



UPPSALA
UNIVERSITET

Konstvetenskapliga institutionen

Sophie Calle i den andres spår
Tre tidiga verk

Författare: Eva Ranglin ©
Påbyggnadskurs (C) i konstvetenskap
Vårterminen 2017
Handledare: Carolina Brown Ahlund

ABSTRACT

Institution/Ämne	Uppsala universitet. Konstvetenskapliga institutionen, Konstvetenskap
------------------	---

Författare	Eva Ranglin
------------	-------------

Titel och undertitel:	Sophie Calle i den andres spår – Tre tidiga verk
-----------------------	--

Engelsk titel:	Sophie Calle in the trace of the other – Three early works of art
----------------	---

Handledare	Carolina Brown Ahlund
------------	-----------------------

Ventileringsstermin:	Höstterm. (år)	Vårterm. (år)	Sommartermin (år)
		2017	

<p>Innehåll:</p> <p>Uppsatsen behandlar tre tidiga verk av Sophie Calle; <i>Suite vénitienne</i>, 1980, <i>L'hôtel (Hotellet)</i>, 1981 och <i>La Filature (Skuggningen)</i>, 1981. Utgångspunkten för uppsatsen är frågan om identitet och Sophie Calles tillvägagångssätt i sina verk. De tre verken beskrivs i sin helhet. Utifrån beskrivningen och litteraturstudier diskuteras olika infallsvinklar på verken. Frågan om identitet prövas med en teoretisk utgångspunkt i psykoanalysen, i huvudsak Jacques Lacans teorier om spegelstadiet. Sophie Calles tillvägagångssätt ses i samband med Roland Barthes teorier om text och läsare. Lek, olika förkländnader och slumpen är viktiga inslag i Calles verk. Slumpen var också viktig för surrealisterna och Calles verk har vissa drag gemensamt med dem. Sophie Calles verk sätts också i samband med konceptkonsten, både vad det gäller utförande, dokumentation av verken och sättet att använda sig av text och fotografi. Calle skiljer sig från konceptkonstnärerna genom att hon är mer personlig och intim i sina verk. Sophie Calles verk är mångfacetterade och kan infogas i flera olika sammanhang.</p>
--

INNEHÅLLSFÖRTECKNING

I. INLEDNING	5
Val av ämne	5
Syfte och frågeställningarna	5
Avgränsningar	6
Metod och material	6
Teori	9
<i>Psykoanalys</i>	9
<i>Feministisk filmteori</i>	11
Tidigare forskning	12
Bakgrund	14
<i>Sophie Calles verk – en översikt</i>	14
<i>Konceptkonst</i>	17
<i>Konceptkonst och fotografi</i>	19
II. TRE TIDIGA VERK	20
Suite vénitienne	20
L'hôtel (Hotellet)	26
La Filature (Skuggningen)	30
III. DISKUSSION	35
Calles metod	35
Att spegla sig i den andre	40
Detektiv	42
Maskerad	44
Lek	45
Slump	46
Konceptkonsten	47
Slutsatser	50
<i>Vad är det Calle gör/undersöker i sina verk?</i>	50
<i>Hur går Calle tillväga?</i>	51

<i>Vilken betydelse/mening kan man utläsa av det Calle gör?</i>	52
IV. SAMMANFATTNING	53
V. KÄLL- OCH LITTERATURFÖRTECKNING	55
VI. BILDFÖRTECKNING	57

I. INLEDNING

Val av ämne

Den franska konstnären Sophie Calle (f. 1953) är verksam sedan 1970-talet. Mitt intresse för Sophie Calle började under tidigt 1990-tal när jag läste utställningskatalogen *Sophie Calle - in under skinnet* från hennes utställning på Kulturhuset i Stockholm under årsskiftet 1991-1992.¹ Sophie Calles verk, eller projekt, från det sena 1970-talet och 1980-talet presenterades i denna utställning. Det som fascinerade mig var hennes okonventionella metoder i de verk där hon undersöker andras identiteter, och sin egen, genom att skugga personer, och låta sig själv skuggas, genom att intervjua vänner till en man som tappat sin adressbok eller genom att undersöka hotellgästernas resväskor när hon arbetar som hotellstäderska. Lika intressant är det att fundera över vad det är som skapar bilden av en annan person eller av en själv. Hur skapas vår identitet? Är det genom våra handlingar och föremål vi använder och lämnar efter oss som spår som skapar bilden av en person? Vad är det Sophie Calle försöker göra i sina verk när hon följer andra personer i deras spår eller själv lägger ut spår som en inhyrd detektiv följer? Hur nära kan hon komma den hon följer och var går gränsen för hennes undersökningar? Vad får hon veta om den andre och vad visar hon själv av sin identitet? Sophie Calle gjorde dessa verk under den tid då postmodernismen etablerades med ifrågasättandet av en fast identitet och de blir intressanta även i detta sammanhang. Andra kvinnliga konstnärer gjorde också under denna tid verk som ställde frågor om identitet och även kön som Cindy Sherman i sina konstruerade identiteter. Mitt intresse för hennes och andra fotobaserade verk med frågor kring identitet och kön som Laurie Simmons och Barbara Krugers bidrog till att jag fångades av Sophie Calle.

Syfte och frågeställningar

Jag vill i min uppsats undersöka ett par tidiga verk av Calle som hon gjorde i början av 1980-talet. I dessa verk tycker jag mig se ett visst tema som återkommer och som jag uppfattar det handlar om identitet; bilden av sig själv och andra. Jag vill försöka förstå vad det är Calle gör i sina verk och vad det kan ha för betydelse. För att undersöka detta utgår jag ifrån följande frågeställningar:

- Vad är det Calle gör/undersöker i sina verk?
- Hur går Calle tillväga?
- Vilken betydelse/mening kan man utläsa av det Calle gör?

1 *Sophie Calle – in under skinnet*, Red. Philippe Legros, Stockholm 1991

Avgränsningar

Sophie Calle är en i dag aktiv konstnär som började sin konstnärsbana i slutet av 1970-talet med verk som hon inte själv betraktade som konst till en början. Det var dagboksanteckningar hon förde när hon följde efter personer på gatan, *Filatures parisiennes*, 1978-1979, och verket *Les dormeurs (De sovande)*, 1979 där hon lät för henne okända människor sova i sin säng medan hon betraktade och fotograferade dem. Hon har fortsatt göra liknande verk där hon involverar sig själv och andra. En del verk kan ses som självbiografiska och andra verk som undersökningar av andra personer eller platser. Jag har valt att avgränsa mig till att behandla några av hennes tidiga verk där jag tycker mig se ett gemensamt tema där hon undersöker sin egen identitet och andras. De verk jag har valt att koncentrera mig på är *Suite vénitienne*, 1980, *L'Hôtel (Hotellet)*, 1981 och *La Filature (Skuggningen)*, 1981.

Metod och material

De verk av Sophie Calle som jag behandlar i uppsatsen består av text och foto. *Suite vénitienne*, 1980 och *L'hôtel*, 1981 finns både som inramade verk avsedda för att visas på vägg och i bokform.² *La Filature*, 1981 finns som inramat verk. Eftersom jag inte haft tillgång till det använder jag mig av utställningskatalogen *M'as tu vue*, 2010 för att studera detta verk.³ Texten är där publicerad i sin helhet, medan det är ett urval av fotografier.

