



Peter Campus, withdrawal and extension

24 April 2017

The Musée du Jeu de Paume is devoting a rare and beautiful retrospective to the work of Peter Campus, a video-art pioneer who remains too little known in France. From collective introspection to the serenity of his recent years, we take a glimpse at his trajectory.

It's a shame how rare are the opportunities that arise to see Peter Campus' work in France. Only one appearance stands out in the last five years. That was in 2015, at the Galerie mfc-michèle didier exhibition "Anarchive, Affinités / Diversités", presenting a collection of interactive multimedia projects. On that occasion, Peter Campus' video *offshore* (2013) was presented: a fixed shot of the banks of Shinnecock Bay (New York State) synthesized into large reworked pixels. The last solo exhibition of Peter Campus in France dates all the way back to 1993: a project at La Box, the gallery of the École Nationale Supérieure d'Art de Bourges.

And there's a good reason for this rarity... If Peter Campus' video work is so little displayed, it's because they're a real headache to show. Regarding *Optical Sockets*(1972-1973), made up of four video-surveillance cameras placed on tripods on floor-level, each at a corner of a square, with four monitors superimposing the images of visitors penetrating the field of the camera's range, the video artist exclaims: "We took two days simply to adjust the settings of this installation!"

More than mere logistical issues, his setups also gave him cause to worry about the endurance of his work. "Once the work is switched off, it's over. It's not as if it could stay present like a sculpture in a museum. I didn't know if my installations could live more than a few years," he explained to Mathilde Roman in the exhibition catalogue. With "peter campus, video ergo sum", the Jeu de Paume is thus devoting a praiseworthy retrospective to a video artist who doesn't get enough attention in France.

A video-art pioneer

Peter Campus was straightaway at the starting blocks of video art. When Nam June Paik designed, in March 1963, the "Exposition of Music – Electronic Television II" at the Galerie Parnass (Wuppertal), considered by historians as the advent of video art, Campus was just finishing his studies in experimental psychology and film at the City College Film Institute in New York.

Then, in 1965, when Sony commercialised the Video Rover Portapak, the first portable video recorder aimed at the general public, and Leo Castelli rushed to buy some for his conceptual artists – Vito Acconci, Joan Jonas and Bruce Nauman –, Peter Campus was steeped in film production, namely helping Joan Jonas to shoot and edit his film *Wind* (1968). It was starting from 1969 that video art and Peter Campus would create lasting ties. In that year, Bruce Nauman presented, at Castelli (New York), his first neons, video recordings, and above all, a closed-circuit video installation, *Live/Taped Video Corridor*. On his way out of the exhibition, Peter Campus rushed to buy video equipment...

The 70's and video as a conceptual tool

CRISTIN TIERNEY

From the entrance of the exhibition, *Optical Sockets* (1972-1973) reveals Peter Campus' experimentations at the start of the 1970s: closed-circuit installations where the visitor's body is the first object of experimentation; circuits anchored in all the issues raised by a video art yet to turn ten years old – both a medium and media, technique and expression, system and projection, intimacy and exposure.

A vast sample of these experiments is presented at the Jeu de Paume: *Kiva* (1971), chronologically the first, is composed of a surveillance camera turned towards a passage area, and mounted on a monitor on which the image is broadcast live. In front of the lens two mirrors hang like mobiles, one in front of the other, multiplying the viewpoints onscreen. There's the already mentioned *Optical Sockets*, but also *Interface* (1972), in which a visitor entering the field of light sees two images of himself appearing on a sheet of glass opposite: one is his reflection, the other is taken by a camera placed behind the glass and projected onto the wall through it. *Anamnesis* (1973) is an installation in which the visitor's image, taken by a surveillance camera, is projected live onto a wall and then doubled with a three-second lag between the two images.

