

C'est mon plaisir

Autor(en): **Wagstaff, Sheena / Lienhart, Regine**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern**

Band (Jahr): - **(1990)**

Heft 24: **Collaboration Alighiero e Boetti**

PDF erstellt am: **23.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-680539>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

C'EST MON PLAISIR

SUCH IS MY PLEASURE/SUCH IS MY WILL

The motto beneath the symbol of immortality, the phoenix, emblazoned on the seal of Isabella Stewart Gardner, Fenway Court, Boston, 1901.

SHEENA WAGSTAFF

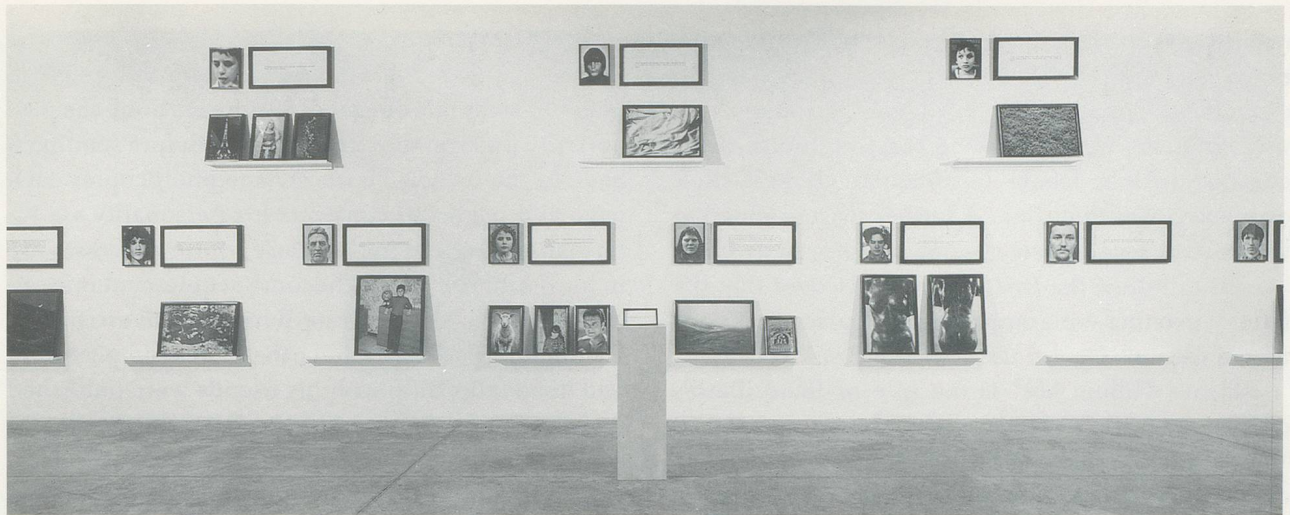
On a recent visit to Boston I arrived in driving snow to meet Sophie Calle. We arranged a rendezvous at the Isabella Stewart Gardner Museum, a hybrid Venetian building housing one of the finest private collections of art in the world. Gardner carefully placed every object in her collection in a spatial situation she decreed to be permanent, even if some of them are exhibited in peculiarly eccentric ways, such as a painting attached to a movable window shutter. In her deliberate combination of domestic artefacts with art-historically designated 'masterpieces', she imposes on visitors her own idiosyncratic views of what art could or should be. And as Henry James has said, "To attempt to tell the story of the wonderfully conceived and splendidly lodged Gardner collection would be to displace a little the line that separates private from public property."¹

Like an in-house guide whose keen familiarity with a collection has a slightly proprietorial air towards its treasures, Sophie deftly swung past Holbein, Dürer, Rembrandt, to arrive triumphantly at *THE CONCERT* by Vermeer. Propped casually on an easel, the painting shows a young female pianist entertaining a mysterious audience. A man is seated, his back squarely against us, and listens with one ear to the music, the other to a young woman singing at his side. There is a painting within this painting situated on the wall behind the piano. It is

a further clue to this little group's dynamic. The evocation of music in seventeenth century painting signalled a prelude to love. The painting is a copy of Dyck van Buren's *THE PROCURESS* (which Vermeer owned) and is commonly interpreted as an admonition to mercenary love. The intriguingly intense presence of the faceless listener is the key to this hidden allegory.

A characterless and faceless male figures frequently in Calle's work, where he can be understood as a subject under investigation, barely known to Calle herself. For the most part these works present photographic 'evidence' with meticulously recorded diaristic texts of each 'assignment'. Though they have the 'look' of narrative or conceptual art, Calle's works are neither documentations of performances nor deliberate comments on the relations of image and text or of art object and viewer. In carefully orchestrated episodes, she casts herself in her work as a wilful and manipulative artist ("I always get what I want.")² who makes intrusive and obsessive investigations into the lives of unwitting and 'innocent' strangers. In playing the principal role of Voyeuse, she undermines not only the distinction between public and private (in a depersonalized world where self-hood is an empty noun), but also between that of creator/created, or inventor/invention. Calle's melodramatic literary method of producing these works parodies that of the artist-persona of the pieces: an intrepid-female-artist-in-disguise. The

SHEENA WAGSTAFF is a writer living in Pittsburgh.



SOPHIE CALLE, *THE BLIND / DIE BLINDEN*, INSTALLATION 1989, SANTA MONICA, CA.

process beguiles, and simultaneously reviles its audience. She plays an increasingly dangerous game with her viewers, but so far has negotiated hazards in a similar way to those tribulations her artist-narrator has avoided.