För att undersöka vad Sophie Calle gör i sina verk och hur hon går tillväga använder jag delvis en deskriptiv metod. Jag kommer bl a att beskriva de behandlade verken i sin helhet och i vilket sammanhang de är tillkomna. Verken består till stor del av text och för att kunna tränga in i den och försöka göra en slags analys kommer jag till viss del återge vad Calle skriver att hon gör och noterar i sina verk. Jag kommer också beskriva hennes fotografier och hur text och fotografi förhåller sig till varandra. Därefter kommer jag anlägga ett perspektiv på hur Calle går tillväga i verken genom att använda mig av Roland Barthes teorier om text och läsare som kan vara användbara för att närma mig Calles egen metod. Den har en stor del i hennes verk och kommer därför vara en betydelsefull del i analysen. Jag kommer också försöka se om det går att utläsa ett gemensamt tema i de verk jag behandlar. För att få en förståelse för Calles verk kommer jag dessutom att föra in olika perspektiv från den litteratur jag använder samt anknyta till teorin för att försöka utläsa en

2 Jag använder utgåvorna Sophie Calle, *Suite vénitienne*, Los Angeles, 2015 (1983) och Sophie Calle, *L'hôtel*, Paris 1984.

3 Sophie Calle, *M'as tu vue?*, München, 2010 (2003), sid. 101-122.

betydelse eller mening i hennes verk.

Sophie Calle följer personer tätt inpå för att följa deras spår, antingen de rör sig ute i en stadsmiljö eller i deras mer intima närhet när hon undersöker deras hotellrum och personliga tillhörigheter. Hon försöker av det hon ser och noterar i anteckningar och fotografier utläsa något om den andre. Jag tycker att man kan se, eller i alla fall pröva tanken, att Calle kan liknas vid en person som läser av något, försöker läsa det som en annan person lämnat efter sig, en slags text som en läsare är fri att läsa och tyda på sitt sätt. Jag menar att man i de verk av Calle som jag behandlar kan se de personer som blir skuggade eller vars tillhörigheter blir undersökta som författare och de spår de lämnar efter sig som en slags text som sedan blir läst och tolkad av en läsare, i detta fall av Calle eller detektiven som skuggar henne i verket *La Filature*. Jag vill därför pröva Roland Barthes teori om text och läsare på Calles metod.

Roland Barthes (1915-1980), fransk författare, professor och semiotiker, publicerade sin artikel *The death of the author* för första gången 1967.⁴ I stället för att hitta meningen i en text hos författaren menar Barthes att det är läsaren som är meningsskapare. Barthes går tillbaka till den franske poeten Stéphane Mallarmé som ansåg att det är språket som talar inte författaren.⁵ Lingvistiskt sett, enligt Barthes, så är författaren inte något mer än den som skriver, språket har sitt ”ämne” inte sin ”person”⁶. Den moderne författaren föds samtidigt som texten, det finns ingen författare som föregår texten utan den skrivs här och nu.⁷ En text är inte en räkka med ord som uttalar en enda mening, utan den består av en väv av olika texter där det inte finns någon ursprunglig text.⁸ När det inte finns någon författare kvar kan man inte heller ge en text en slutgiltig betydelse, det finns ingen ”hemlighet” i texten.⁹ En text består av en mångfald olika texter, från olika kulturer som ingår i en dialog med varandra och det finns ett ställe där dessa samlas och förenas och det är inte hos författaren utan hos läsaren, menar Barthes.¹⁰

I essän *Le plaisir du texte*, 1973 skriver Barthes om njutningen av att läsa en text.¹¹ Enligt Barthes

4 Roland Barthes, ”The death of the author”. *Aspen* no. 5-6 1967. Jag använder mig av http://www.tbook.constantvzw.org/wp-content/death_authorbarthes.pdf hämtad: 2016-06-15.

5 Barthes 1967, sid. 3

6 Ibid.

7 Ibid., sid. 4

8 Ibid.

9 Ibid., sid. 5

10 Ibid., sid. 6

11 Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris 1973. Jag använder den svenska översättningen. Roland Barthes, *Textasen: om textens njutningar*, Stockholm 2015?

finns det två olika sätt att läsa en text, det ena ger upphov till njutning, *plaisir* och det andra till vällust, *jouissance*. Om en författare skrivit i njutningen försäkras det inte njutningen hos läsaren, menar Barthes, men en sorts ”vällustens rymd” har skapats.¹² Det finns en möjlighet till en lustens dialektik ”... en lustens *oförutsägbarhet*: trots att tärningarna inte kastats kan leken äga rum”.¹³ I njutningens läsning skapas en rytm där läsaren hoppar över vissa passager för att nå fram till de mest intressanta, de som avslöjar gåtan.¹⁴ Det är enligt Barthes ”själva rytmen av det man läser och det man inte läser som skapar njutningen i de stora berättelserna”.¹⁵ Barthes liknar njutningens läsning med rispor i textens yta. Det är inte innehållet eller strukturen som är det intressanta utan risporna som skapas vid läsningen.¹⁶ I den andra typen av läsning, vällustens, utelämnas ingenting ”... den väger, klistrar sig vid texten, den läser, om man kan säga så, med iver och frenesi...”.¹⁷ Barthes menar att njutningens läsning är den vi använder oss av när vi läser en roman av exempelvis Zola, Balzac, Dickens eller Tolstoj. Det går inte att läsa allt i denna typ av roman, då faller den ifrån oss. En modern text kan däremot inte läsas på detta sätt utan den kräver den andra typen av läsart.¹⁸ Barthes hänvisar till psykoanalysen och skriver att njutningen är möjlig att uttrycka, men inte vällusten.¹⁹ Han har lånat termerna *plaisir* och *jouissance* från Lacan, men förhåller sig fri till deras psykoanalytiska innebörd.²⁰ *Plaisir* hör samman med texter som väcker eufori och som stärker jaget medan *jouissance* ”skakar om subjektet, klyver det, leder till jagförlust”.²¹ Barthes skriver om vällustens text: ”Denna text är bortom njutning, bortom kritik, *förutom om den nås av en annan vällustens texter*: man kan bara tala 'om' en sådan text, man kan bara tala 'i' den, *på dess sätt*, genom ett intensivt plagierande, hysteriskt bejaka vällustens tomhet (och inte längre upprepa njutningens bokstav)”.²² Även om författaren som institution är död, menar Barthes att man som läsare av texten begär författaren. Jag som läsare har behov av hans gestalt och han av min.²³ Barthes skriver att texten är ett fetischobjekt som begär mig. ”Texten väljer mig genom en anordning av osynliga skärmar, selektiva hinderbanor: vokabulären, referenserna, läsbarheten etc. och förlorad mitt i texten (och inte *bakom* den som som ett slags

12 Barthes 2015?, sid. 26-27

13 Ibid., sid. 27

14 Ibid., sid. 34

15 Ibid., sid. 35

16 Ibid.

17 Ibid.

18 Ibid., sid. 36

19 Ibid., sid. 46.

20 Horace Engdahl, ”Barthes höga nöje”. Förord i Barthes, 2015?, sid. 17.

21 Ibid., sid. 18.

22 Barthes, 2015?, sid. 47.

23 Ibid., sid. 53-54.

maskineriets gud) finns alltid den andre, författaren.²⁴ I efterordet till *Textasen: om textens njutningar* skriver Lydia Wistisen, doktorand vid Stockholms universitet, att vällustens läsart kan jämföras med en skrivbar text *scriptible* till skillnad från njutningens text som är läsbar, *lisible*, termer som hon hämtar från Barthes bok *S/Z*.²⁵ I den skrivbara texten skriver varje läsning om den. Läsaren måste engagera sig i texten och skrivakten återupprepas. Det är samma sorts engagemang i texten som när den ger oss vällust, menar Wistisen²⁶. Den här typen av text kan frigöra läsaren från dennes subjektsposition till skillnad från de läsbara texterna som aldrig utmanar läsaren som subjekt.²⁷

Teori

Jag vill i min undersökning och analys av Sophies Calles tidiga verk anknyta till frågan om identitet, hur bilden av en person skapas och hur den utläses av någon annan, men även hur personen själv skapar sin identitet. En teoretisk ingång till frågan om identitet är psykoanalysen där relationen mellan subjekt och objekt och frågan om ett jag är en viktig del. Jag vill använda mig av den för att försöka få en förståelse för frågan om identitet.

