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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1993)

Heft: 36: Collaboration Sophie Calle & Stephan Balkenhol

Rubrik: Collaboration Stephan Balkenhol & Sophie Calle

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

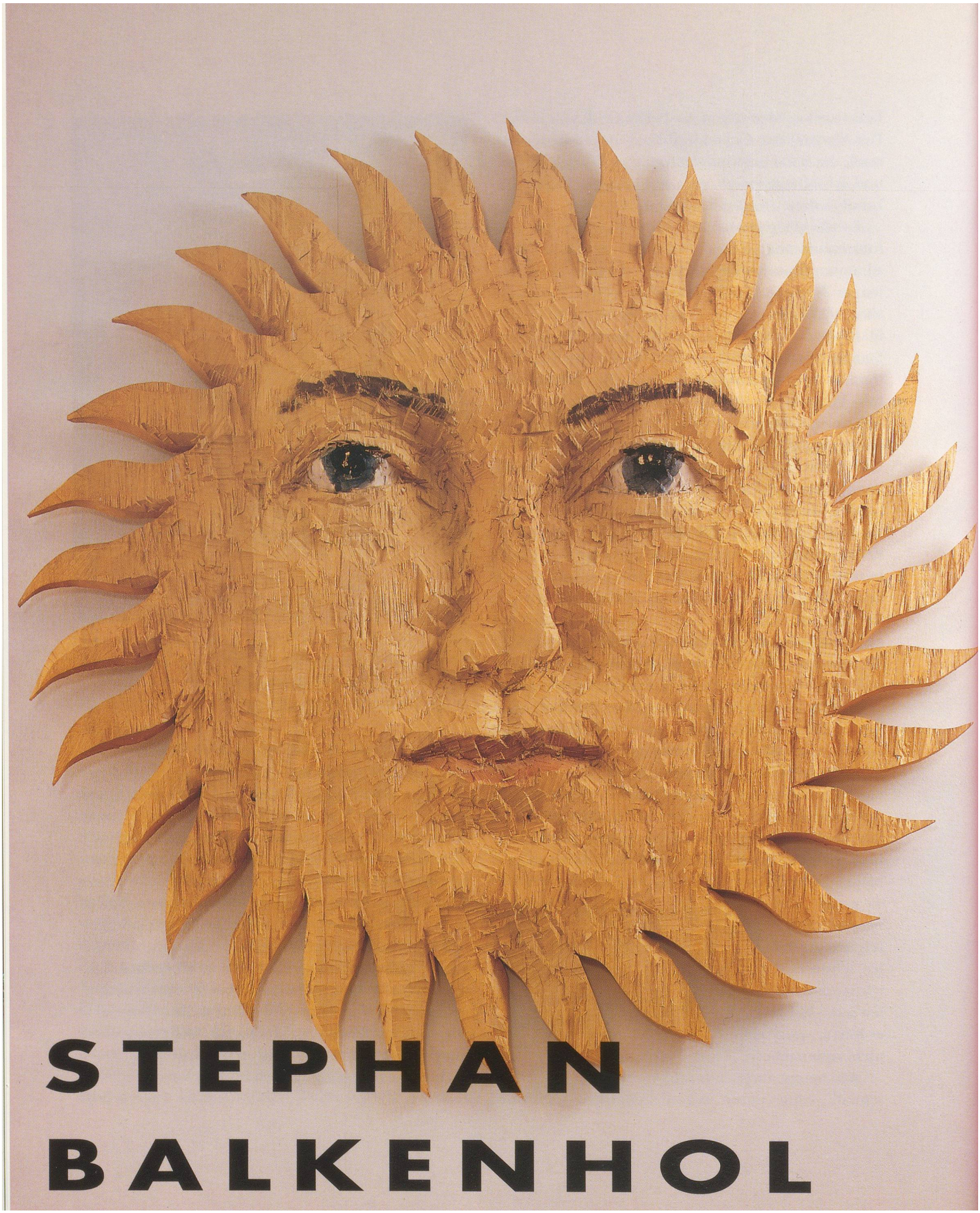
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.12.2025

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



STEPHAN BALKENHOL

SOPHIE CALLE

SOPHIE CALLE, LE CONFESSIONNAL (DER BEICHTSTUHL / THE CONFESSIONAL), 1983, Installation mit / with sound.
(PHOTO: KLEINEFENN)

STEPHAN BALKENHOL, SONNE, 1991,
Wawaholz gefasst, Ø 157 x 6 cm /
SUN, 1991, polychromed wawa wood, Ø 61⅞ x 2⅜".
(PHOTO: MANCIA/BODMER)

STEPHAN BALKENHOLS ATELIER IN EDELBACH, 1991.

NEAL BENEZRA

STEPHAN BALKENHOL: *The Figure as Witness*

During the last ten years, Stephan Balkenhol has created a surprising body of work devoted to the figure. His is an altogether unassuming cast of characters, figures nearly generic in their portrayal and distinguished only by their sex, their particular pose, or the color of their hair, eyes, and clothing. While his carved and painted wood sculpture is characteristically flat-footed and inexpressive, Balkenhol's work bespeaks a thoroughgoing knowledge of the venerable history of figurative sculpture and of its placement in public. In addition to sculptures made for temporary installation indoors, he has created figures for long-term or permanent placement outdoors, figures to be mounted in niches, on bridges, or carved in bas-relief into friezes. His growing body of work is currently the subject of considerable discussion and critique because, although the figure has reemerged as a subject for a broad range of artists working in widely divergent ways, Balkenhol's analysis of sculptural tradition strikes many as out of step, even anachronistic, in relation to current practice.

Growing up in Kassel through a number of *Documentas,* Balkenhol recalls, in particular, seeing the work of Rauschenberg and Warhol, and he determined at a very early age to become an artist and "to make my own pop art."[1] Like many young European artists maturing in the early 1980s, Balkenhol was schooled in and influenced by the discipline and rigor of Minimalism and Conceptualism while simultaneously seeking new possibilities and an independent direction. Frustrated by the "rather dispassionate, rational and very unsensuous art of the 70s,"[2] and feeling increasingly that abstract sculpture had run its course, he sought a way to make the figure a viable subject for contemporary work. He recognized that throughout history figurative sculptors have been laden with the obligations of religious or political narrative, and that the academic tradition in Germany and France produced a "monument industry"[3] in the last half of the 19th century. While Balkenhol possesses abundant respect for Lehmbruck, Giacometti, Gonzalez, and Picasso, he feels—perhaps correctly—that in our century "by and large the tendency toward abstraction predominated." Having determined that abstract sculpture had "thrown the baby out with the bath water,"[4] he set out to define a new purpose for figurative work, "to reinvent the figure."[5]

Since 1983, Balkenhol has developed the approach that has characterized his work of the past decade. Initially he made wood sculptures that were rough-

NEAL BENEZRA is Chief Curator at the Hirshhorn Museum and Sculpture Garden.

hewn depictions of nude Adam- and Eve-like men and women. He quickly abandoned the nude, however, making the prosaic but exceptionally indicative observation that since "you normally don't encounter people in the nude, I dress my figures in ordinary, everyday clothes."[6] He found that he could impart a degree of naturalism to his work that allowed the pieces to hover tantalizingly between traditional portraiture and a more generic depiction. In part this was due to the increased subtlety of his carving, which was precise but never too detailed, thereby permitting facial detail without introducing a mimetic likeness. Similarly, he began to paint his sculptures, with color added to the hair, eyes, clothing, and shoes—everything, that is, except the skin, which retains its natural wood color and accentuates the figures' subtle separateness from life. Although Balkenhol's sculptures are usually presented individually, even in those instances in which a single work is composed of a group of figures, any anecdotal or narrative reference is conspicuously absent, repressed by the artist. Finally, while his figures are easily distinguishable, one from another, they are uniformly young and ultimately suggest the artist's visualization of a generation of entirely ordinary young individuals.

Balkenhol's sculpture can be differentiated immediately from the tradition of German expressionist sculpture, ranging from E.L. Kirchner and Emil Nolde early in the century, to Georg Baselitz more recently. Indeed, he works in direct opposition to expressionism, demonstrating—perhaps self-consciously—that carved and painted sculpture in wood can be free of angst-ridden gesture. His work similarly diverges from the sculpture of George Segal, arguably the most important American figurative sculptor of the postwar period. Unlike Segal, who casts his figures from life in order to grant them a subtle psychological resonance, Balkenhol enters into a dialogue with life, but always from a distance. He wants his "figures to be as open as possible with regard to their character, to their expression... I wanted an expression from which one could imagine all other states of mind, which was a starting point for everything else. Gestures tend to harden the figure..."[7]

If Balkenhol's figures evidence a historical debt, it is to the Egyptian sculpture that he has studied extensively, admiring its "aura of eternity and tranquillity. They seem to combine both: they emanate transcendence as well as reality and presence."[8]

Balkenhol's sculpture occupies a fascinating position between tradition and contemporary thought. Catalogues accompanying his exhibitions often include the artist's own photographs of historical sculpture, both installed in museums and permanently out-of-doors. Clearly, the artist carefully studies the display of figurative sculpture: for example, he uses the base to great effect by carving both sculpture and pedestal from the same block, thereby determining from the outset both the height at which his work will be seen and, in many instances, the color as well. Issues of relative scale are also critical in Balkenhol's installations, as in his juxtaposing enormous Constantine-scaled heads alongside undersized busts or humorous little animals.

To many, Balkenhol's animal sculptures are particularly perplexing. He has made a full menagerie of animals, almost all of them diminutive: bears, giraffes, horses, lions, penguins, and snails. These animals recall the work of academic *animaliers*, sculptors who have traditionally specialized in the production of animals for the market or for public commissions. Animals have had virtually no role in modern art; indeed, they are among the most clichéd subjects imaginable: Balkenhol's animals evoke the carved wooden figurines that one can find in German toy shops, while self-consciously depicting an enduring sense of childlike wonder at natural phenomena.

Balkenhol's small-scale work suggests contemporary practice in surprising ways, but it may be public sculpture which provides the most compelling format for his vision. Although (or perhaps because) his subjects are so ordinary, Balkenhol prefers to place his sculpture in close proximity to architecture. Invited to contribute outdoor sculptures to the Stadelgarten in Frankfurt in 1991, he placed three figures on public view, two of them—a man and a woman—in small, tightly enclosed stone cells in the center of

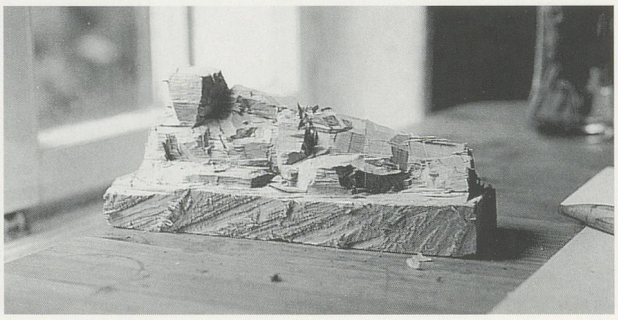
STEPHAN BALKENHOL, LIEGENDE FRAU aus einer Gruppe von 10 Skulpturensäulen, 1992,
Wawaholz gefasst, ca. 150 cm / RECLINING WOMAN out of a group of 10 sculpture columns, 1992, polychromed wawa wood, ca. 59". (PHOTO: WIM COX)

STEPHAN BALKENHOL, MANN MIT SCHNECKE, 1991, Nadelholz gefasst, 157 cm / MAN WITH SNAIL, 1991, polychromed soft wood, 61⅞". (PHOTO: BOB NOEDEWAAGEN)

the garden, and the third—another man—in one of four blank niches on the rear facade of the Städtische Galerie. Unencumbered by the age-old expectation that only celebrated historical figures—actors on the world's stage—may be enshrined in prominent public sculptures, Balkenhol's red-shirted man in the street stands with characteristic modesty, hands at his sides, a simple witness. The result is a fascinating combination: On the one hand, Balkenhol engages in a lively dialogue with sculpture's history, submitting himself and his work to this most time-honored of sculptural tasks; on the other, he good-naturedly retires the idea that figurative outdoor sculpture must possess an active public purpose.[9]

All this is not to say that figurative sculpture has lost its potential for public meaning and power. No sculptor can consider placing a figurative work out-of-doors without confronting the spectacle of a hastily constructed copy of the Statue of Liberty being hoisted, albeit temporarily, in Tiananmen Square, or the destruction of all public statuary devoted to Lenin in the former Soviet Union. For Balkenhol, working to date principally in a reunified and de-ideologized Germany, the question must be framed somewhat differently: What does it mean to make public sculpture at a time when the ideologies that have governed our recent history have dissipated and when traditional social systems are in disarray? In this sense, his work should be considered in the context of a postconceptual artistic practice centered on private and public observation, rather than in theory. What I am describing, however, is not a rebirth of traditional humanism; Balkenhol is neither an activist nor an idealist, and just as overt ideological statements remain taboo, so too does excessive pathos. Ultimately, in an age of exceptional public change, it is the very reticence of Balkenhol's sculpture and our subsequent curiosity about these figures as witnesses that marks their quiet power.

1) Quoted in *BiNationale: German Art of the Late 80s* (Boston: The Institute of Contemporary Art and Museum of Fine Arts, 1988), p. 68.
2) In conversation with the author, November 1992.
3) Quoted in *Stephan Balkenhol: About Men and Sculpture* (Rotterdam: Witte de With Centre for Contemporary Art, 1991), p. 8, supplement.
4) Quoted in *BiNationale,* p. 68. It should be noted that Balkenhol's phrase, "Nur ist meiner Ansicht nach vielleicht das Kind mit dem Bade ausgeschüttet worden," was inaccurately translated in the Boston catalogue.
5) Quoted in *Stephan Balkenhol: About Men and Sculpture,* 1992, p. 12, supplement.
6) Quoted in *Possible Worlds: Sculpture From Europe* (London: Institute of Contemporary Art, 1990), p. 28.
7) Quoted in Stephan Balkenhol: *About Men and Sculpture,* p. 9, supplement.
8) Quoted in *Possible Worlds,* p. 27.
9) Although the Städtische Galerie project originally involved three figures, subsequently an additional sculpture was added to a niche on one of the lateral facades of the museum. James Lingwood's fine essay, "Reluctant Monuments," in *Stephan Balkenhol: About Men and Sculpture,* pp. 60–64, is devoted to the artist's public sculpture.



STEPHAN BALKENHOL, ZWEI GROSSE KÖPFE / TWO BIG HEADS, 1991. (INSTALLATION GALERIE LÖHRL, MÖNCHENGLADBACH)

NEAL BENEZRA

STEPHAN BALKENHOL: *Die Figur als stummer Zeuge*

Im Verlauf der letzten zehn Jahre hat Stephan Balkenhol der Figur ein erstaunliches bildhauerisches Œuvre gewidmet. Seine Figuren sind Exemplare einer überaus verhaltenen Spezies: fast allgemeintypisch in ihrer Darstellung und nur durch ihr Geschlecht, ihre jeweilige Pose oder die Farbe ihres Haars, ihrer Augen und ihrer Kleidung zu unterscheiden. So schlicht und ausdrucksleer seine geschnitzten und bemalten Holzskulpturen auch daherkommen mögen, so zeugt Balkenhols Schaffen doch von einer profunden Kenntnis der ehrwürdigen Geschichte der figürlichen Plastik und ihrer Plazierung im öffentlichen Raum. Neben Skulpturen, die zur vorübergehenden Aufstellung in Innenräumen bestimmt waren, hat er auch Figuren geschaffen, die langfristig oder auf Dauer zur Aufstellung im Freien vorgesehen waren, etwa in Nischen, auf Brücken oder in Flachrelief geschnitzt und angelegt als Fries. Sein wachsendes Œuvre ist heute Gegenstand lebhafter Diskussion und Kritik: Obgleich die Figur für ein breites Spektrum in unterschiedlicher Manier arbeitender Künstler als Motiv wieder in den Vordergrund gerückt ist, wirkt Balkenhols Analyse der bildhauerischen Tradition auf viele als diskordant, ja anachronistisch im Verhältnis zu den gegenwärtigen Gepflogenheiten.

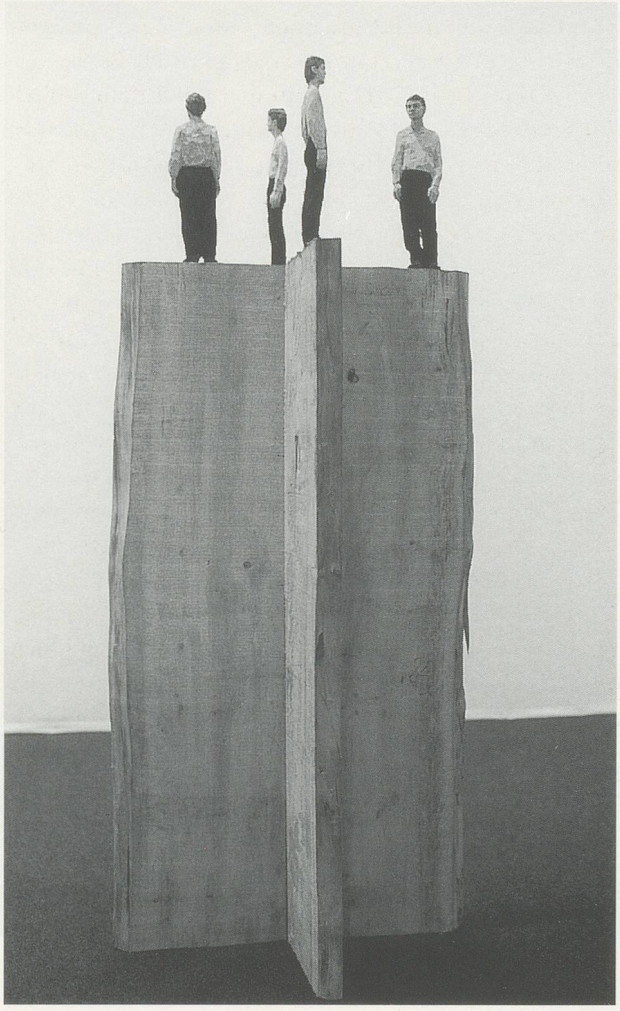
NEAL BENEZRA ist leitender Konservator am Hirshhorn Museum and Sculpture Garden in Washington D.C.

Aufgewachsen in Kassel über einen Zeitraum von mehreren *documentas* hinweg, prägte sich Balkenhol insbesondere die Begegnung mit dem Werk Rauschenbergs und Warhols ein, und er beschloss in sehr frühen Jahren, Künstler zu werden und «meine eigene Pop art zu machen».[1] Wie viele junge europäische Künstler, die Anfang der 80er Jahre heranreiften, wurde Balkenhol an der Disziplin und Strenge des Minimalismus und der Konzeptkunst geschult, die ihn entsprechend nachhaltig beeinflussten, während er sich gleichzeitig um neue Möglichkeiten und eine eigene, unabhängige Richtung bemühte. Frustriert durch die «eher nüchterne, verstandesmässige und recht unsinnliche Kunst der 70er Jahre»[2] und immer mehr der Überzeugung, dass die abstrakte Plastik ihre Entwicklung abgeschlossen habe, suchte Balkenhol nach einem Weg, die Figur zu einem lebensfähigen Sujet für heutige Kunst zu machen. Er erkannte, dass den Schöpfern figürlicher Plastik im Lauf der Geschichte stets die Pflichten religiöser oder politischer Darstellung aufgebürdet worden waren und dass die akademische Tradition in Deutschland und Frankreich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine regelrechte «Denkmalindustrie» hervorgebracht hatte.[3] Bei all seiner Hochschätzung für Lehmbruck, Giacometti, Gonzalez und Picasso ist Balkenhol doch – wohl zu Recht – der Ansicht, dass in unserem Jahrhundert «im grossen und ganzen die Tendenz zur Abstrakti-

on überwog». Nachdem er einmal festgestellt hatte, dass die abstrakte Plastik «das Kind mit dem Bade ausgeschüttet» hatte[4], machte er sich daran, eine neue Zielsetzung für figürliches Schaffen zu bestimmen, ja «die Figur neu zu erfinden».[5]

Seit 1983 hat Balkenhol den Ansatz, der sein Werk des vergangenen Jahrzehnts geprägt hat, weiterentwickelt. Anfangs machte er grobgeschnitzte Holzskulpturen, die nackte, in den paradiesischen Zustand zurückversetzte Männer und Frauen darstellten. Es kam jedoch bald zu einer Abkehr vom Akt, nachdem er zu der prosaischen, aber für ihn überaus symptomatischen Erkenntnis gelangt war, dass «man normalerweise keinen nackten Menschen begegnet: Deshalb kleide ich meine Figuren in einfache, alltägliche Kleider».[6] Er stellte fest, dass er seinem Werk ein bestimmtes Mass an Naturalismus verleihen konnte, das es den einzelnen Arbeiten erlaubte, sich auf provozierende Weise zwischen traditioneller Porträtkunst und einer mehr allgemeintypischen Darstellung zu bewegen. Dies war teilweise der gesteigerten Subtilität seiner bildhauerischen Arbeit zu verdanken, die präzise, aber niemals allzu detailverliebt war und so zwar eine gewisse Detailzeichnung des Gesichts zuliess, jedoch ohne eine mimetische Ähnlichkeit hineinzubringen. In ähnlicher Weise begann er seine Skulpturen zu bemalen und Haare, Augen, Kleidung und Schuhe farbig zu fassen, alles, mit anderen Worten, bis auf die Haut, die ihre natürliche Holzfarbe behält und die subtile Abgegrenztheit der Figur vom Leben unterstreicht. Obgleich Balkenhols Skulpturen in der Regel als Einzelfiguren daherkommen, wird selbst in den Fällen, in denen sich eine bestimmte Arbeit aus mehreren Figuren zusammensetzt, jeder anekdotische oder narrative Zusammenhang vom Künstler unterdrückt, eine Aussparung, die ins Auge fällt. Schliesslich sind seine Figuren, obgleich relativ leicht voneinander zu unterscheiden, alle gleichermassen jung, was letztlich den Eindruck erweckt, hier werde vom Künstler eine Generation ganz und gar durchschnittlicher junger Individuen porträtiert.

STEPHAN BALKENHOL, SKULPTUR-KREUZ, 1991, Pappelholz gefasst, 157 x 60 x 60 cm / SCULPTURE CROSS, 1991, polychromed poplar wood, 61¾ x 23⅝".

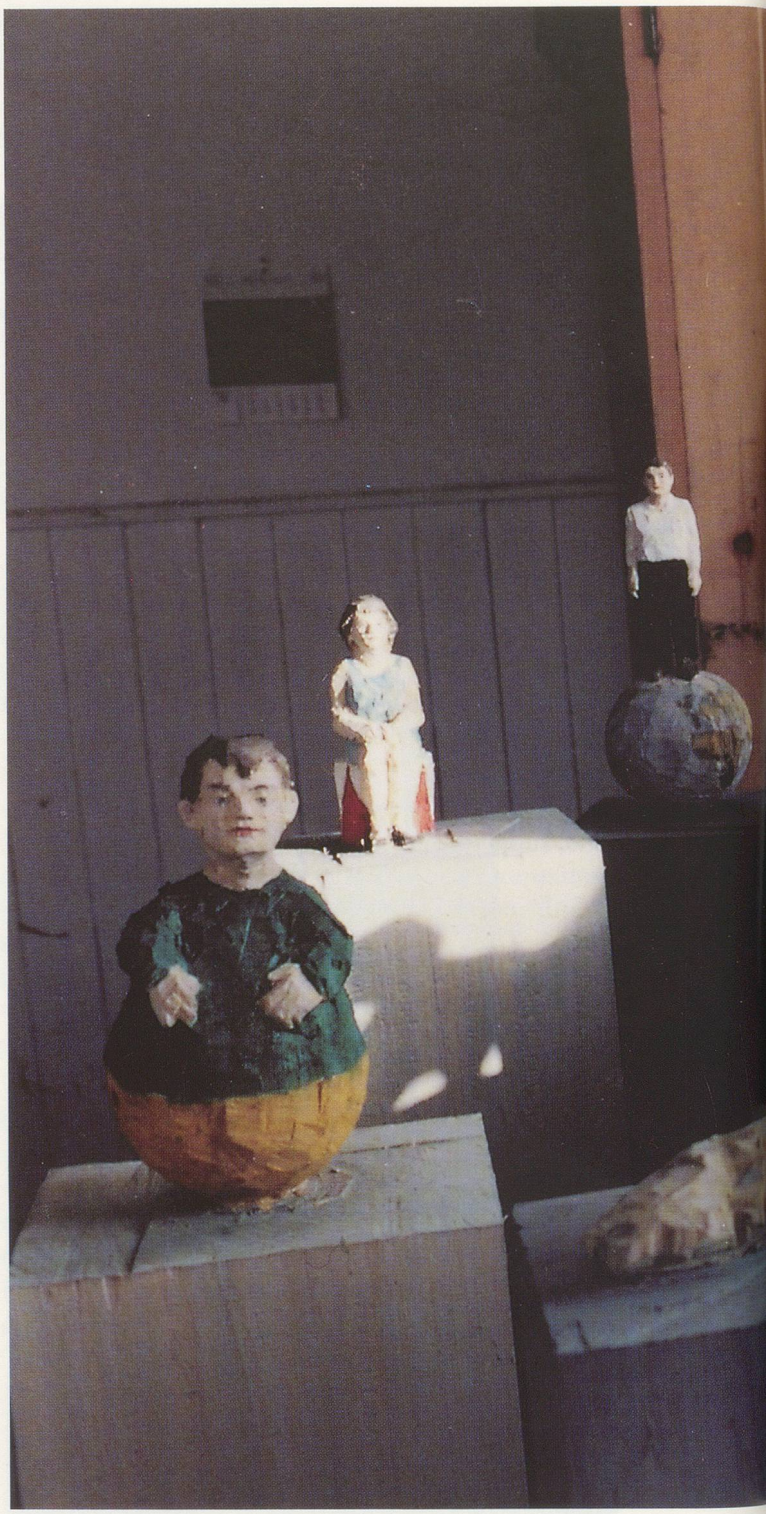


Balkenhols Bildhauerkunst lässt sich unmissverständlich von zwei tonangebenden bildhauerischen Strömungen des 20. Jahrhunderts unterscheiden, insbesondere von der Tradition deutscher expressionistischer Plastik, die von Ernst Ludwig Kirchner und Emil Nolde zu Beginn dieses Jahrhunderts bis hin zu einem Gegenwartskünstler wie Georg Baselitz reicht. Ja, er setzt sich – möglicherweise ganz bewusst – vom Expressionismus ab, indem er aufzeigt, dass geschnitzte und farbig gefasste Holzskulpturen auch ohne die ausdrucksvolle Gestik einer angstbeladenen Befindlichkeit auskommen. Ebenso unterscheidet sich sein Werk vom plastischen Schaffen des wohl wichtigsten amerikanischen figurativen Bild-

hauers der Nachkriegszeit, George Segal. Anders als Segal, der seine Figuren nach dem lebenden Modell formt, um ihnen eine subtile psychologische Ausstrahlung zu verleihen, tritt Balkenhol in einen Dialog mit dem Leben ein, allerdings immer aus einer Distanz heraus. Nach seiner Vorstellung sollen seine «Figuren im Hinblick auf ihren Charakter, ihren Ausdruck möglichst offen sein. ... Mir war an einem Ausdruck gelegen, von dem ausgehend jeder andere Gemütszustand vorstellbar wäre. Gesten neigen dazu, die Figur zu versteinern...»[7] Wenn an Balkenhols Figuren der Einfluss eines historischen Vorbildes abzulesen ist, so der der ägyptischen Plastik, mit der er sich intensiv befasst hat. Er bewundert «ihre Aura der Ewigkeit und ruhige Gelassenheit. Sie scheinen beides miteinander zu verbinden: sie strahlen sowohl eine Transzendenz wie auch Realität und Präsenz aus».[8]

Die Plastik Stephan Balkenhols nimmt eine faszinierende Zwischenstellung zwischen Tradition und heutiger Denkweise ein. In den Katalogen, die zu Ausstellungen seiner Werke erscheinen, finden sich häufig auch vom Künstler selbst gemachte Photos historischer Werke der Bildhauerkunst, sowohl solcher, die im Museum, wie auch solcher, die auf Dauer im Freien aufgestellt sind. Offensichtlich setzt sich der Künstler sehr genau mit der Präsentationsweise figürlicher Plastik auseinander. So bezieht er in überaus effektvoller Weise den Sockel mit ein dadurch, dass er Skulptur und Postament aus ein und demselben Block schnitzt, wodurch er wiederum gleich von Anfang an die Höhe festlegt, in der sein Werk zu sehen sein wird, wie auch in vielen Fällen dessen Farbigkeit. Auch Massstabrelationen kommt in Balkenhols Installationen eine entscheidende Bedeutung zu, etwa wenn er überdimensionale Köpfe in konstantinischer Grösse mit Büsten oder humoristischen kleinen Tieren kombiniert.

Balkenhols Tierskulpturen wirken auf viele besonders verstörend. Er hat eine ganze Menagerie fast ausschliesslich miniaturisierter Tiere geschaffen: Bären, Giraffen, Pferde, Löwen, Pinguine und Schnecken. Balkenhols Tiere erinnern an das Schaffen akademischer animaliers, Bildhauer, die sich



STEPHAN BALKENHOL, 10 SKULPTURENSÄULEN, 1992,

Wawaholz gefasst, 130 – 150 cm / 10 SCULPTURE COLUMNS, 1992, polychromed wawa wood, 51 – 59".

traditionell auf die Produktion von Tierfiguren für den Markt oder in öffentlichem Auftrag spezialisiert hatten. In der modernen Kunst haben Tiere so gut wie keine Rolle gespielt, sie zählen, um genau zu sein, sogar zu den denkbar klischeehaftesten Sujets. Balkenhols Tiere erinnern an die geschnitzten Holzfigurinen, die man in deutschen Spielwarenhandlungen findet, während sie zugleich bewusst und überaus plastisch einen bleibenden Eindruck kindlichen Staunens angesichts von Naturerscheinungen verkörpern.

