



Europäisches
Patentamt
European
Patent Office
Office européen
des brevets

München **Kunstführer** **Art Guide** **Guide de l'art**

PschorrHöfe VIII
Grasserstraße 9

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 VIII
Grasserstraße 9



HEIMO ZOBERNIG

Ohne Titel, 2007
670 x 130 x 88 cm



KEITH SONNIER

Pi, 1978
140 x 145 cm



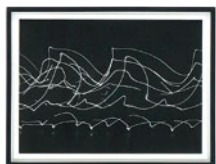
TOMÁS SARACENO

Flying Garden (M32), 2007
Ø ca. 400 cm



POUL GERNES

Ohne Titel, 1967
je/each/chaque pièce
91,5 x 91,5 cm



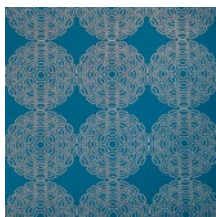
OLAFUR ELIASSON

Pedestrian vibes study, 2005
16-teilig, je/16 prints, each/
16 parties, chacune
34 x 45 cm



TAUBA AUERBACH

*50/50 VII, 50/50 VIII,
50/50 IX*, 2007
je/each/chaque feuille
127 x 96,5 cm



JOHN ARMLEDER

Ohne Titel, 2007
590 x 550 cm

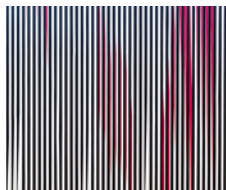


WOLFGANG TILLMANS

paper drop (Roma), 2007
51 x 61 cm



HUBERT SCHEIBL
Nicotin on silverscreen, 2008
 240 x 195 cm



PHILIPPE DECRAUZAT
R.E.M., 2007
 422 x 3600 cm



OLIVIER MOSSET
Ohne Titel, 2004
 210 x 270 cm



THOMAS FEUERSTEIN
DAIMON, 2007
 122 x 230 cm

AKTUELLE KUNST IM EUROPÄISCHEN PATENTAMT MÜNCHEN, GRASSERSTRASSE 9

Die Sammlung des EPA hat ihren Ursprung in der Verbindung von zeitgenössischer Kunst und Arbeitswelt. Dass auch heute noch das soziale Konzept von "Kunst am Arbeitsplatz" hochaktuell ist, zeigt der jüngste Neubau des Europäischen Patentamts an der Grasserstraße in München. Die Kunst, die einem hier so beiläufig in Foyers und Kantinen, in Schulungsräumen und Teeküchen, in Treppenhäusern oder sogar der Sporthalle begegnet, ist manchmal so diskret, dass sie vertraute Wahrnehmungsmuster infrage stellt, zunächst anlockt, überrascht, vielleicht auch irritiert. Bisweilen fordert sie auch mit ihrer enormen Ausstrahlung und physischen Präsenz dazu heraus, den "Museumsblick" und weitere routinierte Sehgewohnheiten zu hinterfragen. Wer sich dabei nicht auskennt, wird kaum bemerken, welche Stars der internationalen Kunstwelt ihn mitunter umgeben. Gerade die auf den ersten Blick spröden, analytischen Positionen, aber auch die vordergründig dekorativen Arbeiten, die durch Monumentalität, Farbe oder Struktur auffallen, verlangen Hintergrundwissen, um sich im Bürokontext verständlich zu machen. Diese Informationslücke zu schließen, ist Anliegen des vorliegenden Standortführers.

Mit einem innovativen und ökologisch ausgewogenen Neubau auf dem Gelände des ehemaligen Milchladehofes in der Nähe der Hackerbrücke setzte das EPA in den Jahren 2003–2007 ein Projekt um, das dem zunehmenden Raumbedarf der Behörde infolge vermehrter Neueinstellungen von hoch qualifiziertem Personal Rechnung tragen sollte. Das EPA hatte zu diesem Zeitpunkt bereits mehr als 5 000 Mitarbeiter aus über 25 Nationen und benötigte 700 weitere Arbeitsplätze, um der Bearbeitung der rasant gewachsenen Patentanmeldungen jener Jahre gerecht zu werden. Der repräsentative Gebäudekomplex, dessen Zugang über eine Corten-Stahl-Brücke an der

Grasserstraße gewährleistet ist, besteht aus zwei längsrechteckigen Trapezen, die im Inneren von jeweils einem geräumigen Lichtschacht erhellt werden und durch eine verglaste Brücke miteinander verbunden sind. Der Stahlbetonskelettbau mit Alu-Glas-Elementfassade schließt topografisch an die sogenannten PschorrHöfe des EPA an, die seit den frühen 1990er Jahren aus verschiedenen Raumerweiterungsplänen hervorgegangen sind und peu à peu auf dem ehemaligen Gelände der Hacker-Pschorr-Brauerei errichtet wurden. Der Neubau an der Grasserstraße ist dabei der fünfte Neubau des EPA in München, wobei er Facetten in der Gestaltung und Ausstattung offenbart, die sich von den anderen Gebäuden der PschorrHöfe unterscheiden.

Mit der Entscheidung für die Präsentation von aktueller Kunst waren konkrete Erwartungen des Bauherrn verknüpft. Ein Anspruch des Kunstkonzepts war es, dass die komplexeren künstlerischen Installationen bereits in der Planungsphase der Architektur entwickelt und als Bestandteil des Gebäudes umgesetzt wurden. Mit ortsbezogenen Interventionen von Heimo Zobernig, Tomás Saraceno, Katarina Löfström, Philippe Decrauzat, John Armleder und Keith Sonnier etwa wurden postminimalistisch-gegenständliche Positionen an prominenten Standorten des Gebäudes installiert, die zu den besonders frequentierten Bereichen zählen und in allen Fällen eine ganz besondere Verbindung von Kunst und Architektur symbolisieren, ganz gleich, ob die gewählten Standorte eher repräsentativer oder sozialer Natur sind. Mit Jean-Luc Mylaine, Wolfgang Tillmans, Thomas Feuerstein und Josephine Pryde stehen herausragende Positionen konzeptueller Fotografie neben Vertretern ungegenständlicher bis postminimalistischer Malerei, wie sie durch Poul Gernes, Olivier Mosset, Philippe Decrauzat, Hubert Scheibl, Rémy Hysbergue oder Tauba Auerbach repräsentiert ist.

Die internationale Auswahl der künstlerischen Arbeiten umfasst dabei sowohl etablierte zeitgenössische Künstler als auch junge Positionen der nach 1970 geborenen Generation. In nicht wenigen der ausgestellten Werke offenbart sich eine gewisse Auseinandersetzung mit Fragen aus Naturwissenschaften und Technik, auch wenn diese auf spielerische, ironische, popkulturelle, philosophische, humorvolle oder einfach nur ästhetische Weise vielfältig gebrochen ist. Neugier gegenüber dem Kommenden und noch nicht Etablierten prägt das Profil der 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 zwölf künstlerischen Positionen einladen, 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, GRASSERSTRASSE 9

The EPO's art collection has its origins in the relationship between contemporary art and the working world. The Office's newest building on Grasserstraße in Munich testifies to the continuing relevance of "art in the workplace" as a social concept. The artworks so casually encountered in foyers and training rooms, canteens and kitchenettes, even in the sports hall, are sometimes so discreet that they question familiar patterns of perception, first catching our attention, then surprising us, maybe even confounding us. At times, too, their enormous vibrancy and physical presence challenge us to question how we take in "museum art" and how we usually observe things. Unless you are a connoisseur, you will hardly be aware of the stars of the international art scene that sometimes surround you. Unlocking the meaning of artworks in the context of an office environment requires background knowledge. This applies not only to those pieces that appear dry and analytical at first glance but also to the ostensibly decorative works that attract us with their monumentality, colour or structure. This guide was created to fill in that information gap.

The EPO's new innovative and environmentally conscious building on the industrial wasteland of the former Milchladehof site near Hackerbrücke is the culmination of a construction project, run between 2003 and 2007, to address the Office's growing accommodation needs after stepping up its intake of highly qualified recruits. At the time of the project's conception, the EPO already had more than 5 000 staff from over 25 nations and needed 700 more workplaces to cope with a rapid growth in patent application numbers. This imposing office complex, accessed via a COR-TEL steel bridge on Grasserstraße, comprises two structures, one rectangular in shape, the other a trapezium, with a glazed bridge in between. An

enormous light well in the roof of each of these structures lets natural light flood in to illuminate their interiors. The concrete frame construction with its aluminium-and-glass façade is topographically part the EPO's PschorrHöfe complex, which has gradually been taking shape since the early 1990s on the former site of the Hacker-Pschorr brewery in response to various plans for spatial expansion. The new building on Grasserstraße is the EPO's fifth construction in Munich. Facets of its design and layout set it apart in a number of ways from the other structures in the PschorrHöfe.