Psykoanalys

Jacques Lacan (1901-1981) bygger vidare på Freuds psykoanalys. Lacan ansåg att psykoanalysen är möjlig endast om det omedvetna är strukturerat som ett språk. För Lacan finns det ingen åtskillnad mellan individen och samhället. När individen tillägnar sig språket blir hon social och språket är förutsättningen för förståelsen av sig själv som subjekt.²⁸ Enligt Lacan finns det inget metaspråk utan vi definierar oss genom språket och det är med det vi kan nå andra utanför oss själva. Lacan har utvecklat teorin om spegelstadiet, med barnet framför spegeln som en metafor. Frågor om reflektion har ställts tidigare av många filosofer påverkade av Hegel, bl a frågor som: Vad är det att vara medveten om ett jag? Hur känner vi igen jaget? Vad är det som reflekterar medvetandet tillbaka till jaget? I medvetandet om jaget är subjektet och objektet identiska.²⁹ När vi ser oss så är det bara det yttre vi ser, vi kommer inte närmare jaget. Lacan kallar detta ”the infinity of reflection”.³⁰ En annan viktig idé hos Lacan är ”the dialectic of recognition” med vilket han menar

24 Ibid., sid. 53.

25 Ibid., sid. 107. *S/Z*, Paris, 1970, är en essä om Sarrasine av Honoré de Balzac.

26 Ibid.

27 Ibid.

28 Madan Sarup, *An introductory guide to post-structuralism and postmodernism*, New York, 1993 (1988), sid. 6.

29 Ibid., sid. 12.

30 Ibid., Citat från Jacques Lacan, *Écrits: a selection*, London 1977, sid. 134.

att vi får kunskap om vilka vi är genom andras reaktioner.³¹ Vi kan ändå inte nå en stabil bild av oss själva utan det finns alltid en möjlighet till en feltolkning, ett misskännande, genom de glipor som uppstår vid förståelsen av något. Lacan var inspirerad av Hegel, bl a av hans idéer om begär. Enligt Hegel är självmedvetandet inte möjligt utan en brist. När vi känner en brist, som exempelvis hunger, blir vi medvetna om att vi är en varelse i behov av något. När vi inte bara känner ett begär efter en sak utan efter en annans begär blir vi mänskliga.³² Enligt Lacan är begäret riktat mot något idealt som ligger utanför subjektets räckhåll. Eftersom andra bara kan bli älskade om de kan komplettera subjektet så måste begär förstås som något fundamentalt narcissistiskt.³³ Lacan menar att subjektet bara kan finna sig själv i förhållande till den andre. Subjektivitet är inte en essens utan är format av olika relationer.³⁴

Kaja Silverman, amerikansk konsthistoriker, skriver i sin bok *The threshold of the visible world*, 1996 om psykoanalys och visuell framställning.³⁵ Hon utgår ifrån att Jacques Lacan i *Écrits* skriver "the mirror-image would seem to be the threshold of the visible world".³⁶ Han antyder då inte bara att visuella utbyten handlar om narcissism utan också att man genom spegelstadiet kommer in i den visuella världen.³⁷ Silverman skriver att blicken alltid tillför jaget det som är utanför det, något annat, och projicerar det som tillhör jaget på den andre. Vi ser inte en gång för alla utan under tid. Denna tid har två dimensioner, en medveten och en omedveten. Vi kan inte kontrollera vad som händer när vi ser något innan vi blir medvetna om det, men vi kan i efterhand omarbete det och den betydelse det har för oss på en medveten nivå, menar Silverman.³⁸ För det mesta verkar den visuella framställningen genom att man i minnet inpräglar vissa värden. Det finns en möjlighet för var och en att få tillgång till det som inte tillhör oss genom att komma ihåg andras minnen som kommit till uttryck. Genom de lånade minnena kan vi på ett psykiskt plan få tillgång till smärta, njutning och ansträngningar som ligger långt ifrån oss själva.³⁹ Silverman skriver att Lacan använder kameran som en metafor för blicken och citerar honom "What determines me, at the most profound level, in the visible, is the gaze that is outside. It is through the gaze that I enter light and it is from the gaze that I receive its effects. Hence it comes about that the gaze is the instrument through which light is

31 Ibid., sid 12.

32 Ibid., sid.17

33 Sarup 1993, sid. 23.

34 Ibid., sid. 24.

35 Kaja Silverman, *The threshold of the visible world*, New York 1996.

36 Ibid., sid. 2.

37 Ibid., sid. 3.

38 Ibid.

39 Ibid., sid. 4.

embodied and through which...I am *photographed*.”⁴⁰ Lacan begränsar sig inte till den period som kameran funnits till utan associerar blicken med ljus och närvaron av den andre som det kan ha tätt sig under alla tider. Han delar upp ordet ”photograph” i två delar och menar därmed att om kameran är en passande metafor för blicken så är det för att den tecknar objektet med ljus.⁴¹ Lacan har i en modell för seendet illustrerat hur subjektet och objektet växelvis är föremål för att vara den som ser och den som blir sedd. Mellan blicken och föremålet för det som blir sett finns en skärm eller bild.⁴² Den bestämmer hur subjektet och objektet ses. Lacan definierar inte skärmen, men har några anmärkningar om den, skriver Silverman. Han kommenterar möjligheten för subjektet, om man ser det som föreställning, att manipulera skärmen i syfte att skrämja, eller användas för kamouflage eller travesti. Lacan hävdar också att det är via medlingen av skärmen eller masken som det maskulina och det feminina möts som intensivast.⁴³ Silverman har utvecklat Lacans idéer om skärmen och sett den som en kulturellt genererad bild där inte bara subjektet konstitueras utan också differentieras i förhållande till klass, ras, sexualitet, ålder och nationalitet.⁴⁴ Hon har också skrivit om hur skärmen verkar för att bestämma hur vi erfar blicken såväl som hur vi ses, framförallt på vilket sätt blicken under lång tid har setts som manlig. Den måste för att ha blivit bestämd på det viset ha associerats med kameran och kvinnan därmed som föreställning/skådespel.⁴⁵

Feministisk filmteori

Under 1970-talet intresserade sig flera feministiska filmteoretiker för frågor kring blicken och betraktarens roll. Laura Mulvey bygger vidare på Jacques Lacans teorier i essän *Visuell lust och narrativ film*.⁴⁶ Hon använder psykoanalysen för att se hur film återspeglar patriarkala strukturer. För att kunna bryta med det patriarkala språket som vi är fångade inom, genom att det omedvetna är strukturerat som ett språk, så måste man undersöka det utifrån sina egna förutsättningar och på så sätt är psykoanalysen viktig, menar Mulvey.⁴⁷ Hon skriver att filmen erbjuder en mängd njutningar, en är skopofoli, lusten att betrakta, liksom det omvända, en lust i att bli betraktad. I sina *Tre avhandlingar om sexualteori* sammankopplade Freud skopofolin med att se andra personer som objekt och underkasta dem med en kontrollerande och nyfikna blick.⁴⁸ En stor del av populärfilmen

40 Ibid., sid. 131-132. Citat från Jacques Lacan, *Four fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, trans. Alan Sheridan, New York, 1978, sid. 106.

