

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1993)

Heft: 36: Collaboration Sophie Calle & Stephan Balkenhol

Artikel: Sophie Calle's uncertainty principle = Sophie Calle : Unschärferelation

Autor: Sante, Luc / Nansen

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680624>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 17.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

SOPHIE CALLE'S UNCERTAINTY PRINCIPLE

Like a sculptor of a past century, Sophie Calle in her art manipulates and reconfigures a commodity central to the economy of her time. This commodity does not happen to be bronze or marble, however, but information, the elusive stuff that circulates incessantly between consciousness, document, and cyberspace. It is a maddeningly imprecise and unquantifiable commodity, hovering somewhere on the border between objective and subjective, public and private, hot and cold. It is farmed in huge quantities, fought over, stolen, adulterated, and negotiated by credit bureaus, intelligence agencies, polling organizations, market-research firms, and yet its value resides in minute specifics and fugitive shades of meaning. Its pursuit thus resembles experimental science—vast quantities of printouts are generated for every nit that can be seized upon and exploited—as well as art: It is at every point along its process so immaterial, so woozily figurative or abstract, that its commodity status seems like a bit of legerdemain, and its manufacture and trade a kind of parody.

Calle is not the first artist to work this medium, of course. The Surrealists probably were the pioneers, notably in their fascination with opinion polls. The aphorist and suicide Jacques Rigaut put his own spin on the matter: He carried on his person a tiny pair of scissors with which he used to remove surreptitiously a button from the garment of every person he met; this he insisted was a form of art collecting. The novelist Philippe Soupault once staged a version of a highway robbery: He stopped a bus on the Avenue de l'Opéra late at night by extending a chain across its path; then entered it and ordered all the passengers to tell him their birth dates (the combination of violence and trivia present in this act does not seem very far from Calle's concerns). Trivia devoid of violence, data accumulated for their own sake, the relentless documentation of

On Monday, February 16, 1981, after a year of trying and waiting, I was finally hired as a temporary chambermaid for three weeks, in a Venetian hotel: Hotel C.

I was assigned twelve bedrooms on the fourth floor.

In the course of my cleaning duties, I examined the personal belongings of the hotel guests and the way this succession of people staying in the same room set up their temporary homes. I observed through details lives which remained unknown to me.

On Friday, March 6, the job came to an end.

Am Montag, den 16. Februar 1981, nach einem Jahr von Versuchen und Warten, wurde ich schliesslich als Aushilfszimmermädchen für drei Wochen in einem venezianischen Hotel eingestellt: Hotel C.

Mir wurden zwölf Zimmer im vierten Stock zugewiesen.

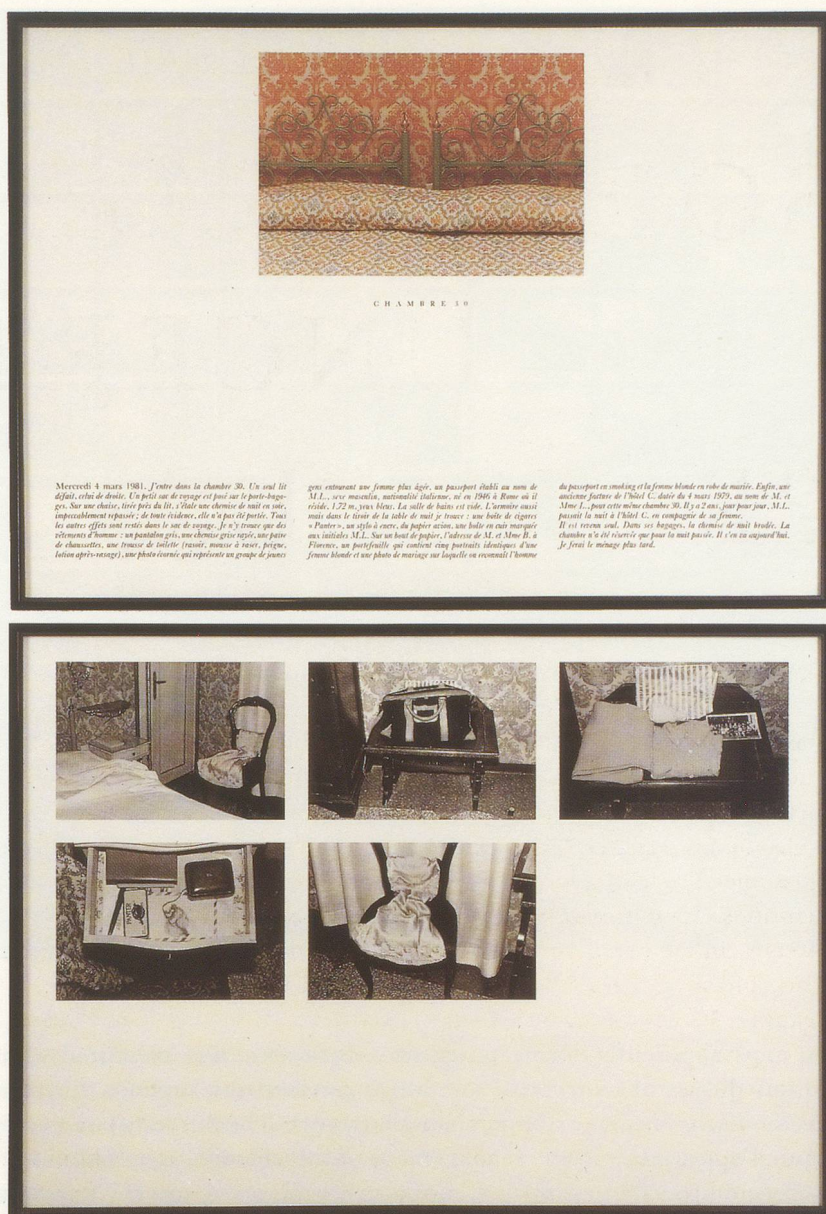
Im Verlaufe meiner Reinemachtigkeiten untersuchte ich die persönlichen Effekten der Hotelgäste und die Art, wie eine Reihe von Leuten, die jeweils im gleichen Zimmer übernachteten, sich vorübergehend heimisch einrichteten. Anhand der Details beobachtete ich ihr Leben, das mir unbekannt blieb.

Am Freitag, den 6. März war diese Arbeit beendet.

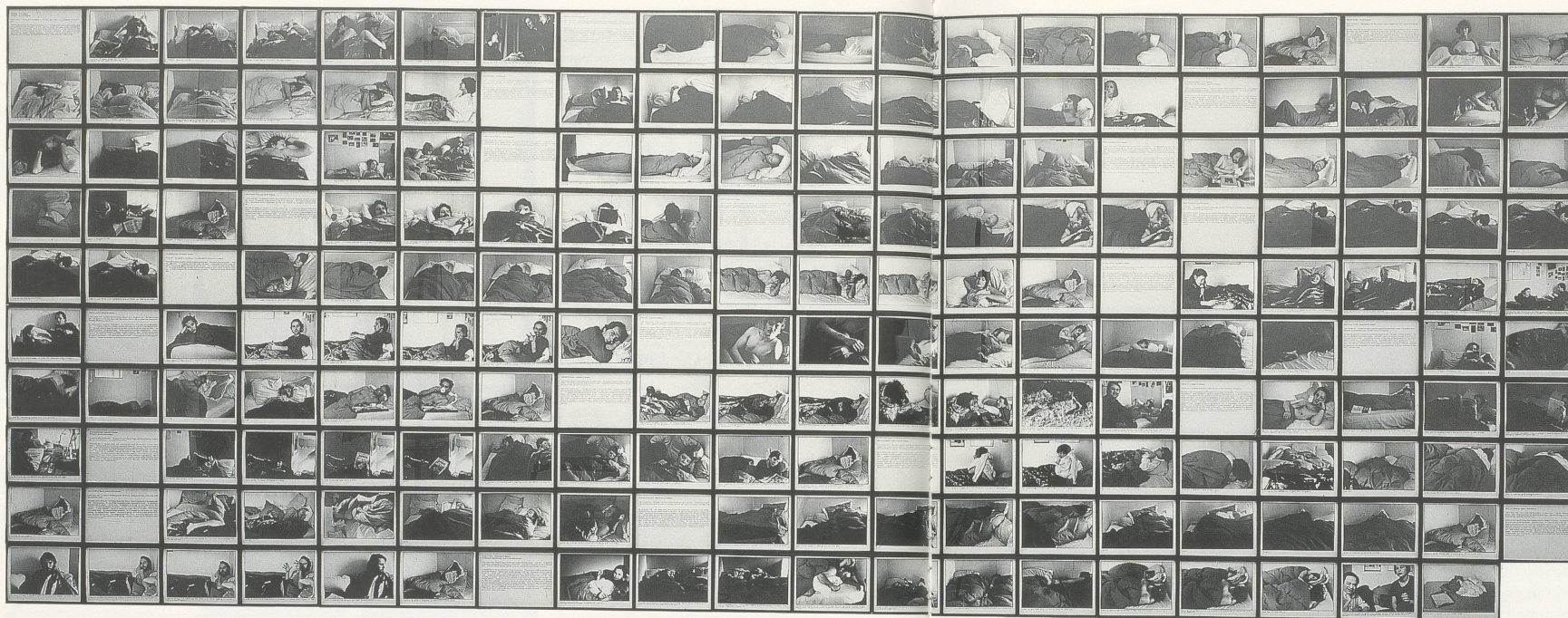
LUC SANTE is a writer who lives in New York City. He is the author of *Low Life* (Vintage, 1991) and *Evidence* (Farrar Straus Giroux, 1992).

