzi). Andere setzen sich mit Fragen der Wahrnehmung auseinander, wie die Op-Art-Ikonen Bridget Riley, Victor Vasarely und Jesús Rafael Soto, deren Wahrnehmungskonzepte wiederum von jüngeren Künstlern (Philippe Decrauzat, Esther Stocker, Jarosław Flicinski, Nicolas Chardon) aufgegriffen und auf innovative Weise weiterentwickelt werden. Konzeptuelle Einzelgänger

CONTEMPORARY ART AT THE EPO'S HEADQUARTERS IN MUNICH, BOB-VAN-BENTHEM-PLATZ 1

wie der für seine monumentalen Flugobjekte international bekannte Henri van Herwegen, genannt Panamarenko, und der an der Grenze von Musik und Technik arbeitende Materialkünstler Fausto Melotti, beide aus der Anfangszeit der Sammlung, runden die Schau der großen Namen ab. Die Gegenüberstellung der drei Generationen angesichts der Kontinuität bestimmter Fragestellungen lässt dabei am besten das Prinzip von Forschung und Entwicklung erkennen, das auch nur in der Auseinandersetzung mit und der Reibung an tradiertem Wissen entstehen kann und letztlich die Grundlage von Innovation in der Gesellschaft darstellt.

In einer internationalen Behörde wie dem EPA bilden die professionelle Förderung von zeitgenössischer Kunst und die Abbildung ihrer Entwicklung bis in die Gegenwart die Grundlage von Humanität und Wertevermittlung in einem Europa, das in die Zukunft schaut, jedoch auch seine Geschichte nicht vergessen hat. Die Neupräsentation aktueller Kunst am Hauptsitz in München hat das Ziel, diesen Gedanken wieder aufleben zu lassen und möglichst viele Menschen, die hier arbeiten, zu erreichen. Die vorliegende Broschüre, die sich erstmalig der Kunst im Hauptgebäude widmet, möchte exemplarisch anhand von 25 Positionen einladen, zeitgenössische Kunst aus der Sammlung des EPA im Rahmen eines Parcours zu entdecken und verstehen zu lernen.

KRISTINE SCHÖNERT

The motivation for the 2013 re-hang of the EPO's art collection in its Munich headquarters on the banks of the Isar came from the desire to shine a new light on notable works from a collection that has grown organically over three decades, and to demonstrate how more recent acquisitions can combine with older works to stimulate and inspire the visitor. This undertaking was in direct response to the Isar renovation project, which sought to retain the original character of Gerkan, Marg and Partners' 1970s steel frame structure, while taking account of the latest requirements and constraints of current usage. The decision to restore this striking urban construction in a way that did justice to its historic significance also served to set the tone for the revamp of the art collection: first of all, to combat the signs of ageing, pieces originally commissioned for inside and outside the building were restored. Then, we developed a separate concept for the interior to address the building's unique architectural layout and how the space is used by staff. The aim of this art guide is to present this concept.

One of the main considerations initially was how to engage with an architectural layout spanning ten floors and use it as the starting point for the curatorial concept. Focusing on the wall areas opposite the lifts, the conundrum we faced was how to make use of this central space – all seven metres of it – and create visual cues that would be instantly recognisable to lift and escalator users alike. The answer was to decorate each level with distinctive works of conceptual art, giving each floor a unique flavour and enabling staff to tell at a glance which floor they were on. Excepting one or two floors that, alongside new acquisitions, house pieces from the Office's early days in a tribute to the origins of the EPO's collection, entire storeys were given over to individual artists to showcase their work.

The result is 71 works by 27 artists from 16 nations on display throughout the building. The rearrangement puts restored commissions from 1980 next to re-hung pieces from the collection and more recent acquisitions. Thus, freshly restored 20th-century classics by artists Bridget Riley, Bernhard Luginbühl, Jean Tinguely,

Panamarenko, Fausto Melotti, Victor Vasarely or Jesús Rafael Soto now hang alongside works by established middle-generation artists like Heimo Zobernig, Yves Oppenheim, Jeremy Moon, Attila Csörgő, Malene Landgreen and Ann Edholm, which in turn rub shoulders with more recent pieces from such artists as Philippe Decrauzat (*1974), Stéphane Dafflon (*1972), Jarosław Fliciński (*1965), Nicolas Chardon (*1974), Daniel Pflumm (*1968) or Esther Stocker (*1974). With a keen eye, you will thus be able to spot three generations of artist in a single space that captures the essence of the EPO's 30-year-old art collection.

The re-hang throws into sharp relief how the collection's classic pieces, which engage primarily with visual principles, machine-based aesthetics, kinetic light installations and technology, continue to inspire a new generation of artists and motivate them to engage with the same themes. Large-scale kinetic light installations built especially for the EPO by cybernetic artists Nicolas Schöffer and Rolf Lieberknecht stand shoulder to shoulder with the recycled creations of wry, tongue-in-cheek machine art by New Realists Bernhard Luginbühl, Jean Tinguely and Eduardo Paolozzi. The questions of perception engaged with by op-art icons Bridget Riley, Victor Vasarely and Jesús Rafael Soto have been taken up and developed further in innovative ways by younger artists (Philippe Decrauzat, Esther Stocker, Jarosław Fliciński, Nicolas Chardon). Rounding off the collection, we have works from conceptual mavericks such as Henri van Herwegen (Panamarenko), known internationally for his monumental flying objects, and material artist Fausto Melotti, whose works combine music and technology, both of them belonging to the collection's early period. Given the timelessness of certain issues, the juxtaposition of the three generations highlights the principle of research and development that relies on engagement with and a questioning of traditional knowledge, and ultimately provides the basis for innovation in society.

In an international public authority such as the EPO the professional patronage of contemporary art and the representation of today's artistic developments

lay the foundation for humanitarianism and cultural values in a Europe capable of looking into the future without forgetting the past. The re-hang of contemporary art in the Munich headquarters aims to reinforce this ideal and reach as many of the people who work here as possible. This brochure, the first of its kind dedicated to art in the main building, features 25 works, and invites you to discover and learn about contemporary art through the medium of the EPO's collection.

KRISTINE SCHÖNERT

ART CONTEMPORAIN AU BÂTIMENT CENTRAL DE L'OFFICE EUROPÉEN DES BREVETS À MUNICH, BOB-VAN-BENTHEM-PLATZ 1

Lorsque l'OEB présentait en 2013 le nouvel accrochage de sa collection dans son bâtiment central munichois, son intention était de mettre à l'honneur une collection constituée au fil du temps et de montrer comment les œuvres plus anciennes peuvent être combinées aux nouvelles acquisitions de façon à stimuler et à inspirer le visiteur. Le nouvel accrochage a été planifié pour coïncider avec la rénovation du bâtiment, destinée à la fois à préserver le caractère originel de l'édifice à squelette d'acier des années 1970, dû au bureau d'architectes international von Gerkan, Marg et partenaires, et à l'adapter aux nouvelles normes et exigences liées à son utilisation actuelle. Les travaux de rénovation, accomplis dans le respect de la valeur patrimoniale de cet édifice qui a imprimé sa marque au quartier Isarvorstadt, ont également conditionné l'aménagement artistique. Il s'agissait d'une part de restaurer des œuvres de commande contemporaines de l'édifice, qui ont vu le jour à leur emplacement actuel et dont l'état n'a pas été épargné par le passage du temps, et d'autre part de concevoir un plan d'aménagement intérieur qui tienne compte des contraintes spatiales propres à un immeuble de bureaux et de la façon dont il est utilisé par les collaborateurs. Le présent guide artistique a pour objet d'exposer les principes qui ont régi ce nouvel aménagement.

La première considération qui a inspiré le projet d'accrochage est la structure de l'édifice, qui compte dix étages. Cette structure est devenue le point de départ du nouvel aménagement. Une attention particulière a été consacrée au traitement des parois de plus de sept mètres de large faisant face aux ascenseurs dans les vastes espaces au cœur du bâtiment, de telle sorte que les collaborateurs, qu'ils utilisent les ascenseurs ou les escaliers roulants, puissent aussitôt identifier l'étage auquel ils se trouvent. La solution trouvée a été de caractériser chaque étage par des types de peinture conceptuelle très distincts les uns des autres et qui apposent chacun leur marque à la partie centrale de chaque étage. À l'exception des étages où se trouvent des œuvres remontant à l'époque de la fondation de l'Office, et dont la présence parmi des œuvres nouvellement exposées témoigne des débuts de la collection, les artistes ont pu mettre en

valeur leurs œuvres dans un étage entier selon leur bon plaisir.

C'est ainsi que l'on peut maintenant voir dans les parties intérieures du bâtiment 71 œuvres de 27 artistes provenant de 16 pays. Dans le nouvel accrochage, les œuvres de commande restaurées remontant à 1980 se retrouvent côte à côte avec des œuvres nouvellement redistribuées provenant des fonds de la collection, complétées par de nouvelles acquisitions. C'est ainsi que les œuvres nouvellement restaurées dues à des classiques du XX^{ème} siècle tels que Bridget Riley, Bernhard Luginbühl, Jean Tinguely, Panamarenko, Fausto Melotti, Victor Vasarely ou Jesús Rafael Soto côtoient celles d'artistes de la génération intermédiaire qui ont su s'imposer à leur tour, tels que Heimo Zobernig, Yves Oppenheim, Jeremy Moon, Attila Csörgő, Malene Landgreen et Ann Edholm, lesquelles font une place à des propositions plus récentes émanant de Philippe Decrauzat (*1974), Stéphane Dafflon (*1972), Jarosław Fliciński (*1965), Nicolas Chardon (*1974), Daniel Pflumm (*1968) ou Esther Stocker (*1974). L'observateur attentif sera sensible à la coexistence, dans un même bâtiment, de trois générations d'artistes qui reflètent de façon exemplaire trois décennies de croissance de la collection de l'OEB.

Sur le fond, le nouvel accrochage met en évidence l'accent que les classiques de la collection mettent en priorité sur des principes optiques, sur l'esthétique des machines et sur la photocinétique. Ils expriment une fascination pour la technique qui continue d'inspirer les générations suivantes, lesquelles, à leur tour, se collettent avec ces thèmes. Parmi les grands noms, on trouve des artistes inspirés par la cybernétique qui ont créé pour l'OEB des œuvres uniques fondées sur la photocinétique (Nicolas Schöffner, Rolf Lieberknecht). Ceux-ci côtoient des représentants du Nouveau Réalisme, qui, eux, travaillent avec des objets trouvés et inventent des machines débordant d'humour et de clins d'œil (Jean Tinguely, Eduardo Paolozzi). D'autres, comme les icônes de l'op'art Bridget Riley, Victor Vasarely et Jesús Rafael Soto, ont travaillé sur la perception. Dans la génération suivante, leur approche a servi de modèle à des artistes comme Philippe

Decrauzat, Esther Stocker, Jarosław Fliciński et Nicolas Chardon, qui l'ont développée de façon novatrice. Puis il y a des artistes inclassables, plus proches de l'art conceptuel, comme Henri van Herwegen, dit Panamarenko, internationalement connu pour ses objets volants monumentaux, ou encore Fausto Melotti, qui manie divers matériaux pour créer des œuvres à la limite entre musique et technique, tous deux présents dans la collection depuis ses débuts. La confrontation des trois générations sur la base d'une continuité thématique met en exergue un principe fondamental qui vaut aussi pour la recherche et le développement : il ne peut y avoir de progrès qu'en s'appuyant sur un savoir antérieur ou en se colletant avec lui. Dans la société humaine, ce principe est en définitive la base de toute innovation.

Dans une institution internationale comme l'OEB, le fait de promouvoir l'art de façon professionnelle et de donner à voir ses évolutions contemporaines exprime un engagement en faveur de l'humanité et de la tradition des valeurs dans une Europe capable de se tourner vers l'avenir sans oublier son histoire. Le nouvel accrochage d'art contemporain dans le bâtiment central de l'OEB au siège de Munich a pour but de réaffirmer cette idée et de la communiquer à un nombre aussi important que possible de collaborateurs travaillant sur place. La présente brochure, la première spécifiquement consacrée aux œuvres présentées dans le bâtiment central, traite de 25 propositions représentatives de la collection d'art contemporain de l'OEB afin d'inviter les usagers des lieux à un parcours qui leur fera découvrir et mieux comprendre cet art.

