

Sophie Calle's uncertainty principle = Sophie Calle : Unschärferelation

Autor(en): **Sante, Luc / Nansen**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(1993)**

Heft 36: **Collaboration Sophie Calle & Stephan Balkenhol**

PDF erstellt am: **11.07.2024**

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

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.

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.

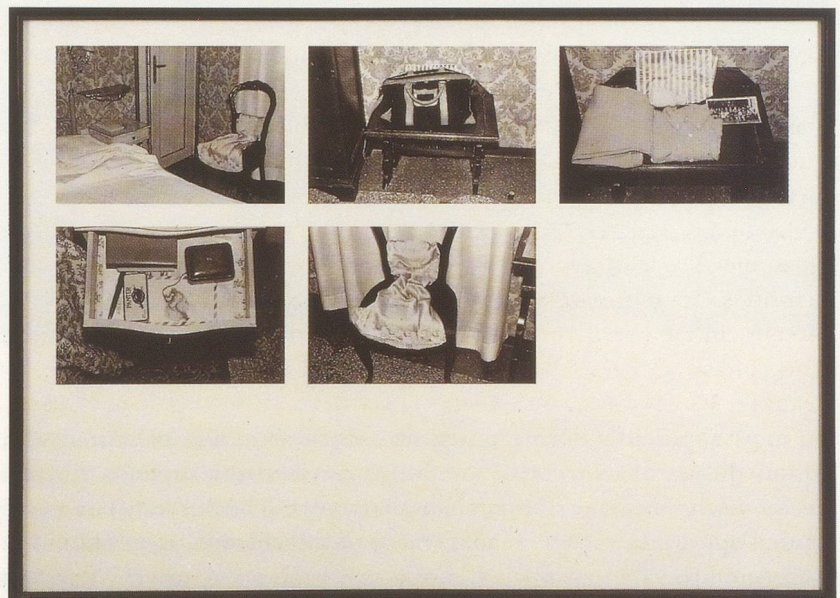
Im Verlaufe meiner Reinemachtigkeiten untersuchte ich die persönlichen Effekten der Hotelgäste und die Art, wie eine Reihe von Leuten, die jeweils im gleichen Zimmer übernachteten, sich vorübergehend heimisch einrichteten. Anhand der Details beobachtete ich ihr Leben, das mir unbekannt blieb.

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

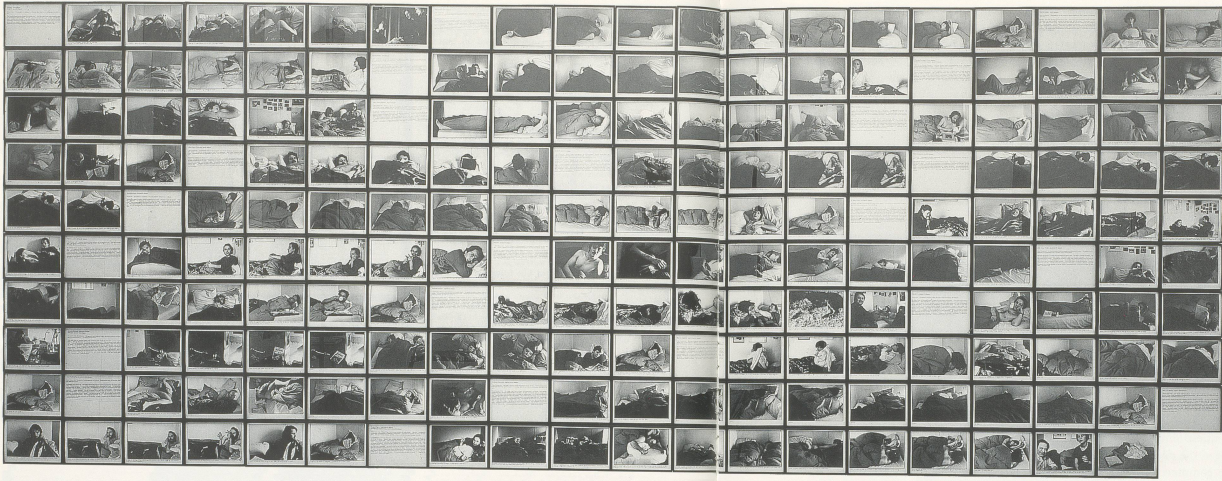
LUC SANTE is a writer who lives in New York City. He is the author of *Low Life* (Vintage, 1991) and *Evidence* (Farrar Straus Giroux, 1992).