The decision to exhibit contemporary art required the building company to satisfy a number of specific expectations. One of the demands of the art concept was that the more complex artistic installations be developed during the architectural planning phase, integrating them as part of the building. With site-specific interventions by such artists as Heimo Zobernig, Tomás Saraceno, Katarina Löfström, Philippe Decrauzat, John Armleder and Keith Sonnier, post-minimalist, non-figurative pieces were prominently installed in the building's most heavily frequented areas, each a symbol of the very special link between art and architecture, regardless of the imposing or social nature of the selected location. In addition to outstanding examples of conceptual photography by Jean-Luc Mylayne, Wolfgang Tillmans, Thomas Feuerstein and Josephine Pryde, the building boasts works that run the gamut from non-figurative to post-minimalist painting by Poul Gernes, Olivier Mosset, Philippe Decrauzat, Hubert Scheibl, Rémy Hysbergue and Tauba Auerbach.

This international selection of artworks includes not only well-established contemporary artists but also young newcomers from the post-1970 genera-

tion. Many of the artworks on display engage with issues in science and technology, albeit imbued with the artists' sense of playfulness, irony, pop culture, philosophy, humour or simple aesthetics. The profile of the works of art on display here 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 twelve works of art, this brochure invites you to discover and learn to appreciate art from the European Patent Office's collection.

KRISTINE SCHÖNERT

ART CONTEMPORAIN À L'OFFICE EUROPÉEN DES BREVETS, MUNICH, GRASSERSTRASSE 9

La collection de l'OEB s'est construite sur le thème des rapports entre art contemporain et monde du travail. La vision sociale d'un "art sur le lieu du travail" conserve toute son actualité, comme le montre le nouveau bâtiment de l'OEB à la Grasserstraße à Munich. Cet art qu'on rencontre au passage, dans les halls et les cafétérias, dans les salles de formation et les tisaneries, dans les cages d'escalier ou même dans le gymnase, se fait parfois si discret qu'il bouscule les schémas perceptifs convenus. Au prime abord, il attire, il surprend, mais il peut aussi irriter. Il arrive que son aura et sa présence physique aillent jusqu'à mettre le spectateur au défi de réviser son regard habituel sur les œuvres d'art, façon "visite au musée", ou d'autres manières conventionnelles de les approcher. Quiconque n'est pas précisément fêru d'art contemporain risque de ne pas s'apercevoir que ce sont parfois des stars internationales de l'art contemporain qu'il est amené à côtoyer. Ces œuvres nécessitent des connaissances préalables si on veut les comprendre dans leur cadre, qui est celui de locaux administratifs. Cela est notamment vrai pour les propositions analytiques, qui peuvent paraître sèches au premier abord, mais également pour des travaux à première vue d'ordre décoratif, qui frappent par leur monumentalité, leur couleur ou leur structure. Le petit guide que voici a justement pour ambition de combler cette lacune d'information.

Les immeubles novateurs au bilan écologique équilibré que l'OEB a fait construire entre 2003 et 2007 sur l'emplacement d'une friche industrielle située aux abords de la Hackerbrücke – correspondant à la partie de l'ancienne gare marchandises affectée à l'expédition des produits laitiers (Milchladehof) –, répondaient au besoin de locaux supplémentaires lié à la création de nouveaux emplois destinés à un personnel hautement qualifié. A l'époque, l'OEB comptait déjà plus

de 5 000 collaborateurs ressortissants de plus de 25 nations, et il s'agissait de créer 700 emplois supplémentaires pour traiter les demandes de brevet, dont le nombre avait énormément augmenté durant cette période. Le groupe de bâtiments imposants auxquels on accède depuis la Grasserstraße par un pont en acier Corten forme deux trapèzes rectangles, dont chacun est éclairé par un vaste puits de lumière en son centre, et qui communiquent entre eux par un pont de verre. Du point de vue topographique, le complexe architectural, à l'armature en béton armé et aux murs-rideaux en aluminium-verre, jouxte le complexe architectural des PschorrHöfe, qui sont le fruit de plusieurs projets d'extension que l'OEB a mis en œuvre depuis le début des années 1990, et qui ont été peu à peu érigés sur l'ancien emplacement de la brasserie Hacker-Pschorr. Le nouveau bâtiment de la Grasserstraße est donc le cinquième nouveau bâtiment de l'OEB à Munich ; il marque sa différence par rapport aux autres parties de l'ensemble Pschorr par certains aspects de sa conception et de son aménagement.

La décision de faire une place à l'art contemporain a eu des répercussions concrètes au niveau du programme d'architecture formulé par le maître de l'ouvrage. En effet, le projet artistique impliquait que les installations artistiques plus complexes puissent être conçues en conjonction avec la phase de planification de l'architecture, et que leur réalisation fasse partie intégrante de la construction. Les interventions in situ de Heimo Zobernig, Tomás Saraceno, Katarina Löfström, Philippe Decrauzat, John Armleder et Keith Sonnier par exemple sont des propositions post-minimalistes ou informelles qui occupent des emplacements privilégiés dans les lieux les plus fréquentés du bâtiment, qu'il s'agisse d'espaces de représentation ou de locaux administratifs. Dans tous les cas, elles symbolisent une alliance très particulière entre

art et architecture. Les propositions d'un intérêt exceptionnel de Jean-Luc Mylayne, Wolfgang Tillmans, Thomas Feuerstein et Josephine Pryde dans le domaine de la photographie conceptuelle viennent côtoyer des œuvres picturales allant du non-figuratif au post-minimalisme, dues à des artistes tels que Poul Gernes, Olivier Mosset, Philippe Decrauzat, Hubert Scheibl, Rémy Hysbergue ou Tauba Auerbach.

Les œuvres de provenance très internationale qui composent la collection sont le fait aussi bien d'artistes contemporains bien établis que de représentants des générations nées après 1970. Une bonne partie des œuvres exposées manifestent la volonté de se coller avec des questions relevant des sciences naturelles et de la technique, ce qui n'empêche pas cet intérêt de prendre des formes multiples, allant du ludique à l'ironie, de la culture pop à la philosophie, de l'humour à une approche simplement esthétique. 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 présentées 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 présent dans la collection de l'OEB, au gré d'un parcours jalonné par une douzaine de propositions artistiques.

KRISTINE SCHÖNERT



HEIMO ZOBERNIG

Ohne Titel, 2007

670 x 130 x 88 cm

Aluminium

Eine markante bildhauerische Auftragsarbeit empfängt den Besucher unmittelbar am Eingang: Die Materialästhetik der hohen Aluminiumstele ergänzt elegant den visuellen Eindruck der rostfarbenen Brücke und der Holz- und Glaselemente des Foyers. Heimo Zobernig (*1958 Mauthen, AT) hat die dreigliedrige Säule eigens für diesen Ort konzipiert und dafür Schlagworte wie *examination*, *invention* oder *protection* ausgewählt, die den Tätigkeitsfeldern des Patentamts entnommen sind. Die vertikal in die Höhe wachsenden Begriffe bilden eine filigrane Struktur des Objekts. Diese erlaubt das Lesen einzelner Buchstaben und ganzer Wörter ebenso wie die Wahrnehmung der Formen als dreidimensionale Ornamente. Die Plastik ist ein ungewöhnliches Werk dieses Künstlers, der häufig mit einfachen Mitteln und minimalistischem Ausdruck arbeitet.

A striking sculpture greets visitors right at the entrance: the material aesthetic of this towering aluminium stele adds an elegant flourish to the visual impression of the rust-coloured bridge and the wood-and-glass elements of the foyer. Heimo Zobernig (*1958, Mauthen, AT) created this tripartite structure especially for this location, incorporating keywords, such as *examination*, *invention* and *protection*, to represent the fields of activity of the Office. The vertically aligned words rise upwards from the base to form the piece's delicate structure. The viewer can read individual letters and whole words or appreciate the object as a three-dimensional ornament. This sculpture is an unusual piece by the artist, whose works are often characterised by economy of material and lightness of touch.

C'est une sculpture frappante en forme de stèle qui accueille le visiteur à son entrée dans le bâtiment. L'esthétique propre à son matériau, l'aluminium, vient compléter l'impression visuelle produite par le pont couleur rouille et les composantes en bois et en verre du hall d'entrée. Heimo Zobernig (*1958 Mauthen, AT) a conçu cette œuvre de commande spécifiquement pour cet emplacement. On peut lire sur la triple colonne des termes-clés – *examination*, *invention* ou *protection* – puisés dans les champs d'activité de l'OEB. Ces termes qui semblent croître en hauteur, à la verticale, confèrent à l'objet une structure filigrane. Celle-ci permet au spectateur de lire des lettres individuelles ou des mots entiers, ou encore de percevoir les formes comme des ornements tridimensionnels. Cette œuvre plastique est inhabituelle dans l'œuvre de l'artiste, qui travaille le plus souvent avec des moyens simples et dans un registre d'expression minimaliste.





