



Europäisches
Patentamt
European
Patent Office
Office européen
des brevets

Die Kunstsammlung The art collection La collection d'art





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.

www.epo.org/art-collection

Aktuelle Kunst
im Europäischen Patentamt
Contemporary Art
at the European Patent Office
Art contemporain
à l'Office européen des brevets

München – Den Haag – Berlin – Wien
Munich – The Hague – Berlin – Vienna
Munich – La Haye – Berlin – Vienne

Inhalt

Contents

Sommaire

Aktuelle Kunst im Europäischen Patentamt	14
Contemporary art at the European Patent Office	16
Art contemporain à l'Office européen des brevets	18
 Eine Behörde im Dienst der Wissensgesellschaft – Europäische Wege der Kunstförderung – Kunst und Innovation	 22
 A public authority serving the knowledge society – European paths to art sponsoring – Art and innovation	 24
 Une administration au service de la société du savoir – Voies européennes dans la promotion de l'art – Art et innovation	 26
 Kunst im öffentlichen Raum Art in public spaces L'art dans l'espace public	 28
 Kunst am Arbeitsplatz Art at the workplace L'art sur le lieu du travail	 40
 Zur Kunstsammlung des EPA The EPO art collection La collection d'art de l'OEB	 52 54 56
 Kunst und Kommunikation Art and Communication Art et communication	 58
 Kunst und Technologie Art and technology Art et technologie	 72
 Impressum Imprint Mentions d'impression	 82





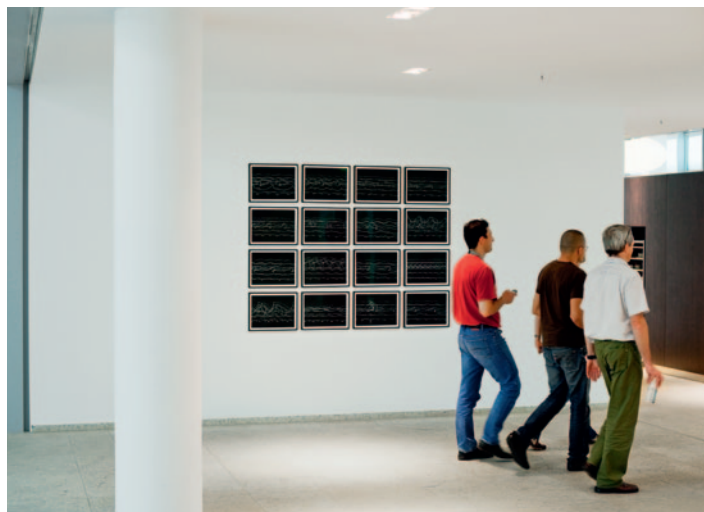












Aktuelle Kunst im Europäischen Patentamt

Kunst am Arbeitsplatz ist konfrontativ. Vor allem, wenn sie aktuell ist. Sie zwingt zur Auseinandersetzung im täglichen Umfeld. Für die Mitarbeiter einer internationalen Behörde geht es um das Schärfen der Wahrnehmung an einem Ort, an dem man Kunst, zumal aktuelle, nicht erwartet. Die unerwartete Begegnung, ja die plötzliche Konfrontation mit Kunst im Alltag führt zwangsläufig zu einer intensiveren Wahrnehmung von Kunst. Die Herausforderung liegt im Öffnen des routinierten Blicks, im Trainieren von Offenheit und Perspektivwechsel im Alltag, nicht zuletzt in der Entwicklung von Toleranz, sich anderen als den eigenen Meinungen auszusetzen und diese zu akzeptieren. Soziologisch betrachtet wird diese Prämisse verschärft durch die fehlende Entscheidungsfreiheit, Kunst wahrzunehmen oder nicht. Diese fehlende Wahl bedingt eine Rezeptionshaltung, die weder mit der von Museen noch mit der von Privatsammlungen vergleichbar ist, wo die Auseinandersetzung mit Kunst durch ein Vorwissen oder zumindest ein voraussetzbares Interesse der Betrachter legitimiert ist. Stattdessen gilt hier das Prinzip, dass alle Arbeiten der Sammlung an den Standorten der Behörde (und damit außerhalb jedes kennerschaftlichen Rahmens) gezeigt werden. Jeder der 7000 Mitarbeiter hat prinzipiell Zugang zur Kunst – anders als der interessierte externe Besucher, dem etliche Ausstellungsflächen inner-

halb der Gebäude nicht zugänglich sind. In einer Zeit, in der Privatsammler bisweilen eigene Neubauten entwerfen und Firmensammlungen mit Museen kooperieren, um Kunst einem großen Publikum in mehr oder weniger exklusivem Ambiente zu präsentieren, mutet diese Präsentationsform vergleichsweise zurückhaltend, fast unnarrzistisch an. Und auch in ihrem pragmatischen Ausstellungskonzept unterscheidet sich die Präsentation von Kunst am Arbeitsplatz vom sogenannten White Cube der puristischen Ausstellungsräume von Kunsthallen, Galerien oder Museen, ganz zu schweigen von den extravagan-ten Offspaces der Biennalen, Kunstmessen oder Ausstellungsevents, auf deren Pfaden ein professionelles Publikum rituell wandelt. Oder provokant gefragt: Darf man den behördlichen Arbeitsplatz gar selbst als einen extravagan-ten Offspace für junge Kunst ansehen?

Kristine Schönert

Contemporary art at the European Patent Office

Art at the workplace is confrontational, especially contemporary art. For it forces an engagement with art in the normal working environment. In the case of the employees of an international institution it is a question of sharpening their perceptions at a place where they do not expect any art and certainly not contemporary art. The unexpected encounter, indeed the sudden confrontation with art in an everyday context is bound to lead to a more intensive awareness of art itself. It is a challenge to see things afresh, to practise being open and able to change perspectives in the everyday environment, and also to develop tolerance towards other possible viewpoints and accept them. From a sociological point of view this challenge is sharpened by the lack of freedom on the part of the employees to decide whether to be aware of such art or not. This lack of choice determines the reception given to art works, a situation not comparable with that in museums or private collections where an engagement with art is legitimised by prior knowledge and where a certain interest on behalf of the viewer can be assumed. On the contrary, all the works of the EPO collection are exhibited at sites within the Office (and thus outside a framework of any connoisseurship). Every one of the 7 000 employees has access to the art works – whereas the interested visitor from outside is often denied access to numerous exhibition spaces

within the premises. At a time when private collectors have new buildings designed for them and corporate art collections co-operate with museums in order to present art to the general public in more or less exclusive environments, the form of presentation at the EPO seems relatively modest, even 'un-narcissistic'. Furthermore, the pragmatic conception of an exhibition at the workplace differs from that of the so-called White Cube in the purist exhibition spaces of municipal art galleries, private galleries or museums, not to mention the extravagant off-spaces of the Biennales, art fairs and exhibition events that attract a faithful professional public. Or to put the question more provocatively: is it admissible to perceive the offices of a public authority as an extravagant off-space for contemporary art?

Kristine Schönert

Art contemporain à l'Office européen des brevets

L'art sur le lieu du travail invite à la confrontation – à plus forte raison lorsqu'il s'agit d'art contemporain. Il amène le spectateur à s'interroger sur des œuvres au milieu d'un environnement quotidien. Les collaborateurs d'une institution internationale sont appelés à affûter leur perception dans un lieu où on ne s'attendrait pas à rencontrer de l'art, ni surtout de l'art contemporain. L'inattendu de cette rencontre, la soudaineté de la confrontation à l'art dans la vie quotidienne ne peut que rendre sa perception plus intense. Pour le spectateur, le défi consiste à ouvrir son regard, à se détacher de la routine, à s'entraîner à l'ouverture et au changement de perspective dans le quotidien, et surtout à développer le sens de la tolérance, la capacité de s'exposer aux opinions d'autrui et de les accepter. D'un point de vue sociologique, cela est d'autant plus vrai que les collaborateurs ne sont pas libres de décider s'ils veulent percevoir cet art ou non. Cette absence de choix conditionne une situation de réception tout autre que celle à laquelle invitent les musées ou les collections privées, lesquels, lorsqu'ils engagent le spectateur à se préoccuper d'art, tablent sur des connaissances préalables ou du moins sur l'existence d'un intérêt chez lui. A l'OEB, le principe appliqué veut que toutes les œuvres de la collection soient montrées sur les sites de l'institution (et donc en dehors d'un contexte s'adressant au connaisseur). Cet art est en

principe accessible à chacun des 7 000 collaborateurs – à la différence des visiteurs intéressés de l'extérieur, auxquels un certain nombre de lieux d'exposition à l'intérieur des bâtiments n'est pas accessible. A une époque où certains collectionneurs privés conçoivent eux-mêmes les édifices destinés à accueillir leur collection, et où des entreprises privées collaborent avec des musées pour présenter leurs collections à un plus vaste public dans un cadre plus ou moins exclusif, cette forme de présentation paraît relativement discrète, exempte, pourrait-on dire, de tout narcissisme. La présentation d'œuvres d'art sur le lieu du travail procède par ailleurs d'un pragmatisme qui la différencie également du cadre épuré ("white cube") des centres d'art contemporain, galeries d'art ou musées, sans même compter les espaces off des biennales, foires d'art ou grandes expositions où déambule un public professionnel selon des rites bien établis. Mais on pourrait également, par provocation, se poser la question suivante : le lieu du travail dans une institution ne pourrait-il pas à son tour se concevoir comme un espace off hors norme où se donne à voir l'art de notre temps?

Eine Behörde im Dienst der Wissensgesellschaft

Seit seiner Gründung sammelt das Europäische Patentamt (EPA) aktuelle Kunst und präsentiert dabei seine Werke ausschließlich in den Dienstgebäuden in München, Den Haag, Berlin und Wien. Doch warum sammelt das Europäische Patentamt aktuelle Kunst und, vor allem, welche Künstler sind Teil der Sammlung? Welche inhaltlichen Schwerpunkte werden gesetzt? Welche Konzepte verfolgt? Was ist das: Corporate Art in einer internationalen Behörde? Das EPA ist kein Wirtschaftsunternehmen. Das EPA ist die Exekutivbehörde der Europäischen Patentorganisation: als solche hat sie den Auftrag, europäische Patente zu erteilen. Erfindungen werden durch Patente geschützt. In der heutigen Wissens- und Informationsgesellschaft ist die Bedeutung der Patente für Wirtschaftswachstum enorm gestiegen und als Katalysator für die Innovationskraft einer Gesellschaft inzwischen auch ins öffentliche Bewusstsein gedungen. Die Anfänge der Europäischen Patentorganisation liegen dabei über 30 Jahre zurück. Die Hintergründe ihrer Entstehung zu kennen, ist eine wesentliche Voraussetzung für ein Verständnis der professionellen Kunstförderung, die das EPA seit Jahren betreibt. Die Europäische Patentorganisation ist eine zwischenstaatliche Organisation. Sie wurde am 7. Oktober 1977 auf der Basis des 1973 in München unterzeichneten Europäischen Patentübereinkommens ins Leben gerufen. Die Präambel des Europäischen Patentübereinkommens definiert dabei erstmals den Geist internationaler Zusammenarbeit auf dem Gebiet des Schutzes von Erfindungen in Europa. Dieser Geist war getragen von dem Wunsch der Mitgliedstaaten, den Schutz geistigen Eigentums durch die internationale Zusammenarbeit auf eine neue Basis zu stellen. Seither ist das EPA autorisiert, durch ein zentrales europäisches Verfahren Schutzrechte für Erfindungen zu verleihen. Das Europäische Patentübereinkommen enthält alle Statuten und Regeln, die für die Ausübung dieses Verfahrens entwickelt wurden und die bis heute obligatorisch für die Erteilung europäischer Patente sind. Inzwischen sind es etwa 4.000 Patentprüfer, die beim Europäischen Patentamt dafür sorgen, dass jedes erteilte Patent die Qualität hat, eine Erfindung auf viele Jahre zu schützen. Dem Signatarstandort des Europäischen Patentübereinkommens entsprechend ist München der offizielle Hauptsitz der Organisation.

Europäische Wege der Kunstförderung

Die Sammlungstätigkeit des EPA ist eine ursprünglich von den Mitgliedstaaten verankerte bewusste Entscheidung, einer neu gegründeten europäischen Institution auch ein kulturelles Gesicht zu geben. Seit der Ratifizierung des Europäischen Patentübereinkommens 1973 waren die Vertrags- und Signatarstaaten wesentlich am Aufbau einer zu diesem Zeitpunkt in Deutschland einmaligen zwischenstaatlichen Organisation beteiligt gewesen. Diesem Engagement verdankt sich auch die Initiative zur Kunstförderung im EPA. Entschieden vorangetrieben wurde diese Initiative vom niederländischen Gründungspräsidenten Johannes Bob van Benthem (1921–2006). Er begriff Kunstförderung als eine hoheitliche Aufgabe der an der Gründung der Europäischen Patentorganisation beteiligten Mitgliedstaaten und legte damit den Grundstein für die Sammlungstätigkeit des EPA. Der Startschuss fällt 1978 mit der Auslobung eines Bildhauere Wettbewerbs für den Münchener Gründungsbau des EPA an der Erhardtstraße. Auf der Basis von Vorschlägen einiger Mitgliedstaaten wurden erstmals international Künstler eingeladen, Kunst-am-Bau-Entwürfe einzureichen. Unter der Regie von Erich Steingraber, dem damaligen Generaldirektor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, sowie Armin Zweite, damals Direktor der Städtischen Galerie am Lenbachhaus in München und heute Direktor der Sammlung Brandhorst, wurden die Projekte ausgewählt. Damit kam es zur Initialzündung der Kunstförderung im EPA, die bis heute in ihrem professionellen Anspruch nachwirkt. Eine Besonderheit stellt sicher dar, dass sich die Kulturarbeit stets im Umfeld einer genuin politischen Organisation bewegt hat, was unmittelbare Auswirkungen auf das Profil ihrer Sammlungstätigkeit hatte. Dabei geht es nicht um einen Bildungsauftrag, wie ihn Museen vermitteln. Die Entscheidung der Mitgliedstaaten der ersten Stunde, Kunst durch Ankäufe zu fördern, ist als Einsicht in die historische Erfahrung von 1945 zu begreifen, wonach Krieg und Barbarei solange unmöglich sind, wie es eine auf internationalem Konsens gründende Verpflichtung auf humanitäre und kulturelle Werte gibt. In einer internationalen Behörde bilden die professionelle Förderung von Kunst und die Abbildung ihrer Entwicklung durch eine kontinuierliche Sammlungstätigkeit die Grundlage von Humanität und Wertevermittlung in einem Europa, das in die Zukunft schaut, jedoch auch seine Geschichte nicht vergessen hat. Dieses Mandat aus der Gründungszeit des EPA im Geiste des Präsidenten Johannes Bob van Benthem fortzuführen und dabei der wachsenden Zahl von Mitgliedstaaten Rechnung zu tragen, ist immer noch eine der vornehmsten Aufgaben und definiert die historische Verantwortung, innerhalb derer sich die Sammlungstätigkeit bewegt.