Auch wenn Balkenhols kleinformatige Werke auf sehr überraschende Weise Bezug nehmen auf die gegenwärtige Kunstpraxis, so ist doch wohl die öffentliche Skulptur das wohl zwingendste Format für seine künstlerische Vision. Obgleich (oder vielleicht gerade weil) seine Sujets so trivial sind, setzt Balkenhol seine Skulpturen mit Vorliebe in einen engen Zusammenhang zu Architektur. Als man ihn 1991 einlud, im Rahmen einer Ausstellung Aussenskulpturen für den Frankfurter Städelgarten beizutragen, präsentierte er drei Figuren, zwei davon, ein Mann und eine Frau, in kleinen, engen Steinkammern in der Mitte des Gartens, und die dritte, ein weiterer Mann, in einer von vier leeren Nischen auf der Rückseite des Städel. Völlig unbelastet von dem altüberlieferten Gedanken, dass es nur berühmten historischen Persönlichkeiten – Akteuren des Welttheaters – zustehe, in Form augenfälliger öffentlicher Skulpturen glorifiziert zu werden, steht Balkenhols Mann von der Strasse mit charakteristischer Bescheidenheit da, die Hände in die Seite gestemmt, ein schlichter Zeuge. Das Ergebnis ist faszinierend mehrdeutig: auf der einen Seite führt der Künstler einen lebhaften Dialog mit der Geschichte der Bildhauerei, indem er sich und sein Werk dieser altehrwürdigsten aller bildhauerischen Aufgaben widmet; auf der anderen verabschiedet er auf liebenswürdige Weise die Vorstellung, figürlicher Aussenplastik müsse ein ganz bestimmter öffentlicher Zweck eignen.[9)]

Das alles soll nicht heissen, die figürliche Plastik habe jegliches öffentliche Bedeutungs- oder Wirkungspotential eingebüsst. Kein Bildhauer kann heute die Idee ins Auge fassen, eine figürliche Arbeit im Freien aufzustellen, ohne sich gedanklich etwa mit dem Geschehen auf dem Platz des himmlischen Friedens in Beijing auseinanderzusetzen, als dort, freilich nur für kurze Zeit, eine in Eile angefertigte Kopie der Freiheitsstatue errichtet wurde, oder mit der Zerstörung sämtlicher Leninstatuen in der ehemaligen Sowjetunion. Für Balkenhol, der heute hauptsächlich in einem wiedervereinten und entideologisierten Deutschland arbeitet, muss die Frage anders gestellt werden: was bedeutet es, öffentliche Skulpturen zu schaffen in einer Zeit, in der die Ideologien, die unsere jüngere und jüngste Vergangenheit bestimmt haben, verschwunden sind und gewachsene Gesellschaftssysteme in einem Prozess der Auflösung begriffen sind? In diesem Sinne sollte Balkenhols Werk im Kontext einer postkonzeptuellen künstlerischen Praxis gesehen werden, deren Schwerpunkt nicht in der Theorie, sondern in der privaten und öffentlichen Wahrnehmung liegt. Was hier beschrieben wird, ist jedoch keine Wiedergeburt eines traditionellen Humanismus: Balkenhol ist weder ein Aktivist noch ein Idealist, und explizite ideologische Aussagen bleiben ebenso tabu wie übermässiges Pathos. Letzten Endes ist es – in einer Zeit exzeptionellen öffentlichen Wandels – gerade die Schweigsamkeit und Verhaltenheit der Skulpturen Balkenhols und die Neugier, die sie daraufhin in uns wecken, die ihre stille Eindringlichkeit ausmachen. *(Übersetzung: Magda Moses, Bram Opstelten)*

1) Im Gespräch mit dem Autor, November 1992.
2) Zit. in *BiNationale,* Ausstellungskatalog, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1988, S. 68.
3) Zit. in Stephan Balkenhol: *Über Menschen und Skulpturen,* Stuttgart 1993, S. 73.
4) Zit. in *BiNationale* (wie Anm. 2), S. 68.
5) Zit. in Stephan Balkenhol: *Über Menschen und Skulpturen* (wie Anm. 3), S. 77.
6) Zit. in *Possible Worlds: Sculpture From Europe,* Ausstellungskatalog, Institute of Contemporary Arts, London 1990, S. 28.
7) Zit. in Stephan Balkenhol: *Über Menschen und Skulpturen* (wie Anm. 3), S. 74.
8) Zit. in *Possible Worlds* (wie Anm. 6), S. 27.
9) Das Projekt für den Städelgarten umfasste ursprünglich drei Figuren, nachträglich wurde jedoch eine weitere Skulptur in einer der Nischen an der seitlichen Fassade des Museums aufgestellt. In einem vorzüglichen Beitrag zu dem Katalog *Stephan Balkenhol: Über Menschen und Skulpturen* (wie Anm. 3), S. 60–64, setzt sich James Lingwood mit der öffentlichen Plastik des Künstlers auseinander.

STEPHAN BALKENHOL, OHNE TITEL, 1989, *Farbstiftzeichnung. Originalgrösse / UNTITLED, 1989, pencil drawing, original size.*

VIK MUNIZ

As time goes by

"Salomon saith: there is no new thing upon the earth. So that as Plato had an imagination, all knowledge was but remembrance. So Salomon giveth this sentence, that all novelty is but oblivion." (FRANCIS BACON, *Essays* LVIII)

It's 1993. While most art production is engaged in the process of scavenging the carcass of modernism in search for novelty, Stephan Balkenhol is carving living beings out of wood.

"It seemed an obvious thing to do. I think if anybody begins to make art, they perhaps start by drawing a figure or sculpting a head." (STEPHAN BALKENHOL)[1]

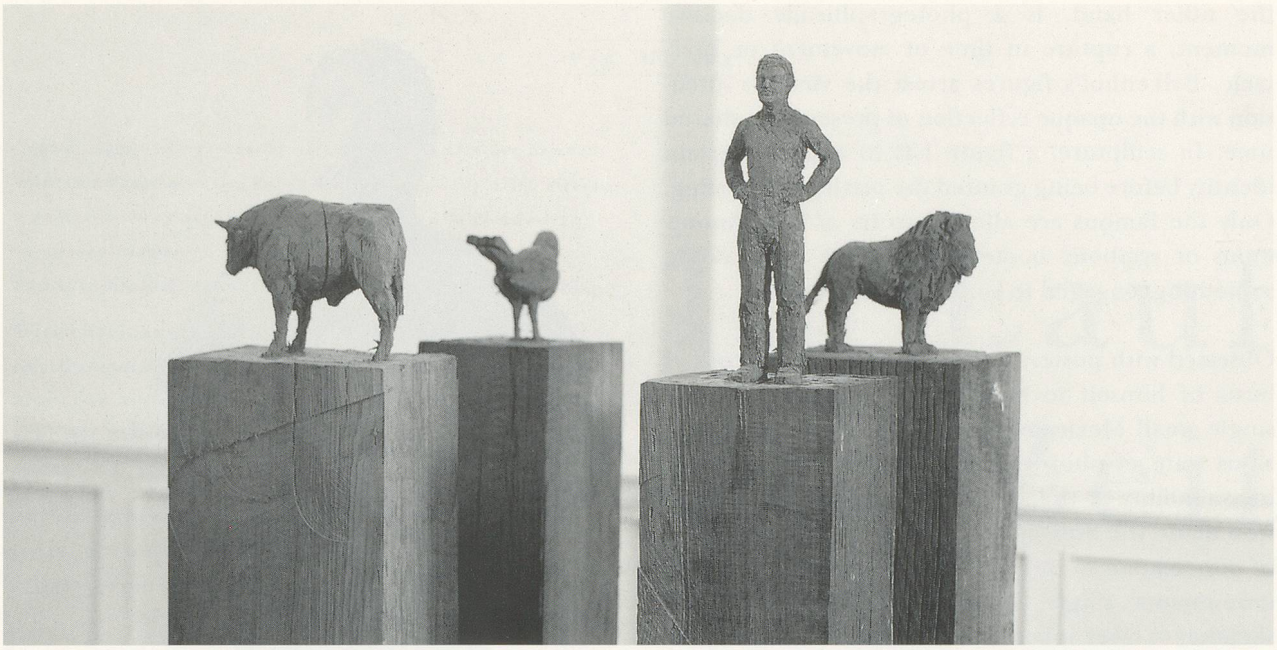
Here the obvious becomes the richest possible source of antagonism. And yet obvious it remains. Balkenhol plays between mimesis and anamimesis, between mimicry and memory. But his figures are less about recognition than they are about apprehension. "Apprehension" means to arrest, to fix, to bring into presence, to behold as well as to withhold. But "apprehension" may also mean anxiety, discomfiture, dread.

STEPHAN BALKENHOL, ZWEI VOLUMEN-RELIEFS, 1992, Pappelholz gefasst, 221 x 114 x 114 cm / TWO RELIEFS VOLUMES, 1992, polychromed poplar wood, 87 x 44⅞ x 44⅞".

Within the framework of the modernist problematic, sculpture "takes place." That is to say, it advances a claim to presence while at the same time—with regard to statuary—it takes the place of the (represented) body. Modernism's abhorrence of the figural and suppression of the body as representation produces an anxious search on the spectator's part for his/her body in every object.

Balkenhol's artistic education occurred during the 1970s under the tutelage of Ulrich Rückriem. One can clearly discern in both student and teacher ideas of reduction and simplification. In Balkenhol's case, however, minimalism is simplified beyond the closure of modernism and its abhorrence of the figure. Both Rückriem and Balkenhol overcame the prejudice towards carving, a technique that by lacking

VIK MUNIZ is an artist and writer living in New York City.



STEPHAN BALKENHOL, VIER MOOREICHENSÄULEN, 1990, ca. 136 cm / FOUR COLUMNS IN OAK, 1990, ca. 53½".

the appeal of serial replication was, at the beginning of the century, denigrated to the category of craft.

Carving works by means of subtraction. The removal of layered substance from a desired "essence." As an archeologist systematically sifts meaningless matter from what is not yet historical, the sculptor removes material from what is not yet semantically transcendental to that particular material.

The unfinished look of Balkenhol's carvings and the admitted speed at which he works marks a relationship between labor and anxiety. When something is done fast, it is often the case that it is done because that something can be easily lost or missed. The presence does not come from a real subject but from an idea, or memory, or a peripheral trace of that particular subject.

Just as Phydias made athletes from models and gods from memory, Pygmalion had to forget all women in order to create Galatea. Balkenhol makes both man and beasts without reference. He makes them as if for the first time.

When, in the case of public monuments, a recourse to constant referentiality precludes the necessity to memorize, things become virtually invisible. Balkenhol's figures play with this temporality; they always look as if they are caught either before or after an action they don't accomplish. Arrested in this way, they simply are.

"Don't smile, don't squint, avoid expressions, just be yourself." Guideline for passport portraiture, Consulate General of Brazil.

Although Balkenhol's works appear to be done after a photograph, it is more likely that they occupy a position of one before being photographed. Like extras on a film set, his "characters" carry no subjectivity, no narrative, they are not there to do anything, they simply reiterate their presence, punctuate and fill space. Yet at the same time, they are charged, loaded with potential and hope for action. They are proleptic markers—they pose, they do not act, they pose in place of act.

Posture, counterposed to gesture, is a stasis, a duration or persistence of the body in time. Gesture, on

the other hand, is a photographically decisive moment, a rupture in time of movement or spectacle. Balkenhol's figures arrest the viewer's attention with the opaque reflection of presence in shared time. In sculpture, a figure has to attain a certain identity before being granted the privilege of resting. Only the famous are allowed to be at rest. Anonymous or symbolic bodies always have to be doing something, engaged in some sort of activity.

Obsessed with posterity, Juárez ordered hundreds of busts of himself to be made and placed in every single small Mexican village. Due to the still-precarious state of photography at the time, and to the unavailability of the subject for posing, the artisans who made the bust had to rely on every possible bit of information in order to be able to complete their monuments: single and collective memory, quick sketches of brief apparitions or copies from previously executed works. As a result, each bust has unique facial characteristics; yet all "represent" Juárez.

For all we know, Juárez always wore a bow tie.

The delinquent removal of the plaques bearing the name of Juárez from these monuments brings them to a state of complete anonymity. The man with the bow tie has accidentally entered the world of Balkenhol's characters where one can only be differentiated by the color of his/her clothes. The impossible placing of the generic into the ideal; monuments of oblivion, yet remarkably unforgettable.

"We easily retain a sensible, visible, imaginable statue, we commend easily to the work of memory fabulous fictions; therefore (through them) we shall be able without difficulty to consider and retain mysteries, doctrines, and disciplinary intentions ... as in nature we see vicissitudes of light and darkness, so also there are vicissitudes of different kinds of philosophies. Since there is nothing new ... it is necessary to return to these opinions after so many centuries."

(GIORDANO BRUNO, *Lampas triginta statuarum padua,* 1591)

1) From the exhibition catalogue, *Possible Worlds* (London: ICA and Serpentine Gallery, 1992).

STEPHAN BALKENHOL, MANN MIT SCHWARZER HOSE, 1987, Rotbuche gefasst, 205 cm / MAN IN BLACK TROUSERS, 1987, polychromed red beech wood, 80¾". (PHOTO: HELGE MUNDT)

VIK MUNIZ

Im Lauf der Zeit

Salomo sagt: «Es geschieht nichts Neues unter der Sonne»; während Plato den Gedanken ausspricht, dass alles Wissen nur Erinnerung sei, meint Salomo, dass alle Neuheit auf Vergessen beruhe.

FRANCIS BACON, *Essays* LVIII *(Über die Wandelbarkeit der Dinge)*

Wir schreiben das Jahr 1993. Während der Grossteil des Kunstschaffens damit befasst ist, den Kadaver der Moderne auf der Suche nach Neuem auszuweiden, schnitzt Stephan Balkenhol lebendige Geschöpfe aus Holz.

«Es war etwas, das nahezuliegen schien. Ich glaube, jeder, der anfängt, Kunst zu machen, zeichnet vielleicht zuerst eine Figur oder schnitzt einen Kopf.»

(STEPHAN BALKENHOL[1])

Das Naheliegende wird hier zur denkbar reichsten Quelle des Widerstreits. Und dennoch bleibt es naheliegend. Balkenhols Kunst oszilliert zwischen Mimesis und Anamimesis, zwischen Nachahmung und Erinnerung. Allerdings geht es bei seinen Figuren weniger um das Wiedererkennen als vielmehr um das Erfassen. Erfassen heisst festhalten, fixieren, vergegenwärtigen, wahrnehmen wie auch in sich aufnehmen. Zugleich spielt in dieses Erfassen bei Balkenhol ein Moment der Verwirrung, der Besorgnis, ja der Angst hinein.

Im Rahmen der Problemstellung der Moderne ist die Skulptur etwas, das «Statt findet», das heisst, sie macht einen Anspruch auf greifbare Präsenz geltend, während sie zugleich – mit Blick auf figürliche Plastik – an die Stelle des (dargestellten) Körpers tritt. Die Antipathie der Moderne gegen das Figürliche und ihre Verdrängung des Körpers als vergegenwärtigender Darstellung führen auf seiten des Betrachters zu einer besorgten Suche nach seinem Körper in jedem Gegenstand.

VIK MUNIZ ist bildender Künstler und Schriftsteller und lebt in New York.

Balkenhols künstlerische Ausbildung erfolgte in den 70er Jahren unter Ulrich Rückriem. Bei Schüler wie Lehrer sind Tendenzen der Reduktion und Vereinfachung unübersehbar. In Balkenhols Fall jedoch wird der Minimalismus jenseits des geschlossenen Systems der Moderne und ihrer Abneigung gegen die Figur vereinfacht. Rückriem wie Balkenhol überwanden das Vorurteil gegen das Meisseln und Schnitzen, eine Technik, die, weil ihr der Reiz der seriellen Vervielfältigung abging, zu Beginn des Jahrhunderts zum blossen Handwerk degradiert wurde.

Meisseln und Schnitzen sind subtraktive Techniken: Durch die Entfernung überlagernder Schichten von Materie wird ein ersehnter Kern herausgeschält. So, wie der Archäologe systematisch bedeutungslose Materie vom noch nicht Historischen scheidet, so entfernt der Bildhauer Material von dem, was noch keine über das spezifische Material hinausweisende Bedeutung birgt.

Das unfertige Erscheinungsbild der Schnitzereien Balkenhols und seine eingestandenermassen schnelle Arbeitsweise markieren einen Zusammenhang zwischen Arbeit und Angst. Wenn etwas schnell gemacht

STEPHAN BALKENHOL, DREIERGRUPPE, 1985, Buchenholz gefasst, H. 150 cm / GROUP OF THREE, 1985, polychromed beech wood, h. 59". (PHOTO: HELGE MUNDT)

wird, so oft deshalb, weil die betreffende Sache leicht verlorengehen oder sich «entziehen» könnte. Die Präsenz entspringt nicht einem konkreten Gegenstand, sondern einer Vorstellung, einer Erinnerung oder einem peripheren Eindruck vom betreffenden Gegenstand.

Genauso wie Phidias Athleten nach dem Modell und

Götter aus dem Gedächtnis schuf, so musste Pygmalion die Erinnerung an alle Frauen tilgen, um Galatea zu erschaffen. Balkenhol macht Menschen wie Tiere ohne jede Bezugnahme. Er erschafft sie wie zum ersten Mal.

Wenn, im Falle öffentlicher Denkmäler, ständig auf Referentialität gesetzt wird und die Notwendigkeit der Einprägung entfällt, werden die Dinge praktisch unsichtbar. Balkenhols Figuren treiben ein Spiel mit dieser Zeitweiligkeit: sie wirken immer wie unmittelbar vor oder auch nach einer Handlung eingefangen, die sie nicht zu Ende führen. In dieser Art festgehalten, tun sie nichts, als einfach da zu sein.

«Nicht lächeln, nicht blinzeln, das Gesicht möglichst ausdruckslos, ganz einfach man selbst sein.» Anleitung für das Aufnehmen von Passphotos, brasilianisches Generalkonsulat.

Obgleich Balkenhols Figuren so aussehen, als wären sie nach einer photographischen Vorlage entstanden, ist es vermutlich eher so, dass sie die Position einer oder eines zu Photographierenden einnehmen. Wie Statisten am Drehort eignet seinen Figuren keine Subjektivität, keine Geschichte; sie sind nicht da, um irgend etwas zu tun, sie bekräftigen nur immer wieder aufs neue ihre Präsenz, durchstellen und füllen den Raum. Zugleich jedoch sind sie spannungsgeladen, angefüllt mit Möglichkeiten der Bewegung oder Handlung. Sie sind vorwegnehmende Signifikate: sie posieren, sie handeln nicht, sie posieren anstatt zu handeln.

Die Pose ist, gegenüber der Geste, ein Stillstand, ein Anhalten oder Ausharren des Körpers in der Zeit. Die Geste dagegen ist ein haarscharf einschneidender Augenblick, eine Unterbrechung der Zeit in Form von Bewegung oder Erblicktem. Balkenhols Figuren fesseln die Aufmerksamkeit des Betrachters kraft des opaken Abglanzes der Gegenwart in einer gemeinsamen Zeit. In der Bildhauerei muss eine Figur einen Wiedererkennungswert erlangt haben, ehe ihr das Privileg einer ruhenden Stellung gewährt wird. Nur Berühmtheiten dürfen eine Ruhestellung einnehmen. Anonyme oder symbolische Körper müssen immer gerade etwas tun, in irgendeiner Art tätiger Bewegung begriffen sein.

Besessen von dem Gedanken an seinen Nachruhm, liess Benito Juárez Hunderte von Büsten von sich anfertigen und sie in jedem kleinen mexikanischen Dorf aufstellen. Da die Photographie damals immer noch in den Kinderschuhen steckte und weil der zu Porträtierende für eine Sitzung als Modell unabkömmlich war, waren die Bildhauer, die die Büsten anfertigten, auf jede nur denkbare Information angewiesen, um ihre Denkmäler vollenden zu können: auf individuelles und kollektives Gedächtnis, schnell hingeworfene Skizzen flüchtiger Auftritte oder Kopien früher entstandener Arbeiten. Infolgedessen besitzt jede Büste einzigartige Gesichtszüge, und dennoch «stellen» alle Juárez «dar».

Soweit uns bekannt ist, trug Juárez immer eine Fliege.

Die unter Strafe gestellte Entfernung der Plaketten mit Juárez' Namen versetzt diese Denkmäler in einen Status völliger Anonymität. Der Mann mit der Fliege hat sich somit unbeabsichtigt in der Welt der Figuren Balkenhols eingefunden, in der der einzelne nur durch die Farben seiner Kleidung zu unterscheiden ist. Die unmögliche Einordnung des Allgemein-Typischen in das Ideale: Monumente der Vergessenheit, doch ausserordentlich einprägsam.

«Wir prägen uns leicht eine wahrnehmbare, sichtbare, vorstellbare Statue ein, wir vertrauen ohne weiteres erdichtete Fabeln dem Wirken unseres Gedächtnisses an. Deshalb wird es uns (durch sie) ohne Schwierigkeiten möglich sein, über Mysterien, Lehren und erzieherische Absichten nachzudenken und sie uns einzuprägen... Ebenso wie wir in der Natur einen ewigen Wechsel von Licht und Dunkel beobachten, so gibt es auch einen ewigen Wechsel unterschiedlicher Philosophien. Da nichts neu ist, ... lässt es sich nicht umgehen, nach einigen Jahrhunderten immer wieder zu diesen Anschauungen zurückzukehren.»

GIORDANO BRUNO, *Lampas triginta statuarum padua*, 1591

1) Zitiert nach dem Ausstellungskatalog *Possible Worlds*, ICA und Serpentine Gallery, London 1992.

(Übersetzung: Magda Moses, Bram Opstelten)

MAX KATZ

Autonome Menschen

SACHLICHKEIT UND SINNLICHKEIT

Balkenhols Skulpturen beziehen ihre qualitative Neuartigkeit und Bedeutung aus ihrem Ursprung in zwei ganz entgegengesetzten Bereichen. Sie entstammen einerseits der verstandesbetonten Sachlichkeit, Anorganik und Serialität der Minimalkunst, andererseits einem unmittelbar sinnlichen Zugang zur Welt. Balkenhol gelingt es, beide Pole in seiner Arbeit zu verbinden. Der sinnliche, erotische Zugang zu allem Lebendigen zeigt sich in seiner Wiedereinführung des Körpers in die zeitgenössische Kunst und in seiner handwerklichen, körperbetonten Arbeitsweise. Ein wesentlicher Aspekt seiner Arbeit ist sein Talent, sinnliche Eindrücke unmittelbar durch schnelle und präzise Handgriffe in ästhetisch-formale Bilder umzusetzen. Die Fähigkeit zum schnellen, genauen Zugriff ist vereint mit der bei Ulrich Rückriem geschulten Disziplin im Umgang mit Form, Material und Raum. In den einfachen, manchmal fast steifen Haltungen der Figuren wirken sowohl das Wesen des Baumstammes wie auch das serielle, anorganische Moment der Minimalkunst nach, jedoch verwandelt in klassische Haltungen der Ruhe. Mit fast wissenschaftlicher Nüchternheit, die an die Portraits von Thomas Ruff erinnert, gelingt es Balkenhol, die sinnliche Lust des Realisten an der Welt mit der konzeptuellen Strenge der Minimalkunst, die ein ganz neues, offenes Verhältnis von Form, Material und Raum erschuf, zu verbinden.

MAX KATZ ist Kunstkritiker und lebt in Köln.

GRÖSSE UND ALLTÄGLICHKEIT

«Der Kouros ist Zeugnis des ersten Persönlichkeitskults in der Geschichte des Westens, ist eine Ikone des Kults um die Schönheit, Ausdruck eines Hierarchiedenkens». CAMILLE PAGLIA

Balkenhol übernimmt von der Minimalkunst die Auflösung des Hierarchischen und des Schönheitskults griechischer Plastik und ihrer langen Tradition, ohne jedoch den menschlichen Körper zu fragmentieren oder zu verzerren wie viele Künstler im 20. Jahrhundert.

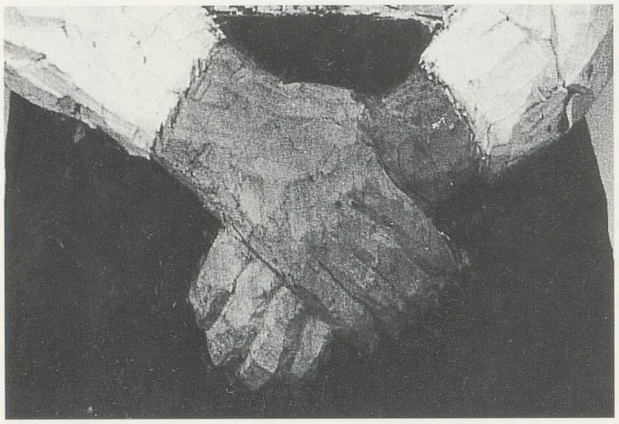
Balkenhols Figuren sind ebensoweit entfernt von der Idealisierung und Heroisierung des Menschen wie von der Dominanz des künstlerischen Egos in expressionistischen Kunstrichtungen. Alles Herausragende und Monumentale wird vermieden zugunsten einer lebensnahen, profanen Alltäglichkeit. Kleidung und Frisuren sind auf einfachste Elemente reduziert und lassen sich keiner Mode oder gesellschaftlichen Stellung zuordnen. Es werden keine Ideen vergrössert, auch nicht die Idee des einfachen Menschen und Arbeiters wie im sozialistischen Realismus. So gelingt es Balkenhol, ein offenes, lebendiges Menschenbild zu schaffen, das noch frei ist von gesellschaftlichen Festlegungen.

KÖRPER UND GESCHWINDIGKEIT

Die Geschwindigkeit der Arbeit ist von grosser Bedeutung. Während andere Künstler heute ihre Bilder

STEPHAN BALKENHOL, 1 VON 6 KOPFRELIEFS, NR. 4, 1988, Pappelholz gefasst, 70 x 55 cm /
1 OF 6 HEAD RELIEFS, NO. 4, 1988, polychromed poplar wood, 27½ x 21⅝". (PHOTO: F. ROSENSTIEL)

durch den Einsatz von Technik wie etwa der Photographie oder industrieller Produktionsweisen hervorbringen, entstehen Balkenhols Figuren noch ganz traditionell durch den Einsatz von Körper und Hand. Doch er unterbindet jede nostalgische Reminiszenz durch die enorme Geschwindigkeit der Bearbeitung, die ihm sein

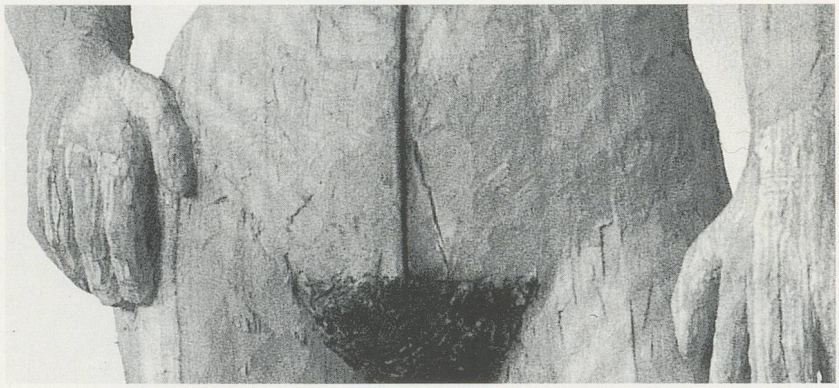


grosses handwerkliches Können erlaubt. Durch die Geschwindigkeit der Bearbeitung findet eine Umsetzung und Verallgemeinerung der realen Vorlage statt, die jedoch immer erkennbar bleibt. Es entsteht eine bewegte Oberfläche, die fein genug ist, wesentliche Details wie Hände, Nase oder Augen genau zu erfassen, die sich jedoch nicht in fixierende, hyperrealistische Details, die wenig Raum für alle anderen an der Arbeit beteiligten Faktoren lassen würden, verliert. So bleiben die Figuren stets in der Schwebe zwischen individueller Charakterisierung und Verallgemeinerung, jedoch nicht im Sinne idealisierender Abstraktion, sondern im Sinne einer prozessualen Offenheit durch die leicht unfertig und roh belassene Oberfläche.

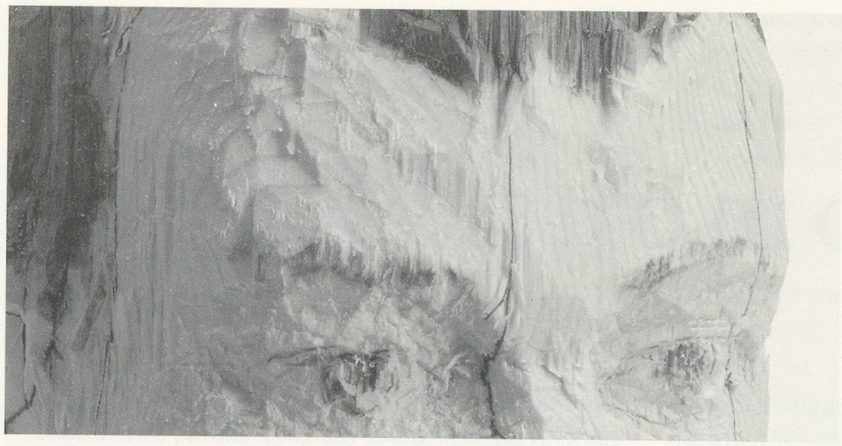
Nichts wird nachträglich verbessert oder korrigiert. Jeder Handgriff muss präzise sitzen, der Künstler muss schnell auf die Zufallsstrukturen des Holzes reagieren. Balkenhol verliert sich nicht in die Kleinförmigkeit von Details, sondern die genaue Beschreibung beschränkt sich auf das Wesentliche, das der Schnelligkeit der Wahrnehmung und des Schaffens entspricht. Das Studium der Menschen und Tiere kann lange dauern, der Schaffensprozess unterliegt der Forderung nach grösster Schnelligkeit, so wie es auf der Rennstrecke kein Zögern mehr geben darf. Formale Konzeption, Körper und Sinne werden dadurch zu einer Einheit. In der Geschwindigkeit der Arbeit müssen sich alle an der Arbeit beteiligten Faktoren beweisen.

