

Vito Pace

Betrachtungsapparat  
Erasmusstrasse

2010

## Betrachtungsapparate

I.

Vito Pace beginnt seine Arbeit ErasmusträÙe mit der Räumung des eigenen Ateliers. Der Entzug der Arbeitsmittel und des Arbeitsraumes ist allerdings nicht die äußerliche Vorarbeit für ein erst zu realisierendes raumgreifendes Werk, sondern bereits der erste Schritt innerhalb dieser Arbeit. Die besondere Form der Inventur der eigenen künstlerischen Techniken, der Hilfsmittel und des Arbeitsumfeldes hat es dabei an sich, dass die Bestandsaufnahme eigentlich in eine Nicht-Bestandsaufnahme mündet. Pace verzichtet auf seine Produktionsmittel und seinen Arbeitsplatz, um eine leere Szene zu schaffen. Das künstlerische Arbeiten findet in der Folge notgedrungen außerhalb des Ateliers statt, schließlich hat sich der Künstler ausgesperrt. Was wir in der Folge sehen ist die Art und Weise in der Pace diesen Raum und sein künstlerisches Arbeiten zurückgewinnt. Das Wiedergewinnen von Form und Gehalt vollzieht sich in kontrollierter Gangart, bleibt gleichweit entfernt von konzeptioneller und opulenter Arbeit und fordert in ihrer Bestimmung des künstlerischen Arbeitens gemessenen Schrittes die Bedeutung heraus.

Zwei überkreuzte rote Fahnen stehen im geräumten Atelier. Das Bild das sie ergeben entschlüsselt sich quasi von selbst. Die Ikonografie der Bandiera rossa, der Hinweis auf linke politische Aktion ist vollkommen klar, alles ist weggenommen, was der vollkommenen Lesbarkeit des Bildes im Weg stehen könnte. Das Schema ist übererfüllt, das heißt wir sehen nicht nur etwas, das sich mit Leichtigkeit ikonografisch einordnen lässt, wir sehen hier das Schema selbst, die Verkörperung des bildhaften Hinweises auf radikal-egalitäres Engagement. Pace inszeniert dieses Bild ganz ungerührt. Auch dort, wo das Thema zur politischen oder ikonografischen Aufladung einlädt, bleibt die Arbeit konkret. Es kommt zu keinem Ausschlag in Richtung Pathos oder Ironie. Wieso nicht ein politischer Raum als Folgenutzung für den künstlerischen Raum. Ein Weg der Profanierung. Allerdings Profanierung in Richtung eines Hinweises, in ein Bild.

Die weiteren Wiederaneignungen des Atelierraumes, der nun als Muster eines Raum politischer Aktion ausgezeichnet ist, finden durch den Blick von außen auf den Raum als Gegenstand statt. Die Abbildungen des Ateliers als Ergebnisse künstlerischer Arbeit sind gleichzeitig Elemente der Dokumentation einer künstlerischen Arbeit. Schwierig festzulegen, wo und in welchem Medium die künstlerische Arbeit stattfindet, zumal die Abbildungen des Ateliers natürlich wegen der Leerung und Umwidmung nicht mehr innerhalb ausgearbeitet werden, sondern von außerhalb kommen und zudem in ihrem Umgang mit den künstlerischen Mitteln zurückhaltend auftreten. Gleichwohl bleiben die konkreten gestalterischen Annäherungen so gefasst, dass der Umgang mit der Frage nach dem Atelier nicht zu einem spielerischen wird. Die Arbeit bleibt zwischen Ernst und Spiel, zwischen Form und Gehalt im Gleichgewicht.