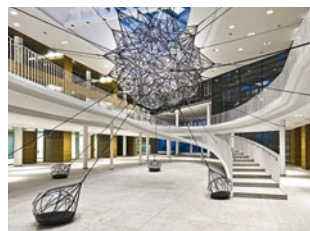


TOMÁS SARACENO

Flying Garden (M32), 2007

Ø ca. 400 cm

Ballons, Seile, Quarzsand, Schläuche, Kompressor
Balloons, rope, quartz sand, tubes, compressor
Ballons, cordes, sable de quartz, tuyaux, compresseur



Flying Garden (M32) ist Teil eines Werkkomplexes mit dem Titel *Air-Port-City*. In dieser Reihe visioniert Tomás Saraceno (*1973 San Miguel de Tucuman, AR) die Möglichkeiten alternativer Lebensformen und die Erschließung neuer Raumgefüge für eine überbevölkerte Welt. Das plastische Objekt im zentralen Treppenabgang des Foyers mutet wie eine Wolke an, die sich aus einzelnen durchsichtigen Ballons zusammensetzt, verknüpft und gehalten von Netzstrukturen und Seilen. Und tatsächlich spielt der Künstler in diesem Modell die Frage durch, ob und in welcher Form wolkenartige Behausungen realisierbar wären, die auf Klimaveränderungen reagieren könnten und unabhängig von nationalstaatlichen Grenzziehungen im wahrsten Sinne des Wortes grenzenlos schweben und bei Bedarf ihre Form und den Ort wechseln könnten. Ausgehend von diesen soziopolitischen Überlegungen schafft Saraceno künstlerische Baukörper, die auch in der Tradition der Werke großer Architektur-Utopisten wie Buckminster Fuller oder Peter Cook stehen.

Flying Garden (M32) is part of a series of works entitled *Air-Port-City*. In this series, Tomás Saraceno (*1973, San Miguel de Tucuman, AR) visualises the possibility of alternative life forms and the creation of new structures for an overpopulated world. The sculptural work, located in the foyer's central stairwell, is like a cloud composed of individual transparent balloons, interconnected and secured by network structures and rope. And indeed, the artist uses this model to test the question of whether and in what form it would be possible to make a reality of cloud-like housing that could respond to climate change and float unbound by nationally drawn borders, changing shape and location as necessary. With this as his socio-political basis, Saraceno creates artistic structures that follow the tradition of such leading architectural utopians as Buckminster Fuller and Peter Cook.

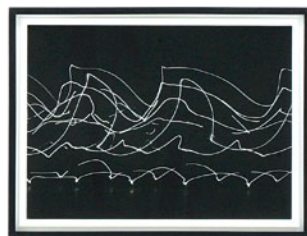
Flying Garden (M32) fait partie d'un groupe d'œuvres intitulé *Air-Port-City*. Dans cette suite, Tomás Saraceno (*1973 San Miguel de Tucuman, AR) propose la vision de modes de vie alternatifs et de nouveaux dispositifs spatiaux que la surpopulation pourrait amener l'humanité à exploiter. L'objet plastique dans la descente d'escaliers centrale du foyer fait l'effet d'un nuage composé de différents ballons transparents, reliés et maintenus ensemble par des structures réticulées et des cordes. En effet, avec ces maquettes, l'artiste se livre à des variations sur la question de savoir si un habitat pourrait être conçu sur le modèle des nuages et quelles formes il pourrait prendre, sachant qu'il devrait pouvoir réagir à des changements climatiques, qu'il flotterait, ignorant les frontières nationales, sans limites au sens propre du terme, et qu'il serait capable, en cas de besoin, de changer de lieu et de forme. En partant de ces considérations socio-politiques, Tomas Saraceno crée des formes plastiques architecturales qui s'inscrivent dans la tradition de l'architecture utopique, avec des maîtres tels que Buckminster Fuller ou Peter Cook.

OLAFUR ELIASSON

Pedestrian vibes study, 2005

16-teilig, je/16 prints, each/16 parties, chacune 34 x 45 cm

Fotogravur, Papier
Photoengraving, paper
Photogravure, papier



Welche Spuren hinterlassen körperliche Bewegungen? Wie laufen Bewegungen überhaupt ab? Diese Fragen beschäftigen Forscher und Künstler schon lange. Olafur Eliassons *Pedestrian Vibes Study* erinnert an die Anfänge der Chronofotografie bei Eadweard Muybridge. Doch auch wenn Eliasson ebenfalls Bewegungen visuell festhält, könnten seine Aufnahmen genauso gut abstrakte Zeichnungen sein. Denn lediglich der Titel verrät etwas über die Herkunft der unterschiedlich geschwungenen, sich zum Teil überlagernden Linien: *Pedestrian Vibes Study* zeichnet die Spuren der Bewegungen des Künstlers zu verschiedenen Musikstilen auf; Leuchtdioden an Händen und Füßen schreiben sich als Lichtlinien in die Fotografie ein. Es entstehen so Bilder der Wirklichkeit, die allerdings im Moment ihres Erscheinens nicht als solche wahrgenommen werden können. Erst die Belichtungsdauer der Fotografie lässt die verschiedenen, eigentlich sukzessive aufeinander folgenden Bewegungen zu einem konzertierten Auftritt werden – zu einem poetischen Tanz aus Hell und Dunkel.

What sort of traces do physical movements leave behind? How are movements even executed? Such are the questions that have preoccupied researchers and artists for many years. Olafur Eliasson's *Pedestrian Vibes Study* harks back to the early days of chronophotography and Eadweard Muybridge. But although Eliasson's photographs are also visual captures of movements, they could just as easily be abstract drawings. Only the title reveals anything about the origin of the randomly flowing and overlapping lines. *Pedestrian Vibes Study* traces the artist's movements to different musical styles, as LEDs on his hands and feet are captured as lines of light in photographs. The resulting images depict a reality that cannot be perceived as such at the moment of their creation. Only the photograph's exposure time can transform the individual, successive movements into a concentrated performance – a poetic dance of light and dark.

Lorsque le corps bouge, quelles traces laisse-t-il? Et comment se déroulent ses mouvements? Ce sont des questions que la recherche scientifique et l'art se posent depuis longtemps. *Pedestrian Vibes Study* d'Olafur Eliasson renvoie aux débuts de la chronophotographie telle que la pratiquait Eadweard Muybridge. Eliasson à son tour s'attache à faire voir des mouvements décomposés; cependant ses prises de vue pourraient tout aussi bien être des dessins abstraits. En effet, seul le titre permet de deviner l'origine de ces lignes aux courbures différentes, qui parfois se superposent: *Pedestrian Vibes Study* enregistre les mouvements exécutés par l'artiste dansant sur des musiques de styles différents. Des diodes lumineuses attachées à ses mains et à ses pieds dessinent des lignes lumineuses fixées par la photographie. Les images ainsi obtenues reflètent la réalité du mouvement, même si celui-ci n'est pas perçu de cette façon au moment où il se produit. Seul le temps de pose de la photographie fait apparaître les différents mouvements qui se sont succédé dans le temps comme une apparition concertée, une danse poétique en clair-obscur.





JOHN ARMLEDER*Ohne Titel, 2007*

590 x 550 cm

Dispersion, Acryl

Emulsion, acrylic

Dispersion, peinture acrylique

Die Wandarbeit von John M. Armleder (*1948, Genf, CH) ist eine ortspezifische Installation, die zunächst wie eine reine Schmucktapete wirkt und die rückwärtige Wand einer Cafeteria in der Grasserstraße ziert. Das dekorative Muster zeigt eine sich wiederholende sechseckige Wabenfigur, die an die Ästhetik technischer Zeichnungen denken lässt. Und tatsächlich handelt es sich um eine Art Konstruktionsplan – dieser bezieht sich allerdings auf die Körper kleinster Lebewesen. Vorlage für das Werk ist eine mikroskopische Abbildung von Plankton aus dem Buch *Kunstformen der Natur* (Ernst Haeckel, 1899–1904), das minutiös die Formenvielfalt überwiegend von Kleinstorganismen wiedergibt. Haeckels Publikation hat großen Einfluss auf verschiedene künstlerische Strömungen wie beispielsweise den *art nouveau* gehabt. Auch Armleder greift diesen elementaren Topos, nämlich die Verbindung von Kunst und Wissenschaft, in diesem ornamentalen Werk auf und zeigt, dass diese Verbindung unter anderem auch über das Konzept der Schönheit definiert wird.

The mural by John M. Armleder (*1948, Geneva, CH) is a site-specific installation which, at first sight, looks like a kind of decorative wallpaper covering the rear wall of the Grasserstraße cafeteria. The decorative pattern is made up of a repeated six-cornered honeycomb-like shape that evokes the aesthetics of technical drawings. And indeed it is a type of construction drawing – only it depicts the bodies of minute life forms. The work is inspired by a microscopic image of plankton from the book *Art Forms in Nature* (Ernst Haeckel, 1899–1904), devoted to the detailed representation of the diverse forms of mainly very tiny organisms. Haeckel's publication had a great influence on a wide range of art movements such as *art nouveau*. Armleder, also, addresses a fundamental topos, namely the connection between art and science, in this ornamental work and illustrates that this connection is also defined through the concept of beauty.

L'œuvre murale de John M. Armleder (*1948, Genève, CH) est une installation spécifiquement réalisée pour son site. À première vue, elle fait l'effet d'un simple papier peint ornant la paroi du fond dans un bar à café de la Grasserstraße. Le motif décoratif est formé d'un treillis de cellules à structure hexagonale évoquant l'esthétique des dessins techniques. Et c'est bien d'une sorte de plan de construction qu'il s'agit, même si la forme représentée est celle de minuscules organismes vivants. Le cliché qui a servi de modèle est une vue microscopique du plancton, tirée de l'ouvrage *Kunstformen der Natur* (Ernst Haeckel, 1899–1904), qui reproduit minutieusement les multiples formes d'organismes pour la plupart microscopiques. L'ouvrage de Haeckel a beaucoup influencé divers courants artistiques tels que l'*art nouveau*. Dans cette œuvre ornementale, Armleder s'empare à son tour d'un topos élémentaire, celui du rapport entre art et science, pour montrer que ce rapport est entre autres choses saisissable par le biais de la notion du beau.