An early work is *SUITE-VÉNITIENNE* (1980) in which is described in deadpan detail the sort of amateur-sleuth accoutrements – spy camera, wig, dark glasses, hat – more commonly associated with classic spoofs such as ‘Agent 89’ (of the humorous 1950s series *GET SMART*), or Inspector Clouseau (of *PINK PANTHER* fame). Calle’s story goes as follows:

At a party Calle meets a man, Henri B., whom she had tried to tail, and lost, that same day. He tells her he is going to Venice. She decides to follow him, and having tracked him down, trails him in disguise for 13 days. Henri B. is a tourist there. She photographs him, and the views he photographs. There is a brief inconclusive confrontation between the two of them. “Henri B. did nothing. I discovered nothing. A banal ending to this banal story.”³

But of course it is far from being a banal story. Her narrative has all the exciting frisson of a phot novella. This is street fiction in comic-book format: live actors are photographed in the throes of romantic, mysterious, or life-threatening situations, their dialogue as captions to the photos. Its popularity is due to an unabashed delight in using voyeuristic devices to keep a racy tale bowling along. The reader

is privy to delicious snippets of intimate pillowtalk, witness to domestic brawls, eavesdropper on private revelations. These are small titillating parentheses which give the smooth superficiality of things a compelling articulation.

Calle’s work uses this technique to seduce her audience. She describes a pursuit charged with her own sentimental eroticism, a confusion of self-consciousness, desire, and strategy, like that of an infatuated adolescent towards an unobtainable Love Interest. But at the same time, it is rationalized by the precisely ordered texts. Even when she is eventually confronted by Henri B., it is clear that his existence is of limited importance to the precepts of her quest, except as a (male) focal point for her own performance, just as *THE CONCERT* centers on the anonymous man.

Another unidentifiable male ‘vanishing point’ is a hapless detective featured in *LA FILATURE* (*The Shadow*, 1981). In this piece, Calle drops the spontaneous guise of the artist in *SUITE*, and uncovers a carefully orchestrated plot. She asked her mother to hire a private detective to shadow her for a day, “to prove photographic evidence of my existence.”⁴ Her own diaristic account of the day is juxtaposed with the detective’s objective record. “I structured his day in much the same way that he has influenced me . . . Is he enjoying this scattered, diffuse, and ephemeral day I have offered him – our day? . . . I wonder if he liked me.”⁵ The respective texts concur in all factual

respects except at the hour of 5 o'clock. The detective is not so enamored with his subject that he would consider sticking to her 'after hours'. He knocks off work punctually, terminating the conditions of his contract with a feeble falsification about Calle's own activity at that time. A further twist is added to the story. A second detective was employed by Calle herself to follow the first man. We discover that the latter's evening entertainment takes place in a porn movie theater. Or did it?

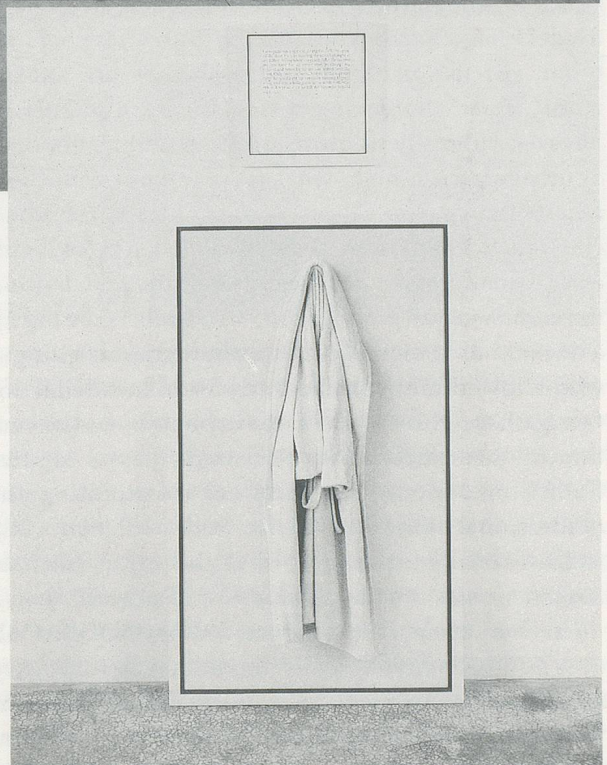
"Please Follow Me" is the title of Baudrillard's essay in Calle's book commemorating SUITE VÉNITIENNE. He sees this work as an experience of the process of seduction, a consequence of which is a fatal, death-like attraction. He describes how Calle distances her 'self' from herself to exist only in the tracks of Henri B. By doing so, she also scores out his 'reality'. She is consciously pursuing an erotic compelling absence. "You seduce yourself in the other's destiny, which for him has meaning, but when repeated, has not... (you are) a mirror for the other who is unaware... It consists of following someone step by step, of erasing his traces along the way, and nobody can live without traces... You're as good as dead."⁶

In discussing Calle's work THE SLEEPERS (1979), Baudrillard renames it THE BIG SLEEP, perhaps in homage to Raymond Chandler's famous detective yarn, and itself a meditation on death. As if it were a controlled laboratory experiment, Calle coerced 24 people to sleep in her bed for 8-hour shifts, one after another. She observed all of them, frequently photographing them asleep and awake, and making copious notes. "I put questions to those who allowed me; nothing to do with knowledge, or fact-gathering, but rather to establish a neutral and distant contact."⁷ Her clinical jottings include reactions from her guinea-pig subjects ranging from the confessional to the antagonistic. The Big Sleep offers a type of intimate portraiture which appears to threaten an unmasking of the implacable white-coated persona of Calle. In later work, she increasingly foregrounds the manipulative self-ish power of her artist-character. She presents each guise by controlling the psychological dichotomy between impervious nonchalance and feverish obsession.