Ein maßstabsgetreues Modell, ein Acrylbild und die Reproduktion mittels einer Lochkamera sind drei verschiedene Arten der Wiedergewinnung des Raumes. Paces Arbeit scheut nicht das Risiko, dass diese Aneignungsformen eigene Regeln und Verweise mitbringen und widersteht damit der Versuchung einer raschen Ergebnis, es soll als Tätigkeit, als Verfahren sichtbar werden Konzeptualisierung des leeren Ateliers

bzw. des politischen Raumes. Die modellhafte Reproduktion scheint in ihrer plastischen Verdoppelung des Raumes einer Fetischbildung Vorschub zu leisten. In der gemalten Darstellung haben wir es durch die verfängliche Maltechnik mit einer anderen Art der Aufladung zu tun. Die Reproduktion durch das Bild einer Lochkamera schließlich verwirklicht die Abbildung durch das Aneinanderstoßen zweier Räume, die künstlerische Arbeit ist hier nicht in einer Technik oder einem Medium präsent, sondern buchstäblich in einem Raum. Die Arbeit Erasmusstraße bewegt sich unbekümmert in stark bedeutungsbesetzten Gebieten und entgeht dabei gleichermaßen der Versuchung diese Bedeutungsfelder oder eine konzeptionelle Unbekümmertheit selbst auszuschlachten. Die Arbeit ist in diesem Sinne weder spielerisch, noch verbohrt; sie entzieht sich nicht, sondern bleibt als Arbeit zugänglich. Die ortlosen künstlerischen Aktionen und Mittel sind bewusst so ausbalanciert, dass sie weder in einem sterilen konzeptuellen Zugriff bleiben, noch eine der Darstellungstechnik entlehene Sinnstruktur übernehmen.

Die Arbeit Erasmusstraße enthält sich der Überhöhung, wenngleich sie sich dieser Versuchung in vielerlei Hinsicht und bewusst aussetzt. Das Atelierbild, die Leere, die politische Aktion, die Darstellungstechniken, in gleich großer Distanz zu all diesen Sinnangeboten vollzieht Pace eine konkrete Reflexion seines Arbeitens. Er macht aus der Enthaltung eine leichtfüßige Bewegung mit dem Ziel einer Tätigkeit und Aufzeichnung, die nicht von abstrakten Zuschreibungen verdeckt wird. Dabei ist das Atelierbild wie geschaffen für die Bestimmung der Umrisse des künstlerischen Arbeitens und die Paradoxien dieser Bestimmung. Etwa bei Courbet, der 1855 sein Atelier des Malers eine *Allégorie réelle* nennt. Courbet stellt sein monumentales Bild am Rande der Weltausstellung in einem selbstorganisierten Pavillon aus und die Unklarheit bezüglich der Grenzen setzt sich innerhalb des Bildes fort. Der dargestellte Raum wirkt transparent, durch die Atelierwände scheinen Landschaften. Zu diesen Duplizierungen gesellen sich andere Hinweise auf die Problematik der Darstellung der künstlerischen Arbeit die in der Situation kulminieren in die Courbet sich selbst stellt, in Gesellschaft eines Aktmodells eine Landschaft malend.

Pace spielt mit der Versuchung des Atelierbildes, den Arbeitsraum in der eigenen Arbeit zu einem besonderen Objekt zu machen. Doch letztlich gibt Pace kein Bild seines Ateliers mit seiner Arbeit, er bildet zwar sein Studio ab, aber das ist nicht mehr der Arbeitsraum, der ist leer und eine bildhafte, geisterhafte politische Aktion ist eingezogen. Der Ort der künstlerischen Arbeit liegt nun an der Grenze dieses Ateliers. Der Blick darauf ist sein Ort und sein künstlerisches Arbeiten selbst ist die objektivierende Bezugnahme auf diesen Raum ohne Kunst. Vito Pace hat in einem verspielten und geradlinigen Experiment ganz sicher einen neuen Raum geschaffen. Ein einfaches und vielfältiges Bild künstlerischen Arbeitens. Einen leeren und verwinkelten Raum.

II.