MATERIAL UND SYMBOLIK

Das Holz als Werkstoff ist in mehrerer Hinsicht von grosser Bedeutung. Es ist zuerst ein Abwenden von Stein und Bronze, deren anorganische Härte und Dauerhaftigkeit sich zu sehr mit den Vorstellungen von Idealen, ewigen Werten und Wahrheiten traditioneller Skulptur verbindet. Holz ist ein organisches, weiches Material, das sich dem Bildhauer als Herausforderung entgegenstellt und sich dennoch bei handwerklichem Können schnell bearbeiten lässt. Es steht dem lebendigen menschlichen Körper näher als geglätteten Idealisierungen oder intellektuellen Abstraktionen. Der Baum bietet vielerlei Vergleiche mit dem Menschen an: das Zeitmass seines Wachstums, sein Blühen und das Fallen seiner Blätter, seine Verwurzelung in der Erde und seine in den Himmel reichenden Äste bis hin zur romantischen Symbolik des einsamen Baumes. Die warme Farbigkeit des Holzes erinnert an die Farbe der



Detail zweier Skulpturen von Stephan Balkenhol aus dem Jahr 1983 / details of two sculptures by Stephan Balkenhol from 1983.



Details zweier Skulpturen / details of two sculptures, 1987 and 1983.

Haut, und die statuarische Ruhe der Bäume findet sich wieder in den gelassenen, stillen Haltungen der Figuren.
Die Bemalung erfolgt ebenso schnell wie die Bearbeitung des Holzes, sie verstärkt den Realismus der Figur und nimmt den Materialcharakter des Holzes zurück. Balkenhol beschränkt sich meist auf zwei bis drei Farben, wodurch die Figuren eine grössere Klarheit und Einfachheit erhalten.

KÄLTE UND BESEELTHEIT

In Balkenhols Arbeit verbindet sich die Kälte strenger, anorganischer Form mit dem Abbild des Körpers und einer Beseeltheit des Ausdrucks. Körper und Gesichter seiner Skulpturen entsprechen keinen Idealen von Schönheit. Es sind individuelle, alltägliche Gesichter, deren Charakter durch das Stehenlassen der Arbeitsspuren, leichte Ungenauigkeiten und die Art der Bemalung eine gewisse Verallgemeinerung erfährt. Die Maserung des Holzes und die rohe Oberfläche bilden zusammen mit den Farben, Formen und Linien eine neue, ästhetische Ebene, und dennoch scheinen es lebendige Menschen zu sein, die uns gegenüberstehen.

Die Beseeltheit der Figuren entspringt der Freiheit, mit welcher sich der Künstler einer glatten, konventionellen Umsetzung entzieht. Er hält sich nicht sklavisch genau an das Modell. Dieses ist Vorlage für ein fast freies Spiel zwischen körperlicher Arbeit, Material, Formen und Farben. Nichts entspricht genau dem Modell, und dennoch ist es sofort wiederzuerkennen. Die realistische Wiedergabe der Person wird immer im Auge behalten, doch wichtiger als photographische Genauigkeit ist der lebendige, beseelte Ausdruck, welcher dem freien, allein von der sinnlichen Intuition geleiteten Umgang mit den Mitteln entspringt. Balkenhol erlaubt sich eine virtuose Ungenauigkeit, die die Dinge beschreibt, ohne sie zu fixieren, wodurch sie als Bildnisse lebendig und als Kunstwerk offen bleiben.

MAX KATZ

Autonomous People

SOBER AND SENSUAL

Balkenhol's sculptures derive their qualitative currency and significance from their origin in two diametrically opposed fields. They draw on the rational, sober, anorganic, and serial character of Minimal Art; yet they also provide immediate sensual access to the world. These two poles are successfully united in Balkenhol's work. His sensual, erotic approach to all living things is demonstrated by his reintroduction of the body to contemporary art and his explicitly physical craftsmanship. His talent for instantly converting sensual impressions into aesthetic, formal images with rapid and precise manipulations is an essential aspect of his work. Speed and precision are united with a disciplined treatment of form, space, and materials acquired under the tutelage of Ulrich Rückriem. The simple, almost stiff attitudes of the figures bring into play both the essence of the tree trunk and the serial, anorganic nature of Minimal Art—transmuted, however, into classical attitudes of balanced repose. With near scientific dispassion, in the vein of Thomas Ruff's portraits, Balkenhol succeeds in combining the sensual pleasure of the realist with the conceptual severity of Minimal Art, which had invented a new, undogmatic relationship between form, space, and material.

SUBLIME AND MUNDANE

"The kouros records the first cult of personality in western history. It is an icon of the worship of beauty, a hierarchism self-generated rather than dynastic." CAMILLE PAGLIA

Balkenhol has adopted Minimal Art's leveling of hierarchism and ancient Greek sculpture's cult of beauty, without, however, fragmenting or distorting the human body, as many artists of the 20th century have done.

Balkenhol's figures are as far removed from the idealization and heroization of the human body as they are from the dominance of the artistic ego in Expressionist Art. All that is towering and monumental is waived in favor of the ordinary, the familiar, the mundane. Reduced to the simplest of elements, clothing and hairstyles cannot be ascribed to any particular fashion or social class. Ideas are not enlarged, not even the idea of the simple citizen and the value of work as in Socialist Realism. Thus Balkenhol succeeds in generating an open, lively image of human beings that transcends social definition.

BODY AND SPEED

The speed of working is of great significance. While other artists today produce their work with the help of such techniques as photography or industrial modes of production, Balkenhol still resorts to the age-old use of body and hands. However, he undercuts any nostalgic implications through the extreme speed of production made possible by his extraordinary craftsmanship. The speed of production transforms and generalizes the sitters—but not beyond recognition. The result is an agitated surface which is detailed enough to render essentials such as hands, nose, or eyes but not so detailed as to lose itself in dogmatic, hyperrealistic items such as fingernails or shoelaces, which would leave little leeway for the other factors involved in the work. The figures thus remain suspended between individual characterization and generalization—not in the sense of idealizing abstraction, but in the sense of a processual openness conveyed by the rough, unfinished surfaces.

MAX KATZ is an art critic living in Cologne.

Detail von KLEINER KOPF / LITTLE HEAD, 1987.

Nothing is subsequently improved or corrected. Every move has to be right on the first try; the artist has to respond immediately to the chance structures of the wood. Balkenhol does not get bogged down in small-scale detail; instead, precise description rests on essentials as dictated by the speed of perception and production. The study of people and animals may be a prolonged undertaking, but—as on a racecourse—the speed imposed on the act of creation brooks no hesitation. Formal conception, body and senses thus become a unity. The speed of production puts all the factors involved in the work to the test.

MATERIAL AND SYMBOLISM

Wood as material is of significance in several respects. For a start, it is a repudiation of stone and bronze whose anorganic hardness and permanence are too closely associated with the ideals, eternal values and truths of traditional sculpture. Wood is a soft, organic substance that makes great demands on the sculptor although it can be quickly processed by the skilled craftsman. It is closer to the living human body than polished idealizations or intellectual abstractions. The tree shares many parallels with human beings: the measured time of its growth, its blossoming, the loss of its leaves, its roots in the soil, its branches that reach for the sky—and ultimately the romantic symbolism of the lonely tree. The warm colors of the wood evoke the color of skin, and the statuesque serenity of the tree is reflected in the self-contained, tranquil attitudes of the figures.

STEPHAN BALKENHOL, 1 von 10 Skulpturensäulen, 1992, Wawaholz gefasst, 145 cm / one of 10 sculpture columns, polychromed wawa wood, 57". (PHOTO: WIM COX)

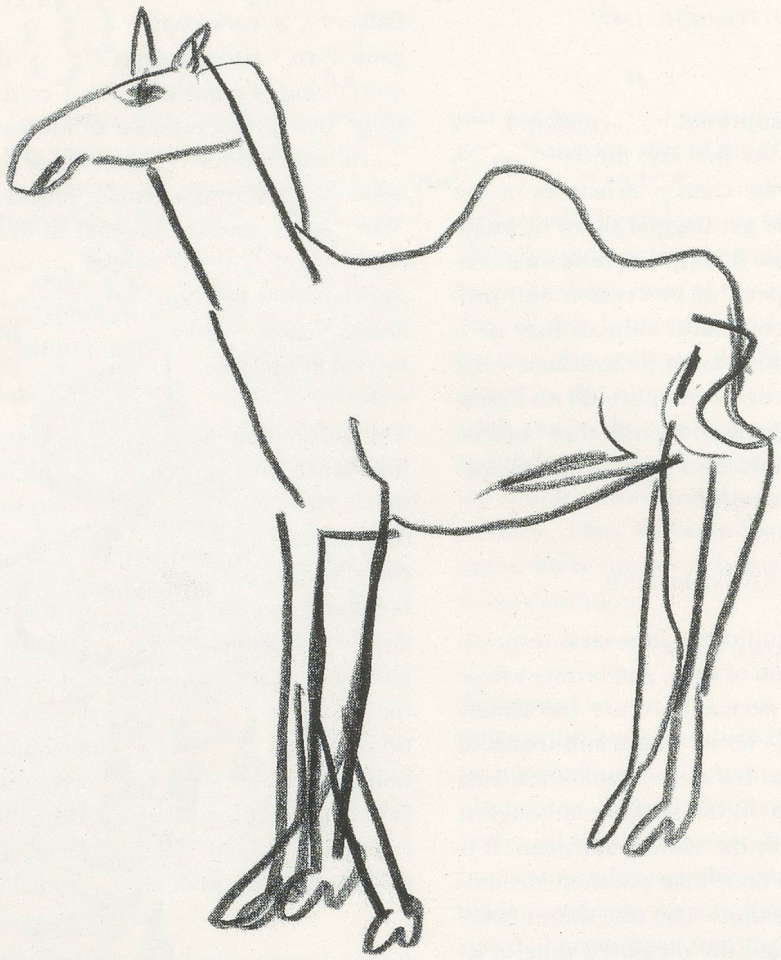
The wood is painted as quickly as it is carved, in a fashion that heightens the realism of the figures and plays down the character of the wood. Moreover, by generally restricting himself to two or three colors, Balkenhol underscores the clarity and simplicity of his figures.

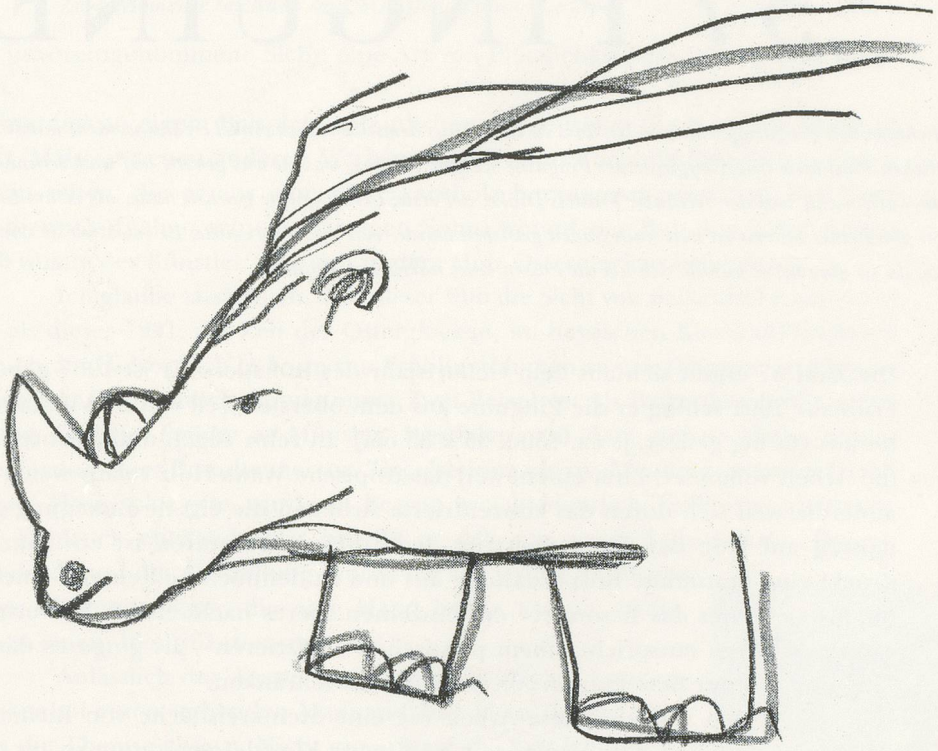
COOLNESS AND QUICKENING

Balkenhol's work combines the cold severity of anorganic forms with the representation of the body and a quickening of expression. The bodies and faces of his sculptures do not espouse an ideal of beauty. They are individual, ordinary faces, whose character is subtly generalized through visible gouges of carving, slight inaccuracies, and the manner in which they are painted. The grain of the wood and the rough surface in association with color, shape, and line form a new aesthetic plane, and yet the sculptures facing us seem to be real live people.

The quickening of the figures stems from the freedom with which the artist avoids smooth, conventional treatment. He is not slavishy bound to his models. Instead, they inspire almost free, spontaneous interaction between physical work, material, form, and color. Nothing is exact about the rendition of the sitters and yet they are unmistakable. Realistic representation is only one parameter. Essential is not photographic precision, but the dynamic, animated expression that springs from uninhibited treatment guided solely by sensual intuition. Balkenhol takes the liberty of indulging in a brilliant lack of precision that describes things without categorizing them. The result: likenesses that remain dynamic and works of art that remain open.

(Translation: Catherine Schelbert)





STEPHAN BALKENHOL, OHNE TITEL, 1985, Bleistift und Farbstift auf Papier, Originalgrösse / UNTITLED, 1985, pencil on paper, original size.

JEAN-CHRISTOPHE AMMANN

Stephan Balkenhol
57 PINGUINE

«Das Missliche bei den Pinguingeschichten ist, dass sie immer aus demselben Blickwinkel erzählt werden, nämlich dem menschlichen. Der unerschöpflichen Phantasie und Neugierde der Pinguine stülpen wir das, was zu uns gehört, auf und verändern so den Sinn. Deshalb glaubte man auch nicht, was der Seeräuber Francis Drake, der erste, der Pinguine gesehen hatte, als er am Ende des sechzehnten Jahrhunderts während eines Sturms zu weit nach Süden getrieben wurde, von ihnen berichtete. Er beschrieb sie seiner Königin, worauf diese heftig lachte, da sie glaubte, es handle sich um die Possen eines närrischen Piraten.»

DANIELE DEL GIUDICE

Die Zahl 57 ergibt sich aus dem Geburtsjahr des Künstlers: Er ist 1957 geboren. Im Frühjahr 1991 schlug er die Pinguine aus dem obersten Teil von 57 Vierkanthölzern heraus (farbig gefasst, je ca. 150 x 35 x 35 cm). In zehn Tagen und Nächten hatte er die Arbeit vollendet. Zum einen, weil das tropische Wawa-Holz relativ weich ist, zum anderen, weil sich durch das konzentrierte Arbeiten die eigene Bewegung gewissermassen auf jene der Tiere übertrug. Jede dieser Skulpturen ist ein Einzelwesen, drückt eine bestimmte Körperhaltung aus und ist dennoch Teil einer Gemeinschaft, die als Gesamtes das Besondere des einzelnen Tieres nachweislich hervorhebt. Das rasche Arbeiten entspricht einem plastischen «Skizzieren», als ginge es darum, die Pinguine in ihrer Bewegungsfreiheit nicht einzuschränken.

Ich verstehe diese Arbeit wie eine Steinkreisfläche von Richard Long, ausgeführt von einem Bildhauer, der, rund eine Künstlergeneration später geboren, dem Konzept des Ähnlichen und Verschiedenen, der Ordnung und der Unordnung ein figürliches, der Natur immanentes Gepräge verliehen hat.

Weshalb Pinguine? Ja, das ist so eine Frage, die Daniele Del Giudice bereits eingangs beantwortet hat. «Mit einer verzweifelten Geschwindigkeit ziehen sie nach Süden», beschreibt er eine kleine Gruppe von Adélie-Pinguinen. «Die Stummflügel erhoben, den Schnabel nach vorne gereckt, die Füsschen nach links und rechts gerichtet, mit dem Schwanz das Gleichgewicht ausbalancierend wie kleine dreibeinige Stative und mit ihrer aufmerksamen besorgten Miene wirken sie komisch. Es ist als wollten sie sagen: ‹I'm late, I'm late for a very important date›, wie im Buch von Alice im Wunderland.»

Natürlich sind Pinguine hochgradig konsensfähige Tiere. Sie sind possierlich, höflich, zivilisiert. All diese Eigenschaften mögen Stephan Balkenhol faszi-

JEAN-CHRISTOPHE AMMANN ist Leiter des Museums für Moderne Kunst, Frankfurt/Main.

niert, aber auch herausgefordert haben. Ich denke, es ist ihm auf eine wundersame Weise gelungen, diesen Konsens auf höchstem Niveau einzulösen.

Ich weiss, es gibt immer wieder skeptische Stimmen, die diesem von Balkenhol angestrebten Konsens misstrauen. Balkenhol kennt die Problematik des Konsenses sehr genau. Man darf nie vergessen, dass er nicht nur Student, sondern auch Assistent von Ulrich Rückriem gewesen ist. Der Vollblutbildhauer Balkenhol konfrontiert uns kontinuierlich mit dem, was den Holzschnitzer vom Bildhauer unterscheidet. Ich möchte fast sagen, er tut es bewusst, im Sinne einer Thematisierung. Er «zeigt» uns, dass ein Schnitzer die Regeln des Schnitzens befolgt, während ein Bildhauer diese Regeln stets von neuem bestimmt.

Zwei Momente zeichnen sein Schaffen besonders aus:

a) Seine unvoreingenommene Sicht: eine Art von Plötzlichkeit des Sehens und Wahrnehmens.
Ich möchte dies an einem Beispiel verdeutlichen. Im Museum für Moderne Kunst in Frankfurt/Main ist neben anderen Werken des Künstlers auch ein Strauss von Osterglocken zu sehen, die er aus einem Vierkantholz herausgeschlagen hat. Ein Vater erklärte dieses Vorgehen seinem 7jährigen Sohn, worauf der Bub den Vater fragte: «Weshalb wusste der Künstler, dass sich in dem Holz Osterglocken befanden?»

Ich glaube tatsächlich, dass dieser Bub die Sicht von Balkenhol nachvollzogen hat, als dieser 1991, zur Zeit der Osterglocken, im hessischen Kleinkahl-Edelbach den Wunsch des Holzes, sich in Form von Frühlingsblumen zu präsentieren, erspürte.
b) Sein Instinkt für räumliche Situationen. Zwei Beispiele: Als Balkenhol 1987 für die Ausstellung *Skulptur Projekte* in Münster, Westfalen, auf dem sieben Meter hohen Kaminvorsprung einer Brandmauer aus Ziegelsteinen einen «Mann mit grünem Hemd und weisser Hose» plazierte, wurde zu Beginn verschiedentlich die Polizei alarmiert, weil der Eindruck entstand, hier handle es sich um einen Selbstmörder. Später, während der Dauer der Ausstellung, wurde die lässig über das Platzgeschehen blickende Figur, die eine Hand locker auf die Hüfte gestützt, zu einem Identifikationsmoment.

Anlässlich der Ausstellung *Doubletake* 1992 in London hatte Balkenhol einen stehenden Mann auf eine kleinflächige Boje mitten in die Themse gesetzt. Nicht nur stürzte sich ein Mensch in die eiskalten Fluten, um – erneut – einen «Selbstmörder» zu retten, sondern die Polizei wurde auch von unzähligen Telefonaten genervt.

Ich habe bewusst diese anekdotischen Momente hervorgehoben, um deutlich zu machen, wie stark Balkenhol auf räumliche Situationen reagiert, stellen sich diese doch als seine eigentliche Herausforderung dar, ob im öffentlichen Aussen- oder Innenraum.

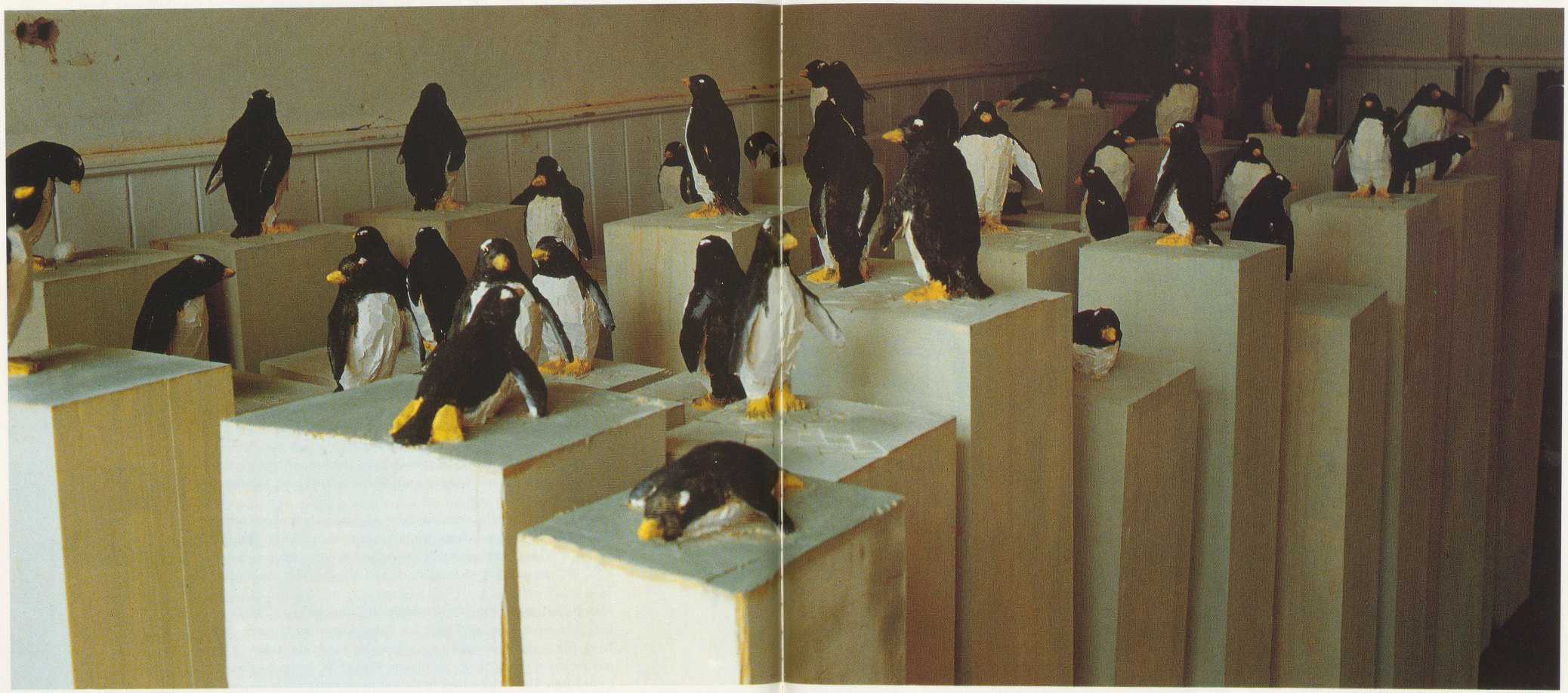
STEPHAN BALKENHOL, OSTERGLOCKEN, 1989, Zedernholz, Höhe 48 cm / DAFFODILS, 1989, cedar wood, 18⅞". (PHOTO: HELGE MUNDT)

Als ich 1991 die 57 Pinguine erstmals sah, ausgestellt im Sommer bei Jörg Johnen in Köln, verspürte ich den dringenden Wunsch, dieses Werk für unser Museum zu erwerben. Da die Mittel fehlten, blieb mir nichts anderes übrig, als diesen Wunsch anderen zu erzählen. Er gelangte Horst Schmitter in Frankfurt zu Ohren, der die geniale

Idee entwickelte, für jeden der 57 Pinguine eine Patenschaft ins Leben zu rufen. Gedacht, getan! Wir schrieben potentielle Patentanten und Patenonkel an, die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* sponserte ein grossformatiges Inserat, und bereits nach drei Monaten hatten wir die Pinguine unter Dach und Fach. Wir hätten auch für 10 oder 15 weitere Pinguine Patenschaften finden können. Es waren bewegende Tage und Wochen: Zum einen gab es Menschen, auch Studenten, die bereit waren, kleinere Beträge für einen einzelnen Pinguin zu spenden; zum anderen war die Enttäuschung

gross, wenn wir sagen mussten, dass alle Pinguine bereits für das Museum erworben worden seien. Es gab Momente, in denen ich innigst den Wunsch verspürte, ein Zauberer zu sein, der aus dem Zylinder, statt der weissen Tauben, Pinguine hätte zaubern können. – Wenn immer die Pinguine von Stephan Balkenhol ausgestellt werden, zeigen wir sie in Verbindung mit der Donatorenliste. Diesen Hinweis möge man richtig verstehen: Eine Patentante oder ein Patenonkel ist für «Kinder» ein biographischer Anknüpfungspunkt.

STEPHAN BALKENHOL, 57 PINGUINE, 1991, Wawaholz gefasst / polychromed wawa wood.
(MUSEUM FÜR MODERNE KUNST, FRANKFURT A. M.)



JEAN-CHRISTOPHE AMMANN

Stephan Balkenhol

57 PENGUINS

"Unhappily, penguin stories are always told from the same point of view, namely a human one. We superimpose what belongs to us on the inexhaustible imaginativeness and curiosity of penguins, thereby changing the message. That explains why no one believed what pirate Francis Drake, the first person ever to sight a penguin, had to say about them at the end of the sixteenth century, when he was driven too far south by a storm. He described them to his queen, who broke into peals of laughter, under the impression that he was spinning a pirate's yarn."

DANIELE DEL GIUDICE

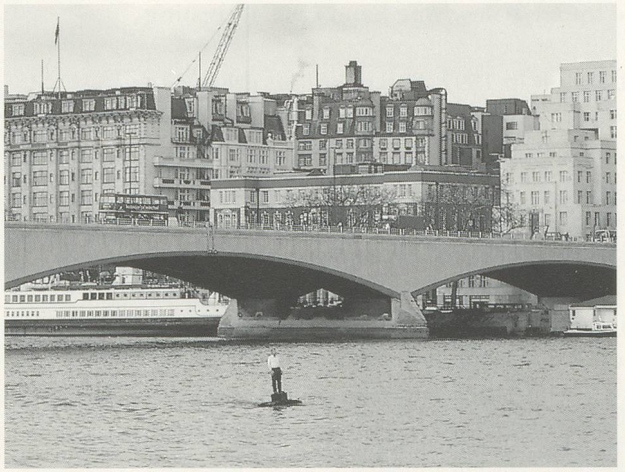
The figure 57 stems from 1957, the year Stephan Balkenhol was born. The artist carved the penguins out of the top of 57 squared timbers in the spring of 1991 (each in color and measuring ca. 150 x 35 x 35 cm / 58½ x 13⅜ x 13⅜"). It took him only ten days and nights to complete the task, because, for one thing, tropical Wawa wood is relatively soft, and for another, the concentrated effort gradually transmitted his own movements to those of the animals. Each of these sculptures is an individual being with its own specific physical attitude. Together they form a community, a whole that reputably underscores the particularity of each individual animal. The speed of production in creating these penguins might be viewed as an act of sculptural "sketching," as if to avoid restricting the penguin's freedom of movement.

To me the piece is like one of Richard Long's stone circles, executed by a sculptor born approximately one artist's generation later, who has lent the concepts of sameness and difference, of order and disorder a figurative shape immanent in nature.

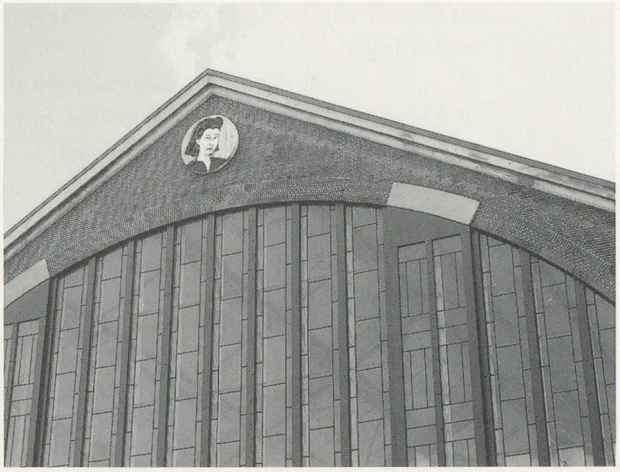
Why penguins? Daniele Del Giudice, quoted above, has already answered that question. "With desperate speed they move south," he says of a group of Adélie penguins. "They look very comical with their wings stretched, their beaks thrust forward, their little webbed feet pointing left and right, their tails used for balance like the third leg of a tripod, and with attentive, worried expressions, as if to say—like the rabbit in *Alice in Wonderland*—'I'm late, I'm late for a very important date.'"

Naturally penguins are masters of consensus. They are droll, polite, civilized. These traits probably fascinated but also challenged Stephan Balkenhol. I would

JEAN-CHRISTOPHE AMMANN is the director of the Museum of Modern Art in Frankfurt/Main.



STEPHAN BALKENHOL, MANN AUF BOJE, 1992, Installation auf der Themse / MAN ON A BUOY, 1992, installation on River Thames, exhibition Doubletake.



STEPHAN BALKENHOL, GROSSES KOPFRELIEF, 1993, Pappelholz gefasst, Installation im Giebel der Deichtorhallen, Hamburg / BIG HEAD RELIEF, 1993, polychromed poplar wood, installation in the gable, Deichtorhallen, Hamburg, exhibition Post Human. (PHOTO: WOLFGANG NEEB)

venture to say that he has succeeded in rendering this consensus with an excellence that borders on the miraculous.

I know there are skeptical voices, suspicious of the consensus Balkenhol seeks to convey. The artist is perfectly aware of its pitfalls. He was, after all, not only Ulrich Rückriem's student but also his assistant. As a full-blooded sculptor, Balkenhol consistently confronts us with the distinction between the wood-carver and the sculptor. I am inclined to believe he does so with intent, perhaps even as a statement. He "shows" us that a carver obeys the rules of carving, while a sculptor redefines the rules as he goes along.