In L'HOMME AU CARNET (1983) for example, Calle portrays herself as a Mephistophelean meddler. This tale concerns an address book she purportedly finds on the street in Paris. Before sending it back to the owner, Pierre D., she photocopies each page and begins to construct his personality via information given to her by those whose addresses are in his book. His friends become acquiescent informers, and Calle a one-person Bureau of Investigation. Detailed reports describing the man's temperament and his relationship with his friends were published daily in the newspaper LIBERATION during August of 1983. Fortuitously Monsieur D. is working in Norway during most of this period, and on his return to Paris he is appalled to recognize himself through one of the articles. He demands from the newspaper the right to reply. The dénouement is his outraged response denouncing Calle's callous and calculating invasion of his privacy. His printed reply is accompanied by a photograph of Calle herself. She is 'revealed', sitting naked in a domestic setting. But her features are masked out, like those of a convicted criminal leaving a court case. By maintaining her 'anonymity', Pierre D. indicates her identity. It is his appropriate revenge.

This piece brought Calle's art out of the realm of the gallery and into a format which is assumed to present factual truths. And L'HOMME certainly has all the brilliant and artful duplicity of a tabloid article ("Calle-ous and Calle-culating Evidence"), engaging its readership with the come-hither élan of a page 3 girl - who ultimately does appear... but in disguise. Yet there is at least one indignant critical voice which feels that "There is in all of her work the barely suppressed sense of an expectation that its victims should feel somehow grateful for Calle's decision to make a spectacle of them on the walls of a gallery or between the pages of a book."⁸

But who exactly are the victims? Surely not those who figure in Calle's stories? For she is a superb story-teller, both author and illustrator. She utilizes the tools of fiction in a notable art of seduction, casting herself as The Artist, a mistress of disguises, with many voices, who is always the absent protagonist. Calle's 'image' of artist-as-self is only realizable by positing a (fictional) state of artist-as-self-less. And in



SOPHIE CALLE,
AUTOBIOGRAPHICAL STORIES (WITH DETAIL) /
AUTOBIOGRAPHISCHE GESCHICHTEN
(MIT DETAIL), 1988/89.

the portrayal of 'real people' in the photographs, Calle not only "captures momentarily the ambiguous shadow/reflection of herself," but also brings us face to face with a refracted glimpse of ourselves. We are the victims. We have been made accomplices to a crime, a murder of sorts, whether it happened or not.

Like David Salle's paintings, Calle's work treads a thin line between morally acceptable imagery and that which is ideologically disquieting. Perhaps Calle's recent series *LES AVEUGLES* (The Blind, 1986) even has its precedent in Salle's earlier painted portraits of blind children. Calle asked a number of people blind from birth what their vision of beauty was. She then presumed to give those visions a visible form by photographing the people or things described, such as sheep, human hair, someone's mother, a Rodin sculpture. Each photo is exhibited alongside the subject's sightless face, with the description as text. One publication accompanying *LES AVEUGLES* concludes with a reproduction of *THE PARABLE OF THE BLIND* by Pieter Breugel – "where the leader trips, they all fall. Aveugle can also mean deluded."

I feel uncomfortable with this piece, even as it triggers off clichés such as the blind leading the blind. On this occasion, although they are anonymous, Calle's subjects are not offered a mantle of uncertain identity within a narrative setting, fictional or otherwise. They are what we see: they cannot see. Hilary Gresty has suggested that "just as the blind can talk of their vision of beauty which can be fixed, reread and finally disintegrate within and behind the surface of the photograph,"⁹ so Calle is setting up a questionable metaphor for a photographic glimpse of the 'self' that she is searching for in her 'blind' investigations. Nevertheless, the exploitative construction of this piece undermines and maybe topples Calle's precarious balancing act in exploring the relationship between artist and subject. *LES AVEUGLES* demonstrates what the critic Michael Archer would call "a wilful abuse of power."¹⁰

In her most recent work, *AUTOBIOGRAPHICAL STORIES* (1988) Calle moderates her abrasive investigations to focus instead on a more personal 'history', which interweaves adult desire with her childhood obsessions. Again, she transgresses sacred

ground, violating the belief in childish innocence, and evokes a disturbing psychological conundrum. Like the larger-than-life proboscis or clumsily positioned wig in the transformative self-photos by Cindy Sherman, the seams of Calle's artifice have until this point been deliberately evident. Now she devotes one panel to describing remembered intimate or erotic events, while an accompanying panel contains simply a photograph of a single object, an emblem of the text.

An old weathered silk wedding dress lies spread-eagled on a carefully unfolded linen sheet, like the lush shroud of an (absent) sacrificial victim. It is described as the very dress that Calle brought with her on a visit to a man she had admired since childhood. "I wore it on our first night together." Another image, a white bathrobe hanging on a wall, tells of a lover who had such a robe, coincidentally the same as that of Calle's father. "He obeyed my request and never let me see him naked from the front. When it was all over he left the bathrobe behind with me."

Despite their visual simplicity and studied distanced intimacy, these works do of course provoke awkward questions. They suggest a darker persona, an unnerving shadow of psycho-sexual complexity. And they appear to reveal a 'true' but invisible image of Calle as real victim. As in all her works she continues to disguise the source of desire, to heighten the expectancy of its fulfillment, and so remain undetectable. It is her will. *C'EST SON PLAISIR*.

Since the article went to press, the works described above in the Isabella Stuart Gardner Museum have been stolen from the collection by two thieves disguised as policemen. They left no trace.

1) Henry James, *THE AMERICAN SCENE*, 1907.

2) Quoted in statement during symposium on documentary photography, I. C. A. Boston, January 20, 1990.

3) Sophie Calle, *SUITE VENITIENNE*, Bay Press, 1988, p. 51.

4) *SOPHIE CALLE, A SURVEY*, Fred Hoffman Gallery, Santa Monica, July 1989, p. 25.

5) *Op. cit.*, p. 27.

6) Jean Baudrillard, *PLEASE FOLLOW ME*, Bay Press, 1988, p. 78.

7) *SOPHIE CALLE, A SURVEY*, *op. cit.*, p. 13.

8) Michael Archer, "At Face Value" in *ART MONTHLY*, March 1989, p. 13.

9) Hilary Gresty, "Sophie Calle" in *AT FACE VALUE*, Kettles Yard Gallery, Cambridge, England, January 1989.

