



peter campus

video ergo sum

14/02 – 28/05/2017

JEU DE PAUME

[FR/EN]



fig. 1 : *Kiva*, 1971

Installation vidéo en circuit fermé, dimensions variables

Courtesy de l'artiste et de la Cristin Tierney Gallery. Installation à l'Everson Museum of Art, Syracuse, 1974 – Photo Christopher Coughlan, courtesy Paula Cooper Gallery

1

peter campus video ergo sum

Peter Campus est l'un des plus importants artistes précurseurs de la vidéo. Toutefois, la nature de ses œuvres, aux réglages particulièrement délicats, a limité leur présentation. Cette exposition, la première en France, est, à ce titre au moins, exceptionnelle. Depuis les installations en circuit fermé et les vidéos réalisées dès 1971 jusqu'aux œuvres les plus récentes, toutes explorent les processus de la perception et de la vision en se fondant sur les caractères particuliers de l'image électronique puis numérique.

Le visiteur doit entrer dans un champ d'expérience, venir y jouer, y risquer quelque chose de sa propre image, sans quoi rien ne se passe, l'œuvre n'a pas lieu. Grâce au direct, les dispositifs « interactifs » des années 1970 constituent autant d'énigmes où les doubles de soi-même ne coïncident jamais, où la relation à son image est toujours problématique.

À partir de 1978, Peter Campus décide de quitter son studio pour se consacrer uniquement à la photographie. La nature sera désormais son atelier. Quand il revient à la vidéo en 1996, celle-ci est devenue numérique et plus légère. Ses réalisations acquièrent alors un caractère intime et poétique, mais tout aussi expérimental.

En 2007, il choisit de faire des « vidéographies » – plans fixes et sans montage – de ses paysages familiers de Long Island. Il travaillera alors pendant plusieurs années avec la matière numérique de ses images. Le degré d'abstraction qu'il leur confère en traitant les pixels en mouvement engage le spectateur dans un nouvel exercice de perception et d'interprétation.

Sa relation intense avec le lieu choisi, son attention à la lumière, à la couleur, au cadre, s'expriment au mieux

dans son œuvre la plus récente tournée en ultra-haute définition (4K) pour cette exposition, qui se déploie en un espace environnemental. Le regard du visiteur interagit maintenant avec la sensibilité et l'émotion d'un autre, l'artiste.

La vidéo ne l'a jamais quitté, dit Peter Campus, c'est son médium. *video ergo sum*.

Salle 1

Kiva (1971) est une machine de vision complexe. Deux miroirs suspendus par des fils, tels des mobiles, renvoient à la caméra à la fois sa propre image et une image « panoramique » de l'environnement et des visiteurs, fragmentée, multipliée et constamment changeante. Sensibles aux mouvements de l'air ambiant, ils permettent par leur rotation incertaine d'intégrer l'aléatoire dans un ensemble technique minutieusement calculé. Sans doute *Kiva* est-elle un commentaire critique sur la surveillance, puisque l'agencement des éléments rend ironiquement tout contrôle impossible. Mais la pièce vise d'abord à impliquer le spectateur dans une relation spécifique à l'espace et à son image qui est ici de totale désorientation.

Optical Sockets (1972-1973) propose au spectateur d'entrer dans un champ d'expérience défini par quatre caméras et quatre moniteurs. Il est alors pris au piège de quatre points de vue extérieurs sur lui-même, lesquels se superposent dans une même image. En se tenant dans la zone centrale il produira un corps cubiste étrange en deux dimensions, le sien, composé par addition de plusieurs faces simultanées de lui-même. Selon sa position dans le champ, l'échelle et la place de son (ses) corps dans l'image varient, l'amenant à faire l'expérience de la relativité. L'homme au centre de l'univers n'est jamais qu'un composé de points de vue en transformation perpétuelle.



fig. 2 : *Anamnesis*, 1973

Installation vidéo en circuit fermé
Fondation Louis Vuitton, Paris. Installation à la
Albion Gallery, Londres, en 1973 – Photo Ed Reeve

2

Salle 2

Interface (1972) confronte le visiteur à son reflet dans une vitre et à son image vidéo, inversée par rapport à celui-ci – deux images de lui-même tel que les autres le voient. Bien qu'ils soient tous deux « en direct » et de même dimension grâce à la projection, ces doubles de nature différente ne pourront jamais coïncider. Outre leur inversion, le reflet en couleur semble flotter vers l'avant, tandis que l'image vidéo projetée, légèrement laiteuse, traverse la vitre pour atteindre le mur. Étant données l'orientation de la caméra et celle du vidéoprojecteur, les doubles s'écartent ou se rapprochent selon le déplacement du visiteur devant la vitre, résistant à toute assimilation, permettant au mieux une figure monstrueuse de soi-même.