Two features of his oeuvre deserve special attention:

a) His unprejudiced eye: a kind of suddenness of seeing and perceiving.
Let me illustrate. The Balkenhol works on view at the Museum of Modern Art in Frankfurt include a bouquet of daffodils carved out of a squared beam. A father was explaining the procedure to his seven-year-old son, who then inquired, "How did the artist know that there were daffodils in the wood?"

I actually believe this child felt the same impulse that moved Balkenhol in 1991, when the daffodils were in bloom in Kleinkahl-Edelbach, to respond to the desire of the wood to appear in the form of spring flowers.
b) His instinct for effective spatial situations. Two examples: In 1987 for the exhibition *Skulptur Projekte Münster,* Balkenhol placed MAN IN GREEN SHIRT AND WHITE TROUSERS on the projecting ledge of a brick fire wall seven meters (23 feet) high. At first the police were alerted several times by people mistaking the figure for someone trying to commit suicide. During the course of the show, however, the figure became

an identifying landmark, coolly surveying the square below, one hand casually resting on his hip.

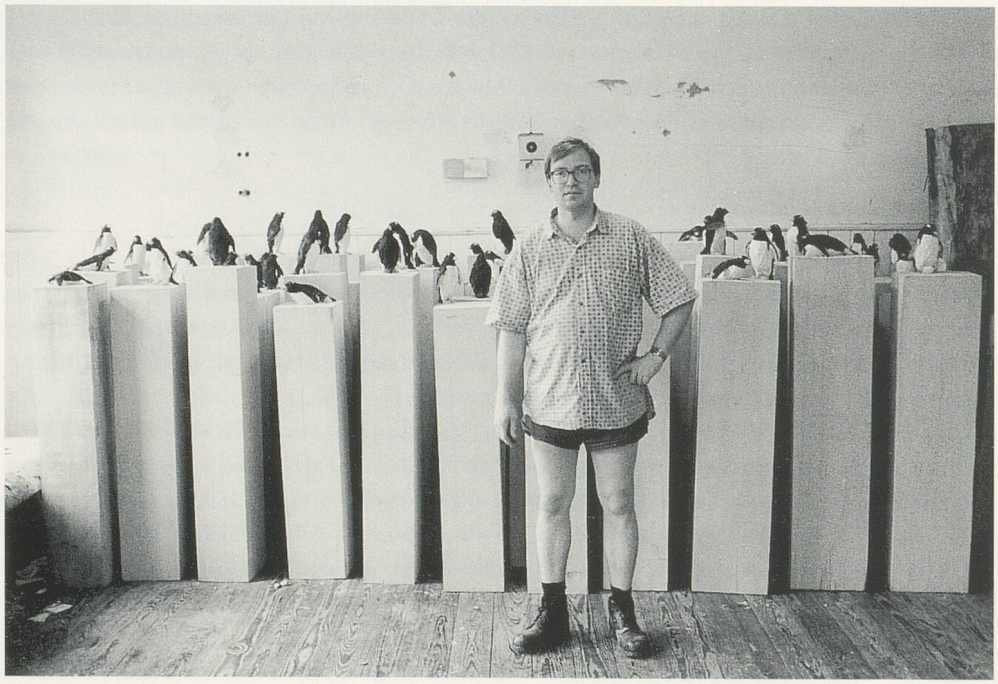
At the *Doubletake* exhibition in London in 1992, Balkenhol set the figure of a standing man on a buoy in the middle of the Thames. Not only were the police hounded by telephone calls, but people actually jumped into the freezing water to rescue the man from "killing himself."

I have intentionally focused on these anecdotes to demonstrate the intensity of Balkenhol's reaction to the spatial situations that he finds so challenging both indoors and out.

When I first saw 57 PENGUINS in the summer of 1991 at Jörg Johnen's gallery in Cologne, I knew immediately that I wanted to acquire them for our museum. Since I did not have the means, I had to make the best of it by telling others about my wish. When Horst Schmitter in Frankfurt heard about it, he came up with the ingenious idea of finding a godparent for each of the 57 penguins. No sooner said than done! We wrote to potential godfathers and godmothers, the newspaper *Frankfurter Allgemeine* sponsored a large-format ad, and within three months we had backing for all 57 penguins. We could in fact have found sponsors for an additional ten to fifteen animals. It was a very exciting time. For one thing, many people, even students, were prepared to make a smaller contribution for one penguin; however, the disappointment was great when we had to explain that all of the penguins had already been acquired for the museum. At times I would dearly have loved to be a magician in order to pull penguins instead of rabbits out of a hat! When the penguins are put on view, we show them along with the list of donors. This must be understood correctly: A godmother or a godfather is a biographical link for "children."

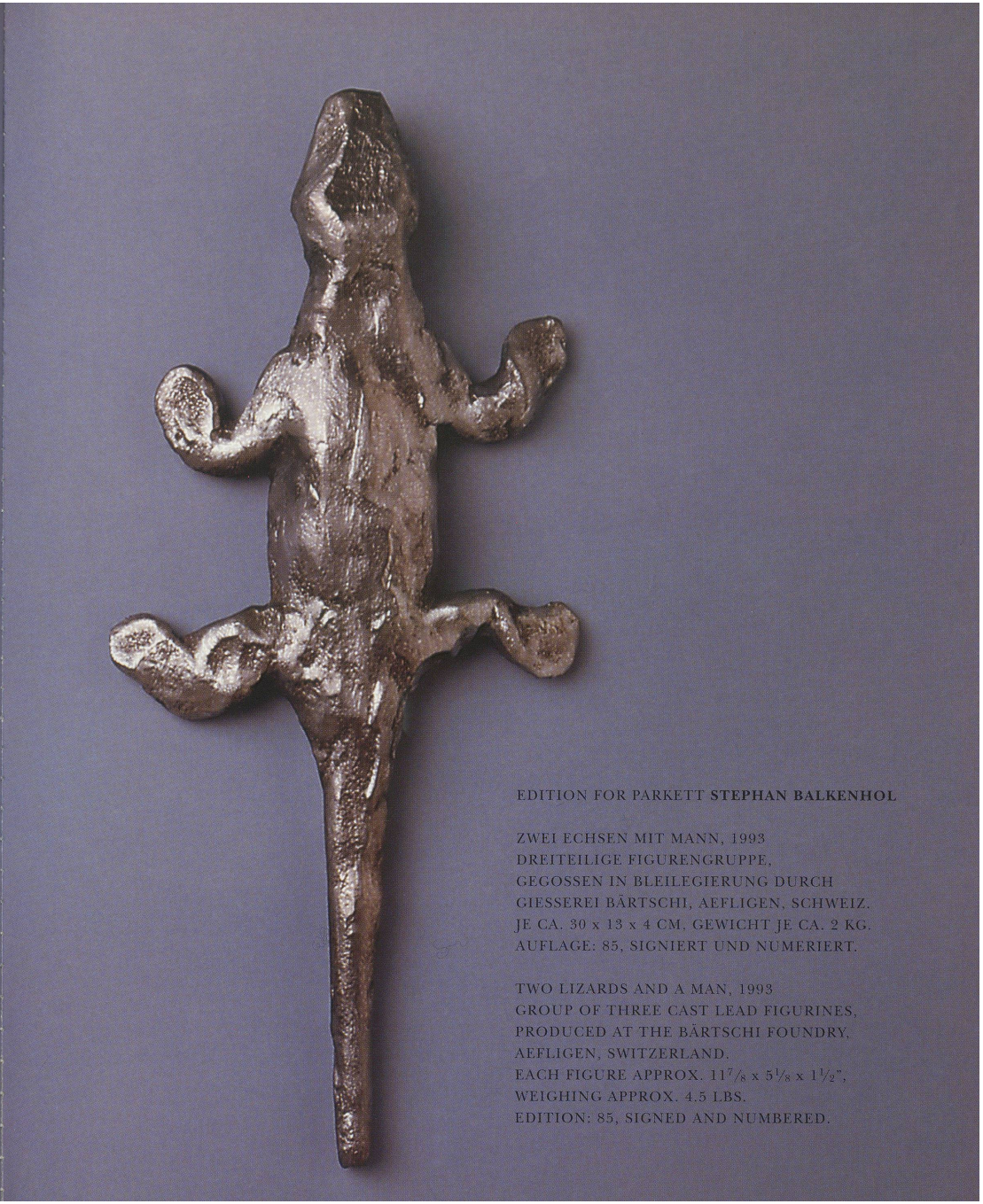
(Translation: Catherine Schelbert)

STEPHAN BALKENHOL, HEXAGON UND FRIES, 1988. (INSTALLATION KUNSTHALLE BASEL)



STEPHAN BALKENHOL UND 57 PINGUINE.

Stephan Balkenhol



EDITION FOR PARKETT **STEPHAN BALKENHOL**

ZWEI ECHSEN MIT MANN, 1993
DREITEILIGE FIGURENGRUPPE,
GEGOSSEN IN BLEILEGIERUNG DURCH
GIESSEREI BÄRTSCHI, AEFLIGEN, SCHWEIZ.
JE CA. 30 x 13 x 4 CM. GEWICHT JE CA. 2 KG.
AUFLAGE: 85, SIGNIERT UND NUMERIERT.

TWO LIZARDS AND A MAN, 1993
GROUP OF THREE CAST LEAD FIGURINES,
PRODUCED AT THE BÄRTSCHI FOUNDRY,
AEFLIGEN, SWITZERLAND.
EACH FIGURE APPROX. $11\frac{7}{8}$ x $5\frac{1}{8}$ x $1\frac{1}{2}$",
WEIGHING APPROX. 4.5 LBS.
EDITION: 85, SIGNED AND NUMBERED.

PHOTO: MANCIA/BODMER

EDITION FOR PARKETT **SOPHIE CALLE**

THE TIE, 1993
KRAWATTE MIT AUFGEDRUCKTER KURZGESCHICHTE «I SAW HIM»
SEIDE, CRÊPE DE CHINE, BRAUN MIT BLAUEM TEXT.
HERGESTELLT DURCH FABRIC FRONTLINE, ZÜRICH.
AUFLAGE: 150, SIGNIERT UND NUMERIERT.

THE TIE, 1993
PURE SILK CRÊPE-DE-CHINE MAN'S TIE.
PRINTED WITH AN AUTOBIOGRAPHICAL STORY.
PRODUCED BY FABRIC FRONTLINE, ZURICH.
EDITION: 150, SIGNED AND NUMBERED.

Ich sah ihn zum ersten Mal im Dezember 1985 bei einem Vortrag, den er hielt. Ich fand ihn attraktiv, doch etwas störte mich: er trug eine hässliche Krawatte. Am nächsten Tag schickte ich ihm anonym eine schmale braune Krawatte. Später sah ich ihn in einem Restaurant; er trug sie. Dummerweise passte sie überhaupt nicht zu seinem Hemd. So entschied ich mich, ihn von Kopf bis Fuss neu einzukleiden: Jährlich schickte ich ihm zu Weihnachten ein Kleidungsstück. 1986 erhielt er ein Paar graue Seidensocken; 1987 einen schwarzen Alpaka-Pullover; 1988 ein weisses Hemd; 1989 ein Paar vergoldete Manschettenknöpfe; 1990 Boxer-Shorts mit einem Weihnachtsbaum-Muster; 1991, nichts; und 1992 eine graue Hose. Irgendwann, wenn er ganz von mir eingekleidet sein wird, möchte ich ihm vorgestellt werden.

PHOTO: MANCIA/BODMER

LUC SANTE

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

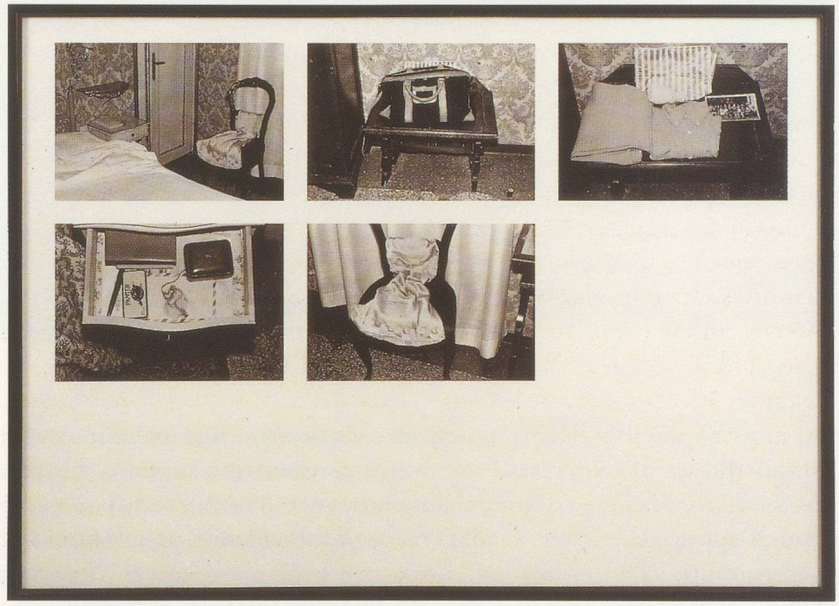
On Monday, February 16, 1981, after a year of trying and waiting, I was finally hired as a temporary chambermaid for three weeks, in a Venetian hotel: Hotel C.
I was assigned twelve bedrooms on the fourth floor.
In the course of my cleaning duties, I examined the personal belongings of the hotel guests 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 zugeteilt.
Im Verlaufe meiner Reinemachtätigkeiten 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, Rasiercrème, 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, 40⅛ 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,
, 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
aced at the disposition of each sleeper.
questions to those who allowed me;
to do with knowledge or fact-gather-
t rather to establish a neutral and
contact.
photographs every hour. I watched my
eep.

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
chtstündigen Aufenthalt vor, den eines
n Schlafes.
m mit 45 Personen telefonisch Kontakt
ute, die ich nicht kannte und deren
von gemeinsamen Bekannten vorgeschlagen 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 meinem 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 Babysitter von einer Agentur und ich sprangen für sie ein. Sechzehn Personen weigerten sich, entweder 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 aufeinander. 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 Recherchen zu tun, sondern stellten einen neutralen und distanzierten Kontakt her.
Ich photographierte stündlich. Ich beobachtete 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 gravestones 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.

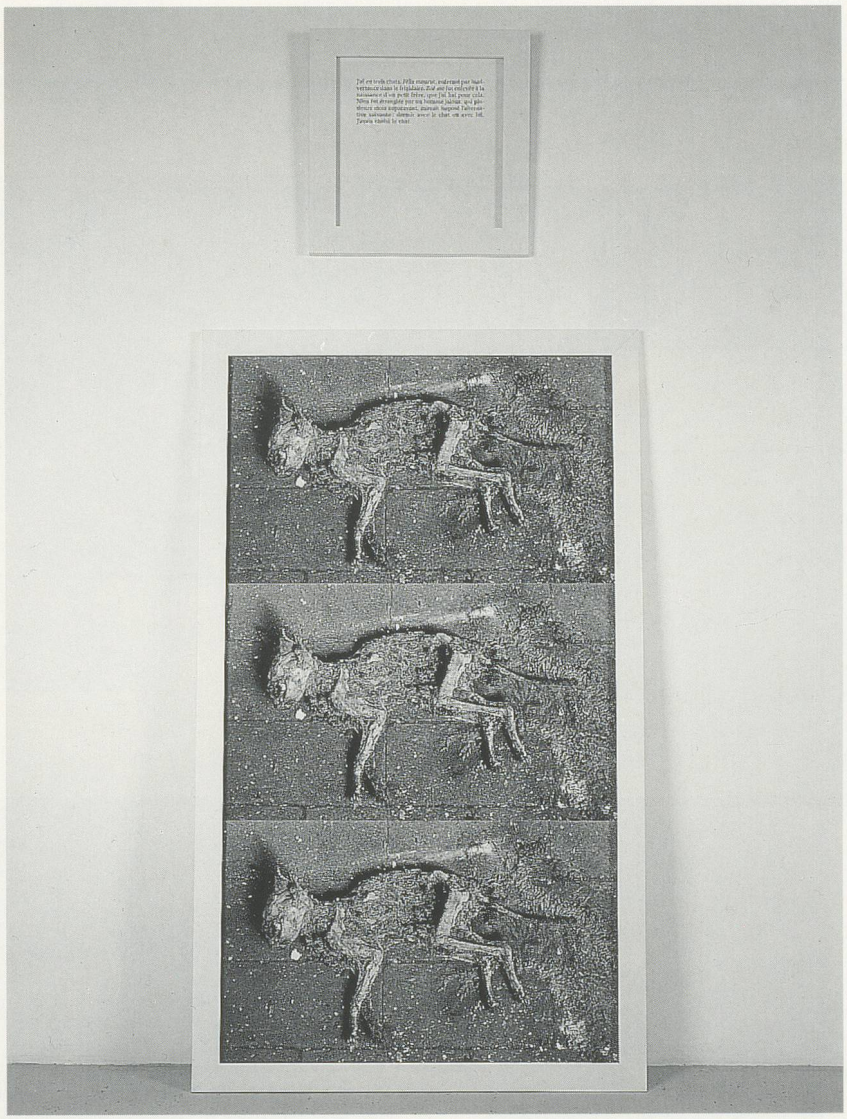
Calle's work is to a certain degree a parody of this trade, and so could be said to be a parody of a parody, a simulacrum of a sham. But to the extent that her portraits—the address-book man, Anatoli, the occupants of the hotel rooms, herself even—are distortions, they are no more so than a Cubist head, 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 Auftrag, 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 go out. In the mailbox, a postcard from Mont Saint Michel. I read: "Sophie, I think of you often. Vacation…beautiful weather…vacation. Hugs and kisses. See you soon. Patrick". The weather is clear, sunny. It's cold. I am wearing grey suede sneakers, black tights, black shoes and a grey raincoat. Over my shoulder a bright yellow bag, a camera. I take rue Gassendi 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.1984. 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 vault, and that he survived only because of my love and the food I scrupulously left on his gravestone. At the cemetery exit, on Boulevard Edgar Quinet, I buy "Le Monde" and "Pariscope".

At 10:30am. 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 "cafe 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 waiting for Eugene B., publisher, beneath the statue of Danton at Odeon 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 boulevard St. Germain, those of a man about 22, 5'6", short straight light brown hair, who jumps suddenly and attempts a hasty and awkward retreat behind a car. It's "him". A stranger steps up to me and asks where I bought my raincoat. Eugene B. comes at 12:40pm. He kisses me and takes me to an outdoor cafe nearby. At 1:05pm we 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 our Sophie to boarding school…". When he came to visit my mother, I would sit on his lap and stare expectantly at him. Then Bernard F's visits became less frequent. I stopped sitting on his lap, everyone told me how much I looked like my father. By the age of 12, I had forgotten this mistaken lineage. My call 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 p[illegible]remises of the convent of "Adoration Reparatrice". A short stop to p[illegible]ick up some papers. At 1:30pm, I come out again. I decide to stroll a[illegible]round Paris. I take rue Soufflot, Blvd. St. Michel and St. Germain. I'm afraid I've lost "him". Since our "meeting" at Odeon, 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 p[illegible]ush open the glass door, it does not budge. Further down the same street, in front of #6, I wait for "Roger Viollet, Photographic Archives", to open. I walk in at 2pm and ask for the file on private detectives. I flip through the photographs: All the faces look older than "him" (I am reassured by his youth). I buy a portrait of Detective Espage. As I raise my eyes, I notice through the window, sitting on a bench across the street, the same young man I spotted at Odeon 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. Thursday the 16th of April, in much the same way that he has influenced mine.

At 2:40pm, 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 shrouded, resting on a lace collar. But above all, this hint of a moustache.

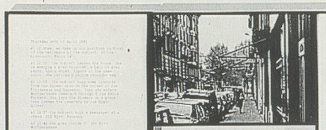
At 3:10pm I leave the Louvre. In the garden of the Tuileries a photographer offers to take my picture with my camera. I accept. At 3:20pm I stop at the Tuileries' outdoor cafe and order a beer. I take pleasure in watching "him" have his drink at the counter.

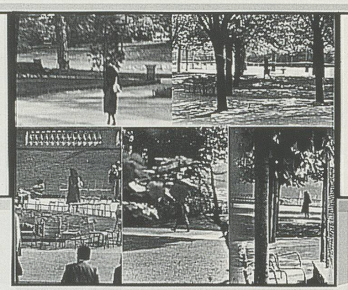
At 4pm, I leave the Tuileries, cross the Place de la Concorde. At 4:30pm, I enter the "Palais de la Decouverte" (Discovery Exhibition center) which seemed a propos. I have an appointment with Jacques M. I see his silhouette on the second floor. We meander from room to room. In a doorway "he" brushes past us. At 5:15pm we leave 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 rest in a movie theater. I walk up the Champs Elysees and after hesitating between Fassbinder's "Lili Marleen" and Lautner's "Is it Reasonable", a detective comedy, I opt for the first and enter the "Gaumont Colisee" at 5:25pm. Inside, I only think of "him". Is he enjoying this scattered, diffuse and ephemeral day I have offered him—one day. Half an hour later, at 6pm, I leave the theater. I walk towards Châtelet.

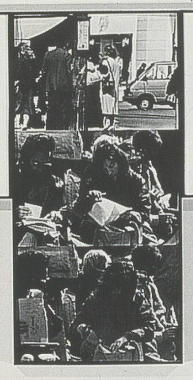
At 7pm, I arrive at Chantal Crousel's Gallery, 30 rue Quincampoix for the "Gilbert & George" opening. There, I meet my father and take him outside with me. I want "him" to see my father. Back at the Gallery I chat, forgetting "him" a little. At 8pm, friends take me by car to a party for George and Gilbert 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.

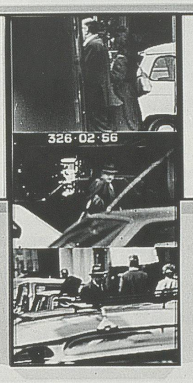
At 2am a taxi takes us both to the "O.K. Bar" at Vavin. I eat spaghetti and drink whiskey.

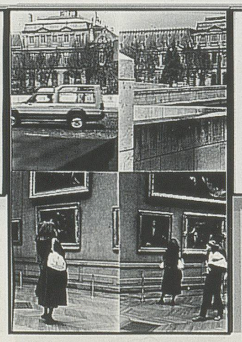
At 5am we grab another taxi to go to his hotel, the "Hotel Tiquetonne". I am drunk and fall asleep. Before closing my eyes, I think of "him". I wonder if he liked me. Will he think of me tomorrow.

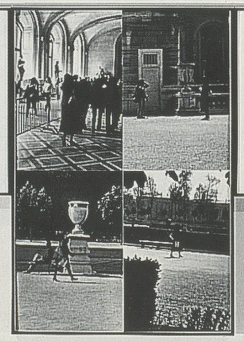


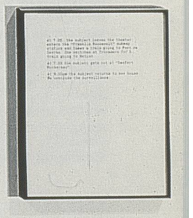












It was a young man, probably early thirties, facing the viewer, holding a glass of, I think, champagne, probably just writing out something, wearing a dark top hat and a dark jacket. On the left-hand upper corner, there was a view of the outside of the restaurant but little could be seen ♦ I don't remember 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)

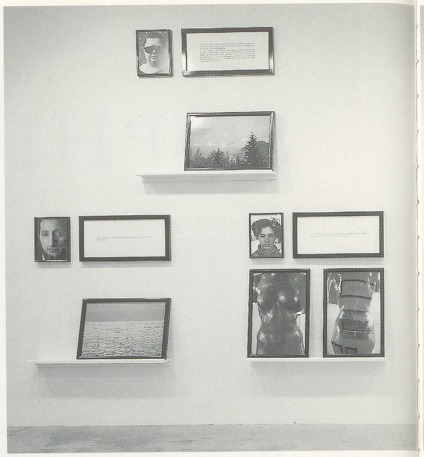
Gleich dem Bildhauer vergangener Jahrhunderte manipuliert und verformt Sophie Calle in ihrer Kunst eine Ware, die in der Wirtschaft ihrer Zeit eine zentrale Rolle spielt. Jedoch nicht mit Bronze oder Marmor hantiert sie, sondern mit Information, jenem flüchtigen Stoff, der unablässig zwischen Bewusstsein, 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.

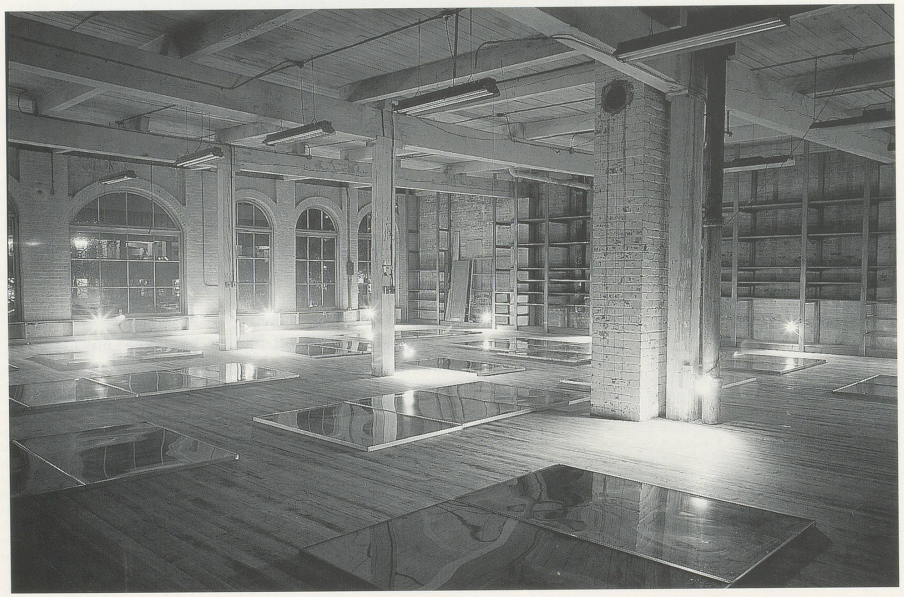
Natürlich haben vor Calle auch schon andere Künstler mit diesem Medium gearbeitet. Wegbereiter waren da wohl die Surrealisten, vor allem in ihrer Vorliebe für Meinungsumfragen. Der Aphoristiker und Selbstmörder Jacques Rigaut erfand dazu seine eigene Variante: er trug immer eine kleine Schere bei sich, 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, 19⅞ x 47 x 2" each, 48⅛ x 59⅞" (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).

■

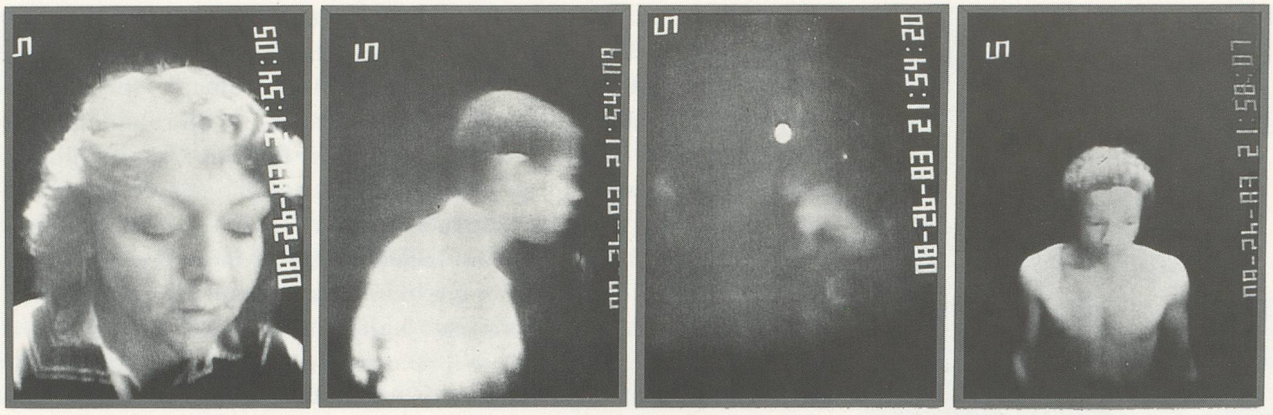
Ich bat blinde Menschen, zu beschreiben, was sie sehen, und dem stellte ich die Beschreibungen von Künstlern monochromer Bilder gegenüber (Manzoni, Richter, Reinhardt, Klein, Rauschenberg, Malewitsch).

