

peter campus

video ergo sum

El Centro Andaluz de Arte Contemporáneo se complace en invitarle a la inauguración de la exposición

peter campus

video ergo sum

que tendrá lugar el jueves 21 de septiembre de 2017, a las 20 h.

Exposición 22. 09. 2017 – 21. 01. 2018



Centro Andaluz de Arte Contemporáneo
CONSEJERÍA DE CULTURA

Esta exposición está organizada por el Jeu de Paume de París con la colaboración del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Comisaria: Anne-Marie Duguet

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo
Cartuja de Santa María de las Cuevas
Avda. Américo Vespucio, 2. Isla de la Cartuja - 41092 SEVILLA
Tel. (34) 955 037 070 | Fax (34) 955 037 052 | actividades.caac@juntadeandalucia.es
www.caac.es

peter campus

video ergo sum

Peter Campus (Nueva York, 1937) es uno de los más importantes pioneros del videoarte. Sin embargo, la naturaleza de sus obras —con instalaciones especialmente complejas— ha limitado siempre su presentación. Esta exposición, su primera individual tanto en Francia como en España, es, al menos en esto, excepcional. Desde las instalaciones en circuito cerrado y los vídeos realizados a partir de 1971, hasta las obras más recientes, en todas se exploran los procesos de percepción y de visión en los que se basan las particulares características de la imagen electrónica y después digital.

El visitante entra en un lugar donde vivir una experiencia, donde participar y arriesgar algo de su propia imagen; sin la intervención del espectador la obra no se activa, no tiene lugar. Gracias al directo, los dispositivos “interactivos” de la década de 1970 forman diferentes enigmas en los que los dobles de uno mismo no coinciden nunca, en los que la relación con la propia imagen es siempre problemática.

A partir de 1978, Peter Campus decide abandonar su estudio y dedicarse en exclusiva a la fotografía. A partir de entonces, su taller será la naturaleza.

Cuando vuelve al vídeo en 1996, se encuentra con el medio digital, con equipos mucho más ligeros. Sus obras cobran un carácter íntimo y poético, aunque siguen siendo experimentales. En 2007, decide realizar “videografías” -planos fijos sin montaje- de los paisajes de Long Island que le son familiares. Trabaja entonces durante varios años con el formato digital de las imágenes, de forma que al tratar los píxeles en movimiento les confiere un cierto grado de abstracción que compromete al espectador en un nuevo ejercicio de percepción e interpretación.

Su intensa relación con el lugar elegido y su atención a la luz, al color y al marco, alcanzan su máxima expresión en su obra más reciente, realizada para esta exposición. Rodada en ultra alta definición (4K) en un enclave natural, la mirada del visitante interactúa aquí con la sensibilidad y la emoción de otro, del artista.

Peter Campus afirma que “El vídeo nunca me abandonó”, que es su medio. *video ergo sum*.

Anne-Marie Duguet
Comisaria de la exposición

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo

JEU
DE
PAUME



Centro Andaluz de Arte Contemporáneo
CONSEJERÍA DE CULTURA

Clastrón Sur
22 SEP. 2017 – 21 ENE. 2018
www.caac.es

Esta exposición está organizada por el Jeu de Paume de París con la colaboración del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Comisaria: Anne-Marie Duguet

peter campus

video ergo sum

Peter Campus (New York, 1937) is one of the most important pioneers of video art. However, the nature of his works, which are complex to set up, has limited their public exposure. In this respect at least, this exhibition – the first of its kind in France – is a unique event. All of his pieces, from the closed-circuit video installations he began making in 1971 to his more recent work, may be said to explore the 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 the live image, the artist's interactive works from the 1970s are a source of mystery and strangeness, where doubles of the self exist and where one's relationship to one's own image is always a problematic one.

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 was now 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, made from 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, colour 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 never left me,” claims Peter Campus. It is his medium. *video ergo sum*.

Anne-Marie Duguet
Exhibition curator

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo

JEU
DE
PAUME



Centro Andaluz de Arte Contemporáneo
CONSEJERÍA DE CULTURA

South Wing
SEP. 22. 2017 – JAN. 21. 2018
www.caac.es

This exhibition is organized by Jeu de Paume, Paris, with the collaboration of the Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Curator: Anne-Marie Duguet

“En estas piezas interactivas, mi objetivo era abrir áreas de pensamiento a través de la experiencia física de interactuar con las obras. Creé situaciones para llamar la atención sobre nuestra relación con los elementos geométricos, con el espacio de una habitación y nuestra posición en ese espacio. Quería que la gente tomara consciencia de su propio movimiento por el espacio (de una galería) y de la relación de ese espacio con el espacio del vídeo; que experimentara esos dos espacios y entendiera la relación que existe entre ellos”. (2008)

“In these interactive pieces I was trying to open up areas of thought through the physical experience of interacting with the works. I made situations to call attention to our relationship to geometrical things, the space of a room and our position in that space. I wanted people to be aware of them moving through space (of a gallery) and the relationship of that space to the video space; the experience of both, and how they relate to each other.” (2008)

“Una transformación más de la relación entre el espacio del vídeo y el espacio del espectador se da cuando la cámara se vuelve hacia el espectador y la imagen resultante se proyecta ante él. Como estamos condicionados por la imagen inversa que nos devuelve el espejo, nos sorprendemos constantemente cuando se nos presenta la imagen directa del vídeo. Cualquier movimiento asimétrico provoca una pérdida de la identificación con la imagen de uno mismo que se proyecta (...)

En un vídeo de circuito cerrado, ya no se juega con imágenes de naturaleza temporal finita. La duración de la imagen se convierte en una propiedad de la sala”. (1974)

“A further development of the video space – viewer's space situation occurs when the camera is turned on the viewer and the resulting image projected in front of him/her. Because we are conditioned to a reversed mirror image we are constantly surprised when the direct video image is presented. Any asymmetric movement causes loss of identification with the projected self-image. [...]

In a closed-circuit video situation one is no longer dealing with images of a temporally finite nature. The duration of the image becomes a property of the room.” (1974)

“Cuando era joven, me hice a mí mismo prisionero de mi habitación. Se convirtió en una parte de mí, una extensión de mi ser. Veía las paredes como mi concha. La habitación como contenedor tenía cierta relación con el espacio imaginario que encierra un monitor”. (2003)

“When I was young I made myself a prisoner of my room. It became part of me, an extension of my being. I thought of the walls as my shell. The room as a container had some relationship to the imaginary space inside a monitor.” (2003)

“Lo que me frustraba del cine era que, a diferencia de mi experiencia con la pintura, me parecía muy remoto. En primer lugar, si creaba una imagen no sabía qué era exactamente lo que iba a obtener; tardaba un par de días en descubrirlo. Sin embargo, con el vídeo lo descubro inmediatamente. El vídeo ofrece, por su propia naturaleza, esa simultaneidad. Incluso mientras se graba, se sabe de inmediato el aspecto que el producto final tendrá desde el punto de vista de las imágenes. Está ahí mismo, y eso permite hacer numerosos ajustes antes de empezar a grabar. O, en el caso de las piezas para circuito cerrado, todo se hace con un ajuste simultáneo”. (1976)

“The frustrations I had with film were that, unlike my experience with painting, it seemed very removed. First of all, if I made an image, I didn't know exactly what I was getting; it was a couple of days before I found out. Whereas in video, I found out immediately. There's a simultaneous quality with video. Even when you are recording, you know right away what the finished product is going to look like in terms of the imagery. It's there, so you can do a lot of adjusting before you start recording. Or in the case of closed-circuit pieces, it's all done in simultaneous adjusting.” (1976)

“El gran cambio de mi estética llegó en el momento en el que dejé de mirar en mi interior y comencé a volver la vista hacia fuera. Cada vez que imagino un vídeo, tengo en mente una visión clara e intento trabajar con lo que siento. Lo que se materializa cuando filmo una imagen de la naturaleza es la interacción que se crea entre el tema y yo”. (2014)

“The great change in my aesthetic came in the moment when I stopped looking inside and I began to turn my gaze outward. Every time that I imagine a video, I have in mind a clear vision and I try to work with what I feel. What comes to be when I film an image in nature is the interaction that is created between me and my subject.” (2014)

“Antes de 1979, mi trabajo se componía de sobrias imágenes en blanco y negro con un alto contraste. En ese punto, necesité salir al exterior. El estudio me oprimía. Tenía una cámara Polaroid y empecé a pasear con ella. Tardé algún tiempo, pero me encontré a mí mismo en la naturaleza con todas sus formas y colores”. (2003)

“By 1979 my work was severe, high contrast black and white. At that point I had to get out. My studio was oppressive. I had a Polaroid camera and I started wandering around with it. It took a while but I found myself in nature with all of its forms and colors.” (2003)

Kiva, 1971

Instalación de vídeo de circuito cerrado

1 cámara de videovigilancia, 1 monitor de vídeo sobre peana, 2 espejos, 2 hilos de pesca

CORTESÍA DEL ARTISTA Y CRISTIN TIERNEY GALLERY, NUEVA YORK

“En *Kiva*, una vista exterior se simultanea con el espectador. Es una extensión de la sala, un objeto definido en el espacio que actúa en él. Genera una perspectiva en constante cambio, una suma de vistas desde puntos fijos en el espacio y en el tiempo. Los espejos suspendidos ante la cámara giran formando cilindros con sus rutas, acumulando imágenes. El espectador sale intermitentemente de la vista y ocupa la pantalla en ciclos de tiempo discontinuo”. - 1973, P. C.