41 Ibid., sid. 132.

42 Ibid.

43 Ibid., sid. 134-135.

44 Ibid. sid. 135.

45 Ibid., sid. 136.

46 Laura Mulvey, ”Visuell lust och narrativ film”, första gången publicerad i *Screen*, hösten 1975, vol. 16, nr 3. *Kairos skriftserie nr 6 : Feministiska konstteorier*, Stockholm 2001, sid. [45]-66.

47 Ibid., sid. 48.

48 Ibid., sid. 51.

spelar på publikens voyeuristiska fantasi genom illusionen av att betraktaren tittar in i en privat värld. Genom att åskådaren i en filmsalong undertrycker sin egen exhibitionism projiceras det undertryckta begäret på skådespelaren.⁴⁹ Enligt Mulvey tillfredsställer filmen ett ursprungligt behov av lustfyllt betraktande men den utvecklar också skopofilin i en narcissistisk aspekt. I spegelstadiet, som Lacan beskriver det, upplever barnet att dess spegelbild är mer perfekt än hur det upplever sin egen kropp, igenkännandet överlagras av ett misskännande. Genom att jagets återspeglade kropp misskänns som något högre projiceras denna kropp utanför sig själv som ett idealjag, det alienerade subjektet, vilket återintrojicerat som ett jagideal ger upphov till framtida identifikationer med andra. Filmen innehåller strukturer för att tillåta en tillfällig jagförlust och en identifikation med den bild som ses.⁵⁰ Mulvey menar att den traditionella narrativa filmen spelar på den skopofila driften och jag-libidon, som bildar identifikationsprocesser. De har en mening inom den symboliska ordning som artikulerar begäret. Det i sin tur pekar tillbaka mot kastrationskomplexet. Blicken, som är lustfylld, kan därför även vara hotande och det är kvinnan som representation/bild som utgör denna paradox.⁵¹ I en värld av sexuell obalans har lusten att se delats i det aktiva/manliga och det passiva/kvinnliga. Den manliga blicken projicerar sin fantasi på den kvinnliga gestalten och det är detta som den traditionella populärfilmerna utnyttjar.⁵² Den bygger även in hur hon ska betraktas genom olika filmiska koder för en blick, en värld och ett objekt. Det är dessa som enligt Mulvey måste brytas ned och däribland den voyeuristiskt skopofila blicken.⁵³

Tidigare forskning

Den litteratur man kan hitta omkring Sophie Calles konstnärskap är främst hennes egna verk som är utgivna i bokform med foton och text, både när man söker i den svenska nationella bibliotekskatalogen Libris och i den franska motsvarigheten Bnf, Bibliothèque nationale de la France. För övrigt finns det en del utställningskataloger och artiklar om hennes verk och översiktsverk över flera konstnärer där Sophie Calle ingår. En omfattande monografi över hennes verk är *Sophie Calle : m'as tu vue*, 2003, utgiven i samband med en utställning på Centre Pompidou i Paris.⁵⁴ Förutom några inledande artiklar och en intervju med Sophie Calle är det främst hennes verk som presenteras i monografin. De visas i utdrag, med text och foto, är tematiskt ordnade och ger en bra översikt av Sophie Calles verk fram t o m 2003. En catalogue raisonné, en bibliografi och

49 Ibid., sid. 52.

50 Ibid., sid. 52-53.

51 Ibid., sid. 54.

52 Ibid., sid. 55.

53 Ibid., sid. 65.

54 Sophie Calle, *M'as tu vue?* Paris, 2003. Jag använder mig av den engelska utgåvan Sophie Calle, *M'as tu vue?* München, 2010 (2003).

en filmografi (i urval) finns också med i verket. En fortsättning på denna monografi, *Ainsi de suite (And so forth)* gavs ut 2016.⁵⁵ Den tar vid där *M'as-tu vue* slutar med verk gjorda t o m 2016. Monografen består främst av Calles verk och korta beskrivningar av dem, men även fyra intervjuer med Calle av författaren Marie Desplechin ingår. *Sophie Calle : the reader*, 2009, utgiven i samband med den turnerande utställningen *Sophie Calle : talking to strangers*, innehåller intervjuer med Sophie Calle och texter av kritiker, kuratorer, konstnärer och konsthistoriker som behandlar hennes verk alltifrån det första verket *Les dormeurs*, 1979 fram till den aktuella utställningen.⁵⁶

Malene Vest Hansen har skrivit en doktorsavhandling om Sophie Calle; *Sophie Calle: Identitetsbilleder og social arkaelogi*, 2001.⁵⁷ Den var vid den tiden den första större konsthistoriska monografen över Sophie Calle och Vest Hansen vill se den som ett experiment i monografiformen där hon istället för att skriva en utvecklingshistorisk konstnärsbiografi koncentrerar sig på två teman. Hon har valt att behandla självrepresentation och representation av kulturella platser, social arkeologi, vilka också är centrala teman inom 1990-talets konceptkonst. Vest Hansen sätter in Calles självbiografiska verk i ett feministiskt perspektiv, vilket var en ny infallsvinkel, och Calles social-arkeologiska projekt, där hon undersöker kulturella platser i olika städer och problematiserar kollektiv identitet, sätter hon i relation till andra mer politiskt inriktade konceptkonstnärer. I sin tolkning av Calles verk för hon fram den politiska potentialen som finns i feministisk konst och konceptkonst och bidrar till en ny syn på Calles verk som tidigare främst satts i samband med poststrukturalismen.

Sol Morén har skrivit en C-uppsats om Sophie Calle, *Detaljer: i Sophie Calles konstnärskap*, 2009.⁵⁸ Hon undersöker olika detaljer i Calles verk med utgångspunkt från Roland Barthes begrepp punctum, den detalj i en bild som träffar betraktarens undermedvetna. Hon delar in uppsatsen i tolv kapitel med olika teman där hon undersöker detaljer i Calles foton och texter. Med hjälp av filosofer, författare och filmvetare för hon, som hon skriver, ett samtal om Calles konstnärskap för att hitta olika slags förståelse för en ”splittrad helhetsbild”.