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

beherrschen ihre berüchtigtsten 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 entkörperten, 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 sprenkelt ihre Bilder gleich den Sonnenstrahlen, die ihr Licht über Blätter und Wiesen des Bois de Sowieso 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



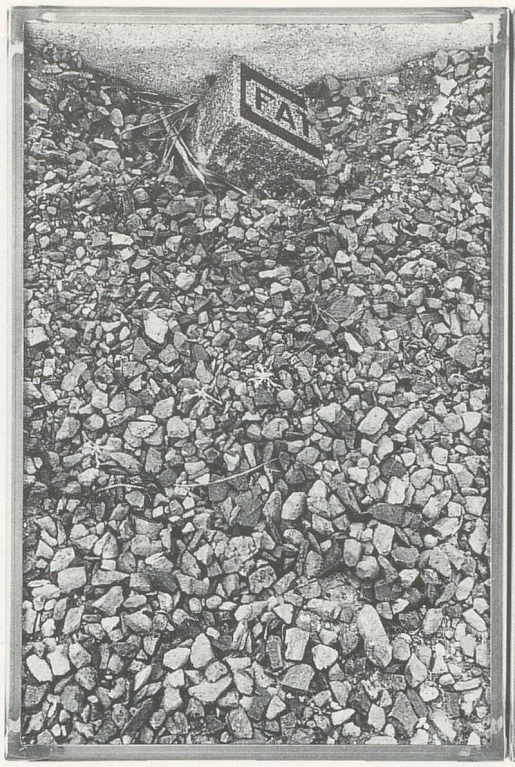
SOPHIE CALLE, CASH MACHINE SURVEILLANCE, THE ASSAULT ON PAMELA MAGNUSON, 26 AUGUST, 1983, AT 21 H 54 AND 20 SECONDS, 1991, b/w photo, 4 pieces, 37⅜ x 28¾" each / BANCOMAT-ÜBERWACHUNG, DER ÜBERFALL AUF PAMELA MAGNUSON AM 26. AUGUST 1983 UM 21 H 54 UND 20 SEKUNDEN, 1991, s/w-Photo, 4teilig, je 96 x 73 cm. (GALERIE BAMA CROUSEL-ROBELIN)

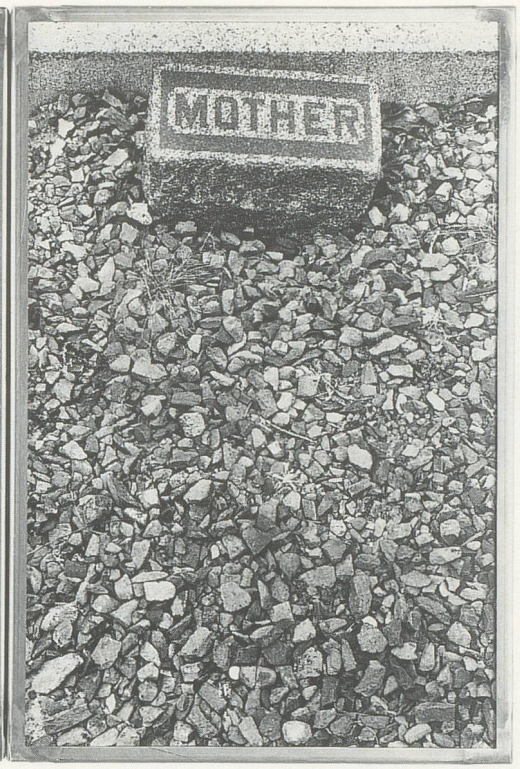
immer die Gesichertheit an, das heisst, ihre Lieferanten tun es, mag man es nun als Donquichotterie oder als Unredlichkeit bezeichnen. Der Polizei-Informant, der Industrie-Spion, der politische Beobachter, die zuverlässige Quelle – sie alle sind darauf aus, unfehlbar zu erscheinen. Und der einstmals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

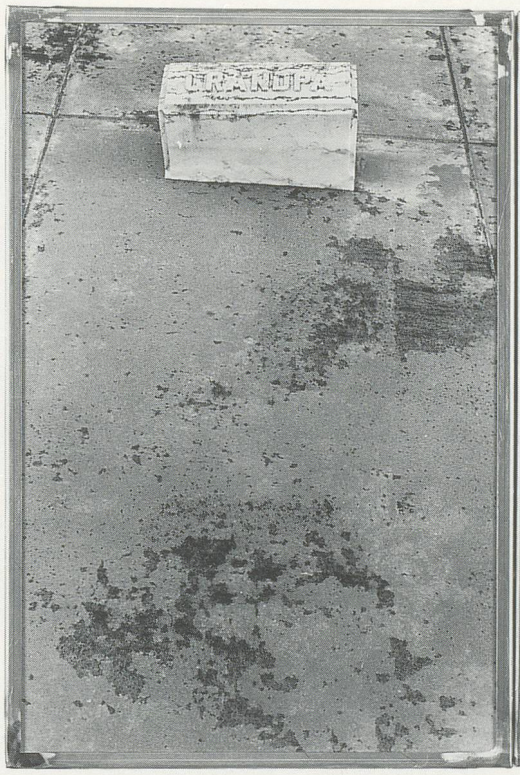
Calles Arbeit ist gewissermassen eine Parodie auf diesen Handel beziehungsweise eine Parodie der Parodie, ein Scheinbild des Schwindels. Doch ihre Portraits sind Verzerrungen – der Mann aus dem Adressbuch, Anatoli, die Bewohner des Hotelzimmers, ja sogar sie selbst –, und eben deswegen sind sie keine 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.

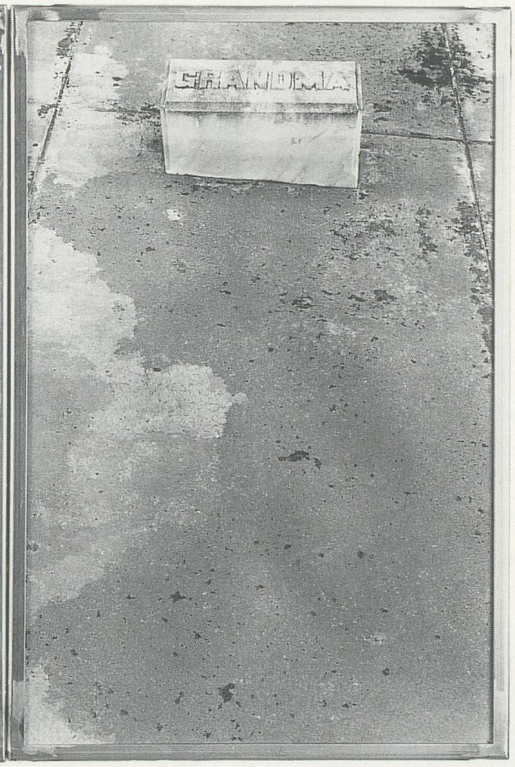
(Übersetzung: Nansen)

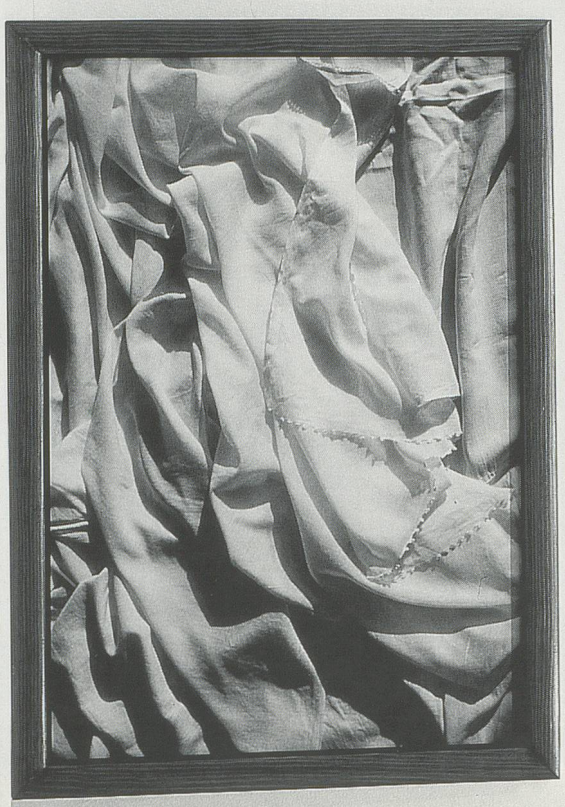
SOPHIE CALLE, FATHER, MOTHER, GRANDPA, GRANDMA, from LES TOMBES (THE TOMBS), 1990, b/w photos, 82⅞ x 15⅜" each / VATER, MUTTER, OPA, OMA, aus GRABSTEINE, 1990, 58,5 x 39 cm.

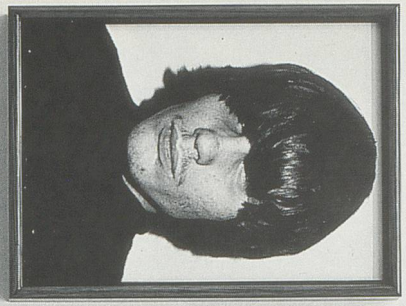

FAT

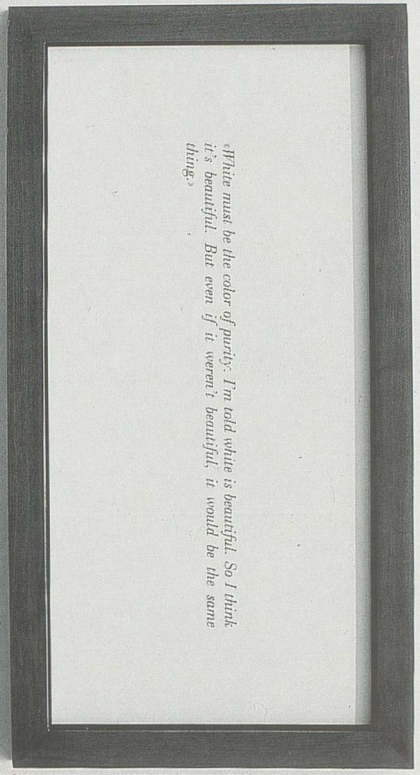

MOTHER


GRANDPA


GRANDMA







SOPHIE CALLE, LES AVEUGLES (THE BLIND / DIE BLINDEN), 1986, 23 photos and texts, 59 x 47¼" / 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.

ON MY ARRIVAL IN NEW YORK THIS FEBRUARY I RECEIVED A MANUSCRIPT—THIRTY-FIVE "POSTCARDS"—FROM A MAN I DID NOT KNOW. HE HAD WRITTEN THEM ON THE OCCASION OF MY EXHIBITION AT LUHRING AUGUSTINE IN NEW YORK TWO YEARS AGO. A SELECTION OF THESE POSTCARDS APPEARS BELOW. *(Sophie Calle)*

POSTCARDS TO SOPHIE CALLE FROM JOSEPH GRIGELY

Dear Sophie,

I am writing to you about your New York show at Luhring Augustine in the spring of 1991, particularly about one installation: LES AVEUGLES (The Blind). My curiosity—or is it my concern?—is a reflection of anomalies and ambiguities: New York, with its unforgiving inaccessibility, is not a city of patience, nor is Luhring Augustine an art space where one expects the voice of an oppressed minority; and you, Sophie Calle, a professed voyeur of private lives, what is this installation you present to us?

On a small pedestal in the center of the room is a lectern on which is placed the conceptual locus of LES AVEUGLES: *"I met people who were born blind. Who had never seen. I asked them what their image of beauty was."* Around the room framed texts record the responses of these people, brief, printed declarations of beauty. I—like others around me—am easily taken in by these voices and their resonance.

Yours,
Joseph

Dear Sophie,

My entrancement is mitigated by something troubling about these words, and what is troubling is that they are, shall we say, forthright. They do not apologize for the fact that it is the body, the engendered body particularly, that must be touched to be seen. This is the tactile gaze of the blind. It is a gaze unconditioned by whatever feminism and sexual politics have taught us about touching. The terms and conditions by which this tactile gaze exists thus cannot be judged by our own standard, where the actions of the blind become rendered—I use that word advisedly—into our vocabulary of tactile violence. This touching is not about feeling, not about touching even, but about seeing. Touching itself is elided; it is a semantic projection of our own physiology, not that of the blind. If everyone in the world were blind, perhaps touching would be called seeing.

Am I being too romantic? Quite possibly. But inasmuch as the Deaf do not see sign language as a pretty way of communicating—it's language, language pure and simple—I think the same can be said about this tactile gaze: It's about seeing, not about touching. This is the inevitable effect of an imposed transmodality: It reconfigures our physiological conventions and the language with which we describe these conventions. This room and the voices of the people in it require much patience, Sophie. I need to slow down here, we all need to slow down and begin to try to understand what is behind this tactile gaze—we need to rediscover the act of seeing, and should we freeze up at the sight—

JOSEPH GRIGELY is an artist who lives and works in New York City.

our sight—of this seeing-as-touching, it is our preconceptions that freeze us and our unwillingness—not inability, but unwillingness—to see what we are seeing.

And what are we seeing, Sophie?

Yours,
Joseph

Dear Sophie,

Beguiled now, I am almost afraid to face the photographs that supplement these texts, almost afraid to go past the honest audacity of this language to that which lies beyond: images that presume to be of the objects, people, places, and passions described. Yet, the most troubling part remains: your photographs of the faces of these blind people, their signatures. I am arrested by the fact that these images do not, because of their visual modality, return themselves to the blind. *Since your face is not available to me, why should my face be available to you?* An echo from somewhere, but I cannot pin it down. Something seems wrong to me: I am able to gaze, look, stare into the faces, into the eyes, of faces and eyes that cannot stare back. "Subjects," they are called. I feel I am in the presence of a social experiment. I feel I am being watched, feel as if I am a part of this experiment. Alone and not alone, I am uncomfortable.

Yours,
Joseph

Dear Sophie,

I hate myself here; yet I am taken in, seduced, drawn closer to this cultural keyhole. I struggle with my ambivalences—don't we all, don't you?—struggle with these images: hypostatization, the enscribed voice, and Sophie Calle's photographic interpretation of that voice. I look closer at the voices, try to listen, try to expunge the images that intervene—the faces, the photographs, the presence of Sophie Calle. It isn't easy. The photographs of the voices, your photographs, your interpretations, are resolutely hermeneutic: They crowd around me, crowd around the texts, impose themselves, and in the end reveal not so much the voices of the blind as the voice of Sophie Calle. I turn from the keyhole; I feel guilty, angry. Pushing away, I push myself closer.

Yours,
Joseph

Dear Sophie,

Language, which seems to be the locus here, keeps coming back to me: yours, mine, that of the blind. We mingle ourselves, our voices; this room doesn't know passivity. Perhaps unintentionally, language keeps intruding, asserting itself, taking control. It was Rousseau and Condillac who explained, with a sense of irresolvable resolve, the humanizing role of language in our lives, how it both makes and unmakes us, defines and de-defines what is around us—even, it seems, what one cannot see, what one cannot hear. It strikes me with a certain acuteness how a number of textual "images" of beauty begin as language and remain as language:

> "*...I'm told white is beautiful...*"
> "*Green is beautiful. Because every time I like something, I'm told it's green ...*"
> "*...The sea must be beautiful too. They tell me it is blue and green and that when the sun reflects in it, it hurts your eyes...*"

It is easy to tell disabled people what they are missing; much more difficult to listen to, and understand, what they have. Deafness, as Victor Hugo said, is an illness of the mind, not of the ears.

Yours,
Joseph

Dear Sophie,

History is filled with examples of desire to relate to the other in some configuration: to experience the other possess it, control it. It is, almost ironically, a way of learning more about ourselves, of seeing how we fit into the grand scheme of being—the endless taxonomy of differences that we are forever trying to map, order, and organize into convenient compartments of knowledge. If it were only so simple, Sophie! But of course, it isn't. And it is not always quite the gesture of disinterested benevolence that it seems to be. Difference implies a degree of dispossession; it implies someone else is simultaneously what we want to be and what we fear to be. We want to touch this experience of difference, but we also want to do this from the safe distance of our own identity. We cannot quite forsake who we are to become someone else. We presume that to close our eyes is to experience blindness, or to sleep is to experience death—yet we know that we do not, cannot, abandon the sense of self in these endeavors; we cannot "unknow" ourselves as individuals. Empathy is an illusion, not a truth: The chameleon may change colors to blend in with its surroundings but it does not become those surroundings.

Yours,
Joseph

Dear Sophie,

I am beginning to think of you as a social archaeologist, as one who excavates the shards of human existence, makes notes, photographs, and so on. No scruples, no pettish qualms—truth only.

But whose truth?

Yours,
Joseph

Dear Sophie,

Saturday, March 23rd. I am here again in this room, here again among the blind and Sophie Calle. I am surrounded by your signature; yet I do not know who Sophie Calle really is, or who, for that matter, the author of this work really is. The advertisements read "Sophie Calle," but I am inclined to feel that the real artist in this room is not Sophie Calle but the blind themselves, for it is they who do what the artist must necessarily do: find beauty where others do not presume it to be. It is something not unique to the blind with whom Sophie Calle met and talked, but with all blind people, all disabled people, all of us, everyone—even, perhaps, Sophie Calle.

Art historians and contemporary critics are fond of saying that we now live in an age when the ontological distinctions between art and life are necessarily blurred; yet, at the same time, we seem unwilling to acknowledge art that makes no claim to itself as art, but modestly assumes the position of being whatever it finds itself being. Duchamp, it has been claimed, changed the rules by making the everyday object an object of art. The challenge today is to turn this around: to admire the everyday object or the ordinary person precisely because they are not art, and don't care to be. I'm afraid of my own voice. What, Sophie, have I said?

Yours,
Joseph

Dear Sophie,

There's something more than just a little bit engaging about how the idea of living can itself take on an aesthetic identity, how the act of living can supplant the mere object as an aesthetic ideal. At the present moment in cultural history we are facing the end of a century of objecthood, the end of a period in which (particularly during the 1980s) the art object became an object of physically and economically aggrandized proportions. To dismiss this art is not a sign of mere disaffection or residual Marxism; it is instead an act of turning, a gesture towards a certain kind of here-

tofore unacknowledged unpretentiousness where art is defined by a sincere sense of purpose, by a desire to be everything except this fiction we call art itself. It is, surely, not the only kind of art there is or will be, but it is an art germane, not ancillary, to our contemporary cultural consciousness. Perhaps this is what you yourself are trying to say in LES AVEUGLES. If so, it is a beautiful failure.

Yours,
Joseph

Dear Sophie,

April 30th. According to the New York *Gallery Guide*, LES AVEUGLES has closed, but according to the artworks on the walls of the gallery, it continues. The sixth week now. I do not stay long today: The comfort of familiar faces and familiar voices betrays my discomfort.

In the galleries I am genuinely surprised by the presence of traces of the lives of disabled people: enlarged braille texts, paintings that incorporate codified messages in the Deaf fingerspelling alphabet, sign language tattoos... The disabled seem to be everywhere in the galleries today, but only as subjects, the ordinariness of their lives framed and mounted for those who find it unordinary, "aesthetic," perhaps even strange.

To describe this activity as "appropriation" does not say enough. Couched within this quintessentially postmodern term is a desire to make something one's own, and the audacity to assume that we can transpose our selves to another state of being, or to some identity unique to another. The idea of theft is natural when it is unconsciously done within an intertextual matrix—every utterance necessarily steals something—but conscious theft is measured by its consequences, by those who are violated. The question is how far we can take the idea of appropriation, how willfully—or ruefully—we can make it serve our own needs at the expense of others. There is an unspoken line at which appropriation becomes a form of human violence, a point at which theft is transgressed by assault on the human psyche: the point at which appropriation becomes expropriation.

Yours,
Joseph

Dear Sophie,

My last postcard was perhaps a bit strong. Truth is rarely polite.

Part of the problem is related to representations of the disabled, and what are more generally discussed as "authentic" and "inauthentic" representations of racial and sexual difference. These are really difficult terms to qualify and they substantiate themselves only by virtue of the fact that they provide the grounds for an ongoing cultural debate, the tension by which culture necessarily sustains, perpetuates, and remakes itself. I may chastise you, Sophie, but I cannot correct you. In the realm of cultural exchanges everything that is right for somebody is wrong for somebody else.

It is not an ideology I am sending you in these postcards; there is no theoretical locus here, but only a theoretical tangle of frayed perceptions about the disabled as a part of the network of human differences. How, Sophie, can we measure and quantify something so abstract as difference? Why should we? We are all tangled in each other: Joseph, Sophie, LES AVEUGLES. All of us different, all of us equal in our differences.

A contradiction, yes. There are many of them, and that is my purpose here: to peel back the contradictions of ideology, not to create an ideology that represses contradictions. I would not be honest to you or to myself if what I said did not also reflect the chaos of who and what we are.

Yours,
Joseph

Dear Sophie,

The New Yorker has printed a brief description of your show in the gallery listings for April 8th. In part, it goes like this:

"Calle interviewed a number of people who were born blind, asking them to describe their images of beauty, then illustrating these definitions by taking pictures of the subjects and what they described. Some of these people look blind, some of them don't."

I stop at that last sentence, reread it: *Some of these people look blind, some of them don't.* I am not sure exactly what this means, how it is intended to mean; yet it somehow means much, in an unbearably predictable way. The very idea of looking blind, or bearing visible signs of identity, is somehow striking: One thinks of Paul Strand's photograph of a blind woman, a string with a signcard placed around her neck which reads BLIND. To what extent should otherness be a visible attribute? Would *The New Yorker* say of Robert Mapplethorpe's photographs: "Some of these people look homosexual, some of them don't?"

I look into a mirror at myself, search for my deafness, yet fail to find it. For some reason we have been conditioned to presume difference to be a visual phenomenon, the body as the locus of race and gender. Perhaps I need a hearing aid, not a flesh-colored one but a red one: a signifier that leaves little room for discursiveness, a signifier that ceremoniously announces itself. But I know, too, that the moment I open my mouth my nasal sibilants will give me away; I know that the moment you speak to me behind my back that you will think I am ignoring you. It is a scenario that is a cliché, yet is a cliché that is at times unbearably real. Once, at the Metropolitan Museum of Art, while sitting on the floor as I spent time with David's MARAT, a museum guard struck me on the shoulder and berated me for not getting up on my feet the first time he warned me.

Some of these people look blind, some of them don't.

Yours,
Joseph

Dear Sophie,

Can I tell you a story? It is not the sort of story that we describe as a tale with a moral, but a real story that is itself a moral.

One evening an acquaintance of mine, visiting New Orleans, went straight to the French Quarter for the sort of reasons people go to New Orleans: for the vibrations of jazz, the rhythms of blues, and the carnavalesque atmosphere that makes the French Quarter what it is. For her it was an inviting thing to do, and for a while at least it was inviting indeed. But then, early in the evening, something happened. A policeman had noticed her unsteady gait and stopped her to ask a few questions. She could not, however, understand him very well, nor did he understand her responses. He was a smart policeman and knew intoxication when he saw it.

She was arrested for public drunkenness. Her arrest record cites her "slurred speech," her "incomprehending behavior," and her "erratic movement." She spent a very long night alone in jail trying to understand why she was arrested for being everything she was, everything she could possibly be: a young deaf woman with cerebral palsy.

Some of these people look blind, some of them don't.

Yours,
Joseph

Dear Sophie,

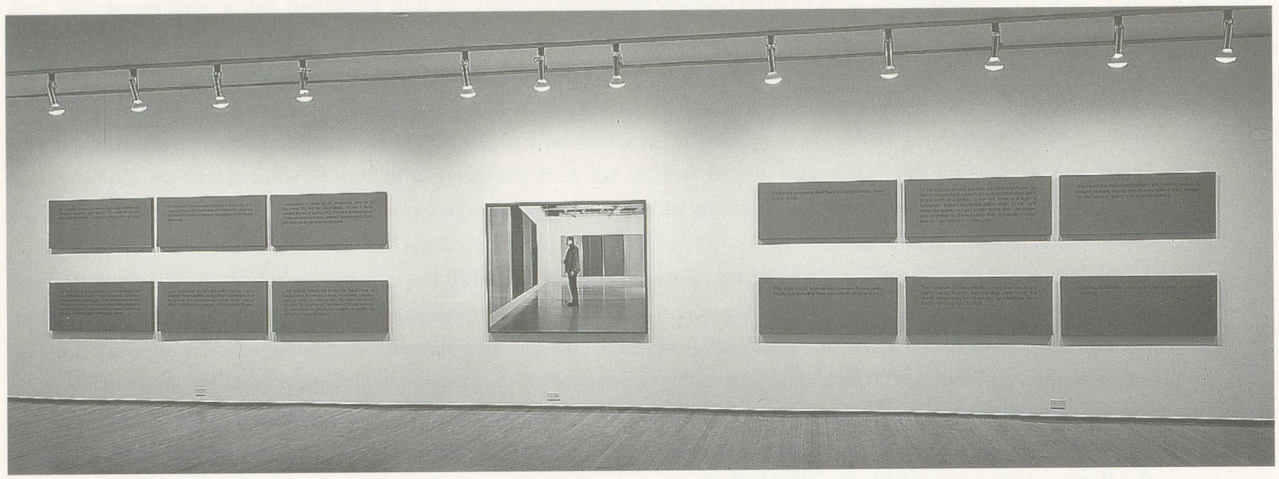
A short recommended reading list in physiological otherness:

Harlan Lane, *The Mask of Benevolence*
John Hull, *Touching the Rock*
Georges Canguilhem, *The Normal and the Pathological*

Happy reading.

Yours,
Joseph

SOPHIE CALLE, LES AVEUGLES (THE BLIND / DIE BLINDEN), 1986. (INSTALLATION FRED HOFFMAN GALLERY, LOS ANGELES)



Dear Sophie,

I am getting closer to a theme now. Maybe I was wrong when I wrote to you and said I had no theoretical locus here. Perhaps there really is. I think it has to do with a topic that hasn't received serious critical discussion: the canonization of difference. Part of the problem, I think, is that we tend to define too much, categorize too much, and find ourselves trapped by our definitions and categories. If we really think about it, it's hard to define what a mother is. In Washington D.C. a series of posters promoting foster parenthood have recently appeared. They picture a middle-aged African-American man surrounded by three children, with the caption: "We need more mothers like him." The poster is an eloquent testimony to the fragility of our preconceptions about stereotyped social roles. What it does so well is get alterity out of theories, onto the streets, and into the public consciousness. We need more posters like that. More critical discourse. And more art.

Yours,
Joseph

Dear Sophie,

Never enough time, is there? Or space...

After eight visits to LES AVEUGLES perhaps it is time to come to an end of my monospondence.
I do not mean to imply that I have exhausted possibilities for continuing. You'll be hearing from me again. An ending is a mere formality, the point at which writing stops, the point at which the writer, as a character, exits from his text.
A friend encourages me to be blunt, straightforward, precise.

Since your face is not available to me, why should my face be available to you?

Perhaps, Sophie, you might someday return what you have taken, might someday undress your psyche in a room frequented by the blind and let them run their fingers over your body as you have run your eyes over theirs.

Yours,
Joseph

Postcards to Sophie Calle is a work in progress.

BEI MEINER ANKUNFT IN NEW YORK IM FEBRUAR DIESES JAHRES ERWARTETE MICH EIN MANUSKRIPT – 35 «POSTKARTEN» – VON EINEM MANN, DEN ICH NICHT KANNTE. ER HATTE SIE ANLÄSSLICH MEINER AUSSTELLUNG BEI LUHRING AUGUSTINE IN NEW YORK VOR ZWEI JAHREN GESCHRIEBEN. EINE AUSWAHL DIESER POSTKARTEN ERSCHEINT AN DIESER STELLE. *(Sophie Calle)*

POSTKARTEN AN SOPHIE CALLE VON JOSEPH GRIGELY

Liebe Sophie

Ich schreibe Dir über Deine Ausstellung bei Luhring Augustine vom Frühling 1991 in New York, über eine Installation im besonderen: LES AVEUGLES (Die Blinden). Meine Neugier – oder ist es meine Betroffenheit? – beruht auf Anomalien und Mehrdeutigkeiten: New York mit seiner gnadenlosen Unzugänglichkeit ist keine duldsame Stadt, noch ist die Galerie Luhring Augustine ein Kunstraum, in dem man auf die Stimme einer unterdrückten Minderheit gefasst wäre; und die Frage an Dich, Sophie Calle, erklärte Voyeurin des Privatlebens anderer: Was ist das für eine Installation, die Du uns zeigst?

Auf einem kleinen Podest in der Mitte des Raumes steht ein Lesepult, auf dem der konzeptuelle Ort von LES AVEUGLES eingetragen ist: *«Ich traf Menschen, die blind zur Welt gekommen waren. Die nie hatten sehen können. Ich fragte sie, was für ein Bild sie sich von der Schönheit machen.»* Überall im Raum sind ihre Antworten in eingerahmten Texten festgehalten: kurze, gedruckte Äusserungen darüber, was Schönheit ist. Ich erliege – wie andere um mich herum – diesen Stimmen und deren Resonanz fast widerstandslos.

Ich bin – wie soll ich sagen? – wie in Trance. Es passt kein anderes Wort.

Dein Joseph

Liebe Sophie

Mein Trancezustand wird von etwas Beunruhigendem, das jenen Aussagen anhaftet, abgeschwächt; das Beunruhigende daran ist, dass sie, sagen wir es so, geradeheraus kommen. Es wird nicht entschuldigend darum herumgeredet, dass es der Körper ist, der mit einem Geschlecht ausgestattete Körper insbesondere, der berührt werden muss, um gesehen zu werden. Das ist der taktile Blick der Blinden. Es ist ein Blick, der unbeeinflusst ist von all dem, was uns Feminismus und die Politisierung des Geschlechtes über das Berühren beigebracht haben. Die Voraussetzungen, unter denen dieser taktile Blick entsteht, lassen sich nicht nach unserem Massstab messen, bei dem das Verhalten der Blinden auf unser Vokabular taktiler Gewalt zurückgeführt wird – ich setze mit Absicht dieses Wort. Dieses Tasten beinhaltet nicht das Fühlen, nicht einmal den Tastsinn, sondern das Sehen. Das Tasten selbst

---

JOSEPH GRIGELY ist ein Künstler, der in New York lebt und arbeitet.

wird ausgeklammert; es ist eine semantische Projektion unserer eigenen Physiologie, und nicht derjenigen der Blinden. Wenn alle Menschen blind wären, würde man vielleicht das Tasten Sehen nennen.
Klingt das jetzt zu romantisch? Schon möglich. Aber wenn man bedenkt, dass die Tauben die Zeichensprache nicht einfach als leidlich gutes Mittel zur Verständigung ansehen – sie ist Sprache, nicht mehr und nicht weniger –, dann kann man, meine ich, von diesem taktilen Blick gleichermassen sagen, dass er das Sehen, nicht das Tasten, zum Inhalt hat. Eine erzwungene Übertragungsweise hat unvermeidlich zur Folge, dass sie sowohl unsere physiologischen Verhaltensnormen als auch die Sprache nachbildet, mit der wir diese Normen beschreiben. Dieser Raum und die Stimmen der Menschen darin verlangen viel Geduld, Sophie. Ich muss hier bedächtiger werden, wir alle müssen bedächtiger werden und zu begreifen versuchen, was dieser taktile Blick durchscheinen lässt – wir müssen den Vorgang des Sehens wiederentdecken, und müssten wir beim sich u n s e r e m Auge darbietenden Anblick dieses Sehens-als-Tasten erstarren, so wären es unsere Vorurteile, die uns starr machen, und auch unsere Abneigung – Abneigung, nicht Unfähigkeit – zu sehen, was wir gerade sehen.

Und was sehen wir, Sophie?