Esta primera instalación de vídeo de circuito cerrado de Peter Campus es un complejo óptico sutil en el que se emparejan la catóptrica y la electrónica. *Kiva* es una sorprendente máquina de visión, un sistema autónomo y autorreferencial. Los espejos colocados con hilos delante del objetivo de la cámara, como si fueran móviles, son sensibles al movimiento del aire ambiental, amplificados por el paso de los visitantes e integran lo aleatorio en un conjunto técnico minuciosamente calculado.

Kiva es obviamente una crítica sobre los sistemas de vigilancia: la forma de disponer los elementos convierte, irónicamente, cualquier control en imposible, así como un enfoque parcial. Campus quiere implicar al espectador en una relación específica con el espacio, que es aquí de total desorientación.

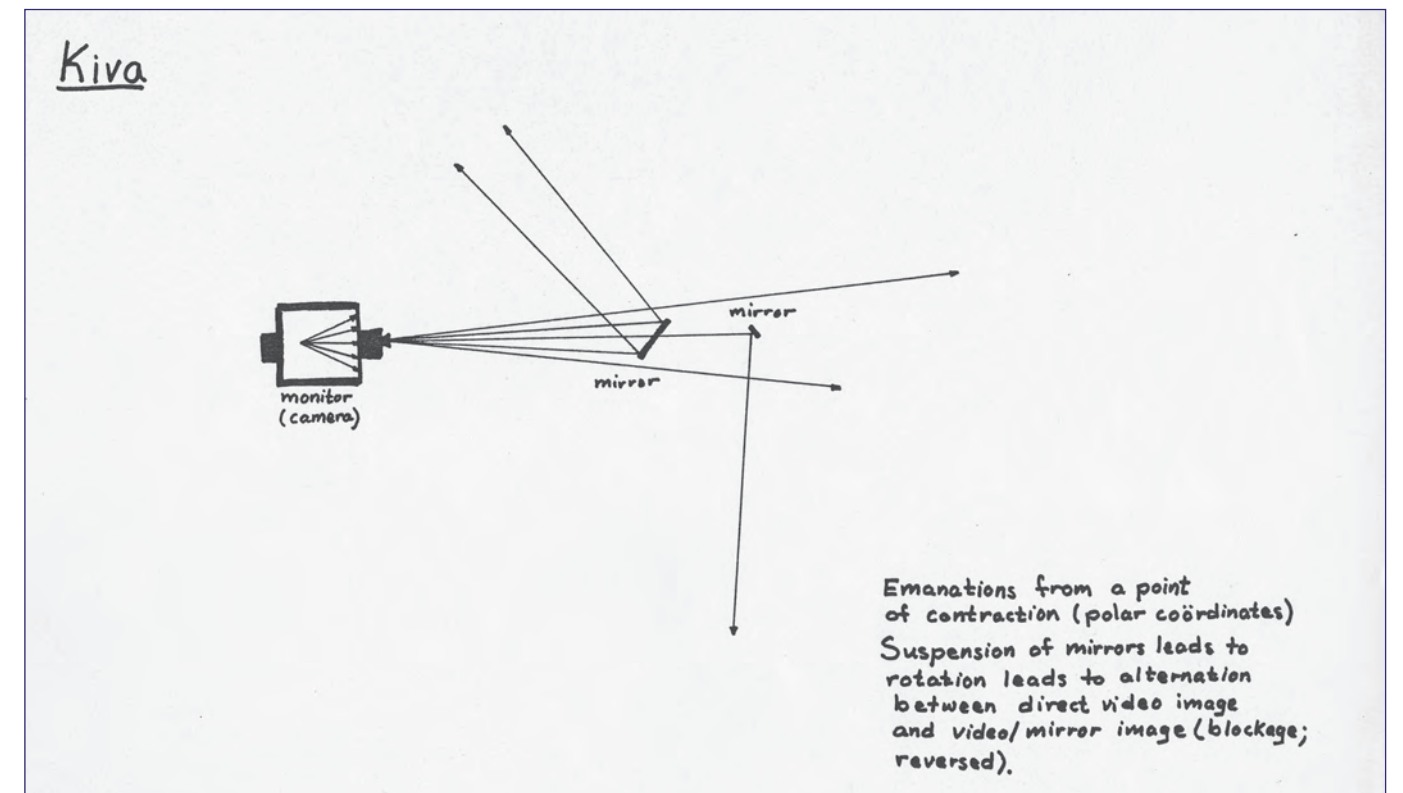
El título de la instalación remite a una construcción, a menudo subterránea, destinada a rituales amerindios. “La rotación de los espejos remite a su forma circular”, según Campus. Esta pieza inaugura una serie de “campos de rotación” (*Rotational Field Series*) o de “transformaciones rotacionales” (*Rotational Transformations*) en la obra del artista. A-M. D.

“In *Kiva* I make this outside view simultaneous with the viewer. It is an extension of the room, an object defined in space, acting on the space. It generates a continuously changing perspective, a sum of views from points fixed in space and time. The mirrors suspended in front of the camera rotate forming cylinders with their paths, accumulating images. The viewer intermittently passes from view, and occupies the screen in cycles of discrete time.” - 1973, P. C.

This Campus's first closed-circuit video installation involves a complex optical system combining catoptrics and electronics. *Kiva* is a startling vision machine, an autonomous and self-referential system. The mirrors hanging before the camera lens on two wires, like mobiles, are random, sensitive to the movement of the surrounding air, amplified by the passage of visitors, and thereby introduce an aleatory element into a meticulously calculated technical installation.

Kiva is obviously a comment on surveillance system: the arrangement of components ironically makes any monitoring impossible – and self-limiting. Campus wants to involve the beholder in a specific relationship to space – in this case, one of total disorientation.

The title of the installation refers to often-underground buildings used for Native American rituals; Campus has said that “the rotation of the mirrors refers to (their circular) shape.” This work launched a planned “Rotational Field Series” or “Rotational Transformations” in the artist's works. A-M. D.