KEITH SONNIER

Pi, 1978

140 x 145 cm

Glasröhren, Argongas, Neongas, Transformator

Glass tubes, argon, neon, transformer

Tubes de verre, gaz argon, néon, transformateur

Die Zahl π gehört zu den rätselhaften Zeichen in der Mathematik. Sie ist eine unveränderliche Konstante, die das Verhältnis des Durchmessers zum Umfang eines Kreises beschreibt und die nicht durch das Verhältnis von zwei ganzen Zahlen, also als Bruch, dargestellt werden kann. Die Bezeichnung dieser Zahl π leitet sich von den Anfangsbuchstaben der griechischen Begriffe für den Randbereich (*periphery*) bzw. den Umfang (*perimetros*) ab. Keith Sonnier (*1941 Mamou, USA) arbeitet wie Maurizio Nannucci, von dem das EPA zwei Werke besitzt, viel mit der Verknüpfung von Licht und Schrift. Das Werk *Pi* zeichnet den griechischen Buchstaben mittels drei Neonröhren und den sie verbindenden Kabeln in den drei Grundfarben Blau, Gelb, Rot nach. Die Zahl wird zu einem ephemeren Objekt, das eine wissenschaftliche Erkenntnis darstellt und diese zugleich überschreitet. Sonnier kommentiert damit auch das Verhältnis von Kunst und Wissenschaft und deutet einen Raum jenseits der Logik an, der sowohl für die Künste als auch für die Wissenschaften von Bedeutung ist.

The number π is one of the most mysterious symbols in mathematics. It is an invariable constant which describes the ratio of a circle's diameter to its circumference and cannot be written as the ratio of two whole numbers, i.e. as a fraction. The designation of the number π is derived from the initial letters of the Greek term for periphery (*periphery*) or perimeter (*perimetros*). Like Maurizio Nannucci, who has two works in the EPA collection, Keith Sonnier (*1941, Mamou, USA) works extensively with the relationship between light and lettering. The work *Pi* recreates the Greek letter using three neon strip lights and the cables that link them in the three primary colours blue, yellow and red. The number is transformed into an ephemeral object that represents and simultaneously surpasses scientific knowledge. In this piece, Sonnier comments on the relationship between art and science and indicates a space beyond logic that is meaningful for both the arts and the sciences.

Le nombre π est l'un des signes mystérieux utilisés en mathématiques. Il est une constante dont la valeur est le rapport entre le diamètre et la circonférence d'un cercle, et qu'on ne peut pas exprimer comme un rapport de deux nombres entiers, c'est-à-dire sous forme de fraction. La lettre π a été choisie pour représenter ce nombre parce qu'elle est la première lettre des termes grecs pour périphérie (*periphery*) et périmètre (*perimetros*). Tout comme Maurizio Nannucci, dont l'OEB possède deux œuvres, Keith Sonnier (*1941 Mamou, USA) travaille beaucoup sur les liens entre lumière et écriture. L'œuvre *Pi* dessine la lettre grecque au moyen de trois tubes de néon et des fils électriques les reliant, dans les trois couleurs primaires bleu, jaune et rouge. Le nombre devient un objet éphémère qui tout à la fois représente et transcende un acquis scientifique. L'œuvre de Sonnier est du même coup un commentaire sur le rapport entre art et science et fait allusion à un domaine situé au-delà de la logique, qui a son importance tant pour les arts que pour les sciences.





POUL GERNES*Ohne Titel, 1967*

je/each/chaque pièce 91,5 x 91,5 cm

Lack, Masonit, Holz

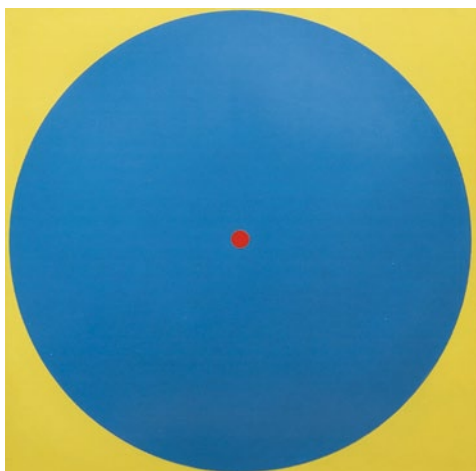
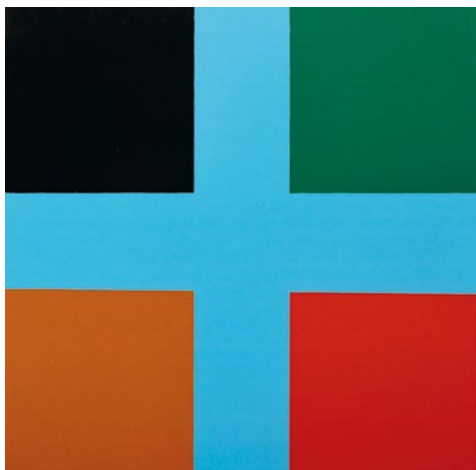
Enamel paint, masonite, wood

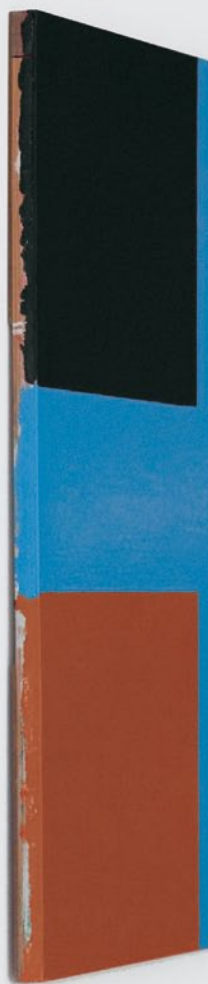
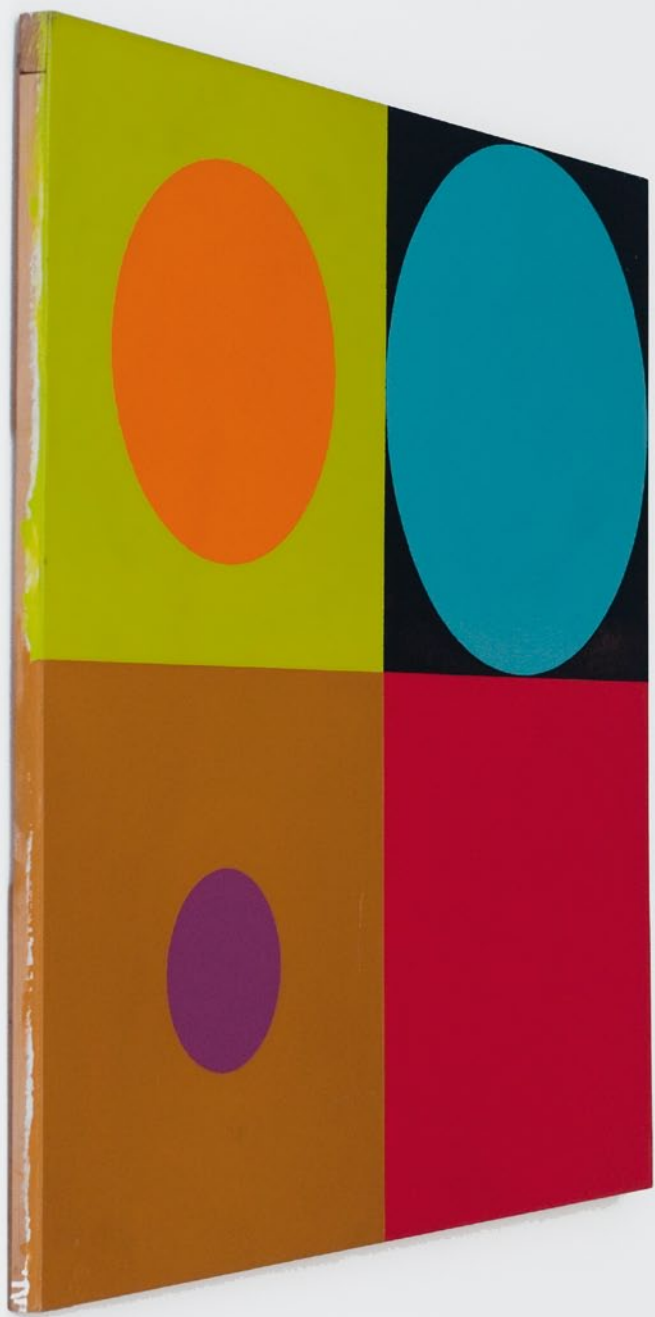
Vernis, masonite, bois

Die vier Werke des dänischen Künstlers Poul Gernes (*1925 Kopenhagen, DK, †1996 Ekerød, S) zeigen Kreisformen, Dreiecke und andere einfache geometrische Grundelemente in klaren Farbkombinationen. Die Bilder zeugen vom Interesse des Künstlers an nonfigurativer Malerei sowie an der Systematisierung von Farb- und Formgebung. Gernes wandte sich in den frühen 1960er Jahren von der gegenständlichen Kunst ab und betrieb gemeinsam mit dem Kunsthistoriker Troels Andersen die *Experimental School of Art* in Kopenhagen, an der beispielsweise auch Per Kirkeby unterrichtete. Poul Gernes schuf Tafelbilder sowie auch zahlreiche, zum Teil temporäre Installationen und entwickelte insbesondere in den 1980er Jahren Farbkonzepte für über 80 öffentliche Gebäude. Gernes' Gespür für Farbe, Form, Fläche und Raum zeigt sich auch in den vier kleinformatigen, doch nichtsdestotrotz kraftvollen Werken aus den späten 1960er Jahren, die sich im Besitz des EPA befinden.