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 Toilettenset (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 VÉNETIENNE* (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, h/w photos and texts, 159 pieces,
62 x 162" / s/w-Photos und Texte, 199teilig,
152 x 402 cm. INSTALLATION LUHRING
AUGUSTINE GALLERY, NEW YORK

76

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

people to give me a few hours of their
to come sleep in my bed. To let them
looked at and photographed. To an-
xious. To each participant I suggested
hour stay, that of a normal sleep.
ried 45 persons by phone: people I
now and whose names were suggested
common acquaintances, a few friends,
dents of the neighborhood whose work
on them to sleep during the day; the
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
grew with them. Some slept with par-
ntist slept alone.
upation of the bed began on Sunday,
t, at 3 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
ag on the time of day. Clean bed sheets
ered at the disposition of each sleeper.
pensions to those who allowed me;
to do with knowledge or fear-gather-
rather to establish a neutral and
contact.
thoographs every hour. I watched my
leep.

Leute, mir einige Stunden ihres Schla-
eben. Zu mir zu kommen, um in mei-
tt zu schlafen. Zu gestalten, betrachtet
otographiert zu werden. Fragen zu
ten. Jedem Teilnehmer schlug ich
huständigen Aufenthalt vor, den eines
zu Schlafes.
m mit 45 Personen telefonisch Kontakt
ete, 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 Absänden ablösen.
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 nichts 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 zuließen, 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.

77

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. I'm getting ready to go out. Outside, in the street, a man is waiting for me. He is a prison director. He is glad to follow me. I have him to follow me, but he does not know that.

At 12:30pm I go out. In the middle, a poster from "Saint-Saint Michel" I read. "Sagittaire. I think of you often. I'm writing. Beautiful weather... excretion. Hugs and kisses. See you soon. Patrick." The weather is blue, sunny. It's cold. I am wearing grey suede sneakers, black tights. My hair is a very nice cut. Over my shoulder, a bright yellow bag, a camera. I take the tram and see two people for eight francs on the floor shop. I enter Montparnasse cemetery and lay the flowers on Pierre's grave. At 10:00 I go. I continue through the cemetery. Every day, for years, when I was going to school, I had that same routine. It showed me to imagine that there was a man hidden in it's finally said, and that he is not there only because of me. We have said the fact I occasionally left on his grave. At the cemetery exit, on Boulevard Edgar Quinet, I buy "Le Monde" and "Therapapier".

At 10:00am, I got 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 "cappuccino". At 10:15am, Nathalie M. joins me. I've known her for years. She always seems so fragile. She is beautiful. I am surprised that 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 12:45pm I leave the hairdresser. My hair is electric: the young woman who hands me my receipt is cooing. "Outside, it will calm down". Then I walk towards Luxembourg Gardens. I want to show "him" the avenue, the places there. I want "him" to be with me. I go through the Luxembourg where I played as a child and where I received my first kiss in the spring of 1968. I keep my eyes lowered. I am afraid to see "him".

12:50pm I am waiting for Eugene H., publisher, beneath the statue of Danton at Odéon Square. He is supposed to talk about a book I would like to get published. Five minutes pass. My eyes meet on the other side of the boulevard St. Germain, those of a man about 22, 2'6", short straight light brown hair, who jumps suddenly and attempts a heavy and awkward retreat behind a car. It's "him". A stranger steps up to me and asks where I bought my cream-out. Eugene H. comes at 12:50pm. He kisses me and takes me to an outdoor cafe nearby. At 1:00pm we say goodbye. I head for the Pantheon. From a phone booth, I call Bernard F. about I would very much like "him" to please him. I call Bernard F. about I would very much like "him" to please him. I call Bernard F. about I would very much like "him" to please him.

When I was 9, I was certain Bernard F. was my father. Getting 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 Sagittaire to boarding school...". When he came to visit my mother, I could sit on his lap and stare expectantly at him. Then Bernard F. would sit on his lap and stare expectantly at him. Then Bernard F. would sit on his lap and stare expectantly at him. I stopped sitting on his lap, everyone told me how much I looked like my father. He is the age of 12. I had forgotten this outside language. My cell makes him up. He tells me that he is not ready to cope with the street.