Anamnesis, 1973

Instalación de vídeo de circuito cerrado

1 cámara de videovigilancia, 1 proyector de vídeo, 1 sistema de retraso de menos de 3”

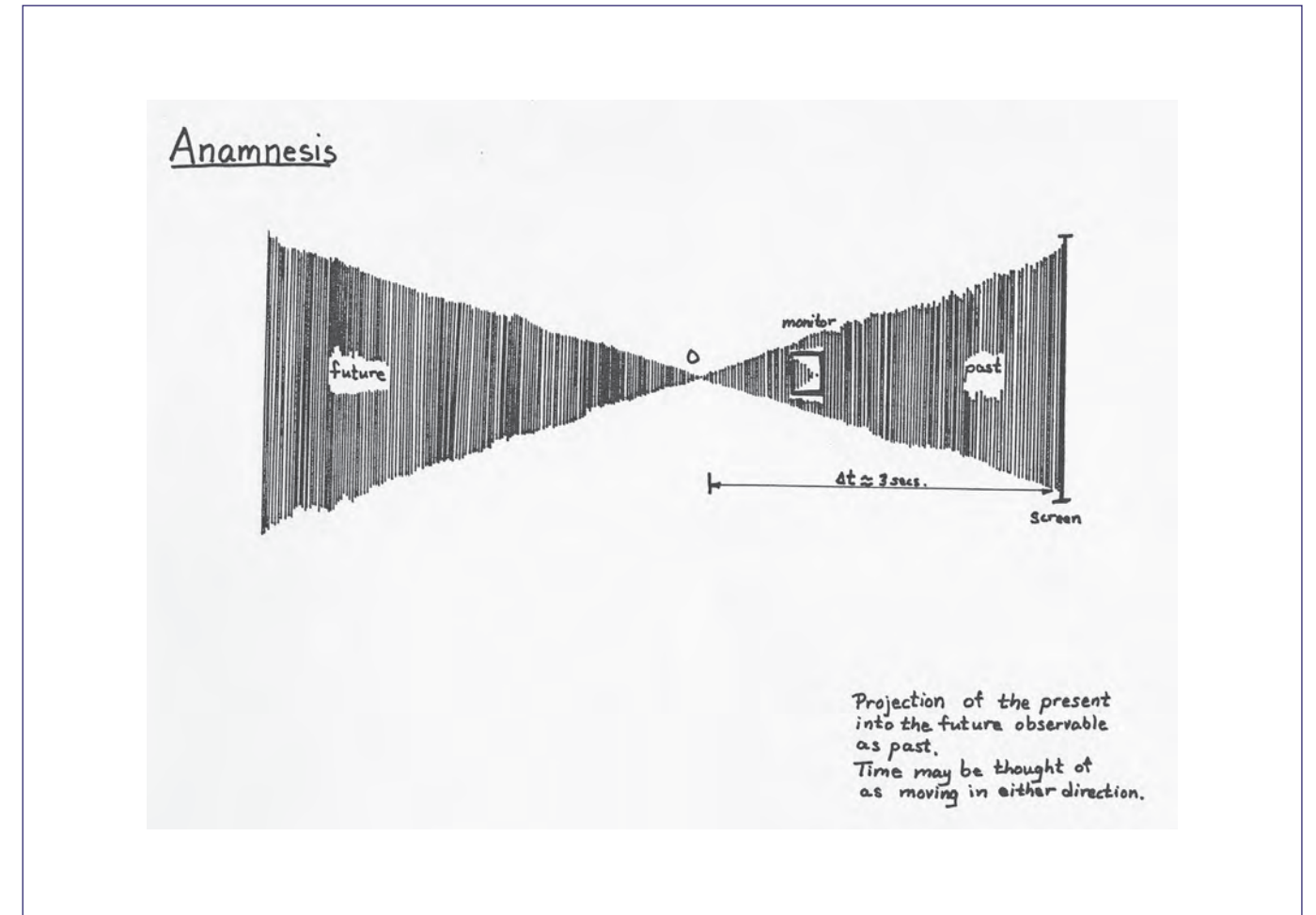
FONDATION LOUIS VUITTON, PARÍS

“*Anamnesis* es un experimento sobre la demora temporal y la duración. Todo sucede ante la misma cámara, pero trata sobre el descubrimiento de la relación que uno tiene con la obra. También decidí ser fiel al blanco y negro, que aborda el tema de la separación y el distanciamiento”. - 2008, P. C.

Anamnesis ejerce una escisión en la simultaneidad misma de la transmisión de la imagen y muestra el doble del visitante en cuanto ejecuta un leve movimiento. Una imagen tomada por una sola cámara se proyecta a la vez en directo y con un retraso de tres segundos. Un simple gesto del visitante muestra dos imágenes de sí mismo, más o menos separada la una de la otra en función de la amplitud del movimiento. No es una remanencia —memoria espacial de la velocidad de la luz— ni un *feedback*, sino una segunda imagen de sí mismo casi fantasmagórica. La única manera de verse “único” es no moverse. El visitante se percibe simultáneamente en el presente, acompañado de su imagen pasada, que también se puede interpretar como una imagen futura que se libera del presente. A-M. D.

“*Anamnesis* is about time delay and duration which I experimented with. It all occurs through the same camera but it’s about the discovery of your relationship to the piece. I also decided to stay with black and white which deals with the issue of separation and removal.” - 2008, P. C.

Anamnesis triggers a split in the simultaneity of the transmission of pictures. The least movement on the part of beholder generates a doppelganger: 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 herself simultaneously in the present and in the past, which might also be interpreted as a future image detached from the present. A-M.D



Interface, 1972

Interfaz

Instalación de vídeo en circuito cerrado

1 cámara de videovigilancia, 1 cristal montado en un marco de metal, 1 proyector de vídeo, 1 fuente de luz

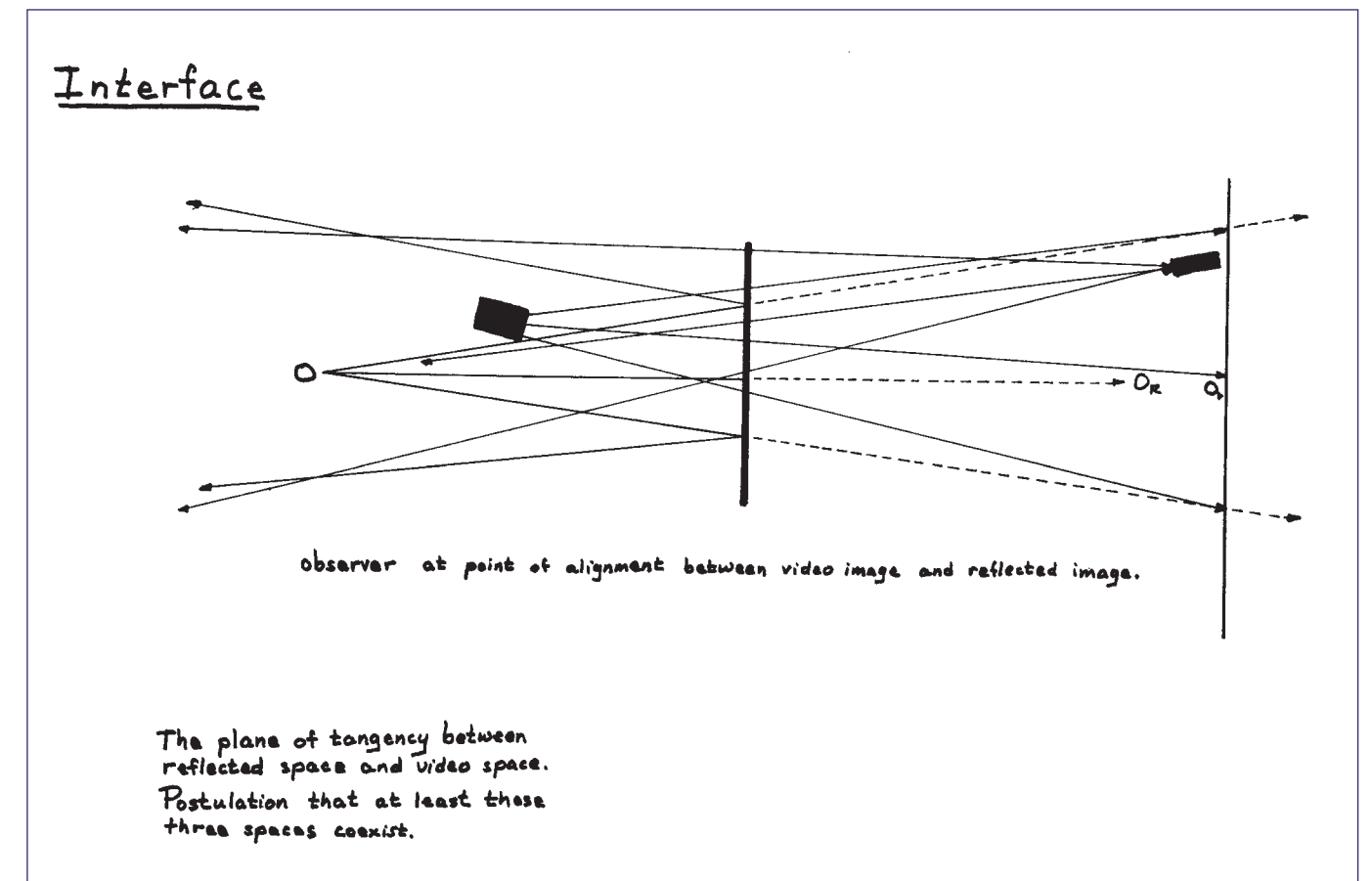
CENTRE POMPIDOU, PARÍS - MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE / CENTRE DE CRÉATION INDUSTRIELLE.
ADQUIRIDA EN 1990. COPIA DE EXHIBICIÓN, CORTESÍA DEL ARTISTA Y DEL MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE

“En *Interface*, los materiales empleados son cosas que damos por sentadas, cosas que conocemos, al menos en el sentido científico. Asumimos como naturales las estructuras y los ocupantes imaginarios que pueblan los espejos. Aceptamos nuestra relación con ellos, no manifestamos sorpresa alguna cuando los movimientos de ese ser que vemos ante nosotros muestran cierta correlación con nuestros propios movimientos. Como estamos también acostumbrados a ver otros seres generados por la electricidad que nos rodea formados en la superficie de nuestros televisores. La combinación de ambos hace visibles sus partes desconocidas y crea una tercera situación que trata sobre la proyección y la reflexión del yo en el espacio finito”. – 1973, P. C.