KRISTINE SCHÖNERT



— 1

Untergeschoss
Basement
Sous-sol







DANIEL PFLUMM

Ohne Titel (Panasonic), 1999

29 x 180 x 15,5 cm

Leuchtkasten

Light box

Boîte lumineuse

Die Lichtinstallation von Daniel Pflumm (*1968 Genf, CH) besteht aus einem ausrangierten Werbeschild, das auch ohne Schriftzug einen hohen Wiedererkennungswert hat. Der zgedachte Zweck war, aus dem Betrachter einen potenziellen Kunden zu machen, der das beworbene Konsumprodukt kauft. Durch die Reduzierung auf die Grundform enthebt Pflumm das Lichtobjekt seiner ursprünglichen Funktion und reduziert die Möglichkeit zur Erkennung auf einen Bruchteil des eigentlichen Werbeträgers. Doch wird der Betrachter die Form zuordnen können. Dabei geht es dem Künstler nicht allein um Konsumkritik. Es handelt sich vielmehr um ein Aufzeigen des Erscheinungsbildes der gesellschaftlich etablierten Kommunikation, die heute weniger über Schrift als vielmehr über Bilder und Zeichen funktioniert. Durch die Erschaffung eines unverwechselbaren Logos kann ein Weltkonzern wie Panasonic unabhängig von der Sprache auf seine Produkte aufmerksam machen.

The light installation by Daniel Pflumm (*1968 Geneva, CH) is built using a cast-off sign that, even without its original lettering, is immediately recognisable. The purpose of the sign was to transform the viewer into a potential customer – and therefore buyer of the consumer product advertised. By reducing the logo to its basic form, Pflumm strips the light panel of its primary function and minimises the original advertisement's recognisability. But the viewer is still able to identify the outline. Pflumm's art is not merely a critique of consumerism. Rather it is a commentary on socially established communication and the modern preference for images and signs over writing. A unique logo design helps a global player like Panasonic achieve instant brand recognition for its products, without the need for language.

L'installation lumineuse de Daniel Pflumm (*1968 Genève, CH) se compose d'une enseigne publicitaire hors d'usage, facilement identifiable comme telle alors même qu'elle ne comporte aucun texte. Sa fonction première avait été de convertir le spectateur en client potentiel prêt à acheter l'objet de consommation auquel renvoie la publicité. En ramenant l'objet à sa forme initiale, Pflumm soustrait l'enseigne lumineuse à sa fonction première, si bien que celle-ci ne devient reconnaissable comme telle que sur la base d'une fraction de ce qui en faisait un support publicitaire. Et pourtant, le spectateur saura identifier sa forme. Ce qui importe à Pflumm, ce n'est pas seulement de critiquer la société de consommation. Il tient plus particulièrement à pointer du doigt le mode d'action de la communication socialement dominante, qui désormais passe davantage par l'image et le signe que par le langage. En se donnant un logo impossible à confondre, une multinationale comme Panasonic peut se passer de communication verbale pour vanter ses produits.



0

Erdgeschoss
Ground floor
Rez-de-chaussée





JEREMY MOON

Ohne Titel, 1965

195,5 x 170 cm

Acryl, Leinwand

Acrylic, canvas

Peinture acrylique, toile

Als der Künstler Jeremy Moon (*1934 Altrincham, GB; †1973 London, GB) 1973 aus dem Leben gerissen wird, beschäftigt er sich mit der Verwendung von Farbe als alleinigem Bildgegenstand. Er ist ein Vertreter der Farbfeldmalerei, die die herkömmliche Abbildfunktion eines Bildes negiert und die Leinwand nur als Farbträger sieht. Spannung in der Komposition entsteht allein durch die Verwendung bestimmter Farbkombinationen. So verwendet Moon in der Arbeit aus dem Jahr 1965 zwei abgetönte Komplementärfarben. Rot und Grün allein würden das Gemälde vor der Wand verschwinden lassen, die Farben würden sich gegenseitig aufheben. Durch die Beimischung von Gelb und Weiß in beiden Farben aber unterstützt das Orange das Grün in seiner Leuchtkraft. Die drei Spitzen umgeben das Grün wie Strahlen und der Stern beginnt zu leuchten. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die Dreidimensionalität der *shaped canvas*, die dem Bild seine Form geben.

At the time of his sudden death in 1973, artist Jeremy Moon (*1934 Altrincham, GB; †1973 London, GB) was engaged in studying the effect of colour as the sole subject in his work. He had adopted the abstract style of colour-field painting, which repudiates the conventional imitative function and considers the canvas simply as a medium for colour. Tension in the composition is achieved solely through the use of specific colour combinations. In his 1965 work, Moon uses two shades of complementary colours. Red and green are rejected as they would cancel each other out and cause the painting to fade into the wall. However, by adding yellow and white to both colours, he creates a shade of orange that enhances and intensifies the brilliance of the green. Circling the green are three ray-like orange wedges that light up the star. This impression is underscored by the three-dimensionality of the *shaped canvas* that gives the picture its form.

Lorsque l'artiste Jeremy Moon (*1934 Altrincham, GB, †1973 Londres, GB) fut arraché à la vie en 1973, la couleur était devenue l'unique objet de ses tableaux. Il est un représentant du color field painting, un courant qui rejette la vision traditionnelle selon laquelle l'image doit être figurative et la toile n'est qu'un support pour la couleur. La tension immanente à la composition tient exclusivement à l'utilisation de certaines combinaisons de couleur. Ainsi, dans son travail daté de 1965, Moon utilise deux couleurs complémentaires atténuées. Le rouge et le vert purs auraient fait disparaître le tableau du mur, les deux couleurs se seraient annulées mutuellement. En additionnant ces couleurs de jaune et de blanc respectivement, il obtient un orange qui renforce le rayonnement du vert. Les trois pointes entourent le vert comme des rayons, à la manière d'une étoile qui se met à luire. L'impression est encore renforcée par la tridimensionnalité des *shaped canvases* (toiles aux formes géométriques spécifiques) qui donnent sa forme à l'image.

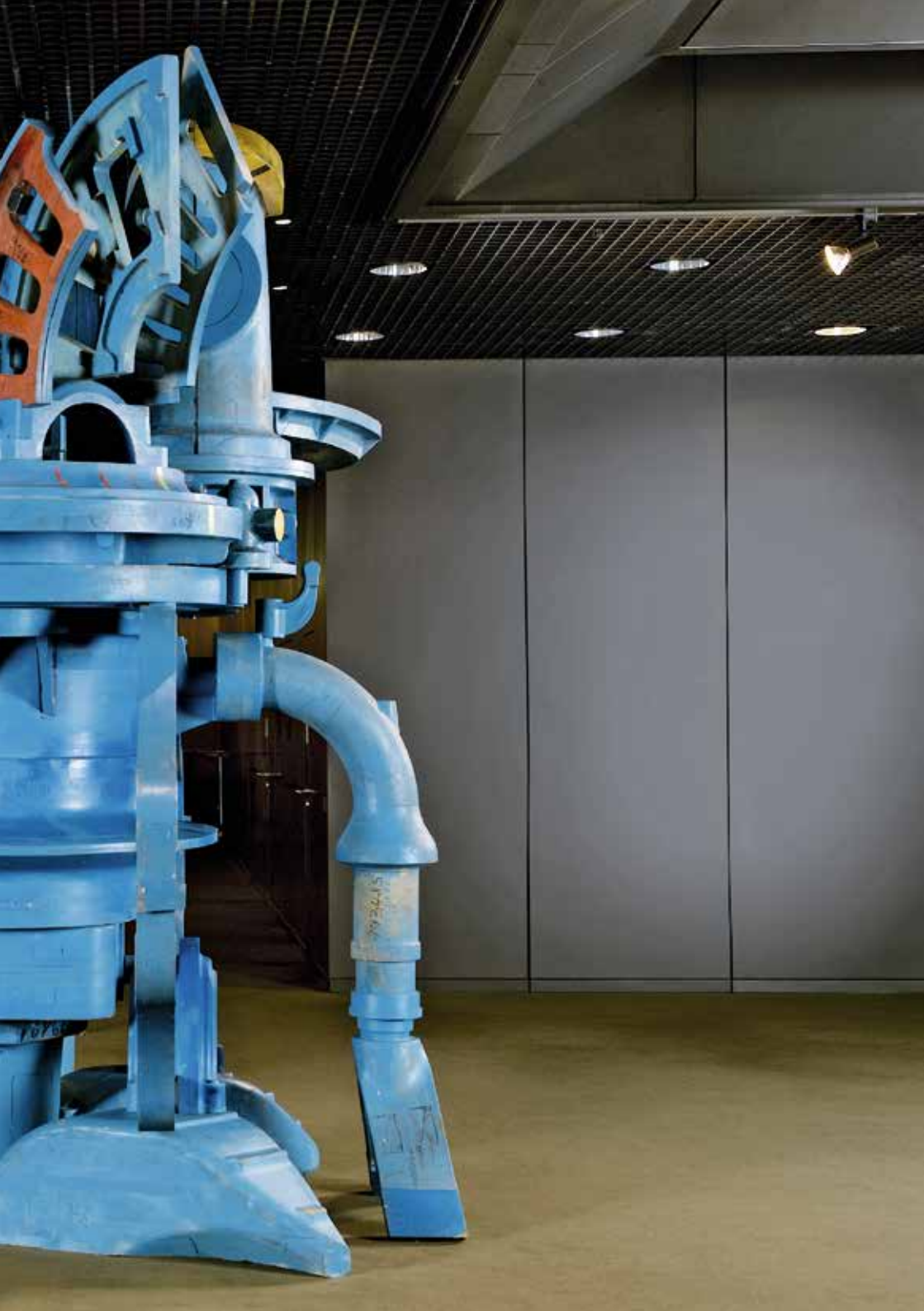


1 Ebene Floor Étage











BERNHARD LUGINBÜHL

Blauer Ritter, 1976

336 x 600 x 320 cm

Holz, Motor

Wood, motor

Bois, moteur

Bernhard Luginbühl (*1929 Bern, CH, †2011 Langnau im Emmental, CH) verarbeitet in seinen riesigen Skulpturen Fundstücke, die er auf Schrottplätzen aufliest. Wie sein Freund Jean Tinguely, Hauptvertreter der kinetischen Kunst, findet Luginbühl im Abfall industrieller Produktion die Grundlagen zu seinen Skulpturen. Als Objektkünstler sieht er in dem Industriemüll eine besondere Ästhetik, der er durch seine Neukontextualisierung in einem Kunstwerk zur Blüte verhilft. Dabei stehen das vorgefundene Material und die Form im Vordergrund, die im Schaffensprozess nicht verändert werden. Die blauen Elemente waren einmal Gussformen für Maschinenteile. Ersetzt durch Kunststoffformen in den 1970er Jahren, wurden sie in ihrer ursprünglichen Funktion nicht mehr gebraucht. Luginbühl erkannte aber in den ausrangierten Präzisionsarbeiten der unbekannten Industrieschreiner den Rohstoff für seine Skulptur und erinnert damit an ein kleines Stück Industriegeschichte.

Swiss artist Bernhard Luginbühl (*1929 Berne, CH; †2011 Langnau im Emmental, CH) uses scrap from junkyards to build his giant sculptures. Like his friend Jean Tinguely, a leading exponent of kinetic art, Luginbühl finds in industrial waste the raw material for his sculptures. As an object artist, he sees beauty in the particular aesthetic quality of industrial waste, and the beauty of the material grows and flourishes under his skilled hand through recontextualisation as an artwork. In his sculptures, the materials used and the form take centre stage; but these materials are never modified. The blue elements that make up *Blauer Ritter* were originally moulds for machine parts. Such moulds became obsolete following the introduction of plastic forms in the 1970s. Luginbühl's *Blauer Ritter*, which incorporates the decommissioned precision parts of some unknown machinist, pays tribute to a tiny slice of industrial history.