Anamnesis (1973) crée un écart d'ordre temporel, dans la simultanéité même de la transmission de l'image. Celle-ci, prise par une seule caméra, est projetée à la fois en direct et avec un retard de 3 secondes à peine. Au moindre geste apparaissent deux images de soi-même, plus ou moins détachées l'une de l'autre selon l'ampleur du mouvement. Ce n'est pas une rémanence ni un *feedback*, mais une deuxième image fantomatique de soi. Le seul moyen de se voir « unique » est de ne pas bouger. On se perçoit ainsi simultanément dans le présent accompagné de son image passée, qui peut être aussi interprétée comme une image future se détachant du présent.

Les deux premières vidéos de Peter Campus, *Dynamic Field Series* et *Double Vision* (1971), réalisées en même temps que les installations, inaugurent ces expérimentations sur le dédoublement, la vision, la perception de l'espace. En noir et blanc, enregistrées sur des bandes demi-pouce, ce sont des sortes d'incunables de la vidéo.

Salle 3

Dans cette salle sont présentées six des sept vidéos réalisées entre 1973 et 1976, dans des studios de télévision expérimentale. Ces performances explorent des traitements électroniques spécifiques pour mettre en question à la fois l'unité et l'intégrité du corps, et l'image comme illusion. Elle n'est jamais qu'une surface, le lieu d'un dédoublement constant, d'une identité problématique. Dans toutes ces vidéos, le corps est blessé, déchiré, évidé, mis en apesanteur, le visage brûlé, étouffé, balafré, divisé, retourné comme un gant. Autant de figures dramatiques où l'autoportrait est mis à mal et qui contrastent avec l'expression impassible de l'artiste, expérimentateur concentré sur sa tâche.

Avec *dor* (1975), l'image ne peut se former que si le visiteur est dans le champ de la caméra et dans la zone de lumière, c'est-à-dire encore dans le couloir, mais c'est seulement en se tenant sur le seuil qu'il pourra s'apercevoir sur le mur de la chambre, et ce sera nécessairement de profil. Il se verra alors en train d'essayer de se voir. Le point de vue de l'observateur et la surface de projection sont rabattus sur le même plan. Ce décentrement extrême du sujet teste les limites de son rapport à la représentation.

Head of a Man with Death on His Mind (1977-1978) est une projection de grande dimension d'un enregistrement en plan fixe et rapproché du visage d'un acteur. Le visiteur, maintenant rejeté à l'extérieur de la scène, reprend sa place de spectateur, pour être confronté au regard d'un autre. Un regard sans contexte, insistant, continu, immobile ou presque, qui lui renvoie son propre regard. Le circuit est bouclé et la vidéo menée à sa propre fin, là où le mouvement qui la définit tend à se figer. Le spectateur ne reviendra plus à l'image, et Peter Campus ne fera plus de vidéo jusqu'en 1996.



fig. 3 : dor, 1975

Installation vidéo en circuit fermé,
dimensions variables
San Francisco Museum of Modern Art Accessions
Committee Fund : don de Barbara Bass Bakar,
Doris et Donald Fisher, Pam et Dick Kramlich,
Leanne B. Roberts, et Narah et Norman Stone.
Installation à la Bykert Gallery, New York, 1975
- Photo Bevan Davies, courtesy Paula Cooper
Gallery

3

Salle 4

De 1978 au milieu des années 1990, Peter Campus se consacre à la photographie. Il commence par une série de portraits en studio avec un Polaroid dont *Untitled* (Man's Head) et *Untitled* (Woman's Head), datant de 1979 et 1978, sont des exemples. Tel un sculpteur, il travaille un visage avec la lumière, exploitant un contraste élevé pour éliminer tout détail et souligner avec force une expression, à la manière d'un masque antique qui exagère une émotion.

Puis Campus photographie en extérieur des sites désertés, des paysages et des éléments naturels : torrents, feuilles, pierres ou insectes qu'il prend en gros plan.