Wednesday, March 4, 1981. 11:20 a.m. I go into room 30. Only one bed has been slept in, the one on the right. There is a small bag on the luggage stand. A beautifully ironed silk nightgown lies on the chair that has been pulled up near the bed: it clearly has never been worn. Everything else is still in the traveling bag. All I see there is men's clothing: grey trousers, a grey striped shirt, a pair of socks, a toilet kit (razor, shaving cream, comb, aftershave lotion), a dog-eared photograph of a group of young people surrounding an older woman, a passport in the name of M. L., male sex, Italian nationality, born in 1946 in Rome, his place of residence, five foot seven, blue eyes. The bathroom is empty, so is the closet, but in the drawer of the night table I find a box of Panter cigars, a fountain pen, airmail stationery, a leather box with the initials M. L. On a piece of paper is the address of a Mr. and Mrs. B. in Florence, a wallet with five identical photographs of a blond woman and a wedding photograph showing the man in the passport in a tuxedo and the blond woman in a wedding gown. There is also an old bill from the Hotel C., dated March 4, 1979, in the name of Mr. and Mrs. L. for the same room, number 30. Exactly two years ago, M. L. spent the night in the Hotel C. with his wife. He has come back alone. With the embroidered nightgown in his suitcase. His reservation was for last night only. He is leaving today. I'll do his room later.

Mittwoch, 4. März 1981. 11.20 Uhr. Ich gehe ins Zimmer 30. Nur in einem Bett war geschlafen worden, dem auf der rechten Seite. Eine kleine Tasche steht auf dem Gepäckständer. Auf dem Stuhl, der zum Bett geschoben ist, liegt ein wunderschön gebügeltes seidenes Nachthemd. Es ist klar, dass es noch nie getragen worden ist. Sonst ist alles noch in der Reisetasche. Ich sehe nur Männerkleidung: graue Hosen, ein graues, gestreiftes Oberhemd, ein Paar Socken, ein Toilettenbeutel (Rasierer, Rasiercreme, Kamm, Aftershave), eine Photographie mit Eselsohren, die eine Gruppe junger Leute um eine ältere Frau geschart zeigt, ein Reisepass auf den Namen M. L., männlichen Geschlechts, italienischer Nationalität, 1946 in Rom geboren, sein Wohnort, 1,70 m gross, blaue Augen. Das Badezimmer ist leer, wie der Schrank auch, aber in der Nachttischschublade finde ich eine Schachtel Panter-Zigarren, einen Füllfederhalter, Luftpostpapier, ein Lederetui mit den Initialen M. L. Auf einem Stück Papier steht die Adresse von Herrn und Frau B. in Florenz. Weiterhin: eine Brieftasche mit fünf identischen Photographien einer blonden Frau und ein Hochzeitsbild, das den Mann aus dem Pass im Smoking und die blonde Frau im Hochzeitskleid zeigt. Da ist auch eine alte Rechnung des Hotels C. auf den 4. März 1979 datiert, ausgestellt auf die Namen von Herrn und Frau L. für das gleiche Zimmer, Nummer 30. Er ist allein zurückgekommen. Mit dem bestickten Nachthemd im Koffer. Seine Reservierung war nur für letzte Nacht. Er reist heute ab. Ich mache das Zimmer später.



SOPHIE CALLE, ROOM 30, from
L'HÔTEL / THE HOTEL, 1981, diptychs
with color photos and texts, 40 7/8 x 56" each /
ZIMMER 30 aus DAS HOTEL, 1981,
Diptychen mit Farbphotos und Texten,
je 102 x 142 cm.



the most apparently boring processes—these are traits associated with various phases of conceptual art, which pursued the sublime through several disciplines, one of them being busywork. The Surrealist and conceptual approaches to the management of information as a medium in itself could be said to represent in their very different ways the mingled fascination and horror inspired by the looming triumph of bureaucracy. The Surrealists responded with bemusement and savagery, the conceptualists with Zen, which is not identical to complacency.

The work of Sophie Calle appears at various times to display all of these qualities, at others only some. Her first work, *THE SLEEPERS*, resembles straightforward conceptual bookkeeping but with an added layer of sexual risk, at least by implication. Risk, as well as stealth, deception, and intrusion, dominates her most notorious works, *SUITE VÉNITIENNE* (Venetian Suite), *THE SHADOW*, *THE HOTEL*, and *L'HOMME AU CARNET* (The Man of the Address Book). The commanding metaphor here is espionage, with more than a suggestion of sadomasochism. ANA-

SOPHIE CALLE, *LES DORMEURS*
(*THE SLEEPERS / DIE SCHLAFENDEN*),
1979, b/w photos and texts, 199 pieces,
62 x 162" / s/w-Photos und Texte, 199teilig,
152 x 402 cm. (INSTALLATION LUHRING
AUGUSTINE GALLERY, NEW YORK)

people to give me a few hours of their
o come sleep in my bed. To let them-
e looked at and photographed. To an-
estions. To each participant I suggested
hour stay, that of a normal sleep.

cted 45 persons by phone: people I
now and whose names were suggested
/ common acquaintances, a few friends,
dents of the neighborhood whose work
n them to sleep during the day; the
r instance, I intended my bedroom to
a constantly occupied space for eight
th sleepers succeeding one another at
intervals.

le finally accepted. Among these five
owed: an agency baby sitter and I took
aces. 16 people refused either because
d other commitments or the thing
gree with them. Some slept with part-
st slept alone.

upation of the bed began on Sunday,
t, at 5 p.m. and ended on Monday, April
10 a.m. 28 sleepers succeeded one an-
A few of them crossed each other,
st, lunch, or dinner were served to each
ng on the time of day. Clean bedsheets
iced at the disposition of each sleeper.
questions to those who allowed me:
to do with knowledge or fact-gather-
rather to establish a neutral and
contact.

photographs every hour. I watched my
cep.