Bernhard Luginbühl (*1929 Berne, CH, †2011 Langnau im Emmental, CH) réalise des sculptures monumentales composées d'objets trouvés récupérés dans des décharges. Tout comme son ami Jean Tinguely, principal représentant de l'art cinétique, Luginbühl puise dans les rebuts de la production industrielle. Adeptes de l'art objectal, il leur trouve une esthétique particulière qu'il met en valeur en les recontextualisant dans une œuvre d'art. Ce sont les objets trouvés et leur forme qui importent, et l'artiste, en créant son œuvre, se garde bien de les modifier. Les éléments en bleu sont d'anciens moules utilisés pour couler des pièces mécaniques. Remplacés dans les années 70 par des moules en matériaux composites, ils étaient devenus obsolètes. En trouvant dans ces pièces de précision mises au rebut, dues à d'anonymes ouvriers en menuiserie industrielle, la matière première pour sa sculpture, Luginbühl fait revivre un moment de notre passé industriel.

→

PHILIPPE DECRAUZAT*Slow Motion (SCOPE), 2011**Slow Motion (EPOCS), 2011**Slow Motion (SCEPO), 2011*

210 x 205 cm / 210 x 195 cm / 210 x 165 cm

Acryl, Leinwand

Acrylic, canvas

Peinture acrylique, toile

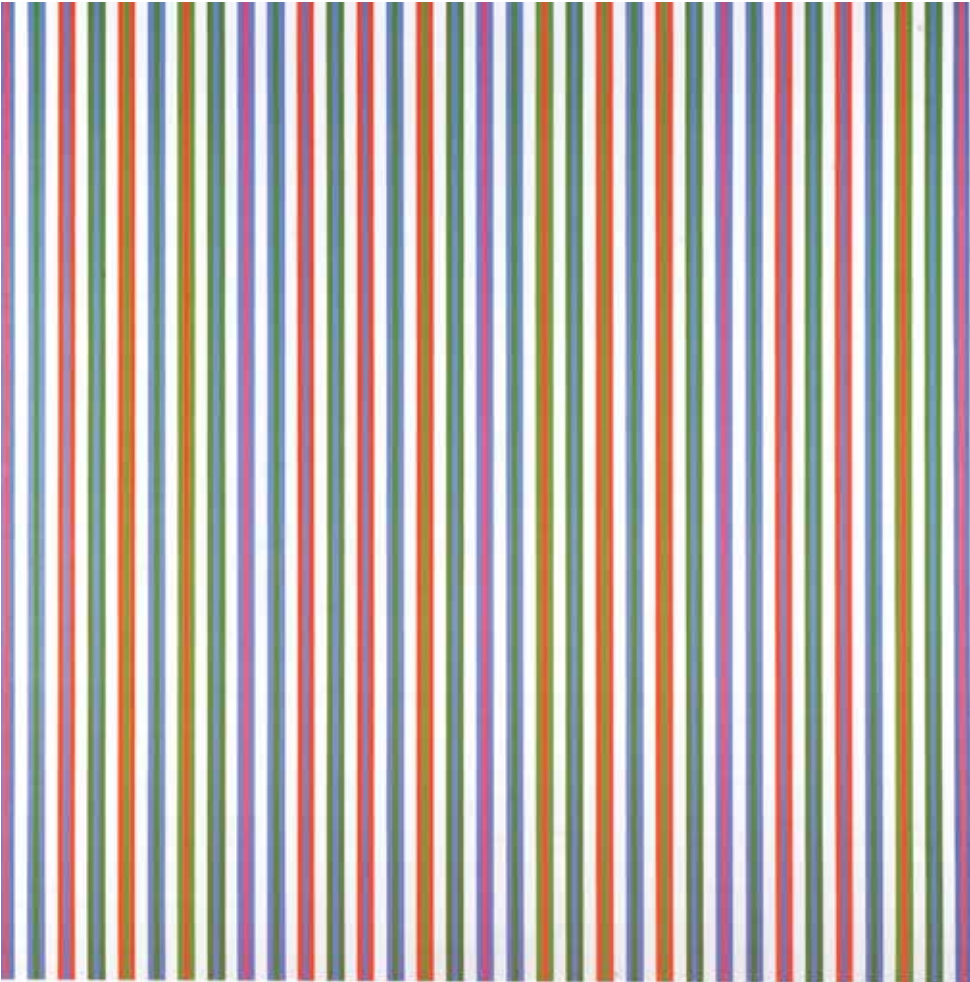
In Anlehnung an die Grundsätze der Op Art greift Philippe Decrauzat (*1974 Lausanne, CH) die Suggestion von Räumlichkeit und Bewegung auf und setzt sie weiter fort. Wie in den Arbeiten von Victor Vasarely und Bridget Riley vervollständigen sich auch seine Gemälde im Sehprozess des Betrachters. Ziel jedes seiner raumgreifenden Kunstwerke ist nicht nur die Irritation der Sehgewohnheiten, die mit der beabsichtigten Erzeugung von Nachbildern auf der Netzhaut endet, sondern darüber hinaus eine Beeinflussung im Empfinden von Raum und Zeit. Die Serie *Slow Motion*, aus der im EPA drei Werke zu sehen sind, ist als serielle Fortsetzung konzipiert, die den Raum optisch in die Länge zieht. Diese Sogwirkung verstärkt sich, je länger der Betrachter mit dem Blick verweilt. Zudem beginnen sich die schwarz-weißen Streifen zu bewegen und lassen so das gewohnte Empfinden von Raumgrenzen ins Wanken geraten.

The works of Philippe Decrauzat (*1974 Lausanne, CH) are concerned with and develop the suggestion of space and movement. Like the art of Victor Vasarely and Bridget Riley, Decrauzat's paintings rely for their realisation on the visual perception of the viewer. His three-dimensional pieces are designed not only to trick the eye and produce intentional after-images on the retina, but also to influence our perception of space and time. The *Slow Motion* installation, which includes three canvases spanning a wall at the EPO, creates an optical illusion of seeming to elongate space. The pull effect intensifies the longer the viewer allows his gaze to linger, and the black and white stripes begin to move, upsetting the conventional perception of spatial boundaries.

Philippe Decrauzat (*1974 Lausanne, CH) reprend à son compte et fait évoluer les principes majeurs de l'op'art, à savoir suggérer la présence de l'espace et du mouvement dans le plan de l'image. À l'instar des travaux de Victor Vasarely et de Bridget Riley, les peintures de Decrauzat ont besoin pour s'accomplir du complément que le spectateur apporte par sa perception visuelle. Dans chaque œuvre investissant toute une salle, son but n'est pas seulement de questionner les conventions visuelles, ce qu'il obtient en exploitant le phénomène de la persistance rétinienne, des images rémanentes. Il ne cherche rien moins qu'à influencer la perception de l'espace et du temps. Sa série *Slow Motion*, dont on peut voir trois œuvres à l'OEB, est conçue comme une suite sérielle qui donne au spectateur l'impression de voir la salle s'étirer en longueur. Cet effet d'aspiration se renforce à proportion de la durée pendant laquelle le spectateur immobilise son regard. Les bandes blanches et noires commencent alors à se mouvoir et déstabilisent le spectateur dans sa perception habituelle des limites spatiales.









BRIDGET RILEY

Pastorale, 1973

183 x 178 cm

Acryl, Leinwand

Acrylic, canvas

Peinture acrylique, toile

Bridget Riley (*1931 London, GB), Ikone der so genannten Op Art, kombiniert in *Pastorale* nur fünf verschiedene Farben in genau festgelegter Kombination, um die Sehgewohnheiten des Betrachters zu manipulieren. Die Op Art folgt dem Postulat: Erzeugen von Illusion. Rileys Bilder basieren auf der Suche nach der Beziehung zwischen Farbe und Form zueinander, um einen bestimmten Wahrnehmungseffekt zu erzielen, und auf optischen Reizen, die sich erst im Auge des Betrachters zu einem Bildraum ergänzen. Der Rezipient wird somit zum Bestandteil des Bildes, erst in seiner Wahrnehmung wird das Kunstwerk vervollständigt. Rileys Bilder heißen *Pastorale*, *Kiss*, *Hesitate*, aber auch manchmal rein deskriptiv *Coloured Greys* oder *Movement in Squares*. Deskriptive Titel reduzieren die Rezeption auf die Wahrnehmung der sorgfältig komponierten optischen Reize, inhaltliche Titel lassen Raum für bildhafte Assoziationen.

Bridget Riley (*1931 London, GB), icon of op art, uses only five colours in set combinations in her *Pastorale* to challenge the viewing habits of the spectator. The creation of illusion is central to op art. Riley's paintings explore how colour and form work together to achieve a particular visual effect, and are based on visual stimuli that only combine to form an image in the spectator's eye. The spectator thus becomes part of the artwork, which requires his perception to become complete. In Riley's oeuvre we see such titles as *Pastorale*, *Kiss* and *Hesitate*, as well as purely descriptive titles sometimes, e.g. *Coloured Greys* or *Movement in Squares*. Descriptive titles reduce reception to perception of the carefully composed visual stimuli, whereas textual titles leave room for visual associations.

Dans *Pastorale*, Bridget Riley (*1931 London, GB), icône de l'op'art, se limite à cinq couleurs, combinées selon des modalités étudiées de façon à manipuler les perceptions visuelles du spectateur. L'op'art est illusionniste par principe. Les images de Riley sont le fruit de sa recherche sur les rapports entre forme et couleur visant à produire certains effets sur la perception, sur les stimuli optiques qui agissent sur l'œil du spectateur à telle enseigne que c'est dans sa perception que se constitue l'espace de l'image. Le destinataire de l'image se retrouve à faire partie de l'œuvre d'art, puisque c'est dans sa perception que celle-ci s'accomplit. À côté de titres tels que *Pastorale*, *Kiss*, *Hesitate*, d'autres intitulés sont purement descriptifs, tels que *Coloured Greys* ou *Movement in Squares*. Les titres descriptifs réduisent la réception à la perception des stimuli optiques agencés avec soin, tandis que les titres se référant à un contenu autorisent des associations avec d'autres images.



NICOLAS CHARDON

Cible noire, 2006

200 x 200 cm

Acryl, Madrastuch

Acrylic, madras fabric

Peinture acrylique, tissu madras

Die Kunst von Nicolas Chardon (*1974 Clamart, FR) basiert auf geometrischer Abstraktion. Er übernimmt die streng mathematisch kalkulierte Formensprache, wie sie Max Bill als Vertreter der Konkreten Kunst gelehrt hat. Darauf aufbauend lässt Chardon seine Bilder in Bewegung geraten, lässt den Bildraum nicht am Bildrand aufhören, sondern irritiert den Betrachter mit Formen, die vor den Augen zu flirren und zu fließen beginnen. Chardon bedient sich hier Gestaltungselementen aus der Op Art. Diese schuf die Grundlagen, um durch genau kalkulierte Verschiebungen in einem symmetrischen Bild optische Täuschungen zu erzielen. Auch in *Cible noire* fällt das Quadrat fast aus dem Bildrahmen. Die Spannung zwischen Geometrie und optischer Nachlässigkeit lässt das Quadrat schief erscheinen und erzeugt so den Eindruck, die mathematisch kalkulierte Komposition drehte sich gegen den Uhrzeigersinn aus dem Bild.