Dein Joseph

Liebe Sophie

Der beunruhigendste Teil steht gleichwohl noch aus: Deine Photographien von den Gesichtern dieser blinden Menschen: ihre Signaturen. Die Tatsache, dass diese Bilder, weil sie dem visuellen Bereich angehören, sich den Blinden nicht offenbaren, hält mich gefangen. *Da ich dein Gesicht nicht zu sehen bekomme, weshalb solltest du dann mein Gesicht zu sehen bekommen?* Ein Echo von irgendwoher, ich weiss nicht mehr aus welcher Richtung. Da stimmt doch etwas nicht: Ich kann die Augen und Gesichter ansehen, anschauen, anstarren, Augen und Gesichter, die meinen Blick nicht erwidern können. «Subjekte» werden sie genannt. Ich spüre, dass ich einem sozialen Experiment beiwohne. Ich spüre, dass ich beobachtet werde, es ist mir, als ob ich Teil dieses Experiments wäre. Allein und nicht allein, mir ist unbehaglich zumute.

Dein Joseph

Liebe Sophie

Ich verabscheue mich hier selbst, und doch lasse ich mich überlisten, verführen, näher ans kulturelle Schlüsselloch heranlocken. Ich ringe mit meinen Ambivalenzen – tun wir das nicht alle, auch Du? –, ich ringe mit diesen Bildern: Hypostasierung, die eingeschriebene Stimme und Sophie Calles photographische Interpretation dieser Stimme. Ich sehe mir die Stimmen näher an, versuche hinzuhören, die hereindrängenden Bilder zu verscheuchen – die Gesichter, die Photographien, die Präsenz Sophie Calles. Es ist nicht einfach. Die Photographien der Stimmen, Deine Photographien, Deine Interpretationen, sind entschieden hermeneutisch: Sie umdrängen mich, umdrängen die Texte, behaupten ihren Platz und lassen letzten Endes nicht so sehr die Stimmen der Blinden als die Stimme Sophie Calles erkennen. Ich wende mich vom Schlüsselloch ab; ich fühle mich schuldig, bin verärgert. Indem ich zurückweiche, komme ich näher heran.

Dein Joseph

Liebe Sophie

Die Sprache, sie scheint hier die Grundlage zu bilden, kehrt fortwährend zu mir zurück: Deine, meine, diejenige der Blinden. Wir verschmelzen, unsere Stimmen gehen ineinander über; Passivität ist von diesem Raum ausgeschlossen. Es ist vielleicht nicht beabsichtigt, aber die Sprache dringt weiterhin ein, setzt sich weiterhin durch, übt immer noch Herrschaft aus. Es waren Rousseau und Condillac, die mit Sinn für unentschiedene Entschiedenheit die ver-

menschlichende Funktion erklärt hatten, die die Sprache auf unser Leben ausübt, wie sie uns sowohl hervorbringt als auch zu Fall bringt, wie sie unser Umfeld bestimmt und auflöst – sogar hinsichtlich dessen, so scheint es, was wir nicht sehen und nicht hören können. Es berührt mich recht stark, wie eine Anzahl textlich festgehaltener «Bilder» der Schönheit von der Sprache ausging und als Sprache weiterwirkt:

«…Mir wird gesagt, Weiss sei schön…»

«Grün ist schön. Denn immer, wenn mir etwas gefällt, wird mir gesagt, es sei grün…»

«…Das Meer muss auch schön sein. Man sagt mir, es sei blau und grün und dass einem, wenn sich die Sonne darin spiegelt, die Augen schmerzen…»

Es ist leicht, behinderten Menschen zu sagen, was sie sich entgehen lassen; bedeutend schwieriger ist, sich anzuhören, und zu begreifen, was sie besitzen. Taubheit ist, wie Victor Hugo sagte, eine seelische Erkrankung, keine Ohrenkrankheit.

Dein Joseph

Liebe Sophie

In der Geschichte lassen sich unzählige Beispiele anführen für den Wunsch, sich mit dem anderen einer gewissen Konstellation gemäss zu verbinden: das andere zu erfahren, zu besitzen, zu beherrschen. Es ist, fast ironischerweise, ein Mittel, mehr über uns selbst zu erfahren, zu erkennen, in welcher Weise wir in die grosse Seinsordnung eingefügt sind – die unaufhörliche Taxonomie der Verschiedenheit, die wir ständig zu kartographieren, klassifizieren und in die passenden Fächer unseres gesammelten Wissens einzuordnen versuchen. Wenn es nur so einfach wäre, Sophie! Aber so einfach ist es natürlich nicht. Und es ist auch nicht immer so ganz die Geste interesselosen Wohlwollens, die sich hier anzudeuten scheint. Die Differenz impliziert ein Stück Enteignung; sie impliziert, dass jemand anders gleichzeitig das ist, was wir sein wollen, und das, was wir zu sein fürchten. Wir wollen diese Erfahrung der Differenz zu greifen bekommen, aber wir wollen dies zugleich aus der sicheren Distanz tun, die uns unsere Identität gewährt. Wir können uns von dem, der wir sind, nicht ganz lösen, um jemand anders zu werden. Wir meinen, das Schliessen der Augen sei die Erfahrung der Blindheit, oder Schlafen sei die Erfahrung des Todes – und doch wissen wir, dass wir dabei das Bewusstsein von uns selbst nicht aufgeben (können); wir können uns selbst als Individuen nicht «verunkenntlichen». Empathie ist eine Illusion, keine Tatsache: Das Chamäleon mag wohl seine Hautfarbe ändern, um sich der Umgebung anzupassen, aber zur Umgebung selbst wird es dennoch nicht.

Dein Joseph

Liebe Sophie

Allmächlich betrachte ich Dich als eine soziale Archäologin, die Scherben der menschlichen Existenz ausgräbt, Notizen, Photographien macht usw. Keine Skrupel, keine launisch-missmutigen Bedenken – nur Wahrheit.

Aber wessen Wahrheit?

Dein Joseph

Liebe Sophie

Samstag, 23. März. Ich bin jetzt wieder in diesem Raum, wieder unter den Blinden und mit Sophie Calle. Rundherum sehe ich Deine Signatur, und doch weiss ich nicht, wer Sophie Calle wirklich ist, oder wer, in diesem Fall, das Werk wirklich hervorgebracht hat. In den Ankündigungen steht «Sophie Calle», aber mir will eher scheinen, dass der eigentliche Künstler in diesem Raum nicht Sophie Calle ist, sondern dass es die Blinden selbst sind, sind sie doch diejenigen, die das tun, was der Künstler notwendigerweise tun muss: Schönheit dort

aufspüren, wo niemand sie vermutet. Dies zeichnet nicht nur die Blinden aus, mit denen sich Sophie Calle traf und unterhielt, sondern alle Blinden, alle Behinderten, uns alle, jeder und jede – sogar, vielleicht jedenfalls, Sophie Calle.

Kunsthistoriker und zeitgenössische Kritiker weisen gerne darauf hin, dass wir nun in einer Zeit leben, in der die ontologischen Unterscheidungen zwischen Kunst und Leben notwendigerweise verwischt sind; aber zugleich scheint man nicht willens zu sein, Kunst anzuerkennen, die sich nicht als Kunst ausgibt, sondern sich bescheiden daran hält, sich selbst zu sein, welche Form sie auch immer annimmt. Duchamp, so wird erklärt, änderte die Spielregeln, indem er den Gebrauchsgegenstand zu einem Gegenstand der Kunst machte. Heute gilt es dies umzukehren, also den Gebrauchsgegenstand oder den Alltagsmenschen gerade deshalb zu bewundern, weil beide nicht Kunst sind und es auch nicht sein wollen.

Ich fürchte mich vor meiner eigenen Stimme. Sophie, was habe ich gesagt?

Dein Joseph

Liebe Sophie

Wie der Begriff der Lebensweise selbst eine ästhetische Identität gewinnen kann, wie der Akt des Lebens den blossen Gegenstand als ästhetisches Ideal verdrängen kann, hat mehr als nur etwas leicht Verführerisches an sich. Zum jetzigen Zeitpunkt stehen wir kulturgeschichtlich am Ende eines Jahrhunderts der «Objektheit», am Ende einer Periode, in der (besonders in den 80er Jahren) das Kunstobjekt zu einem in physischer und ökonomischer Hinsicht übergrossen Gegenstand geworden war. Diese Kunst zu verwerfen, ist nicht ein Zeichen blosser Verdrossenheit oder ein Relikt des Marxismus; es ist vielmehr der Schritt zu einer Wende, eine Bewegung hin zu einer Art bisher nicht anerkannter Anspruchslosigkeit, wo Kunst wahrhaft unbeirrt ist, erfüllt vom Wunsch, alles ausser jener Fiktion zu sein, die wir Kunst nennen. Dies ist gewiss nicht die einzige Form von Kunst, die es gibt oder geben wird, aber es ist eine Kunst, die unserem jetzigen kulturellen Bewusstsein zugehört, also nicht nebensächlich ist. Vielleicht ist es das, was auch Du mit LES AVEUGLES sagen willst. Wenn ja, so ist es eine wunderbare Unterlassung.

Dein Joseph

Liebe Sophie

30. April. Gemäss dem New York *Gallery Guide* ist die Ausstellung von LES AVEUGLES zu Ende, aber gemäss den Installationen an den Wänden der Galerie geht sie weiter. Nun in der sechsten Woche. Heute bleibe ich nicht lange: Das Behagliche vertrauter Gesichter und vertrauter Stimmen verrät mein Unbehagen.

Dass in den Galerien Lebensspuren der Behinderten gegenwärtig sind, überrascht mich wirklich: erweiterte Braille-Texte, Bilder, die kodierte Botschaften mit der Fingersprache verknüpfen, Markierungen aus der Zeichensprache. Die Behinderten scheinen heute die Galerien zu bevölkern, aber nur als Objekte, ihr alltägliches Leben eingerahmt und inszeniert für jene, die es ungewöhnlich, «ästhetisch», vielleicht sogar fremdartig finden.

Diese Aktivität als «Appropriation» zu bezeichnen, sagt noch nicht alles. Diesem wesentlich postmodernen Begriff ist der Wunsch eingeschrieben, sich etwas zu eigen zu machen, die kühne Annahme, wir könnten unser Selbst in eine andere Seinsweise versetzen oder in die unverwechselbare Identität eines anderen schlüpfen. Der Begriff des Diebstahls hat nichts Ungewöhnliches an sich, wenn er innerhalb einer intertextuellen Matrix unbewusst abläuft – jede Äusserung entwendet notwendigerweise etwas –, bewusster Diebstahl jedoch wird auf seine Folgen hin eingeschätzt, von jenen, denen Leid zugefügt wird. Es fragt sich, wie weit wir die Idee der Appropriation führen, wie rücksichtlos – oder reuevoll – wir sie uns auf Kosten anderer zunutze machen dürfen. Es gibt eine unausgesprochene Grenze, jenseits derer Appropriation zu einer Form menschlicher Gewalt

wird, einen Punkt, an dem Diebstahl sich zu einem Anschlag auf die menschliche Psyche steigert: der Punkt, an dem sich Appropriation in Expropriation verwandelt.

Dein Joseph

Liebe Sophie

Meine letzte Postkarte war vielleicht ein bisschen heftig. Wahrheit ist selten rücksichtsvoll.

Ein Teil des Problems hängt mit den Darstellungsweisen von Behinderten und damit zusammen, was in weiterem Sinne als «authentische» und «nicht authentische» Darstellungen der Differenz der Rassen und Geschlechter diskutiert wird. Diese Begriffe zu bestimmen, ist in der Tat schwierig, und sie haben allein deshalb Substanz, weil sie die Basis für eine gegenwärtige Kulturdebatte bilden, für jene Spannung, die für das Fortbestehen, Beharrungsvermögen und die Erneuerung einer Kultur notwendig ist. Ich kann Dich wohl tadeln, Sophie, aber ich kann Dich nicht korrigieren. Auf dem Gebiet kulturellen Austauschs ist alles, was dem einen richtig erscheint, falsch für den anderen.

Es ist keine Ideologie, die ich Dir mit diesen Postkarten übermitteln will; es gibt hier keinen theoretischen Ort, sondern einzig einen wirren theoretischen Knäuel, einen Knäuel zerfahrener Wahrnehmungen über die Behinderten als Teil im Netzwerk der menschlichen Differenz. Sophie, wie können wir so etwas Abstraktes wie die Differenz ausmessen und veranschlagen? Weshalb sollten wir? Wir alle sind ineinander verstrickt: Joseph, Sophie, LES AVEUGLES. Wir alle verschieden, wir alle ähnlich in unserer Verschiedenheit.

Ein Widerspruch, jawohl. Es gibt deren viele, und meine Absicht hier ist, die ideologischen Widersprüche herauszulösen und nicht eine Ideologie zu erzeugen, die Widersprüche unterdrückt. Es wäre mir selbst und Dir gegenüber nicht aufrichtig, wenn das, was ich gesagt habe, nicht auch das Chaos dessen spiegelte, wer und was wir sind.

Dein Joseph

Liebe Sophie

Der *New Yorker* hat im Galerienverzeichnis vom 8. April eine kurze Beschreibung Deiner Ausstellung abgedruckt. Eine Passage lautet wie folgt:

«Calle interviewte eine Anzahl Menschen, die blind zur Welt gekommen waren, und bat sie, ihr Bild von der Schönheit zu beschreiben; anschliessend illustrierte sie deren Definitionen, indem sie von den Versuchspersonen und dem, was sie beschrieben, Aufnahmen machte. Einige dieser Menschen sehen wie Blinde aus, einige hingegen nicht.»

Ich halte beim letzten Satz inne, lese ihn noch einmal: *Einige dieser Menschen sehen wie Blinde aus, einige hingegen nicht.* Ich weiss nicht recht, was dies genau bedeutet, welche Absicht dahintersteckt; jedenfalls hat es irgendwie viel zu bedeuten, in einer unerträglich schwer vorhersehbaren Weise. Allein die Idee, jemand sehe wie ein Blinder aus, trage ein sichtbares Kennzeichen, ist irgendwie bemerkenswert. Man denkt dabei an Paul Strands Photographie einer blinden Frau, die sich ein an einer Schnur befestigtes Schild mit der Aufschrift BLIND umgehängt hat. Bis zu welchem Grade sollte Anderssein ein sichtbares Attribut sein? Würde der *New Yorker* über Robert Mapplethorpes Photographien sagen: «Einige dieser Menschen sehen wie Homosexuelle aus, einige hingegen nicht.»?

Ich betrachte mich im Spiegel, suche nach Spuren meiner Taubheit, kann sie aber nicht finden. Aus irgendeinem Grund sind wir darauf programmiert, die Differenz als eine visuelle Erscheinung, und diese als Bezugspunkt im Hinblick auf Rasse und Geschlecht, vorauszusetzen. Vielleicht brauche ich ein Hörgerät, kein hautfarbenes, sondern ein rotes: einen Signifikanten, der sich feierlich zu erkennen gibt. Aber ich bin mir auch bewusst, dass in dem Augenblick, da ich den Mund auftue, mich meine nasalen Zischlaute verraten; ich bin mir bewusst, dass Du in dem Augenblick, da Du hinter meinem Rücken sprichst, annehmen wirst, ich ignoriere Dich. Diese Abfolge ist ein

Klischee, aber ein manchmal unerträglich reales Klischee. Einmal, es war im Metropolitan Museum of Art, ich sass auf dem Boden und widmete mich Davids MARAT, versetzte mir ein Museumswärter einen Schlag auf die Schulter und beschimpfte mich, weil ich nicht aufgestanden war, als er mich zum erstenmal gewarnt hatte.
Einige dieser Menschen sehen wie Blinde aus, einige hingegen nicht.

Dein Joseph

Liebe Sophie

Darf ich Dir eine Geschichte erzählen? Sie gehört nicht zu jener Art Geschichten, die wir als moralische Erzählung bezeichnen, sondern es ist eine reale Geschichte, die selbst eine Moral ist.
Eines Abends ging eine Bekannte, die sich in New Orleans aufhielt, geradewegs ins französische Viertel, und zwar aus denselben Gründen, aus denen auch andere Leute nach New Orleans gehen: die Vibrationen des Jazz, die Bluesrhythmen und die Karnevalsstimmung, die das französische Viertel zu dem macht, was es ist. Für sie war das ein verlockendes Vorhaben, und wenigstens für eine Weile blieb es auch tatsächlich verlockend. Doch dann, am frühen Abend, geschah etwas. Ein Polizist hatte ihren unsicheren Gang bemerkt und sie angehalten, um ihr ein paar Fragen zu stellen. Sie konnte ihn aber nicht eindeutig verstehen, und auch er verstand ihre Antworten nicht. Er war ein schlauer Polizist, der Betrunkenheit auf den ersten Blick erkannte.
Sie wurde wegen öffentlicher Trunkenheit festgenommen. Das polizeiliche Protokoll erwähnt ihre «undeutliche Aussprache», ihr «uneinsichtiges Verhalten» und ihre «unstete Fortbewegung». Sie verbrachte eine endlose Nacht allein in der Zelle und versuchte zu begreifen, weshalb sie für all das, was sie war, all das, was sie zu sein vermochte, verhaftet wurde: eine taube junge Frau mit einer Gehirnlähmung.
Einige dieser Menschen sehen wie Blinde aus, einige hingegen nicht.

Dein Joseph

Liebe Sophie

Eine kurze Bücherliste, die ich zum Thema physiologische Differenz empfehle:

Harlan Lane, *Mit der Seele hören,* München 1988
John Hull, *Im Dunkeln sehen,* München 1992
Georges Canguilhem, *Das Normale und das Pathologische,* München 1974

Viel Vergnügen bei der Lektüre.

Dein Joseph

Liebe Sophie

Ich bin jetzt dabei, mich einem Leitmotif anzunähern. Vielleicht täuschte ich mich, als ich Dir schrieb und sagte, ich verfüge hier über keinen theoretischen Ort. Vielleicht gibt es tatsächlich einen. Ich glaube, er ist mit einem Thema verknüpft, das bis anhin keiner ernsthaften kritischen Diskussion unterzogen worden ist: die Kanonisation der Differenz. Das Problem liegt zum Teil darin begründet, dass wir die Tendenz haben, zuviel zu definieren und zu kategorisieren und uns in unseren eigenen Definitionen und Kategorien zu verheddern. Wenn wir wirklich darüber nachdenken, dann ist es schwierig zu definieren, was eine Mutter ist: In Washington D.C. sind seit kurzem Plakate angeschlagen, die für mehr Pflegeeltern werben. Sie zeigen einen Afroamerikaner mittleren Alters, der von drei Kindern umringt ist, dazu die Aufschrift «Wir brauchen mehr Mütter wie ihn». Das Plakat ist ein beredtes Zeugnis für die Brüchigkeit unserer Vorurteile in bezug auf stereotype soziale Rollen. Das richtig Gute daran ist, dass die

Andersheit so der Theorien enthoben und auf die Strasse und ins öffentliche Bewusstsein getragen wird. Wir brauchen mehr solche Plakate. Mehr kritische Diskurse. Und mehr Kunst.

Dein Joseph

Liebe Sophie

Nie genug Zeit, nicht wahr? Oder Platz…
Nach acht Besuchen bei LES AVEUGLES ist es jetzt vielleicht an der Zeit, meine Monospondenz abzuschliessen.
Das soll aber nicht heissen, dass ich damit die verschiedenen Möglichkeiten fortzufahren ausgeschöpft hätte. Du wirst wieder von mir hören. Ein Abschluss ist eine reine Formsache, der Punkt, an dem das Schreiben aussetzt, der Punkt, an dem der Schreibende, als Figur, aus dem Text heraustritt.
Ein Freund ermutigt mich, offen zu sein: geradeheraus, präzise.

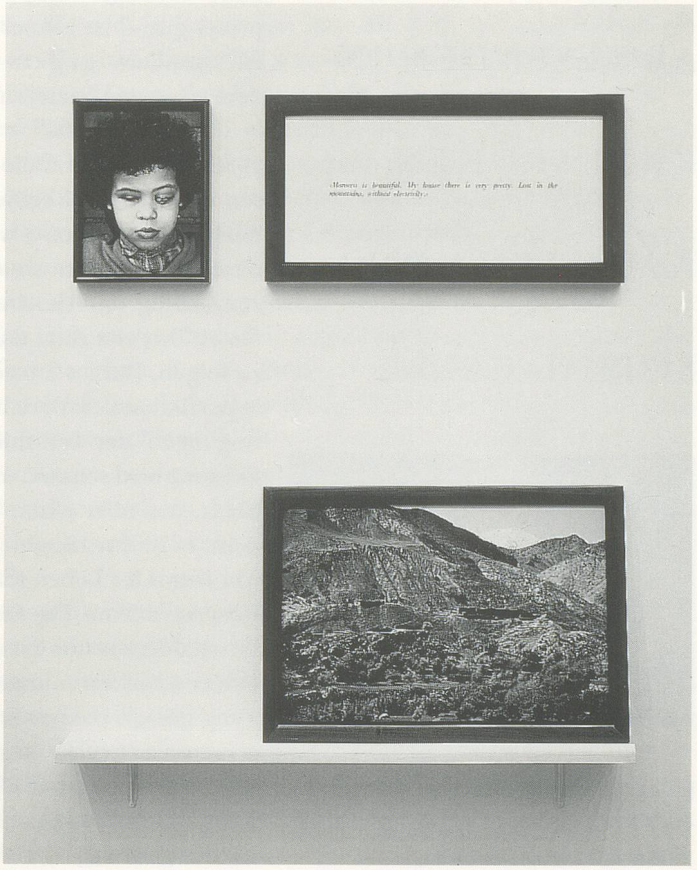
Da ich dein Gesicht nicht zu sehen bekomme, weshalb solltest du dann mein Gesicht zu sehen bekommen?

Vielleicht könntest Du, Sophie, eines Tages zurückgeben, was Du genommen hast, könntest eines Tages Deine Psyche in einem von den Blinden häufig besuchten Raum entblössen und ihre Finger über Deinen Körper gleiten lassen, so wie Du mit Deinen Augen über ihre Augen gewandert bist.

Dein Joseph

Postkarten an Sophie Calle ist ein *work in progress.*

(Übersetzung: Thomas Aigner)



SOPHIE CALLE, LES AVEUGLES
(THE BLIND / DIE BLINDEN), 1986.

Morocco is beautiful. My house there is very pretty. Lost in the mountains, without electricity.

Marokko ist schön. Mein Haus dort ist sehr hübsch. Verloren in den Bergen, ohne Elektrizität.

PATRICK FREY

Grabsteine, Inschriften, Photographien und Legenden, Hyperfiktionen auf Leben und Tod

ZUM MOTIV DES ABWESENDEN IN ZWEI FRÜHEN ARBEITEN VON SOPHIE CALLE

PATRICK FREY ist Kabarettist, Kunstkritiker und Verleger in Zürich.

In Kunstwerken, gerade wenn sie scheinbar lebensnah und unmittelbar daherkommen – was für die Kunst der Photographie gewissermassen a priori gilt –, ist immer etwas ganz Entscheidendes enthalten, das nicht für, sondern gegen das Leben gerichtet ist, etwas Kaltes, Grausames, bei dem es um ein Sezieren oder Einfrieren von Leben geht.

1980 folgt Sophie Calle monatelang ihr unbekannten Leuten in den Strassen von Paris, aus reiner Freude am heimlichen Tun und nicht, «weil sie mich interessierten», wie sie selbst schreibt. Sie photographiert sie ohne deren Wissen, lässt sie dann wieder ziehen und wendet sich den nächsten zu. Zufällig wird sie eines Abends einem ihrer Opfer, Henri B., vorgestellt. Sie erfährt von ihm, dass er nach Venedig reisen will, und beschliesst, ihm zu folgen. Daraus entsteht SUITE VENITIENNE, ein ebenso hyperrealer wie hyperfiktionaler Bericht aus Texten, Photos und kartographischen Eintragungen der verschiedenen Verfolgungswege. Henri B.s gewöhnliche Existenz wird seltsam, mysteriös, und zwar nicht etwa, weil Sophie etwas entdeckt, das über einen banalen Ferienaufenthalt in Venedig hinausginge, nein, es ist ihre, Sophie Calles geheime Existenz selbst, die zum Geheimnis von Henri B.s Leben wird. Sophie Calle ist der Schatten, der auf sein Leben fällt. Am achten Tag der Suche, nachdem sie ihn endlich vor ihr Auge und ihre Kamera bekommt und nach einer Stunde wieder verliert, behauptet sie in ihren Aufzeichnungen, Henri B. habe ihr bei ihrer ersten kurzen Begegnung gesagt, dass er Friedhöfe liebe, das sei das einzige, was sie über ihn erfahren habe. Sie begibt sich deshalb zum alten jüdischen Friedhof des Lido und macht zwei Photos von halbverfallenen Grabsteinen. Henri B. ist nicht da. Sie notiert: «Es ist hier, wo er hätte sein müssen. Ich habe so sehr auf ihn gezählt.»

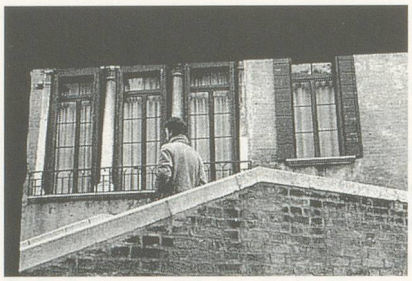
SOPHIE CALLE, SUITE VÉNITIENNE, Collection Ecrits sur l'image, Editions de l'Etoile, Paris 1983.

Monatelang folgte ich Fremden durch die Strassen. Aus Spass am Verfolgen, nicht weil sie mich besonders interessierten. Ich photographierte sie ohne ihr Wissen, beobachtete ihre Bewegungen, schliesslich verlor ich sie dann aus den Augen und vergass sie.
Ende Januar 1979 folgte ich einem Mann durch die Strassen von Paris, den ich wenige Minuten später aus den Augen verlor. Am gleichen Abend machte ich zufällig an einer Vernissage seine Bekanntschaft. Im Verlauf unserer Unterhaltung erzählte er mir von einer geplanten Reise nach Venedig. Da entschloss ich mich, mich an seine Fersen zu heften und mich mit seinem Leben bekanntzumachen.

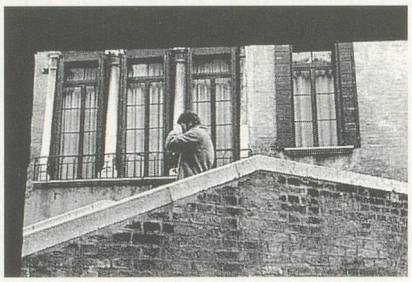
Alle Kunst ist auch immer Kunst über die Lebenden hinaus, über das Wirkliche hinaus, zu den Toten; Toten-Kunst gegen den Tod als ein blosses, spurloses Verschwinden. Kunst als ein Versuch, den Tod zu beschwören, ihn zu bannen mitten im Leben und ihn dadurch nicht zu erleiden. Kunst – und dazu zählt in besonders intensivem Masse auch die Photographie – ist immer auch Grabsteinkunst. Grabsteine sind primäre Kunst-Dinge. Sie stehen als versteinerte künstlerische Urgesten an einem Ort des Übergangs, der Einmündung, dort, wo der je nachdem kurze oder lange Fluss des individuellen Lebens in den grossen Strom des Kollektiven mündet. Ihre Präsenz steht für Abwesende, für eine Abwesenheit. Als Sophie Calle im Juni 1983 in der Rue des Martyrs das Adressbuch des Pierre D. findet und beschliesst, sich dem Unbekannten über Gespräche mit seinen im Adressbuch verzeichneten Bekannten zu nähern und diese Kolportagen und Espionnagen während eines Monats in der Tageszeitung *Libération* zu publizieren, so kündet schon der Name der Strasse von dem Schicksal, das die Identität Pierre D.s dabei erleiden wird. Als sie ihn ein erstes Mal anruft, spricht sein Anrufbeantworter die Wahrheit aus: «Ich bin abwesend. Ich bin nicht da.» Dazu zeigt Sophie Calle das Photo eines Vorraums mit zwei leeren Sesseln. Dieses Motiv des leeren Stuhls erscheint noch einmal bildfüllend, als Myriam V. von Pierre D. erzählt und Sophie den Lederfauteuil zeigt, in dem Pierre D. immer gesessen hat.

Auch Pierre D. wird, je länger von ihm die Rede ist, zunehmend ein Abwesender, ein Unwirklicher, ja fast schon ein Untoter und Wiedergänger. Er sei eine Wolke in Hosen, lässt Sophie Calle (die übrigens bei Myriam V. längst Pierres Platz im Fauteuil eingenommen hat) Marianne B., eine andere Bekannte, Majakovsky zitieren und von Pierre D. sagen, sein Leben sei rein klar, enthalte nichts Verwerfliches, was auf keinen Lebenden zutreffen kann. Dazu sahen die Leser von *Libération* das Bild eines Mannes am Fenster, wie in einem derealisierten Transit-Raum zwischen Fensterglas und Tüllvorhang, an einem Übergang. Schliesslich Sylvie B., die von Pierre erzählt, er wäre fähig zu verschwinden, ohne eine Spur zu hinterlassen, und von einem Text berichtet, den ihr Pierre D. angeblich gezeigt hat, einen selbstverfassten Text zu einer Darstellung der Pyramiden, wo er seine ägyptologischen Sehnsüchte enthüllt, wie er unberührte Gräber entdecken wollte und warum er heute als Filmdrehbuchschreiber nicht das Gefühl habe, den Beruf verfehlt zu haben, denn: «... ob Mumienhülle oder Filmband, haben sie nicht beide die Aufgabe, die Bilder des Körpers zu konservieren?»

Pierre D.s symbolisches Sterben ist unaufhaltsam. Er habe, so Pascal, seit dem Tod seiner Mutter bereits als junger Mann weisse Haare, ja, zeige Anzeichen eines «frühzeitigen Alterungsprozesses». Zweimal taucht das Motiv der Grabsteine auf, einmal auf dem Friedhof von V., wo Sophie Calle ein Grab photographiert, das sie in Pierre D.s Adressbuch verzeichnet findet. Die Inschrift ist verwischt, gelöscht. Es ist der Grabstein *(La pierre!)*, den die Künstlerin Sophie Calle gewissermassen symbolisch für Pierre D. bestimmt hat.



SOPHIE CALLE, SUITE VÉNITIENNE, Collection Ecrits sur l'image, Editions de l'Etoile, Paris 1983.