Leute, mir einige Stunden ihres Schla-
eben. Zu mir zu kommen, um in mei-
tt zu schlafen. Zu gestatten, betrachtet
otographiert zu werden. Fragen zu
rten. Jedem Teilnehmer schlug ich
tstündigen Aufenthalt vor, den eines
n Schlafes.

m mit 45 Personen telefonisch Kontakt
ste, die ich nicht kannte und deren
von gemeinsamen Bekannten vorge-
schlagen worden waren, einige Freunde und
Leute aus der Umgebung, deren Arbeit von
ihnen verlangte, dass sie tagsüber schliefen,
der Bäcker zum Beispiel. Ich hatte vor, aus mei-
nem Schlafzimmer acht Tage lang einen ständig
besetzten Raum zu machen, mit Schlafenden,
die sich zu regelmässigen Abständen ablösten.
Schliesslich sagten 29 Personen zu. Unter
ihnen waren fünf, die nie kamen, ein Baby-
sitter von einer Agentur und ich sprangen für
sie ein. Sechzehn Personen weigerten sich, ent-
weder weil sie andere Pläne hatten oder weil
die Sache ihnen nicht zusagte. Einige schliefen
mit Partnern, die meisten alleine.

Die Besetzung des Betts begann am Sonntag,
1. April, um 17 Uhr und endete am Montag,
9. April, um 10 Uhr. 28 Schlafende folgten auf-
einander. Einige begegneten sich. Je nach
Tageszeit wurde ihnen Frühstück, Mittagessen
oder Abendessen serviert. Saubere Bettwäsche
stand jedem Schläfer zur Verfügung.
Ich befragte diejenigen, die es zulassen; die
Fragen hatten nichts mit Wissen oder Recher-
chen zu tun, sondern stellten einen neutralen
und distanzierten Kontakt her.
Ich fotografierte stündlich. Ich beobach-
tete meine Gäste im Schlaf.

TOLI is a portrait, sharing with her earlier works the fact of having been assembled not in spite of but through adverse conditions, in this case the lack of a common language. In its plainness it throws into relief this common thread, which we might name "the blind men and the elephant." Not surprisingly, her next piece is *THE BLIND*. This work, which connects as well to the earlier and more prosaic *THE BRONX*, employs hearsay in pursuit of the ineffable, in effect constructing a work of art that is only alluded to and not represented by the objects on the gallery wall, a pursuit taken up in *GHOSTS*, *BLIND COLOR*, and *LAST SEEN*.

There seems to be a rough split in Calle's career to date: Her earlier works are, broadly speaking, concerned with narrative, and the later ones with image. In both, the principal tool is language, with the visual component filling an illustrative role. In this way, her work suggests the forensic process during a police investigation: She assembles clues, descriptions, guesses, allusions, and pieces them together into an approximate rendering. In the earlier works, this rendering takes the form

of a dossier; in the later ones it resembles an identikit sketch. CASH MACHINE might be a sort of pun on this idea, with its disembodied, almost ectoplastic surveillance-camera portraits. AUTOBIOGRAPHICAL STORIES and THE TOMBS extend the principle of the visual substitute or approximation in another direction, toward the iconic. The objects that stand in for epochal incidents in the artist's life and the laconic grave-stones that reduce entire existences to a mere familial title possess a weight of their own; the referent is almost beside the point. If one were to hear or read a description of Calle's work and try to reconstruct it on that basis without actually seeing it, it is possible that one might imagine its theme to be the poverty of language or of image, the insufficiency of secondhand experience. Instead, her work continually stresses the beauty of imprecision, the poetry of gaps and lapses.

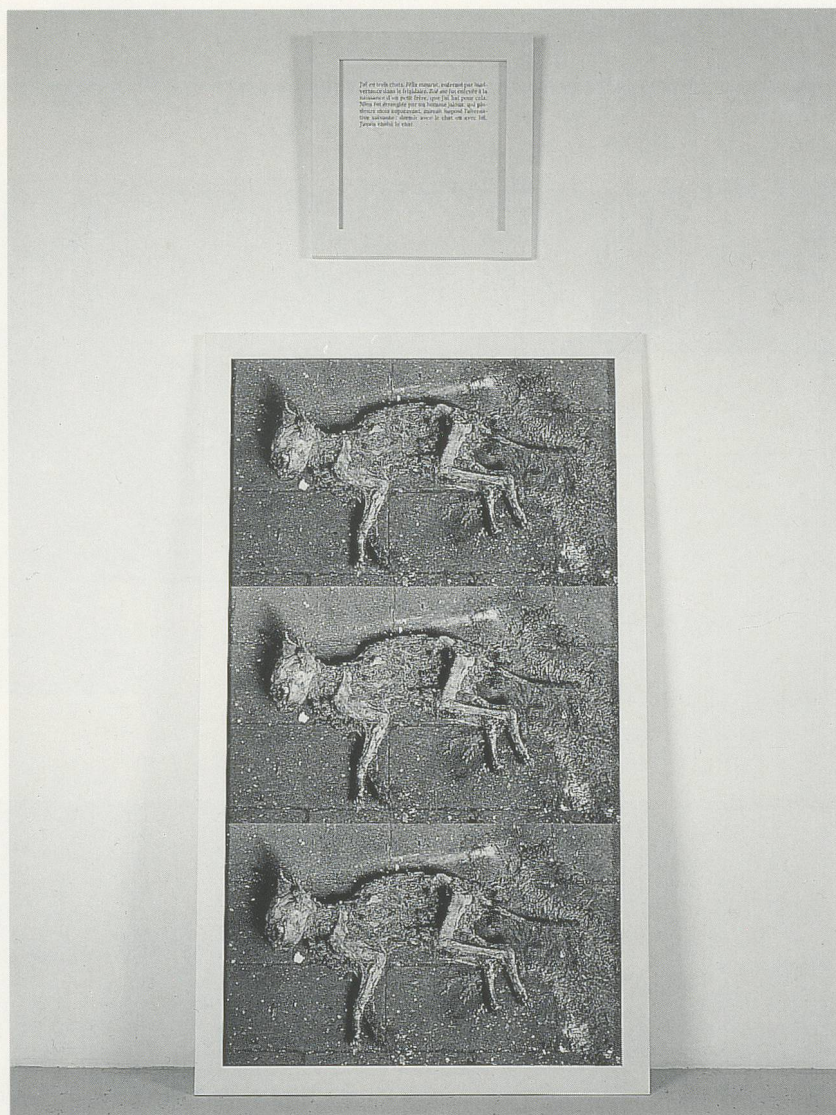
She is, in other words, a kind of impressionist. Uncertainty dapples her pictures the way the sun's rays spatter the leaves and splash the grassy swards in the Bois de Whatever. But that's not all there is to it. Uncertainty is an inevitability when it comes to information; information is uncertain in the same way that humans are mortal. But information nevertheless strives for certainty, or rather its purveyors do, whether quixotically or disingenuously. The police tipster, the industrial spy, the political clairvoyant, the highly placed source—all are in the business of pretending infallibility. And their commerce, once a small-time traffic, is in the process of becoming ever more institutionalized, increasingly central to the global economy as it moves from nocturnal alleys to glass-walled offices. Tremendous financial decisions are made on the basis of lore—consumer profiles, focus-group questionnaires, extrapolations of trend curves—that are about as reliable as the divination of bird entrails. This metaphor is not idly chosen: the commerce of information is descended in part from that of the augurers who advised military leaders in antiquity. It has merely been dressed up with technology and soft science for the benefit of contemporary rationalists.

Calle's work is to a certain degree a parody of this trade, and so could be said to be a parody of a parody, a simulacrum of a sham. But to the extent that her portraits—the address-book man, Anatoli, the occupants of the hotel rooms, herself even—are distortions, they are no more so than a Cubist head, say, would be as compared with a photographic likeness. Even when the deck appears stacked—the address-book scheme, viewed from one angle as a tin-pot *Citizen Kane*, might prompt questions about her motives—enough air is admitted in the form of indeterminacy to prevent any agent including Calle from having full control of the drift. Uncertainty, in short, is the footprint of truth. It is the only aspect of any piece of information that can always be relied upon, and, of course, it is the aspect that diminishes information's value as a commodity. It is nearly always inconvenient; it is unproductive and inefficient; it is often dangerous. And that is why it is so beautiful, as Calle repeatedly demonstrates in her work.