El visitante que se aproxima al campo de luces de *Interface* ve aparecer simultáneamente, en un cristal, su reflejo y su imagen de vídeo tomada por una cámara situada en el otro lado, invertida conforme a la del reflejo. A pesar de que ambos sean “en directo” y de la misma dimensión, estos dobles de distinta naturaleza no pueden coincidir jamás. El uno no es la copia del otro, y estos originales simultáneos no son exactamente los mismos. El reflejo es en color, mientras que la imagen de vídeo proyectada en blanco y negro, ligeramente borrosa, cruza el cristal hasta llegar a la pared. Teniendo en cuenta la orientación de la cámara y la del videoprojector, los dobles se alejan o se acercan en función del desplazamiento del visitante delante del cristal, que se resiste a cualquier asimilación. Durante esta experiencia que compromete todo el cuerpo en la exploración de la propia imagen, el visitante toma consciencia de su cuerpo en el espacio, así como de la unidad ilusoria del sujeto. A-M. D.

“In *Interface*, the materials I use are things we take for granted, things we know, at least know in the scientific sense. We take for granted the imaginary occupants and structures within mirrors. We assume our relationship to them, show no surprise when this being before us moves with some correlation to the movements of our self. In the same way we are used to seeing beings drawn from the electricity that surrounds us, formed on the surface of our television sets. The combination of the two makes their unknowns visible, and forms a third situation that deals with the projection and reflection of self in finite space.” – 1973, P. C.

A visitor who approaches the lighted area in *Interface* sees his/her reflection on a plate of glass and, simultaneously, his video image recorded by a camera on the other side; since this latter is flipped with respect to the reflection. Although images both are “live” and the same size, these twin images are not just different in nature but are never congruent. One is not a copy of the other, and there are always slight discrepancies in the two simultaneous originals. The reflection is in color, whereas the projected video picture, in black and white, 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. This experience, which engages the entire body in the exploration of its own image, spurs the viewer to become aware of his body in space and of the illusory unity of the subject. A-M. D.



Optical Sockets, 1972 - 73

Cavidades ópticas

Instalación de vídeo de circuito cerrado

4 cámaras de videovigilancia, 4 monitores de vídeo CRT sobre peana, 1 mesa de mezcla de vídeo

CORTESÍA DEL ARTISTA Y CRISTIN TIERNEY GALLERY, NUEVA YORK

“En *Optical Sockets*, he creado, una vez más, un campo. El espectador entra en él para activarlo, para completar la obra. Su ubicación con respecto al campo tridimensional se traslada al patrón de superposiciones de imágenes cuádruples en la pantalla bidimensional. Esta relación entre la superficie plana y el espacio volumétrico se repite a lo largo de mi obra. Forman al fin una ecuación abierta que postula dimensiones espaciales más altas”. - 1973, P. C.

El sistema de vigilancia manifiesta aquí, ostensiblemente, los elementos que lo forman: las cámaras y los monitores de control delimitan el campo de la experiencia. El visitante que entra en el de *Optical Sockets* es grabado por cuatro cámaras situadas a ras de suelo. Las imágenes se mezclan y se transmiten simultáneamente a cuatro monitores colocados sobre pedestales entre las cámaras, a la misma distancia, consiguiendo así una especie de trampa comportamental.

La suma de las facetas simultáneas del espectador produce únicamente en la zona central, el extraño volumen de un cuerpo cubista —el suyo. En función de su posición en el campo, la escala y el lugar de su(s) cuerpo(s) en la imagen varían, logrando que se experimente la relatividad. El ser humano en el centro del universo no es más que una formación compuesta por puntos de vista en perpetua transformación. A-M. D.

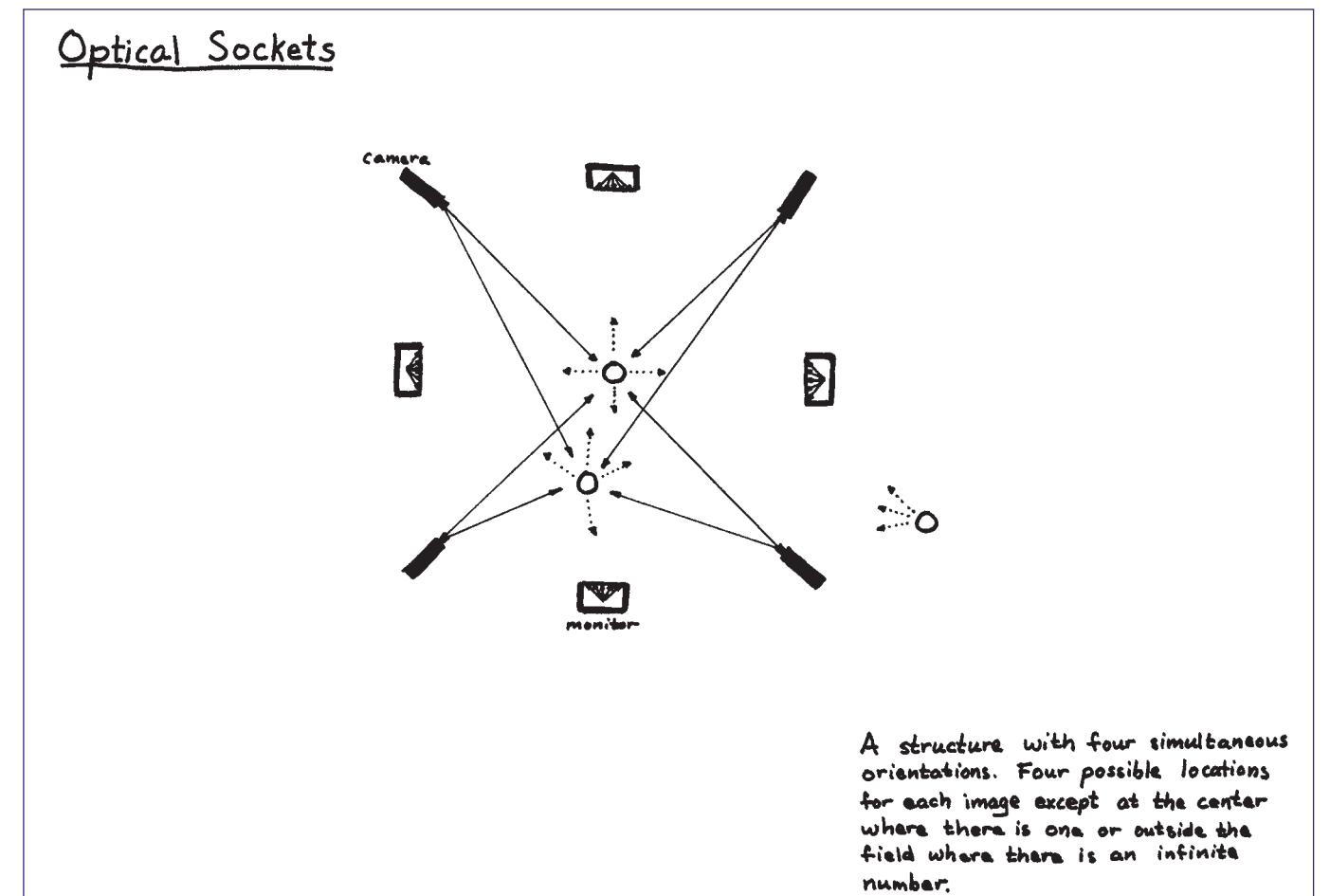
“In *Optical Sockets* I again set up a field. The viewer enters to activate this field, to complete the work. His location relative to the three dimensional field is translated into the pattern of quadruple image overlays on the two dimensional screen. This relationship of flat to volumed space exists throughout my work. They finally form an open-ended equation postulating higher spatial dimensions.”
- 1973, P. C.