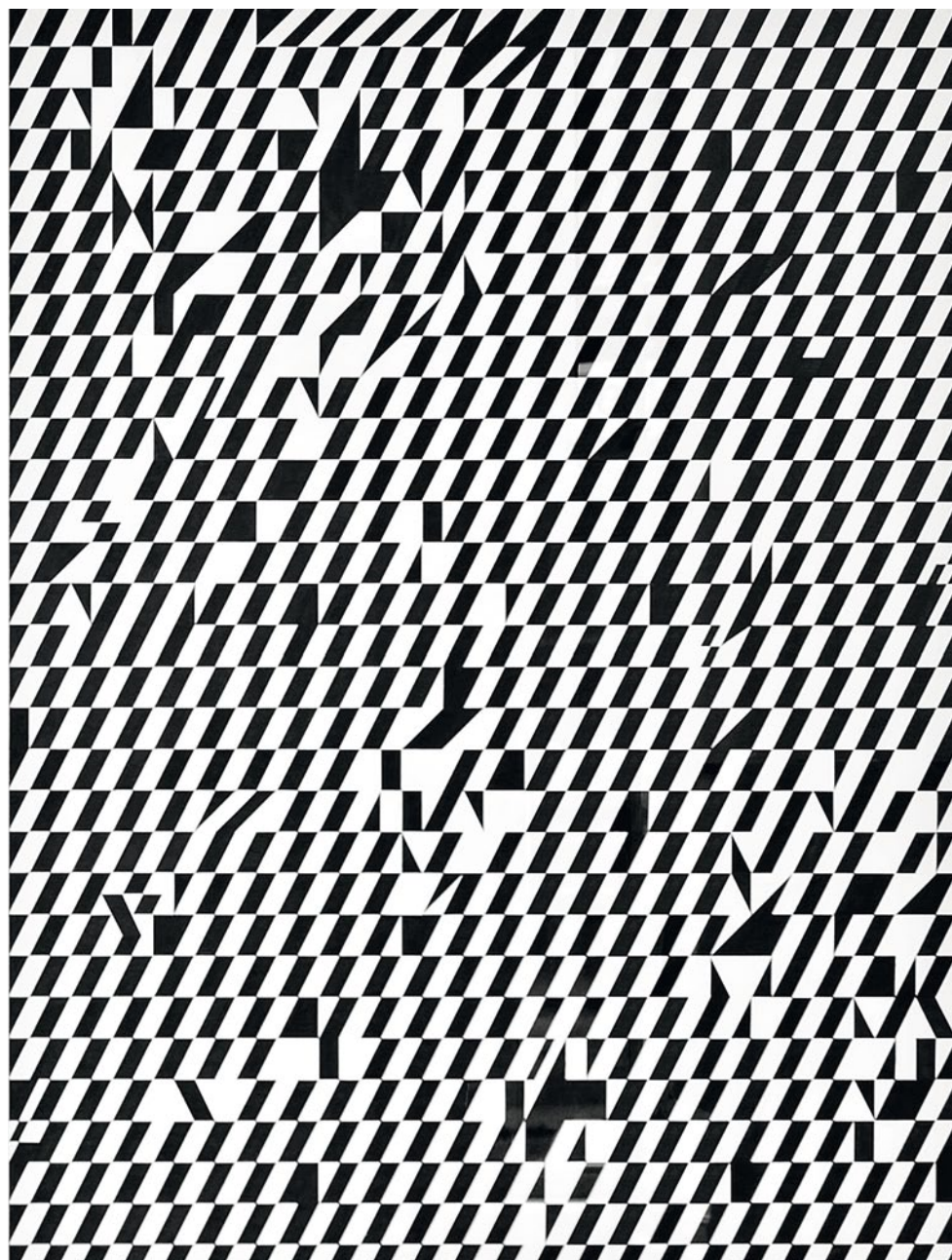
The four works by Danish artist Poul Gernes (*1925, Copenhagen, DK, †1996 Ekerød, S) depict circles, triangles and other simple geometric elements in vivid colour combinations. The images testify to the artist's interest in non-figurative painting as well as the systematisation of colour and form. Gernes turned his back on figurative art in the early 1960s to run the *Experimental School of Art* in Copenhagen together with art historian Troels Andersen, at which Per Kirkeby, for instance, also taught. Poul Gernes created panel paintings as well as numerous, in some cases temporary, installations and, particularly in the 1980s, devised colour schemes for over 80 public buildings. Gernes' sense of colour, form, surface and space is also reflected in the EPA's four small-scale, but nonetheless powerful, works from the late 1960s.

Les quatre œuvres de l'artiste danois Poul Gernes (*1925 Copenhague, DK, †1996 Ekerød, S) représentent des cercles, triangles et autres figures géométriques fondamentales dans des combinaisons de couleurs tranchées. Les images manifestent l'intérêt que l'artiste porte à la peinture non figurative ainsi qu'à un traitement systématique des couleurs et des formes. Dès le début des années 1960, Gernes a rompu avec l'art figuratif pour s'essayer à de nouvelles formes d'expression visuelles laissant derrière elles tout souci du motif. Il poursuivait également cette quête artistique dans le cadre de l'*Experimental School of Art* de Copenhague, qu'il avait fondée en compagnie de l'historien d'art Troels Andersen et où, parmi d'autres, enseignait également Per Kirkeby. Poul Gernes pratiquait également le cinéma et la photographie. Il est l'auteur de peintures de chevalet tout comme de nombreuses installations, dont certaines temporaires; dans les années 1980, il a réalisé des mises en couleur pour plus de 80 bâtiments publics. Ce sens très sûr des couleurs, des formes, des surfaces et de l'espace se manifeste également dans les quatre œuvres de la collection de l'OEB, de petites dimensions mais ne manquant pas de vigueur, qui datent de la fin des années 1960.





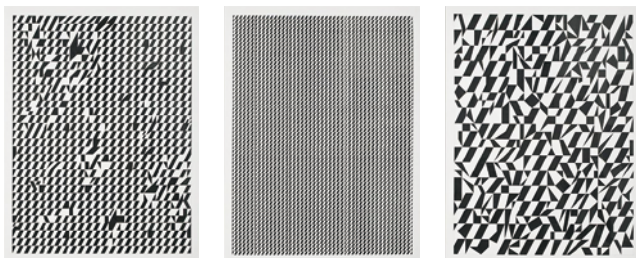




TAUBA AUERBACH

50/50 VII, 50/50 VIII, 50/50 IX, 2007
je/each/chaque feuille 127 x 96,5 cm

Tinte, Papier
Ink, paper
Encre, papier



50/50 – diese Angabe im Titel bezieht sich auf die 50-prozentige Verteilung der weißen und der schwarzen Flächen auf den drei Blättern. Diese zeigen unterschiedliche Muster, deren Rapport immer wieder Störungen unterlegen ist, die neue Muster entstehen lassen. Tauba Auerbach (*1981 San Francisco, USA) beschäftigt sich in einer umfangreichen Serie, die auch in einem gleichnamigen Buch erschienen ist, mit den geometrischen Möglichkeiten, die sich aus dem paritätischen Verhältnis weißer zu schwarzen Flächen ergeben. Semantische Strukturen, verschriftlichte Sprache, digitale Codes und visuelle Zeichen greift Auerbach auf und transformiert diese zu abstrakten Strukturen und Zeichenteppichen. Die drei Blätter geben einen Ausschnitt aus dieser künstlerischen Arbeit wieder. Auerbachs Werke bieten verschiedene Wahrnehmungsebenen an, die auch an die Untersuchungen der Op-Art erinnern, wie beispielsweise durch Bridget Riley, von der das EPA ebenfalls ein Werk besitzt. Auch in Auerbachs Blättern wechseln sich Eindrücke von Raumillusionen und Flachheit ebenso ab wie die Wahrnehmung rein ornamentaler Strukturen und der Wunsch nach Entzifferung.

The 50/50 in the title refers to the 50 per cent spread of white and black forms depicted in the three images. Each image shows a different pattern in which the repeat slips again and again to form new patterns. In an extensive series of drawings and paintings, reproduced in a book also entitled 50/50, Tauba Auerbach (*1981, San Francisco, USA) explores the geometric possibilities of parity relationships between white and black shapes. Auerbach hijacks semantic structures, written language, digital codes and visual symbols and transforms them into abstract structures and weave-like patterns. The EPO's three images are representative of this artistic oeuvre. Auerbach's works function at various levels of perception, thus recalling the op art investigations of such artists as Bridget Riley, who also has a work in the EPO collection. In Auerbach's images, too, illusions of spatial depth and flatness alternate in the same way as the perception of purely ornamental structures and the desire to decipher their meaning.