The art of Nicolas Chardon (*1974 Clamart, FR) is based on geometric abstraction. Adopting a formal language derived from rigorous mathematical calculations, he follows the tradition of concrete artist Max Bill. But then he goes further, lending motion to his images, implying an extension of the pictorial space beyond the edges of the piece. Viewers are perplexed at the sight of forms that appear to shimmer and vibrate before their eyes. The design features used here by Chardon are borrowed from op art, which was the first to introduce minute scrupulously calculated shifts into a symmetrical image to produce an optical illusion. In *Cible noire*, the square seems to be on the verge of toppling out of the pictorial space. The tension created between geometry and optical imprecision produces the effect of a skewed square, and the mathematically calculated composition seems about to tumble anti-clockwise out of the picture.

L'art de Nicolas Chardon (*1974 Clamart, FR) dérive de l'abstraction géométrique. L'artiste s'empare d'un langage formel déterminé par de rigoureux calculs mathématiques, tel que l'enseignait Max Bill, représentant de l'art concret. Mais il va plus loin. Chez lui, les images s'animent, l'espace pictural ne s'arrête pas au bord du châssis. Il décontenance le spectateur en lui présentant des formes qui se mettent à vibrer et à couler. Ces éléments de traitement des formes sont empruntés à l'op'art qui introduisait dans des formes symétriques de petits décalages précisément calculés de façon à produire des illusions optiques. Dans *Cible noire*, le carré semble sur le point de verser hors du cadre. La tension instaurée entre la géométrie du motif et l'approximation optique produit l'effet d'un carré qui penche ; la composition résultant d'un calcul mathématique semble tourner dans le sens contraire des aiguilles d'une montre et menacer de basculer hors du tableau.







ATTILA CSÖRGŐ

Occurrence Graph Triangle Event, 1998

35 x 57 x 20 cm

Lampe, Fiberglas, Zelluloidfilm, elektrischer Motor, Drehelemente

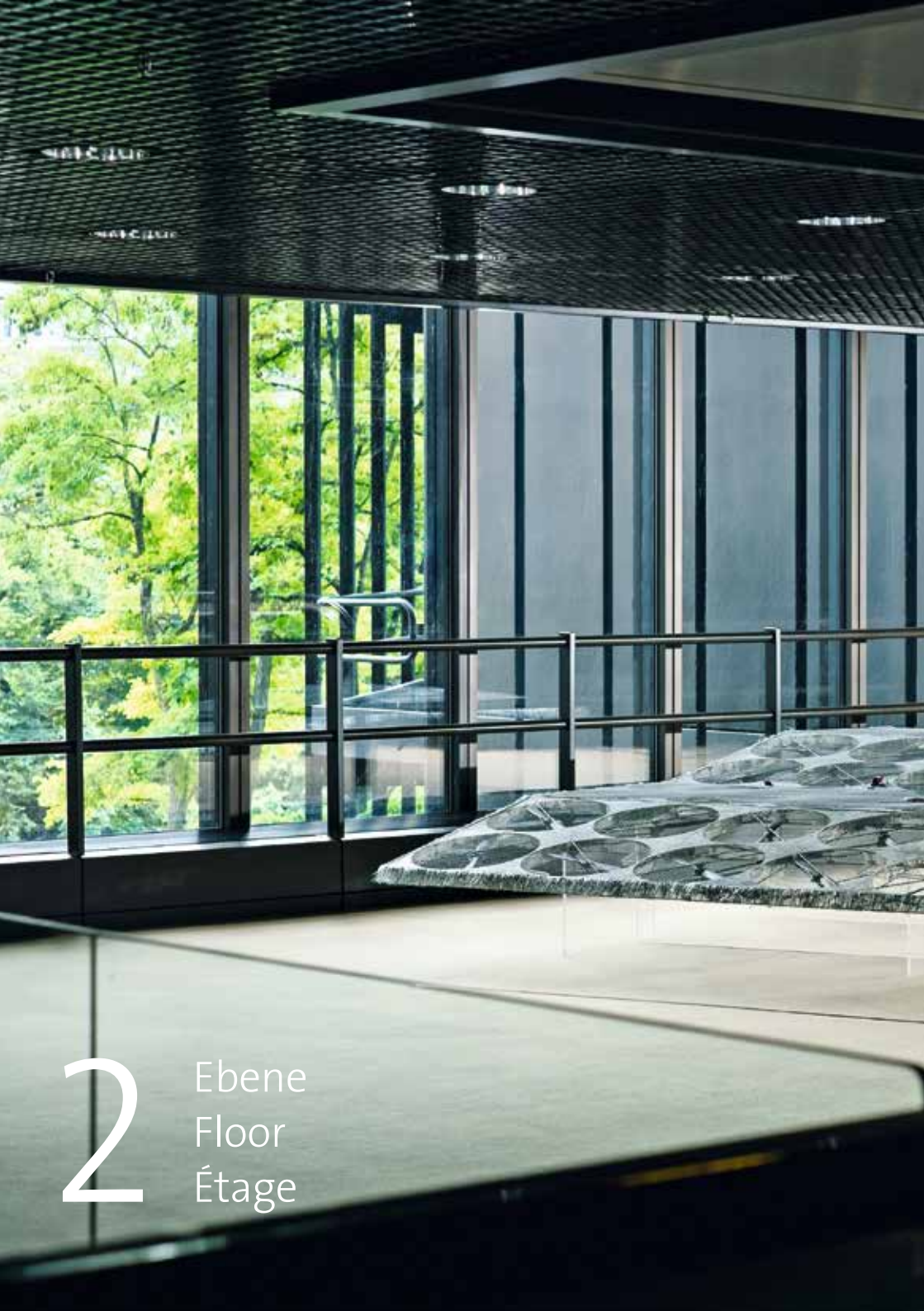
Lamp, fibreglass, celluloid, electric motor, spinning components

Lampe, fibre de verre, film cellulöid, moteur électrique, éléments rotatifs

Attila Csörgő (*1965 Budapest, HU) kombiniert Wissenschaft und Kunst. Als Vertreter der kinetischen Kunst legt er seinen Werken Erkenntnisse aus der Physik, insbesondere der Mechanik und Optik, zugrunde. Ebenso wie Nicolas Schöffer und Rolf Lieberknecht versucht er, optisch nicht fassbare Phänomene für den Betrachter haptisch erfahrbar zu machen. Für die Visualisierung der physikalischen Prinzipien verwendet Csörgő Technik aus dem Alltag wie Plattenspieler oder einfache Flaschenzüge. Er zeigt damit, wie sich komplexe physikalische Phänomene mit simplen Mitteln erfahrbar machen lassen. In der *Occurrence-Graph*-Serie beschäftigt er sich mit der Erscheinungsform von Licht. Aus einfachen Grundstoffen entwickelt er, ähnlich wie Nicolas Schöffer, Werkzeuge, mit denen er dynamische konstruktivistische Kunstwerke aus immateriellen Substanzen wie Licht und Zeit erschaffen kann.

The work of Attila Csörgő (*1965 Budapest, HU) combines art and science. As an exponent of the kinetic art movement, his works are rooted in the principles of physics, in particular of mechanics and optics. Like Nicolas Schöffer and Rolf Lieberknecht his endeavours are concerned with taking visual, intangible phenomena and presenting them to the viewer as a haptic, tangible experience. Csörgő uses technology from everyday life – a record player or simple pulley – to visualise physical principles. In this way he demonstrates how complex physical phenomena may be experienced with simple means. In the *Occurrence Graph* series, Csörgő engages with the phenomenon of light. Like Nicolas Schöffer, he takes simple base materials and develops tools to create dynamic, constructive artworks from intangible substances such as space, light and time.

Attila Csörgő (*1965 Budapest, HU) allie sciences et art. Représentant de l'art cinétique, il fait reposer ses travaux sur les principes de la physique, en particulier de la mécanique et de l'optique. Tout comme Nicolas Schöffer et Rolf Lieberknecht, il cherche à rendre sensibles de façon tangible des phénomènes non saisissables par la vue. Pour donner à voir les principes de la physique, Csörgő se sert d'engins de la vie quotidienne comme un tourne-disque ou des dispositifs simples à poulie. Il montre comment rendre accessibles à l'expérience des phénomènes physiques complexes par des moyens simples. Dans la série *Occurrence-Graph*, il s'intéresse à la forme sous laquelle apparaît la lumière. Avec des matériaux simples, il met au point, comme Nicolas Schöffer, des outils lui permettant de réaliser des œuvres constructivistes dynamiques fonctionnant avec des substances immatérielles telles que l'espace, la lumière et le temps.



2

Ebene
Floor
Étage







PANAMARENKO

Magic (flying) carpet, 1979

390 x 233 x 15 cm

Rostfreier Stahl, Holz, Aluminium, 12V-Motoren, Nickel-Cadmium-Batterien
Stainless steel, wood, aluminium, 12V motors, nickel-cadmium batteries
Acier inoxydable, bois, aluminium, moteurs 12V, piles nickel-cadmium

Der Traum vom Fliegen treibt Panamarenko (Henri van Herwegen, *1940 Antwerpen, BE) zu immer neuen Ideen. Er bewegt sich an der Schnittstelle zwischen Ingenieur und Künstler. Den Wunsch nach allumfassender Technisierung der Fortbewegung und der totalen Unabhängigkeit von gewöhnlicher Infrastruktur ergänzt Panamarenko aber mit einer ironischen Brechung. Obwohl alle seine Flugobjekte technisch durchdacht konzipiert und flugfähig sind, haben die meisten von ihnen den Boden noch nicht verlassen. So auch die Auftragsarbeit *Flying Carpet*. Der fliegende Teppich verkörpert zentrale Aspekte der Arbeit Panamarenkos besonders deutlich: Durch Erfindergeist und Ingenieurskunst hat er ein flugtaugliches Objekt erschaffen, mit Propeller-Schaltkreis, Sitzkissen und Haltegriff für den Piloten sowie dem Exit-Knopf, der im Falle eines Absturzes gedrückt werden kann. Doch der Wunsch nach dem individualisierten Fliegen bleibt Utopie.

The dream of flying is the inspiration that drives Panamarenko (Henri Van Herwegen, *1940 Antwerp, BE), who works at the point of intersection between invention, engineering and art. In Panamarenko's work, the drive to mechanise movement and the dream of total autonomy from conventional infrastructure are overlaid with irony. Although his flying machines are all thoroughly thought-out and engineered, not to mention airworthy, most of them have never left the ground. And so it goes for *Flying Carpet*, a piece commissioned by the EPO that captures the very essence of Panamarenko's work: despite all the inventiveness and engineering ingenuity poured into building an aircraft with propeller circuitry, cushions, a pilot grab hold, as well as an eject button for emergencies, the vision of individualised aviation still remains a pipedream.

Le rêve de voler est une source d'inspiration intarissable pour Panamarenko (Henri Van Herwegen, *1940 Antwerpen, BE), à la fois inventeur, ingénieur et artiste. Au désir de voir la technique s'emparer de tous les aspects de la locomotion, et de se rendre indépendant de toute infrastructure ordinaire, Panamarenko ajoute une inflexion ironique. Bien que la conception technique de ses objets volants soit élaborée avec soin, et qu'ils soient capables de voler, la plupart d'entre eux n'ont jamais décollé. C'est le cas du travail de commande *Flying Carpet*. Ce tapis volant est particulièrement représentatif d'aspects primordiaux du travail de Panamarenko : le génie de l'inventeur et l'art de l'ingénieur l'ont amené à créer un objet capable de voler, avec un circuit de commande des hélices, un coussin de siège et une poignée de maintien pour le pilote, de même qu'un bouton pour actionner le siège éjectable en cas de chute ; cependant le désir personnel de voler reste de l'ordre de l'utopie.