1:20pm, I go to my studio, located at 36 rue of Lian in the former

rooms of the court of "Abdication Reparatrice". A short stop to pick up some papers. At 1:30pm, I come out again. I decide to send "him" my "Sagittaire". I take rue Soufflot, Blvd. St. Michel and St. Germain, in a hurry I see "him". Since our "meeting" at Odéon, not once did I see his presence. I walk in the middle of the street.

Arriving in front of 31 rue de Seine, Eric Paller's Gallery, I try to look upon the glass door. It does not budge. Further down the same street, in front of 86, I wait for Roger Viallet, Photographer, to open. I walk in at 2pm and ask for the file on private sessions. I flip through the photographs. All the faces look older than "him" (I am recovered by his youth I buy a portrait of Decorette Gage). I raise my eyes. I make through the window, sitting on a bench across the street, the same young man I spotted at Odéon Square. Now I recall him. I'm not afraid of being him anymore. I see a case a part of the life of A., private detective. I attracted his day. He had the 16th of April, in such the same way that he has followed mine.

At 2:30pm, I move on. I cross the Pont Neuf and head for the Gare. At 2:20pm, after walking quickly through the museum, I find a young man in front of "Hans" "Man with a Gun". I have always liked this painting. The sad vacant eyes. The painted mouth. The face as if it was about to melt. I stand there, but above all, this hint of a woman.

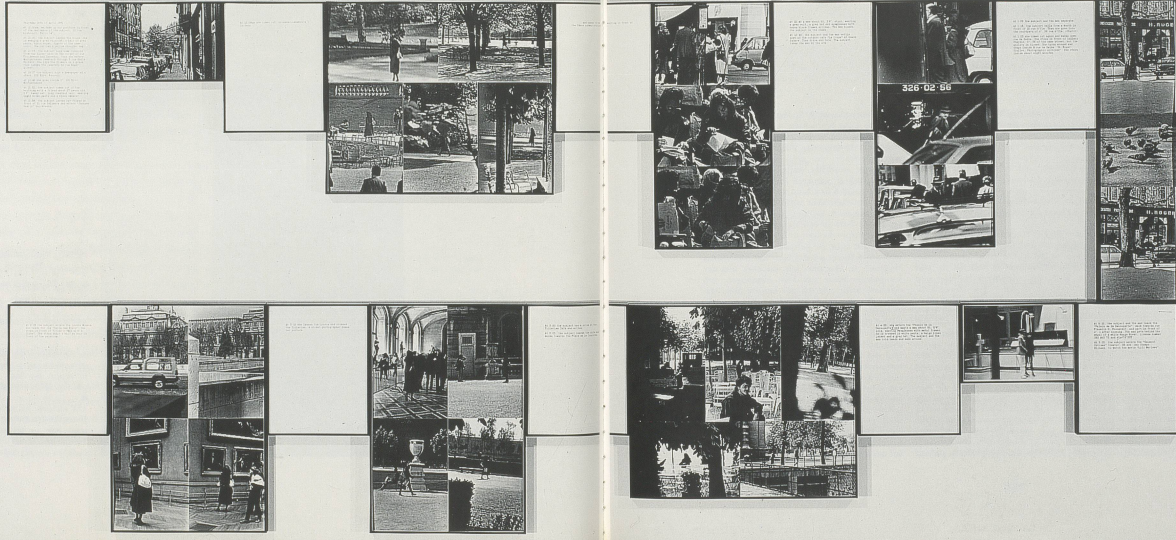
At 3:00pm I leave the Louvre. In the garden of the Tuilleries a hairdresser offers to take my picture with my camera. I accept. At 3:20pm I stop at the Tuilleries' outdoor cafe and order a beer. I take pleasure in watching "him" have his drink at the counter.

At 3pm, I leave the Tuilleries, cross the Place de la Concorde. At 3:30pm, I enter the "Palais de la Conservation". (Discovery Exhibition center) which is several floors up. I have an appointment with Jacques M. I see his silhouette on the second floor. He remains from room to room. It is a discovery. He looks at us. At 5:15pm we have the "Palais de la Decouverte". I walk with Jacques M. to his car. I give him a kiss and continue my walk alone. I decide to visit in a museum theater. I walk up the Champs Elisees and after insisting between Paderewski "Lili Marleen" and Lantiers's "Lili Marleen", a detective comedy. I opt for the first and enter the "Tammont Gallery" at 5:20pm. Inside, I only think of "him". I have enjoyed this wonderful. Affine and ephemeral life I have offered him - my life. I had to look later, at 4pm, I leave the theatre. I walk towards Châtelet.