Die Arbeit Atelier Berlin gibt uns ein weiteres Beispiel dieser geradlinigen Reflexion. Vito Pace ist Gast in Berlin. Für den Künstler hat sich aber nicht viel geändert, um Künstler zu sein oder zu bleiben, muss er etwas machen, er braucht eine künstlerische Beschäftigung. Es gibt allerdings in der Berliner Ateliersituation ein paar konkrete Verschiebungen gegenüber der Erasmusstraße. Die Arbeit wird einen Bezug zu diesem

Ort herstellen. Hier geht das Fenster oder die Fensterwand nicht in das Atelier hinein, sondern führt aus dem Atelier hinaus. Im Atelier stehen ein Tisch, eine Lampe und ein Stuhl. Der Künstler produziert etwas, produziert etwas in einem Medium und mit einer Technik. Er zeichnet etwas, zum Beispiel. Aber irgendwie muss dieses künstlerische Arbeiten sich auch noch anders verwirklichen als im Ergebnis, es soll als Tätigkeit, als Verfahren sichtbar werden.

und damit innerhalb eines Bezugssystems verwandelt. Nahe liegt noch, zu zeichnen, was beim Blick aus dem Fenster zu sehen ist. Doch hier beginnt erst die Arbeit. Pace fängt an, sich in diesem Raum einzurichten, der zwischen dem Atelier und dem Raum der Kunst liegt, indem er sich eine Brücke nach außen baut, die den Raum der medialen Verarbeitung aufspannt. Pace baut sich ein Hilfsmittel, eine Betrachtungsmaschine, ein Kunsthilfsmittel. Pace baut einen Apparat zum Aus-dem-Fenster-schauen, er verwandelt Muße in Produktion. Sein Apparat dient dem konzentrierten, kontrollierten Schauen. Er dient ihm als Stütze, als Übergangsgang, als Zurichtung der Welt in Richtung der Zeichnung, ein Instrument, das den Übergang aus der Dingwelt in die Kunstwelt unterstützt. Anstatt einer Innenwelt des Künstlers, die diesen Übergang vielleicht auch bewerkstelligen könnte. Hier arbeitet ein Künstler, der sein Arbeiten und auch seine Innenwelt nicht erst in seinen Produkten und damit innerhalb eines Bezugssystems verwandelt, sondern möglichst direkt als Operationen und Objekte entäußert.

Doch der Apparat ist offensichtlich auch eine plastische Angelegenheit. Die Plastik tritt dabei vorerst nicht als Objekt auf, sondern als Vermittlungsinstanz. Es ist ein Betrachtungsapparat, der die Welt nicht gerastert wie das bekannte Hilfsmittel zur Verfertigung perspektivisch korrekter Zeichnungen wiedergibt, sondern als ein einteiliges Raster an die Welt angelegt wird, dessen einzige unmittelbare Funktion die Ausschnittwahl sein kann. Weil der Apparat im Studio fixiert ist und einen starren Bezug zwischen Arbeitsplatz und Fenster herstellt, ist dieser Ausschnitt jedoch festgelegt. In dieser Form fehlt ihm die Funktion eines Suchers, eine Wahl zwischen verschiedenen möglichen Ausschnitten ist nicht der Sinn dieses Apparates zur Kadrierung der Welt. Es geht nicht um eine Auswahl, sondern um die Führung und den Transport des Blickes, als würde das von selbst nicht oder nur mühsam gelingen, und vor allem darum, durch die Fassung eines verbindlichen Weltausschnittes und die entsprechende Konzentration des Blickes die Voraussetzungen zu schaffen, um die Vorgabe Kunstproduktion zu erfüllen – in der Art eines Versuchsaufbaus. Wenn der Apparat auf dem Tisch aufliegt und an das Fenster angelegt ist, ist damit ein Bestandteil der künstlerischen Praxis fixiert, und objektiviert.