Wie kein anderes Medium täuschen Photographien über ihren Wirklichkeitsbezug hinweg. Erst seit der Digitalisierung, das heisst der völligen technischen Manipulierbarkeit von photographischen Bildern, wird dieser Tatbestand (der natürlich auch für alle auf die Photographie folgenden Medien paradigmatisch ist) gleichsam evident. Photographien sind immer Stories, nie Abbilder, nie blosser nüchterner Report, sondern immer von emotionalen Absichten getränkte Kolportagen. Photographien sind apparatisch genormte Wunschbilder, ihr Stoff besteht aus fragmentarischer Wirklichkeit. In diesem Sinne sind Sophie Calles mit ausführlichen Legenden versehene Photographien wunderbar essentielle Lichtbilder, reine, apparatische Projektion. Sophie Calle projiziert Pierre D.s Namensschriftzug auf den fremden Grabstein, bis er dort ebenso wirklich «erscheint», wie auf der Seite 10 der *Libération* vom 28. September 1983, wenn ein gewisser Pierre Baudry in einem ziemlich empörten, ja verletzten Antwortschreiben behauptet, eben jener Pierre D. zu sein…

Und Sophie imaginiert Henri B. in den von Melancholie und Motiven romantischen Verfalls überwucherten venezianischen Friedhof hinein, bis er dort so abwesend/anwesend ist, wie auf jenen heimlichen Schnappschüssen, auf denen er – angeblich – zu «sehen» ist, immer von hinten und aus jener Distanz der heimlichen Überwachung, die Sophie Calle zu ihrer ebenso einfachen wie zwingenden (und deshalb genialen) Lösung des künstlerisch-photographischen Distanzproblems benutzt hat. Diese, ihre Distanz zum künstlerischen – meist männlichen – Objekt der Begierde ist so existentiell-notwendig und zugleich praktisch, wie bei einem Dompteur, der die Erkenntnisse der Verhaltenslehre über Flucht- und Angriffsdistanz für die Dressur seiner wilden Raubtiere nutzt. Verwischte Grabinschriften bedeuten die unerträgliche Verdichtung, die Apotheose von Abwesenheit, denn Grabinschriften (Grabstätten sind Geburtsstätten der Schrift) müssen Genaueres erzählen über diese Absenzen von Leben; die Inschrift nennt einen Namen und berichtet, dass da ein Leben war, wo und wann es begann und endete.

Grabsteine markieren Orte der Vollendung und sind selbst gewissermassen vollendete Orte: primäre und endgültige Schrift – und Bildträger, Orte der vollendeten Imagination, vor allem dort, wo sich auf einem Grabmal eine Photographie findet (neben dem Photoalbum einer der wenigen Orte, wo Photos von Menschen tatsächlich auf richtige Art ihre letzte Ruhe finden!), oder dort eben, wo jemand einen Grabstein photographiert, was in beiden Fällen die Grabinschrift als Matrix aller photographischen Legenden offenbart.

Bei Photos von Grabsteinen verschwindet – ebenso zwingend und elegant wie die Distanzfrage beim Überwachen – ein photographisches Kardinalproblem: die Bildlegende. Das Photo eines Grabsteins (und ausschliesslich aus solchen besteht LES TOMBES, eine Arbeit Calles von 1991) ist gewissermassen eine perfekte Photographie: Ihre Legende ist Teil des Bildes und bespricht, ja benennt das photographische Wesen: die Abbildung des Abwesenden.

PATRICK FREY

Tombstones, Inscriptions, Photographs, Captions: The Hyperfiction of Life and Death

ON THE MOTIF OF ABSENCE IN TWO EARLY WORKS BY SOPHIE CALLE

Works of art, especially when they appear to be immediate and true to life (an a priori assumption of photography), have an inexorable finality that is not for but rather against life, a coldness, a cruelty that goes hand-in-hand with their faculty for dissecting or freezing life.

In 1980, Sophie Calle spent months shadowing strangers in the streets of Paris, not because they interested her, as she said herself, but because of the pleasurable excitement of secret activity. Having photographed them without their knowledge, she would let them disappear from sight and look for new, unwitting subjects. It so happened one evening that she was introduced to one of her victims, Henri B. On learning that he would travel to Venice, she decided to follow him. That decision resulted in SUITE VENITIENNE, a report that is as hyperreal as it is hyperfictional, consisting of written passages, photographs, and maps tracing the routes of pursuit. Henri B.'s ordinary existence becomes strange and mysterious not because Sophie Calle came across tidbits revealing that the journey was more than a mere vacation trip to Venice; no, it is rather her own secret existence, which becomes the mystery of Henri B.'s life. Sophie Calle is the shadow that falls on his life. On the eighth day of her search, after she has finally caught sight of him, seen him through the eye of the camera, and lost him again after an hour, she notes down that at their first brief encounter she learned only that he loved cemeteries. Thus, she proceeds to visit the Jewish cemetery at the Lido and takes two pictures of crumbling tombstones. Henri B. is not there. She writes, "He should have been here. I was counting on him so heavily."

All art reaches beyond the living, beyond the real, to the dead; the art of death as an antidote to death-as-disappearance, to vanishing without a trace.

For months I followed strangers on the street. For the pleasure of following them, not because they particularly interested me. I photographed them without their knowledge, took note of their movements, then finally lost sight of them and forgot them.
At the end of January 1979, on the streets of Paris, I followed a man whom I lost sight of a few minutes later in the crowd. That very evening quite by chance, he was introduced to me at an opening. During the course of our conversation, he told me he was planning an imminent trip to Venice. I decided then to attach myself to his steps and to introduce myself into his life.

PATRICK FREY is a performer, critic, and publisher in Zurich.

SCIENCES

DISTINCTION

Un deuxième système solaire dans le cosmos?

Une ceinture de particules tournant autour de l'étoile Véga, repérées par le satellite IRAS, pourraient constituer un système planétaire en formation.

L'HOMME AU CARNET

Paris. Fin juin, rue des Martyrs. Je trouve un carnet d'adresses. Je le renvoie, je photocopie et le restitue, anonymement. Je me propose. Il s'appelle Pierre D. Je demanderai à ceux qui figurent dans le carnet de me parler de lui. Je l'approcherai, chaque jour, par leur intermédiaire.

MERCREDI Myriam V.
Midi-13 heures

Elle me reçoit chez elle. Je lui dis que l'homme au carnet s'appelle Pierre D. Oui, elle le connaît. Il est amoureux. Elle était allée le voir de la part d'un ami (comme pour lui faire revoir cette femme qui demandait son mari. L'année dernière, elle lui avait demandé de trouver un petit rôle dans un film qu'elle montait : cette fois-ci, refus violemment. — Pourquoi l'avoir choisi, lui ? — Il a un visage qui peut jouer faux. — Elle n'était vraiment pas prête au cinéma. Il n'intéressait jamais à faire le méchant. Pierre avait rencontré une femme qui était venue le voir, elle s'appelait Sylvie, une vieille dame toute droite (raconte et se coupe la parole). Il Pierre n'aimait pas modifier le scénario, le film l'avait mis. « Pierre est resté tout au vieillissement assez brillant qu'en fait pour Modèle. Toujours habillé façon Barbes, avec de grands vêtements de chasse, des pantalons larges en bas. Il se disait des allures qui n'ont rien à voir avec ce qu'il a dans la tête. Elle suggère que c'est volontaire. La première fois qu'il est venu chez elle, il a oublié son pacemaker. Non, elle ne pense pas qu'il s'en fait beaucoup. Elle dit qu'il a toujours été comme ça. Elle l'a connu jeune, il était déjà comme ça dans les premières. Elle était sûr surprise de voir qu'il avait fait le pèlerinage dans son fantasme. Mais elle ne sait pas ce qu'il a fait dans Angoul Pierre, quand il écrit, dans l'intervalle pour franchir mon espace. L'Etat artiste dans lequel l'étais ensuite.

Dans le texte d'hier 2 lisible lire « je l'ai vues » et non « je ne l'ai » et non.

LIBERATION, VENDREDI 12 AOUT 1983

SOPHIE CALLE, L'HOMME AU CARNET, (THE MAN WITH THE ADDRESS BOOK / DER MANN MIT DEM ADRESSBUCH), Libération, August 2 to September 4, 1983, 30 photos and text in daily newspaper / 30 Photos und Text in Tageszeitung.

Paris. End of June. Street of Martyrs. I find an address book. I pick it up, make a photocopy of it and send it back anonymously to its owner. His name is Pierre D. I will ask people listed in the address book to talk to me about him. Every day, through them, I will get closer to him.

■

Paris. Ende Juni. Rue des Martyrs. Ich finde ein Adressbuch. Ich hebe es auf, mache eine Photokopie davon und schicke es anonym an seinen Besitzer zurück. Er heisst Pierre D. Ich werde Leute, die im Adressbuch aufgeführt sind, fragen, mit mir über ihn zu sprechen. Jeden Tag werde ich durch sie ihm etwas näherkommen.

L'HOMME AU CARNET

Paris. Fin juin, rue des Martyrs. Je trouve un carnet d'adresses. Je le renvoie, je photocopie et le restitue, anonymement. Je me propose. Il s'appelle Pierre D. Je demanderai à ceux qui figurent dans le carnet de me parler de lui. Je l'approcherai, chaque jour, par leur intermédiaire.

VENDREDI Martine R.
13h-13h30

Dans un bar de Montparnasse. Parlons de Pierre, elle me dit :
« C'est dans la semaine que je suis le mari de ce mec que j'ai observé sans devenir fétichiste. »

Art as the attempt to exorcise death, to ban it in the midst of life and thus to escape it. Art—and most intensely, the art of photography—is always art of the tombstone. Tombstones are primarily art-things. They stand as petrified primeval artistic gestures at a site of transition, where the tributary of each life flows into the great collective current. Their presence stands for an absent person, for the fact of absence.

When Sophie Calle found Pierre D.'s address book on the Rue des Martyrs in June 1983, she decided to move in on him by talking to the people listed in his address book and to publish the intelligence thus acquired in the daily newspaper *Libération* for the duration of one month. The very name of the street where she found the address book presages the fate that Pierre D.'s identity would undergo in the course of her undertaking. The first time she calls him, his answering machine speaks the truth, "I am absent. I am not here." Sophie Calle links these words with the photograph of a reception room and two empty armchairs. The motif of the empty chair reappears when Myriam V. talks about Pierre D. and the leather armchair in which he used to sit when he came to see her. This time the armchair in Calle's photograph fills the entire picture space. The more people talk about him, the more absent this Pierre D. becomes, an unreal being, almost like one of the living dead or a zombie. He is a cloud in trousers, says Sophie Calle (who has long since taken Pierre's place in Myriam V.'s armchair), quoting another friend, Marianne B., who was quoting Mayakovsky to describe Pierre, adding that his life contained nothing reprehensible, that it was pure, limpid—a condition that could never apply to a living person. In connection with Marianne B.'s remarks, the readers of *Libération* see a picture of a man at a window, as if in a derealized space of transit and transition between window pane and curtains. Finally Sylvie B. declares that it is typical of Pierre to disappear without a trace and tells Calle about a text Pierre supposedly showed her that he wrote himself, reflections on a picture of the Pyramids, in which he reveals his infatuation with Egyptology, his desire to discover untouched graves, and why, as a scriptwriter, he does not have the feeling that he has missed his calling because "... whether mummies or film footage, don't they both have the task of conserving images of the body?"

Pierre D.'s symbolic dying is relentless. His hair, according to Pascal, turned white upon the death of his mother when he was still a young man, and he soon showed signs of premature aging.

Twice the motif of the tombstone occurs, once in the cemetery of V., where Sophie Calle photographs a grave that Pierre D. noted in his address book. The inscription is blurred, wiped out. It is the gravestone *(La pierre!)* that artist Sophie Calle has chosen—symbolically—for Pierre D.

Like no other medium, photographs fake the fact of their relation to reality. Only since the advent of digitalization, that is, the ability to manipulate photographed images at will, has this circumstance become obvious (although it is, of course, a paradigmatic feature of all postphotographic media). Photographs are always stories; they do not represent, they do not report, they do not impart disinterested detachment; instead they gossip,

Libération, Thursday August 29, 1983

Thursday
Anne E. 7.00–8.00 p.m.

She lives with Charles C. It is her turn to be questioned about Pierre. She tells me that he stops by at their place when he goes to see his father who lives on the first floor.

"He is a strange character. Full of possibilities that he does not exploit. His mind is always filled with ideas. He asks people what they think about them because he always needs advice, and then he does not follow through." She also says: "He's a little boy." Anne remembers when Pierre had spent several days at Gordes with them. During the night, she and Charles had heard a disturbing noise. They woke Pierre up to ask him if he had noticed anything strange. He was very angry to have been awakened in the middle of the night. Raving mad even. A bit rude.

No, Anne does not know if he was wearing pyjamas or not, but she is sure that he did not sleep in the nude although it was very hot.

Other impressions about Pierre? "He loves food. He always finishes everything on his plate. It is not hunger, but rather a certain behavior. Another typical thing, the day after an encounter or a dinner, he calls you to thank you, to say how nice it was. When he arrives at a person's house, he makes excuses. During the first thirty seconds, you feel that he does not know what to do with himself. He performs a kind of rather obsequious ceremonial: 'Excuse me...,' 'You're sure I'm not disturbing you?' When he leaves a message on the answering machine, it is always very confused. He is not good at condensing ideas. He has to call back several times."

I ask Anne if there are any objects that belong to Pierre in her house? No. For ten years they had a painting that he painted hanging on the wall. It was 20 x 24". It was very abstract, in brown and russet tones; it was on loan, and they returned it. Recently, Pierre forgot a fancy ball-point pen, but he had already gotten it back. He had also made some coffee liqueur for them, but they had finished it. Before I leave, Anne and Charles show me the windows of Pierre's father's apartment that you can see from their terrace. The metal curtain is closed since he is in the country.

In the hallway of the building, by slipping my hand into the mailbox I can check that the mail is piling up.

Libération, Donnerstag, 29. August, 1983

Donnerstag
Anne E. 19.00-20.00 Uhr

Sie lebt mit Charles C. Sie ist an der Reihe, über Pierre befragt zu werden. Sie erzählt mir, dass er bei ihnen vorbeikommt, wenn er seinen Vater besucht, der im Erdgeschoss wohnt.

«Er ist ein merkwürdiger Typ. Voller Möglichkeiten, die er nicht ausnutzt. Sein Kopf ist immer voller Ideen. Er fragt Leute, was sie von ihnen halten, da er immer Rat braucht, und dann befolgt er ihn nicht.» Sie sagt weiterhin: «Er ist ein kleiner Junge.» Anne erinnert sich daran, wie Pierre einige Tage mit ihnen in Gordes verbrachte. Mitten in der Nacht hörten Charles und sie ein beunruhigendes Geräusch. Sie weckten Pierre auf und fragten ihn, ob auch er etwas Merkwürdiges gehört hätte. Er war sehr verärgert, mitten in der Nacht aufgeweckt zu werden. Sogar fuchsteufelswild. Ziemlich grob.

Nein, Anne wisse nicht, ob er einen Schlafanzug getragen hatte oder nicht, aber sie sei sicher, dass er nicht nackt schlief, obwohl es sehr heiss war.

Andere Impressionen von Pierre? «Er isst gern. Er isst immer seinen Teller leer. Es ist kein Hunger, sondern eine Verhaltensweise. Eine andere typische Sache, am Tag nach einer Begegnung oder einem Essen ruft er dich an, um sich zu bedanken und zu sagen, wie schön es gewesen war. Wenn er bei jemandem eintritt, entschuldigt er sich. In den ersten dreissig Sekunden hat man das Gefühl, dass er nicht weiss, was er mit sich anfangen soll. Er vollführt ein ziemlich unterwürfiges Ritual: «Entschuldigt mich...,» «Seid ihr sicher, dass ich euch nicht störe?» Wenn er auf dem Telefonbeantworter eine Nachricht hinterlässt, so ist sie immer etwas konfus. Ideen zusammenzufassen ist nicht seine Stärke. Er muss einige Male zurückrufen.»

Ich frage Anne, ob es in ihrer Wohnung Gegenstände gäbe, die Pierre gehören? Nein. Zehn Jahre lang wäre ein Bild, das er gemalt hatte, an der Wand gehangen. Es war 51 x 61 cm. Es war sehr abstrakt, in Braun- und Rosttönen; es war eine Leihgabe, und sie hätten es zurückgegeben. Vor kurzem hätte Pierre einen teuren Kugelschreiber vergessen, aber er hätte ihn schon wieder zurück. Er hätte für sie Kaffeelikör gemacht, aber sie hätten ihn schon getrunken. Bevor ich gehe, zeigen mir Anne und Charles die Fenster der Wohnung von Pierres Vater, die man von ihrer Terrasse sehen kann. Die Rolläden sind heruntergelassen, da er auf dem Land ist.

Im Foyer des Gebäudes lasse ich meine Hand in den Briefkasten gleiten und merke, wie sich darin die Post stapelt.

they are drenched in emotional intent. Photographs are apparatically standardized dream pictures, their content consists of fragments of reality. In this sense, Sophie Calle's elaborately captioned photographs are marvellously essential; they are apparatic projections. Sophie Calle projects the letters of Pierre D.'s name onto someone else's tombstone until its appearance there is as "real" as the letter published on the tenth page of the September 28, 1983 issue of *Libération,* in which a certain Pierre Baudry writes an indignant, in fact, extremely hurt letter claiming that he is Pierre D.

And Sophie Calle spirits Henri B. into that Venetian cemetery rampant with melancholy and the motifs of romantic decay until he is as absent/present there as he is in the secret snapshots where he can—supposedly—be "seen," always from the back and at the discreet distance dictated by secret pursuit, a deceptively simple, compelling (and ingenious) device, employed by Sophie Calle to solve the artistic/photographic dilemma of distance.

Distance from her artistic—usually male—object of desire is as much an existential and practical necessity for her as it is for a tamer who exploits the laws of distance in escape-and-attack behavior to train his wild animals.

Weathered inscriptions on tombstones signify unbearable compression, the apotheosis of absence, because tombstone inscriptions (the tomb is the birthplace of writing) must provide more precise information about these absent lives; the inscription gives a name, reports the fact of a life, where and when it began and ended.

Gravestones mark the locus of finality and are themselves finalized places: first and final vehicles of letter and image, places of finalized imagination, even more so when a photograph graces the tombstone (which, like the photo album, is one of the few loci where photographs of people actually find an appropriate resting place!) or, as in Sophie Calle's work, when someone takes a picture of a tombstone. In both cases the inscription functions as the matrix of the photographic caption per se.

Photographs of tombstones eliminate this cardinal issue in photography—the caption—in a manner as compelling and elegant as Calle's solution to the problem of distance and surveillance. A picture of a tombstone (which is the exclusive subject matter of LES TOMBES, 1991) is in a sense the perfect photograph. Its caption is part of the picture and discusses, indeed names, the photographic being: the representation of the absent person.

(Translation: Catherine Schelbert)

SOPHIE CALLE, L'HOMME AU CARNET, (THE MAN WITH THE ADDRESS BOOK / DER MANN MIT DEM ADRESSBUCH), Libération, August 2 to September 4, 1983, 30 photos and text in daily newspaper / 30 Photos und Text in Tageszeitung.

L'HOMME AU CARNET — *A PARTIR DE DEMAIN DANS LIBERATION*

Le carnet de Sophie Calle

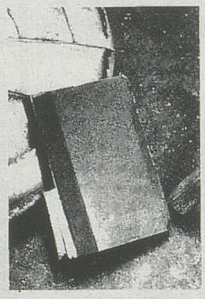
C'est maintenant une habitude. Chaque été, durant un mois, une demi-page de *Libération* attend la livraison quotidienne d'un photographe. Un espace autonome réservé à l'image, pour le feuilleton d'un auteur qui, souvent, emploie davantage les visions que les démonstrations. Ce fut le cas avec Raymond Depardon qui nous expédiait le New York sa correspondance, puis avec François Hers qui nous proposait un Paris baroque, architectural, graphique et presque totalement déserté.

Tout cela se situait, avec des modalités et des auteurs particuliers, dans la lignée directe du reportage. Qu'il ait été intimiste ou plus intellectuel pour la première ouverture d'un quotidien à ce statut du photographe relevait de choix. Cet été, nous continuons avec une autre forme de publication au jour le jour. Avec, une fois de plus, le désir de faire apparaître dans un quotidien des types d'images et des statuts que l'information ignore. Nous aurions pu publier tel ou tel travail remarquable de reporters sur un pays, continuer les balades personnelles de grande qualité graphique. Nous aurions eu un peu le sentiment de nous répéter et, surtout, de ne pas avancer dans la multiplication des formes d'images que doit véhiculer un quotidien.

Une autre forme de « reportage », donc, pour l'été 1983. Un feuilleton réalisé par une artiste bien particulière qui se nomme Sophie Calle. Une artiste qui travaille avec les mots et les images, suivant des obsessions, des fantasmes, inventant des histoires et nous étonnant plus d'une fois des narrations qu'elle suscite. Son premier travail connu — elle n'a pour l'instant pas révélé ses carnets, véritables mines de chroniques étonnantes et passionnelles -s'intitulait *les Dormeurs*. Sophie Calle avait demandé à des gens qu'elle ne connaissait pas de se succéder dans son lit durant huit heures d'affilée. Toutes les heures, la photographe opérait et, durant l'expérience, prenait des notes sur chacun de ses patients ou intervenants. L'expérience commençant un premier avril, ajoutons pour l'anecdote que le poisson rouge acheté par Sophie Calle pour l'occasion et proposé en cadeau à chacun des occupants temporaires du lit qui la refusèrent se suicida le dernier jour en sautant du bocal.

Deuxième travail, exposé à Beaubourg, un autoportrait pas comme les autres. Pour une exposition consacrée à ce thème, Sophie Calle fut invitée. Elle décida de se faire suivre durant une semaine par un détective privé et exposa le résultat de l'enquête la concernant.

Mais c'est cette année, avec la publication de son livre *Suite vénitienne* (1), que Sophie Calle a largement présenté son travail. Apprenant qu'un homme qu'elle avait suivi dans la rue partait pour Venise, elle décide de l'y rejoindre et de l'espionner, de le retrouver, de le suivre, de connaître ses moindres faits et gestes. Elle y parvient, puis se fait repérer et réussit à rentrer à Paris par un train différent de celui de son « modèle » qu'elle immortalise une dernière fois à son arrivée à la Gare de Lyon. Avec ce livre, Sophie Calle a inventé un type particulier de récit, utilisant souvent la photographie comme une forme de preuve, mais qui existe davantage par la relation entre le texte et les images que par la force de chacun des éléments. Beaucoup de photos ne présentent pas d'intérêt graphique particulier et le texte, de facture simple et claire, fait de notes scrupuleuses



et de quelques réflexions personnelles. Mais l'histoire est passionnelle, le récit s'invente entre les photographies et les mots, pétri d'une tension entre deux formes de narrations parallèles.

Avec sa dernière exposition à la galerie Chantal Crousel, Sophie Calle proposait une autre étape, policière et voyeuse — comme le sont souvent la photographie et le constat —. Engagée dans un grand hôtel de Venise comme femme de chambre, Sophie Calle a enregistré, noté, mis en forme ce que des détails lui disaient de la vie et de la personnalité des clients de l'hôtel dont elle préparait les chambres. Curiosité et romanesque, attention au détail, passion de l'enquête, terrible portrait d'inconnus qui vous font penser que vous avez eu de la chance de ne pas tomber sur cette femme de chambre d'un genre un peu spécial qui cache son Leica et son carnet de notes sous la serpillière.

Pour notre feuilleton de l'été, Sophie Calle a réalisé une nouvelle histoire. Une histoire de carnet d'adresses. Une histoire toute simple, en fait. Un jour de fin juin, elle découvre un carnet d'adresses perdu par son propriétaire. Elle le ramasse, le photocopie et le renvoie immédiatement à celui dont le nom figure sur la page de garde. Puis elle décide d'appeler des numéros contenus dans le carnet. But de l'opération : faire le portrait d'un individu à travers ce que ses proches — ou supposés tels puisqu'ils sont dans son carnet — disent de lui, confient de lui. Un pari de portrait par personnes interposées, un jeu de puzzle laissant une large place au hasard pour enquêter sur un propriétaire de carnet d'adresses au-dessus de tout soupçon.

Pour construire, liant images et textes, un récit. Un portrait par touches et par épisodes, la découverte d'un inconnu dont nous ne saurons peut-être jamais qui il est vraiment. Ce portrait sera aussi le récit de sa constitution par bribes, avec les échecs et les émotions, les découvertes, les banalités, les contradictions.

Sophie Calle a donc trouvé un carnet d'adresses perdu. C'est devenu une histoire et un feuilleton. Une aventure ordinaire, au coin de la rue, qui pourrait bien nous arriver pour peu que nous le voulions. Ça commence demain.

Christian CAUJOLLE

(1) Editions de l'Etoile, post-face de Jean Baudrillard.

ROBERT BECK

Paranoia by the dashboard light: *SOPHIE CALLE'S AND GREGORY SHEPHARD'S* DOUBLE BLIND

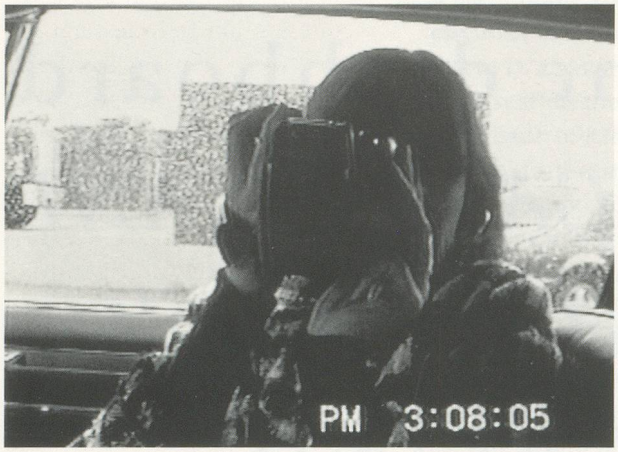
I remember standing at my grandmother's grave with my father and grandfather looking down at the dates on her stone when my grandfather said, "You know, Jimmy, your mother used to sleep around." My father didn't answer, as if he'd heard it all before. We just got in the car and left. Looking back now, I understand that conversation was older than all of us. It hadn't changed. GREGORY SHEPHARD

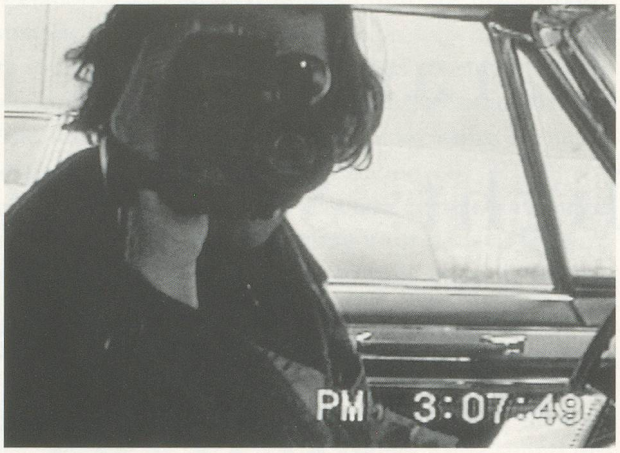
Years ago my father told me I had bad breath. He made me an appointment with a generalist. When I arrived, I realized it was a psychoanalyst. I could not believe my father had sent me to one, knowing his allergy to them. My first comment to the doctor was "There must be some mistake. My father sent me to see a generalist because he said I had bad breath." And the man replied, "You do everything your father tells you to do?" I became his patient. SOPHIE CALLE

DOUBLE BLIND is the story of two artists, Sophie Calle and Gregory Shephard, who drive cross country at cross purposes—her aim is to marry him, his aim is to make a movie. Armed with small-format video camcorders, the two take aim at each other, and somehow manage to make a movie of their marriage. From courtship through climax to dénouement, meandering from New York to Oakland via Las Vegas in his Cadillac convertible, the couple is continually at odds. The difference between his story and hers is the story the tape has to tell, which places DOUBLE BLIND in somewhat of a narrative double bind. Struggling to negotiate the sexual difference of these two very uneasy riders—who do not drive so much as they are driven in flights towards opposing fantasies—DOUBLE BLIND dramatizes just how compulsory heterosexuality is.[1)]

The shot/reverse-shot, a traditional cinematic editing technique used to integrate two opposing perspectives, provided the artists with a practical way with which to unify hours of video material shot from their differing points of view. Conventionally, this cinematic device sutures a world authored by a single director. In DOUBLE BLIND it must do double-time, stitching together the wildly discordant perspectives of two antagonistic authors into a unified whole. Both want to enunciate a narrative of a fantasy that persists, an image of themselves as desirable to the other—hers of womanliness in wedlock, his of manliness in moviemaking. As the organizing principle

ROBERT BECK is an artist living in New York.





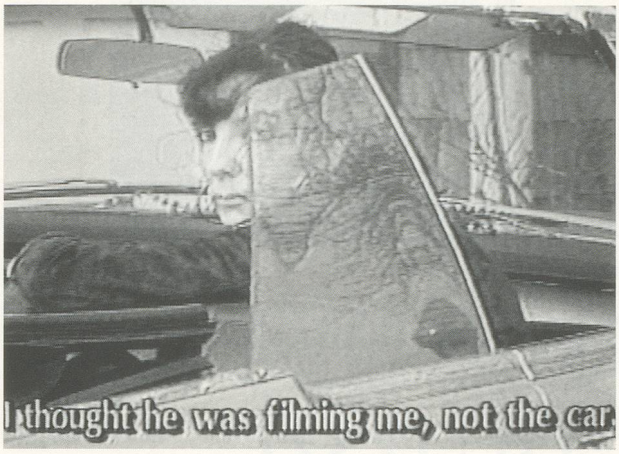
of the tape, the shot/reverse-shot metaphorically exemplifies the couple's opposing desires, representing the struggle for narrative authorship that endlessly wages between them.