I had three cats. Félix died after having been accidentally locked in the fridge. Zoe was taken from me when my younger brother was born; I hated him from that moment on. Nina was strangled by a jealous man who had, some time before, given me the following ultimatum: to sleep, either with the cat or with him. I opted for the cat.

■ Ich hatte drei Katzen. Félix starb, nachdem er versehentlich im Kühlschrank eingeschlossen worden war. Zoe wurde mir weggenommen, als mein jüngerer Bruder zur Welt kam; von diesem Augenblick an habe ich ihn gehasst. Nina wurde von einem eifersüchtigen Mann erwürgt, der mir kurz vorher folgendes Ultimatum gestellt hatte: entweder mit der Katze oder mit ihm zu schlafen. Ich entschied mich für die Katze.

SOPHIE CALLE, FÉLIX,
from AUTOBIOGRAPHICAL STORIES,
1988, 6 b/w photos and texts 67 x 39½"
and 19¾ x 19¾" (text) /
AUTOBIOGRAPHISCHE GESCHICHTEN,
6 s/w-Photos und Text, 170 x 100 cm (Photo)
und 50 x 50 cm (Text).



Nächste Seite/following page
SOPHIE CALLE, THE SHADOW /
DER DETEKTIV, 1981, photos and text,
75 x 115" / 190 x 292 cm. (INSTALLATION
PAT HEARN GALLERY, NEW YORK)

At my request my mother went to the "Duluc"
detective agency. She hired them to follow me,
to report my daily activities, and to provide
photographic evidence of my existence.

■ Auf meinen Wunsch ging meine Mutter zum
Detektivbüro Duluc. Sie erteilte ihm den Auf-
trag, mir zu folgen, von meinen täglichen
Tätigkeiten zu berichten und photographische
Indizien meiner Existenz vorzulegen.

Thursday 16th of April, 10am. I am getting ready to go out. Outside, in the street, a man is waiting for me. He is a private detective. He is paid to follow me, I hired him to follow me, but he does not know that.

At 10:20am I found: *In the milloux, a postcard from Mount Saint Michel, 1 read: "Sighur. I think of you often, location...beautiful neither...clear, hugs and kisses, See you soon, Patrick". The postcard is dated January 5th 1991. I am wearing grey suede sneakers, a grey t-shirt, a grey jacket, a grey scarf, a grey hat, a grey bag, a bright yellow bag, a camera. I take two Greyhound and buy marigolds for eight francs at the flower shop. I enter Montparnasse cemetery and lay the flowers on Pierre V's grave, b.1910 d.1961. I continue through the cemetery. Every day, for years, when I was going to school, I took that same route. It pleased me to imagine that there was a man hidden in R's family unit, and that he survived only because of his love for me. I took a scrapbook left by my grandmother and a "cemetery visit" on Boulevard Edgar Quatre, 1950, "Le Monde" and "Pariscope".*

At 10:40am, I get to "La Coupole", 102 Blvd. Montparnasse where I have an appointment with Nathalie M. I do not sit at our usual table, but closer to the window, and order a "café crème". At 10:45am, Nathalie M. joins me. I've known her for years. She always seems so fragile. She is beautiful. I am superstitious, so I don't want to speak of "him", of the man who should be following me. I don't know if he is really here.

At 11:30am we leave "La Coupole". Nathalie walks with me to a hairdresser on rue Delambre. It is for "him" I am getting my hair done. To please him.

At 12:05pm I leave the hairdresser. My hair is electric; the young woman who hands me my raincoat is reassuring: "Outside, it will calm down". Then I walk towards Luxembourg Gardens. I want to show "him" the streets, the places I love. I want "him" to be with me as I go through the Luxembourg where I played as a child and where I received my first kiss in the spring of 1963. I keep my eyes lowered. I am afraid to see "him".

12:30pm. I am writing for Eugene B., publisher, between the stairs of Danton at Odium Square. We're supposed to talk about a book. I would like to get published; five minutes go by. My eyes meet, on the other side of the bookcase St. Germain, those of a man about 40, "6", short straight light brown hair, who jumps suddenly and attempts a hasty and awkward retreat behind a cor. It's "him". A stranger steps up to me and tells where I bought my raincoat. Eugene B. comes at 12:45pm. He kisses me and takes me to an outdoor cafe nearby. At 1:45pm I say goodbye. I head for the Pantheon. From a phone booth, I call Bernard F. whom I would very much like "him" to see. When I was 9, I was certain Bernard F. was my father. Going through my mother's letters, I found and stole a letter he wrote which began: "My darling, I hope you are seriously thinking of sending me your book." I was 12. I knew he came to visit my mother. I would sit on his lap and stare expectantly at him. Then Bernard F. visits became less frequent. I stopped sitting on his lap, even though I now know what I looked like. I fathered St. By the age of 12, I had forgotten this mistaken finger. My mother wakes him up. He tells me that he is not ready to cope with the street.

1:20pm, I get to my studio, located at 36 rue d'Ulm in the former

remises of the convent of "Adoration Reparatrice". A short stop to pick up some papers. At 1:30pm, I come out again. I decide to stroll around Paris. I take rue Soufflot, Blvd. St. Michel and St. Germain. I'm afraid I've lost "him". Since our "meeting" at Odeum, not once did I feel his presence. I walk in the middle of the streets.

arriving in front of 34 rue de Seine, Eric Fabre's Gallery, I try to push open the glass door, it does not budge. Further down the same street, in front of #6, I wait for "Roger Viollet, Photographers & Dealers", to open, I walk in at 2pm and ask for the file on private detectives, I flip through the photographs: All the faces look under the name "him" (I was roused by his youth). I buy a portrait of Detective Lepage. As I raise my eyes, I notice through the window, sitting on a bench across the street, the same young man I spotted at Ohlson Square. Now I trust him, I'm not afraid of losing him anymore. I've become a part of the life of X, private detective. I structured his day. I handed the 10th of April, in much the same way that he has structured mine.

At 2:10pm, I move on. I cross the Pont Royal and head for the Louvre. At 2:20pm, after walking quickly through the museum, I find myself in front of Titian's "Man with a Glove". I have always liked this painting. The sad vacant eyes. The pouting mouth. The face as if beheaded, resting on a lace collar. But above all, this hint of a mustache.

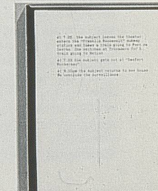
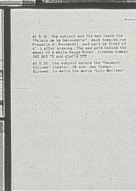
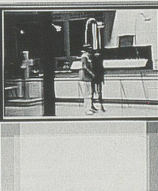
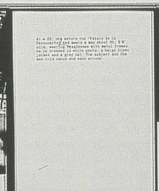
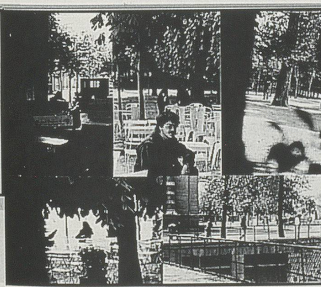
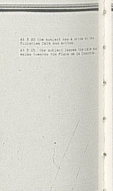
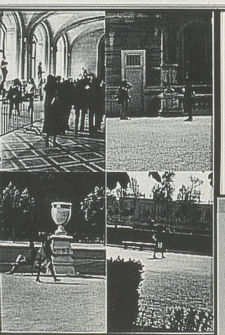
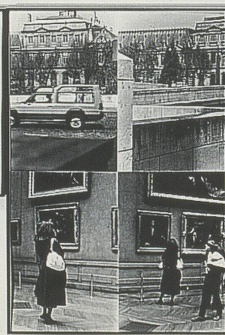
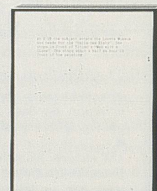
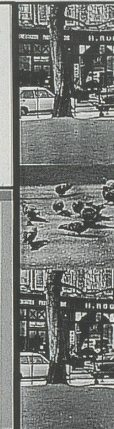
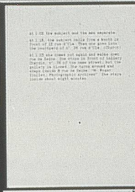
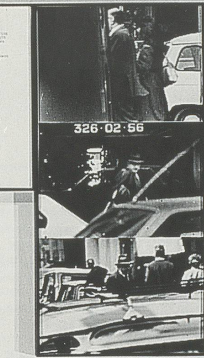
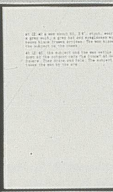
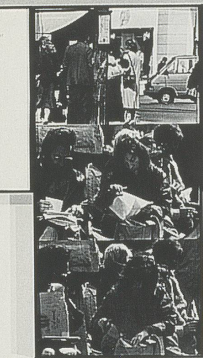
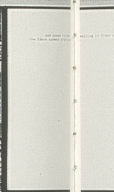
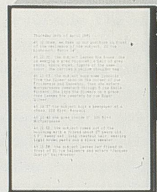
At 3:10pm I leave the Louvre. In the garden of the Tuileries a photographer offers to take my picture with my camera. I accept. At 3:20pm I stop at the Tuileries' outdoor cafe and order a beer. I take pleasure in watching "him" have his drink at the counter.