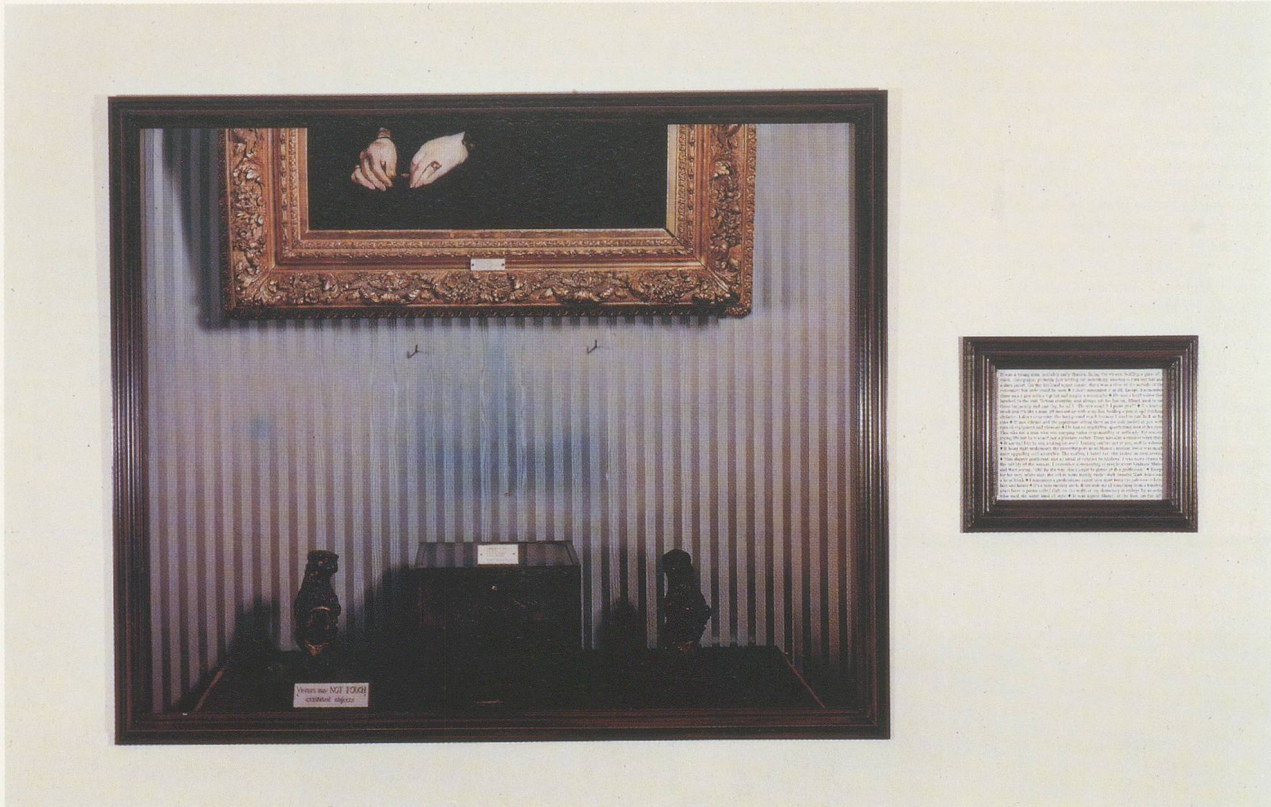
At 5pm, I arrive at Central Gramme's Gallery, 20 rue Quai-aux-Français for the Tuilleries G. Group's opening. There, I meet my father and take him outside with me. I want "him" to see my father. Back at the Gallery I chat, forgetting "him" a little. At 11pm, friends take me to my car to Paris, rue George and Gilbert in an apartment at 120/ave. de Wagram. At midnight I leave in the same car to "La Pêche" where we have been invited, with the house of George and Gilbert. I get to know Lisa J. better, whom I met a few months earlier.

At 1am a taxi takes us back to the "DLK. Hair" at Paris. I eat spaghetti and drink whiskey.

At 2am 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", remember of his blood. Will he think of an intimate. I think of watching "him" have his drink at the counter.