10) Michael Archer, *op. cit.*

C'EST MON PLAISIR

SUCH IS MY PLEASURE/SUCH IS MY WILL
WAS MIR GEFÄLLT, DAS TUE ICH

Der Wahlspruch unter dem Sinnbild der Unsterblichkeit, dem Phönix, dargestellt auf dem Siegel von Isabella Stewart Gardner, Fenway Court, Boston, 1901.

SHEENA WAGSTAFF

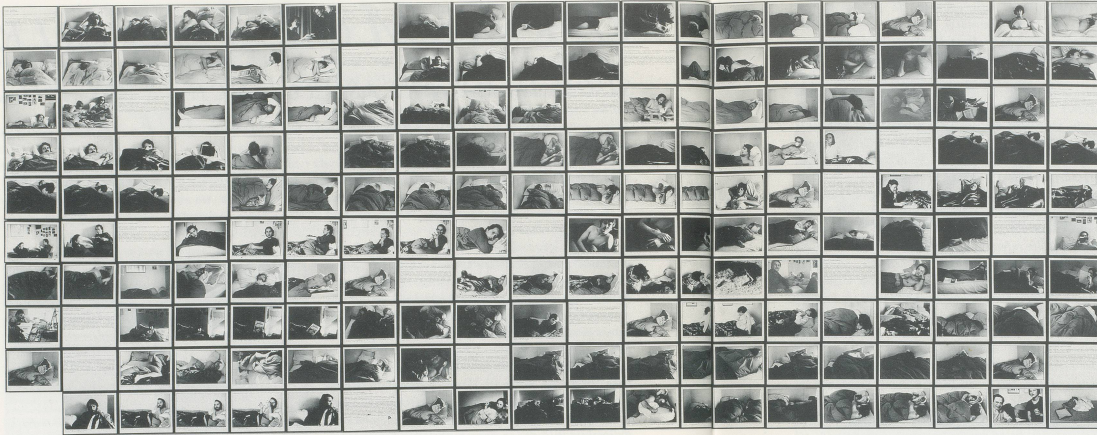
Als ich kürzlich nach Boston reiste, um mich mit Sophie Calle zu treffen, herrschte bei meiner Ankunft stürmisches Schneetreiben. Wir verabredeten uns im Isabella Stewart Gardner Museum, einem uneinheitlichen venezianischen Gebäude, das eine der schönsten privaten Kunstsammlungen der Welt beherbergt. Isabella Gardner wählte für jedes Objekt ihrer Sammlung eine räumliche Umgebung, die, nach ihrem Willen, definitiv zu sein hatte, obwohl einige der Objekte auf eine recht eigenartige und ausgefallene Art ausgestellt sind, wie zum Beispiel ein Bild, das an einem beweglichen Fensterladen befestigt ist. Mit ihrer wohldurchdachten Kombination von häuslichen Gebrauchsgegenständen und Objekten, die kunsthistorisch als «Meisterwerke» gelten, konfrontiert sie die Besucher mit ihrer ganz eigenen Sicht dessen, was Kunst sein könnte oder sein sollte. Und, wie Henry James es formuliert hat, «zu versuchen, die Geschichte der wunderbar durchdachten und grossartig gestalteten Gardner-Sammlung zu erzählen, wäre so, als würde man die Linie, die privaten Besitz von öffentlichem trennt, ein wenig verschieben.»¹

Wie eine zum Haus gehörende Museumsführerin, deren begeisterte Vertrautheit mit einer Sammlung und ihren Schätzen etwas leicht Besitzergreifendes hat, ging Sophie schwungvoll an Holbein, Dürer, Rembrandt vorbei, bis sie schliesslich triumphierend vor Vermeers Werk DAS KONZERT stehenblieb. Das Bild, das wie zufällig auf einer Staffelei stand, zeigt eine junge Pia-

SHEENA WAGSTAFF ist Schriftstellerin und lebt in Pittsburgh.



nistin, die eine geheimnisvolle Zuhörerschaft unterhält. Ein sitzender Mann, der uns seinen breiten Rücken zugewandt hat, hört mit einem Ohr der Musik zu, mit dem anderen einer jungen Frau, die neben ihm steht und singt. Man sieht ein Bild in diesem Bild, es befindet sich an der Wand hinter dem Klavier. Es ist ein zusätzlicher Anhaltspunkt für die Dynamik innerhalb dieser kleinen Gruppe. Die Evokation von Musik in der Malerei des siebzehnten Jahrhunderts weist auf ein Liebes-Vorspiel hin. Das Bild lehnt sich an Dyck van Burens DIE KUPPLERIN an (das in Vermeers Besitz war) und wird im allgemeinen als warnender Hinweis auf käufliche Liebe gedeutet. Die faszinierend-eindringliche



VORANGEHENDE SEITE / PRECEDING PAGE:
SOPHIE CALLE, LE BRONX, 1980, PHOTOS AND MIXED MEDIA, 114 x 117 cm / 44 7/8 x 46".

Präsenz des gesichtslosen Zuhörers ist der Schlüssel zu dieser versteckten Allegorie.