At 4pm, I leave the *Palais de la Découverte*, cross the Place de la Concorde. At 4.30pm, I enter the *Tuile de la Découverte* (Discovery Exhibition centre) which seemed a proper, three in appointment with Jacques M. I see his silhouette on the second floor. We wander from room to room. In an hour's "Thru" bursts just us. At 5.45pm we leave the *Palais de la Découverte*. I walk with Jacques M. to his car. I give him a kiss and continue my walk alone. I decide to rest in a music theatre. I walk up the Champs Elysees and after hesitating between *Russauds' "Le Marquis"* and *Lauener's "Le Rousseau"*, a detour to the *Palais de la Découverte* to see the *Le Rousseau* exhibition. At 6.25pm, I walk to the *Palais de la Découverte*. I am enjoying this scattered, diffuse and ephemeral story I have offered myself – our day. Half an hour later, at 6pm, I leave the theatre. I walk towards Châtelet.

At 7pm, I arrive at Ghislain Crouse's Gallery, 890 rue Quincun-
poux for the "Gilbert & George" opening. There, I meet my father and
take him outside with me. I want "him" to see my father. Back at the
Gallery I chat, forgetting "him" a little. At 8pm, friends take me by
car to a party for George and Gilbert in an apartment at 120 Ave. de
Wagram. At midnight I leave in the same car to "Le Palace" where we
have been invited, still in honor of George and Gilbert. I get to know
Dan J. better, whom I met a few months earlier.

At 2am a taxi takes us both to the "O.K. Bar" at Vivin. I eat spaghetti and drink whiskey.

At 5am we grab another taxi to go to his hotel, the "Hotel Tiquetonne". I am drunk and fall asleep. Before closing my eyes, I think of "him". I wonder if he liked me. Will he think of me tomorrow.





It was a young man, probably early thirties, facing the viewer, holding a glass of, I think, champagne, probably just writing out something, wearing a dark top hat and a dark jacket. On the left-hand upper corner, there was a view of the outside of the restaurant but little could be seen ♦ I don't remember it at all. Except, I remember there was a guy with a top hat and maybe a moustache ♦ He was a local writer that lunched in the café Tortoni everyday and always left his hat on. Manet used to eat there frequently and one day, he said: "Do you mind if I paint you?" ♦ It's kind of small and it's like a man, all dressed-up with a top hat, holding a pencil and drinking absinthe. I don't remember the background much because I used to just look at his eyes ♦ It was vibrant and the gentleman sitting there in the café looked at you with eyes of enjoyment and pleasure ♦ He had an inquisitive, questioning look in his eyes. This was not a man who was carrying major responsibility or authority. He was enjoying life but he was not just a pleasure seeker. There was also a mind at work there ♦ It seemed like he was looking far away. Looking out but not at you, as if in a dream more appealing and accessible. The mother, I hated her, she looked so domineering ♦ This dapper gentleman was so small in relation to Madame. I was more drawn to the solidity of the woman. I remember commenting to people about Madame Manet and then saying: "Oh! By the way, don't forget to

glance at this gentleman." ♦ Except for his very white skin, the colors were mostly rustic: dark browns, dark blues and a lot of black ♦ I remember a predominant russet tone apart from the pale rose colored face and hands ♦ It's a very moving work. It reminds me of something from a hundred years later, a poster called Café, on the walls of my dormitory at college by an artist who used the same kind of style ♦ It was signed Manet, at the foot, on the left.

■ Es war ein junger Mann, wahrscheinlich Anfang Dreissig, mit dem Gesicht dem Betrachter zugewandt, er hielt ein Glas Champagner, glaube ich, wahrscheinlich schrieb er nur etwas, er trug einen schwarzen Zylinder und eine dunkle Jacke. In der linken oberen Ecke war ein Ausblick nach draussen, vor das Restaurant, aber man konnte nicht viel sehen ♦ Ich erinnere mich überhaupt nicht daran. Ausser, dass ich mich an einen Mann mit einem Zylinder erinnere und vielleicht mit einem Schnauzbart ♦ Er war ein Schriftsteller, der jeden Tag im Café Tortoni zu Mittag ass und der immer seinen Hut aufbehielt. Manet ass häufig dort, und eines Tages fragte er ihn: «Würde es Ihnen etwas ausmachen, wenn ich Sie male?» ♦ Es ist irgendwie klein und da ist irgendwie ein Mann, fein angezogen mit einem Zylinder, er hält einen Bleistift und trinkt Absinth. An den Hintergrund kann ich mich nicht recht erinnern, da ich eigentlich nur auf

die Augen schaute ♦ Es war lebhaft und der Herr im Café betrachtete einem mit Augen voller Spass und Vergnügen ♦ Er hatte einen fragenden, forschenden Blick in den Augen. Er war kein Mann, der grössere Verantwortung trug oder Autorität hatte. Er genoss sein Leben, aber er war kein Bonvivant. Er hatte auch Verstand ♦ Er schien weit weg zu blicken. Hinauszublicken aber nicht auf dich, wie in einem Traum ♦ Es hing gerade unter dem mächtigen Portrait von Manets Mutter, aber es war viel ansprechender und zugänglicher. Die Mutter, ich habe sie gehasst, sie sah so dominant aus ♦ Dieser adrette Herr war so klein im Vergleich zu Madame. Ich war eher von der kompakten Masse der Frau angezogen. Ich erinnere mich, wie ich mit Leuten über Madame Manet sprach und dann sagte: «Ach, übrigens, versäumen Sie nicht, einen Blick auf diesen Herrn zu werfen.» ♦ Mit Ausnahme seiner sehr weissen Haut waren die Farben vorwiegend ländlich: dunkle Braun- und Blautöne und viel Schwarz ♦ Ich erinnere mich an ein vorherrschendes Rostbraun, ausser dem sehr zarten Rosé auf Gesicht und Händen ♦ Es ist ein sehr bewegendes Werk. Dabei fällt mir etwas von hundert Jahren später ein, ein Poster mit der Bezeichnung Café, an der Wand in meinem Zimmer im Studentenwohnheim, von einem Künstler, der die gleiche Art von Stil verwendete ♦ Es war «Manet» signiert, am Fuss, auf der linken Seite.