50/50 – l'indication dans le titre renvoie aux proportions occupées sur les trois feuilles par les surfaces blanches et noires respectivement. On y trouve différents motifs à chaque fois soumis à des perturbations faisant naître des motifs nouveaux. Tauba Auerbach (*1981 San Francisco, Etats-Unis) a réalisé une suite volumineuse, également parue dans un livre éponyme, développant les formes géométriques que l'on peut obtenir en respectant un rapport de parité entre surfaces blanches et noires. Tauba Auerbach s'empare de structures sémantiques, paroles écrites, codes numériques et signes visuels pour les transformer en des structures abstraites et des tapis de signes. Les trois feuilles sont un extrait de ce projet artistique. Les œuvres de Tauba Auerbach autorisent plusieurs niveaux de perception. Ils rappellent des recherches de l'op-art telles que celles de Bridget Riley, de laquelle l'OEB possède également une œuvre. Les feuilles de Tauba Auerbach donnent tour à tour l'illusion de la tridimensionnalité et l'impression de voir des formes planes; tantôt on croit voir des structures purement ornementales, tantôt on est pris par le désir de les déchiffrer.

WOLFGANG TILLMANS*paper drop (Roma)*, 2007

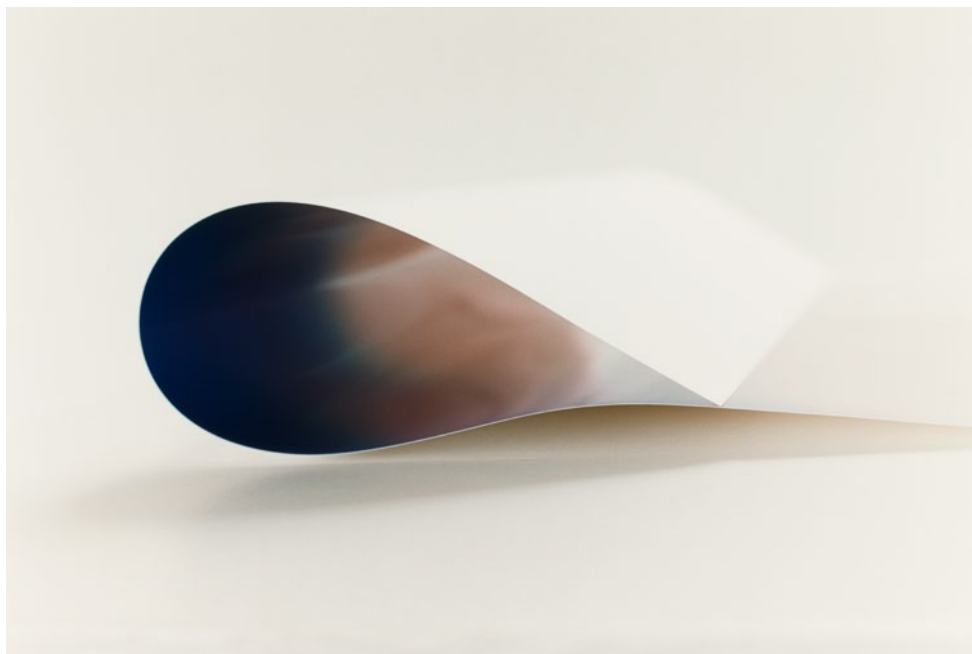
51 x 61 cm

C-Print

Wolfgang Tillmans (*1968 Remscheid, D) gehört zu den wichtigsten Fotokünstlern der Gegenwart. Sein Werk reicht von persönlich-dokumentarischen Aufnahmen bis hin zu abstrakten Bildern. Fotoabzüge, Fotokopien und andere Verfahren des Fotografischen verwendet Tillmans ebenso für seine Arbeiten wie Fundstücke des Fotografischen, die er zueinander arrangiert. Die beiden im Besitz des EPA befindlichen Fotografien zeigen ein reales Blatt Papier. *paper drop (Roma)* bildet ein überschlagenes, auf einer weißen Fläche liegendes Blatt ab – nicht mehr und nicht weniger. Die Detailaufnahme wird jedoch zum Vexierspiel, da die Nahtsichtigkeit der Aufnahme einerseits ein poetisches Stillleben erzeugt und andererseits die Alltäglichkeit des Motivs abstrahiert. Der Blick wird auf die Perfektion der skulpturalen Form gelenkt sowie zu den nuancenreichen Farbschattierungen, die sich im Wechselspiel aus Licht und Schatten ergeben. Es entstehen Wahrnehmungsbilder zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion.

Wolfgang Tillmans (*1968, Remscheid, D) is one of the most significant photographers in contemporary art. His work, which ranges from documentary-style portraits to abstract images, combines photographic prints, photocopies and a variety of other photographic techniques with found materials to form collage-like arrangements. The two Tillmans works in the EPO collection depict an actual piece of paper. *paper drop (Roma)* shows a sheet of paper lying in a delicate draped fold on a white surface – no more, no less. The puzzling nature of this close-up, however, rests on its appearance as a poetic still life, while lending an abstract quality to the everyday nature of the motif. The viewer is drawn to the perfection of the sculptural shape and to the rich nuances of the coloured shadows created by the interaction of light and dark. The resulting images hover in perception between figuration and abstraction.

Wolfgang Tillmans (*1968 Remscheid, D) compte parmi les artistes photographes les plus importants de notre époque. Son oeuvre s'étend des photographies personnelles et documentaires jusqu'à des oeuvres abstraites. Il travaille tout aussi bien avec des tirages photographiques, des photocopies et d'autres procédés photographiques qu'avec des photographies trouvées qu'il dispose les unes par rapport aux autres. Les deux photographies de la collection de l'OEB représentent une vraie feuille de papier. Dans *paper drop (Roma)*, on voit une feuille de papier rabattue sur elle-même, sur fond blanc, ni plus ni moins. Le détail photographique devient pourtant un singulier trompe-l'œil, car le flou du gros-plan produit une impression de nature morte poétique, tout en rendant abstrait un motif tiré du quotidien. L'attention se porte sur la perfection de la forme sculpturale et sur les fines gradations de couleurs produites par le jeu de l'ombre et de la lumière. Les images perçues se constituent à mi-chemin entre figuration et abstraction.