In der Folge überschreitet auch diese Berliner Arbeit die Grenze des Ateliers und den Rahmen, an dem sich der Betrachtungsapparat orientierte. Das Heraustreten bleibt diesmal jedoch nicht fixiert auf den von Kunst und den Mitteln der Kunstproduktion den Blick verstellten befreiten Arbeitsraum bzw. dessen Verwandlung in den Rahmen einer bildhaften beiden Fällen interessiert sich Vito Pace politische Aktion. Das Atelier tritt hier hinter die im Betrachtungsapparat verkörperte Führung und Verwertung des Blickes ganz zurück. Am Ziel der Expedition, im Treptower Park, trifft Pace wieder auf ikonografisch eindeutige politische Formen. Es ist diesmal die umgekehrte Perspektive, in der die Arbeit verfolgt wird, die aus dem Atelier zieht, statt auf das entleerte Studio als ein aufgeladenes Objekt gerichtet zu bleiben. Doch auch hier handelt es sich um eine

Dislozierung von Kunstarbeit und Arbeitsraum. Die Möglichkeit und Wirklichkeit künstlerischer Arbeit konzentriert sich in diesem Fall in dem Apparat zur Bündelung des Blicks und zur Kadrierung der Welt.

III.

In diesen Betrachtungsapparaten gibt es eine Reihe von Übergängen und Überschreitungen, die hier die Regel, nicht die Ausnahme sind. Dieses Vorgehen verbindet auch die beiden hier vorgestellten Atelier-Arbeiten. In beiden Fällen interessiert sich Vito Pace für die Grundkoordinaten künstlerischen Arbeitens und in beiden Fällen fordert er die Fremdheit in seinem eigenen Arbeitsraum heraus. Als Hinein- oder Hinaus-Schauer, als Dokumentierender oder als Experimentator. Mit dem klaren Auftrag zur künstlerischen Produktion, ohne dass klar ist, woher dieser Auftrag kommt oder selbst, was künstlerische Arbeit ist. Aber was, wenn Pace selbst es ist, der diesen Auftrag vergibt und wenn die beiden Arbeiten gerade diese Frage beantworten, welcher Art diese Arbeit ist. Entscheidend scheint dabei, dass diese Arbeiten einem Plan der Entzauberung dieser künstlerischen Produktion folgen. Auf einem Weg, der konkrete Reflexion genannt werden könnte, werden bewusst alle Überhöhungen vermieden, da diese den Blick verstellten und die künstlerische Arbeit in etwas aufgehen lassen würden, das ihr nicht mehr gleicht. Die hier eingesetzten Mittel um die Umrisse der künstlerischen Arbeit sichtbar zu machen sind die bewusst eingesetzte Entfremdung und Objektivierung des künstlerischen Vorgehens und die schwer fassbare Zweckentfremdung der künstlerischen Mittel und Techniken, deshalb so schwer fassbar, weil sie zu nichts anderem, als zur künstlerischen Vorgehens und die schwerProduktion von Kunst dient. Die Arbeiten gehen von der Vorstellung Kunst zu produzieren oder nicht zu produzieren (vom Auszug aus oder dem Einzug in ein Atelier) weiter zu einer konkreten Reflexion dessen, was das überhaupt bedeutet, Kunst zu machen. Was als Minimalziel beginnt, als der Minimalanspruch einer Selbstvergewisserung, entwickelt sich folgerichtig zu einem selbstreflexiven Prozess, der nicht in einer Innerlichkeit stattfindet, sondern konkret in der vorliegenden Arbeit nachvollzogen werden kann.

Oliver Brokel 2011



BETRACHTUNGSAPPARATE - Atelier Erasmusstrasse  
2010  
„Atelier Erasmusstraße“ 2010 acrylic on canvas, 30x40 cm



BETRACHTUNGSAPPARATE - Atelier Erasmusstrasse  
2010  
„Atelier Erasmusstraße“ 2010 pinhole camera photo 1/3, 20x21,5 cm