55 Sophie Calle, *Ainsi de suite* (i eng. översättn. *And so forth*), 2016.

56 Jean Baudrillard...[et al.], *Sophie Calle: the reader*, London 2009.

57 Malene Vest Hansen, *Identitetsbilleder og social arkaelogi*, Diss. Köpenhamn 2001.

58 Sol Morén, *Detaljer: i Sophie Calles konstnärskap*, Umeå universitet 2009.

Bakgrund

Sophie Calles verk – en översikt

Sophie Calles första verk, *Filatures parisiennes*, 1978-1979, där hon förde anteckningar över personer som hon följde efter på gatan och fotograferade, och *Les dormeurs (De sovande)*, 1979, där tillfrågade personer, de flesta för henne okända, avlöste varandra för att sova i hennes säng under åtta timmar, medan hon såg på och fotograferade dem, betraktade hon inte själv som konstverk. En av de sovande var gift med en konstkritiker som kom för att se Sophie Calles arbete och hon blev tillfrågad att ställa ut på *Biennale des Jeunes* i Paris. Hon hade först bara sett sina projekt som en sorts lek, olika ritualer, som liknade dem som hon höll på med som barn. Sophie Calles följande verk liknar de första bl a *Suite vénitienne*, 1980, där hon följer efter en man, som hon av en tillfällighet träffat på en fest, till Venedig och skuggar honom. Eftersom hon aldrig får se hans hotellrum tar hon senare arbete som hotellstäderska i Venedig och passar då på att genomsöka och fotografera innehållet i gästernas väskor, vilket hon dokumenterar i *L'hôtel, (Hotellet)*, 1981. I *La Filature (Skuggningen)*, 1981 låter hon sin mamma anlita en privatdetektiv för att själv bli skuggad och i *Le Carnet d'adresses (Adressboken)*, 1983 som publiceras som följetong i tidningen *Libération*, intervjuar hon de personer som finns antecknade i adressboken för att de ska ge sin bild av mannen vars tappade adressbok hon hittat på gatan efter att hon blivit ombedd att göra en följetong. I en intervju med Malene Vest Hansen berättar Sophie Calle om hur hennes tidiga verk kom till.

I think many things happened like that, it is not the result of analysis ... I don't know why I do this. I do this now, naturally, because it became my life, my way of dealing with things, and it's a job... No, I don't know why I do it, I never knew why I do it. I was doing rituals when I was six-seven years old. I was burying my fish and organizing rituals for the dead at the cemetery of Montparnasse. I just like to play.⁵⁹

Publiceringen av *Le Carnet d'adresses (Adressboken)*, 1983 orsakade en hel del uppståndelse. Många ansåg att Sophie Calle inkräktade på mannens privatliv och mannen själv hämnades genom att publicera nakenbilder av henne i *Libération*. Efter uppståndelsen kring *Le Carnet d'adresses* började Sophie Calle göra en del självbiografiska verk som ett sätt att komma ifrån diskussionerna om integritetsintrång kring sina verk.⁶⁰ Hennes verk *Autobiographies (Histoires vraies)*, 1988-2003 består av text och foto. Det är personliga berättelser om föremål och händelser från hennes liv. Bland dem finns *Le peignoir (Morgonrocken)*, ett foto av en morgonrock med en text som berättar

⁵⁹ Vest Hansen 2001, sid. 217.

⁶⁰ Ibid., sid. 213.

om hennes förste älskare som hade morgonrocken och lämnade den hos henne när han gjorde slut.⁶¹ En annan berättelse är *Le lit (Sängen)* som består av ett foto av Sophie Calles säng, som hon sovit i till hon var sjutton, utslängd på en gård. I texten berättar hon att hennes mammas hyresgäst hade satt eld på sängen och sig och dog i den.⁶² 1998 blir Calle inbjuden att ställa ut i Sigmund Freuds hus i London. Hon väljer att visa föremål som har ett känslomässigt värde för henne och som hon har använt i *Autobiographies*, bl a *Le peignoir (Morgonrocken)*.⁶³ Ett annat föremål är *La chaussure rouge (Den röda skon)* som är ett minne från när Calle och hennes vän Amélie var 11 år och tillbringade torsdagseftermiddagarna mellan kl 14-17 med att snatta i varuhuset.⁶⁴ Amélies mamma fick besök av en polis som lagt märke till vad de gjorde. Han skulle inte rapportera något om de slutade snatta och för att kontrollera det skulle han följa efter dem. Det slutade med att de blev så upptagna med att gissa vem mannen var och försöka att skaka av sig honom att de slutade snatta. Deras sista stöld var de röda skorna som var för stora för dem. Amélie fick behålla den högra skon och Sophie den vänstra. Ett annat självbiografiskt verk, *Le Rituel d'anniversaire, 1980-1993* skildrar Calles födelsedagsritual.⁶⁵ Eftersom hon fruktar att bli bortglömd på sin födelsedag bestämmer hon sig 1980 för att bjuda in samma antal personer som de år hon fyller. Hon bjuder in vänner och en vän får ta med sig en för Sophie Calle okänd person. Hon bevarar presenterna oanvända som ett bevis på vännernas tillgivenhet. Hon fortsätter med denna ritual till hon fyller 40 år 1993.

Sophie Calle har gjort en del projekt utanför Frankrike. Redan 1980 blev hon inbjuden att ställa ut i Bronx med sitt verk *Les dormeurs (De sovande)*, 1979.⁶⁶ Eftersom hon, när hon kom till Bronx, tyckte att hennes verk var ganska obscent med tanke på att många människor där inte hade någonstans att sova eller bo, bestämde hon sig för att göra ett projekt där hon ber människor som lever där att ta med henne till någon plats i Bronx som hon sedan fotograferar. Fotografierna bildar tillsammans med människornas olika berättelser det färdiga verk som ställs ut på det galleri hon blivit inbjuden till. Det är hennes första medvetet gjorda konstverk. Ett annat verk som hon gjort i USA, i samarbete med fotografen Greg Shepard, är *No sex last night*, 1992.⁶⁷ Efter att ha levt tillsammans under ett år hade deras relation försämrats och de hade helt slutat prata med varandra. Sophie Calle drömde om att gifta sig med Greg Shepard och han drömde om att göra en film. För

61 *Sophie Calle-in under skinnet* 1991, sid. [28]

62 *Ibid.*, sid. [29]

63 Calle 2010, sid. [185-194], *Le peignoir* sid. [191]

64 *Ibid.*, sid. [190]

65 Calle 2010, sid. 261

66 Vest Hansen 2001, sid. 215-216

67 Calle 2010, sid. 325

att få honom att göra en resa genom USA tillsammans med henne föreslog hon att de skulle göra en film under resan, vilket han accepterade. Eftersom de inte kunde kommunicera med varandra fick de idén att anförtro filmkameran det de inte kunde säga varandra. Efter att ha kommit överens om spelregeln gav de sig av på sin bilfärd från New York mot Kalifornien. I slutet av resan gifter de sig i Las Vegas.