HUBERT SCHEIBL

Nicotin on silverscreen, 2008

240 x 195 cm

Öl, Leinwand

Oil, canvas

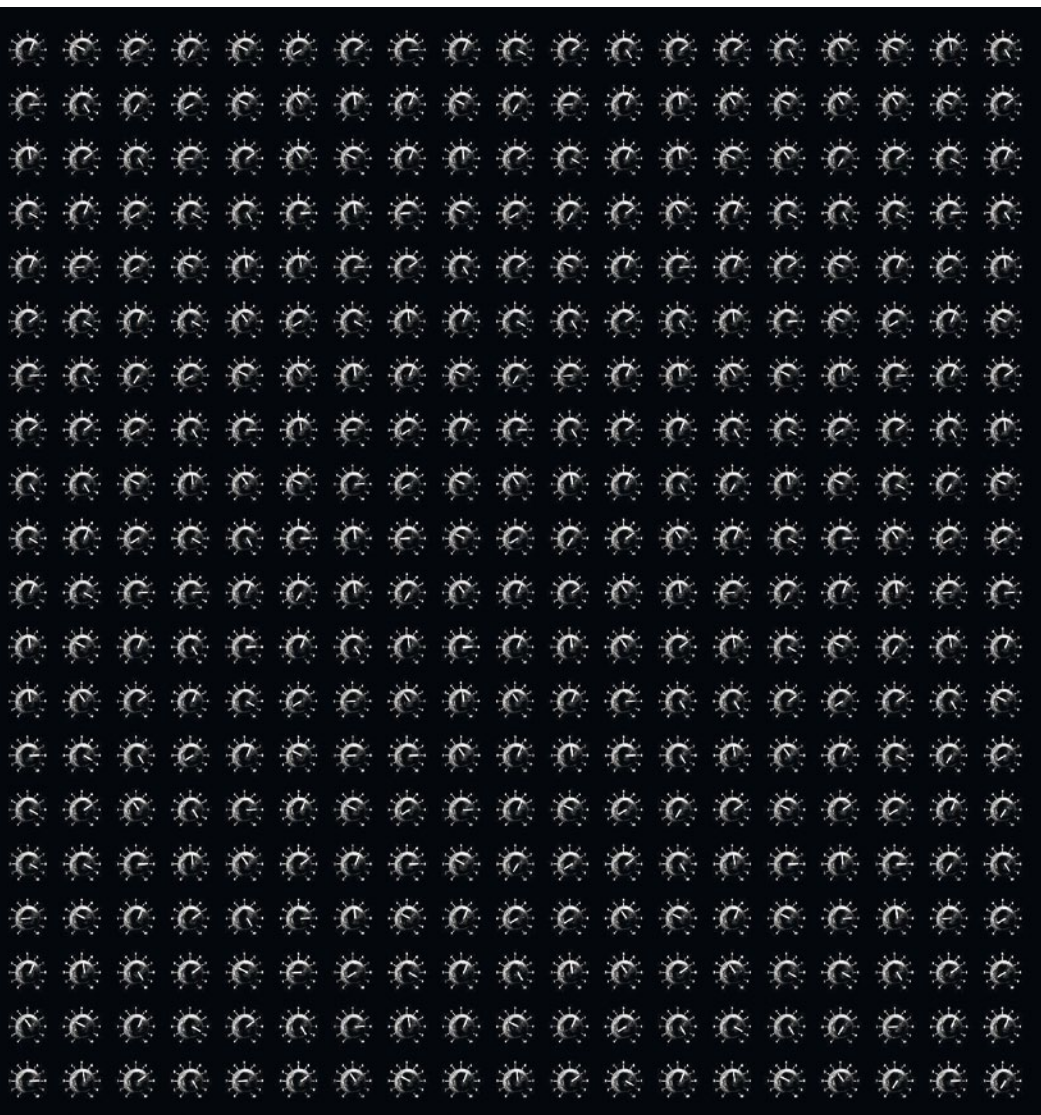
Huile, toile

Der Titel des Ölgemäldes liest sich zunächst so lapidar wie die eigentliche Materialangabe "Öl auf Leinwand". Denn mittels Ölfarbe auf Leinwand sind in expressiven Pinselstrichen Grauschattierungen aufgetragen, die an Rauchschwaden denken lassen. Scheibl arbeitet intuitiv und überwiegend abstrakt. Ähnlich wie die Bilder Herbert Brandls, von denen das EPA zwei besitzt, sind seine Werke von Expressivität gekennzeichnet. Scheibl hat bei Arnulf Rainer studiert und gehörte in den 1980er Jahre zu den sogenannten Neuen Wilden, die in expressiv-sinnlichen und spontan-gestischen Bildern den emotionalen Ausdruck des Malerischen erprobten. *Nicotin on silverscreen* ist eines der späteren Werke von Scheibl, in dem er auf kräftige Farben zugunsten eines meditativ anmutenden, nahezu monochromen Bildraumes verzichtet: zarte Grautöne scheinen braun-rötliche Nuancen zu überlagern. Es könnte Rauch sein, in den und durch den hindurch man blickt – aber genauso gut auch all das, was jeder einzelne beim Betrachten assoziiert.

The title of this oil painting seems as transparent, at first sight, as the actual material used, namely "oil on canvas". After all, oil paint is applied to the canvas in expressive brushstrokes to produce shades of grey that evoke clouds of smoke. Scheibl's work is intuitive and for the most part abstract. Like the pictures of Herbert Brandl, two of which belong to the EPO collection, Scheibl's works are characterised by expressiveness. Scheibl studied under Arnulf Rainer and in the 1980s belonged to the Neue Wilde or "wild youth" movement, which examined the emotional expression of the pictorial in expressively sensuous and spontaneous gestural pictures. *Nicotin on silverscreen* is one of Scheibl's later works, in which he avoids strong colours in favour of an almost meditative, monochrome pictorial space: subtle grey tones appear to overlay red-brown nuances. It could be smoke into which and through which the viewer peers – or it could just as easily be whatever associations the viewer makes when looking at the picture.

Le titre de cette peinture à huile est aussi lapidaire que l'indication technique "huile sur toile". C'est en effet de la peinture à l'huile que des coups de pinceau expressifs sont venus déposer sur la toile avec des nuances de gris évoquant une épaisse fumée de cigarette. Hubert Scheibl travaille de façon intuitive et pratique essentiellement l'abstraction. Tout comme Herbert Brandl, dont l'OEB possède deux toiles, les œuvres de Scheibl se distinguent par leur expressivité. Scheibl a étudié la peinture chez Arnulf Rainer; dans les années 1980, il comptait parmi les néo-expressionnistes ou Nouveaux Fauves ("Neue Wilde") qui s'essayèrent à l'expression des émotions dans une peinture expressive et sensuelle, spontanée et gestuelle. *Nicotin on silverscreen* figure parmi les œuvres plus tardives de Scheibl, qui renonce désormais aux couleurs vigoureuses au profit d'un espace pictural aux accents méditatifs, quasi monochrome. De fines nuances de gris semblent se superposer à des nuances brun-rouge. On songe à de la fumée dans laquelle plongerait et que traverserait le regard, mais ce pourrait aussi bien être tout autre chose, selon ce que chacun associe à ce qu'il y voit.





THOMAS FEUERSTEIN

DAIMON, 2007

122 x 230 cm

Diasac

Der Begriff *Daimon* kommt aus dem Altgriechischen und ist die sprachliche Wurzel des deutschen Wortes Dämon. Thomas Feuerstein (*1968 Innsbruck, AT) verweist mit diesem Titel also auf ethymologisch-sprachliche Entwicklungen. Diese Verweisteknik ähnelt der Betitelung seiner Fotoarbeit *Thesaurus*, die sich ebenfalls im Besitz des EPA befindet. Feuerstein beschäftigt sich in den Werken dieser Gruppe mit dem in der Computersprache gebräuchlichen Terminus *Daemon*. Sogenannte *Daemons* sind digitale Operationen, die letztlich Informationen systematisieren. Der Benutzer hat keine Nachricht und keine Kontrolle über die Verfolgung seiner Handlungswege. Diese diskreten, dunklen Mächte, die Dämonen im digitalen Zeitalter, interessieren Feuerstein in seinen *Daimon*-Werken. Auf dem Bild des EPA sind insgesamt 760 Drehregler zu sehen, die allerdings weniger an digitales Hightech als an die Stellschrauben altmodischer Haushaltsgeräte erinnern. Feuerstein entwirft damit ein ornamentales und fast anachronistisches Sinnbild des Digitalen oder besser: des Verhältnisses von Mensch und Technik.

The word *Daimon* comes from the ancient Greek and is the root of the English term demon. Thomas Feuerstein (*1968, Innsbruck, AT) uses this title to reference etymological developments in language, a similar technique to the one used in his photographic work entitled *Thesaurus*, also in the EPO collection. The *Daimon* series is composed of murals as well as large-scale installations. In these works, Feuerstein engages with the use of the term *daemon* in computing. In this field, *daemons* are digital operations that signal errors. For instance, if e-mail transmission fails because the address is wrong, the user is informed by the *failure daemon*. This type of routine also runs on the internet, however, cataloguing information on search histories and, ultimately, all internet users who cannot access information about or exert any control over online activity trackers. Feuerstein explores these discrete, dark powers – demons of the digital age – in his *Daimon* works. The EPO's *Daimon* depicts 760 dials which are more reminiscent of adjusting screws on old-fashioned domestic appliances than high-tech digital instrumentation. Feuerstein thus creates an ornamental and almost anachronistic allegory of the digital or, rather, the relationship between man and technology.

Le terme *Daimon*, du grec ancien, est la racine du terme français démon. Le titre choisi par Thomas Feuerstein (*1968 Innsbruck, AT) renvoie donc à l'étymologie et à l'évolution des langues. On retrouve le même maniement de la référence dans son travail photographique *Thesaurus*, qui fait également partie de la collection de l'OEB. Dans ces œuvres, Feuerstein s'intéresse au terme *Daemon* courant dans le langage informatique. On appelle *daemons* des opérations numériques ayant en définitive pour fonction de systématiser l'information, alors que l'utilisateur, lui, n'a aucun contrôle sur la manière dont ses opérations se déroulent. Ce sont ces puissances discrètes et obscures, ces démons de l'ère du numérique, qui intéressent l'artiste dans ses œuvres intitulées *Daimon*. Sur l'image que possède l'OEB, on aperçoit au total 760 boutons de réglage, qui, il est vrai, font davantage penser aux vis de réglage des appareils électroménagers d'autan qu'à la haute technologie numérique. C'est une vision ornementale et quasi anachronique que Feuerstein propose du numérique, ou, plus précisément, du rapport entre l'homme et la technique.

OLIVIER MOSSET*Ohne Titel, 2004*

210 x 270 cm

Acryl, Leinwand

Acrylic, canvas

Acrylique, toile

Die geometrische Flächenaufteilung wirkt wie ein Ausschnitt: Zu sehen ist ein schwarzer, schräggestellter Balken, der die Bildfläche von links oben nach rechts unten vor grünem Grund durchteilt – oder: Zu sehen sind drei Streifen, grün-schwarz-grün. Das Tafelbild zeugt von dem Interesse des heute in Tuscon, Arizona, lebenden Olivier Mosset (*1944 Bern, CH) an monochromer Malerei. Mosset war Assistent bei Jean Tinguely und Daniel Spoerri und trat 1967 der durchaus politisch agierenden Künstlergruppe B.M.P.T. bei, die sich publikumswirksam gegen jedweden traditionellen Kunstbegriff stellte. Diese Suche nach anderen Ausdrucksformen jenseits der gegenständlichen, narrativen Malerei und dem individuellen Pinselstrich hat Mosset zu einer bis heute andauernden, konsequenten Auseinandersetzung sowohl mit Monochromie als auch mit geometrischer Formgebung inspiriert. Und von dieser Vielfalt der Wahrnehmungsoptionen zeugt auch das großformatige Werk aus dem Jahr 2004.