Here the surveillance system flaunts its components, namely the cameras and monitors delimiting the field of experience. The beholder who enters the space of

Optical Sockets is recorded by four cameras placed on the ground. Their pictures are mixed and screened simultaneously on four monitors set equidistant between the cameras, thereby shutting a kind of behavioral trap.

The simultaneous combination of several sides of the beholder produces only in the central zone the strange volume of a cubist body – her own one. 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.

A-M. D.



Los vídeos de Campus de los 70, son *performances* para la cámara: se realiza una acción, con una duración específica, que se graba en continuo y con plano fijo. La duración de la grabación y la de la acción coinciden. El cuerpo del artista es su materia prima, objeto y sujeto de la experiencia. Cada una de estas cintas está formada por secuencias cortas que giran en torno a un tema principal.

En la primera cinta en blanco y negro de 1971, *Dynamic Field Series*, Campus utiliza una cámara sin visor, como las cámaras de videovigilancia. Al no depender de los ojos, colgada de una cuerda en lo alto de un edificio, o puesta al nivel de la cintura, permite grabar puntos de vista poco habituales y transformar la percepción del espacio representado.

Double Vision, del mismo año, está formada por siete secuencias, todas centradas en el proceso de visión, inspiradas en parte en estudios sobre la visión de los animales. Una experimentación que muestra “disfuncionamientos” visuales, que explota desajustes del objetivo, la superposición de dos puntos de vista simultáneos y, a veces, una movilidad extrema de la cámara que desestabiliza también la percepción del espacio.

Al trabajar en la WBGH de Boston, Campus utiliza el color y tiene a su disposición métodos de tratamiento electrónicos profesionales, como la incrustación.

Three Transitions, Set of Coincidence o *R-G-B* cuestionan la unidad y la integridad del cuerpo a través de diversas operaciones que denuncian cualquier pretensión de la imagen a la ilusión. La imagen no es más que una superficie que se da como tal, con el grosor de las capas que la componen, o fina como un papel que se quema, una piel frágil en permanente construcción, lo que define la imagen de vídeo.

En las siguientes grabaciones, *Four Sided Tape, East Ended Tape* y *Third Tape*, las transformaciones electrónicas son cada vez más escasas. El cuerpo y, sobre todo, el rostro, se someten cada vez más directamente a pruebas físicas. Un sinfín de figuras dramáticas en las que se daña al autorretrato, que contrasta con la expresión del artista, la del experimentador concentrado en su tarea.

El procedimiento elegido para cada acción, el único por el que se puede lograr, siempre será diferente, sutil, jamás mostrado en sí mismo. Campus no cultiva el efecto, antes al contrario. Así, manifiesta plenamente la potencialidad del vídeo, lo que sin duda es una razón para que las obras, aunque técnicamente fechadas, hayan conservado toda su fuerza. A-M. D.

Campus's video pieces from the seventies are performances for the camera: an action with its own specific duration is performed and recorded in one unbroken, fixed-frame shot. The length of the recording coincides with the action. The artist's body serves as raw material, the object and the subject of the experience.

Each tape is composed of brief sequences based on a main theme.

In *Dynamic Field Series*, his first black-and-white tape of 1971, Campus used a camera without a view finder, like a surveillance camera. Detached from the eye, hung by a rope from a tall building, or held at waist-level, such a camera could adopt unusual points of view, transforming the perception of the space it recorded.

Double Vision, made that same year, was partly inspired by research on animal vision. Experiments re-staged visual “disorders” by manipulating the lens, by simultaneously superimposing two points of view, and sometimes by an extreme mobility that destabilized our relation to the space.

When working at WBGH in Boston, Campus began using color and professional electronic processing techniques such as chroma-keying.

Three Transitions, Set of Coincidence, R-G-B challenge the unity and integrity of the body through various operations that reject any pretence of illusory imagery. A picture is always a surface presented as such, densely composed of layers or else as thin as a piece of burning paper, or fragile skin constantly in the making – the very definition of a video image.

Electronic transformations become rarer in subsequent works such as *Four Sided Tape, East Ended Tape, and Third Tape*. The body, and above all the face, are directly subjected to physical trials. In all these dramatic tropes self-portraiture is mistreated, and yet the expression on the artist's face is that of an experimenter focused on his task.

The procedure adopted for each action – the only procedure through which it can be performed – is always unique and strict, never flaunted for itself. Campus never cultivated special effects. Just the opposite. Thus he fully demonstrated the medium's potential, which is probably one reason why his works, although outmoded technically, retain all their power. A-M. D.

***Dynamic Field Series*, 1971**

Serie de campo dinámico

Vídeo, blanco y negro, sonido, 23' 42"

CORTESÍA DEL ARTISTA Y CRISTIN TIERNEY GALLERY, NUEVA YORK

“Cuando nos desplazamos por una habitación, creemos que estamos en movimiento con respecto a la habitación y no que esta se mueve con respecto a nosotros. Por tanto, adoptamos un punto de vista exterior. En mis vídeos *Dynamic Field Series*, uso la cámara de vídeo y el monitor para adoptar la perspectiva exterior. Pero la cámara de vídeo no tiene ningún mecanismo que permita correlacionar su movimiento por el espacio con el movimiento de la imagen y que los cancele, a diferencia de lo que ocurre en nuestros cerebros. Por tanto, uno tiene la opción de ver la imagen de vídeo en movimiento con respecto al monitor que está en un punto fijo del espacio. Esto aísla el ojo del ‘cerebro del ojo’ para acercarse a la perspectiva relativa en lugar de a la perspectiva exterior de nuestro entorno”. - 1973, P. C.

“We believe when we move through a room we are in motion relative to the room rather than the room in motion relative to us. Thus we take an outside point of view. In my videotapes *Dynamic Field Series* I use the video camera/monitor to take the outside view. But the video camera has no mechanism to correlate its movement through space to its image movement and thus cancel them, such as we have in our brains. So one has the option of seeing the video image in motion relative to the monitor fixed in space. This isolates the eye from the eye-brain to approach the relative view, rather than the outside view of our surroundings.”

- 1973, P. C.

***Double Vision*, 1971**

Visión doble

Vídeo, blanco y negro, sonido, 14' 45"

CORTESÍA DEL ARTISTA Y CRISTIN TIERNEY GALLERY, NUEVA YORK

“*Double Vision* habla sobre la evolución de la visión. Parte del ojo más sencillo, sigue con la vista binaria y termina con la visión conceptual”. - 2008, P. C.

“*Double Vision* was about the evolution of vision, starting with the simplest eye, progressing through binary sight and ending with conceptual seeing.” - 2008, P. C.

dor, 1975

Instalación de vídeo de circuito cerrado

1 cámara de videovigilancia, 1 proyector de vídeo, sala oscura, pasillo con fuente de luz

SAN FRANCISCO MUSEUM OF ART. COMITÉ DE ADQUISICIONES: DONACIÓN DE BARBARA BASS BAKAR, DORIS Y DONALD FISCHER, PAM Y DICK KRAMLICH, LEANNE B. ROBERTS, Y NORAH Y NORMAN STONE

“puerta, entrada; hace referencia a una habitación y, en un sentido indirecto, a una cámara oscura. cámara, una habitación, una habitación a oscuras. la habitación siempre ha sido un concepto importante en mi obra y en mi vida”.

- 2016, p. c.