With each author participating in the production of the video—both as subject behind the camcorder and as object before it—the male/female binary, at least as it is maintained in mainstream cinematic narrative, is destabilized here. His gaze does not hit the side of her face but the lens of her camcorder, which she trains on him in objection to her own objectification. This is exemplified in a scene in which the two confront one another, camcorder to camcorder, like a pair of cyclops spawned by SONY. Simultaneously recorded and recording, they each strangely mirror the other in their shot/reverse-shot battle. Here sexual difference does not neatly fold into one—the masculine. And because both look and are looked at, male/female does not conveniently correspond to active/passive. As for the old Lacanian "being vs. having" charade, she may or may not be the image, he may or may not have it.

Symptomatic of this near breakdown, and enhanced by the shot/reverse-shot system, is the latent paranoia the couple experiences at points along the way—as Gregory whispers, "I'm glad she can't hear my mind." The more he withholds "it" ("No sex last night" is her resigned refrain), the further Sophie probes ("You're constantly searching through and turning up evidence of things; invasion of privacy, which you specialize in" is his defense). As the cherished dichotomy of male/female teeters, the artists scramble to secure it, reinforcing other dualisms throughout the tape.

While the coast-to-coast world outside the car is frozen in still images of so many generic roadside sites, the lovers' dashboard romance expands inside in real-time, relative to the claustrophobic universe

SOPHIE CALLE / GREG SHEPHARD
DOUBLE BLIND, 1992
Video, color, sound; 76 min
Production: Bohen Foundation
Postproduction: San Francisco Art Space
Cut: Michael Penhallow
Distribution: Electronic Arts Intermix, New York



Ich dachte, er würde mich filmen, nicht den Wagen.

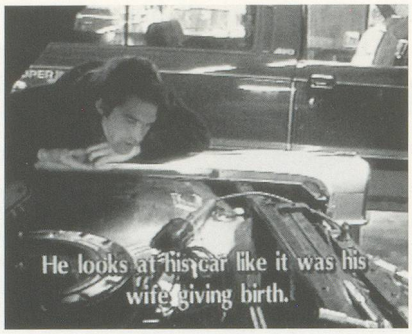
they inhabit there. As perhaps the most drastic division of narrative cohesion, the seamlessness of the soundtrack is split between his thoughts and hers, whispered in betrayal of their exchanged words and actions. Reading from diaries logged daily throughout the trip, or spoken spontaneously in often mean-spirited retorts, their conflicting voice-over commentaries ultimately contest the verisimilitude of their life together through a viewfinder. Each fights for his or her story as fact, the other's as fiction.

The gendered bifurcation of the narrative also contests the tape's easy classification as one genre or the other. Is it a road movie—a man's flight from social conformity to a place outside the law—or a melodrama—"a woman's film" of life at home within the law? Inverting the codes of the traditional road movie, the artists' flight is not an escape from a suffocating social order but one moving towards it via marriage. And, with sexual difference portrayed as a protracted conflict between the protagonists, a woman's place is clearly no longer in the home. If a genre has a gender, then as a melodramatic road movie, DOUBLE BLIND is a genre-bender.

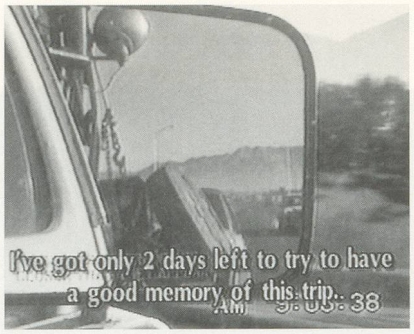
Road movie/melodrama, shot/reverse-shot, inside/outside, static/moving, thoughts/actions, fact/fiction. These binarisms all but disappear on the occasion of the couple's wedding in Las Vegas at a drive-through chapel. This is the "primal scene" of DOUBLE BLIND, the couple's desired destination. With the convertible roof down, cameras fixed at a distance, and the artists pronounced man and wife, interior opens onto exterior, shot/reverse-shot gives way to an establishing one, and thought becomes action with the words, "I do." If only for a moment, the marriage unifies the discordant narratives, dispels doubt, and abolishes the artists' mutual ambivalence. With the ring she is wed to her fantasy "that a man wanted me enough to marry me." And his filmmaking fantasy is framed with the establishing shot—a camera angle that in narrative cinema connotes "objectivity." When the groom kisses the bride, the artists acknowledge the narrative fulfillment provided by the scene, sealing it with a superimposed red heart—love American style.

When Sophie comments over a still of Gregory carrying her across the threshold of a storybook cottage, "This is how it all began," the cause of DOUBLE BLIND as an effect of the countless romantic narratives that precede it becomes clear. With unhappiness following the couple's happily-ever-after so closely, the tape exposes normative gender as the ruse that it is—promised by the ritual of marriage yet never inhabitable as husband and wife. Accordingly, gender accumulates "authenticity" through its repetition as a performance. Therefore, despite the artists' best efforts, neither he nor she can "be" a gender; they can only "do" one through repeat performances.[2)] This may be why their roadway romance is refracted through an endless succession of personal narratives—memories, anecdotes, stories, fantasies, reveries—all of which "naturalize" sexual difference.

In the classic cinematic narrative, woman often stands as the sign of sexual difference, fetishized as the other for a masculine gaze, an "objectivity" which consolidates his identity. DOUBLE BLIND does not overlook the significance of Sophie Calle's willful participation in rehearsing this narrative as a reality. Indivisible from the romantic fantasy, misogyny and masochism are re-presented here as everyday experiences, sanctioned by the institution of marriage. As Gregory says, "Just the fact that we were married...



Er schaut sein Auto an, als würde er
seiner Frau bei der Geburt ihres Kindes zuschauen.



Es bleiben mir nur noch zwei Tage,
um mir eine gute Erinnerung an diese Reise zu verschaffen.

made me want to take you. And not for one second did I want to ask, or need to ask, or feel I should ask. I just felt I wanted to take you. I'm getting an erection just thinking about it." And as she responds, though only to herself, "That's the first thing marriage has given me." In DOUBLE BLIND, the question raised by Calle's pursuit of the romantic promise offered by the classic cinematic narrative may be understood not as Freud's "What does she want?" but, as Parveen Adams has stated, "How can she want?" [3)]

Making a mockery of the artist's anxious passive/aggressive attempts to do otherwise, DOUBLE BLIND problematizes being/having from male/female through the simultaneous presentation of its directors' dynamically opposing points of view. Poking holes in the romantic narrative at the level of cinematic enunciation, the artists denaturalize gender uniformity, which they respond to reciprocally at the level of fantasy. Stranded without the classic cinematic narrative compass of male/female, the spectator's identification must be redirected along the routes of active/passive. The title DOUBLE BLIND may suggest, psychoanalytically, in its metaphorical reference to a blindness experienced by both artists, that the passage through the original (Oedipal) drama to the sexual difference of its dénouement may not be so dissimilar for boy and girl. Again the question, "What does she want?", is here mirrored by a subsequent one, "What does he want?" Gregory's ambiguous answer in the end, "To try and tell an honest story," hints at the "dishonesty" of DOUBLE BLIND, its dramatic failure to fortify identity on the foundation of heterosexual norms. Repeating the narrative means repeating the role—once more with feeling. Both illusive and elusive, "being" is the affect of "doing" gender, an encore performance in the compulsion to repeat. After all, as Gregory muses somewhere along the way, "It's good to have these destinations until you get there, and then what?"

1) Monique Wittig, "The Straight Mind." Reprinted in Out There: Marginalization and Contemporary Culture, New York and Cambridge, MA, The New Museum of Contemporary Art and M.I.T. Press, 1990.

2) "... the 'unity' of a gender is the effect of a regulatory practice that seeks to regulate gender identity uniform through a compulsory heterosexuality." In: Judith Butler, Gender Trouble, New York, Routledge, Chapman & Hall, 1990.

3) Parveen Adams, "The Three (Dis)Graces," unpublished paper, 1992.

ROBERT BECK

Paranoia hinterm Armaturenbrett: *SOPHIE CALLES UND GREGORY SHEPHARDS* DOUBLE BLIND

«Ich erinnere mich, wie ich mit meinem Vater und Grossvater am Grab meiner Grossmutter stand und die Inschrift auf ihrem Grabstein las, als mein Grossvater sagte: ‹Weisst du, Jimmy, deine Mutter ging mit jedem ins Bett.› Mein Vater antwortete nicht, so, als hätte er das alles schon mal gehört. Wir stiegen einfach in den Wagen und fuhren los. Wenn ich jetzt daran zurückdenke, begreife ich, dass dieses Gespräch älter war als wir alle. Es hatte sich nicht verändert.»

GREGORY SHEPHARD

«Vor Jahren sagte mein Vater zu mir, ich hätte Mundgeruch. Er vereinbarte für mich einen Termin bei einem praktischen Arzt. Als ich dort ankam, merkte ich, dass es ein Psychoanalytiker war. Ich konnte nicht glauben, dass mein Vater mich dorthin geschickt hatte, wo ich doch wusste, wie allergisch er gegen sie war. Meine erste Bemerkung zu dem Arzt war: ‹Da muss ein Missverständnis vorliegen. Mein Vater hat mich zu einem praktischen Arzt geschickt, weil er sagte, ich hätte Mundgeruch›. Und der Mann erwiderte: ‹Tun Sie alles, was Ihr Vater Ihnen sagt?› Ich wurde seine Patientin.»

SOPHIE CALLE

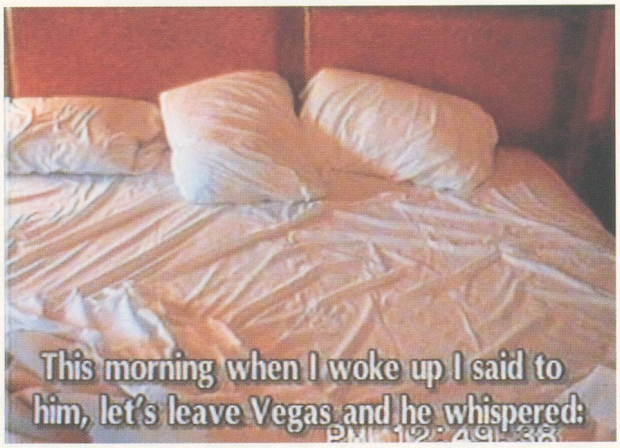
DOUBLE BLIND ist die Geschichte zweier Künstler, Sophie Calle und Gregory Shephard, die kreuz und quer durch die USA fahren und dabei entgegengesetzte Ziele verfolgen – ihr Ziel ist es, ihn zu heiraten, sein Ziel dagegen, einen Film zu machen. Mit kleinformatigen Video-Camcordern ausgerüstet, legen die beiden aufeinander an, und irgendwie gelingt es ihnen, einen Film über ihre Heirat zu drehen. Das Paar liegt ununterbrochen im Streit – von der Zeit der jungen Liebe über den Höhepunkt bis zur Auflösung –, während es in seinem Cadillac Kabriolett (auf verschlungenen Wegen) von New York via Las Vegas nach Oakland irrt. Der Unterschied zwischen seiner Geschichte und ihrer ist die Geschichte, die der Film erzählen soll; dadurch gerät DOUBLE BLIND in eine Art erzählerische Doppelbindung (Schizophrenogene Interaktion, in der widersprüchliche Informationen aufeinandertreffen. Anm. d. Red.). In dem Bemühen, den Geschlechtsunterschied zwischen den beiden ausgesprochen verkrampften Reisenden, diesen *un-Easy* Riders, zu überwinden – die weniger fahren, als dass sie zur Flucht in entgegengesetzte Phantasien getrieben werden –, thematisiert DOUBLE BLIND gerade den Zwangscharakter der Heterosexualität.[1] Das Verfahren Aufnahme/Gegenaufnahme, eine traditionelle

ROBERT BECK ist Künstler und lebt in New York.

Schnittechnik beim Film, die benutzt wird, um zwei entgegengesetzte Perspektiven zu integrieren, war für die Künstler eine praktische Möglichkeit, viele Stunden Videomaterial, die von ihren unterschiedlichen Standpunkten aus aufgenommen waren, zu verbinden. Üblicherweise wird mit diesem Kunstgriff im Film eine Welt zusammengeschnitten, die ein Regisseur allein entworfen hat. In DOUBLE BLIND ist verdoppelte Zeit zu bewältigen, die sich heftig widersprechenden Perspektiven zweier antagonistischer Autoren müssen zu einem einheitlichen Ganzen zusammengeflickt werden. Beiden geht es um die erzählerische Darstellung einer überdauernden Phantasie, eines Bildes von sich selbst, wie es dem jeweils anderen als begehrenswert erscheinen soll – ihres der Weiblichkeit in der Ehe, seines der Männlichkeit des Filmemachens. Das Prinzip Aufnahme/Gegenaufnahme, nach dem der Film aufgebaut ist, veranschaulicht die entgegengesetzten Wünsche des Paares und stellt den Kampf um die erzählerische Autorschaft dar, der endlos zwischen ihnen tobt.

Beide Autoren sind an der Produktion des Videos beteiligt – sowohl als Subjekt hinter dem Camcorder als auch als Objekt davor; dadurch wird hier der Dualismus männlich/weiblich, zumindest so, wie er im Kino dargestellt und aufrechterhalten wird, aus dem Gleichgewicht gebracht. Sein Blick trifft nicht auf ihr Profil, sondern auf das Objektiv ihres Camcorders, den sie als Protest gegen ihre eigene Vergegenständlichung auf ihn richtet. Das wird in einer Szene vorgeführt, in der die beiden sich gegenüberstehen, Camcorder gegen Camcorder, wie ein von SONY gezüchtetes Zyklopenpaar. Gleichzeitig aufgenommen und aufnehmend, ist in der Aufnahme/Gegenaufnahme-Schlacht jeder auf seltsame Art und Weise der Spiegel des anderen. Hier fächert sich die Geschlechterdifferenz für einmal nicht zusammen

SOPHIE CALLE / GREG SHEPHARD
DOUBLE BLIND, 1992
Video, Farbe, Ton; 76 min
Produktion: Bohen Foundation
Nachproduktion: San Francisco Art Space
Schnitt: Michael Penhallow
Verleih: Electronic Arts Intermix, New York

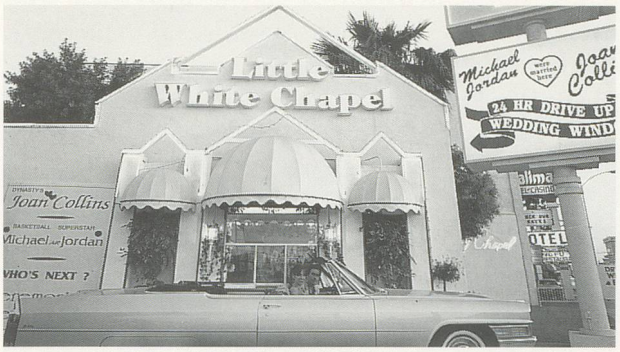


An diesem Morgen, als ich aufwachte, sagte ich zu ihm, lass uns weggehen von Vegas, und er flüsterte:

zu einem Geschlecht – dem männlichen. Und weil beide sehen und gesehen werden, gibt es hier keine praktische Entsprechung zwischen männlich/weiblich und aktiv/passiv. Was die alte Lacansche Scharade «sein vs. haben» anbetrifft: vielleicht ist sie das Bild, vielleicht auch nicht, vielleicht hat er es, vielleicht auch nicht.

Die Paranoia, die das Paar in manchen Augenblicken seiner Reise erlebt, ist symptomatisch für den Beinahe-Zusammenbruch und wird noch durch die Aufnahme/Gegenaufnahme-Technik verstärkt – so flüstert Gregory: «Ich bin froh, dass sie meine Gedanken nicht hören kann.» Je mehr er ihr «es» entzieht («Kein Sex letzte Nacht», lautet ihr resignierter Refrain), um so mehr dringt Sophie Calle in ihn («Ununterbrochen durchsuchst du und förderst Beweismaterial zutage; Eingriff in die Privatsphäre, darauf bist du spezialisiert», lautet seine Verteidigung). Weil die bequeme Zweiteilung männlich/weiblich ins Wanken gerät, bemühen sich die Künstler, sie abzufedern, und bringen den ganzen Film hindurch andere Gegensätze (wieder) zur Geltung.

Während die Welt ausserhalb des Wagens, von der Ost- bis zur Westküste, in Standphotos so vieler allgemein-typischer Orte entlang des Weges erstarrt, entwickelt sich die Armaturenbrettromanze der Liebenden im Wagen in der Realzeit ihres klaustrophobischen Universums. In der vielleicht drastischsten Aufspaltung des erzählerischen Zusammenhangs teilt



sich die sonst nahtlose Tonspur in seine und ihre Gedanken, geflüsterte Treubrüche ihrer Worte und Taten. Ihre kontroversen Kommentare – vorgelesen aus ihren täglich geführten Reisetagebüchern oder in meist boshaften Entgegnungen spontan dahingesagt – zweifeln letztendlich die Wahrhaftigkeit ihres gemeinsamen Lebens im Bildsucher an. Jede/r kämpft darum, ihre/seine Geschichte als Wahrheit, die der/des anderen als Fiktion darzustellen.

Die durch die Geschlechterdifferenz geteilte Erzählung stellt auch die problemlose Zuordnung des Films zu dem einen oder anderen Genre in Frage. Handelt es sich um ein *Road-Movie* – ein Mann flieht aus der gesellschaftlichen Konformität und stellt sich ausserhalb des Gesetzes – oder um ein Melodrama – «einen Frauenfilm» über das häusliche Leben im Rahmen des Gesetzes? In Umkehrung der Regeln des traditionellen *Road-Movies* ist die Flucht der Künstler kein Entrinnen aus einer erdrückenden Gesellschaftsordnung, sondern mittels Heirat gerade eine Bewegung darauf zu. Weil die Geschlechterdifferenz als langwieriger Konflikt zwischen den Protagonisten geschildert wird, wird deutlich, dass der Platz einer Frau nicht mehr im Haus ist. Wenn man einem Genre ein Geschlecht zuordnen kann, dann ist DOUBLE BLIND als melodramatisches Road-Movie so etwas wie ein Genre-Zwitter.

Road-Movie/Melodrama, Aufnahme/Gegenaufnahme, innen/aussen, statisch/beweglich, Gedanken/Taten, Wahrheit/Fiktion. Diese Dualismen verschwinden jedoch anlässlich der Hochzeit des Paares in einer *Drive-in*-Auto-Kapelle in Las Vegas. Das ist die «Schlüsselszene» in DOUBLE BLIND: das ersehnte Reiseziel des Paares. Durch das offene Verdeck, die in einem bestimmten Abstand fest angebrachten Kameras und die zu «Mann und Frau» erklärten Künstler öffnet sich das Innen dem Aussen, Aufnahme/Gegenaufnahme weichen einer Gesamtaufnahme, und mit dem Jawort wird der Gedanke zur Tat. Wenn auch nur für einen Augenblick: die Heirat vereinigt die sich widersprechenden Erzählungen, zerstreut die Zweifel und hebt die Ambivalenz der Künstler auf. Durch den Ring heiratet sie ihre Phantasie, «dass ein Mann sie genügend begehrt, um sie zu heiraten». Und seine Filmemacher-Phantasie wird durch die Gesamtaufnahme ausgedrückt – durch einen Kamerawinkel, der im Erzählkino gleichbedeutend ist mit «Objektivität». Als der Bräutigam die Braut küsst, erkennen die Künstler den in der Szene angelegten Höhepunkt an und besiegeln ihn mit einem sie überlagernden roten Herzen – Liebe auf amerikanisch.

Wenn Sophie zu einem Standphoto von Gregory, der sie über die Schwelle eines märchenhaften Häuschens trägt, kommentiert: «So fing alles an», dann wird deutlich, dass die Ursache für DOUBLE BLIND in der Wirkung der zahllosen, dem Film vorausgegangenen Liebesgeschichten liegt. Durch das Unglück, das so bald auf das Versprechen ungetrübten Glücks folgt, entlarvt der Film die präskriptive Geschlechtszugehörigkeit als das, was sie ist – ein Trick: im Heiratsritual wird etwas versprochen, was für Mann und Frau doch nie zu verwirklichen ist. Folglich steigt die «Authentizität» der Geschlechtsrolle durch ihre wiederholte Ausübung. Trotz aller Anstrengungen der Künstler kann deshalb weder er noch sie ein Geschlecht «sein»; sie können nur durch wiederholte Ausübung eins «tun».[2] Vielleicht ist das der Grund, warum ihre Landstrassen-Romanze durch eine endlose Folge von persönlichen Erzählungen gebrochen wird – Erinnerungen, Anekdoten, Geschichten, Phantasien, Tagträumereien –, die alle die Geschlechterdifferenz «als natürlich erklären».

In der klassischen Darstellung im Film steht die Frau als das Symbol für die Geschlechterdifferenz

und wird als das andere (Geschlecht) zum Fetisch für den männlichen Blick, für eine «Objektivität», die seine Identität konsolidiert. DOUBLE BLIND übersieht nicht die Bedeutung von Sophie Calles bewusster Beteiligung beim Einüben dieser Darstellung als Realität. Frauenfeindlichkeit und Masochismus sind untrennbar mit der romantischen Phantasie verbunden und werden hier als alltägliche, von der Institution Ehe sanktionierte Erfahrungen dargestellt. Wie Gregory sagt: «Allein die Tatsache, dass wir verheiratet waren..., weckte in mir das Verlangen, dich zu nehmen. Und nicht einen Augenblick lang hatte ich den Wunsch, dich zu fragen, ich hatte es weder nötig zu fragen, noch hatte ich das Gefühl, ich sollte fragen. Ich fühlte einfach, dass ich dich nehmen wollte. Ich kriege eine Erektion, wenn ich nur daran denke.» Und wie sie, wenn auch nur zu sich selbst, darauf erwidert: «Das ist das erste, was die Ehe mir gebracht hat.» Die Frage, die sich durch Sophie Calles Streben nach dem romantischen Versprechen, das von den klassischen Erzählungen des Kinos vorgegeben wird, in DOUBLE BLIND stellt, lautet weniger «Was will sie?», sondern vielmehr, wie Parveen Adams es formuliert hat, «Wie kann sie wollen?».[3)]

DOUBLE BLIND macht sich lustig über die eifrigen passiven/aggressiven Bemühungen der Künstler, es anders zu machen, und problematisiert durch die gleichzeitige Präsentation der dynamisch entgegengesetzten Standpunkte seiner Regisseure den Unterschied von sein/haben zu männlich/weiblich. Auf der Ebene des filmischen Ausdrucks durchlöchern die Künstler die romantische Darstellung, auf der Ebene der Phantasie reagieren sie wechselseitig auf die Geschlechterübereinstimmung männlich/weiblich und verfremden sie. Ohne den Kompass, den die herkömmliche Kino-Erzählung des Männlichen/Weiblichen abgibt, muss die Identifizierung des Zuschauers auf die Landkarte des Aktiven/Passiven verwiesen werden. In seinem metaphorischen Verweis auf eine von beiden Künstlern erfahrene Blindheit mag der Filmtitel, psychoanalytisch betrachtet, darauf verweisen, dass für Jungen und Mädchen das Erleben des ursprünglichen (ödipalen) Dramas bis zu seiner geschlechtsspezifischen Auflösung vielleicht nicht so unterschiedlich ist. Hier wird die Frage «Was will sie?» in einer nachfolgenden «Was will er?» widergespiegelt. Gregorys zweideutige Antwort am Schluss: «Versuchen, eine ehrliche Geschichte zu erzählen», deutet auf die «Unehrlichkeit» von DOUBLE BLIND, das dramatische Misslingen seines Versuchs, Identität auf der Grundlage der heterosexuellen Geschlechtsrollen zu stärken. Die Erzählung zu wiederholen bedeutet, die Rolle zu wiederholen – noch einmal mit Gefühl. Gleichzeitig illusorisch und schwer fassbar ist im Sein der Hang, Geschlecht zu «tun», eine nochmalige Ausübung unter dem Zwang zur Wiederholung. Schliesslich sagt Gregory irgendwo unterwegs grüblerisch: «Es ist gut, diese Reiseziele zu haben, bis man dort ankommt, und was dann?»

(Übersetzung: Bela Wohl)

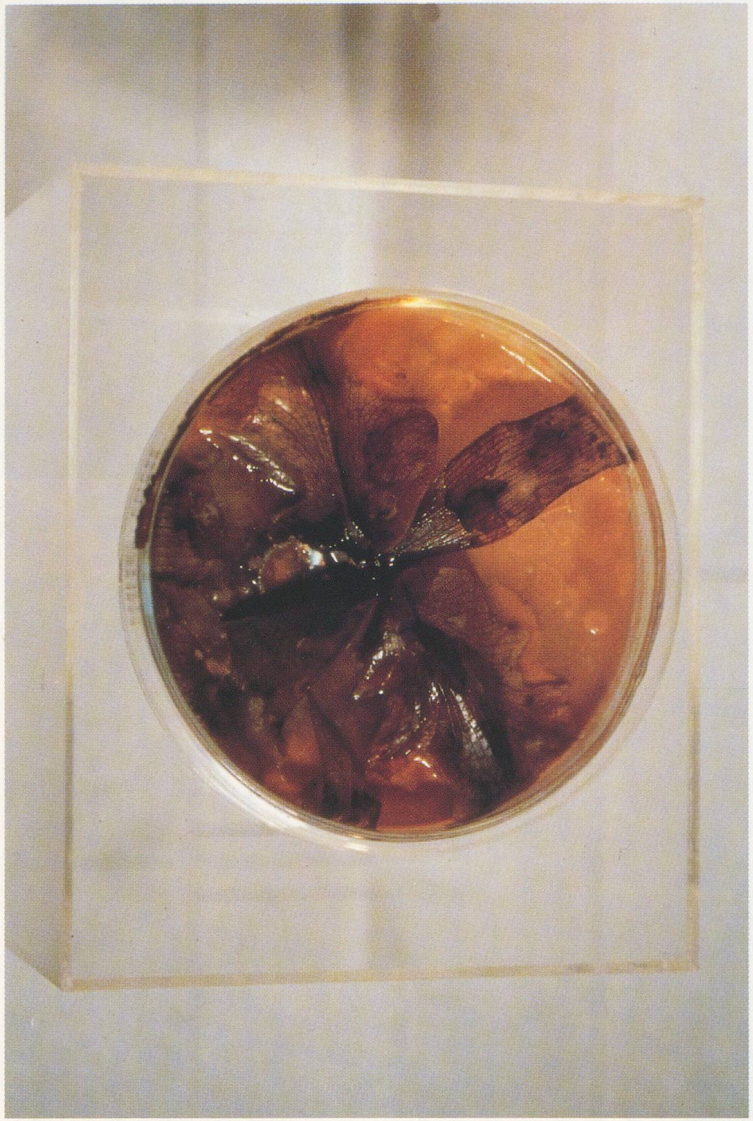
1) Monique Wittig, «The Straight Mind», Nachdruck in *Out There: Marginalization and Contemporary Culture*, New York, N.Y., and Cambridge, MA: The New Museum of Contemporary Art and Massachusetts Institute of Technology, 1990.

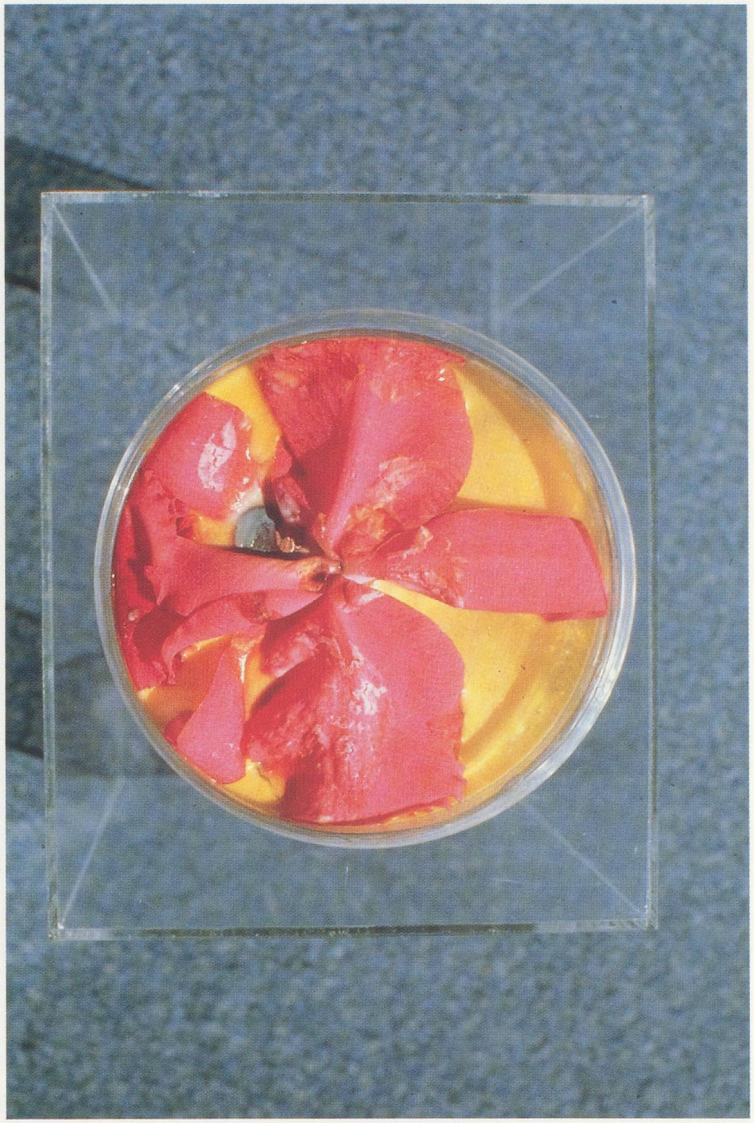
2) «... die ‹Einheit› der Geschlechter ist die Wirkung einer regulativen Praxis, die die Identität der Geschlechter durch eine erzwungene Heterosexualität gleichzumachen sucht.» in: Judith Butler, *Gender Trouble*, New York, Routledge, Chapman & Hall, Inc., 1990.

3) Parveen Adams, «The Three (Dis)Graces», unveröffentlicht, 1992.

PM 4:43:10

LIZ LARNER, ORCHID, BUTTER MILK, PENNY, 1987.





ORCHID, BUTTER MILK, PENNY three months later / drei Monate später.