3

Ebene
Floor
Étage







JOSÉ LOUREIRO

Luz Máxima, 2012

20-teilig/20 parts/20 parties, 200 x 542 x 3,5 cm

Öl, Leinwand

Oil, canvas

Huile, toile

Im Zentrum der Arbeiten von José Loureiro (*1961 Mangualde, PT) stehen Farbe und Form. Loureiro kombiniert die Grundsätze der Farbfeldmalerei mit geometrischer Abstraktion. In seinen Papierarbeiten bricht er die rechteckige Bildaufteilung durch Kippen und Drehen der Schablone. Indem er die so entstehenden schrägen Linien durch helle, reine Farben betont, lenkt er die Aufmerksamkeit auf die Störung der Geometrie. In seinen Gemälden kreiert Loureiro die geometrische Grundform durch die *shaped canvas*. In der Bildfläche wiederholt Loureiro die Form der zugeschnittenen Leinwand ein- oder mehrmals. Extrem reduziert, verkommen die Leinwände zu einem schmalen Strich. Die Arbeit *Luz Máxima* besteht aus 20 einzelnen Leinwänden, die zu einem großen Tafelbild zusammengefügt sind. Den transparenten Farben verleiht er durch das Auftragen auf einer extrem glatten weißen Oberfläche Plastizität, Leuchtkraft und Raumpresenz.

The work of José Loureiro (*1961 Mangualde, PT) is all about colour and form, and combines the principles of colour-field painting with geometric abstraction. In his works on paper, he shatters the rectangular composition by tilting and turning the template. Accentuating the resulting oblique lines with bright, clear colours causes the grid to recede into the background and draws the viewer's attention to the breakdown of geometry. In his paintings, Loureiro uses *shaped canvases* to achieve the basic geometric form. He repeats the form of the *shaped canvas* one or more times on the pictorial surface. Extremely reduced, the canvases shrink to a narrow strip. The piece entitled *Luz Máxima* comprises 20 individual canvases arranged to form a large-scale panel painting. He lends transparent colours a plasticity, luminosity and spatial presence by applying them to an extremely smooth white surface.

La couleur et la forme sont au centre des travaux de José Loureiro (*1961 Mangualde, PT). L'artiste allie les principes du color field painting et de l'abstraction géométrique. Dans ses travaux sur papier, il rompt avec l'organisation orthogonale des surfaces en inclinant et en faisant tourner le pochoir. En soulignant les droites diagonales ainsi obtenues par des couleurs claires pures, il fait passer à l'arrière-plan la trame de base et attire l'attention sur les perturbations apportées à la géométrie. Dans ses tableaux, c'est la forme donnée à la toile, le *shaped canvas*, qui détermine la forme géométrique de base. Sur la surface picturale, Loureiro répète cette forme une ou plusieurs fois. Réduites à l'extrême, les toiles finissent par ne plus être qu'une bande étroite. Le travail *Luz Máxima* est composé de 20 toiles individuelles, réunies dans un ordre donné en un grand tableau. En appliquant les couleurs translucides sur une surface blanche extrêmement lisse, il leur confère plasticité, rayonnement et présence dans l'espace.



4

Ebene
Floor
Étage





EKREM YALÇINDAĞ

Impressions from the Streets, 2012

je/each/chaque pièce Ø 150 cm

Öl, Leinwand, Holz

Oil, canvas, wood

Huile, toile, bois

Ekrem Yalçındağ (*1964 Gölbaşı, TR) setzt seine Inspiration allein durch Farbe um, die er in altmeisterlicher Technik auf die Leinwand bringt. Die Bildtitel geben einen Hinweis auf die verwendete Anzahl der Farben oder die Inspirationsquelle. Yalçındağ steht mit seiner Bildsprache zwischen Orient und Okzident. Seine Kunst bewegt sich in logischer Konsequenz einer vom Islam geprägten Kultur, in der aufgrund des religiösen Bildverbots früh auf die Verwendung von Ornamenten zurückgegriffen wird. Aber genauso bewegt er sich in der Konsequenz der westlichen Abstraktion. Er sieht die Aussagekraft einer Farbfläche nur in Zusammenhang mit dem händischen Auftragen des Künstlers. Dennoch unterliegen seine Bilder einer strengen Komposition, die im Zusammenspiel mit der strukturierten Farboberfläche im Auge des Betrachters Bewegung erzeugt. Damit verbindet er die Ideen der Op Art und Minimal Art mit einem konzeptuellen Charakter des strukturierten und sichtbaren Farbauftrags.

Ekrem Yalçındağ (*1964 Gölbaşı, TR) uses only colour and painting techniques developed by the old masters to capture his vision on canvas. The titles of his works reference either the number of colours used or the inspiration source. Employing a pictorial language that spans East and West, Yalçındağ's art is influenced by the Islamic world, where a religious ban on figurative imagery led to the early widespread use of ornamentation. But his work also engages with the legacy of Western abstraction. For him, the expressiveness of a colour field can be contemplated only in conjunction with the artist's brushstrokes. His pictures nevertheless retain a sharp composition which, combined with the textured surface of the paint, creates a sense of movement in the eye of the viewer. Yalçındağ thus merges the notions of op art and minimalism with the conceptual nature of the textured and visible colour application.

C'est en se bornant à déposer la couleur sur la toile, touche après touche, à la manière des vieux maîtres, qu'Ekrem Yalçındağ (*1964 Gölbaşı, TR) transpose l'inspiration puisée dans les rues d'Istanbul et de Berlin. Les titres de ses toiles renseignent sur le nombre des couleurs utilisées ou sur une source d'inspiration. Son langage pictural le situe à la jonction entre Occident et Orient. Son art se situe dans le droit fil d'une culture marquée par l'Islam, où, la religion ayant très tôt frappé l'image d'interdit, l'ornement est le seul recours. Mais il adhère également à la logique de l'abstraction occidentale. Pour lui, une surface picturale n'est chargée de sens que si elle fait apparaître la touche de l'artiste. Ses tableaux n'en sont pas moins soumis à une composition claire et rigoureuse, qui, en interagissant avec la texture de la surface picturale, produit une impression de mouvement dans l'œil du spectateur. L'artiste combine ainsi des notions de l'op'art et du minimal art avec son propre choix conceptuel consistant à faire apparaître la touche du peintre et la texture du médium.



2867 Farben, 2013

140 x 200 cm

Öl, Leinwand

Oil, canvas

Huile, toile



5

Ebene
Floor
Étage





HEIMO ZOBERNIG

Ohne Titel, 2007

je/each/chaque pièce 202 x 80 x 28 cm

Ohne Angabe/Not specified/Non spécifié

Ohne Titel, 2007

100 x 100 cm

Acryl, Leinwand/Acrylic, canvas/Peinture acrylique, toile

Heimo Zobernig (*1958 Mauthen, AT) nimmt in seinen konzeptuellen Arbeiten immer wesentliche Aspekte der Umgebung auf. Die Realisierung seiner Arbeiten erfolgt aber mit unterschiedlichsten Mitteln. Als Künstler erscheint er daher fast wie ein Chamäleon. Aller Heterogenität in der Erscheinungsform zum Trotz arbeitet Zobernig nach wiederkehrenden formalen Prinzipien: Seine Kunstwerke sind oft an den Ort gebunden, an dem sie realisiert werden. Auch formale Ausdrucksmittel wiederholen sich, so die Schriftbilder, in denen er sich die Frage stellt, mit welchem Bildinhalt Informationen übermittelt werden. Zobernig verwendet eine geläufige Helvetica-Typografie, in der er auf eine quadratische Leinwand „REAL“, „TEXT“, „BILD“ und „VIER“ schreibt. Damit verwendet er hier Inhalte, die auf sich selbst verweisen und deren örtlicher Bezug erst durch den kuratorischen Zusammenhang zur benachbarten grafischen Designabteilung deutlich wird.

Irrespective of the diverse media used, the conceptual works of Heimo Zobernig (*1958 Mauthen, AT) always reference important aspects of their surroundings. As an artist, he is something of a chameleon. Despite their heterogeneity, Zobernig's works all apply a recurring set of formal principles and are often bound to their place of execution. The use of formal expression is a theme that recurs again and again in his work. His word pictures explore how art operates as a means of communication and how pictures convey information. Zobernig uses the everyday font Helvetica to write "REAL", "TEXT", "BILD" and "VIER" on square canvases. The inscriptions in these works are self-referential, and their relationship with the locale only becomes clear when the viewer realises that they hang outside the graphic design department.

Adepte de l'art conceptuel, Heimo Zobernig (*1958 Mauthen, AT) intègre toujours dans ses œuvres des aspects essentiels de l'environnement. Dans leur réalisation en revanche, il se sert des médias les plus divers. C'est pourquoi il fait figure d'artiste caméléon. Aussi hétérogènes que ses œuvres puissent paraître, Zobernig observe dans son travail des principes formels récurrents : toutes ses œuvres sont souvent conçues en fonction du lieu où elles seront réalisées. Ses moyens d'expression formels également sont récurrents : ainsi les graphismes dont il se sert pour se demander quels contenus d'images véhiculent des informations. Ici, Zobernig utilise une police de caractères courante, Helvetica pour inscrire sur une toile carrée « REAL », « TEXT », « BILD » et « VIER ». Les contenus désignés (réel, texte, image, quatre) sont autoréférentiels, et leur rapport au lieu ne devient évident que lorsqu'on sait qu'ils sont accrochés à proximité du département de design graphique.



Ohne Titel, 1999

4-teilig, je/4 parts, each/4 parties, chaque pièce 100 x 100 cm

Acryl, Leinwand

Acrylic, canvas

Peinture acrylique, toile



6

Ebene
Floor
Étage







MALENE LANDGREEN

Sweet noise, 2012

BatMobile, 2011

Ohne Titel, 2013

220 x 185 cm/220 x 195 cm/220 x 185 cm

Acryl, Leinwand

Acrylic, canvas

Peinture acrylique, toile

Die Arbeiten von Malene Landgreen (*1962 Kopenhagen, DK) zeichnen sich durch komplexe mathematische Kompositionen aus. Jedes Werk basiert auf einem geometrischen Raster, aus dem Dreiecke und Quadrate entstehen. Deren Anordnung wirkt auf den ersten Blick asymmetrisch. Diesen Eindruck erzielt Landgreen, indem sie nur bestimmte Flächen mit leichten pastelligen Farben betont. Gezielt eingesetzte weiche, fließende Formen verstärken den Eindruck von Asymmetrie. Doch verweilt der Betrachter, wird die Komplexität der Komposition offenbar. Landgreen greift dabei auf die Grundsätze des Konstruktivismus zurück. In der mathematisch genauen Unterteilung der Bildfläche sucht sie nach einer harmonischen Komposition. Der Monotonie eines in völlig gleichwertige Flächen unterteilten Bildraums setzt sie die unterschiedliche farbliche Betonung der Felder entgegen.

The work of Malene Landgreen (*1962 Copenhagen, DK) is characterised by complex mathematical compositions. Each piece is based on a complicated geometric framework that gives rise to a multitude of triangles and squares. The appearance at first sight is both asymmetric and chaotic. The artist creates this effect by using light pastel tones to draw the eye to certain spaces. The sense of asymmetry is heightened by Landgreen's deliberate use of soft, flowing forms. But the longer the viewer allows his gaze to linger, the more complex the composition becomes. In this regard, Landgreen borrows from the principles of constructivism. By splitting the pictorial space into a mathematically precise grid, she endeavours to create a harmonious composition. She counters the monotony of the pictorial space subdivided into identical parts by painting fields in different colours.

Les travaux de Malene Landgreen (*1962 Copenhague, DK) se distinguent par des compositions mathématiques complexes. Chaque œuvre est fondée sur une trame géométrique compliquée d'où naissent des triangles et des carrés. Leur agencement paraît à première vue asymétrique. Landgreen obtient cet effet en mettant sélectivement en évidence certaines plages par des couleurs pastel légères. Des formes douces, fluides, insérées de façon ciblée, renforcent l'impression d'asymétrie. Toutefois, si l'observateur prend son temps pour l'étudier, la complexité de la composition devient évidente. Landgreen s'inspire des principes du constructivisme. En subdivisant la surface picturale avec une rigueur toute mathématique, elle recherche une composition harmonieuse. À la monotonie d'un espace pictural subdivisé en plages totalement équivalentes, elle oppose un usage de la couleur qui met diversement en évidence les différentes plages de couleur.