Kunst und Innovation

Begreift man die kontinuierliche Sammlungstätigkeit des EPA als Grundlage von Humanität und Wertevermittlung, wie dies von den Gründervätern angedacht war, so steht sie auch heute noch für ein freiheitliches Wertesystem, das aus der historischen Verpflichtung des alten Europa erwachsen war. Dieses Wertesystem ist durch seine allgegenwärtige Präsenz in Form von Kunst am Arbeitsplatz von Anbeginn an ein unteilbares. Das äußert sich darin, dass jeder Mitarbeiter, gleich welchen Ranges, prinzipiell Zugang zu den Werken der Sammlung hat. Herausforderung und Ziel der Sammlungstätigkeit bleibt immer noch, aktuelle Kunst jungen Europäern von heute zu vermitteln und damit in das kulturelle Erbe von morgen zu investieren. Es ist dabei im Interesse des EPA, einem über Jahrzehnte gewachsenen politischen Europa auch eine möglichst große Vielfalt exemplarischer Kunstpositionen gegenüberzustellen. Der Blick auf die aktuelle Kunst umfasst daher eine Reihe von internationalen Positionen, die die Realität einer themen-, medien- und ortsübergreifenden Kunstentwicklung abbilden und dabei auch Risikobereitschaft und Aufgeschlossenheit für den Wandel der Zeit über die Jahrzehnte erkennen lassen. Neugier gegenüber dem Kommenden und noch nicht Etablierten prägt das Profil der Sammlung seit ihren Ursprüngen. Diese Motivation, die die Ankaufspolitik antreibt, bezieht das Sammlungskonzept aus dem täglichen Geschäft des EPA, das von Innovation lebt. Offenheit gegenüber dem Neuen, der Wille zu Risikobereitschaft und die Beharrlichkeit bei Forschungsinvestitionen sind die Faktoren, die sich in der Höhe der Patentanmeldungen niederschlagen und die Innovationskraft einer Volkswirtschaft bemessen. Das EPA, dessen Mission es ist, Innovation, Wettbewerbsfähigkeit und Wirtschaftswachstum in Europa mittels qualifizierter Patenterteilung zu fördern, sammelt Kunst, und zwar aktuelle, weil sie charakteristische Voraussetzungen von Innovation in sich birgt und auf vielfältige Weise zum Ausdruck bringt. In einer internationalen Behörde mit mehreren tausend Mitarbeitern wird die Kunst dabei oftmals zur Projektion der von Berufs wegen gewählten Lebenswelt. Young Professionals, hochqualifizierte Naturwissenschaftler und Ingenieure aus ganz Europa, verlassen ihre Heimat, um den Beruf des europäischen Patentprüfers zu erlernen. Die Entscheidung für die Arbeit in dieser Behörde ist für die meisten eine Lebensentscheidung. Wer als junger Mensch hier eintritt, verbringt Jahrzehnte seines Berufslebens im EPA. Internationale Arbeitsmigration ist hier ein gelebter Begriff. Die Wahlheimat wird für viele zum Ort der Berufssozialisation, für nicht wenige auch der persönlichen Identifikation mit einer Behörde, die innerhalb der Sitzstaaten einen rechtlichen Sonderstatus genießt. In ihrer inhaltlichen Konzeption und Zielsetzung ging die Kunstsammlung des EPA dadurch von Anfang an weit über die Idee einer bloß dekorativen Ausstattung einer Behörde hinaus. Die Mission des EPA und der meist technisch-naturwissenschaftliche Bildungshintergrund der Mitarbeiter sind auch für die Konzeption der Kunstsammlung ein wesentlicher Ansatzpunkt. In der Sammlung finden sich daher nicht

wenige Künstler, die sich mit Fragen aus Naturwissenschaft und Technologien aller Art auseinandersetzen oder sich Methoden wissenschaftlichen Arbeitens angeeignet haben. Die Vielfalt des technologischen Weltwissens in den wachsenden Patentdatenbanken bietet genügend Anhaltspunkte für die Profilschärfung der Sammlung an der Schnittstelle von Kunst und Wissenschaft, ganz gleich, ob diese nun assoziativ, ironisch, spielerisch, konsumistisch, pop-kulturell oder einfach nur ästhetisch sind. Konzeptuelle und ungegenständliche Kunstrichtungen – nach der Erfahrung des Zweiten Weltkriegs ursprünglich wichtige Impulsgeber für eine internationale Avantgarde – nehmen eine wichtige Rolle ein, doch hat sich die Sammlung über die Jahre und Jahrzehnte immer wieder eine Aufgeschlossenheit bewahrt, die auch andere Positionen integriert und respektiert. Die Sammlungspolitik folgt bewusst keiner formalen Doktrin, Schule oder Generation. In einer Behörde, in der Menschen aus über 30 Ländern arbeiten, ist diese Offenheit gegenüber dem Anderen schließlich wesentlich Identität stiftend. Die Präsentation der Sammlung in den Räumen der Behörde lässt diese Offenheit auch in der Rezeption zu. Kunst am Arbeitsplatz – das ist nicht nur scheinbar ästhetische Gestaltung der Arbeitsumgebung oder ein Dialogangebot an die Mitarbeiter. Das ist bisweilen auch Irritation, Überraschung, Verstörung, Provokation. Wie frei und offen eine Behörde damit umgeht, macht die Qualität der jeweiligen Unternehmenskultur aus. Das EPA hat in seiner Geschichte dabei eine bemerkenswerte Kontinuität erkennen lassen. Seit 1978 wird jedes Jahr in Kunst investiert. Mehrere Kunst-am-Bau-Initiativen in München und Den Haag haben dieses Engagement zusätzlich begleitet. So ist der Bestand seit der Gründung der Sammlung bis heute auf etwa 380 Werke von rund 240 Künstlern aus 32 Ländern angewachsen. Die Sammlung umfasst dabei sowohl etablierte zeitgenössische Künstler als auch junge aktuelle Positionen. Auftragsarbeiten sowie Großplastiken im Außenbereich runden das Bild der Sammlung ab. Die vorliegende Broschüre gibt erstmals standortübergreifend Einblick in wichtige Positionen der Sammlung.

Kristine Schönert

A public authority serving the knowledge society

Since its foundation the European Patent Office (EPO) has collected contemporary art and presented the works exclusively in its office buildings in Munich, The Hague, Berlin and Vienna. So why does the EPO collect such art and above all: which artists are included in the collection? What emphases have been placed on the content? What concepts underpin the acquisition policy? What do we mean by corporate art in an international organisation? For the EPO is not a private company. It is the executive arm of the European Patent Organisation, an international body, with the task of granting European patents. Inventions are protected by patents. Given the importance of science and information in the society of today, the significance of patents for economic growth has increased enormously. There is growing public awareness that patents act as a catalyst for innovative potential in a community. The beginnings of the European Patent Organisation go back more than 30 years. An appreciation of the reasons for its foundation is essential for a proper understanding of the professional art sponsoring policy that the EPO has followed for many years. The European Patent Organisation is an international organisation. It was founded on 7 October 1977 on the basis of the European Patent Convention (EPC) signed in Munich in 1973. The preamble to the EPC defines for the first time the spirit of international co-operation in the field of legal protection for inventions in Europe. This spirit arose from the desire of the member states to establish a new legal framework for protecting intellectual property through international co-operation. Since then the EPO has been authorised to grant patents for inventions through a centralised European procedure. The EPC comprises all the articles and rules put in place to regulate this procedure and which, to this day, govern the granting of European patents. The number of patent examiners at the EPO has risen to nearly 4 000. They are responsible for ensuring that every patent granted is of a standard to protect an invention for many years. Munich as the city which hosted the signing of the EPC is the official headquarters of the Organisation.

European paths to art sponsoring

The involvement of the EPO in art collecting was originally anchored in a conscious decision by the member states to give the newly founded European institution a cultural face. Since the ratification of the EPC in 1973 the contracting and signatory states have been instrumental in establishing an international organisation which at the time was unique in Germany. This active involvement also led to the initiative to patronise art within the EPO. It was the Dutch first President of the EPO, Johannes Bob van Benthem (1921–2006), who strongly promoted this initiative. He understood sponsorship of the arts as a prime responsibility of the founding member states and thus paved the way for the involvement of the EPO as an art collector. The initial impulse was given in 1978 by a sculpture competition for the first EPO building in Munich in Erhardtstraße. Following nominations put forward by some of the member states, a number of international artists were invited to submit entries for commissions to adorn the building. Under the direction of Erich Steingraber, the General Director of the Bavarian State Art Collection at that time, and also of Armin Zweite, then Director of the Lenbachhaus Gallery and now Director of the Brandhorst Collection, projects were selected from these entries. This was the initial spark that triggered the long-term involvement of the EPO in art sponsoring and has had a lasting impact on its approach to culture to the present day. What is undoubtedly special about this involvement is that these cultural activities have always taken place in the context of a genuinely political organisation, a fact that has had a profound effect on the profile of the collection. The cultural mission of the EPO is not educational as is the case with museums. The decision of the first member states to sponsor art through buying works is to be understood as an insight into the historical experience of 1945. According to this insight, war and barbarism are impossible as long as there is a commitment to humanitarian and cultural values based on an international consensus. In an international public authority the professional patronage of art and the representation of artistic developments through continuous collecting activities lay the foundation for those values in a Europe capable of looking into the future without forgetting the past. Pursuing this mandate in the spirit of President van Benthem, while paying due attention to the growing number of member states, has, from the founding era of the EPO to the present day, been one of its foremost tasks, defining a historic responsibility which is reflected in the collection.

Art and innovation

The continuous building up of a collection by the EPO can thus be understood as fundamental to the communication of humanitarian and cultural values, as the founding fathers intended. Today it still stands for freedom within a system of values arising from the historical responsibilities of old Europe. This value system has from the very beginning been an indivisible constant through the continuous presence of art at the workplace. It is reflected in the fact that every member of staff, whatever their rank, has free access to the works in the collection. The challenge and aim of collecting continues to be to communicate contemporary art practice to young Europeans and thus to invest in the cultural inheritance of tomorrow. It is in the interests of the EPO to confront the political Europe that has developed over many decades with the broadest possible range of works of art. The scope of the collection therefore covers a series of international works that reflect the development of art across a number of themes, media and locations and at the same time demonstrate a readiness to experiment and to be open to the changes that have taken place over the decades. Curiosity about the new and not yet established has marked the profile of the collection from the outset. This motivation forms the basis for the acquisition policy and 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 number of patent applications and act as a gauge for the innovative potential of an economy. The EPO, whose mission is to promote innovation, competitiveness and economic growth in Europe by operating an effective patent grant system, collects contemporary art because it represents those characteristics of innovation and brings them to expression in a multitude of ways. In an international public authority with several thousand members of staff, art often becomes a symbol of the life chosen as a profession by its staff. In the EPO's case young professionals from all over Europe, many of them highly qualified scientists and engineers, leave their homes in order to train to become patent examiners. For most of them the decision to work at the EPO is a decision for life. Whoever joins as a young person spends many years of his or her professional career at the EPO. International labour migration is therefore a lived concept here. The adopted place of residence becomes for many not only their place of professional socialisation. They also identify personally with an Office that enjoys a special legal status within its host country. In its conceptual substance and objectives the EPO's art collection has therefore, from the beginning, gone far beyond the mere decorative embellishment of a public authority. The EPO's mission and the technical and scientific educational background of its employees are a key orientation for the collection's ethos. Among the artists represented in the collection there are therefore many who have engaged with questions of a scientific or technological nature or adopted various methods from scientific practice. The multitude of technological fields of knowledge in the growing patent data bases

offer opportunities enough for sharpening the profile of the collection at the interface between art and science, whether these are associative, ironic, playful, consumerist, pop-cultural or just aesthetic. Conceptual and non-figurative art tendencies – after the experience of the Second World War these initially provided the most important impulses for the international avant-garde – play a substantial role, but over the years and decades the collection has maintained its openness and been able to integrate other positions and treat them with respect. According to the collection policy, care is taken to avoid being committed to any one formal doctrine, school or generation. In an Office in which people from over 30 countries work, such openness towards others is a hallmark of its identity. The way the collection is presented within the Office allows this openness to be carried over to the way it is received. Art at the workplace is not just a superficial aesthetic embellishment of the working environment or a mere offer of a dialogue with the staff. It has been and is much more: irritation, surprise, disturbance, provocation. Just how freely and openly an institution responds to this is a measure of the quality of its own corporate culture. The EPO in its history has demonstrated a remarkable continuity in this respect. Since 1978 there has been investment in art every year. Several commissioning initiatives in Munich and The Hague have accompanied this engagement. The collection has now grown to no less than 380 works by about 240 artists from 32 countries. It includes not only well-established contemporary artists but also young newcomers. Commissions for large sculptures in the public spaces surrounding the Office buildings round off the collection. This brochure offers for the first time an overview of important works in the art collection at the EPO's various sites.

Kristine Schönert

Une administration au service de la société du savoir

L'Office européen des brevets (OEB) collectionne des œuvres d'art contemporain depuis sa fondation, tout en se bornant à exposer ces œuvres dans ses locaux administratifs de Munich, de La Haye, de Berlin et de Vienne. Mais qu'est-ce qui amène l'Office européen des brevets à collectionner de l'art contemporain, et surtout, quels sont les artistes représentés dans sa collection ? Quels en sont les thèmes majeurs ? Quelle conception a présidé à sa constitution ? A quoi a-t-on affaire – à du corporate art dans une organisation internationale ? L'OEB n'est pas une entreprise privée. L'OEB est l'organe exécutif de l'Organisation européenne des brevets, une organisation intergouvernementale qui a pour mission de délivrer des brevets européens. Les inventions sont protégées par des brevets. Dans notre société du savoir et de l'information, l'importance des brevets pour la croissance économique est devenue considérable. Désormais, la prise de conscience de l'effet catalyseur que le brevet exerce sur la capacité d'innovation d'une société a gagné jusqu'à l'opinion publique. L'Organisation européenne des brevets a vu le jour il y a plus de trente ans. Il est indispensable de connaître le contexte de sa création pour comprendre ce qui a amené cette organisation à s'investir dans une promotion professionnelle de l'art. L'Organisation européenne des brevets est une organisation intergouvernementale. Elle a été instituée le 7 octobre 1977 sur la base de la Convention sur le brevet européen signée à Munich en 1973. Le préambule de la Convention sur le brevet européen fait œuvre de pionnier en définissant l'esprit de la coopération internationale dans le domaine de la protection des inventions en Europe. Cet esprit était inspiré par le désir des Etats membres de jeter des bases nouvelles pour renforcer la coopération entre les Etats européens dans le domaine de la protection de la propriété intellectuelle. C'est ainsi que l'OEB a autorité de délivrer des droits de protection pour les inventions sur la base d'une procédure européenne unique. La Convention sur le brevet européen réunit tous les statuts et règles élaborés en vue de l'application de cette procédure ; ceux-ci restent jusqu'à ce jour obligatoires pour la délivrance de brevets européens. Entre temps, quelque 4 000 examinateurs de brevets veillent, auprès de l'OEB, à ce que chaque brevet délivré ait la qualité requise pour protéger une invention pour de nombreuses années. Munich, lieu où fut signée la Convention sur le brevet européen, est également le siège principal officiel de l'Organisation.