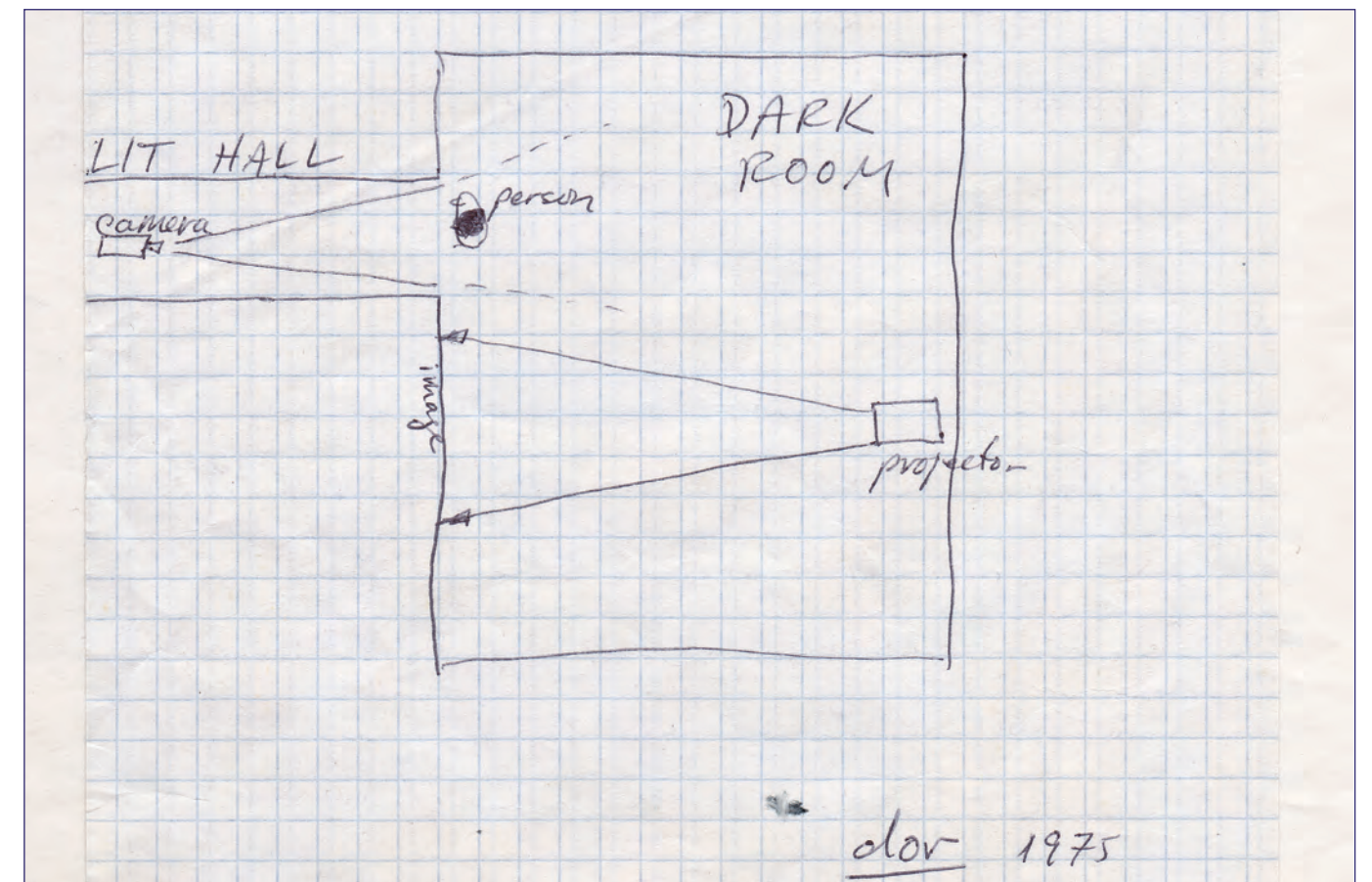
En el pasillo iluminado que lleva a la sala oscura de *dor*, hay una cámara orientada hacia la entrada, cuya imagen se proyecta en directo en el interior, sobre la pared, en la prolongación de la puerta. La imagen solo puede formarse cuando el visitante entra en el campo de la cámara y en la zona de luz, es decir, aún en el pasillo. Pero solo podrá verse en la pared del cuarto si se mantiene en ese umbral, y será siempre de perfil: el visitante se verá entonces intentando verse.

El punto de vista del observador y la superficie de proyección se integran en el mismo plano, denunciando así la distancia impuesta por la construcción perspectivista. No se puede ser a la vez objeto de su mirada y ocupar la posición de observador privilegiado. A través del intento de apropiación de su propia imagen, el visitante es ante todo un espectáculo para los demás, los que siguen en el cuarto oscuro y ven surgir a contraluz a la persona física y a su doble proyectado en un mismo plano, observándose el uno al otro. A-M. D.

“door, doorway; makes reference to a room and, in an oblique way, to a camera oscura. camera, a room, a darkened room. room is always important in my work and in my life.” - 2016, p. c.

In a lighted hallway leading to the dark room of *dor* is a camera pointed at the entrance, whose picture is projected live inside, on the wall extending from the door. A 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 – he will thus see himself trying to see himself.

The observer's point of view and the projection surface are thereby conflated to the same plane, rejecting the distance imposed by perspectival construction. You cannot be the object of observation while simultaneously occupying the position of privileged observer. The viewer, by trying to appropriate his own image, becomes above all a spectacle for others, the people who remain in the darkened room, watching the emergence of both the physical viewer – backlit – and his image projected on the same plane, which observe one another. A-M.D



***Head of a Man with Death on His Mind*, 1977 - 78**

Cabeza de un hombre que piensa en la muerte

Videoproyección, blanco y negro, sin sonido, 12' en bucle

Con John Erdman

WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART, NUEVA YORK. DONACIÓN DE LA BOHEN FOUNDATION

“Esta videoproyección procede de una época oscura de mi vida. Estaba intentando mirar en mi interior como cualquiera miraría en un espejo, para descubrir el lado oculto de mi ser. Se hizo con el actor John Erdman. Mis instrucciones fueron que mirara al objetivo y se moviera lo menos posible. Quería que John proyectara en la cámara una visión de su lado oscuro, una comprensión de la mortalidad, de lo final, de lo que sentía al respecto. El título de la obra, *Head of a Man with Death on His Mind*, llegó después”. -1988, P. C.

Las tres últimas obras realizadas por Peter Campus en los años 70 son proyecciones de vídeos grabados. *Head of a Man with Death on His Mind* es un primer plano fijo del rostro de un actor, cuya proyección en bucle y a gran dimensión lo convierte a la escala de un cuerpo.

El visitante, expulsado de la escena, retoma su lugar como espectador para enfrentarse a la mirada de otro; una mirada sin contexto, insistente, continua, inmóvil o casi, que le remite a su propia mirada. Es un circuito cerrado en el que el vídeo se lleva hasta su propio fin, a pararse.

Un punto de no retorno para el espectador, que ya no volverá a verse representado en las obras de Campus, y el principio de una larga ausencia del vídeo para el artista que durará 18 años. A-M. D.

“This videotape projection work is from a dark period in my life. I was trying to look into myself as someone would look into a mirror, to discover the shadow side of my being. It was made with the actor John Erdman. My instructions to him were to gaze into the lens, moving as little as possible. I wanted John to project into the camera an understanding of this dark side, to project a comprehension of mortality, of finality, and what he felt about it. The title of the work, *Head of a Man with Death on His Mind*, came afterward.” - 1988, P. C.

The last three works produced by Campus in the 1970s were recorded video projections. *Head of a Man with Death on His Mind* is the looped projection of a fixed, close-up shot of the face of an actor enlarged to the size of a whole body.

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 stillness.

This development represented a point of no return for the viewer – who would no longer be pictured in Campus’s works –as well as the start of the artist’s eighteen-year-long absence from video. A-M. D.