I den amerikanske författaren Paul Austers roman *Leviathan*, 1992 förekommer vissa händelser från Sophie Calles liv.⁶⁸ Han använder sig av dem för att skapa romanfiguren Maria som sedan lever sitt eget liv. Sophie Calle vill vända på rollerna och ber Paul Auster att hitta på en karaktär som hon ska försöka efterlikna. Han skickar personliga instruktioner till henne som hon ska följa för att få ett bättre liv i New York. När hon sedan följer instruktionerna utmynnar det i projektet *Gotham handbook*, 1994.⁶⁹ Enligt instruktionerna ska hon le mot okända personer, prata med främlingar, ge något att äta och cigaretter till tiggare och hemlösa och ta hand om en försummad plats i New York. Sophie Calle vill också närma sig romanfiguren Maria genom att själv blanda verklighet och fiktion. Hon utför de ritualer som Paul Auster hittat på åt Maria i romanen. Maria äter bara mat i en färg under en dag och Sophie Calle gör ett verk med maträtter i olika färger för varje veckodag. Maria baserar också sin dag på en viss bokstav och Calle gör olika aktiviteter och text baserat på en bokstav en viss dag, t ex B för Big-Time Blonde Bimbo. Dessa verk och *Gotham handbook* är tillsammans med de verk av Calle som Auster använder i *Leviathan* sammanställda i boken *Double game*.⁷⁰

På Venedigbiennalen 2007 ställer Sophie Calle ut sitt verk *Prenez soin de vous*, 2007. Verket tar sin början i det mejl hon fick av sin partner där han gör slut på deras kärleksrelation och avslutar med orden *Prenez soin de vous (Ta hand om er)*. Sophie Calle ber sedan 107 kvinnor, från olika professioner, läsa och kommentera mejlet utifrån deras professionella vinkel som ett sätt att förstå och bearbeta det. Det gör de genom att t ex dansa, sjunga, göra textanalys, korsord, polisutlåtande eller andra sorters skriftliga kommentarer. På Venedigbiennalen presenteras verket med text, foto, film och ljud, men det finns även utgivet i bokform med DVD.⁷¹

Under åren 2007-2014 gör Sophie Calle flera verk som har anknytning till hennes mamma.

68 Paul Auster, *Leviathan*, New York 1992.

69 *Gotham handbook* ingår i Sophie Calle; with the participation of Paul Auster, *Double game*, London 2007 (1999), sid. 233-293

70 Sophie Calle; with the participation of Paul Auster, *Double game*, London 2007 (1999).

71 Sophie Calle, *Take care of yourself*, LeMéjan 2007.

Samlingsnamnet för dem, *Rachel Monique*, anknyter till de många olika namn som hennes mamma har kallat sig själv. Hon tyckte om att vara föremål för diskussion och att hon inte fanns med i Calles verk besvärade henne.⁷² Calle filmar henne på hennes dödsbädd och har sedan gjort flera olika installationer omkring mammans död.⁷³ Strax innan sin död gav hon Calle sina dagböcker som senare blir verket *Rachel Monique. Private Diaries*, 2012. Calle läser högt ur dem under totalt 22 timmar i *Église des Célestins* i Avignon.⁷⁴

Konceptkonst

Sophie Calle beskrivs ofta som konceptkonstnär. Konceptkonst kan innehålla flera olika betydelser. Den kan dels ses som en avgränsad historisk period från mitten av 1960-talet och tio år framöver då många konstnärer utmanade den modernistiska konstens språk och konventioner genom att utveckla och förändra den. Konceptkonst beskrivs ofta som idékonst och den tidiga konceptkonsten ifrågasatte tidigare konstbegrepp och arbetade med frågor kring konstens idé och hur mening produceras.⁷⁵ Konceptkonsten kan också inrymma en bredare kategori av konst från mitten av 1960-talet och framåt som arbetar på ett otraditionellt sätt med olika tekniker som måleri, skulptur, fotografi och film. Det traditionella fysiska konstverket sätts åt sidan. Det får inte längre samma betydelse som ett eget verk utan det är snarare föremål för olika referenser och frågor.⁷⁶

I och med att konstbegreppet vidgades och konst inte behövde vara ett verk eller ting eller ens visuellt tillgängligt, så blev dokumentationen central. I den konceptkonst där handling och performance var det centrala blev dokumentationen nödvändig för att visa på verkets existens. Många handlingar skapades också för att dokumenteras, vilket gjorde att fotografin fick en viktig roll.⁷⁷

Vito Acconci (f. 1940), poet och senare konstnär, utgick från diktens rum som han såg som en slags modell eller utrymme för performance. Han förflyttade sig från poesins rum till det ”verkliga” rummet där ”språk” och ”sida” förflyttades till ”kropp” och ”rum”.⁷⁸ Acconci har beskrivit det som att han lämnar hemmet och flyttar ut på gatan. Hans aktioner i det ”verkliga” rummet, som tog sin början 1969, var av två olika typer. Dels gjorde han performance för publik eller privat, dels gjorde

72 Calle 2016, sid. 407.

73 Ibid., sid. 407-[431].

74 Ibid., sid. [432-435].

75 Ann Goldstein, Anne Rorimer, *Reconsidering the object of art: 1965-1975*, Los Angeles 1995, sid. 13.

76 Ibid.

77 Sven-Olof Wallenstein, ”Introduktion”. *Kairos skriftserie nr 11: Konceptkonst*, Stockholm 2006, sid. 10.

78 Kate Linker, *Vito Acconci*, New York 1994, sid. 14.

han olika aktioner i sin omgivning som han dokumenterade med kamera.⁷⁹ Genom att använda sig av fotografiet kunde Acconci förmedla något från den privata sfären, som annars skulle ha varit okänt, till den allmänna.⁸⁰ Många av Acconcis performance från 1969-1970 bygger på idén om olika system, från större system som konsten ingår i till mindre som konstnären kan tränga in i. Han går in i, eller hakar på, en redan existerande situation som han sedan schematiserar. Acconci utgick exempelvis från situationen ”people walking in the street” vilket ledde till verket *Following piece*, 1969.⁸¹ Under 23 dagar följde han efter olika personer, en för var dag, i deras olika aktiviteter till dess att personen gick in i en privat sfär. Verket ingick i *Street Works IV* som arrangerades av *New York's Architectural League*. Acconci dokumenterade verket med svartvita fotografier och listor där han skrev upp tiderna för de olika händelserna.⁸² Acconci noterade själv om verket ”Adjunctive relationship : I add myself on to another person (I give up control/ I don't have to control myself/ I become dependent on that other person/ I need that other person, that other person doesn't need me)... (My time and space are taken up, out of myself, into a larger system.)⁸³

Dan Graham (f.1942) drev ett galleri i New York under en kort tid i början av 1960-talet. Han fick därmed erfara det ekonomiska system som konsten ingick i. Efter misslyckandet med galleriet började han själv experimentera med konstverk som kunde ses som en reaktion mot gallerivärlden och idén om konstverkets autonomi.⁸⁴ Graham visade hellre sina första verk i tidskrifter än i museer eller gallerier. Hans mest kända verk från den här tiden är fotoessän *Homes for America*, 1966-67 publicerad i *Arts Magazine*. Husen som visas är olika typer av massproducerade villor som kunde beställas från en katalog. Fotografierna av förortsvillor och barsserveringar i New Jersey tog han med en billig Kodak Instamatic, inspirerad av amatörfotografier.⁸⁵ *Homes for America* kom senare att publiceras i flera olika versioner, förutom som tidskriftssidor även i sitt original med foto och text och som litografiskt tryck med ytterligare foton, och blev det viktiga verk för att undersöka gränser för vad konst kan vara och hur det produceras, som han hade förutsatt sig.⁸⁶

On Kawara (1933-2014) gjorde flera olika längre serier av konstverk. Han påbörjade sin *Today*-serie 1966 och fullföljde den under större delen av sitt liv. Den består av målningar som var och en representerar den dag som målningen gjordes. Dagens datum är målat i vitt på en monokrom