Voies européennes dans la promotion de l'art

Au départ de la décision de l'OEB de se doter d'une collection d'art, il y avait la volonté expresse des Etats membres de donner à cette institution européenne récemment fondée un visage également culturel. Depuis la ratification de la Convention sur le brevet européen en 1973, les Etats parties et signataires avaient apporté une contribution essentielle à l'édification d'une organisation intergouvernementale, à l'époque unique en son genre, en Allemagne. L'initiative de promouvoir l'art au sein de l'OEB découlait de cet engagement. Le Président fondateur de l'OEB, le Néerlandais Johannes Bob van Benthem (1921–2006), s'en fit le champion. Dans son esprit, la promotion de l'art était une mission souveraine des Etats membres qui avaient participé à la fondation de l'Organisation européenne des brevets. C'est lui qui jeta les bases pour la constitution d'une collection au sein de l'OEB. Le coup d'envoi fut donné en 1978 avec le lancement d'un concours de sculpture à l'occasion de la construction du premier édifice destiné à accueillir l'OEB, du temps de sa fondation, sur la Erhardtstraße à Munich. Au début, c'est sur la base de noms avancés par certains Etats membres que des artistes de la scène internationale furent invités à soumettre des projets d'art public. La sélection des projets se fit sous la direction d'Erich Steingraber, qui était alors le directeur général des Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Collections de peinture du Land de Bavière) ainsi que d'Armin Zweite, alors directeur de la Städtische Galerie am Lenbachhaus à Munich et actuel directeur de la collection Brandhorst. Ce coup d'envoi fut décisif pour les activités de l'OEB en matière de promotion de l'art et reste un modèle par son exigence de professionnalisme. L'engagement culturel de l'OEB a ceci de particulier qu'il a toujours évolué dans le contexte d'une organisation de nature politique, ce qui se répercute sur le profil de son activité de collectionneur. Cette mission n'est pas de nature éducative, comme cela serait le cas pour un musée. La décision prise par les Etats membres de la première heure d'engager une politique de promotion de l'art par le biais d'acquisitions est le fruit d'une prise de conscience issue de l'expérience de l'immédiat après-guerre : aussi longtemps qu'existe un consensus, sur le plan international, sur la nécessité de s'engager en faveur de valeurs humanitaires et culturelles, il ne saurait y avoir ni guerre ni barbarie. Dans une institution internationale, la promotion professionnelle de l'art et la constitution progressive d'une collection qui témoigne de son évolution témoignent d'une vision humaniste et d'un engagement en faveur de la transmission de valeurs dans une Europe qui est tournée vers l'avenir sans pour autant faire l'impasse sur son passé. Dans la poursuite de cette mission qui remonte à la fondation de l'OEB, fidèle à l'esprit de son Président Johannes Bob van Benthem, tout en prenant en compte l'accroissement du nombre de ses membres, l'institution continue de voir une de ses tâches les plus nobles. C'est ainsi que se définit la responsabilité historique dans le cadre de laquelle s'inscrit la construction de la collection.

Art et innovation

Si l'on comprend l'activité persistante de l'OEB en tant que collectionneur comme l'affirmation de valeurs humanitaires et comme un acte de transmission de valeurs culturelles, ce qui était l'idée des pères fondateurs, cette activité témoigne aujourd'hui encore d'un système de valeurs libérales issu de l'engagement historique pris par la vieille Europe. Ce système de valeurs est fondamentalement indivisible. C'est ce que qu'exprime l'omniprésence des œuvres d'art sur le lieu du travail. De ces valeurs, il découle que tout collaborateur, quel que soit son rang, a par principe accès aux œuvres de la collection. La collection s'est toujours donné comme défi et comme but de faire connaître l'art d'aujourd'hui aux jeunes générations européennes, et, ce faisant, d'investir dans le patrimoine culturel de demain. En regard de la construction de l'Europe politique, étagée sur plusieurs décennies, il convenait pour l'OEB de présenter des propositions artistiques aussi diverses que possible. Aussi, le tableau qu'offre l'art contemporain est celui d'une panoplie de propositions issues de tous les pays qui reflètent la réalité d'une évolution artistique transcendant toutes les thématiques, tous les médias, tous les lieux, prêtes à prendre des risques et ouvertes aux mutations de ces dernières décennies. La curiosité face à ce qui est à venir, à ce qui n'a pas encore prévalu, marque le profil de la collection depuis ses débuts. La motivation à la base de la collection et qui en guide la politique d'acquisition puise son inspiration dans l'action quotidienne de l'OEB, qui vit de l'innovation. L'ouverture face à la nouveauté, la disposition à prendre des risques, la constance de l'investissement dans la recherche, ce sont là les facteurs qui retentissent sur le nombre de brevets déposés, qui donnent la mesure de la capacité d'innovation d'une économie. L'OEB, qui a pour mission de promouvoir l'innovation, la capacité concurrentielle et la croissance économique en Europe au moyen d'une pratique qualifiée de délivrance des brevets, collectionne des œuvres d'art, et plus précisément des œuvres d'art contemporain, parce que c'est cet art qui recèle les germes caractéristiques de l'innovation et qui en livre des expressions multiples. Dans une institution internationale comptant plusieurs milliers de collaborateurs, l'art devient souvent la projection d'une situation existentielle choisie pour des raisons professionnelles. Des jeunes professionnels venus de toute l'Europe, nombre d'entre eux des scientifiques et des ingénieurs hautement qualifiés, quittent leur patrie pour apprendre la profession d'examineur de brevets européens. La plupart, en décidant de travailler dans cette institution, ont fait un choix pour la vie. Qui entre ici en tant que jeune adulte, peut s'attendre à passer plusieurs décennies de sa vie professionnelle à l'OEB. Ici, la migration internationale pour cause de travail est une réalité vécue. Pour beaucoup, la nouvelle patrie électorale devient le lieu d'une socialisation professionnelle qui amène nombre d'entre eux à s'identifier personnellement avec une institution bénéficiant d'un statut juridique spécial dans le pays du siège. De par sa conception idéale et ses objectifs, la collection d'art de l'OEB était d'emblée tout autre chose qu'un simple fonds de décoration des locaux d'une institution. La mission de l'OEB

et la culture technique et scientifique de ses collaborateurs sont également un point de départ essentiel pour la conception de la collection. C'est ainsi que celle-ci accueille un nombre non négligeable d'artistes qui se sont interrogés sur les sciences naturelles et sur des technologies de toutes sortes ou qui ont emprunté des méthodes de travail scientifiques. Le savoir technologique mondial qui s'accumule dans les banques de données de brevets est riche en impulsions propres à affûter le profil de la collection à l'interface entre art et science, que ce soit sur le mode de l'association, de l'ironie, du jeu, du consumérisme, de la culture pop, ou simplement de l'esthétique. Les courants d'art conceptuel et abstrait, importantes sources d'impulsion pour l'avantgarde internationale au sortir de la deuxième guerre mondiale, y occupent une place importante. Cependant, au fil des ans et des décennies, la collection a toujours conservé une ouverture propre à intégrer et à respecter également d'autres positions. C'est à dessein que la politique de la collection n'est inféodée à aucune doctrine, école ou génération. Dans une institution où travaillent des collaborateurs issus de plus de 30 pays, l'ouverture vis-à-vis de l'autre est une composante identitaire essentielle. En présentant la collection dans ses locaux, l'institution accepte également que les œuvres puissent être diversement reçues. L'art sur le lieu du travail est autre chose qu'un simple aménagement esthétique de l'environnement de travail ou encore qu'une proposition de dialogue avec les collaborateurs. Il peut aussi être source d'irritation, de surprise, de perplexité, de provocation. C'est le degré de liberté et d'ouverture avec lesquels une institution gère ces réactions qui dit la qualité de sa culture d'entreprise. Dans son histoire, l'OEB a manifesté à cet égard une remarquable constance. Depuis 1978, elle investit dans l'art année après année. Plusieurs initiatives d'art public à Munich et à La Haye sont venues s'ajouter à cet engagement. C'est ainsi que, depuis sa fondation, la collection s'est enrichie à ce jour de quelque 380 œuvres de près de 240 artistes provenant de 32 pays. La collection compte tant des artistes contemporains établis que des œuvres récentes de jeunes artistes. Des commandes ainsi que des sculptures monumentales en extérieur viennent compléter le tableau. La présente brochure donne pour la première fois un aperçu des points forts de la collection répartis sur les différents sites de l'organisation.

Kristine Schönert

Kunst im öffentlichen Raum: Auftragsarbeiten von repräsentativen Plastiken sind Kommunikationsangebote an eine städtische Öffentlichkeit. Sie stiften Identität – nach außen und innen.

Art in public spaces: High-profile sculpture commissions are a means of communicating with an urban audience.

They forge an identity – both internally and externally.

L'art dans l'espace public : les œuvres de commande dans le domaine de la sculpture sont un acte de communication qui s'adresse à la cité. Elles contribuent à faire naître un sentiment d'identité – à l'intérieur et à l'extérieur.

Ihre abstrakten Skulpturen prägen das Erscheinungsbild der Behörde in München, Den Haag und Wien. Der auf Funktionalität, Tektonik und Materialoptik reduzierte Stil der Monumentalplastiken von Nikolaus Schöffer, Max Bill und Leo Zogmayer geht zurück auf die universale Sprache der Nachkriegsplastik, die mit einer ungegenständlichen Auffassung ein neues utopisches Lebensmodell für moderne Städte entwerfen sollte. Jüngere Künstler wie Jeppe Hein hinterfragen mit Humor und Augenzwinkern urbane Wahrnehmungsbedingungen solcher Repräsentationsplastiken und zeigen neue Facetten der bürgerlichen Teilnahme an Kunst im öffentlichen Raum auf.

Abstract sculptures shape the image of the Office's buildings in Munich, The Hague and Vienna. With a minimalist style reduced to functionality, tectonics and the visual appearance of materials, the monumental sculptures of Nikolaus Schöffer, Max Bill and Leo Zogmayer take their inspiration from the universal language of post-war sculpture, which, using a non-figurative vocabulary, sought to develop a new utopian social model for modern cities. Younger generation artists like Jeppe Hein challenge the conditions of urban perception of such representative pieces with humour and a wink, highlighting new sides to civic participation in art in public spaces.

Les sculptures abstraites de l'OEB contribuent à forger l'image que l'institution se donne, tant à Munich qu'à La Haye et à Vienne. Les sculptures monumentales de Nikolaus Schöffer, Max Bill et Leo Zogmayer incarnaient un parti volontairement réducteur, privilégiant des qualités fonctionnelles, structurelles et texturales, tributaire du langage universel de la sculpture de l'après-guerre, qui, en faisant le choix du non-figuratif, ambitionnait de proposer un modèle de vie utopique nouveau pour les villes de notre temps. Des artistes de la génération suivante tels que Jeppe Hein recourent à l'humour et au clin d'œil pour interroger les conditions dans lesquelles cette sculpture de représentation était perçue et mettent en évidence des modalités nouvelles de la participation citoyenne à l'art dans l'espace public.

LEO ZOGMAYER
Ring, 1990









MAX BILL
Rhythmus im Raum, 1994



NICOLAS SCHÖFFER
CHRONOS 10 B, 1979









JEPPE HEIN
Blomsten, 2004





Kunst am Arbeitsplatz: Auftragsarbeiten in den Dienstgebäuden prägen auf positive Weise die Atmosphäre am Arbeitsplatz. Ihre ästhetische Funktion ist meist unbestritten, aber sie wollen mehr als nur gefallen.

Art at the workplace: Commissions in office buildings have a positive effect on the atmosphere in the workplace. Their aesthetic function is undisputed for the most part, but they strive to do more than just please the eye.

L'art sur le lieu du travail : Les œuvres de commande destinées aux immeubles administratifs exercent une influence positive sur l'atmosphère sur le lieu de travail. Leur fonction esthétique est la plupart du temps incontestée. Mais elles ne se contentent pas de plaire.