1. **Half-life**, 1987

Semivida

COLECCIÓN DEL ARTISTA

2. **Inside out**, 1987

Del revés

MUSEUM ABTEIBERG, MÖNCHENGLADBACH

3. **Murmur**, 1987

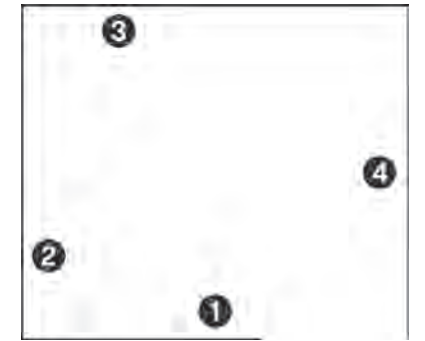
Murmullo

MUSEUM ABTEIBERG, MÖNCHENGLADBACH

4. **Transient**, 1987

Pasajero

MUSEUM ABTEIBERG, MÖNCHENGLADBACH



Proyecciones fotográficas. Diapositivas digitalizadas a partir de fotografías en blanco y negro

“*Murmur* es un corazón, una calavera, una piedra, una aberración, una proyección de luz de algo que no existe sobre una pared. El tiempo y el océano han erosionado esta piedra, han encontrado sus puntos débiles. Lo mismo sucede conmigo. Me gusta su condición de piedra. Me gusta la metáfora del proceso de desgaste. Creo que expresa mis propios sentimientos. La primera vez que instalé esta obra en la Paula Cooper Gallery, entré en la sala oscura desde la calle, con los ojos aún deslumbrados por la luz exterior, y vi *Murmur* flotando ante mí, un pensamiento o un recuerdo inmaterial que refleja mi propio ser. Se había cerrado el círculo, ese mirar hacia dentro y mirar hacia fuera”. - 1988, P. C.

Cuatro fotos de piedras proyectadas directamente sobre las paredes invitan al visitante a entrar en un cuarto oscuro, un espacio mental. Como cuerpos flotando que emanan de la oscuridad de la pared, las piedras fotografiadas sobre fondo negro, aisladas así de su contexto, desmesuradamente amplificadas y proyectadas a diferentes alturas, parecen suspendidas entre la caída y el vuelo. La rectificación lograda con la proyección desafía las leyes físicas de la gravedad y el cambio de dimensiones contribuye a desplazar la identidad desde las piedras pulidas, marcadas por el tiempo, hacia una forma abstracta y una textura pura. Estos objetos indeterminados —pero no cualesquiera— elegidos por el artista y cargados de afecto, se libran a otra proyección, la de la imaginación del visitante. A-M. D.

“*Murmur* is a heart, a skull, a stone, an aberration, a projection of light on a wall of something that does not exist. Time and the ocean have worn at this stone, found its flaws. So it is with me. I like its stone-ness. I like the metaphor for the wearing-down process. I felt it expressed the feelings I have inside me. When I first installed this work at Paula Cooper Gallery, I walked into the dark room from the street, my eyes still dazzled by the light, and saw *Murmur* floating out at me, an immaterial thought or memory, reflecting myself. It had come full circle, this looking inward and looking outward.” - 1988, P. C.

Four photos of stones are projected straight onto the walls. Viewers are invited to enter a darkened room, a mental space. Like suspended bodies emerging from the darkness of the walls, the stones, photographed against black, hence removed from their context, and greatly enlarged and projected at different heights – seemed to hover between falling and flying. The levitation produced by projection defies the physical laws of gravity, while the change in scale contributes to a shift in the identity of these smooth stones, hollowed by time into abstract shapes and pure texture. These indeterminate yet non-ordinary items, selected by the artist and imbued with feeling, become objects of another kind of projection, namely the imaginations of viewers. A-M. D.

Untitled (Man's Head), 1979
Sin título (cabeza de hombre)

Untitled (Woman's Head), 1978
Sin título (cabeza de mujer)

Fotografías en blanco y negro sobre papel tratado con resina, ampliación a partir de Polaroids de alto contraste

CORTESÍA DEL ARTISTA Y CRISTIN TIERNEY GALLERY, NUEVA YORK

“Más tarde empecé a explorar el retrato. A buscar los pensamientos y el ser de una persona en su rostro. Era interactiva, como cualquier obra de arte, y la mente del espectador contribuía a su significado, llenaba los espacios en blanco, creaba al fin su propia obra”. - 2013, P. C.

En el periodo 1978 - 79, Campus realiza una serie de retratos en estudio con una Polaroid. A la manera de un escultor, trabaja un rostro con la luz, ya sea con dos fuentes vivas laterales opuestas o con un haz luminoso en contraplano, del que regula minuciosamente la orientación y la intensidad. El elevado contraste elimina los trazos y los detalles de la piel, dibuja líneas de división entre las áreas de blanco y negro, para destacar con fuerza una expresión, a la manera de una máscara antigua que exagera una emoción.

¿A qué mundo oscuro pertenecen estos misteriosos retratos siempre rodeados de negro? Con o sin mirada, traducen la intensidad de un universo interior, el del artista. A-M. D.

“Later I went in the direction of the portrait. The search within someone's face for their thoughts and being. It was interactive as any work of art, the mind of the viewer contributing to its meaning, filling in the blanks, in effect making their own work. ” - 2013, P. C.

In 1978 - 79 Campus produced a series of studio portraits with a Polaroid. Like a sculptor, he worked the face with light, whether with two bright sources on opposite sides or a low-angle beam, whose angle and intensity he adjusted meticulously. High contrast brought out features and details of the skin, establishing dividing lines between areas of white and black, powerfully underscoring expressiveness the way ancient theater masks exaggerate an emotion.

To what obscure world do these mysterious portraits – always ringed in black – belong? Gazing at us or not, they convey the intensity of the artist's inner world. A-M. D.

a wave, 2009

una ola

Vídeo digital en alta definición, videografía, color, sonido, 24', en bucle

CORTESÍA DEL ARTISTA Y CRISTIN TIERNEY GALLERY, NUEVA YORK

“deconstruí la onda por medio de la abstracción, mostrando los componentes de la luz y la mecánica subyacente. intentaba facilitar la visión de lo que integra cualquier onda”. - 2016, p. c.

“i deconstructed the wave through abstraction, showing its lights components, and its mechanics. i tried to make it easier to see what is there in any wave.”

- 2016 p. c.

barn at northfork, 2010

granero de northfork

Vídeo digital en alta definición, videografía, color, sonido, 24', en bucle

CORTESÍA DEL ARTISTA Y CRISTIN TIERNEY GALLERY, NUEVA YORK

“detuve el coche en sound avenue y esta estructura me llamó la atención. no era más que un edificio típico, pero la luz incidía en él de una forma especial. dejé que los cuadrados cambiaran de tamaño sutilmente durante la pieza para crear alteraciones con respecto al tiempo. dx/dt^* ”. - 2016, p. c.

*cálculo del movimiento de un punto con respecto al tiempo

“i pulled my car over on sound avenue, this structure caught my eye. it was just a typical building, but the light hit it in a special way. i let the squares change size subtly over the duration of the piece, creating alterations with respect to time.

dx/dt^* .” - 2016 p. c.

*calculation of the movement of a point with regards to time

Los paisajes, puertos y playas de Long Island son transformados en abstractos por descomposición en pequeños elementos, los pixels. Con la alta definición, Peter Campus produce, a la inversa, una muy baja definición. Como el pintor que fue de joven, interviene en la propia materia digital y trabaja la imagen a nivel del píxel, como una pincelada en la que modifica el tamaño, resalta el color o regula la transparencia. Ni “pintura digital”, ni investigación sobre el código informático, tampoco se trata de simples efectos de pixelización.

Una de las pinturas de Milton Avery, *Jagged Wave* (1954), que vio a los 17 años, contribuyó a orientar su trabajo “hacia ese tipo de abstracción que mezcla elementos reconocibles simplificando sus formas” (P. C.).

Se interpela al espectador para que realice constantemente un trabajo de interpretación. Como en un desajuste o un desdoblamiento, la inconclusión activa la percepción. A-M. D.

The Long Island landscapes, harbors, and beaches, are rendered abstract through decomposition into tiny geometric elements – the pixels. Going against the grain, Campus uses high definition to create very low definition. Like the painter he was as a youth, he works on the very substance of the image, using the pixels like brushstrokes whose size, color, or transparency he alters. Yet this is not “digital painting,” nor research into computer code, nor simple effects of pixelation.

One of Milton Avery’s paintings, *Jagged Wave* (1954), which he saw at age seventeen, guided his own work “towards this kind of abstraction: a mixture of things recognizable, that are deducted into more simplified forms” (P. C.).