LUC SANTE

SOPHIE CALLE: UNSCHÄRFE- RELATION

Gegenüberliegende Seite/opposite page
SOPHIE CALLE, CHEZ TORTONI BY
MANET, detail from LAST SEEN, 1991,
color photo, 66½ x 50¾" (photo),
16¼ x 19½" (text) / Farbphoto, 169 x 129 cm
(Photo), 41,3 x 50 cm.
(CARNEGIE INTERNATIONAL, PITTSBURGH)

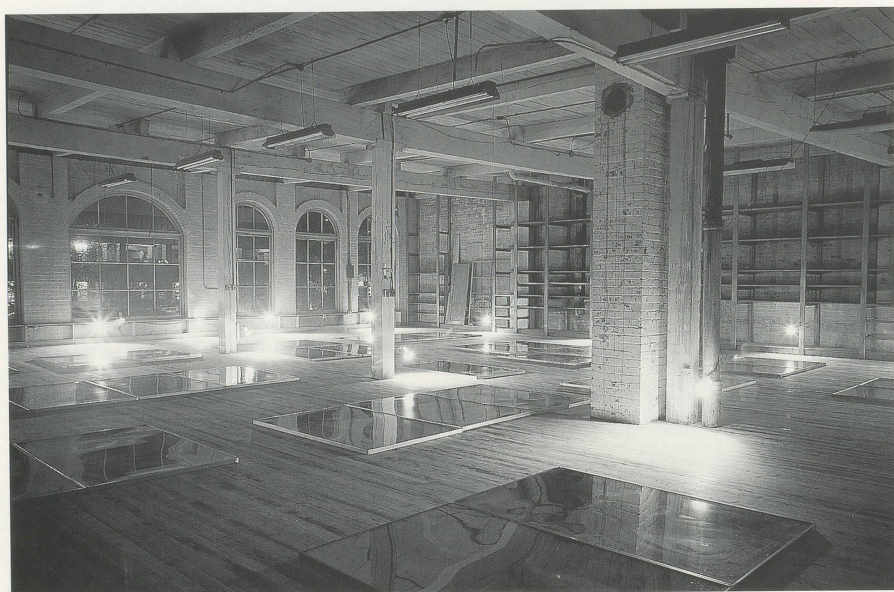
Gleich dem Bildhauer vergangener Jahrhunderte manipuliert und verformt Sophie Calle in ihrer Kunst eine Ware, die in der Wirtschaft ihrer Zeit eine zentrale Rolle spielt. Jedoch nicht mit Bronze oder Marmor hantiert sie, sondern mit Information, jenem flüchtigen Stoff, der unablässig zwischen Bewusstsein, Dokument und Cyberspace changiert. Es ist eine aufreizend unpräzise und unwägbare Ware, die sich irgendwo auf der Grenze zwischen Objektivem und Subjektivem bewegt, zwischen Öffentlichem und Privatem, zwischen Heiss und Kalt. Von Kreditbüros, Sicherheitsdiensten, Meinungs- und Marktforschungsinstituten wird sie in grossen Mengen ausgestreut, umkämpft, gestohlen, verfälscht, und doch liegt ihr eigentlicher Wert in minutiösen Details und dem flüchtigen Schatten von Bedeutung. Der Umgang mit Information gleicht denn auch einer experimentellen Wissenschaft: Für jede greif- und verwertbare Nichtigkeit werden Unmengen von Papier bedruckt; und er gleicht der Kunst: Während des gesamten Entstehungsprozesses ist sie derart immateriell, ein solch undurchdringliches Geflecht aus Figurativem oder Abstraktem, dass ihr Warenstatus doch irgendwie nach Scharlatanerie aussieht und dass Produktion und Handel als eine Art Parodie erscheinen.

Natürlich haben vor Calle auch schon andere Künstler mit diesem Medium gearbeitet. Wegbereiter waren da wohl die Surrealisten, vor allem in ihrer Vorliebe für Meinungsumfragen. Der Aphoristiker und Selbstmörder Jacques Rigaut erfand dazu seine eigene Variante: er trug immer eine kleine Schere bei sich, mit der er jedem, den er traf, heimlich einen Knopf von der Kleidung abschnitt. Das bezeichnete er als eine Form des Kunstsammelns. Der Schriftsteller Philippe Soupault insze-

LUC SANTE lebt in New York. Er ist der Verfasser von *Low Life* (Vintage, New York 1991) und *Evidence* (Farrar Straus Giroux, New York 1992).

nierte einmal seinen ganz persönlichen Highway-Überfall: spät abends spannte er eine Kette quer über die Avenue de l'Opéra und hielt auf diese Weise einen Bus an. Dann stieg er ein und forderte alle Passagiere auf, ihm ihr Geburtsdatum zu sagen. (Die darin liegende Kombination von Gewalt und Trivialität scheint vergleichbar mit Calles Anliegen.) Triviales ohne jede Gewalttätigkeit, Fakten, die nur um ihrer selbst willen gesammelt werden, die sture Dokumentation von offensichtlich belanglosen Vorgängen – all diese Merkmale sind in den verschiedenen Phasen der Konzeptkunst wiederzufinden, die ja das Sublime auf unterschiedlichste Weise verfolgte, zum Beispiel auch durch emsige Betriebsamkeit. Surrealisten wie Konzeptualisten stellten in ihrem Verständnis vom Umgang mit Information als dem eigentlichen Medium jeder auf seine Weise die verschiedenen Arten jener Mischung aus Faszination und Schrecken dar, die der Siegeszug der Bürokratie auslöste. Die Surrealisten reagierten mit wildwuchernder Fantasie, die Konzeptualisten mit Zen, was nicht gleichbedeutend mit Selbstzufriedenheit ist.

Manchmal scheinen in Sophie Calles Arbeit alle diese Elemente vereinigt, zuweilen aber auch nur einige davon. THE SLEEPERS (Die Schlafenden), ihr erstes Werk, erinnert unmittelbar an konzeptuelle Buchhaltung, doch kommt – zumindest andeutungsweise – noch eine Schicht von sexuellem Risiko hinzu. Risiko, List, Täuschung und Einmischung



SOPHIE CALLE, *BLIND COLOR*, 1993,
12 text panels, silkscreen on canvas,
19 7/8 x 47 x 2" each, 48 1/2 x 59 1/2" (photo) /
BLINDE FARBE, 1993, 12 Texttafeln,
Siebdruck auf Leinwand, je 49,8 x
119,4 x 5 cm, 122,5 x 152 cm (Photo).
(INSTALLATION LEO CASTELLI GALLERY)

I asked blind people to describe what they see contrasting their sayings with descriptions by artists of monochrome paintings (Manzoni, Richter, Reinhardt, Klein, Rauschenberg, Malevich).

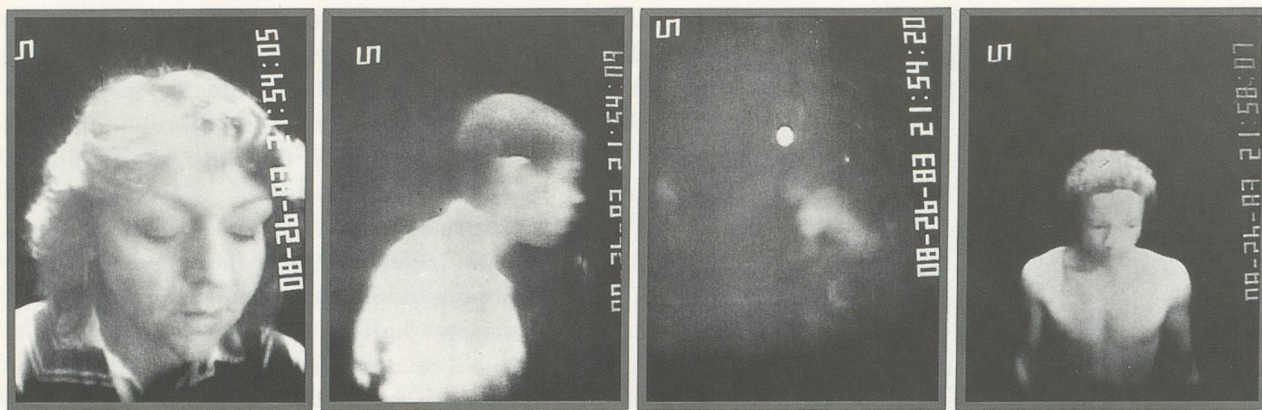
■ Ich bat blinde Menschen, zu beschreiben, was sie sehen, und dem stellte ich die Beschreibungen von Künstlern monochromer Bilder gegenüber (Manzoni, Richter, Reinhardt, Klein, Rauschenberg, Malewitsch).