79 Ibid., sid. 15.

80 Ibid., sid. 18.

81 Ibid., sid. 20.

82 Peter Osborne, *Conceptual art*, London 2002, sid. 84.

83 Ibid., Citat av Acconci från anteckningar till *Following Piece*, 1969.

84 Goldstein, Rorimer 1995, sid. 124.

85 Osborne 2002, sid. 134.

86 Ibid., sid. 36.

bakgrund. Målningens ”typsnitt” och bakgrundsfärg varierar över tid.⁸⁷ Samtidigt som *Today*-serien började Kawara göra en annan parallell serie, *I read*, som består av tidningsartiklar som anknyter till datumen i *Today* och visas tillsammans med dem. Artiklarna kan handla om större eller mindre händelser, men inbjuder betraktaren/läsaren till medvetandet om tid.⁸⁸ 1968 började Kawara göra tre ytterligare serier som komplement till *Today*-serien. *I got up at* är vykort som han skickade till vänner från de platser han besökte med stämplade adresser, den han bodde på och adressatens, samt datum och tiden han gick upp på morgonen.⁸⁹ *I met* är en datumstämplad lista över namnen på de personer han träffade under en dag. *I went* består av en karta över en plats han bodde på eller besökte, där han har markerat hur han har rört sig under en dag med en röd penna. Detta ledde till en slags dubbel medvetenhet för Kawara där han tyckte sig observera sina rörelser ovanifrån samtidigt som han rörde sig på marken.⁹⁰ Dessa tre serier avslutades den 17 september 1979.

Konceptkonst och fotografi

Måleriet och skulpturen hade tidigare dekonstruerats och rört sig bort från det avbildande. För fotografiet, som i sig självt är avbildande, var det inte lika självklart. Konstfotografen förändrades i och med konceptkonstnärernas sätt att använda fotografen i sina verk. För att kunna delta i den modernistiska konstens självkritik måste fotografen sätta sin avbildande funktion i spel. Genom att göra detta synligt hoppades konceptkonstnärerna kunna använda fotografen på ett nytt sätt.⁹¹ Redan i reportagefotot som utvecklades under 1920- och 1930-talet framträdde ett nytt bildmedvetande inom fotografen. Reportagefotot var socialt inriktat, men bara genom att samtidigt vara en ny modell för bilden genom att förkasta den klassiska estetiken kunde den göra anspråk på en ny nivå av bildmedvetandet. Det är här som fotografen börjar utforska sitt uttrycksätt och möjligheten att förändra det.⁹² Konceptkonsten innebar återigen en kritik av konstfotografen. Fotografen var i början av 1960-talet en inte ännu erkänd konstform. Ointresset för fotografen blev en oerhörd potential för den kritik som riktades mot den etablerade konsten. Fotografen blev ett anti-objekt som användes inom den nya avantgardismen tillsammans med text, skulptur, måleri och teckning. Fotografen blev ledande i det estetisk-kritiska tänkandet inom konsten.⁹³ Konceptkonstnärerna förhöll sig mimetiskt till fotojournalistiken för att skapa bilder genom att imitera, parodiera och dekonstruera den och skapade på så sätt en ny typ av kritisk autonomi.

87 Goldstein, Rorimer 1995, sid. 144.

88 Osborne 2002, sid. 78.

89 Ibid., sid. 79.

90 Ibid.

91 Jeff Wall, ”Tecken på likgiltighet”, ursprungligen publicerad i *Reconsidering the object of art: 1965-1975*, Los Angeles 1995. *Kairos skriftserie nr 11: Konceptkonst*, Stockholm 2006, sid. 207-208.

92 Ibid., sid. 214.

93 Ibid., sid. 216-217.

Eftersom man ansåg att fotojournalistiken fullbordats tidigare användes den inte längre för ett socialt intresse utan reportaget användes istället för teatrala händelser. Man kan se två olika riktningar hos fotoreportaget, dels gav den fotografen en ny relation till den iscensatta bilden genom nya idéer om performance, dels användes den till ett distanserat och parodiskt förhållande till fotojournalistikens konstnärliga koncept.⁹⁴ Fotografen hade det svårare än andra konstnärer att ifrågasätta sin egen legitimitet genom att kritisera sin teknik och reduceras. Ett sätt att arbeta med reduktion rörde skickligheten. Om man reducerade den bildmässiga skickligheten och den utvecklade tekniken kunde fotografen införlivas i den nya radikala logiken som bl a ledde till överskridningar mellan högt och lågt inom olika konstarter, vilket man t ex kan se hos popkonsten.⁹⁵ Det blev en subversiv kreativ handling att imitera någon med begränsade förmågor. För fotografens del innebar det att man övergick till en amatöristisk estetik.⁹⁶ Fotografierna förlorade sin status och blev intetsägande. De var ändå tvungna att ge en upplevelse av utbildning och dess uppgift blev att visa hur upplevelsen är. Det blev utbildningens nya innebörd innan fotografen gick vidare och blev en etablerad konstform.⁹⁷

II. TRE TIDIGA VERK

Suite vénitienne

När Sophie Calle återvänder till Paris efter flera år utomlands känner hon sig vilse. Som tidsfördriv börjar hon följa efter okända människor på gatan och noterar vad de gör. Hon fotograferar dem och skriver ner hur de förflyttar sig, till slut försvinner de ur sikte och hon glömmer dem.⁹⁸

Anteckningarna och fotografierna blir så småningom verket *Filatures parisiennes*, 1978-1979. Hon följer en dag efter en man som senare, samma kväll, dyker upp på en utställning där Sophie Calle befinner sig. Hon får reda på att han ska resa till Venedig.

At the end of January 1980, 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 to follow him.⁹⁹

94 Ibid., sid. 219-220.

95 Ibid. sid. 231

96 Ibid., sid. 239-240

97 Ibid., sid. 243

98 Calle 2010, sid. [61].

99 Calle 2015, sid. [1].

Suite vénitienne, 1980 är ett verk i form av dagboksanteckningar och fotografier.¹⁰⁰ Dagboken förs under fjorton dagar från måndagen den 11 februari 1980 kl 10:00 - söndagen den 24 februari 1980 kl 10:10. Anteckningarna de olika dagarna varierar från en halv till ett par sidor. De åtföljs av svartvita fotografier och ett par kartor i färg över Venedig. I den ursprungliga utgåvan finns även en text av Jean Baudrillard.¹⁰¹