L'installation composée de quatre projections de photographies de pierres témoigne de ce travail. Tels des corps flottants émanant de l'obscurité du mur, les pierres démesurément agrandies, isolées de leur contexte et projetées à différentes hauteurs, semblent suspendues entre chute et envol. Le redressement opéré par la projection qui défie les lois physiques de la pesanteur et le changement de dimensions confèrent à ces pierres polies par le temps une qualité abstraite et attirent le regard sur leur pure texture. Ces objets indéterminés mais non quelconques, choisis par l'artiste et chargés d'affect, sont livrés à une autre projection, celle de l'imagination du visiteur, qu'il y voie un cœur, un crâne ou une planète.

Après la photo numérique et plusieurs collages, Campus revient à la vidéo en 1996-1997. Il utilise alors les nouvelles possibilités de montage et de traitement de l'image pour réaliser plusieurs vidéos à caractère autobiographique et poétique. À partir de 2008, il soumet paradoxalement ses vidéographies en haute définition à un effet d'abstraction, en traitant la couleur et la dimension des pixels en mouvement. Une vague

(a wave, 2009) devient une barre de cubes blancs qui se soulèvent et déferlent comme autant de solides qui s'effondrent ; les variations de la lumière sur une grange en plan fixe (*barn at north fork*, 2010), sont interprétées en plaques de pixels qui restructurent le bâtiment et produisent comme un battement de l'architecture. L'activité de perception du visiteur est alors stimulée d'une toute autre manière.

Salle 5

Avec la vidéo 4K (ultra-haute définition), Campus s'éloigne de ses recherches sur l'abstraction numérique pour à l'inverse saisir la scène avec une extrême finesse. Les petites touches de couleurs vives, les jeux subtils de la lumière sur le bassin du port à marée basse, la qualité des matières et des textures, le léger ralenti de la scène, tout dans *convergence d'images vers le port*, tournée en 2016 dans le petit port français de Pornic, nous emporte dans un univers de pures sensations. Cette œuvre commandée par le Jeu de Paume pour cette exposition est un dispositif environnemental composé de quatre projections de grande dimension. Une image échappe toujours au visiteur, qui reconstitue mentalement, au rythme de son déplacement, divers aspects d'un lieu saisi depuis des points de vue multiples, mais non simultanés. « Arracher aux clichés une véritable image », telle était la question évoquée par Gilles Deleuze à la fin de *L'Image-Mouvement*. Ces images qui sont de la durée pure, des « images-temps », appellent à voir ce que l'on croit connaître dans les paysages les plus familiers et tirent leur force de l'acuité du regard et de l'intensité de l'émotion de l'artiste qu'elles invitent à partager.

Anne-Marie Duguet
Commissaire de l'exposition

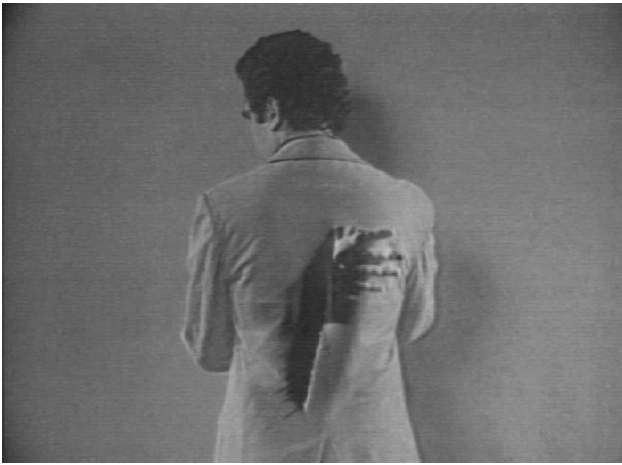


fig. 4: *Three Transitions*, 1973

Vidéo couleur, son, 4 min 53 s
Courtesy de l'artiste et de la Cristin Tierney
Gallery

4

peter campus video ergo sum

Peter Campus is one of the most important pioneers of video art. However, the nature of his works, which are complex to install, has limited their public exposure. In this respect at least, this exhibition—the first of its kind in France—is a unique event. All his pieces, from the closed-circuit video installations he began making in 1971 to his more recent work, may be said to explore processes of perception and vision, exploiting the specific characteristics of both the electronic and later the digital image. For the visitor, a Peter Campus exhibition is a veritable experience, requiring him or her to activate the artwork and play with it, exploring his or her own image. Without this interaction, the artworks would not exist. Thanks to the use of live imagery, the artist's interactive works from the 1970s are a source of mystery and strangeness, where doubles of the self exist and where the beholder's relationship to his or her image is always problematic.