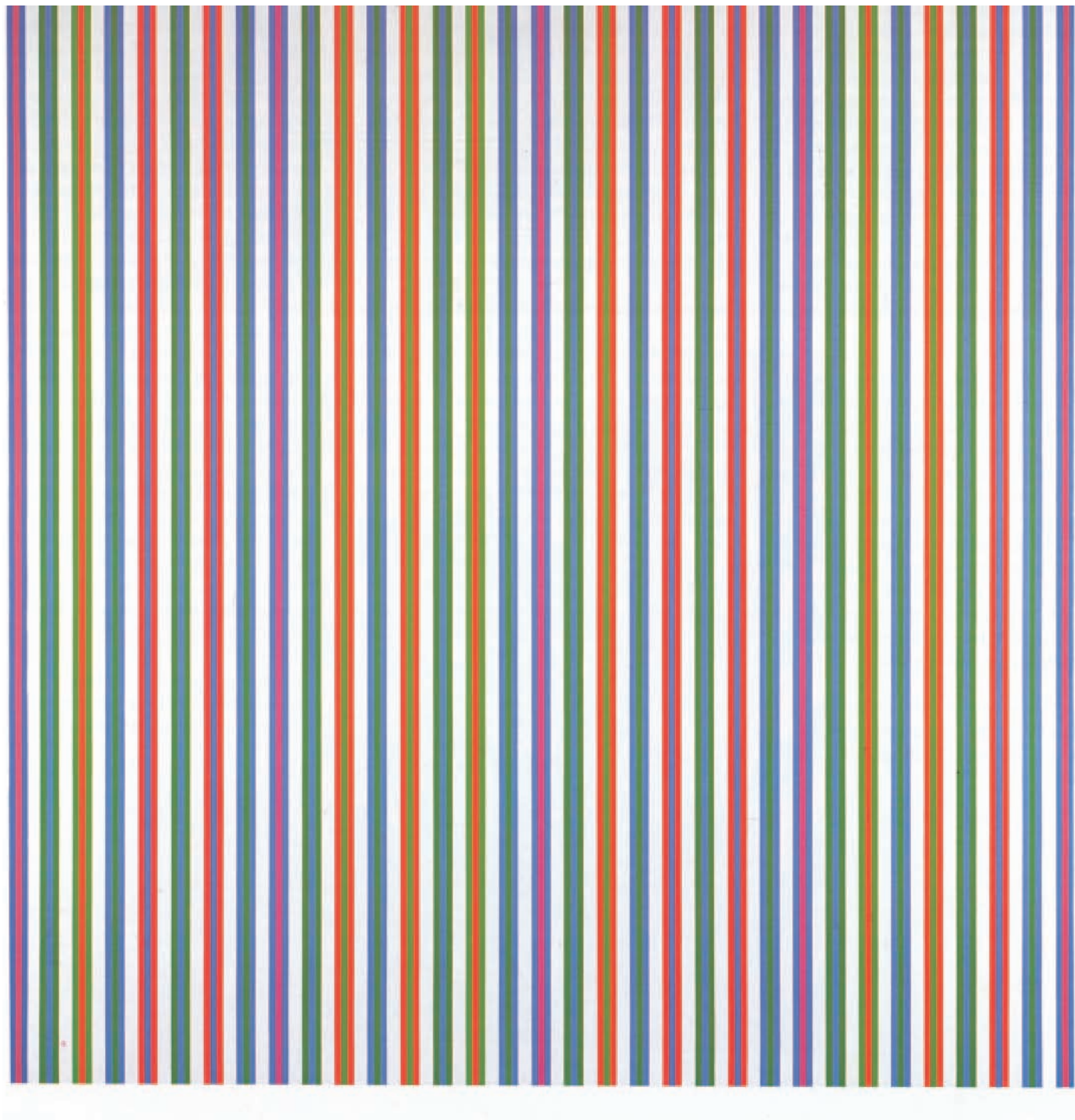
Kunst in der Sporthalle? Im EPA ist junge Kunst an ungewöhnlichen Orten keine Seltenheit. Reizvoll wird es dann, wenn die subtilen Eingriffe künstlerischer Auftragsarbeiten im Alltag von vielen Bediensteten oft gar nicht als Kunst wahrgenommen wird. Eine Auftragsarbeit von John Armleder wird als "dekorative Tapete" in einer Cafeteria bewundert, während Philippe Decrauzats 36 Meter lange flirrende Wandmalerei in der Sporthalle optische Irritationen und Staunen über den Moiré-Effekt hervorruft. Schwebende Installationen wie das feine Ballongespinnst von Tomás Saraceno oder der hängende Kegel von Yoshiuki Miura können sich kaum der allgemeinen Aufmerksamkeit entziehen, so sehr strotzen sie vor kraftvoller Präsenz.

Art in the sports hall? At the EPO, it is not unusual to find contemporary art in the most unexpected places. Some artistic commissions infiltrate everyday life with such subtlety that many staff fail to even recognise them as art, lending them a particular charm. A commission by John Armleder is admired as "decorative wallpaper" in a canteen, while Philippe Decrauzat's 36-metre shimmering mural in the sports hall is like an optical illusion with its surprising moiré effect. Floating installations, such as Tomás Saraceno's delicate web of balloons or Yoshiuki Miura's hanging cone, in contrast, are impossible to ignore, so strong is their physical presence.

L'art au gymnase ? A l'OEB, il n'est pas rare de rencontrer des œuvres d'art dans des lieux inédits. Les œuvres de commande interviennent parfois de façon si subtile dans la vie quotidienne des collaborateurs que beaucoup ne les perçoivent pas même comme des œuvres d'art – et c'est ce qui fait leur charme particulier. Lorsqu'on admire un "papier peint décoratif" à la cafétéria, on a en réalité affaire à une œuvre de commande due à John Armleder ; il en va de même dans le gymnase, avec la peinture murale de 36 mètres de long due à Philippe Decrauzat, dont l'effet de moiré trouble la vue et surprend. Des installations suspendues, telles que les ballons enserrés dans un fin réticule dus à Tomás Saraceno ou le cône suspendu de Yoshiuki Miura, ne sauraient échapper à l'attention du public, tant leur présence est forte.







JOHN ARMLEDER
Ohne Titel, 2007

BRIDGET RILEY
Pastorale, 1973







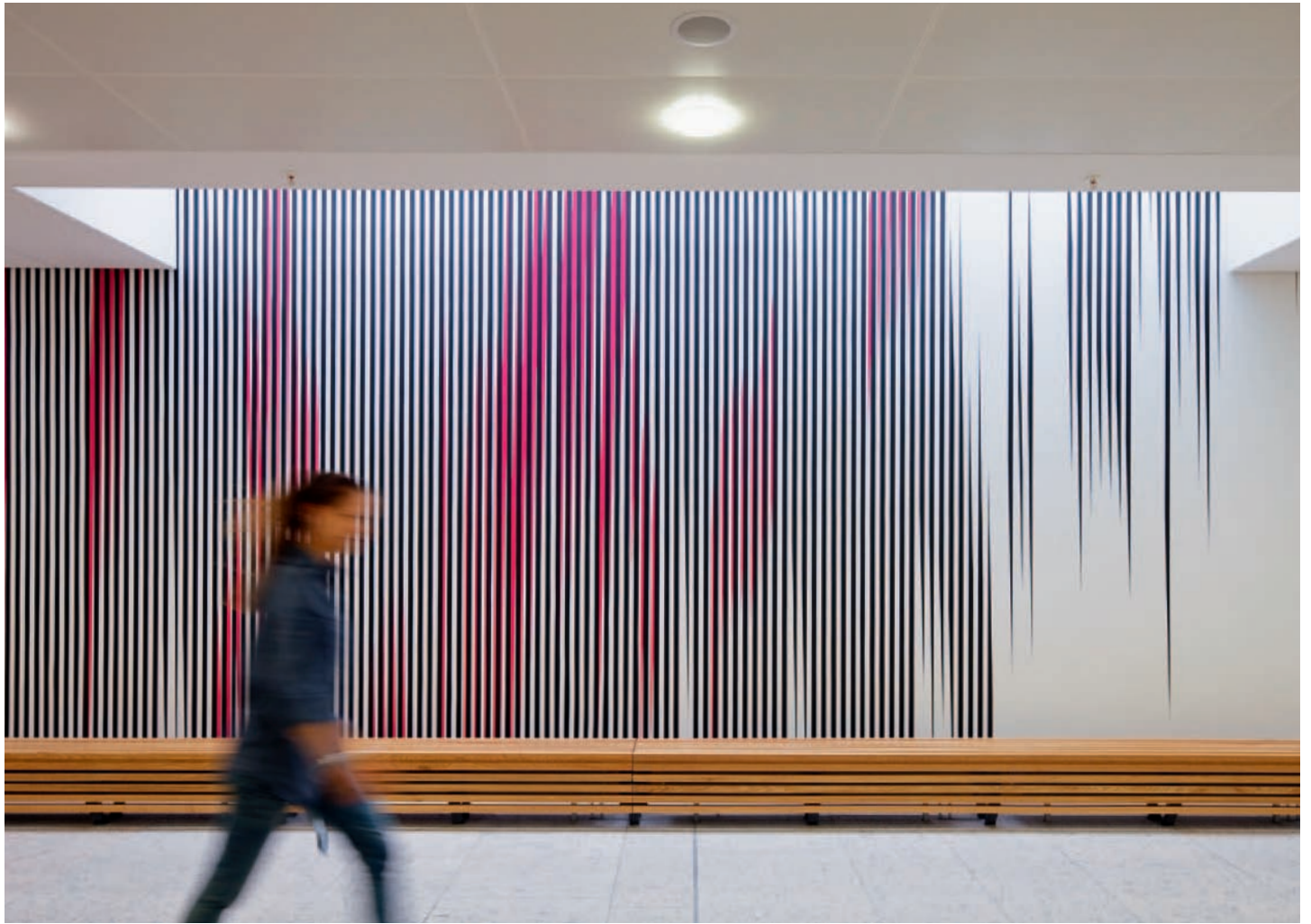
TOMÁS SARACENO
Flying Garden M32, 2007

YOSHIUKI MIURA
Schwingung des Raums, 2002











PHILIPPE DECRAUZAT
R.E.M., 2007

Zur Kunstsammlung des EPA

Mit der Auslobung von Wettbewerben zu Kunst-am-Bau-Projekten für öffentliche Außenflächen beginnt die Sammlungs-tätigkeit des EPA. Für den Gründungsbau der Münchner Zentrale wurden 1980 zwei große Plastiken von Philipp King (*1934, TN, Cross Bend) und Nicolas Schöffer (*1908, HU, †1992, FR, **CHRONOS 10 B**) realisiert, die bis heute fest zum visuellen Erscheinungsbild der Münchner Dienststellen gehören: Philipp Kings monumentales Werk bildet eine eigenwillige Klammer zwischen Gebäude und Straße, die Installation von Nicolas Schöffer beeindruckt durch die gigantische Größe und Konstruktion des Stahlkörpers. Seither ist die Sammlung des EPA stetig angewachsen und beinhaltet Fotografien, Tafelbilder, Skulpturen und Installationen von zeitgenössischen Künstlern unterschiedlicher Generationen und Bekanntheitsgrade. Zudem folgt die Sammlung in ihrer Ankaufspolitik zwar keiner bestimmten Schule oder Kunstströmung, dennoch fällt die Vielzahl konzeptueller Positionen auf, die sich immer wieder auf ganz unterschiedliche Weise dem Verhältnis von Kunst, Technik und Wissenschaft widmen. Die Tradition der großen, ortsspezifischen und zur Interaktion einladenden Außenplastiken, die mit den Werken von King und Schöffer begründet wurde, setzt sich bis in die Gegenwart fort: So hat Jeppe Hein (*1974, DK) für den Vorplatz in Den Haag die Brunnenanlage **Blomsten** (2004) in Form einer stilisierten Blume errichtet. In die Höhe schnellende Wasserstrahlen springen an und versiegen nach einem Zufallsprinzip, je nachdem, wie stark der Wind weht. Das Werk bildet durch diese punktuell sprudelnden Wasserwände sozusagen temporäre Räume aus. Diese können vom Besucher auch betreten werden – allerdings nur, wenn er auf die Skulptur zugeht, denn dann öffnen sich die Wasserwände für ihn. Auch die große Plastik **Rhythmus im Raum** (1994) von Max Bill (*1908, CH, †1994, DE), die in einem Innenhof der Münchener PschorrHöfe steht, lädt zum direkten Kontakt ein, in dem man sich auf Teile von ihr setzen kann. Die Plastik ist eigens für die Hofsituation und deren quadratische Rasenfläche entworfen worden. Bill entwickelte die raumgreifenden Dimensionen des Kunstobjektes aus einem menschlichen Maß heraus, indem er die Länge und Höhe der einzelnen Module der Plastik an die Sitzgröße einer Person anlehnte. Das Bronzeobjekt **Ring** (1990, EPA Wien, Garten) von Leo Zogmayer (*1949, AT) setzt sich mit einem Durchmesser von zwei Metern ebenfalls in Relation zur Physis des Menschen und lenkt zudem den Blick. Die gegossene Ringform rahmt die Aussicht auf den Garten ein, ihre archetypische Gestalt und die materielle Präsenz strahlen Dauerhaftigkeit und Wertigkeit aus und bieten Raum für kontemplatives Schauen.

Das EPA hat jedoch nicht nur für einige Außenbereiche große Werke beauftragt, sondern auch für Innenräume, für Verkehrsflächen wie Foyers und soziale Treffpunkte wie Kantinen. Im Zuge der Erweiterungsbauten in München und Den Haag sind in den letzten zehn Jahren Werke für solche speziellen räumlichen Situationen in den Dienstgebäuden entstanden. So wurde beispielsweise für einen großzügigen Treppenabgang inmitten

eines Foyers die Installation **Flying Garden M32** (2007, EPA München, Foyer Grasserstraße) von Tomás Saraceno (*1973, AR) realisiert. Das filigrane Gebilde aus miteinander verknüpften Ballons unterschiedlicher Größe scheint zu schweben, lässt an alternative, förmlich losgelöste Formen des sozialen Miteinanders denken und knüpft an historische architektur- und sozial-utopische Visionen an. Die **Wandarbeit** (2007, EPA München, Cafeteria Grasserstraße) von John M. Armleder (*1948, CH) ist ebenfalls eine ortsspezifische Installation. Sie wirkt zunächst wie eine Schmucktapete: Das dekorative Muster zeigt eine sich wiederholende sechseckige Wabenfigur, die an eine technische Zeichnung erinnert. Tatsächlich handelt es sich aber um eine stark schematisierte Abbildung von Plankton aus dem Buch *Kunstformen der Natur* (Ernst Haeckel, 1899–1904), das minutiös die Formenvielfalt überwiegend von Kleinstorganismen wiedergibt. Die Publikation hat großen Einfluss auf verschiedene künstlerische Strömungen wie beispielsweise den *art nouveau* gehabt. Indem Armleder sich auf dieses Buch bezieht, greift er einen elementaren Topos, nämlich die Verbindung von Kunst und Wissenschaft, auf. Eine ganz andere Art von Wandmalerei zeigt Philippe Decrauzat auf einer 36 Meter langen und 4 Meter hohen Galerie im Sportbereich der Münchener Grasserstraße. Decrauzat setzt sich seit Jahren mit dem physiologischen Phänomen der "rapid eye movements", kurz R.E.M. auseinander, so auch in diesem 2007 entstandenen Werk. **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. Es entsteht der Eindruck visualisierter Musik. Die starken Kontraste können bei längerer Betrachtung auch sogenannte Nachbilder entstehen lassen. Decrauzat bezieht sich in seinem Werk unter anderem auf die britische Künstlerin Bridget Riley, die eine der führenden Vertreterin der sogenannten Op-Art ist und Fragen nach der wahrnehmungspsychologischen Wirkungsmächtigkeit von Formen und Farben mit den Mitteln der Kunst stellt: Die Rolle des Betrachters ist in der Op-Art zentral für das Werk, das sich erst im Rezeptionsprozess und im Moment der visuellen Irritation vollständig konstituiert. Das EPA besitzt mit **Pastorale** (1973, EPA München, Erhardtstraße) eine frühe Arbeit von Riley.