At 3:30pm, I stop at the Tuilleries' outdoor cafe and order a beer. I take pleasure in watching "him" have his drink at the counter.



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 Bon vivant. 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)

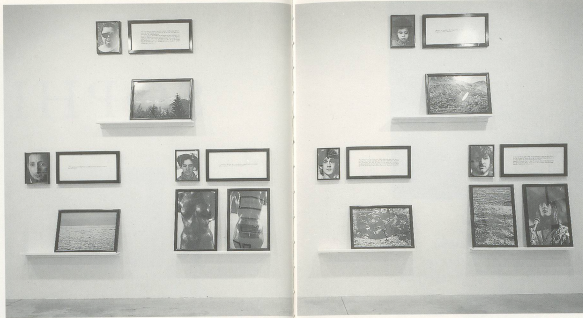
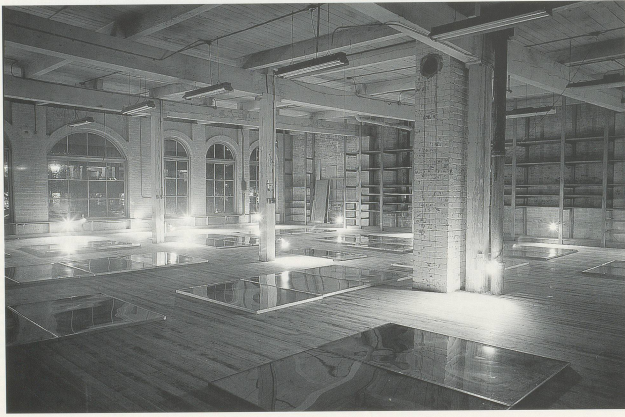
LUC SANTE lebt in New York. Er ist der
Verfasser von *Low Life* (Vintage, New York
1991) und *Evidence* (Farrar Straus Giroux, New
York 1992).

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-

nierne 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 einsige 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 1/2 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).

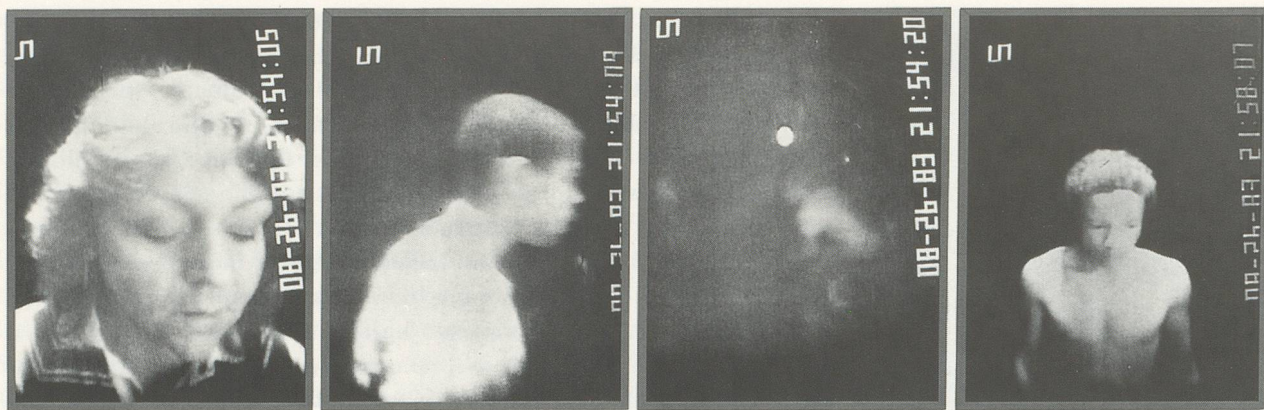
■ Ich bat blinde Menschen, zu beschreiben, was sie sehen, und dem stellte ich die Beschreibungen von Künstlern monochromer Bilder gegenüber (Manzoni, Richter, Reinhardt, Klein, Rauschenberg, Malewitsch).