Ein wesenloser und gesichtsloser Mann erscheint häufig in Calles Werk, als Person, über die Nachforschungen angestellt werden, die Calle selbst kaum kennt. Die meisten dieser Werke zeigen photographisches «Beweismaterial», zusammen mit peinlich genau aufgezeichneten tagebuchartigen Texten über jeden «Auftrag». Obwohl sie wie Erzähl- oder Konzeptkunst wirken, sind Calles Werke keine Wiedergabe von Handlungen und Abläufen, durchdachte Kommentare zum Verhältnis zwischen Bild und Text, oder zwischen Kunstobjekt und Betrachter. In sorgfältig orchestrierten Episoden weist sie sich in ihren Werken die Rolle der bewussten und manipulativen Künstlerin zu («Ich bekomme immer, was ich will.»)², die zudringliche und obsessive Nachforschungen über das Leben von unwissenden und «unschul-

digen» Fremden anstellt. Indem sie die Hauptrolle der heimlichen Beobachterin spielt, untergräbt sie nicht nur den Unterschied zwischen öffentlich und privat (in einer de-personalisierten Welt, in der Individualität ein leeres Wort ist), sondern auch jenen zwischen Schöpfer/ Geschaffenen oder Erfinder/Erfindung. Calles melodramatische literarische Methode bei der Entwicklung dieser Werke parodiert das Vorgehen der Künstler-Persönlichkeit in den Arbeiten: eine unerschrockene Künstlerin, die sich nicht zu erkennen gibt. Der Vorgang täuscht und verunglimpft sein Publikum gleichzeitig. Sie spielt ein immer gefährlicheres Spiel mit ihren Betrachtern, hat aber bis jetzt die Hindernisse auf ähnliche Weise überwunden wie ihre Künstlerin/Erzählerin, die Widerwärtigkeiten zu entgehen vermochte.

Ein frühes Werk trägt den Titel SUITE VENITIENNE (1980), in der nüchtern und detailgetreu die Amateur-

SOPHIE CALLE, THE SLEEPERS / DIE SCHLAFENDEN, 1980,
176 PHOTOS: 15 x 20 cm / 6 x 7 7/8", TEXTS: 15 x 20 cm / 6 x 7 7/8".

Schnüffel-Ausrüstung – Mini-Photoapparat, Perücke, dunkle Brille, Hut – beschrieben wird, die normalerweise eher mit klassischen Parodien wie «Agent 89» (aus der humoristischen Serie GET SMART aus den 50er Jahren) oder Inspektor Clouseau (aus dem berühmten PINK PANTHER) in Verbindung gebracht werden. Calles Geschichte geht so:

An einer Party trifft Calle einen Mann, Henri B., den sie an jenem Tag zu beschatten versuchte und aus den Augen verlor. Er erzählt ihr, dass er nach Venedig gehe. Sie beschließt, ihm zu folgen, und als sie ihn aufgespürt hat, verfolgt sie ihn, verkleidet, 13 Tage lang. Henri B. ist als Tourist unterwegs. Sie fotografiert ihn und die Sujets, die er fotografiert. Es kommt zu einer kurzen, ergebnislosen Konfrontation zwischen den beiden. «Henri B. tat nichts. Ich fand nichts heraus. Ein banales Ende einer banalen Geschichte.»³

Aber natürlich ist dies alles andere als eine banale Geschichte. Ihre Erzählung enthält die ganze Spannung, den Nervenkitzel eines Photo-Romans. Dies ist STREET FICTION in Comic-Heft-Format: Lebende Darsteller werden mitten in romantischen, mysteriösen oder lebensbedrohenden Situationen photographiert, ihre Dialoge werden als Bildunterschriften unter die Photos gesetzt. Die Beliebtheit des Photo-Romans erklärt sich aus dem unverföhrenen Vergnügen an voyeuristischen Mustern, die angewendet werden, um eine pikante Geschichte in Gang zu bringen. Der Leser wird in köstliche Bettgespräche eingeweiht, wird Zeuge von häuslichen Streitereien, lauscht privaten Enthüllungen. Dies sind kleine prickelnde Episoden, die der glatten Oberflächlichkeit der Dinge eine zwingende Artikulation verleihen.

In ihren Werken arbeitet Calle mit einer Technik, die darauf abzielt, ihr Publikum zu verführen. Sie beschreibt eine Verfolgung, auflegt ihr die eigene sentimentale Erotik – ein Durcheinander von Selbstbewusstsein, Verlangen und Taktik –, die an eine Jugendliche denken lässt, welche einem unerreichbaren Liebesobjekt begegnet. Doch diese Gefühle werden gleichzeitig rational erklärt durch die präzise geordneten Texte. Selbst wenn sie Henri B. schließlich gegenübersteht, wird klar, dass seine Existenz für die Regeln, nach denen ihre Suche abläuft, von begrenzter Bedeutung ist; wichtig ist er einzig als ein (männlicher) lokaler Orientierungspunkt für ihr eigenes Tun – was an DAS KONZERT erinnert, in dessen Mittelpunkt ebenfalls ein anonym Mann steht.

Ein anderer unbekannter männlicher «Fluchtpunkt» ist ein glückloser Detektiv, der in LA FILATURE (Der Schatten, 1981) eine Hauptrolle spielt. In diesem Werk lässt Calle die freiwillige Maske der Künstlerin in SUITE fallen und entwickelt einen sorgfältig orchestrierten Plot. Sie hat ihre Mutter, einen Privatdetektiv den Auftrag zu erteilen, sie einen Tag lang zu beschatten, «um den photographischen Beweis meiner Existenz zu erbringen». ⁴ Ihre eigenen tagebuchartigen Aufzeichnungen des Tages werden dem objektiven Bericht des Detektivs gegenübergestellt. «Ich habe seinen Tag auf die ungefähr gleiche Weise strukturiert, in der er mich beeinflusst hat... Gefällt ihm dieser verzettelte, diffuse und flüchtige Tag, den ich ihm angeboten habe – unser Tag... Ich möchte gern wissen, ob er mich gemocht hat.»⁵ Die entsprechenden Texte stimmen in allen Fakten überein, ausgenommen in der Zeit um fünf Uhr. Der Detektiv ist

nicht so bezaubert von seinem Objekt, als dass er erwägen würde, sich auch noch «nach Dienstschluss» an ihre Fersen zu heften. Er hört pünktlich auf mit der Arbeit, hebt die Bedingungen seines Vertrags auf, indem er Calles Aktivitäten zu jener Zeit leicht fälscht. Der Geschichte wird eine weitere überraschende Wendung angefügt. Ein zweiter Detektiv, der den ersten Mann zu verfolgen hatte, war von Calle selbst eingesetzt worden. Es stellt sich heraus, dass die Unterhaltung des späteren Abends in einem Porno-Kino stattfand. Oder war es doch nicht so?