Dass bisweilen auch für Konferenzräume Auftragsarbeiten entstehen, zeigt die Installation **Schwingung des Raums** (2002) von Yoshiyuki Miura (*1958, JP), die für das Auditorium in Den Haag entworfen wurde. In dem zentralen Tagungsraum hängen 2500 Granitsplitter an Nylonfäden in Form eines nach unten zulaufenden Kegels von der Decke. **Schwingung des Raums** wirkt trotz seiner Dimension fragil und vorläufig – fast so, als handle es sich um eine Studie zu einer Skulptur, deren Bestandteile sich noch nicht ganz zu der intendierten Form zusammengefügt hätten. Das Interesse des EPA, Kunstwerke in den öffentlichen Raum wirken zu lassen, äußert sich nicht nur durch die monumentalen Großplastiken der Kunst-am-Bau-Wettbewerbe, sondern auch

in der Positionierung einzelner Lichtarbeiten, die aus dem Innenraum in den städtischen Außenbereich hinaus leuchten. So wurde für einen nach Norden ausgerichteten Raum in der Münchener Bayerstraße eine große Lichtinstallation von Beat Zoderer (*1955, CH) geplant. **FARBORGEL 2004** (2005) besteht aus einer dreigeteilten Fläche, auf der hinterleuchtete Tafeln zu einer reliefartigen Struktur montiert sind. Deren vertikal angeordnete Farbstreifen fügen sich zu einer farbmächtigen Gesamtkomposition zusammen. Das Werk verleiht dem Innenraum ein gedämpftes, angenehmes Lichtklima und ist durch die Glasfassade des Gebäudes von der Straße aus gut sichtbar. Auch die Neonarbeit **IDEA** (1993) von Maurizio Nannucci (*1939, IT) hängt in der Cafeteria ebenfalls in der Bayerstraße nahe einer großflächigen Glasfassade und kann von der Straße aus gesehen werden. Nannucci legt in diesem großformatigen Werk, den Begriff *Idea* in vier verschiedenfarbigen Buchstaben übereinander. Diese können als abstraktes Farbspiel wahrgenommen werden, es lassen sich aber auch einzelne Buchstaben fokussieren – nur das Wort selbst ist kaum lesbar. Das Objekt **Pi** (1978, EPA München, Cafeteria Grasserstraße) von Keith Sonnier (*1941, USA) zeigt im Medium des Lichts einen elementaren Begriff – die Zahl π . Sonnier zeichnet mittels farbiger Neonröhren den griechischen Buchstaben für jene bis heute rätselhafte, mathematische Konstante nach, die das Verhältnis des Durchmessers zum Umfang eines Kreises beschreibt.

Eine enorme Strahlkraft besitzt auch das Werk **Malerei** (2005, EPA München, Foyer Bayerstraße 115) von Adrian Schiess (*1959, CH), allerdings ohne mit elektrischem Licht zu arbeiten. **Malerei** ist vom Künstler als abstrakte Malerei, nicht aber als ein an die Wand zu hängendes Tafelbild konzipiert: Das Werk liegt unübersehbar auf dem Boden. Die Signalfarbe übt eine starke visuelle Anziehung aus und scheint die Form selbst in Bewegung zu bringen, denn die gewellte Oberfläche erinnert an eine nicht ganz glatt gestrichene Decke oder ein Blatt Papier. Ein reales, überschlagenes Blatt Papier zeigen die beiden Fotografien **paper drop (Roma)** und **paper drop (shadow)** (2006/2007, EPA München, Grasserstraße) von Wolfgang Tillmans (*1968, DE). Die Nahsichtigkeit der Aufnahmen abstrahiert die Alltäglichkeit des Motivs: Der Blick wird auf die Perfektion der skulpturalen Form gelenkt sowie auf die nuancenreichen Farbschattierungen, die sich im Wechselspiel aus Licht und Schatten ergeben. Es entstehen Wahrnehmungsbilder zwischen Gegenständigkeit und Abstraktion. Im übertragenden Sinne im EPA gelandet ist ein Objekt von Panamarenko (*1940, BE). Panamarenko gehört zu den eigenwilligsten Grenzgängern zwischen Technik, Wissenschaft und Kunst. Sein **Flying Carpet** (1979, EPA München, Erhardtstraße) ist ein Werk, das wie all seine Arbeiten das Ergebnis einer Machbarkeitsstudie seiner utopischen Ideen ist. Panamarenko beschäftigt sich seit jeher intensiv mit dem uralten Menschheits Traum vom Fliegen und hat eine Vielzahl höchst skurriler Flugobjekte entworfen. Auch der fliegende Teppich, den das EPA besitzt, zeugt von dieser Faszination. Das Objekt steht geradezu paradigma-

tisch für die schöpferische und unbeirrbar Kraft des Forschens und für die enge Verbindung von Utopie und Machbarkeit. Etliche weitere in der Sammlung vertretene Positionen widmen sich der Beziehung zwischen Kunst und Wissenschaft, greifen wissenschaftliche Fortschrittsgedanken auf oder kommentieren technische Machbarkeiten. So verwendet Angela Bulloch (*1966, CA) in ihren **Night Sky Prints E.T. From Mercury.12** (2007, EPA Berlin) beispielsweise ein Computerprogramm, das unter anderem Blicke vom Planeten Merkur aus ins Weltall simulieren kann. Das Programm wurde ursprünglich in Planetarien verwendet. Bulloch zeigt zwölf Ausschnitte aus einer Ansicht, die sie jeweils bearbeitet und optisch vereinfacht hat – bis auf den Planeten Erde, der deshalb deutlich erkennbar ist. Die tschechische Bildhauerin und Fotografin Magdalena Jetelová (*1946, CZ) bezieht sich in **Iceland Project** (1991, EPA München, Bayerstraße 115) auf die topographisch bis heute nachvollziehbare, gebirgige Scheidestelle, an der aus einem großen Erdgebiet die beiden Kontinente Europa und Amerika auseinanderbrachen. Das insgesamt 70 000 Kilometer lange Gebirge ist auf Island auf einer Länge von 350 Kilometern über dem Meeresspiegel sichtbar. Jetelová markiert diese Linie mittels eines Laserstrahls. Das Werk **Dark cycles 4065** (2009, EPA München, Bayerstraße 115) von Thomas Ruff (*1958, DE) mutet wie eine filigrane Zeichnung an. Ruff setzt sich hier mit Kupferstichen des 19. Jahrhunderts auseinander, die elektromagnetische Felder darstellen. Diese Vorlagen hat Ruff, der in seinem vielgestaltigen Werk immer wieder die Grenzen der Fotografie und der Kunst auslotet, digitalisiert und dann mittels der mathematischen Formel für Zykloide in einen abstrakten, scheinbar infiniten Raum auf der Fläche transformiert.

Anette Hüscher

The EPO art collection

The EPO's art collection began with competitive commissions for public outdoor spaces. In 1980 two large sculptures were created for the original building at the Munich headquarters: one by Phillip King (*1934, TN, **Cross Bend**) and another by Nicolas Schöffer (*1908, HU, †1992, FR, **CHRONOS 10 B**). These works have become an integral part of the visual impact of the Munich offices: Phillip King's monumental work forms an unconventional bracket between building and street, and Nicolas Schöffer's steel construction turns heads with its massive size and compositional power. Since then the EPO collection has grown continuously to include photographs, paintings, sculptures and installations by contemporary artists of different ages and degrees of fame. The acquisition policy of the collection, furthermore, is not orientated towards any particular school or art movement and yet it is noticeable that many conceptual positions are represented and that these are concerned in very different ways with the relationship between art, technology and science.

The tradition of large, site-specific outdoor works inviting audience participation, started by the works of King and Schöffer, has continued to the present day: Jeppe Hein (*1974, DK), for instance, created **Blomsten** (2004), a water feature in the form of a stylised flower, specifically for the forecourt in The Hague. Fountains of water leap or disappear at random, depending on the strength of the wind. The work creates temporary rooms, so to speak, delineated by sporadically formed bubbling walls of water. These spaces can even be entered by the viewer – but only if he or she actually approaches the sculpture, for only then do the walls of water open up to admit the visitor. The large sculpture **Rhythmus im Raum** [Rhythm in Space] (1994) by Max Bill (*1908, CH, †1994, DE) that stands in one of the PschorrHöfe courtyards in Munich also invites the onlooker to make direct contact by taking a seat on some of its sections. The sculpture was created specially for the conditions in the courtyard with its square lawn. Max Bill related the spatial dynamics of the work to the human form by adjusting the length and height of the sculpture's individual components to the size of a person when seated. The eye-catching bronze object **Ring** (1990, EPO Vienna, garden) by Leo Zogmayer (*1949, AT), with its diameter of two metres, also relates to the physical proportions of the human figure. The cast ring shape frames the view of the garden: its archetypal form and physical presence radiate durability and value, opening up space for visual contemplation.

The EPO has commissioned large-scale works not only for several outdoor sites but also for interior rooms and thoroughfares such as foyers and social meeting points such as canteens. Following the expansion of the buildings in Munich and The Hague over the last decade, pieces have been designed for such particular spatial contexts within the office buildings. For example, the installation **Flying Garden M32** (2007, EPO Munich, foyer, Grasserstraße) by Tomás Saraceno (*1973, AR) was created for the spacious stairwell in the centre of a foyer. The delicately interconnected structure consisting of various-sized balloons seems to float: it

conjugates up the impression of alternative forms of social togetherness, liberated from convention and linked to historical visions of architecture and social utopia. The **mural** (2007, EPO Munich, cafeteria, Grasserstraße) by John M. Armleder (*1948, CH) is also a site-specific installation. At first sight it looks like decorative wallpaper: the pattern is made up of a repeated six-cornered honeycomb-like shape reminiscent of a technical drawing. In fact it is a highly schematised representation of plankton from the book *Kunstformen der Natur* (Ernst Haeckel, 1899–1904), which illustrates in minute detail the diverse forms of mainly very tiny organisms. This publication had a great influence on a wide range of art movements such as *art nouveau*. In drawing on this book, Armleder addresses a fundamental topos, namely the connection between art and science. The mural by Philippe Decrauzat, on a 36 meter long by 4 meter high gallery wall in the sports hall on Munich's Grasserstraße, is very different. For many years Decrauzat has been investigating the physiological phenomenon of "rapid eye movement" or REM and this is also true of the work in question which dates from 2007. **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, thus creating the impression of visualised music. The stark contrasts can also cause so-called after-images after longer viewing. One influence on Decrauzat's art is the work of the British artist Bridget Riley, who is a leading representative of so-called op art and uses artistic means to address questions about the psychological impact of shapes and colours. In op art the role of the viewer is central to the work, which only becomes complete through the process of reception and at the moment of visual stimulation. The EPO owns **Pastorale** (1973, EPO Munich, Erhardtstraße), one of Riley's early works.

The installation **Schwingung des Raums** [Vibration of Space] (2002) by Yoshiyuki Miura (*1958, JP) was commissioned and designed for a conference room, namely the auditorium in The Hague. In this central conference room there are 2500 bits of granite hanging by nylon threads from the ceiling to form the shape of a cone pointing downwards. Despite its size, this installation appears fragile and has a transient air – almost as if it were a study for a sculpture whose constituent parts have not yet quite combined in the shape intended.

The EPO's interest in artworks with a public impact is not confined to the monumental large-scale sculptures selected from its competitive commissions. It also includes light installations that shine out from within into the city beyond. For example, a large light installation was commissioned from Beat Zoderer (*1955, CH) for a north-facing room on Munich's Bayerstraße.

FARBORGEL 2004 [Coloured Organ] (2005) consists of a surface divided into three parts on which panels lit from behind are mounted to form a relief-like sculpture. Vertical stripes combine to form a strongly colourful overall composition. The work lends a pleasant atmosphere of subdued lighting to the interior space

and is clearly visible from the street through the glass facade of the building. The neon light installation **IDEA** (1993) by Maurizio Nannucci (*1939, IT) is hung in the cafeteria, also on Bayerstraße, near a glass facade of generous dimensions and thus is also visible from the street. In this large-scale work Nannucci superimposes the letters of the word *Idea* in four different colours. His work can be understood as abstract playing with colour, yet it is also possible to focus on the individual letters – only the word itself remains almost illegible. The object **Pi** (1978, EPO Munich, cafeteria, Grasserstraße) by Keith Sonnier (*1941, USA) represents a fundamental concept, the number π , using light as a medium. Sonnier makes a drawing with neon strip lights of the Greek letter: the mysterious mathematical constant defining the relationship of the diameter of a circle to its circumference.

Malerei [Painting] (2005, EPO Munich, foyer, Bayerstraße 115) by Adrian Schiess (*1959, CH) shines very powerfully without needing electric light. It was designed as a kind of abstract painting but not of the type to be hung on the wall. It clearly belongs on the floor. The eye-catching colour seems to start it moving, the wavy surface being reminiscent of a not quite evenly painted ceiling or a piece of paper. The two photographs **paper drop (Roma)** and **paper drop (shadow)** (2006/2007, EPO Munich, Grasserstraße) by Wolfgang Tillmans (*1968, DE) show a real piece of paper lying in a delicate draped fold. The close-up views lend an abstract quality to this everyday motif. The eye 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 between the concrete and the abstract. An object by Panamarenko (*1940, BE) has landed as it were at the EPO. Panamarenko is a maverick explorer of the interfaces between technology, science and art. His **Flying Carpet** (1979, EPO Munich, Erhardtstraße) is, like all his works, the result of an investigation into the feasibility of his utopian ideas.

Panamarenko has always been fascinated by the age-old human dream of flying and has designed a large number of whimsical flying objects such as the flying carpet, now in the EPO's possession, which is a paradigm for the creative and unerring power of research and the contingency of utopia and feasibility. Several other pieces in the collection are devoted to the relationship between art and science, and take up scientific ideas of progress or comment on technical feasibility. Thus Angela Bulloch (*1966, CA) in her **Night Sky Prints E.T. From Mercury.12** (2007, EPO Berlin) employs a computer program to simulate views of the universe, for instance, from the planet Mercury. The program was originally used in planetaria. Bulloch shows twelve excerpts taken from a single view of the universe and has modified and optically simplified each one – except for the planet Earth, which stands out as a result. The sculptress and photographer Magdalena Jetelová (*1946, CZ) in her **Iceland Project** (1991, EPO Munich, Bayerstraße 115) is concerned with the mountainous boundaries – visible topographically to this day – of the tectonic plates that diverged and collided to create the huge areas of the

Earth now constituting the continents of Europe and America. Three hundred and fifty kilometres of the Mid-Atlantic Ridge, which extends over 70 000 kilometres altogether, are visible above sea level on Iceland. Jetelová marks this line with a laser beam. The work **Dark cycles 4065** (2009, EPO Munich, Bayerstraße 115) by Thomas Ruff (*1958, DE) suggests a filigree drawing. Here Ruff engages with nineteenth-century copper engravings depicting electromagnetic fields. Ruff, whose multi-faceted oeuvre frequently draws on the interface between photography and art, has digitised these plates and then used the mathematical formula for cycloids to transform the data and create a surface impression of infinite space.