Gegenüberliegende Seite/opposite page
SOPHIE CALLE, *LES TOMBS* (THE
TOMBS / DIE GRABSTEINE), 1992.
(INSTALLATION AT DONALD YOUNG GALLERY,
SEATTLE)

beherrschen ihre berühmtesten Werke: SUITE VÉNITIENNE (Venezianische Suite), THE SHADOW (Der Schatten), THE HOTEL (Das Hotel) und L'HOMME AU CARNET (Der Mann aus dem Adressbuch). Spionage ist die zentrale Metapher, wobei Sadomasochismus nicht nur andeutungsweise mitschwingt. ANATOLI ist ein Portrait, das mit Calles früheren Arbeiten nicht nur darin übereinstimmt, dass es sich gerade aus seiner inneren Widersprüchlichkeit heraus definiert, in diesem Fall dem Fehlen einer gemeinsamen Sprache. In seiner Einfachheit arbeitet es eben jene Gemeinsamkeit scharf heraus, die wir unter dem Titel «Der Blinde und der Elefant» zusammenfassen könnten. So nimmt es nicht wunder, dass ihr nächstes Werk THE BLIND (Die Blinden) heisst. Es knüpft an das frühere, eher prosaische Werk THE BRONX an und zeichnet in Gerüchten das Unnennbare nach; so entsteht ein Kunstwerk, das sich in den Objekten an der Galeriewand nur andeutet, nicht aber darin selbst Gestalt annimmt. Die Werke GHOSTS (Geister), BLIND COLOR (Blinde Farbe) und LAST SEEN (Zuletzt gesehen) funktionieren auf die gleiche Weise.

In Calles bisheriger künstlerischer Entwicklung gibt es einen deutlichen Bruch: in ihren früheren Arbeiten steht, grob gesprochen, das narrative Element im Vordergrund, in den späteren das Bild. Beide Male ist Sprache das wesentliche Instrument, während die visuelle Komponente eine illustrative Rolle spielt. Ihre Arbeit erinnert damit an die forensische Prozedur bei der Polizeiarbeit: Sie sammelt Spuren, Beschreibungen, Vermutungen, Hinweise und setzt sie zu einer annähernden Rekonstruktion zusammen. Bei den früheren Arbeiten ist diese Rekonstruktion eine Auflistung, in den späteren dagegen handelt es sich eher um so etwas wie Phantombildzeichnungen. So ist CASH MACHINE mit seinen entkörperlichten, fast ekto-plasmischen Portraits aus Überwachungskameras vielleicht ein Wortspiel über diese Idee. AUTOBIOGRAPHICAL STORIES (Autobiographische Geschichten) und THE TOMBS (Die Grabsteine) führen das Prinzip des visuellen Substituts oder der Annäherung eher ins Ikonenhafte. Die Objekte, die für epochale Ereignisse in Calles Leben stehen, und die lakonischen Grabsteine, die ganze Existenzen auf einen blossen Familiennamen reduzieren, haben ihr ganz eigenes Gewicht; es geht nicht um ihren Bezug. Würde man nur eine Beschreibung von Calles Arbeit hören oder lesen, ohne die Werke vor Augen zu haben, so könnte es passieren, dass man sich als deren Thema die Unzulänglichkeit der Sprache und des Bildes vorstellen würde, die Lückenhaftigkeit der vermittelten Erfahrung. Dabei preist ihr Werk ohne Unterlass die Schönheit des Unpräzisen, die Poesie der Auslassungen und Fehler.

Mit anderen Worten, sie ist eine Art Impressionistin. Ungewissheit sprenkelt ihre Bilder gleich den Sonnenstrahlen, die ihr Licht über Blätter und Wiesen des Bois de Sowieo ergießen. Aber das ist noch nicht alles. Bei jeder Information ist Ungewissheit im Spiel; sie gehört zur Information wie der Tod zum Menschen. Trotzdem strebt Information



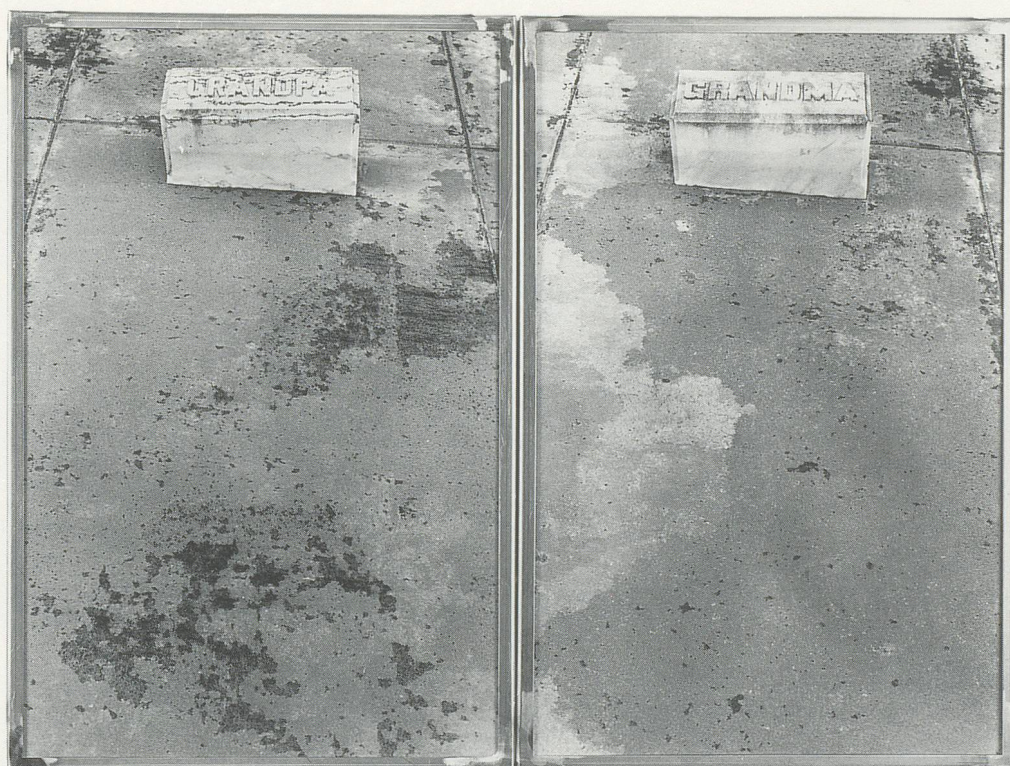
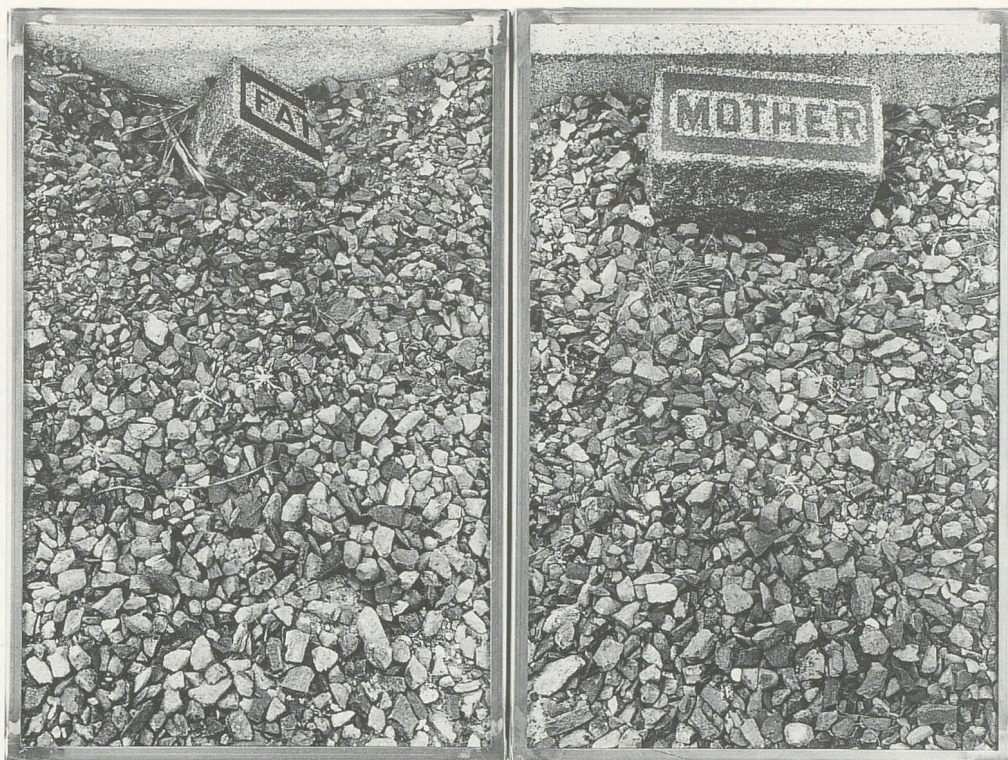
immer die Gesicherheit an, das heisst, ihre Lieferanten tun es, mag man es nun als Donquichotterie oder als Unredlichkeit bezeichnen. Der Polizei-Informant, der Industrie-Spion, der politische Beobachter, die zuverlässige Quelle – sie alle sind darauf aus, unfehlbar zu erscheinen. Und der einstmals unbedeutende Handel mit der Information entwickelt sich zusehends zu einer Institution von zentraler Bedeutung für die Weltwirtschaft, die ihren Sitz von düsteren Gängen in lichtdurchflutete Glaswandbüros verlagert hat. Immense Finanzentscheidungen werden auf der Grundlage eines Wissens getroffen (Konsumentenprofile, Zielgruppenbefragung, Trendforschung), das ungefähr so zuverlässig ist wie die Zukunftsvorhersage aus Vogelgedärm. Diese Metapher ist keineswegs an den Haaren herbeigezogen: Der Handel mit Informationen geht teilweise auf jene Wahrsager zurück, die in der Antike die Militärführer berieten. Er ist bloss technologisch und wissenschaftlich aufgerüstet worden, um die zeitgenössischen Rationalisten zufriedenzustellen.