«Please Follow Me» ist der Titel von Baudrillards Essay in Calles Buch, in dem er sich mit SUITE VÉNI-TIENNE auseinandersetzt. Er betrachtet dieses Werk als eine Erfahrung des Prozesses der Verführung, die Folge einer verhängnisvollen, todesähnlichen Anziehung. Er beschreibt, wie Calle ihr «Ich» von sich selbst distanziert, um nur in den Spuren von Henri B. zu existieren. Indem sie dies tut, streicht sie auch seine «Wirklichkeit» durch. Sie verfolgt bewusst ein erotisch unwiderstehliches Nicht-Vorhandensein. «Du verführst dich selber im Schicksal des anderen, das für ihn Bedeutung hat, doch im Falle einer Wiederholung seinen Sinn verliert... (du bist) ein Spiegel für den andern, der nichts ahnt... Es geht darum, jemandem Schritt für Schritt zu folgen, seine Spuren auf seinem Weg auszulöschen, und niemand kann leben ohne Spuren... Da bist du so gut wie tot.»⁶

In seiner Besprechung von Calles Werk THE SLEEPERS (1979) benennt Baudrillard die Arbeit um in THE BIG SLEEP, möglicherweise eine Referenz an Raymond Chandlers berühmte Kriminalgeschichte, die selbst eine Betrachtung über den Tod ist. Als handelte es sich um ein kontrolliertes Laborexperiment, verlangte Calle von 24 Leuten, in 8-Stunden-Schichten in ihrem Bett zu schlafen, einer nach dem andern. Sie beobachtete jeden einzelnen, fotografierte sie immer wieder, schlafend und wach, und machte ausgiebig Notizen. «Ich stellte jenen, die damit einverstanden waren, Fragen; es ging nicht um Wissen oder um Material-Sammeln, sondern vielmehr darum, einen neutralen und zurückhaltenden Kontakt herzustellen.»⁷ Ihre kühl analysierenden Notizen enthalten Reaktionen ihrer «Versuchskaninchen», die vom Bekenntnishaften bis zum Antagonistischen reichen. The Big Sleep ist eine Art intimes Porträt, das die unerbittliche weiss gekleidete

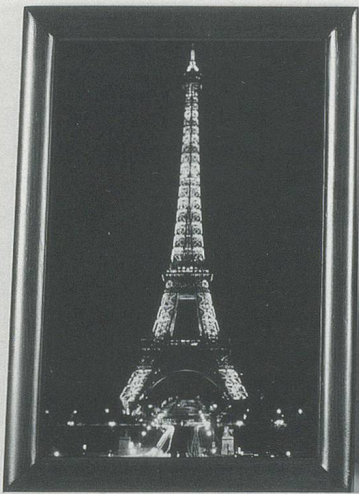
Gestalt Calles zu entlarven droht. In späteren Werken rückt sie in zunehmendem Masse die manipulative, selbst-süchtige Kraft ihrer Künstler-Persönlichkeit in den Vordergrund. Sie präsentiert jede ihrer Masken, indem sie die psychologische Dichotomie zwischen undurchdringlicher Nonchalance und fiebriger Obsession steuert.

In L'HOMME AU CARNET (DER MANN MIT DEM HEFT) (1983) zum Beispiel zeichnet sich Calle als einen mephistophelischen Menschen, der sich in fremde Angelegenheiten mischt. Eine wichtige Rolle spielt in dieser Geschichte ein Adressbuch, das sie angeblich in Paris auf der Strasse findet. Bevor sie es an den Besitzer, Pierre D., zurückschickt, photokopiert sie jede Seite und beginnt mit Hilfe der Informationen, die sie durch jene erhalten hat, deren Adressen sich im Buch befinden, seine Persönlichkeit zu konstruieren. Seine Freunde werden zu ergebenen Informanten, und aus Calle wird ein Einpersonen-Untersuchungsbüro. Ausführliche Berichte über die Wesensart des Mannes und seine Beziehungen zu seinen Freunden erscheinen im August 1983 täglich in der Zeitung LIBÉRATION. Zufällig weilt Monsieur D. während jener Zeit beruflich meist in Norwegen, und bei seiner Rückkehr nach Paris ist er entsetzt, als er sich in einem der Artikel wiedererkennt. Er verlangt von der Zeitung das Recht auf Entgegnung. Das Resultat ist eine heftige Antwort, in der er Calles abgebrühtes und berechnendes Eindringen in seine Privatsphäre verurteilt. Neben seiner Entgegnung lässt er eine Photographie von Calle abdrucken. Sie sitzt nackt – «enthüllt» – in einer häuslichen Umgebung. Aber ihre Gesichtszüge sind unkenntlich gemacht wie bei einem überführten Verbrecher, der eine Gerichtsverhandlung verlässt. Indem er ihre Anonymität wahrt, gibt Pierre D. ihre Identität preis. Für ihn ist es die angemessene Rache.

Mit diesem Werk verliess Calles Kunst den Bereich der Galerien und erhielt eine neue Dimension, die Wirklichkeit zu enthalten schien. Und L'HOMME besitzt zweifellos die brillante und raffinierte Duplizität eines Sensations-Artikels («Calle-ous = gefühllos, and Calculating Evidence = berechnendes Beweismittel»), der seine Leser anlockt mit dem verführerischen Elan eines Seite-3-Girls – das sich schliesslich zeigt . . . aber verhüllt. Doch es gibt dazu zumindest eine ungehalten-kritische Stimme, die den Standpunkt vertritt, dass «in allen ihren Werken eine kaum verhohlene Erwartung



«Christmas wreaths, Saint Lucie, a nice dog, railroad stations, the Eiffel Tower, all of that is beautiful.»