Anette Hüscher

La collection d'art de l'OEB

L'OEB avait jeté les bases de sa collection en lançant un concours d'art public en vue d'installer des œuvres d'art aux abords de ses bâtiments administratifs. Deux sculptures monumentales destinées au siège de Munich avaient vu le jour en 1980, réalisées par Phillip King (*1934, TN, **Cross Bend**) et Nicolas Schöffer (*1908, HU, †1992, FR, **CHRONOS 10 B**). Toutes deux restent indissociables de l'image du site munichois. L'œuvre de Phillip King forme une singulière accolade qui relie le bâtiment à la rue ; l'installation de Nicolas Schöffer frappe par ses proportions gigantesques et par la structure de cette construction en acier. Depuis, la collection de l'OEB n'a cessé de s'enrichir. Elle comporte des photographies, des tableaux de chevalet, des sculptures et installations dus à des artistes contemporains appartenant à diverses générations, les uns déjà célèbres, d'autres commençant à se faire connaître. Dans sa politique d'acquisition, la collection n'est inféodée à aucune école ni à aucun courant artistique. On est néanmoins frappé par la multitude des propositions conceptuelles qui, de façons très diverses, s'inspirent toutes du rapport entre art, technique et sciences.

La tradition des grandes sculptures implantées dans les espaces extérieurs, spécifiquement conçues pour leur site, invitant à l'interaction, entamée avec les œuvres de King et de Schöffer, se poursuit jusque dans le présent. C'est ainsi que Jeppe Hein (*1974, DK) a érigé sur la place devant l'édifice de La Haye la fontaine **Blomsten** (2004), qui se présente comme une fleur stylisée. Des jets d'eau jaillissent et se tarissent selon un principe aléatoire, selon la force du vent. Ces jets, qui forment ponctuellement des parois, délimitent comme des espaces temporaires dans lesquels le visiteur peut pénétrer. Mais il lui faut pour cela s'approcher de la sculpture : c'est alors seulement que les parois faites de jets d'eau se fendent pour le laisser passer. La grande sculpture **Rhythmus im Raum** (1994) due à Max Bill (*1908, CH, †1994, DE), érigée dans l'un des PschorrHöfe de Munich, invite elle aussi à un contact direct, dans la mesure où l'on peut s'asseoir sur certaines de ses parties. Cette sculpture a été réalisée spécifiquement pour la cour intérieure et la pelouse carrée sur laquelle elle se dresse. Pour déterminer les dimensions de l'œuvre d'art qui occupe cet espace, Bill est parti du corps humain, en proportionnant la longueur et la hauteur de sa sculpture aux mensurations d'une personne assise. L'objet en bronze coulé **Ring** (1990, OEB Vienne, jardin), par Leo Zogmayer (*1949, AT), de deux mètres de diamètre, prend également pour référence la figure humaine. Qui plus est, il oriente le regard. Cette sculpture en forme d'anneau vient cadrer la vue du jardin. De sa forme archétypique et de son matériau émane une impression de durabilité et de valeur, tout en invitant à la contemplation.

L'OEB ne s'est pas contenté de commander des œuvres de grandes dimensions pour ses abords extérieurs. D'autres œuvres ornent les intérieurs, lieux de circulation tels que les halls ou espaces de rencontre tels que les cafétérias. A l'occasion des travaux d'extension des bâtiments de Munich et de La Haye, ces dix dernières années, diverses œuvres ont été créées spécifiquement pour

des lieux choisis dans les bâtiments administratifs. C'est ainsi par exemple que Tomás Saraceno (*1973, AR) a réalisé l'installation **Flying Garden M32** (2007, OEB Munich, hall de la Grasserstraße) pour une ample montée d'escaliers au centre d'un hall. La structure en filigrane maintenant ensemble des ballons de tailles diverses semble en suspens dans l'air. Elle évoque des façons alternatives, pour ainsi dire libérées des liens traditionnels, d'être en société, et se rattache à des utopies architecturales et sociales du passé. **La peinture murale** (2007, OEB Munich, cafétéria Grasserstraße), par John M. Armleder (*1948, CH), est elle aussi une installation spécifiquement conçue pour un lieu. A première vue, elle fait penser à un papier peint décoratif. Le motif répète une matrice de cellules hexagonales qui évoque un dessin technique. De fait, il s'agit d'une représentation très schématique du plancton, tirée de l'ouvrage *Kunstformen der Natur* (Ernst Haeckel, 1899–1904) qui reproduit avec minutie la diversité des formes rencontrées essentiellement chez les microorganismes. Cette publication a exercé une grande influence sur des courants artistiques tels que l'*art nouveau*. En se référant à cet ouvrage, Armleder reprend le topos élémentaire du lien entre art et sciences. Philippe Decrauzat propose une peinture murale d'un toute autre genre occupant la paroi d'une galerie de 36 mètres de long et de 4 mètres de haut dans la partie du bâtiment de la Gasserstraße à Munich consacrée aux sports. Cette œuvre datée de 2007 témoigne de l'intérêt que Decrauzat consacre depuis maintenant bien des années au phénomène physiologique des "rapid eye movements" (acronyme R.E.M.). **R.E.M.** désigne les mouvements oculaires caractéristiques de la phase du rêve pendant le sommeil. La vaste peinture murale est composée de droites verticales sur fond blanc structurant la surface selon des rythmes variables. Il s'en dégage une impression de musique traduite en langage visuel. Lorsqu'on les regarde pendant un certain temps, les forts contrastes sont susceptibles de provoquer des images dites rémanentes. Decrauzat se réfère entre autres choses à l'artiste britannique Bridget Riley. Cette artiste, qui compte parmi les principaux protagonistes de l'op-art, pose la question scientifique de l'action des formes et des couleurs sous l'angle de la psychologie de la perception en empruntant les moyens de l'art. Dans l'op-art, le spectateur occupe une fonction centrale pour l'œuvre. Celle-ci ne se constitue pleinement que dans sa réception et dans la dimension de l'irritation visuelle. De cette artiste, l'OEB possède une œuvre précoce, **Pastorale** (1973, OEB Munich, Erhardtstraße). Il arrive également que des commandes soient destinées à des salles de conférence, telle que l'installation **Schwingung des Raums** (2002), par Yoshiyuki Miura (*1958, JP), conçue pour l'auditorium à La Haye. Dans la salle de conférence centrale, 2500 éclats de granit sont suspendus au plafond par des fils de nylon, formant un cône pointé vers le bas. Malgré ses dimensions, Schwingung des Raums paraît fragile et provisoire – comme s'il s'agissait d'une étude préparatoire en vue d'une sculpture dont les composantes n'ont pas encore trouvé leur place définitive dans l'assemblage prévu.

L'OEB souhaite que les œuvres retentissent sur l'espace public. Ce vœu ne s'exprime pas seulement par le biais des grandes sculptures monumentales des concours d'art public, mais également dans l'emplacement choisi pour certaines œuvres lumineuses, dont la lumière, issue de l'intérieur des bâtiments, rayonne dans l'espace extérieur urbain. Ainsi, Beat Zoderer (*1955, CH) a conçu une grande installation lumineuse pour une salle orientée au nord. **FARBORGEL 2004** (2005) (OEB Munich, Bayerstraße 115) présente une structure en triptyque, dont chaque volet est constitué de plaques de verre éclairées par derrière, faisant l'effet de bas-reliefs. Les bandes de couleur alignées à la verticale composent un ensemble aux coloris puissants. Par la lumière tamisée qu'elle dispense, l'œuvre confère à l'espace intérieur une atmosphère agréable. Elle est également bien visible depuis la rue par la baie vitrée du bâtiment. L'œuvre en néons **IDEA** (1993, OEB Munich, cafétéria Bayerstraße 34), par Maurizio Nannucci (*1939, IT), accrochée près d'une grande baie vitrée, est elle aussi visible depuis la rue. Dans cette œuvre de grand format, Nannucci décompose le mot *Idea* en quatre lettres de couleurs différentes qu'il superpose les unes aux autres. On peut la percevoir comme un jeu abstrait avec des couleurs, tout comme on peut concentrer son attention sur les lettres individuelles – seul le mot lui-même est difficilement lisible. L'objet **Pi** (1978, OEB Munich, cafétéria Grasserstraße), par Keith Sonnier (*1941, USA), incarne au moyen de la lumière un concept élémentaire – le nombre π . Des tubes de néon épousent les formes de cette lettre grecque correspondant à une constante mathématique qui conserve encore aujourd'hui son mystère, désignant le rapport entre le diamètre et la circonférence d'un cercle.

Un rayonnement considérable émane également de **Malerei** (2005, OEB Munich, hall Bayerstraße 115), une œuvre d'Adrian Schiess (*1959, CH), quand bien même celui-ci ne travaille pas avec de la lumière électrique. **Malerei** a été certes conçu par l'artiste comme une peinture abstraite, mais non comme un tableau à accrocher au mur. Pas moyen de s'y tromper : l'œuvre est posée par terre. La couleur dont elle est peinte, normalement utilisée dans le domaine de la signalétique, capte le regard et semble mettre en mouvement la forme elle-même. La surface ondulante fait penser à un plafond peint de façon pas tout à fait régulière, ou à une feuille de papier. C'est une feuille de papier réelle, repliée sur elle-même, que représentent les deux photographies **paper drop (Roma)** et **paper drop (shadow)** (2006/2007, OEB Munich, Grasserstraße), par Wolfgang Tillmans (*1968, DE). Le flou des prises de vue rend abstrait ce motif pourtant quotidien. Le regard est attiré par la perfection de la forme sculpturale et par les multiples dégradés de couleurs qui résultent du jeu changeant entre ombre et lumière. Les images perçues se situent à mi-chemin entre figuration et abstraction.

De l'objet de Panamarenko (*1940, BE), on peut dire qu'il a atterri à l'OEB au sens figuré. Panamarenko est l'un des représentants les plus extrêmes de ces non-conformistes qui évoluent à la frontière entre technique, sciences et art. Son **Flying Carpet** (1979,

OEB Munich, Erhardtstraße) est une œuvre qui, comme tous ses autres travaux, résulte d'une étude de faisabilité de ses idées utopiques. Panamarenko a depuis toujours été profondément interpellé par un rêve qui remonte aux origines de l'humanité, celui de voler. Il a conçu une multitude d'objets volants plus bizarres les uns que les autres. Le tapis volant de la collection de l'OEB témoigne de cette fascination. L'objet est la figure emblématique de la puissance créatrice inébranlable du chercheur et pour le lien étroit qui unit utopie et faisabilité.

La collection comporte également d'autres propositions qui, d'une façon ou d'une autre, sont consacrées au rapport entre art et sciences, qui se saisissent de l'idée du progrès scientifique ou qui apportent leur commentaire à la faisabilité technique. Ainsi Angela Bulloch (*1966, CA), dans ses **Night Sky Prints E.T. From Mercury.12** (2007, OEB Berlin), utilise un logiciel informatique capable entre autres choses de simuler des vues de l'univers prises depuis la planète Mercure. Ce logiciel était à l'origine utilisé dans les planétariums. Bulloch présente 12 détails d'une vue qu'elle a retravaillée et dont elle a simplifié l'aspect optique – à l'exception de la planète terre, clairement reconnaissable. Dans **Iceland Project** (1991, OEB Munich, Bayerstraße 115), la sculptrice et photographe tchèque Magdalena Jetelová (*1946, CZ) se réfère à la ligne de fracture, encore aujourd'hui topographique-ment repérable au niveau de la dorsale atlantique, à partir de laquelle les deux plaques continentales de l'Europe et de l'Amérique se sont dissociées. En Islande, cette dorsale de 70.000 km de long au total émerge au-dessus du niveau de la mer sur 350 km. Jetelová a retracé cette ligne au moyen d'un rayon laser. L'œuvre **Dark cycles 4065** (2009, OEB Munich, Bayerstraße 115) due à Thomas Ruff (*1958, DE) apparaît comme un dessin en filigrane. Ruff a travaillé sur des gravures sur cuivre du XIX^{ème} siècle représentant des champs électromagnétiques. Ruff, qui, dans son œuvre multiforme, explore volontiers les limites entre photographie et art, a numérisé ce matériel, puis lui a appliqué la formule mathématique pour les cycloïdes pour obtenir des courbes qu'il a projetées sur un plan, évocatrices d'un espace abstrait, en apparence infini.

Anette Hüsch

Kunst kommuniziert. Nicht nur Kunst im öffentlichen Raum hat diese Funktion. Auch Werke, die im Innenraum hängen und zugleich von der Straße her wahrnehmbar sind, vermitteln Botschaften.

Art as an act of communication. This is not restricted to art in public spaces. Works that hang indoors but are visible from the street convey messages.

L'art est un acte de communication. Cela n'est pas seulement vrai pour l'art dans l'espace public. Les œuvres exposées à l'intérieur des bâtiments, mais visibles depuis la rue, communiquent elles aussi des messages.

Orte wie Cafeteria oder Kantine erfüllen eine wichtige soziale Funktion für die Bediensteten. Oft sind sie von außen einsehbar oder sogar der Öffentlichkeit zugänglich. Mit Kunst, die die räumliche Trennung von "innen" und "außen" transzendiert, öffnet sich die Behörde der Öffentlichkeit und gibt gleichzeitig etwas von ihrem Innenleben preis. Lichtinstallationen von Maurizio Nannucci ("Idea"), Keith Sonnier ("Pi") oder Beat Zoderer ("Farborgel") strahlen selbstbewusst in den städtischen Raum hinein. Sie sind oft typographisch und wollen decodiert werden, manchmal beeindrucken sie aber auch allein durch ihre fast sakrale Präsenz. Mit ihren jeweils sehr unterschiedlich umgesetzten papierdünnen Faltenwürfen kommunizieren Werke von Adrian Schiess und Wolfgang Tillmans subtil nach außen – eine augenzwinkernde Anspielung auf das papierlose Büro?

Locations, such as cafeterias or canteens, have an important social function for staff. Often, they can be seen from the outside or are even open to the public. In choosing art that transcends the spatial separation between "inside" and "outside", the Office opens itself to the public and at the same time reveals something about its inner life. Light installations by Maurizio Nannucci ("Idea"), Keith Sonnier ("Pi") or Beat Zoderer ("Farborgel" [Coloured Organ]) shine out confidently into the urban environment. Such works are frequently typographic by nature and call out to be deciphered. Sometimes, however, the stir they cause is down solely to their almost sacred presence. The works of Adrian Schiess and Wolfgang Tillmans with their very different, paper-thin drapes and folds offer subtle commentaries – a tongue-in-cheek allusion to the paperless office, perhaps?