“What I liked about video was that the camera became independent. We didn't need to look through the viewfinder, we could leave it somewhere and see what happened, what images it picked up, by setting up a monitor further off,” Peter Campus explains to Mathilde Roman. It was for this reason that the Portapak created a sensation in the world of art. As artists could see their own images, video tools led many artists to work on themselves, on their bodies, drawing on introspection in a way that cinema, hindered by long production times, could not. Joan Jonas produced performances facing the camera; Bruce Nauman filmed himself in the intimacy of his studio and experimented with the grammar of the frame; Peter Campus imprisoned his spectators' images in complex systems... As Françoise Parfait explains, “video wasn't just a technical tool with formal and structural characteristics, it gradually developed as a conceptual tool [...], a theoretical instrument from which new models of representation could be reflected and experimented with, whether in relation to time, virtuality, or interactivity” (*Vidéo: un art contemporain*, éditions du Regard, 2001).

Along with Dan Graham and Bruce Nauman, Peter Campus is one of the 1970s artisans who developed video from simple bands to systems organised in space that played a critical role with regard to the status of the spectator and the latter's relationship to the work. Peter Campus sought to pin down the specificity of the video medium. His closed-circuit works do not approach time in the same way as cinema does, inflicting it upon viewers, but depend on their interaction with the video. He plays with what is seen by the eye – that of the visitor, that of the camera, and the interpenetration of the two. Regarding the artist's research into the medium's specificity, the exhibition covers his many experiences, often undertaken after 1974, after he hired Bill Viola as an assistant, his self-filming experiments, and his appropriation of video's grammar: the superimposition of images, transitions, coloured filters, the multiplication of points of view...

From the inside to the outside...

However, at the exhibition, as during Peter Campus' existence, a climax is reached with *Head of a Man with Death on His Mind* (1977-1978): a fixed close-up shot of the face of actor John Erdman looking at the camera – the visitor – for twelve long minutes. At the exhibition, experimentation gradually slips into anguish, just as Peter Campus suffered from the furious introspection of the preceding decade.

After *Head of a Man with Death on His Mind*, he leaves video to one side in order to devote himself to photography, then computer-assisted drawing. “I stopped doing video because I wanted the image to stay, but I understood that I wasn't a photographer. What interested me at the time wasn't photography, but freezing the image, creation of a fixed image inside video,” he explains to Bruno Di Marino. The exhibition unveils some of these fixed images, namely an installation made up of stones projected onto walls: *Murmur* (1987), *Transient* (1987), *Half-life* (1987) and *Inside Out* (1987).

It was only in 1995 that Campus took up video again, with the support of the Bohen Foundation. Since his first installations, the artist's preoccupations had – obviously – changed. He left behind installations for projections and he shot more frequently in HD. He didn't hesitate to add a few subtle references to art history, as shown a

wave(2009) – from the same series as *offshore* (2013), shown at mfc-michèle didier in 2015. Peter Campus adds his wave to those of Courbet, Hokusai, Gauguin and Le Gray. His is slowed down and synthesized in large earthy-coloured pixels, sometimes reworked one by one.

Having left his anguish behind, he now develops calmer projects, more focused on the concepts of prints, capturing traces and the passing of time. A slide from interiority to its opposite. This evolution is particularly manifest in the video produced by the Jeu de Paume, *convergence d'images vers le port* (2016), composed of four simultaneous 4K projections of the port of Pornac (France). Gentle, contemplative “videography” that is less disturbing, no longer lingering on violence and the questions of his youth...

Peter Campus, repli et déploiement

April 24, 2017

C'est une rare et belle rétrospective que consacre le musée du Jeu de Paume à Peter Campus, pionnier de l'art vidéo trop méconnu en France. De l'introspection collective à la sérénité des dernières années, instantané d'un parcours.

C'est regrettable, mais c'est aussi une chance rare que d'être confronté au travail de Peter Campus en France. Une seule apparition à souligner ces cinq dernières années. C'était en 2015, à la galerie mfc-michèle didier, pour l'exposition « Anarchive, Affinités / Diversités » qui présentait une collection de projets multimédias interactifs. De Peter Campus était alors exposée la vidéo *offshore* (2013), un plan fixe des rivages de Shinnecock Bay (État de New York) synthétisé en larges pixels retravaillés. Pour retrouver la dernière exposition monographique de Peter Campus en France, il faut remonter à 1993 avec un projet à La Box, la galerie de l'École Nationale Supérieure d'Art de Bourges.