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

beherrschen ihre berichtigtesten 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 ektoplasmischen 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 sprengt ihre Bilder gleich den Sonnenstrahlen, die ihr Licht über Blätter und Wiesen des Bois de Sowieo ergossen. 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



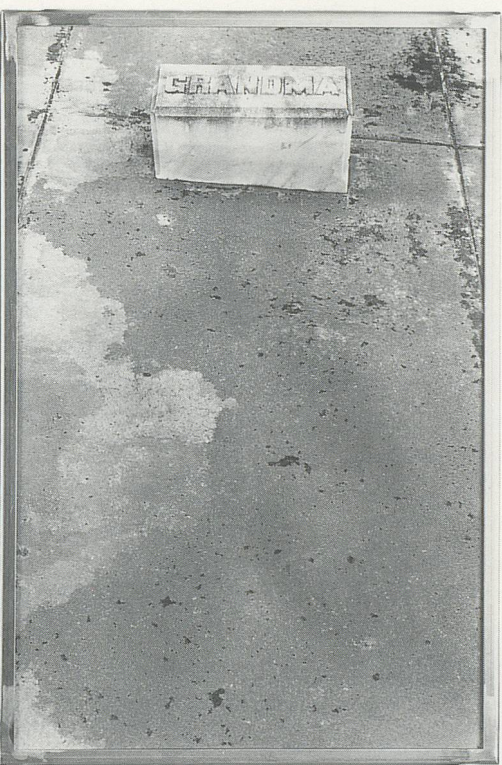
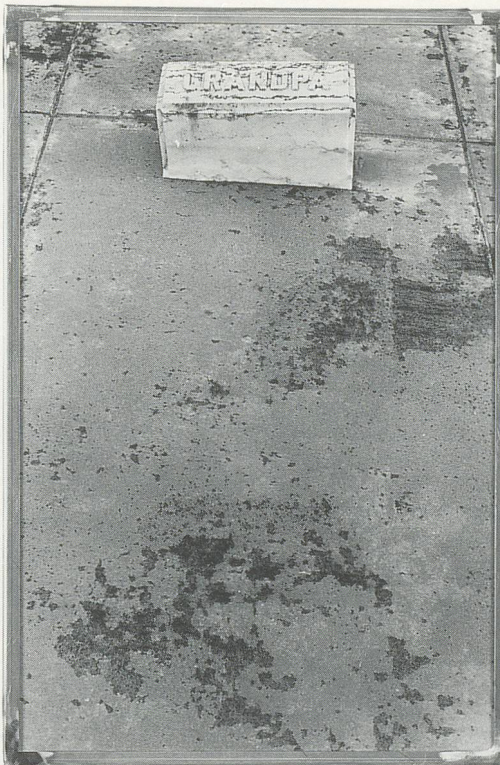
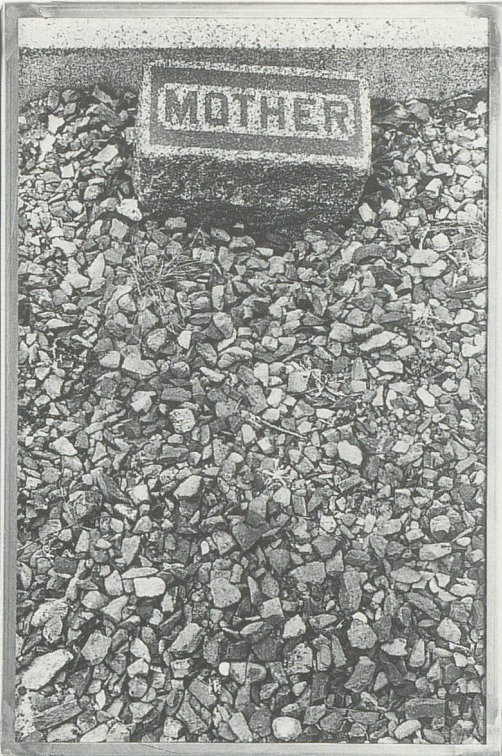
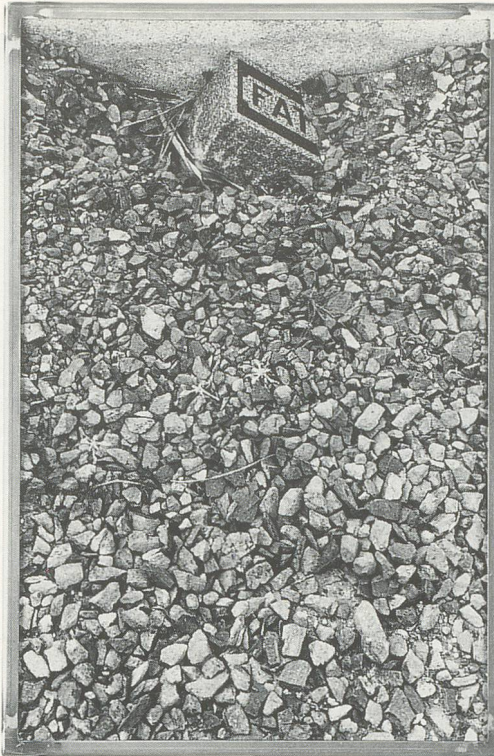
immer die Gesicherheit an, das heisst, ihre Lieferanten tun es, mag man es nun als Donquichotterie oder als Unredlichkeit bezeichnen. Der Polizei-Informant, der Industrie-Spion, der politische Beobachter, die zuverlässige Quelle – sie alle sind darauf aus, unfehlbar zu erscheinen. Und der einstmals unbedeutende 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.