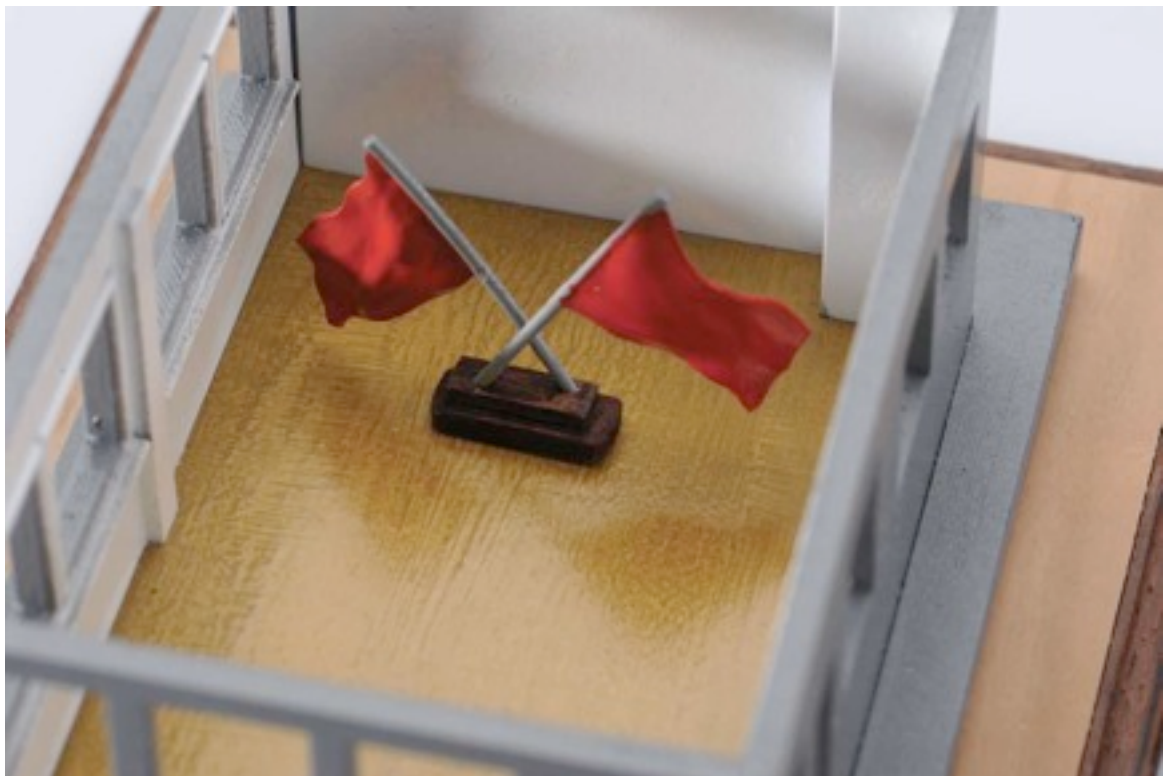


BETRACHTUNGSAPPARATE - Atelier Erasmusstrasse  
2010  
„Atelier Erasmusstraße“ 2010 pinhole camera photo 2/3, 20x21,5 cm





BETRACHTUNGSAPPARATE - Atelier Erasmusstrasse  
2010  
„Atelier Erasmusstraße“ 2010 pinhole camera photo 3/3, 20x21,5 cm



BETRACHTUNGSAPPARATE - Atelier Erasmusstrasse  
2010

„Atelier Erasmusstraße“ 2010 scaled model, epoxy resins, wood, color solvent-free coatings, 8x10x5 cm



BETRACHTUNGSAPPARATE - Atelier Erasmusstrasse  
2010

„Atelier Erasmusstraße“ 2010 scaled model, epoxy resins, wood, color solvent-free coatings, 8x10x5 cm

## Viewing Apparatus

I.

*Vito Pace begins his work Erasmusstrasse with the clearing out of his own studio. However, the removal of working materials and the working space is not the external preparatory work for a large-scale work to be first realized, rather already the first step within this work. The special form of the inventory of the unique artistic techniques, the aid resources and the working environment, has in itself the fact that the inventory stocktaking leads to a non-inventory stocktaking. Pace has dispensed with his means of production and his workplace in order to create an empty scene. As a consequence, the artistic work necessarily occurs outside of the studio, for the artist has locked himself out. What we see as a result is the way in which Pace recovers this room and his artistic work. The retrieval of form and content is carried out at a controlled pace, remaining far away from both conceptual and sumptuous work, and in its determination slowly provokes the meaning of the artistic work.*