The geometric segmentation of the panel gives it the look of a cut-out: the picture can be viewed as a diagonal black stripe that cleaves the image's green background from top left to bottom right – or it can be seen as three stripes, green-black-green. The panel painting testifies to the artist's interest in monochrome painting. Olivier Mosset (*1944, Bern, CH), currently resident in Tucson, Arizona, started work as an assistant for Jean Tinguely and Daniel Spoerri and in 1967 joined the radical BMPT art group. The group adopted an attention-grabbing stance against any traditional concepts of art. The members dedicated themselves consequently in various ways to engaging with elementary, geometric structures. This search for new forms of expression beyond figurative, narrative painting and individual brushstroke inspired Mosset to a lasting and consistent engagement with both monochromy and geometric form that still endures today. The EPO's largescale work from 2004 also owes its origins to this broad range of perceptual options.

La distribution géométrique des surfaces produit l'apparence d'un découpage: on voit une barre transversale noire qui divise la surface picturale du haut à gauche au bas à droite, sur fond vert; mais on peut tout aussi bien y voir trois bandes, vert-noir-vert. Le tableau témoigne de l'intérêt qu'Olivier Mosset (*1944 Bern, CH), qui vit actuellement à Tucson, Arizona, porte à la peinture monochrome. Mosset avait été l'assistant de Jean Tinguely et de Daniel Spoerri. En 1967, il ralliait le groupe B.M.P.T. Doté d'un réel sens de la communication, le groupe, dont les visées étaient aussi d'ordre politique, s'insurgeait contre les conceptions traditionnelles de l'art quelles qu'elles soient. Par voie de conséquence, les membres du groupe se mirent à pratiquer des formes géométriques élémentaires, chacun à sa façon. Cette quête de formes d'expression différentes, en rupture avec la peinture figurative, narrative, et avec la notion de facture propre à l'artiste, a conduit Olivier Mosset à rester fidèle jusqu'aujourd'hui à la monochromie et aux formes géométriques. L'œuvre monumentale de la collection de l'OEB, datée de 2004, témoigne des multiples options qui s'offrent à la perception.









PHILIPPE DECRAUZAT*R.E.M., 2007*

422 x 3600 cm

Dispersion

Emulsion

Dispersion

Philippe Decrauzat (*1974 Lausanne, CH) setzt sich seit einigen Jahren mit dem physiologischen Phänomen der "rapid eye movements", kurz R.E.M., auseinander. Auch die große Wandarbeit, die Decrauzat auf einer 35 m langen und 4 m hohen Galerie für das EPA realisiert hat, ist Teil dieser andauernden Auseinandersetzung. R.E.M. bezeichnet die charakteristischen Augenbewegungen in der Traumphase des Schlafes. Das großflächige Wandbild besteht aus vertikalen Linien vor weißem Hintergrund, die in unterschiedlicher Rhythmisierung die Fläche strukturieren. Blickt man lange auf die kontrastreichen Formen und schließt dann die Augen, können sogenannte Nachbilder wahrgenommen werden. Decrauzat bezieht sich in seinem Werk unter anderem auf die englische Op-Art-Künstlerin Bridget Riley, von der das EPA ebenfalls ein Werk besitzt. Die zentrale Rolle des Betrachters in der Op-Art greift Decrauzat hier wieder auf.

For several years now Philippe Decrauzat (*1974, Lausanne, CH) has been investigating the physiological phenomenon of "rapid eye movement" or REM. The large 35 x 4 m mural that Decrauzat created for the EPA's viewing gallery engages further with this persistent theme. REM refers to the characteristic movements of the eyes during the dream phase of sleep. This large-scale mural consists of vertical lines on a white background that structure the wall space according to a fluctuating rhythm. The work's starkly contrasting forms can also produce so-called after-images if we stare at it for an extended period and then close our eyes. Decrauzat's work references the English op artist Bridget Riley, who also has a work in the EPA collection. Here he revisits the central role of the viewer in op art.

Depuis quelques années, Philippe Decrauzat (*1974 Lausanne, CH) s'intéresse au phénomène physiologique des mouvements oculaires rapides (rapid eye movements, R.E.M., en anglais). L'importante œuvre murale, de 35 m de long et de 4 m de haut, qu'il a réalisée pour l'OEB sur la paroi d'une galerie fait partie de cette recherche de longue haleine. R.E.M., ce sont les mouvements oculaires caractéristiques du sommeil paradoxal, phase du sommeil où se produisent les rêves. Cette œuvre murale de grande dimension est constituée de lignes verticales sur fond blanc structurant la surface selon des rythmes variables et évoquant une musique virtualisée. Lorsqu'on ferme les yeux après avoir fixé longuement ces formes contrastées, une image demeure, dite image résiduelle. L'œuvre de Decrauzat renvoie entre autres choses à celle de l'artiste op-art britannique Bridget Riley, de laquelle l'OEB possède également une œuvre. Dans l'op-art, le point de vue du spectateur est au centre de l'œuvre. Decrauzat y reprend pleinement à son compte cette dimension de la constitution de l'œuvre dans l'instant de sa contemplation.







IMPRESSUM

Herausgeber und Redaktion:
Europäisches Patentamt
80298 München
Deutschland
© EPA 2010

Für den Inhalt verantwortlich:
Kristine Schönert,
Corporate Art Counsellor

Konzept und Koordination:
Kristine Schönert,
Corporate Art Counsellor
© 2010 für die Texte auf Seite 5–9

© 2010 für die Werkkommentare:
Anette Hüsich

Gestaltung:
ANZINGER | WÜSCHNER | RASP
München

Urheberrechtsnachweis:
© 2010 für die abgebildeten Werke von
Thomas Feuerstein und Keith Sonnier
bei VG Bild-Kunst, Bonn; sowie bei den
Künstlerinnen und Künstlern.

Fotos:
S. 12/13, 18/19, 22/23, 24, 26/27, 30/31,
38, 48/49, 51: Jörg Koopmann
S. 14/15, 16, 52/53: Rainer Viertlböck
S. 17: Jens Ziehe; Verleger: Niels Borch
Jensen Galerie, Berlin
S. 29 und Titel: Katrin Rother;
Courtesy Galerie Ben Kaufmann, Berlin
S. 32/33: Courtesy STANDARD (OSLO),
Oslo
S. 35: Courtesy Galerie Daniel Buchholz,
Köln/Berlin
S. 40/41: Courtesy Galerie Elisabeth &
Klaus Thoman, Innsbruck
S. 44/45: Courtesy Galerie
Kenworthy-Ball Lange + Pult, Zürich

Druck:
Gerber KG
München

IMPRINT

Published and edited by:
European Patent Office
80298 Munich
Germany
© EPO 2010

Responsible for content:
Kristine Schönert,
Corporate Art Counsellor

Concept and co-ordination:
Kristine Schönert,
Corporate Art Counsellor
© 2010 for text on page 5–9

© 2010 for artwork descriptions:
Anette Hüsich

Design:
ANZINGER | WÜSCHNER | RASP
Munich

Copyright:
© 2010 Copyright rests with VG Bild-
Kunst, Bonn for works by Thomas Feuer-
stein and Keith Sonnier, and with the
artists.

Photos:
Page 12/13, 18/19, 22/23, 24, 26/27, 30/31,
38, 48/49, 51: Jörg Koopmann
Page 14/15, 16, 52/53: Rainer Viertlböck
Page 17: Jens Ziehe; published by:
Niels Borch Jensen Galerie, Berlin
Page 29 and front cover: Katrin Rother;
Courtesy of Galerie Ben Kaufmann, Berlin
Page 32/33: Courtesy of STANDARD
(OSLO), Oslo
Page 35: Courtesy of Galerie Daniel
Buchholz, Cologne/Berlin
Page 40/41: Courtesy of Galerie
Elisabeth & Klaus Thoman, Innsbruck
Page 44/45: Courtesy of Galerie
Kenworthy-Ball Lange + Pult, Zürich

Printing:
Gerber KG
Munich

MENTIONS D'IMPRESSION

Publié et édité par :
l'Office européen des brevets
80298 Munich
Allemagne
© OEB 2010

Responsable du contenu :
Kristine Schönert,
Corporate Art Counsellor

Conception et coordination :
Kristine Schönert,
Corporate Art Counsellor
© 2010 pour les textes pages 5–9

© 2010 pour les commentaires des
oeuvres : Anette Hüsich

Maquette :
ANZINGER | WÜSCHNER | RASP
Munich

Droits d'auteur :
© 2010 VG Bild-Kunst, Bonn pour
les œuvres de Thomas Feuerstein et
Keith Sonnier, ainsi qu'auprès des
artistes.

Photos :
Page 12/13, 18/19, 22/23, 24, 26/27, 30/31,
38, 48/49, 51 : Jörg Koopmann
Page 14/15, 16, 52/53 : Rainer Viertlböck
Page 17 : Jens Ziehe; publié par : Niels
Borch Jensen Galerie, Berlin
Page 29 et couverture : Katrin Rother ;
Courtesy Galerie Ben Kaufmann, Berlin
Page 32/33 : Courtesy STANDARD (OSLO),
Oslo
Page 35 : Courtesy Galerie Daniel
Buchholz, Köln/Berlin
Page 40/41 : Courtesy Galerie
Elisabeth & Klaus Thoman, Innsbruck
Page 44/45 : Courtesy Galerie
Kenworthy-Ball Lange + Pult, Zürich

Impression :
Gerber KG
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