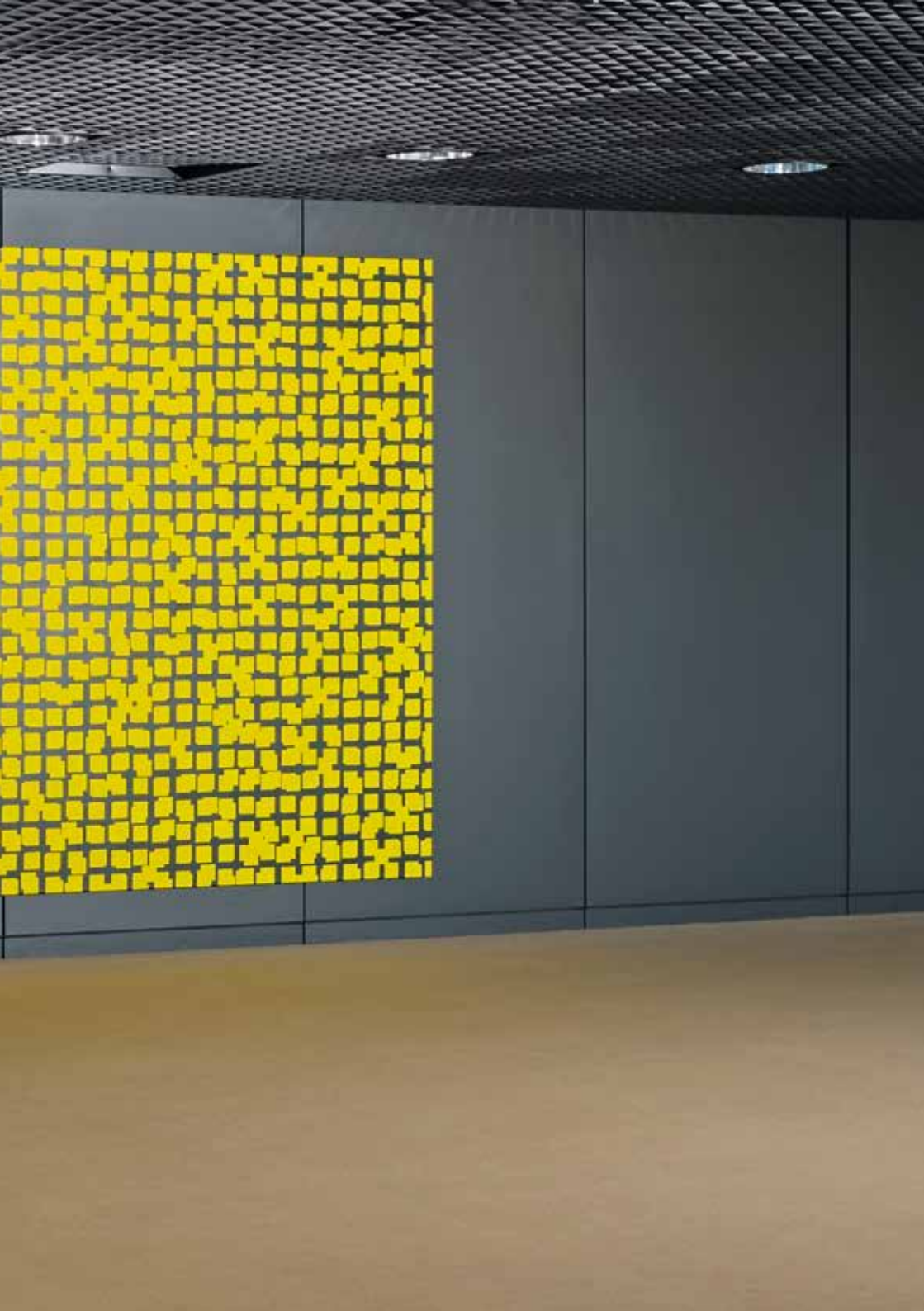
The antique gate away, 2008

10-teilig, je
10 parts, each
10 parties, chaque pièce
50 x 40 cm

Acryl, Papier
Acrylic, paper
Peinture acrylique, papier



7 Ebene
Floor
Étage




ESTHER STOCKER
Ohne Titel, 2010

200 x 300 cm

Acryl, Leinwand

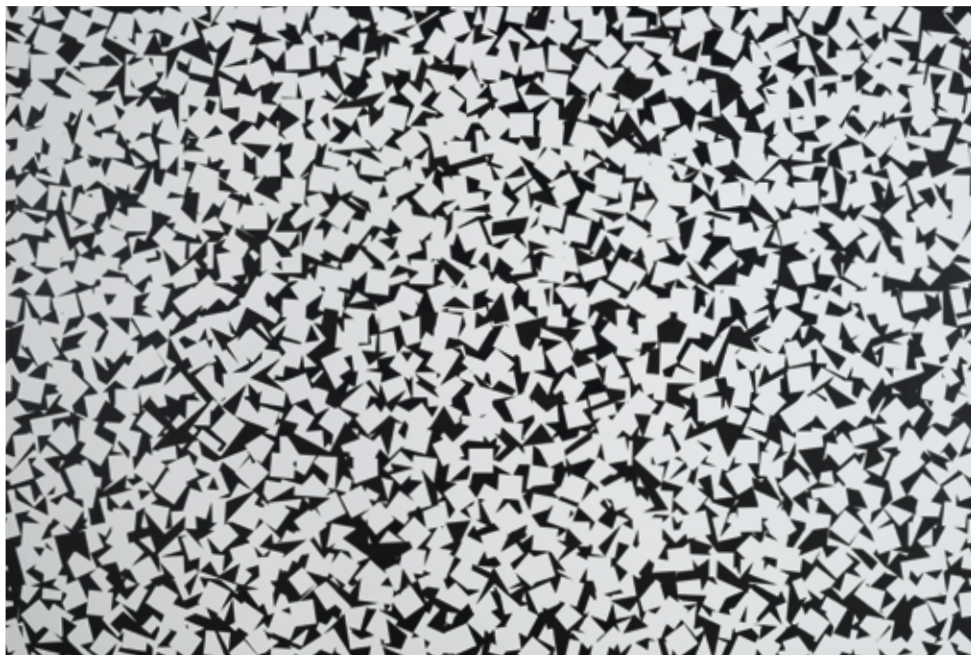
Acrylic, canvas

Peinture acrylique, toile

In ihren großformatigen Arbeiten stellt sich Esther Stocker (*1974 Schlanders, IT) die Frage nach dem Verhältnis zwischen Ordnung, Raum und Malerei. Sie hinterfragt offensichtlich Vorausgesetztes, wie die Existenz von Raum, und setzt sich intensiv mit räumlichen Strukturen und Raumerfahrungen auseinander, ist sich aber dennoch sicher, dass „wir nichts über den Raum wissen“. In ihren Gemälden stellt sie einen Gegensatz her zwischen der grundsätzlichen Gestaltungsidee und der optischen Wahrnehmung. Kernidee ist die Überlagerung von Rastern, auf die in einer logischen Konsequenz eine räumliche Darstellung folgen würde. Sie aber negiert die räumliche Tiefe und nimmt auf der Bildfläche nur die flächige Veränderung der geometrischen Form auf. Stocker trennt nicht zwischen Vorder- und Hintergrund, sie verschmilzt die Rasterverschiebungen auf einer Ebene. Aus diesem Grund entstehen neue geometrische Formen, deren erste optische Zufälligkeit auf präzise überlagerten Rastern basiert.

In her large-format works Esther Stocker (*1974 Silandro, IT) examines the relationship between order, space and painting. She questions assumptions such as the existence of space and engages intensively with spatial structures and spatial experience, her theory being that “we know nothing about space”. Her paintings create a contrast between the fundamental design concept and visual perception by overlapping grids so that the image’s logical structure triggers a deeper visual experience. Stocker eliminates spatial depth, capturing on the painted surface only the flat modulation of the geometric form. She destroys any distinction between foreground and background, reducing grid displacements to a single level. Though appearing random at first, the new geometrical forms that result are in fact based on precisely overlapping grids.

Dans ses travaux de grandes dimensions, Esther Stocker (*1974 Schlanders, IT) s'interroge sur le rapport entre ordre, espace et peinture. Elle remet en question des présupposés réputés évidents tels que l'existence de l'espace, et s'intéresse de près aux structures spatiales et à la perception des volumes, tout en étant convaincue que « nous ne savons rien de l'espace ». Dans ses peintures, elle met en opposition la forme recherchée au départ et sa perception visuelle. Elle part de la superposition de grilles qui, logiquement, devraient aboutir à une représentation spatiale. Or justement, elle nie la profondeur spatiale et ne conserve sur la surface picturale que la modification dans le plan de la forme géométrique. Stocker ne sépare pas l'avant et l'arrière, elle rabat les trames décalées sur un plan unique. C'est ainsi que de nouvelles formes géométriques voient le jour, qui, tout en apparaissant d'abord aléatoires, reposent sur une superposition de trames précisément agencée.



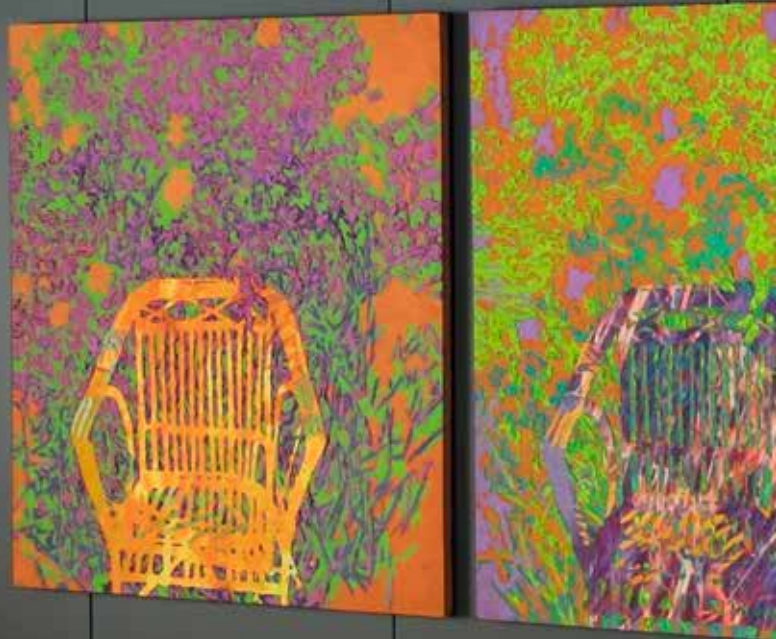
Ohne Titel, 2012

200 x 300 cm

Acryl, Leinwand

Acrylic, canvas

Peinture acrylique, toile



8

Ebene
Floor
Étage





SAMUEL BURI

Drei Stühle für

„Die neue Subjektivität“, 1976

3-teilig, je/3 parts, each/3 parties
chaque pièce 150 x 150 cm

Acryl, Papier, Holz

Acrylic, paper, wood

Peinture acrylique, papier, bois

Im Zentrum der Arbeiten von Samuel Buri (*1935 Täuffelen, CH) steht die Farbe. Diese unterwirft er der geometrischen Abstraktion genauso wie der gegenständlichen Darstellung. Auf der Suche nach Inspirationsquellen finden sich Parallelen zur Bildraumgestaltung von Henri Matisse. Die Farbgebung lässt aber auch an den Expressionismus denken, die Maltechnik und Motivfindung in der Natur wiederum an den Impressionismus, an den er sich durch seinen Aufenthalt in Giverny ab 1971 annähert. In der dreiteiligen Arbeit *Drei Stühle für „Die neue Subjektivität“* verwendet Buri kräftige Farben, aufgetragen in der Technik des Pointillismus. Obwohl die Bildgründe negiert werden, erhalten die drei Arbeiten durch den Gattungsmix zwischen Malerei und Collage eine eigene Plastizität. In Buris Malerei lassen sich viele Rückbezüge auf große Maler und Stilrichtungen finden, doch schafft er es, seinen Bildern einen individuellen frischen Ausdruck zu verleihen, der nicht verblasst.