*Two crossed red flags stand in the cleared studio. The image that results is decoded by itself as it were. The iconography of the Bandiera rossa, the reference to left wing political action, is completely clear, and everything is removed which could stand in the way of the complete legibility of the picture. The schematic is over-fulfilled, which means that we see not only something which can be easily classified iconographically, we see here the schematic itself, the personification of the pictorial reference to radical-egalitarian commitment. Pace produces this display very unmoved. Wherever the subject invites political or iconographic charge, the work remains concrete. There is no tendency in the direction of pathos or irony. Why not a political space as a resulting use for the artistic space. A path of profanity. However, profanity in the direction of a clue, in a picture.*

*The further reacquisitions of the studio space, which is now characterized as a sample of a space of political action, occur through the view from outside to the space as a subject. The images of the studio as results of artistic work are simultaneously elements of the documentation of an artistic work. It is difficult to stipulate where, and in which medium, the artistic work occurs, especially as the images of the studio are of course no longer developed within, because of the emptying and conversion, rather come from outside, and furthermore appear as reserved in their dealing with the artistic resources. Nevertheless, the concrete formative approaches remain recorded, so that the handling of the question about the studio does not become a playful one. The work remains in equilibrium between seriousness and play, between form and content.*

*A scaled model, an acrylic image and reproduction by means of a pinhole camera, are three different types of the recovery of the space. Pace's work does not shun the risk that these forms of orientation bring about their own regulations and references, and therefore resists the temptation of a rapid conceptualization of the empty studio and the space of political action. The model reproduction in its plastic doubling of the room seems to advance a fetish formation. In the painted representation, we get involved with another type of charge as a result of the devious painting technique. The reproduction through the image of a pinhole camera finally realizes the illustration by the adjoining of two spaces, the artistic work is not present here in a technology or a medium, rather literally in a room. The work Erasmusstrasse moves in a carefree way within areas strongly charged with meaning, and at the same time escapes the temptation to gut itself in these areas of importance or conceptually, carefree attitude. The work in this sense is neither playful nor does it grate; it does not withdraw itself, rather it remains accessible as a work. The location-free, artistic actions and resources are balanced consciously, so that they do not remain either in a sterile conceptual access, nor do they adopt a sensibility structure borrowed from the rendering.*

*The work Erasmusstrasse abstains from overrating, although it exposes this temptation in various kinds of references and consciously. Pace carries out a concrete reflection of his work in the studio picture, the emptiness, the political action, the rendering, at the same distance with respect to all these offers of sensibility. From the abstention he makes a light-footed movement with the objective of an activity and recording which is not concealed by abstract appreciations in value. As created, the studio picture in this case is for the determination of the contours of the artistic work and the paradoxes of this determination. For instance, in case of Courbet, who in 1855 called his Studio of the painter an Allégorie réelle. Courbet exhibits his monumental picture at the edge of the international exhibition in a self-organized pavilion and the lack of clarification concerning the limits continues within the picture. The space represented acts transparently, landscapes appear through the studio walls. Other references to the problem of the representation of the artistic work join these duplications, which culminate in the situation in which Courbet sets himself, painting a landscape in the society of a nude model.*

*Pace plays with the temptation of the studio picture to make the working space into a special object within his own work. Nevertheless, Pace ultimately does not provide any image of his studio with his work; certainly he represents his studio, but that is no longer the working space, it is empty and a pictorial, ghostly political action has entered the studio. The location of the artistic work is now at the border of this studio. The view of that is its location, and the artistic work itself is the objective-making reference to this room without art. Vito Pace has very certainly created a new room in a fun-loving and rectilinear experiment. A simple and diverse display of artistic work. An empty room full of nooks.*

*II.*

*The work Atelier Berlin gives us a further example of this rectilinear reflection. Vito Pace is a visitor in Berlin. Not a lot has changed for the artist, however, and in order to be, or to remain, an artist he must make something and he needs an artistic occupation. However, there are a few concrete shifts in the Berlin studio situation with respect to Erasmusstrasse. The work will produce a reference to this location. Here the window or the window wall does not enter the studio, rather leads out of the studio. In the studio stands a table, a lamp and a chair. The artist produces something, produces something in a medium and with a technique. He draws something, for example. However, somehow this artistic work must be realized differently than in the result, and it should become visible as an activity, as a process, as a thing.*