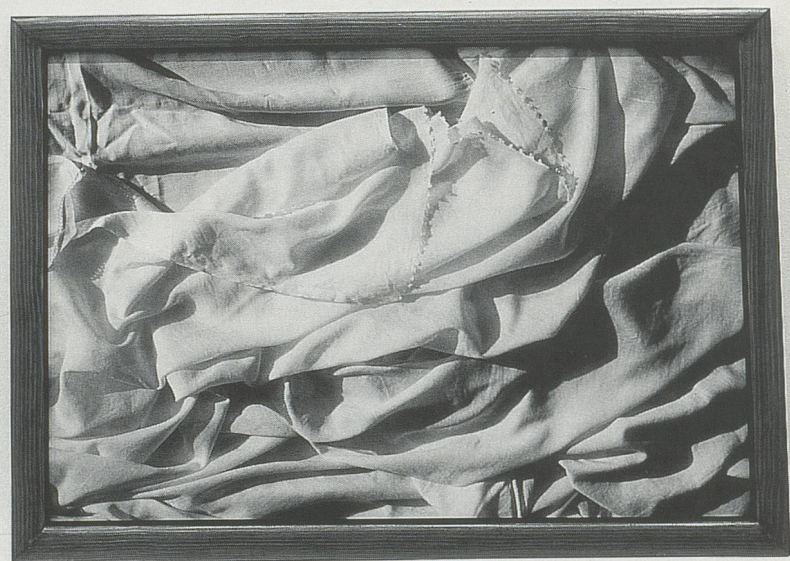
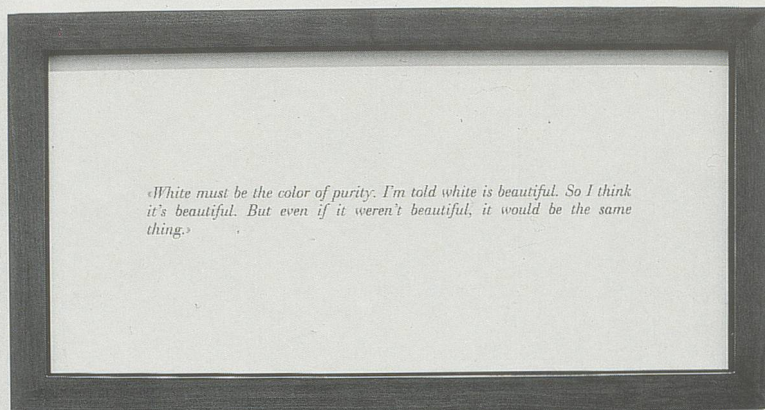
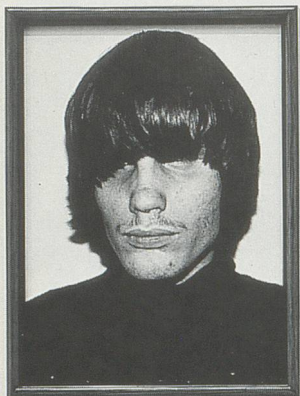
Calles Arbeit ist gewissermassen eine Parodie auf diesen Handel beziehungsweise eine Parodie der Parodie, ein Scheinbild des Schwindels. Doch ihre Portraits sind Verzerrungen – der Mann aus dem Adressbuch, Anatoli, die Bewohner des Hotelzimmers, ja sogar sie selbst –, und eben deswegen sind sie keine 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 uneffizient 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 $\frac{7}{8}$ " each / VATER, MUTTER, OPA, OMA,
aus GRABSTEINE, 1990, 58,5 x 39 cm.





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.

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.

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