In 1978, Peter Campus decided to leave his studio and devote himself to photography, working outdoors, with nature as his workshop. When he returned to video in 1996 after an extended hiatus, the medium had become digital, and the equipment much lighter. His video productions from this period were intimate and poetic, and as experimental as before. In 2007, he chose to create "videographs" of landscapes from his familiar environment of Long Island, composed of static, unedited shots. Campus's treatment of the images, at the level of the pixel, creates a certain degree of abstraction, engaging the viewer in a new exercise in perception and interpretation.

His intense connection to the site chosen and his attention to light, color and framing may best be seen in his most recent work, created specially for this exhibition. Filmed in a natural setting in ultra-high definition (4K), here the visitor's gaze intersects with the sensibility and emotion of the artist's vision.

Video has always been part of Campus—it's his medium, he says. *video ergo sum*.

Room 1

Kiva (1971) is a complex vision machine. Hanging before the lens on two wires, like mobiles, two mirrors reflect back at the camera its own image as well as a fragmented, multiple, constantly changing "panoramic" picture of the surroundings and gallery-goers. Sensitive to the movement of surrounding air, these mirrors with their random rotation introduce an aleatory element into a meticulously calculated technical installation. *Kiva* is perhaps a critical comment on surveillance, in so far as the arrangement of components ironically makes any monitoring impossible. But the primary goal of the piece is to involve the beholder in a specific relationship to space and the way space is pictured—in this case, one of total disorientation.

Optical Sockets (1972–73) invites the beholder to enter a field of experience delimited by four cameras and four monitors. She is thus defined by four points of view exterior to herself, superimposed into a single image. In the central zone the beholder witnesses the strange volume of a cubist body in two dimensions—her own—produced by the simultaneous combination of several sides of herself. The scale and location of her body(ies) in the picture will vary depending on her position in the field, triggering an experience of relativity: the person at the center of the universe is just a composite of various viewpoints undergoing perpetual transformation.

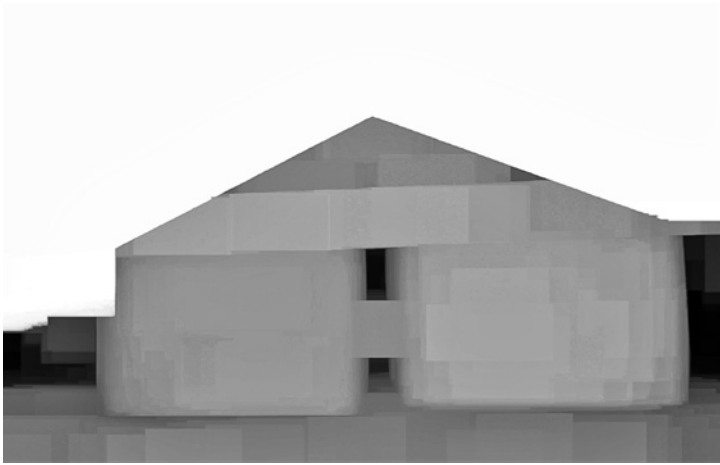


fig. 5: *barn at north fork*, 2010
Vidéo numérique HD, vidéographie, couleur,
son, 24 min, en boucle
Courtesy de l'artiste et de la Cristin Tierney
Gallery

5

Room 2

Interface (1972) presents the viewer with his own reflection on a pane of glass plus his own video image, flipped with respect to the reflection—two pictures of himself as others see him. Although both images are “live” and are the same size (thanks to careful projection technique), these twin images are not just different in nature but are never congruent. In addition to being flipped, the reflection, in color, seems to float forward whereas the projected video picture, which is somewhat pearly, traverses the glass and hits the wall. Given the angles of the camera and the video projector, the twin images either diverge or converge—yet refuse to assimilate—as the viewer moves in front of the glass pane, generating, at best, a freakish picture of himself.

Anamnesis (1973) creates a temporal gap in the simultaneity of the transmission of pictures. The image recorded by a single camera is displayed live and also with a three-second delay. So if the viewer moves, two images appear, more or less detached from one another depending on the extent of the movement. This is not persistence of vision (spatial memory of the speed of light) nor feedback, but rather a second, almost ghostly image of oneself. The only way to remain “single” is to stay still. The beholder sees himself simultaneously in the present and in the past, which might also be interpreted as a future image detached from the present.