Et pour cause... S'ils sont peu exposés, c'est que les dispositifs vidéos de Peter Campus sont un véritable casse-tête. Face à *Optical Sockets* (1972-1973), composé de quatre caméras de vidéo surveillance placées sur trépieds au ras du sol, aux coins d'un périmètre carré, avec quatre moniteurs superposant les images des visiteurs pénétrant le champ sous l'œil des caméras, le vidéaste s'exclame : « Nous avons mis deux jours rien qu'à ajuster les réglages de cette installation ».

Plus qu'une simple problématique logistique, cette difficulté d'installation a pu inquiéter l'artiste quant à la pérennité de son œuvre. « Une fois la pièce éteinte, c'est fini. Ce n'est pas comme si elle restait présente, telle une sculpture dans un musée. J'ignorais si mes installations pourraient vivre plus que quelques années », explique-t-il à Mathilde Roman dans le catalogue de l'exposition. Avec « peter campus, video ergo sum », le Jeu de Paume consacre une rétrospective louable à un vidéaste trop méconnu dans l'Hexagone.

Un pionnier de l'art video

De l'art vidéo, Peter Campus s'est tout de suite tenu aux premières loges. Quand Nam June Paik concevait en mars 1963 « Exposition of Music – Electronic Television II » à la Galerie Parnass (Wuppertal), considérée par les historiens comme l'avènement de l'art vidéo, Campus sortait de ses études de psychologie expérimentale et de cinéma au City College Film Institute de New York.

Puis, en 1965, alors que Sony commercialisait le Video Rover Portapak, le premier enregistreur vidéo portable accessible au grand public, et que Leo Castelli s'empressait d'en acheter pour ses artistes conceptuels – Vito Acconci, Joan Jonas ou Bruce Nauman –, Peter Campus trempait dans la production cinématographique, assistant notamment Joan Jonas pour la prise de vue et le montage de son film *Wind* (1968). C'est à partir de 1969 que l'art vidéo et Peter Campus devaient durablement se lier. Cette année-là, Bruce Nauman présentait chez Castelli (New York) ses premiers néons, des bandes vidéo et surtout une installation vidéo en circuit fermé, *Live/Taped Video Corridor*. En sortant de l'exposition, Peter Campus filait acheter du matériel vidéo...

Les 70's et la vidéo comme outil conceptuel

Optical Sockets (1972-1973) révèle dès l'entrée de l'exposition ce qu'étaient les expérimentations de Peter Campus à l'aube des années 1970 : des installations en circuit fermé, où le corps du visiteur est l'objet premier de l'expérimentation ; des circuits ancrés dans tous les problèmes d'un art vidéo qui n'avait pas dix ans – à la fois médium et média, technique et expression, dispositif et projection, intimité et mise à nu.

Un vaste échantillon de ces expériences est présenté au Jeu de Paume : *Kiva* (1971), chronologiquement la première, est composée d'une caméra de surveillance orientée vers une zone de passage et posée sur un moniteur auquel elle transmet une image en direct. Devant l'objectif sont suspendus, tels des mobiles, deux miroirs l'un devant l'autre, multipliant les points de vue à l'écran. *Optical Sockets*, déjà citée, mais aussi *Interface* (1972), avec laquelle le visiteur qui entre dans le champ de lumière voit apparaître sur une vitre en face de lui deux images de lui-même : l'une est son reflet, l'autre est prise par une caméra placée derrière la vitre et projetée sur le mur à travers celle-ci. *Anamnesis* (1973) est une installation dans laquelle l'image du visiteur, prise par une caméra de surveillance, est projetée en direct sur un mur et redoublée avec un retard de trois secondes.