The beholder is required to interpret constantly. Like disruption and doubling, incompleteness is employed here to question and activate perception. A-M. D.

stillness of winter, 2013

la quietud del invierno

vídeo digital en alta definición, videografía, color, sonido, 24' 36"

bridge of clouds, 2007

punte de nubes

vídeo digital en alta definición, videografía, color, sonido, 6' 11"

a tear in the fabric, 2007

un desgarró en el tejido

vídeo digital en alta definición, videografía, color, sonido, 6' 2"

CORTESÍA DEL ARTISTA Y CRISTIN TIERNEY GALLERY, NUEVA YORK

Peter Campus realiza a partir de 2007 lo que llamará "videografías", en referencia, precisamente, a la fotografía. El principio es un plano secuencia fijo que concentra la atención en el movimiento interno de las cosas y visibiliza eventos ordinarios ínfimos, perceptibles solo en el tiempo. Estas obras digitales dieron lugar a una relación con el vídeo más cercana al acto de colgar cuadros en la pared. Tanto si el visitante se limita a caminar ante esta "videografía" como si se queda ante ella, el tiempo de la experiencia le pertenece. Peter Campus va más allá y propone vivir con una obra de vídeo en casa. Una visualización íntima de una imagen del paisaje exterior con un resplandor que ilumina la habitación y un movimiento casi subliminal. A-M. D.

Starting in 2007 Campus began making what he calls "videographs," in an explicit allusion to photographs. The principle is a fixed shot that focuses attention on the internal movement of things, which makes ordinary, minute events visible, if perceptible only across time. These digital works involve another relation to video close to the hanging of paintings on a wall. Whether the visitor just walks in front of this continuous still shot of a moving image, or stays, the time of the experience belongs to her/him. Peter Campus goes farther in proposing to live with a video work at home. An intimate viewing of an image of the outside landscape with its brightness lighting the room and a quasi subliminal movement. A-M. D.

la jetée, 2017

el muelle (the jetty)

Vídeo digital en ultra alta definición, videografía, color, sin sonido, 5' 33"

"las ideas de *la jetée* están contenidas en la naturaleza física del rompeolas, una estructura construida con piedras de cantera transportadas que se adentra en el océano atlántico. la gente llega a él, camina hasta su extremo, se queda allí de pie y vuelve. las mareas del océano que lo rodea se reflejan en la videografía. es difícil saber qué tipo de conexión se da entre los paseantes; tal vez es mental, pero realmente subconsciente: nuestra evolución nos ata al océano.

suelo describir la película de chris marker como una declaración filosófica: la humanidad ha llegado a su punto final, y la única dirección posible reside en una cinta de möbius. en la obra *spiral jetty* de robert smithson y en el film sobre ella dirigido y protagonizado por él, la conclusión es la misma: hemos llegado a un punto final y no hay más salida posible que ir atrás describiendo un bucle".

- 2017, sevilla, p. c.

"the ideas of 'la jetée' are contained in the jetty's physicality, a place, made of transported quarry stones reaching out into the atlantic ocean. people come to it, walk to the end, stand there and walk back. the ocean that surrounds is tidal in the videograph. it is hard to know what the players connection is, perhaps mental, but subconscious really: our evolution binds us to the ocean.

i refer to chris marker's film as a philosophical statement: humanity is at its end point, and our only direction is on a möbius strip. robert smithson's work "spiral jetty" and the film he made about it with himself as the protagonist, comes to the same conclusion: we have reached an end point with nowhere to go but back, forming a loop." - 2017, seville, p. c.

***convergence d'images vers le port*, 2016**
convergencia de imágenes hacia el puerto

Instalación de vídeo digital en ultra alta definición (4K)
4 proyecciones sincronizadas, color, sin sonido, 8' 6", en bucle
Rodada en Pornic, Francia, en mayo de 2016
PRODUCCIÓN DEL JEU DE PAUME, PARÍS

“la antigüedad del lugar era nueva para mí: veía que su historia había impregnado los muros del puerto: los hombres pescaban inalterados, atados al mar y a su necesidad de vivir de él. eran momentos discretos en un continuo. mientras yo observaba y grababa estas imágenes, los visitantes que llegaban a la ciudad miraban a salvo desde lejos, viendo, pero sin sentirse afectados: observando la naturaleza”. - 2016, p. c.

Las pinceladas de colores vivos, los juegos sutiles de la luz en la dársena del puerto con marea baja, la calidad de los materiales, el extremo detalle del vídeo 4K, el suave efecto *slow-motion* de la escena, la composición de los planos estructurados en líneas oblicuas, horizontales y verticales, el ligero temblor —discreta presencia del artista—todo en *convergence d'images vers le port*, rodada en el puerto francés de Pornic, nos lleva a un universo de sensaciones puras.

Las cuatro proyecciones de gran dimensión se sincronizan con un ligero desfase y las nueve secuencias de 40 segundos que forman cada vídeo terminan de la misma manera: con un fundido de color a blanco y negro, y luego a negro. Este giro cautiva, ya que es suficiente para que la imagen bascule de repente del lado de la foto, como si la escena se congelara en la pérdida de color.

En este dispositivo ambiental, una imagen escapa siempre al visitante, que reconstruirá mentalmente, al ritmo de su propio desplazamiento, los diferentes aspectos de un solo lugar captado desde múltiples puntos de vista.

Estas imágenes son la duración pura, y llaman a ver lo que creemos conocer en los paisajes más familiares; sacan su fuerza de la sensibilidad de la mirada y de la intensidad de la emoción del artista, que pretenden compartir. Algo que un visitante con prisa podría obviar. A-M. D.

“the oldness of the place was fresh for me: i saw its history had permeated the harbor walls. the men fishing unchanged, attached to the sea and their living from it. these were discrete moments in a continuum. as i observed and recorded these images visitors to the town looked safely from afar, seeing, but untouched: observing nature.” - 2016 p. c.

The little touches of bright color, the subtle plays of light on the harbor at low tide, the quality of materials, the extreme sharpness of the video 4K, a slight slow-motion effect, the composition of the shots structured around diagonal, horizontal, and vertical lines: everything in *convergence d'images vers le port*, shot in the small French port of Pornic, draws us into a world of pure sensations.

The four large-scale projections are synchronized with a slight lag and the nine 40-second scenes comprising each video piece all end in the same manner, with a slow dissolve from color to black and white, followed by blackness. This shift is striking, for it suffices to suddenly push the picture into the realm of still photography, as though the scene freezes once it loses its color, as an attempt to fix a present as a future past.

In this environmental installation, one view will always escape the beholder who, while moving around, must mentally reconstruct the various aspects of a single place recorded from multiple points of view.

These pictures are pure duration, 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. But which visitors in a hurry might miss. A-M. D.

R-G-B, 1974

Vídeo, color, sonido, 11' 30"

East Ended Tape, 1976

Cinta del East End

Vídeo, color, sonido, 6' 46". Con Susan Dowling

Third Tape, 1976

Tercera cinta

Vídeo, color, sonido, 5' 6". Con John Erdman

CORTESÍA DEL ARTISTA Y CRISTIN TIERNEY GALLERY, NUEVA YORK

Three Transitions, 1973

Tres transiciones

Vídeo, color, sonido, 4' 53"

Four Sided Tape, 1976

Cinta de cuatro lados

Vídeo, color, sonido, 3' 20'

Set of Coincidence, 1974

Conjunto de coincidencia

Vídeo, color, sonido, 13' 24"

CORTESÍA DEL ARTISTA Y CRISTIN TIERNEY GALLERY, NUEVA YORK

APLICACIÓN DE REALIDAD AUMENTADA PARA TABLETS Y SMARTPHONES IOS Y ANDROID

AUGMENTED REALITY APP FOR TABLETS AND SMARTPHONES ON IOS AND ANDROID



1. Oriente la cámara de la tablet hacia una de las palabras impresas para comenzar la exploración de la obra de peter campus

1. Place the tablet's camera over one of the printed words to begin an exploration of peter campus's oeuvre



2. Seleccione la palabra "buscar" y a continuación "abrir búsqueda" para acceder a todos los videos, fotos y documentación

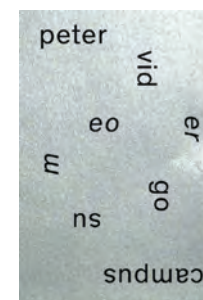
2. Select the word "search" and then "open search" to show all of the videos, photos and documentation

peter campus anarchiver 7



Puede descargar la aplicación gratuita para su dispositivo en Google Play o App Store. Inicie la aplicación y siga las instrucciones que aparecerán en su pantalla

Download the free app in your own devices on Google Play or App Store. Start the app and follow the instructions displayed on your screen



El catálogo de la exposición se encuentra disponible en:

The catalogue is available in:

www.lespressesdureel.com
www.anarchive.net