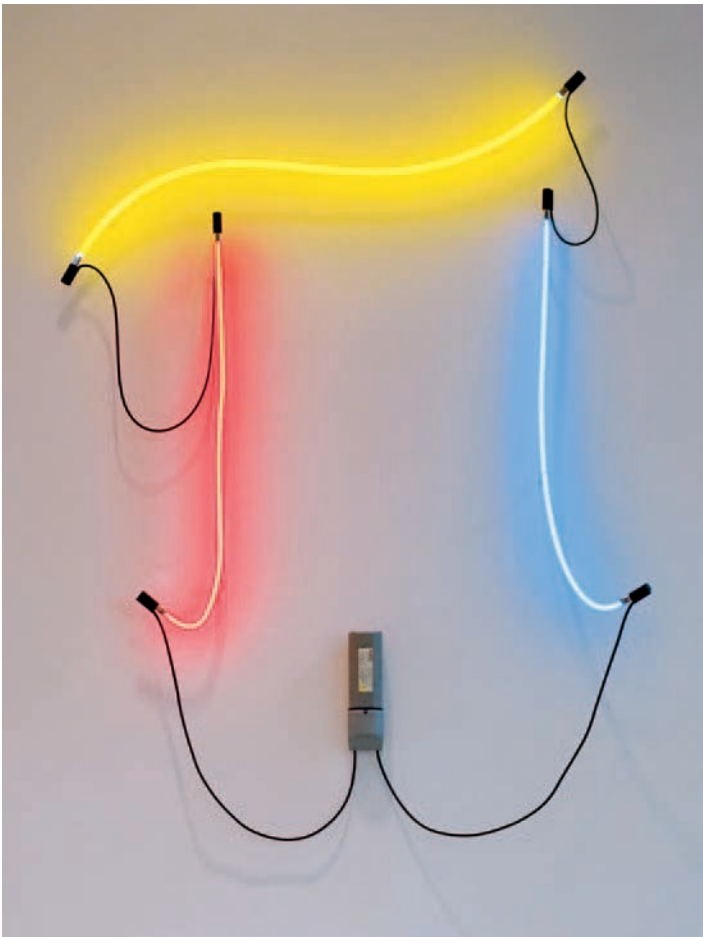
Des lieux tels que les cafétérias ou les cafés revêtent une fonction sociale importante aux yeux de leurs usagers. Souvent, ces espaces sont visibles depuis l'extérieur ou même accessibles au public. En favorisant un art qui transcende la séparation spatiale entre "intérieur" et "extérieur", l'Office s'ouvre au public et lève le voile sur une portion de sa vie intérieure. Les installations lumineuses de Maurizio Nannucci ("Idea"), Keith Sonnier ("Pi") ou Beat Zoderer ("Farborgel") rayonnent pleins de confiance dans l'espace urbain. Ce sont des œuvres typographiques qui demandent à être déchiffrées, même si leur présence quasi sacrée impressionne en tant que telle. Quelle que soit la diversité des techniques utilisées, en prenant tous deux pour motif la forme donnée à une feuille de papier, Adrian Schiess et Wolfgang Tillmans adressent un message subtil au monde extérieur : serait-ce une allusion pince-sans-rire au bureau sans papier ?

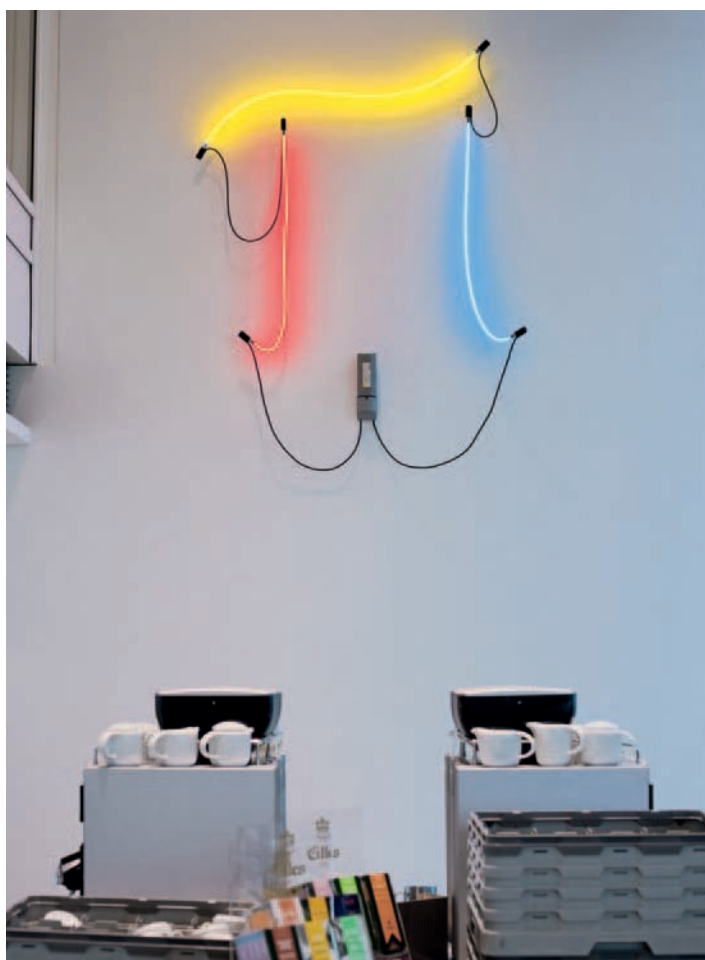




AURIZIO NANNUCCI
IDEA, 1993



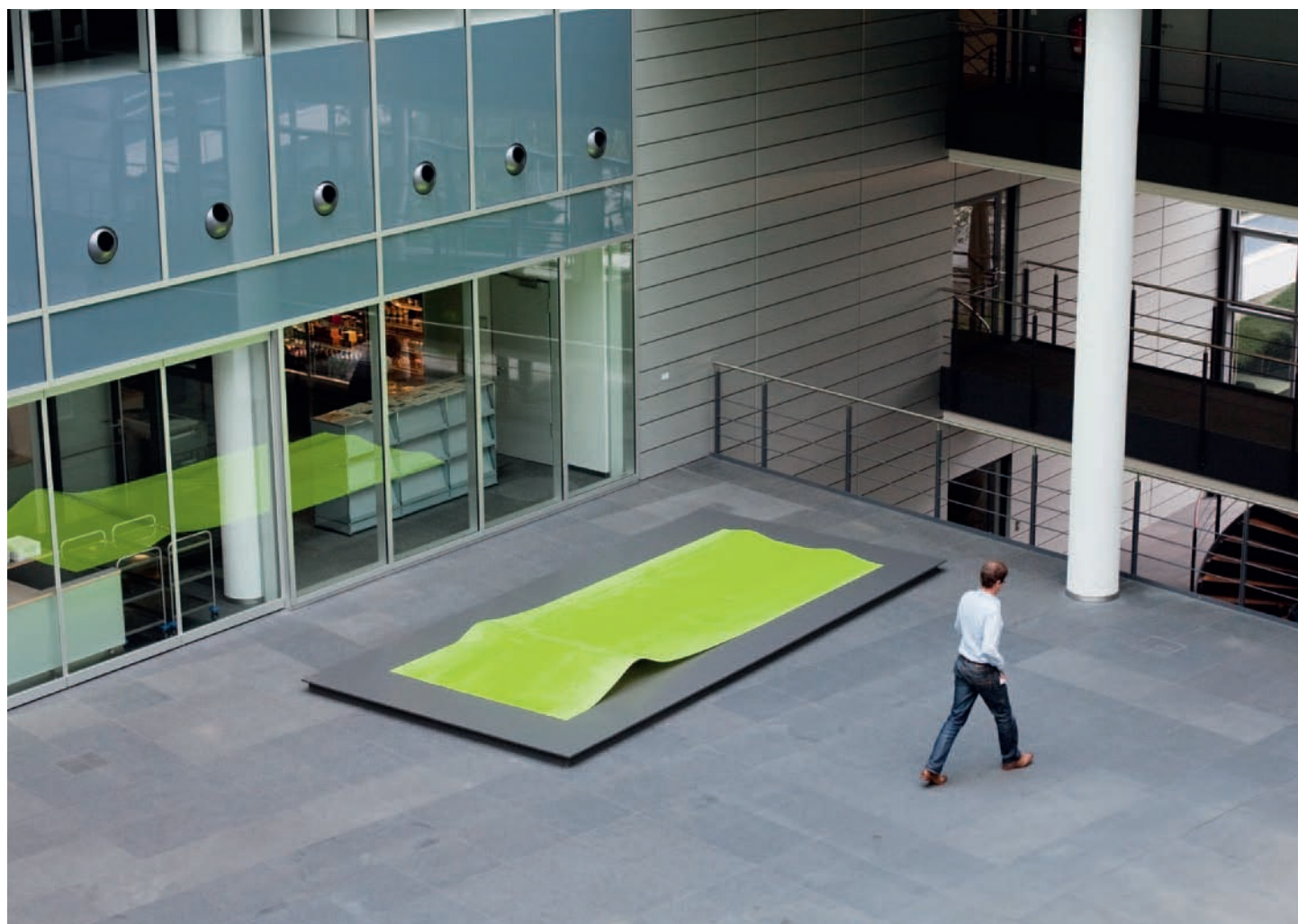




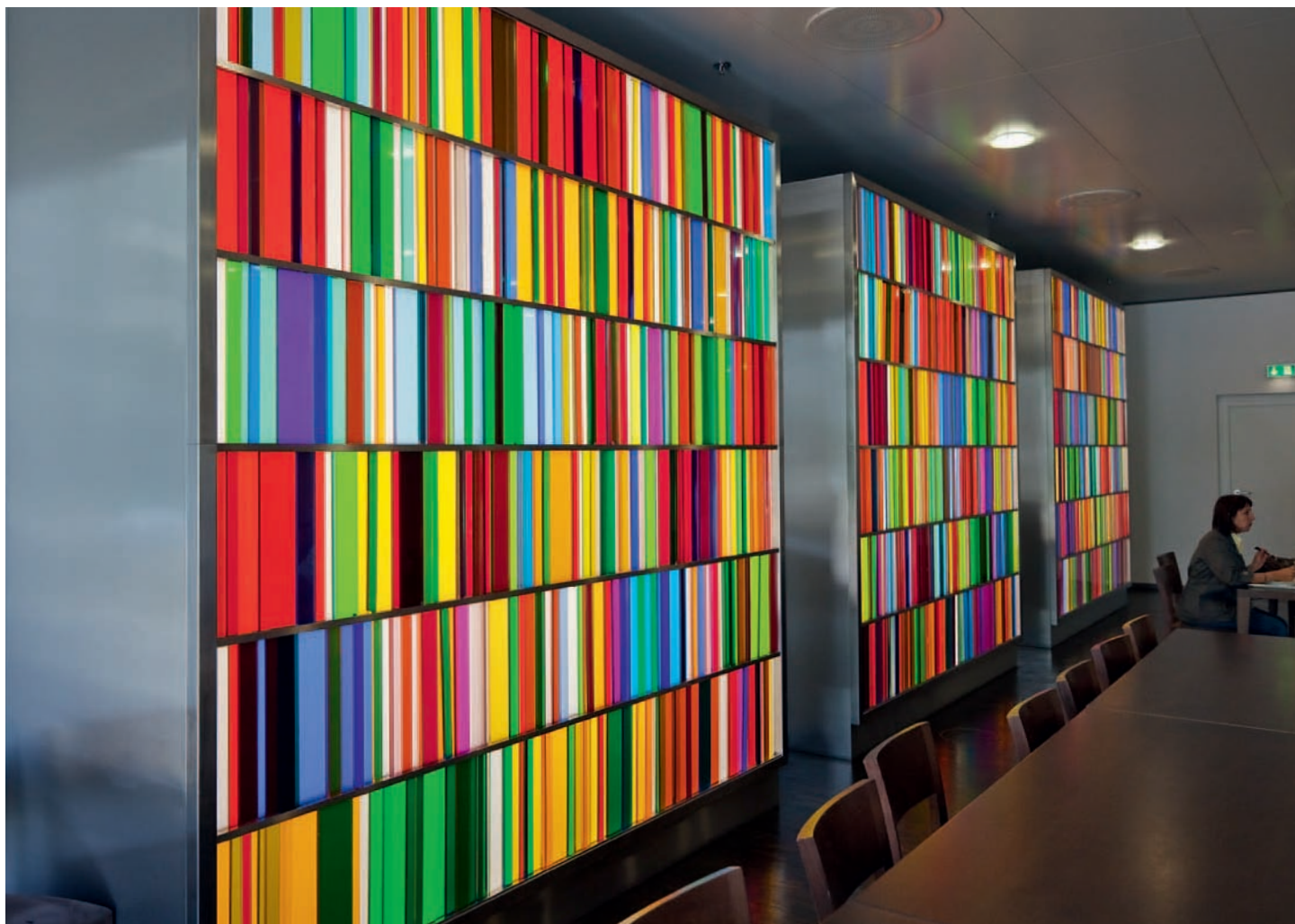
KEITH SONNIER
Pi, 1978







ADRIAN SCHIESS
Malerei, 2005



BEAT ZODERER
FARBORGEL 2004, 2005







WOLFGANG TILLMANS
paper drop (shadow), 2006



Erfindungen werden durch Patente geschützt. Die explodierende Vielfalt technologischen Weltwissens bietet auch Künstlern der Gegenwart Ansatzpunkte für ihre Werke.