The work of Samuel Buri (*1935 Täuffelen, CH) is all about colour. His use of pigment complies with the principles of geometric abstraction as well as the boundaries of figurative representation. A search for Buri's source of inspiration reveals parallels to Henri Matisse and his composition of pictorial space. While the colours he applies evoke the expressionist movement, the painting technique he uses and his choice of themes from nature remind us of impressionism, which he espoused following a visit to Giverny that began in 1971. In his triptych entitled *Trois fauteuils pour „la Nouvelle Subjectivité“* [Three chairs for New Subjectivity], Buri applies bold colours using a pointillist technique. His use of flattened colours eliminates the background, but the melding of painting and collage lends this work a certain plasticity. Buri's paintings are infused with countless references to great painters and styles. Still, he manages to imbue his pictures with an individual, fresh expression that never fades.

La couleur est centrale dans l'œuvre de Samuel Buri (*1935 Täuffelen, CH). Cependant l'abstraction est un principe organisateur de sa peinture au même titre que la représentation figurative. Si l'on s'interroge sur ses sources d'inspiration, on songe à Henri Matisse pour le traitement de l'espace pictural. La palette des couleurs évoque également l'expressionnisme, la technique picturale et le choix de motifs empruntés à la nature évoquant l'impressionnisme, dont il se rapproche en s'établissant à Giverny en 1971. Dans l'œuvre tripartite *Trois fauteuils pour « La nouvelle subjectivité »*, Buri utilise des couleurs vigoureuses appliquées selon une technique pointilliste. L'espace pictural est totalement exempt de profondeur. Toutefois le mélange des techniques, peinture et collage, confère à ces trois travaux une plasticité spécifique. Alors même que la peinture de Buri abonde en références à des grands peintres et à des courants artistiques du passé, l'artiste parvient à doter ses tableaux d'une expressivité originale, inédite et qui résiste au temps.



ANN EDHOLM

Vinden och Valet, 2013

2-teilig, je/2 parts, each/2 parties

chaque pièce 200 x 240 cm

Öl, Wachs, Leinwand

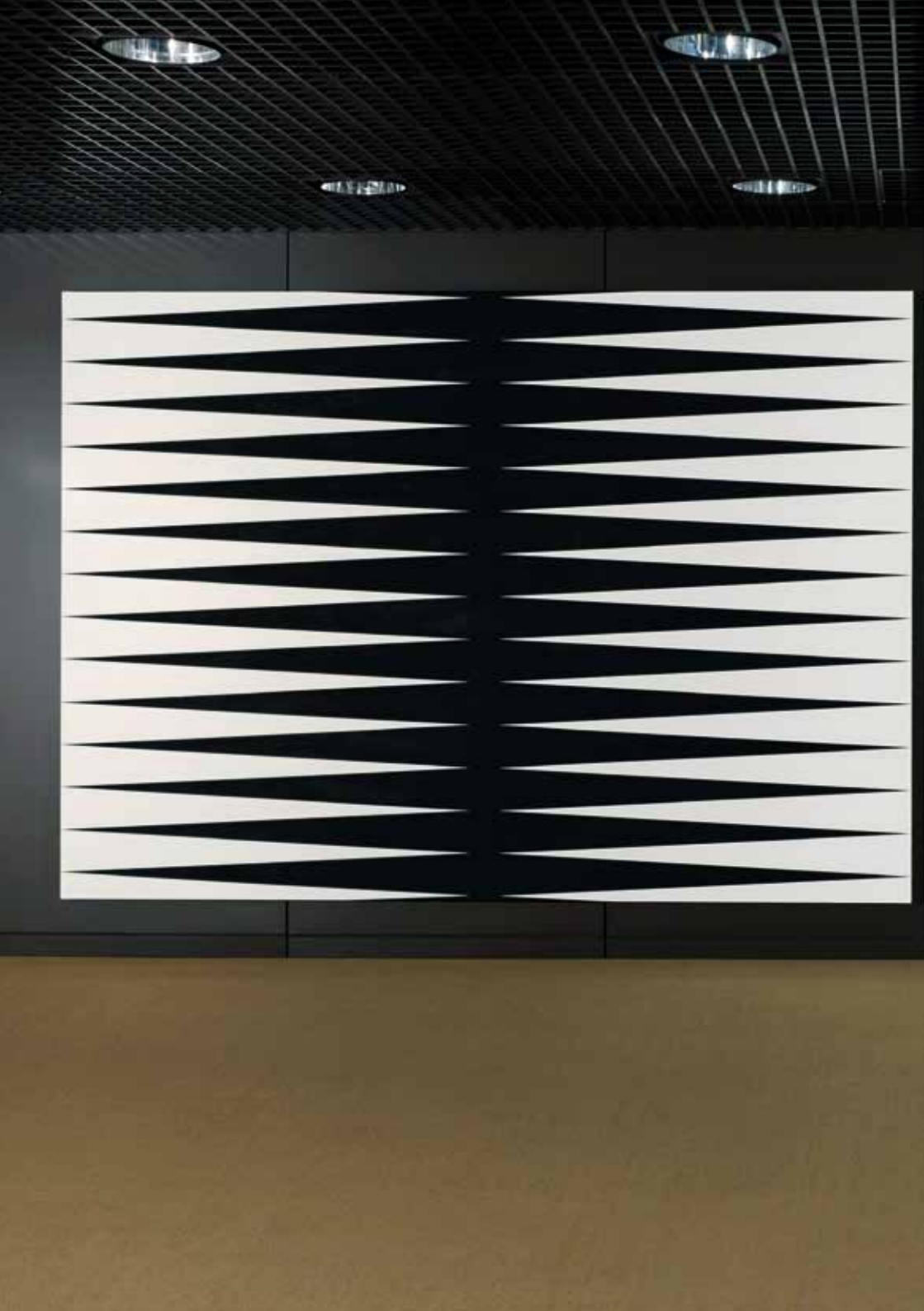
Oil, wax, canvas

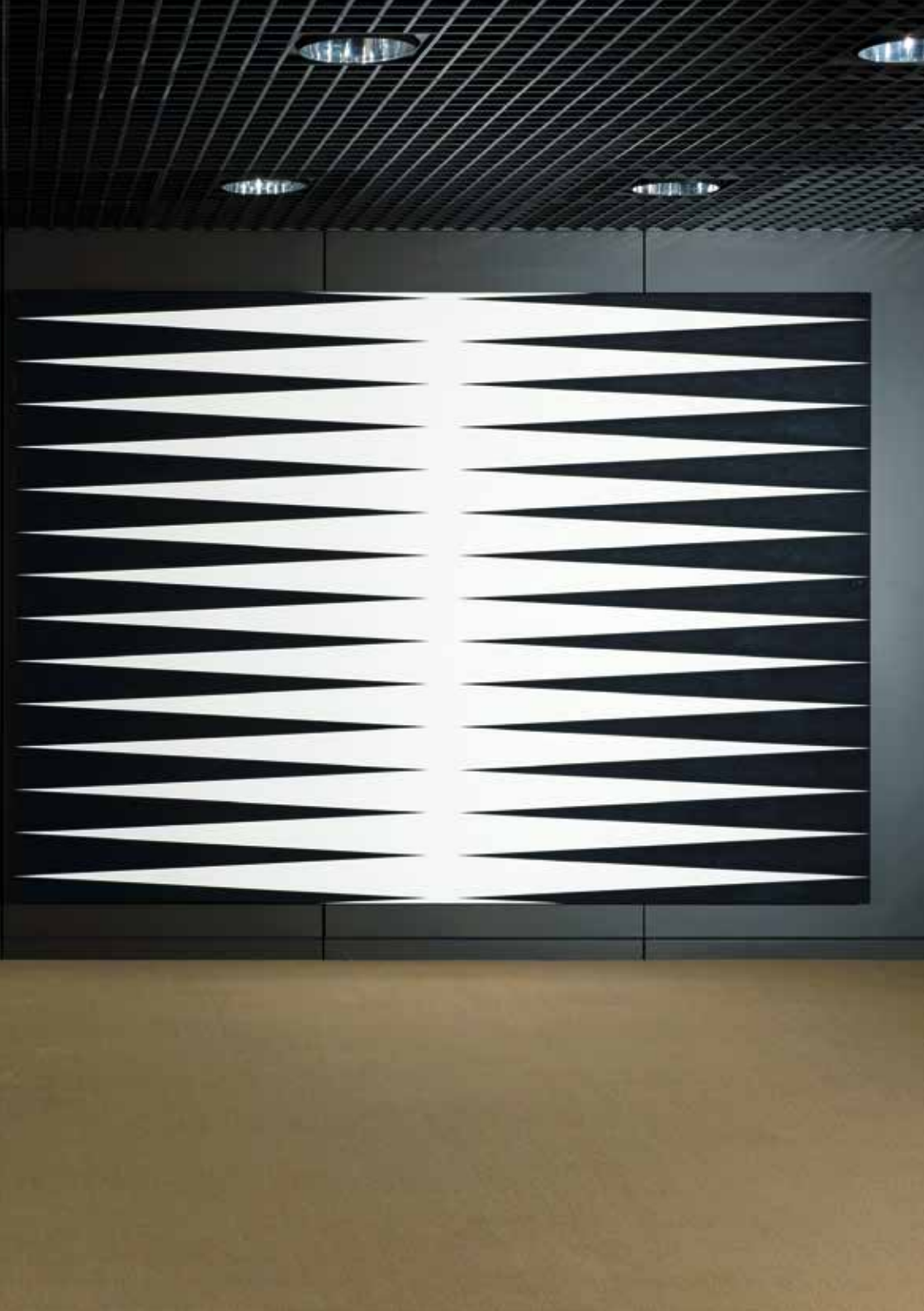
Huile, cire, toile

Bei Ann Edholm (*1953 Stockholm, SE) hat jedes ihrer Bilder eine eigenständige, komplexe theoretische Basis. Diese wird nicht offensichtlich über ein einmaliges Motiv kommuniziert, sondern ist nur in der Gesamtschau zwischen Bild, Titel und Stellung in ihrem Œuvre zu erkennen. Der Bildtitel *Vinden och Valet* kann mit „Der Wind oder die Wahl“ übersetzt werden. Ein Teil der Arbeit, die schwarzen Spitzen auf weißem Grund, war in der Ausstellung „Wo ist der Himmel? Wo?“ im Jahr 2011 in der Galerie Nordenhake zu sehen, in der sich die Künstlerin mit autobiografischen Inhalten auseinandersetzt. Dabei benutzt Edholm das hier verwendete Motiv, die Spitzen, häufig; so auch in *Dialogues* (2010, Saal des Wirtschafts- und Sozialrats der Vereinten Nationen in New York) und *Übergang* (2010). Die Verwendung des abstrakten Motivs scheint austauschbar, nur die inhaltliche Aufladung durch Titel, Aufstellungs-ort und der Zusammenhang zu anderen Werken Edholms sind entscheidend.

Each of Ann Edholm's (*1953 Stockholm, SE) projects has a unique and complex theoretical basis. This is not communicated overtly by an individual motif; rather it must be discerned through consideration of the picture's overall context, its title and its position in her body of work. The title *Vinden och Valet* may be rendered as "wind or choice". One part of this series, the piece with black wedges on a white background, has been shown in the exhibition "Where is the sky, where?" at Galerie Nordenhake in 2011, which incorporated works by the artist of an autobiographical nature. The motif used here – the wedge – is a recurring theme in Edholm's work, and can be seen for instance in *Dialogos* (2010, ECOSOC Chamber of the United Nations, New York) and *Übergang* (2010). The use of the abstract motif appears random and interchangeable; what counts is the narrative conveyed by the title and installation site, and the link to other works by the artist.