SOPHIE CALLE, *THE BLIND / DIE BLINDEN*, 1986, COLOR PHOTO, B & W PHOTO, TEXT, 47¹/₄ x 51³/₄ " / 120 x 131,5 cm.

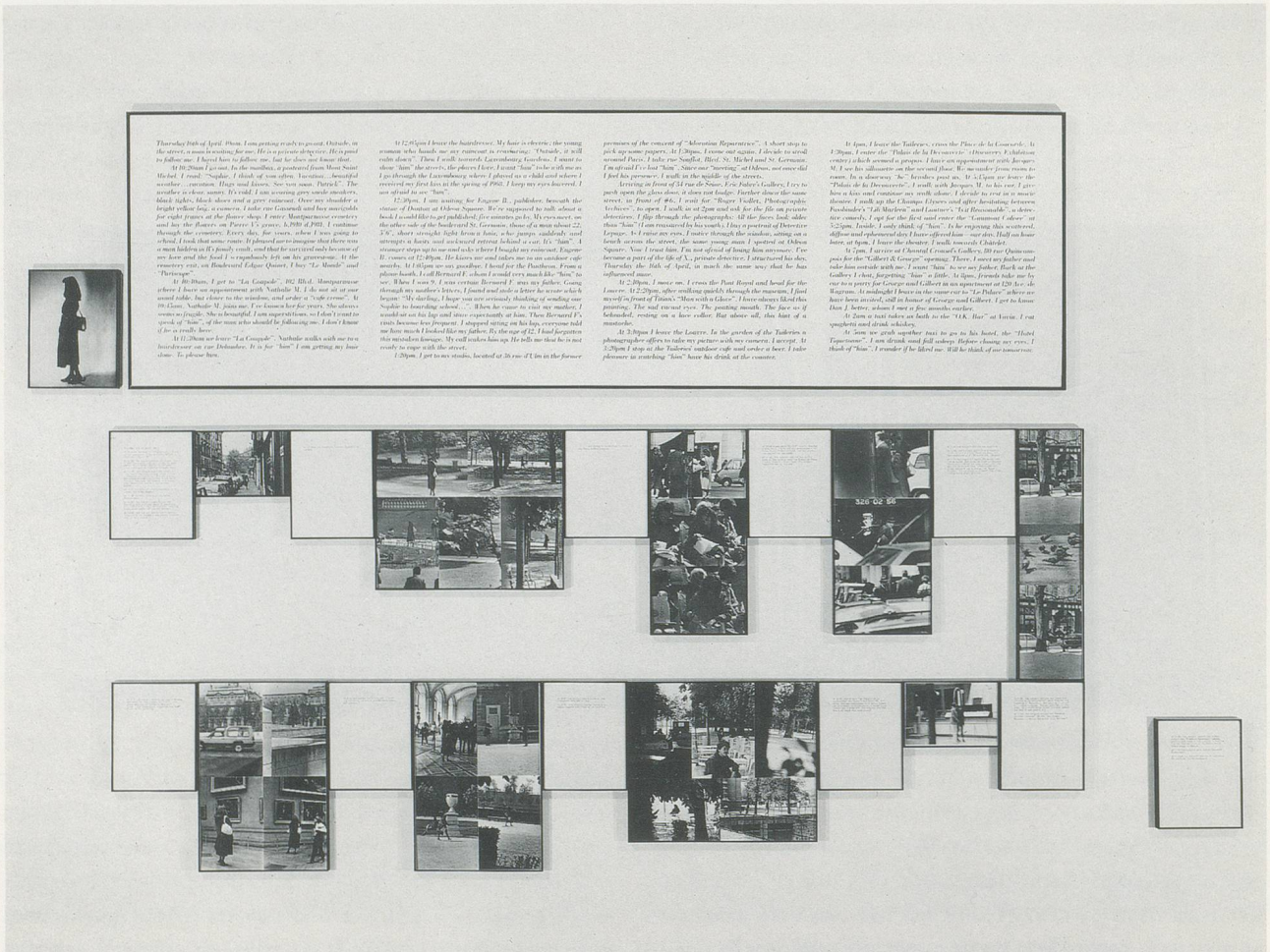
spürbar wird, dass ihre Opfer auf irgendeine Weise dankbar sein sollten für Calles Entscheidung, sie an den Wänden einer Galerie oder zwischen den Seiten eines Buches zur Schau zu stellen.»⁸

Aber wer sind eigentlich die Opfer? Bestimmt nicht jene, die in Calles Geschichten auftreten. Denn sie ist eine grossartige Geschichtenerzählerin – Autorin und Illustratorin. Sie verwendet die Mittel der Fiktion in ihrer bemerkenswerten Verführungskunst, indem sie die Künstlerin spielt, eine Geliebte, die sich nicht zu erkennen gibt, die viele Stimmen hat und immer die abwesende Hauptperson ist. Calles Vorstellung des Künstlers-

an-Sich ist nur einlösbar durch das Postulieren eines (fiktiven) Status vom selbst-losen Künstler. Und in den photographischen Porträts von «wirklichen Leuten» fängt Calle nicht nur «für einen Augenblick den vieldeutigen Schatten/Reflex von sich selbst» ein, sondern konfrontiert uns auch mit einer gebrochenen flüchtigen Ahnung von uns selbst. Wir sind die Opfer. Wir wurden zu Komplizen eines Verbrechens gemacht – einer Art Mord –, ob es nun geschah oder nicht.

Wie David Salles Bilder bewegen sich Calles Werke auf einer dünnen Grenzlinie zwischen moralisch vertretbarer und ideologisch beunruhigender Bildersprache.

SOPHIE CALLE, THE SHADOW/DER SCHATTEN, 1985, PHOTOS AND TEXTS, 80 x 130"/203 x 330 cm.