« Ce qui me plaisait dans la vidéo, c'était que la caméra était indépendante à l'époque. On n'avait pas besoin de regarder par le viseur, on pouvait la poser quelque part et voir ce qui se passait, quelles images elle captait, en installant un moniteur plus loin », explique Peter Campus à Mathilde Roman. Le Portapak, pour cette raison, a été une véritable déflagration dans le monde de l'art. Comme ils pouvaient voir leur image en retour, les outils vidéos ont amené nombre d'artistes à travailler sur eux-mêmes, sur leur corps, dans une démarche introspective que le cinéma, coincé dans un temps de production long, empêchait. Joan Jonas réalisait des performances face à la caméra, Bruce Nauman se filmait dans l'intimité de son atelier et expérimentait la grammaire du cadre, Peter Campus emprisonnait l'image des visiteurs dans des dispositifs complexes... Comme l'explique Françoise Parfait, « la vidéo n'a pas été simplement un outil technique, avec ses caractéristiques formelles et structurelles, elle s'est élaboré petit à petit comme un outil conceptuel [...], un instrument théorique à partir duquel ont pu se réfléchir et s'expérimenter de nouveaux modèles de représentation, qu'il s'agisse du rapport au temps, à la virtualité, à l'interactivité » (*Vidéo : un art contemporain*, éditions du Regard, 2001).

Avec Dan Graham ou Bruce Nauman, Peter Campus est l'un des artisans du passage dans les années 1970 de la bande vidéo simple à son organisation dans l'espace et à sa fonction critique, celle du statut du spectateur et de sa relation à l'œuvre. Peter Campus voulait déceler la spécificité que portait en lui le médium vidéo. Ses œuvres en circuit fermé ne sont pas marquées par le temps du cinéma, subi par les regardeurs, mais celui de l'interaction avec la vidéo. Il joue avec ce que voit l'œil, celui du visiteur, celui de la caméra et l'interpénétration des deux. À propos de ces recherches sur la spécificité du médium, l'exposition ne fait pas l'impasse sur ses multiples expériences, souvent menées après 1974, une fois Bill Viola engagé comme assistant, en autofilmage et faisant sienne la grammaire de la vidéo : superpositions d'images, transitions, filtres colorés, multiplication des points de vue...

De l'intérieur à l'extérieur...

Toutefois, dans l'exposition, comme dans l'existence de Peter Campus, un *climax* est atteint avec *Head of a Man with Death on His Mind* (1977-1978) : un plan fixe et rapproché du visage de l'acteur John Erdman, qui regarde la caméra – le visiteur – pendant douze longues minutes. Dans l'exposition, l'expérience glisse progressivement vers l'angoisse ; dans son existence, Peter Campus souffre de l'introspection furieuse de ses dix dernières années.

Après *Head of a Man with Death on His Mind*, il laisse de côté la vidéo pour se consacrer à la photographie, puis au dessin assisté par ordinateur. « J'ai arrêté de faire de la vidéo parce que je voulais que l'image reste, mais j'ai compris que je n'étais pas un photographe. Ce qui m'intéressait alors n'était pas la photographie, mais le gel de l'image, la création d'une image fixe à l'intérieur de la vidéo », explique-t-il à Bruno Di Marino.

CRISTIN TIERNEY

L'exposition dévoile quelques-unes de ces images figées, notamment une installation composée de pierres projetées sur les murs : *Murmur* (1987), *Transient* (1987), *Half-life* (1987) et *Inside Out* (1987).

Ce n'est qu'en 1995 que Campus reprend la vidéo, avec le soutien de la Bohem Foundation. Depuis les premières installations, les préoccupations ont – évidemment – changé. L'artiste a délaissé l'installation pour des projections et il *shoote* le plus fréquemment en HD. Il n'hésite pas à instiller quelques subtiles références à l'histoire de l'art, comme en témoigne *a wave* (2009) – de la même série que *offshore* (2013) exposée chez mfc-michèle didier en 2015. Peter Campus ajoute sa vague à celles de Courbet, d'Hokusai, de Gauguin ou de Le Gray. La sienne est ralentie et synthétisée en larges pixels aux couleurs terreuses, repris parfois un à un par l'artiste.

Conséquence probable de ses angoisses passées, il élabore des projets plus calmes, portés vers les concepts d'empreinte, de captation de la trace et du temps qui fuit. Le glissement d'un régime d'intériorité à son contraire. Cette évolution est particulièrement visible dans la vidéo produite par le Jeu de Paume, *convergence d'images vers le port* (2016), composée de quatre projections 4K simultanées du port de Pornac (France). Des « vidéographies » douces et contemplatives, mais moins disruptives, qui ne portent plus la violence et les interrogations de sa jeunesse...