Chacune des images d'Ann Edholm (*1953 Stockholm, SE) possède une base théorique complexe qui lui est propre. Celle-ci ne se révèle pas de façon évidente dans un motif unique ; on ne peut l'appréhender que si on regarde le tout, l'image, le titre, la place de la toile dans l'ensemble de son œuvre. Le titre *Vinden och Valet* peut se traduire par « le vent ou le choix ». Une partie du travail, les pointes noires sur fond blanc, avait déjà figuré dans l'exposition « Wo ist der Himmel? Wo? » de 2011 à la galerie Nordenhake, où l'artiste avait travaillé sur des contenus autobiographiques. Ce motif des pointes revient souvent dans les travaux de l'artiste, p. ex. dans *Dialogues* (2010, salle du Conseil économique et social des Nations Unies à New York), et dans *Übergang* (2010). L'utilisation du motif abstrait paraît interchangeable ; il faut connaître le titre, le lieu de l'accrochage et le rapport avec d'autres œuvres de l'artiste pour que l'œuvre se charge d'un contenu.



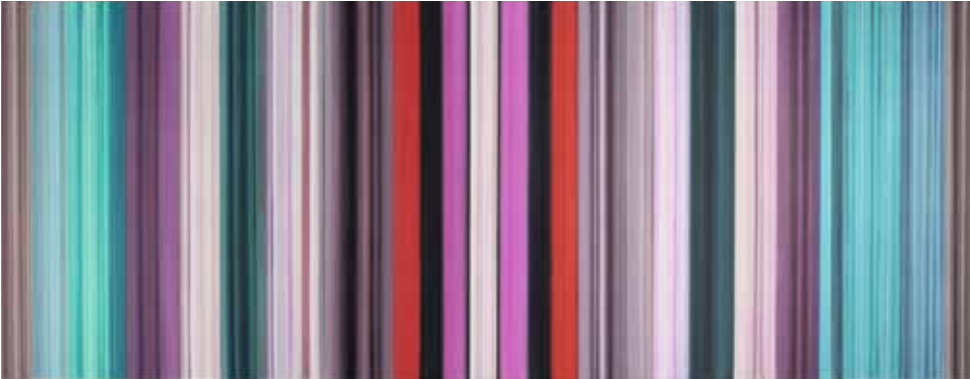




9

Ebene
Floor
Étage







JAROSŁAW FLICIŃSKI

Are you going to master a snake?, 2013

Blessing revolution, 2013

je/each/chaque pièce 205 x 525 cm

Acryl, Leinwand

Acrylic, canvas

Peinture acrylique, toile

Jarosław Fliciński (*1965 Gdansk, PL) setzt sich mit dem Dialog zwischen Malerei und Architektur auseinander. Jedes seiner Wandbilder, Tafelbilder oder die ortsspezifischen Installationen werden extra für den Aufstellungsort konzipiert. So auch die Installation im EPA, die die Wahrnehmung des Raums verändert. Fliciński gibt dem Betrachter kein Konzept zur Interpretation seiner Arbeit und lässt so Raum für eigene Inhalte. Die humorvollen Titel, die der Künstler seinen Bildern gibt, verstärken die Assoziationen. So nennt Fliciński die Arbeiten im EPA *Are you going to master a snake?* und *Blessing Revolution*. Beide Titel transportieren völlig unterschiedliche Inhalte, während sich die Bilder durch die Farbgestaltung deutlich aufeinander beziehen. Aber genau dieser Spielraum zwischen den Assoziationen lädt den Betrachter ein, sich näher und länger mit der Arbeit des Künstlers auseinanderzusetzen.

Jarosław Fliciński (*1965 Gdansk, PL) engages with the dialogue between painting and architecture. Each of his murals, panel paintings or site-specific installations is specially created for a particular exhibition space. And so it goes for the EPO installation, which impacts the perception of the space. Fliciński does not offer the viewer any guidance on how to interpret his work and thus leaves room for different explanations. The witty titles he gives his pictures – *Are you going to master a snake?* and *Blessing Revolution* – reinforce connotations. Both titles convey completely different meanings, but the pictures clearly relate to each other based on the colours used. It is exactly this divergence that invites the viewer to engage with the artist's work more deeply and for longer.

Jarosław Fliciński (*1965 Gdansk, PL) instaure un dialogue entre la peinture et l'architecture. Chacune de ses peintures murales, chacun de ses tableaux de chevalet ou installations in situ sont conçus pour le lieu auquel ils sont destinés. C'est le cas de l'installation à l'OEB, qui modifie la perception de l'espace. Fliciński ne livre pas de clé pour l'interprétation de son travail. C'est au spectateur d'y projeter ses propres contenus. Les titres humoristiques donnés par l'artiste l'encouragent à avoir ses propres associations. Fliciński intitule ses travaux pour l'OEB *Are you going to master a snake ?* (allez-vous maîtriser un serpent ?) et *Blessing Revolution* (bénir la révolution). Les deux titres véhiculent des contenus complètement différents, alors que la mise en œuvre des couleurs dans les images témoigne d'un rapport évident entre elles. Mais c'est précisément ce hiatus entre les associations évoquées et l'image qui invite le spectateur à s'intéresser de plus près et plus longuement au travail de l'artiste.



10

Ebene
Floor
Étage





YVES OPPENHEIM

Ohne Titel, 2008

200 x 300 cm

Acryl, Öl, Sprayfarbe, Leinwand
Acrylic, oil & spray paint on canvas
Peinture acrylique, en aérosol, toile

Den Arbeiten von Yves Oppenheim (*1948 Antananarivo, MG) liegt eine strenge Komposition zugrunde, die einem eigenen Rhythmus folgt. Kräftige Farbfelder mit unterschiedlichen Oberflächen, abgegrenzt durch diffuse Schatten oder harte Kanten, ergeben Ebenen, die sich zum Betrachter hin entwickeln. Es entsteht der Eindruck einer Collage. Oppenheim entwirft das Zusammenspiel von Farbe und Form am Computer. Seine Arbeit zeigt Anleihen aus der Farbfeldmalerei eines Jeremy Moon oder Barnett Newman. Aber genauso erzeugt er die perfekte Suggestion von Räumlichkeit, die sich aufbaut, aber durch Logikbrüche wieder in sich zusammenbricht. Der auf Madagaskar geborene Künstler nutzt dazu europäische Seherfahrungen, die in einem Bildraum immer eine Staffellung in Vordergrund und Hintergrund sucht. Aber an einem bestimmten Punkt gelangt der Betrachter zu der Erkenntnis, dass diese nicht wirklich existiert. Ebenso wie Henri Matisse zieht Oppenheim die Bildgründe immer wieder auf eine Ebene.

The work of Yves Oppenheim (*1948 Antananarivo, MG) is characterised by a rigorous two-dimensional composition with a rhythm all of its own. Vibrant colour fields with conflicting surface textures, set apart from each other by hazy black shadows or hard edges, appear to split into different levels and assume a verticality as they rise to meet the viewer. The impression is of a collage. Oppenheim uses a computer to create the interplay of form and colour. His art borrows from the colour-field painting techniques of Jeremy Moon or Barnett Newman. He also creates the perfect suggestion of space, which gradually evolves, only to dissolve again as logic breaks down. Despite his Malagasy origins, Oppenheim's work is firmly grounded in the European visual experience, which constantly seeks a spatial layering of foreground and background. But there comes a point when the viewer realises that this three-dimensionality is nothing but an illusion. Like Henri Matisse, Oppenheim always ends up pressing background and foreground into a single plane.

Les travaux d'Yves Oppenheim (*1948 Antananarivo, MG) partent d'une composition rigoureuse dans le plan qui obéit à son propre rythme. Des plages de couleurs vives, bordées tantôt d'ombres noires diffuses, tantôt d'arêtes vives, composent des plans différents donnant l'impression d'avancer vers le spectateur, et font naître dans l'image un espace coloré spécifique. On a l'impression d'un collage. Oppenheim détermine l'interaction entre couleurs et forme à l'ordinateur. On reconnaît dans son travail des emprunts à la peinture color field d'un Jeremy Moon ou d'un Barnett Newman. Toutefois il suggère aussi la perfection l'impression d'un espace qui se construit peu à peu, puis que des ruptures logiques font s'effondrer à nouveau. Né à Madagascar, l'artiste exploite les conventions de la peinture européenne qui présupposent toujours un espace visuel où s'étagent un premier plan et un arrière-fond. Mais il arrive toujours un point où le spectateur s'aperçoit que cet étagement n'existe pas réellement. Comme Henri Matisse, Oppenheim finit toujours par ramener les différents plans dans un plan unique.



Ohne Titel, 2008

200 x 300 cm

Acryl, Öl, Sprayfarbe, Leinwand
Acrylic, oil & spray paint on canvas
Peinture acrylique, en aérosol, toile

IMPRESSUM

Herausgeber und Redaktion:
Europäisches Patentamt
80298 München
Deutschland
© EPA 2015

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

Konzept und Koordination:
Dr. Kristine Schönert,
Corporate Art Counsellor
© 2015 für den Text auf Seite 5–9

© 2015 für die Werkkommentare:
Katja Doblaski M.A.

Gestaltung:
Anzinger | Wüschner | Rasp
München

Urheberrechtsnachweis:
© 2015 für die abgebildeten Werke
von Attila Csörgö, Heimo Zobernig,
Samuel Buri, Nicolas Chardon und
Ann Edholm bei VG Bild-Kunst, Bonn;
sowie bei den Künstlerinnen und
Künstlern.

Fotos:
Titel sowie S. 22/23: Achim Bunz
S. 28: Courtesy Karsten Schubert, London
S. 49: Courtesy Galerie Meyer Kainer, Wien
S. 73: Courtesy Max Hetzler, Berlin
Alle anderen Fotos: Jörg Koopmann

Druck:
Gerber KG Druck + Medien
München

IMPRINT

Published and edited by:
European Patent Office
80298 Munich
Germany
© EPO 2015

Responsible for content:
Kristine Schönert,
Corporate Art Counsellor

Concept and co-ordination:
Kristine Schönert,
Corporate Art Counsellor
© 2015 for text on page 5–9

© 2015 for artwork descriptions:
Katja Doblaski

Design:
Anzinger | Wüschner | Rasp
Munich

Copyright:
© 2015 Copyright rests with VG Bild-
Kunst, Bonn, for works by Attila Csörgö,
Heimo Zobernig, Samuel Buri, Nicolas
Chardon and Ann Edholm, and with
the artists.

Photos:
Title and page 22/23: Achim Bunz
Page 28: Courtesy of Karsten Schubert,
London
Page 49: Courtesy of gallery Meyer
Kainer, Vienna
Page 73: Courtesy of Max Hetzler, Berlin
All other photos: Jörg Koopmann

Printing:
Gerber KG Druck + Medien
Munich

MENTIONS D'IMPRESSION

Publié et édité par :
l'Office européen des brevets
80298 Munich
Allemagne
© OEB 2015

Responsable du contenu :
Kristine Schönert,
Corporate Art Counsellor

Conception et coordination :
Kristine Schönert,
Corporate Art Counsellor
© 2015 pour les textes des pages 5–9

© 2015 pour les commentaires des
œuvres : Katja Doblaski M.A.

Maquette :
Anzinger | Wüschner | Rasp
Munich

Droits d'auteur :
© 2015 VG Bild-Kunst, Bonn pour les
œuvres reproduites d'Attila Csörgö,
Heimo Zobernig, Samuel Buri, Nicolas
Chardon et Ann Edholm, ainsi que les
artistes.

Photos :
Couverture et pages 22–23 : Achim Bunz
Page 28 : avec l'aimable autorisation
de Karsten Schubert, Londres
Page 49 : avec l'aimable autorisation
de la galerie Meyer Kainer, Vienne
Page 73 : avec l'aimable autorisation
de Max Hetzler, Berlin
Toutes les autres photos : Jörg Koopmann

Impression :
Gerber KG Druck + Medien
Munich

Zusätzliche Hilfe/Additional information/Autres renseignements

www.epo.org

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

Kontaktieren Sie uns/Contact us/Contactez-nous

www.epo.org/contact

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

Folgen Sie uns/Follow us/Suivez-nous

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