Vielleicht sind David Salles früher gemalte Porträts von blinden Kindern sogar die Vorgänger von Calles kürzlich entstandener Serie *LES AVEUGLES* (*DIE BLINDEN*, 1986). Calle fragte mehrere von Geburt an blinde Leute, was ihre Vision von Schönheit sei. Sie wagte es dann, diesen Visionen eine sichtbare Gestalt zu verleihen, indem sie die Menschen oder Dinge, die ihr beschrieben wurden, fotografierte, wie zum Beispiel Schafe, menschliches Haar, die Mutter von jemandem, eine Rodin-Skulptur. Jedes Photo ist neben dem blinden Gesicht der betreffenden Person ausgestellt, mit der Beschreibung als Text. Eine Publikation zu *LES AVEUGLES* schliesst mit einer Reproduktion von Pieter Bruegels *DIE PARABEL DER BLINDEN* – «wo der Anführer stolpert, fallen alle. *AVEUGLE* kann auch irreführt heissen».

Diese Arbeit hinterlässt bei mir ein ungutes Gefühl, gerade weil es Klischees heraufbeschwört wie zum Beispiel den Blinden, der die Blinden führt. Hier bietet man Calles Subjekten – obwohl sie anonym sind – innerhalb eines (fiktiven oder andersartigen) Erzählgerüsts nicht den Schutzmantel einer ungewissen Identität an. Sie sind, was wir sehen: sie können nicht sehen. Hilary Gresty hat daraufhingewiesen, dass «so wie die Blinden über ihre *V i s i o n* von Schönheit sprechen können, die *f e s t g e h a l t e n*, wiedergelesen werden kann und sich schliesslich innerhalb und hinter der Oberfläche der Photographie auflöst»,⁹ so bildet Calle eine zweifelhafte Metapher für einen flüchtigen photographischen Eindruck des «Ich», nach dem sie in ihren «blinden» Nachforschungen sucht. Doch vielleicht untergräbt und gefährdet die ausbeuterische Konstruktion dieses Werks Calles riskanten Balanceakt über das Erkunden der Beziehung zwischen Künstler und Subjekt. *LES AVEUGLES* führt vor, was der Kritiker Michael Archer als «vorsätzlichen Machtmissbrauch» bezeichnen würde.¹⁰

In ihrem neuesten Werk, *AUTOBIOGRAPHICAL STORIES* (1988) mässigt Calle ihre auszehrenden Erkundungen, um sich statt dessen auf eine persönlichere «Geschichte» zu konzentrieren, in der sie ihre Wünsche und ihre Sehnsucht mit ihren Kindheitsobsessionen verflechtet. Wieder bewegt sie sich auf «unantastbarem» Terrain, verletzt den Glauben an die kindliche Unschuld und entwickelt ein beunruhigendes psychologisches Rätsel. Wie der überlebensgrosse Rüssel oder die unbeholfen

aufgesetzte Perücke auf den transformativen Selbst-Porträts von Cindy Sherman, so waren die Nahtstellen in Calles Kunst bis zu diesem Punkt absichtlich offengelegt worden. Nun widmet sie ein ganzes Bild-Feld der Beschreibung intimer oder erotischer Ereignisse, während eine weitere Tafel nur die Photographie eines einzelnen Objektes umfasst, ein Emblem des Textes.

Ein altes, verwittertes seidenes Hochzeitskleid liegt ausgebreitet auf einem sorgfältig entfaltetem Leinentuch, wie das reichgeschmückte Totenhemd eines (abwesenden) Opfers. Es ist das gleiche Kleid, das Calle mitgebracht hatte, als sie einen Mann besuchte, den sie seit ihrer Kindheit verehrte. «Ich trug es in der ersten Nacht, die wir miteinander verbrachten.» Ein anderes Bild, ein weisser Bademantel, der an einer Wand hängt, erzählt von einem Liebhaber, der einen solchen Mantel besass – es war zufälligerweise der gleiche wie jener von Calles Vater. «Er kam meinem Wunsch nach und liess mich ihn nie nackt von vorne sehen. Als alles vorbei war, liess er den Bademantel und mich zurück.»

Ungeachtet der visuellen Schlichtheit und der durchdachten zurückhaltenden Intimität lassen diese Werke natürlich unangenehme Fragen aufkommen. Sie deuten auf eine geheimnisvollere Gestalt hin, auf einen zermürbenden Schatten psycho-sexueller Komplexität. Und sie scheinen ein «wahres», aber unsichtbares Bild von Calle als wirklichem Opfer erkennen zu lassen. Wie in allen ihren Werken verhüllt sie weiterhin den Ursprung des Verlangens, verstärkt die Erwartung seiner Erfüllung und bleibt so nicht fassbar. Für sie muss es so sein. *C'est son plaisir.* (Übersetzung: Regine Lienhart)

Nach Fertigstellung des Textes wurden die oben beschriebenen Werke des Isabella Stuart Gardner Museum aus der Sammlung heraus gestohlen durch zwei als Polizisten verkleidete Diebe. Sie hinterliessen keine Spuren.

1) Henry James, *THE AMERICAN SCENE*, 1907

2) Zitiert aus einer Aussage anlässlich eines Symposiums über Dokumentarphotographie, I.C.A. Boston, 20. Januar 1990

3) Sophie Calle, *SUITE VÉNITIENNE*, Bay Press, 1988, S. 51

4) SOPHIE CALLE, *A SURVEY*, Fred Hoffman Gallery, Santa Monica, Juli 1989, S. 25

5) Op. cit., S. 27

6) Jean Baudrillard, *PLEASE FOLLOW ME*, Bay Press, 1988, S. 78

7) SOPHIE CALLE, *A SURVEY*, op. cit., S. 13

8) Michael Archer, «At Face Value», *ART MONTHLY*, März 1989, S. 13

9) Hilary Gresty, «Sophie Calle» in *AT FACE VALUE*, Kettles Yard Gallery, Cambridge, England, Januar 1989

10) Michael Archer, op. cit.