The first two video works by Campus, *Dynamic Field Series* and *Double Vision* (1971), were produced at the same time as his installations, inaugurating his experiments on doubling, vision, and perception of space. Recorded on half-inch tape, these black-and-white works are like incubula of video art.

Room 3

This room presents six of the seven video pieces that Campus made in the studio of an experimental television station between 1973 and 1976. The performances explore specific electronic procedures that simultaneously challenge the unity and wholeness of the body and the image as illusion. An image is never more than a surface, the site of a perpetual doubling, of a problematical identity. In all these pieces the body is wounded, wrenched, hollowed, weightless; the face is burned, smothered, scarred, split, or turned inside out like a glove. In all these dramatic tropes self-portraiture is mistreated, and yet the impassible expression on the artist's face is that of an experimenter focused on his task. With *dor* (1975), the picture only appears if the viewer is in the camera's field of view and in the lighted area, that is to say still in the hallway. But only by standing on the threshold can the viewer see himself on the wall of the room, inevitably in profile—the viewer will thus see himself trying to see. The observer's point of view and the projection surface are conflated to the same plane. This extreme decentering of the subject tests the limits of the subject's relationship to representation.

Head of a Man with Death on His Mind (1977–78) is a large-scale, looped projection of a fixed, close-up shot of the face of an actor. The viewer, now thrust outside the scene, plays the normal role of spectator, only to be confronted by the gaze of someone else—a gaze without context, insistent, steady, almost motionless, which returns the viewer's own gaze. We have come full circle: video is being led to its own end, to a stillness that replaces the motion originally defining it. From this point onward the viewer would no longer be pictured in Campus's works, indeed the artist would cease working in video until 1996.



fig. 6 : convergence d'images
vers le port, 2016

Installation vidéo 4K, 4 projections
synchronisées, muet, 8 min 6 s, en boucle
Collection de l'artiste. Production Jeu de
Paume, Paris

6

Room 4

From 1978 to the mid 1990s, Campus devoted himself to photography, beginning with a series of studio portraits done with a Polaroid, as exemplified by *Untitled (Man's Head, 1979)* and *Untitled (Woman's Head, 1978)*. Like a sculptor, he worked the face with light, using high contrast to eliminate details, powerfully underscoring expressiveness the way ancient theater masks exaggerate an emotion. Outdoors, Campus took photos of deserted areas, of landscapes, and of natural features such as waterfalls, leaves, stones or insects, all shot in close-up. An example of this work is this installation of four projected pictures of stones. Like hovering bodies emerging from the darkness of the walls, the stones—removed from all context, and greatly enlarged and projected at different heights—seem to hover between falling and flying. The levitation produced by projection defies the physical laws of gravity, while the change in scale imparts an abstract quality to these smooth stones, hollowed by time, with pure textures that draw the eye. These indeterminate yet non-ordinary items, selected by the artist and imbued with feeling, become objects of another kind of projection, namely the imagination of the viewer, who may see them as a heart, a skull, or a planet. After working with digital photography and producing several collages, Campus returned to video in 1996–97. He employed new techniques of image processing and editing to make several autobiographical, poetic works. In 2008, he paradoxically subjected his high-definition videographs to an effect of abstraction at the level of pixels, whose size and color he alters. A wave (a wave, 2009) becomes no more than a line of white

cubes that rise and break like so many collapsing solids; the variations in light on a static shot of a barn (*barn at north fork, 2010*) are presented as sheets of pixels that restructure the building and produce a throbbing architecture. The viewer's act of perceiving is thus stimulated in an entirely different way.

Room 5

With ultra-high definition (4K) video, Campus has moved away from his earlier explorations into digital abstraction in order to record scenes with extreme sharpness. Little touches of bright color, subtle plays of light on the harbor at low tide, the quality of materials and textures, and a slight slow-motion effect: everything in *convergences d'images vers le port*, shot in 2016 in the small French port of Pornic, draws us into a world of pure sensations. Commissioned by the Jeu de Paume for this exhibition, this piece is an environmental installation composed of four large-scale projections. One view will always escape the beholder who, while moving around, must mentally reconstruct the various aspects of a place recorded from multiple, but non-simultaneous, points of view. "Extracting a real image from the clichés" was the issue raised by Gilles Deleuze at the end of *The Movement-Image*. These pictures are pure duration, "time-pictures," summoning us to see what we think we know about familiar landscapes; they draw their impact from the sharpness of the gaze and the intensity of the artist's emotion, which they seek to share.