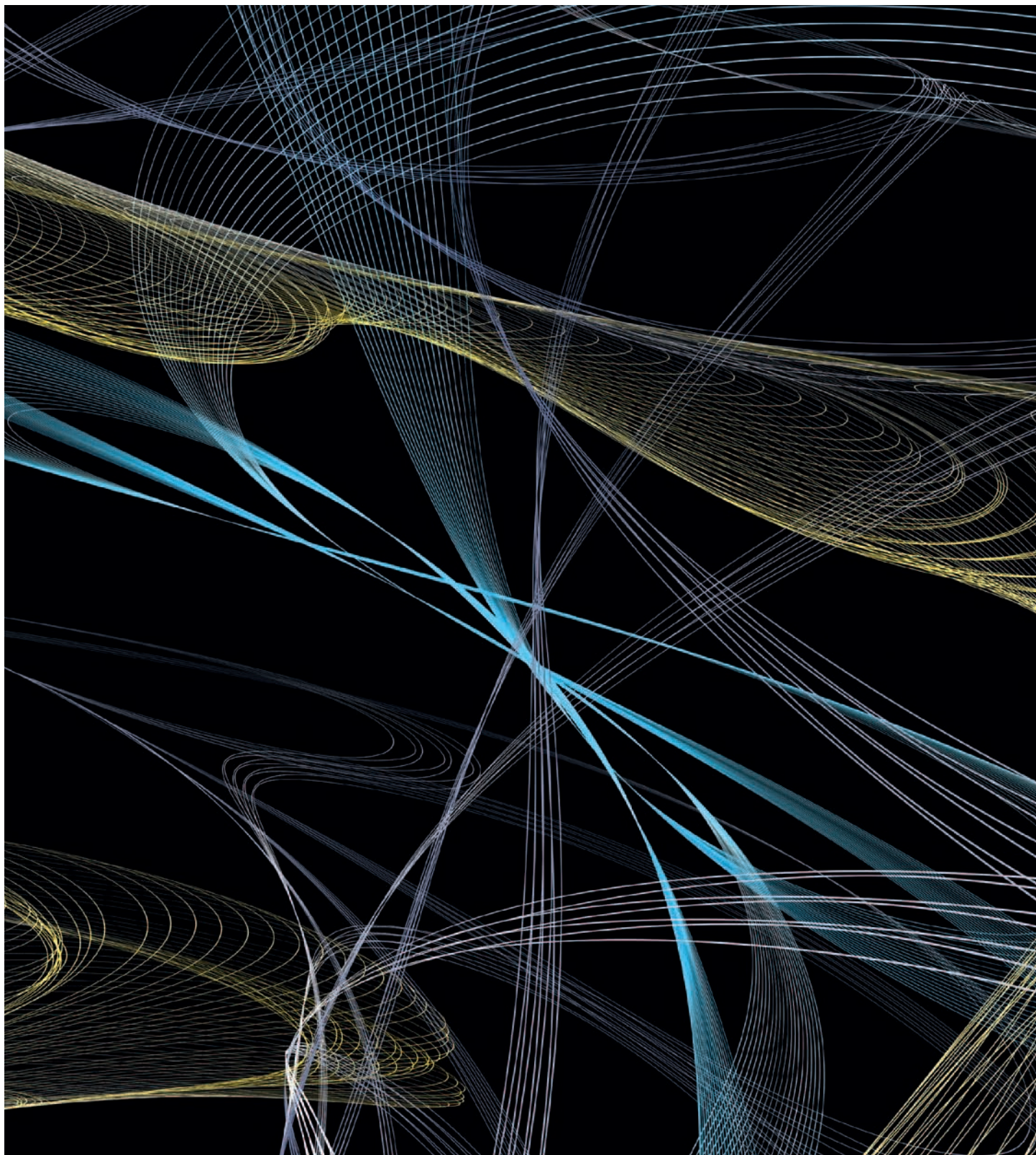
Patents protect inventions. The soaring number of technological fields of knowledge provides contemporary artists too with material for new works.

Les brevets sont là pour protéger des inventions. La multiplication vertigineuse des avancées technologiques partout au monde n'a pas manqué d'inspirer les artistes de notre temps.

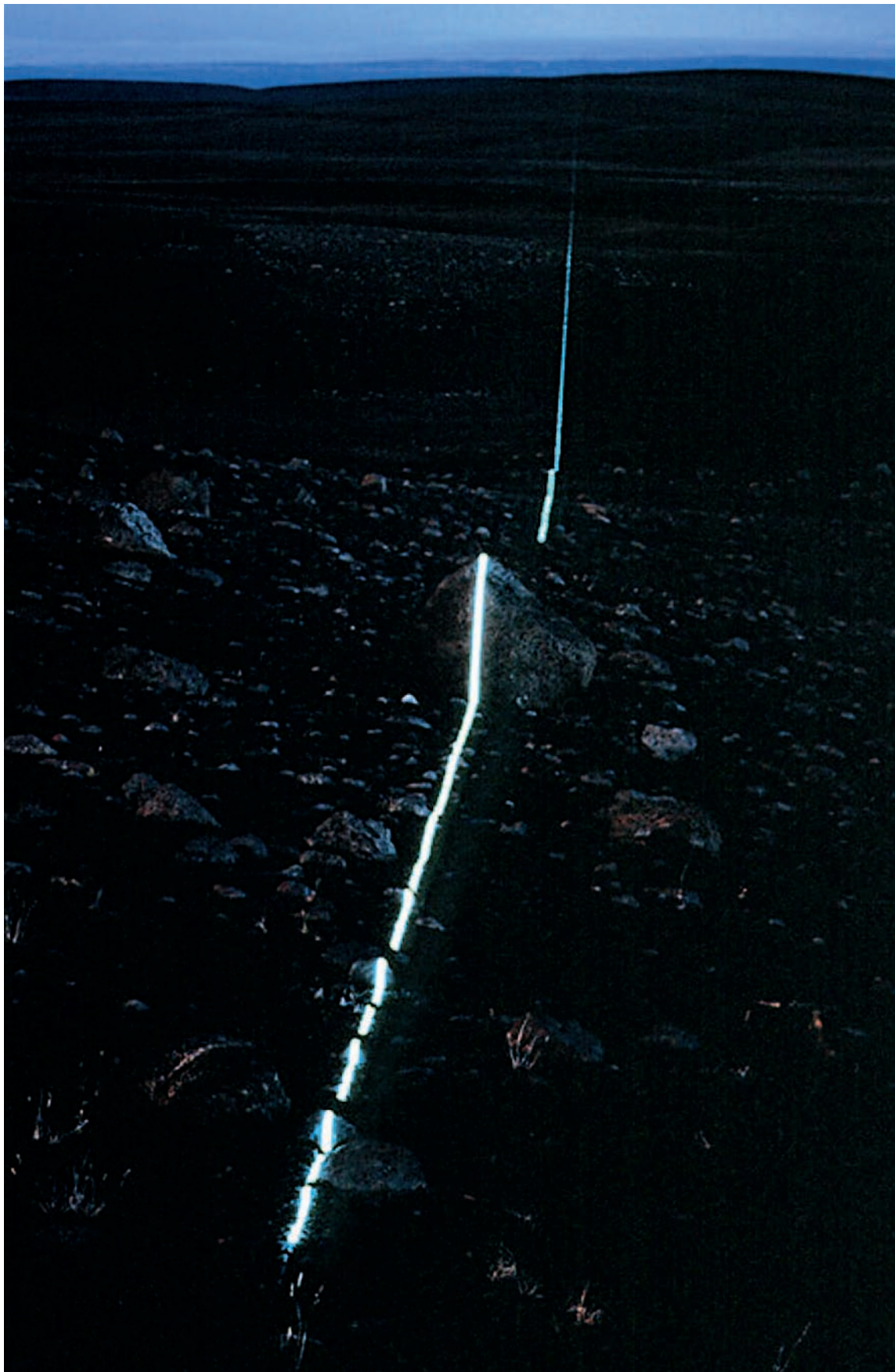
Ganz gleich, ob sie eher assoziativ, ironisch, spielerisch, konsumistisch, pop-kulturell oder einfach nur ästhetisch sind – Kunstwerke an der Schnittstelle von Wissenschaft und Technologie sind selten dekorativ. Häufig wirken sie formal spröde, unzugänglich und weigern sich vordergründig zu gefallen. Ihr Konzept zu entschlüsseln fordert den analytischen Scharfsinn der Patentprüfer heraus. Erfindungen, die im Zusammenhang mit dem alten Menschheits Traum vom Fliegen stehen (Panamarenko), sind ebenso darunter wie Untersuchungen aufeinanderstoßender tektonischer Platten (Magdalena Jetelová), astronomische Simulationen (Angela Bulloch) oder Darstellungen elektromagnetischer Felder (Thomas Ruff).

Regardless of whether they are associative, ironic, playful, consumerist, pop-cultural or simply aesthetic, artworks at the interface between art and science are rarely ever decorative. Often, they seem dry and inaccessible, resistant to any superficial appeal. Deciphering the underlying concept challenges the analytical intelligence of examiners. This applies just as much to inventions associated with the age-old human dream of flying (Panamarenko) as analyses of colliding tectonic plates (Magdalena Jetelová), astromonic simulations (Angela Bulloch) or representations of electromagnetic fields (Thomas Ruff).

Qu'elles procèdent par associations, ou sur un mode tout à tour ironique, ludique, consumériste, pop ou simplement esthétique, les œuvres qui se situent au carrefour entre art et science se contentent rarement d'être une décoration plaisante. Souvent, elles paraissent arides, inabornables et elles refusent de plaire de façon superficielle. L'esprit analytique des examinateurs de brevets est mis au défi de décrypter le principe qui régit ces œuvres. On rencontre des inventions en rapport avec le rêve, vieux comme l'humanité, de voler (Panamarenko) et des recherches sur la collision entre plaques tectoniques (Magdalena Jetelová), tout comme des simulations astronomiques (Angela Bulloch) et des représentations de champs électromagnétiques (Thomas Ruff).



THOMAS RUFF
Dark cycles 4065, 2009



MAGDALENA JETELOVÁ
Iceland Project, 1991

ANGELA BULLOCH
Night Sky Prints E. T. From Mercury.12, 2007









PANAMARENKO
Flying Carpet, 1979



Künstler
(Auswahl)
Artists
(Selection)
Artistes
(Sélection)

MARKUS AMM
AXEL ANKLAM
JOHN ARMLEDER
TAUBA AUERBACH
VALÉRIE BELIN
JORDI BERNADÓ
MAX BILL
RICHARD BILLINGHAM
CEZARY BODZIANOWSKI
LUCHEZAR BOYADJIEV
HERBERT BRANDL
ANGELA BULLOCH
J. M. BUSTAMANTE
RUI CHAFES
CLAUDE CLOSKY
ATTILA CSÖRGÖ
FRANCISCO DA MATA
STÉPHANE DAFFLON
PHILIPPE DECRAUZAT
MARC DESGRANDCHAMPS
JIŘÍ GEORG DOKOUPIL
OLAFUR ELIASSON
RÓZA EL-HASSAN
THOMAS FEUERSTEIN
ROLAND FISCHER
SYLVIE FLEURY
MARC FRANCIS
ANNA FRYDMAN
NIKOLAUS GERHART
POUL GERNES
LIAM GILICK
TUE GREENFORT
JON GROOM
KATHARINA GROSSE
EBERHARD HAVEKOST
MARTIN HELDSTAB
JEPPE HEIN
GREGOR HILDEBRANDT
CARSTEN HÖLLER
ANDREAS HORLITZ
MARKUS HUEMER
RÉMY HYSBERGUE
PRAVDOLIUB IVANOV
PIOTR JANAS
ANN-VERONICA JANSSENS
MAGDALENA JETELOVÁ
MICHAEL KIENZER
PHILLIP KING
KRISTOF KINTERA
JOACHIM KOESTER
KATRIN KORFMANN
BRIGITTE KOWANZ
ALICJA KWADE
EVA LEITOLF
DEBORAH LIGORIO
KATARINA LÖFSTRÖM
BERNHARD LUGINBÜHL
KAREL MALICH
DIDIER MARCEL
ISA MELSHEIMER
JEREMY MOON
JONATHAN MONK

OLIVIER MOSSET
YOSHIUKI MIURA
JEAN-LUC MYLAYNE
MAURIZIO NANNUCCI
ANNA NIESTEROWICZ
YVES OPPENHEIM
PANAMARENKO
EDUARDO PAOLOZZI
MARIA PAPADIMITRIOU
MARTIN PARR
PEREJAUME
LIA PERJOVSCHI
DANIEL PFLUMM
JAN VAN DER PLOEG
RICCARDO PREVIDI
JOSEPHINE PRYDE
PHILIPPE RAMETTE
STEVEN RAND
BRIDGET RILEY
GERWALD ROCKENSCHAUB
THOMAS RUFF
TOMÁS SARACENO
SILKE SCHATZ
HUBERT SCHEIBL
ADRIAN SCHIESS
NICOLAS SCHÖFFER
SEAN SCULLY
GÜNTHER SELICHAR
KATHARINA SIEVERDING
ROMAN SIGNER
KEITH SONNIER
ESTHER STOCKER
WOLFGANG TILLMANS
MARK TITCHNER
JUAN USLÉ
VICTOR VASARELY
XAVIER VEILHAN
ASLAK VIBÆK / PETER DØSSING
JORINDE VOIGT
HANNSJÖRG VOTH
REINOUD VAN VUGHT
MICHAEL WESELY
MARTIN WÖHRL
EKREM YALCINDAG
HEIMO ZOBERNIG
BEAT ZODERER
LEO ZOGMAYER
ANDREAS ZYBACH

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 den Seiten 14–19, 22–27,
28, 40, 58, 72

© 2010 für den Text auf den Seiten 52–57:
Anette Hüsich

Gestaltung:
ANZINGER | WÜSCHNER | RASP
München

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

Fotos:
S. 6–13, 30–32, 33 und Titel, 34–39, 41, 47–51,
59–69, 75–79: Jörg Koopmann
S. 29: Ulrike Myrzik
S. 42: Axel Hahnemann
S. 43: Mit freundlicher Genehmigung von Galerie
Max Hetzler, Berlin und Karsten Schubert, London
S. 44–46: Rainer Viertlböck
S. 70–71: Mit freundlicher Genehmigung von
Galerie Daniel Buchholz, Köln/Berlin
S. 73: Mit freundlicher Genehmigung von
Galerie Rüdiger Schöttle, München
S. 74: Werner J. Hannappel

Druck:
Universal
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 pages 14–19, 22–27,
28, 40, 58, 72

© 2010 for text on pages 52–57:
Anette Hüsich

Design:
ANZINGER | WÜSCHNER | RASP
Munich

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

Photos:
Page 6–13, 30–32, 33 and cover, 34–39, 41, 47–51,
59–69, 75–79: Jörg Koopmann
Page 29: Ulrike Myrzik
Page 42: Axel Hahnemann
Page 43: Courtesy of Galerie Max Hetzler, Berlin
and Karsten Schubert, London
Page 44–46: Rainer Viertlböck
Page 70–71: Courtesy of Galerie Daniel Buchholz,
Cologne/Berlin
Page 73: Courtesy of Galerie Rüdiger Schöttle,
Munich
Page 74: Werner J. Hannappel

Printing:
Universal
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 14–19, 22–27,
28, 40, 58, 72

© 2010 pour les textes pages 52–57 :
Annette Hüsich

Maquette :
ANZINGER | WÜSCHNER | RASP
Munich

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

Photos :
Page 6–13, 30–32, 33 et couverture, 34–39, 41, 47–51,
59–69, 75–79 : Jörg Koopmann
Page 29 : Ulrike Myrzik
Page 42 : Axel Hahnemann
Page 43 : Courtesy Galerie Max Hetzler, Berlin
et Karsten Schubert, London
Page 44–46 : Rainer Viertlböck
Page 70–71 : Courtesy Galerie Daniel Buchholz,
Cologne/Berlin
Page 73 : Courtesy Galerie Rüdiger Schöttle,
Munich
Page 74 : Werner J. Hannappel

Impression :
Universal
Munich