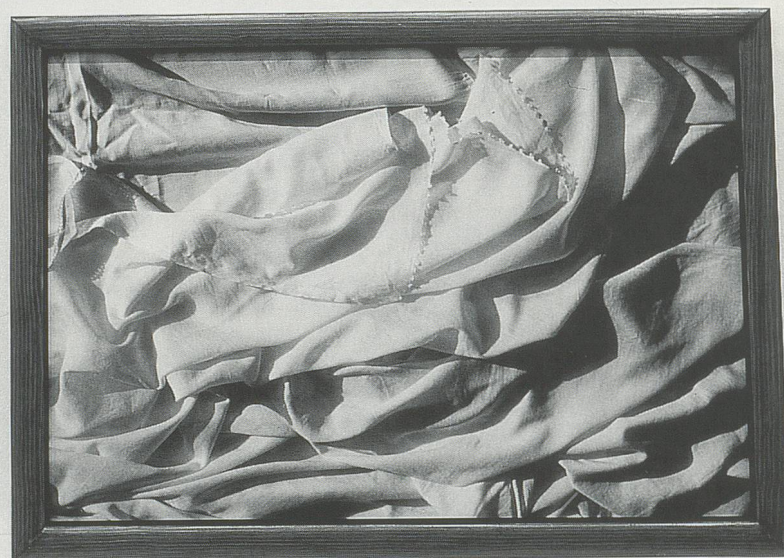
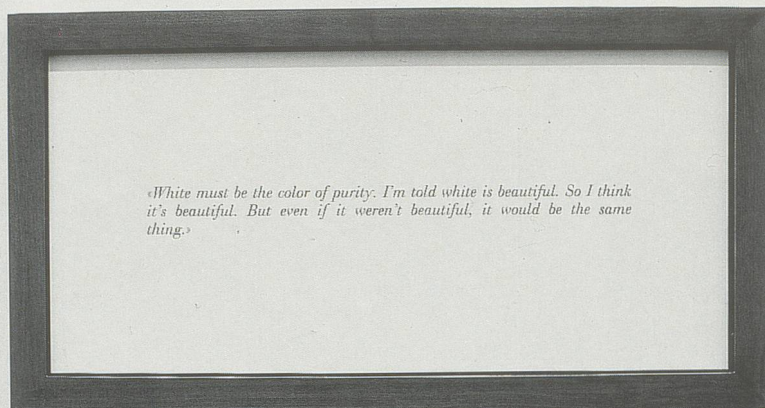
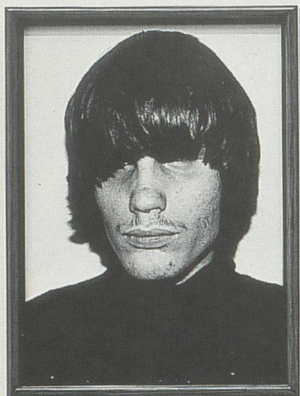
Calles Arbeit ist gewissermassen eine Parodie auf diesen Handel beziehungsweise eine Parodie der Parodie, ein Scheinbild des Schwindels. Doch ihre Portraits sind Verzerrungen – der Mann aus dem Adressbuch, Anatoli, die Bewohner des Hotelzimmers, ja sogar sie selbst –, und eben deswegen sind sie keine Portraits mehr, genausowenig wie ein kubistischer Kopf zum Beispiel ein photographisches Abbild sein kann. Selbst wenn sie ein abgekartetes Spiel zu spielen scheint – und der Streich mit dem Adressbuch, der aus einem bestimmten Blickwinkel wie ein zweitklassiger Citizen Kane aussieht, mag durchaus Fragen zu ihren Motiven aufwerfen –, bleibt noch genug Luft in Form von Unbestimmtheit, um selbst Calle die vollständige Kontrolle über die Richtung ihrer Werke zu nehmen. Kurz gesagt, Ungewissheit ist das Markenzeichen der Wahrheit. Sie ist das einzige, worauf man sich bei jeder Information verlassen kann, und sie ist genau das, was den Warenwert der Information verringert. Sie ist fast immer störend; sie ist unproduktiv und ineffizient und oft sogar gefährlich. Und deshalb ist sie so schön, wie Calle in ihrem Werk immer wieder zeigt.

(Übersetzung: Nansen)

SOPHIE CALLE, CASH MACHINE
SURVEILLANCE, THE ASSAULT ON
PAMELA MAGNUSON, 26 AUGUST, 1983,
AT 21 H 54 AND 20 SECONDS, 1991,
b/w photo, 4 pieces, 37 $\frac{3}{8}$ x 28 $\frac{3}{4}$ " each /
BANCOMAT-ÜBERWACHUNG, DER
ÜBERFALL AUF PAMELA MAGNUSON AM
26. AUGUST 1983 UM 21 H 54 UND
20 SEKUNDEN, 1991, s/w-Photo, 4teilig,
je 96 x 73 cm. (GALERIE BAMA
CROUSEL-ROBELIN)

SOPHIE CALLE, FATHER, MOTHER,
GRANDPA, GRANDMA, from LES TOMBES
(THE TOMBS), 1990, b/w photos, 82 $\frac{7}{8}$ x
15 $\frac{3}{8}$ " each / VATER, MUTTER, OPA, OMA,
aus GRABSTEINE, 1990, 58,5 x 39 cm.





SOPHIE CALLE, *LES AVEUGLES (THE BLIND / DIE BLINDEN)*, 1986, 23 photos and texts, 59 x 47 1/4" / 150 x 120 cm.

White must be the color of purity. I'm told white is beautiful. So I think it's beautiful. But even if it weren't beautiful, it would be the same thing.

Weiss muss die Farbe der Reinheit sein. Man sagt mir, Weiss sei schön. Deshalb glaube ich, es ist schön. Aber selbst wenn es nicht schön wäre, wäre es dasselbe.