Anne-Marie Duguet
Exhibition curator

RENDEZ-VOUS

mercredis et samedis, 12h30

les rendez-vous du Jeu de Paume : visite commentée des expositions en cours

mardi 14 février

18h30 : présentation de la publication *peter campus*, en présence de l'artiste et d'Anne-Marie Duguet, commissaire de l'exposition et directrice des éditions Anarchive

19h : table ronde avec Peter Campus, Marcella Lista, conservatrice au Centre Pompidou, et Mathilde Roman, critique d'art, modérée par Françoise Parfait, professeure à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

20h30 : signature de la publication à la librairie du Jeu de Paume

samedis 25 février, 25 mars et 29 avril, 15h30

les enfants d'abord ! : visite-atelier pour les 7-11 ans sur le thème « Les images nous transforment »

samedis 4 mars, 1^{er} avril et 6 mai, 15h30

les rendez-vous en famille : un parcours en images pour les 7-11 ans et leurs parents

mardis 28 mars, 25 avril et 23 mai, 18h

les rendez-vous des mardis jeunes : visite commentée des expositions en cours

mardi 11 et mercredi 12 avril 2017, 14h30-17h30

12-15 ans.jdp : stage d'expérimentation autour de l'édition d'images pour les 12-15 ans, sur le thème « Nouvelles images et interactivités », en partenariat avec la Gaîté lyrique

Rejoignez-nous sur les réseaux sociaux



#PeterCampus

Retrouvez toute l'actualité du Jeu de Paume sur :
www.jeudepaume.org
lemagazine.jeudepaume.org

Le Jeu de Paume est subventionné par le **ministère de la Culture et de la Communication**.



Il bénéficie du soutien de **Neufize OBC** et de la **Manufacture Jaeger-LeCoultre**, mécènes privilégiés.



Les Amis du Jeu de Paume soutiennent ses activités.

PUBLICATION

peter campus

Vol. 1 : catalogue du Jeu de Paume ; essais d'Anne-Marie Duguet, Jacinto Lageira et Chris Meigh-Andrews ; entretien de l'artiste et Mathilde Roman
Vol. 2 : reproduction du catalogue de l'Everson Museum of Art de 1974

Vol. 3 : recueil des écrits de l'artiste ; accès à toute l'œuvre via une application de Réalité Augmentée
Jeu de Paume / Anarchive, coll. « anarchie », n° 7, français-anglais, 3 vol. sous étui (252, 64 et 120 p.), 23 × 31 cm, 200 ill. n. & b. et coul., 45 €

INFORMATIONS PRATIQUES

1, place de la Concorde · 75008 Paris

+33 1 47 03 12 50

mardi (nocturne) : 11 h-21 h

mercredi-dimanche : 11 h-19 h

fermeture le 1^{er} mai

expositions

plein tarif : 10 € / tarif réduit : 7,50 €
(billet valable uniquement à la journée)

accès gratuit aux espaces de la programmation Satellite (entresol et niveau -1)

mardis jeunes : accès gratuit pour les étudiants et les moins de 25 ans inclus le dernier mardi du mois, de 11 h à 21 h

accès libre et illimité pour les détenteurs du laissez-passer du Jeu de Paume

rendez-vous

accès libre sur présentation du billet d'entrée aux expositions ou du laissez-passer, dans la limite des places disponibles

sur réservation :

· rendezvousenfamille@jeudepaume.org

· lesenfantsdabord@jeudepaume.org

· 12-15ans.jdp@jeudepaume.org

tables rondes seules : 3 €

Commissaire de l'exposition : Anne-Marie Duguet

En partenariat avec :

ANOUS PARIS

art press

TimeOut

culturn

Couverture :

Interface, 1972

Installation vidéo en circuit fermé, dimensions variables

Achat en 1990, Centre Pompidou, Paris. Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle. Installation à la Bykert Gallery, New York, 1972 - Photo Nathan Rabin, courtesy Paula Cooper Gallery

Toutes les images : © Peter Campus 2017

Traduction anglaise : Deke Dusinberre, Emma Lingwood

Maquette : Benoît Caninaferina

© Jeu de Paume, Paris, 2017