*In this case, it is suitable to draw what is to be seen from the window. However this is just the beginning of the work. Pace starts settling in this room that is located between the studio and the room of the art, by building a bridge to outside, that opens up the room of the media processing. Pace builds himself an aid resource, a viewing machine, an art resource. Pace builds an apparatus for looking out the window, he changes leisure into production. His apparatus serves for concentrated, controlled inspection. It serves him as a support, as a transition apparatus, as a structuring of the world in the direction of the drawing, an instrument that supports the transition from the objective world into the art world. Instead of an inner life of the artist which could perhaps also manage this transition. Here there works an artist who does not change his work and also his inner life in his products, and with that in a reference system, but as directly as possible presents itself as operations and objects.*

*However, the apparatus is obviously also a matter of sculpture. The sculpture does not occur in this case as an object in itself, rather as an intermediary. It is a viewing apparatus that does not reflect the world rastered as the known aid resource for the production of perspectively-correct drawings, rather as a one-piece raster placed against the world, whose only direct function can be*

*the selection of details. However, because the apparatus is fixed in the studio and manufactures an inflexible reference between workplace and window, this section is stipulated. In this form, it lacks the function of a detector, a selection between different possible details is not the sense of this apparatus for the dividing up of the world. It does not involve a selection, rather the guidance and the transport of the view, as if this would not succeed by itself or would succeed only with effort, and particularly for setting the prerequisites, through the grasping of a binding world section and the corresponding concentration of the view, in order to fulfill the art production specification - in the manner of an experimental setup. If the apparatus rests on the table and is placed against the window, a component part of the artistic practice is fixed and objectivized with that.*

*As a consequence, this Berlin work also exceeds the limit of the studio and the framework to which the viewing apparatus orientated itself. However, the exit remains non-fixed on the working area freed from art and the resources of art production, and its transformation into the framework of a pictorial political action, the studio here stands completely behind the nor do they adopt guidance and utilization of the look embodied in the viewing apparatus. At the destination of the expedition, in Treptower Park, Pace again encounters iconographically unambiguous political forms. This time it is the reverse perspective in which the work is pursued which is taken out of the studio, instead of remaining directed towards the emptied studio as a charged object. However, in this case as well it involves a dislocation of art work and working space. The possibility and reality of artistic work is concentrated here in the apparatus for the grouping of the view and for the dividing up of the world.*

*III.*

*In this viewing apparatus there are a series of transitions and overshooting events which are the norm here, not the exception. This procedure also links the two studio works presented here. In both cases, Vito Pace is interested in the base coordinates of artistic work, and in both cases he provokes the strangeness in his own working space. As an observer looking in or looking out, as a person documenting or experimenting. With the clear order for the artistic production, without being clear from where this order comes or even what artistic work actually is. However what if Pace himself is the party who assigns this order and if the two works answer this question as to which type this work is. It seems decisive that these works follow a plan for the demystification of this artistic production. On a path that could be called concrete reflection, all excessive highlighting is consciously avoided, since this would adjust the view and would make the artistic work become something that does not resemble it any longer. The resources employed here in order to make the contours of the artistic work visible are the consciously-employed alienation and objectivization of the artistic procedure, the scarcely-definable inappropriate use of the artistic resources and technologies, therefore hard to define because they serve for nothing other than the production of art. The works go from the idea to produce art or not to produce art (from the exit from, or the entry into, a studio) further to a concrete reflection of what this means anyway to make art. What begins as a minimum objective, as the minimum requirement of a self-assuredness, develops in correct sequence to a self-reflective process which does not occur in introspection, but can actually be followed concretely in the existing work.*

*Oliver Brokel 2011*

[www.vitopace.net](http://www.vitopace.net)

**BAUSTELLENBÜRO**

**art project edition (Beta)**

[www.baustellenbuero.com](http://www.baustellenbuero.com)