Dagboken börjar med att Sophie Calle reser från *Gare de Lyon* i Paris kl 10:00 måndagen den 11 februari 1980. Tåget avgår från spår H. Hennes pappa vinkar av henne och med sig i sin resväska har hon en blond peruk, hattar, slöjor och solglasögon så att hon kan maskera sig. Hon har också med sig en Laica och en Squintar, som består av speglar som fästes på linsen, så att hon kan fotografera det hon vill utan att rikta kameran mot motivet. I Venedig tar hon in på ett hotell, *Locanda Montin*, och under sin första kväll där sitter hon vid en pelare på *Piazza San Marco*. ”I see myself at the labyrinth's gate, ready to get lost in the city and in this story. Submissive.”¹⁰² Sophie Calle ägnar de första dagarna åt att försöka ta reda på var mannen, Henri B. bor. Hon tycker sig ha uppfattat ett namn, *San Bernardino*, men hittar inte något hotell med det namnet. Hon försöker få hjälp på polisstationen och på järnvägsstationen. Hon träffar en karikatyrtecknare på *Piazza San Marco* som försöker hjälpa henne, men hon hittar inte något spår. På måfå följer hon efter ett blomsterbud som hon fotograferar. Hon prövar också sin kamera genom att fotografera tre män som sitter vid bordet bredvid henne på en restaurang (bild 1). Sedan andra dagen i Venedig har hon på sig den blonda peruken i fall Henri B. skulle dyka upp. Fjärde dagen i Venedig, på fredagen, går hon igenom en telefonlista över 181 hotell i Venedig som hon börjar ringa till i tur och ordning för att undersöka var Henri B. bor. Hon räknar upp namnen på alla hotell som hon ringer fram till det 125:e hotellet, *Casa de Stefani*, där de svarar när hon frågar efter honom, att han har gått ut för dagen, med tillägget ”They leave early in the morning and come back late in the evening.”¹⁰³ Hotellet som Henri B. bor på ligger 100 meter från Sophie Calles hotell. När hon passerar *Casa de Stefani* på väg hem vågar hon knappt titta på dörren och hon går förbi utan att sakta in. ”My investigation was proceeding without him. Finding him may throw everything into confusion, may precipitate the end. I'm afraid.”¹⁰⁴ Sophie Calle är ute med Luciana C., som hon träffat genom en gemensam bekant. Hennes väninna ringer på klockan till hotellet för att fråga efter priset. Meningen är att hon

100 *Suite vénitienne* består av fotografier och text att hänga på vägg, men är även utgiven i bokform i olika upplagor. Jag använder mig av Sophie Calle, *Suite vénitienne*, Los Angeles 2015 (1983).

101 Jean Baudrillard, ”Please follow me”. *Suite vénitienne*, publicerades första gången i *Cahiers du cinéma*, 1983. Texten finns publicerad i flera olika samlingar. Jag använder mig av Jean Baudrillard...[et al.], *Sophie Calle: the reader*, London 2009.

102 Calle 2015, sid. [5].

103 Ibid., sid. [14].

104 Ibid.

ska beskriva hotellet för Calle som också har planerat att Luciana C. ska ta in där, men det är fullbelagt. På lördagsmorgonen kl 8:00 väntar Calle på Henri B. på gatan utanför hotellet. Hon väntar flera timmar. För ett tag sitter hon på en trappa med mörka glasögon och hatt, ansiktet är gömt bakom en tidning som hon låtsas läsa. Kl 11:55 ger hon upp och följer efter ett par som kommer ut från porten mitt emot i stället. När hon promenerar längs stranden på *Lido* tänker hon på ett citat av Proust om fåfäng väntan, men måste påminna sig om att hon inte är kär i Henri B.

I must not forget that I don't have any amorous feelings toward Henri B. The impatience with which I await his arrival, the fear of that encounter, these symptoms aren't really a part of me.¹⁰⁵

Kl. 10:00 på kvällen på sin väg tillbaka till hotellet tar hon av sig sin blonda peruk. Hon möter en man som en kväll tidigare följt efter henne när hon var blond, men som nu inte lägger märke till henne. Nästa morgon är Calle återigen utanför Henri B.:s hotell kl 8.00. Hon väntar några timmar innan hon ger sig ut på stan. Tillbaka på sitt hotell bestämmer hon sig för att prata med ägaren. Hon anförtror honom att hon är i Venedig för att ta reda på vad en man gör där utan att han ska veta att hon är där. Hon frågar honom om han kan hjälpa henne och han ringer till *Casa de Stefani*. Mannen som arbetar där ger några upplysningar om Henri B.; att han går ut runt 10:00-10:30 och kommer hem sent på kvällen, att han kommit tillbaka efter att ha lämnat Venedig några dagar tillsammans med sin fru och att rummet är reserverat till nästa vecka.

Fear seizes me once again at such a specific depiction of Henri B.'s habits. I'm afraid of meeting up with him: I'm afraid that the encounter may be commonplace. I don't want to be disappointed. There is such a gap between his thoughts and mine. I'm the only one dreaming. Henri B.'s feelings do not belong in my story.¹⁰⁶

På måndagsmorgonen kl 8:00 väntar Calle utanför Henri B.:s hotell. Kl. 10:05 kommer han ut. Han har en kamera slängd över axeln och en kvinna håller honom i armen (bild 2). Calle följer dem tätt i spåren. När mannen tar upp kameran för att fotografera, gör Calle det också. Hon imiterar honom genom att försöka fånga samma motiv. Henri B. och kvinnan gör några små ärenden i olika affärer och utanför *Banco di Roma* tar de upp en karta. Det är fullt av folk. Calle tappar bort dem och hon ger upp sökandet. ”11:25 a.m. I give up. I lean up against the facade of the *Banco di Roma*. I caught a glimpse of one hour in Henri B.'s life.”¹⁰⁷ På eftermiddagen åker Calle till en judisk kyrkogård på *Lido*, eftersom det enda hon vet om Henri B. är att han tycker om kyrkogårdar. Framåt kvällen

105 Ibid., sid. [20].

106 Ibid., sid. [23-24].

107 Ibid., sid. [35].

träffar Calle Luciana C. som tror att hon sett Henri B. tillsammans med en kvinna på ett café. Calle närmar sig caféet och fotograferar kvinnan som sitter med ryggen ut mot gatan. När de kommer ut följer Calle efter dem till en antikaffär som de går in i. Hon väntar utanför i någon timme. En man som observerat henne undrar om han kan hjälpa henne. Calle säger att hon är kär i en man som gått in i antikaffären med en kvinna och ber honom gå in i affären för att sedan berätta vad han sett. Mannen går med på det och berättar att paret suttit och pratat med ägaren och druckit whisky. Calle väntar utanför till dess de kommer ut efter att ha varit där i två och en halv timme. Hon följer efter dem och tar samma båt som de, men lämnar dem när de går in på en restaurang. På tisdagsmorgonen kl 10:00 sitter hon på en bar för att se om Henri B. kommer att passera.

I don't make much of an effort, I give myself a break – I have seen him. And the woman who accomponies him disturbs me. Last night I had a nightmare: he comes toward me and says, "Listen, that's enough!"¹⁰⁸

Eftersom Henri B. inte dyker upp går hon till antikaffären, *Luigi's*. Hon berättar för ägaren, Luigi, att Henri B. har rekommenderat henne att besöka honom. Han säger att hon är välkommen tillbaka på fredag vid sextiden när affären är stängd. "Perhaps he'll invite me to sit down in *his* armchair, a glass of whiskey in hand. I will be warm."¹⁰⁹ Calle har bestämt träff med Mr. C. vars adress hon fått av en vän i Paris. Av honom får hon adress och telefonnummer till en Dr. Z. som bor mittemot Henri B.:s hotell. Hon rör sig vidare i stan. "I walk randomly through the city's streets looking for Henri B. This method is basic, easy and relaxing, even if it has proven less than effcient."¹¹⁰ Kl. 3:20 på em. ser hon Henri B. på *Campo Sant' Angelo*. Han fotograferar en grupp med barn och Calle gör likadant. Kvinnan som han har sällskap med väntar på honom och Calle följer efter dem längs gator och torg som hon räknar upp. Deras väg markeras också på en karta. Calle fotograferar Henri B. (bild 3). Vid en bro är hon tvungen att passera honom eftersom han stannat till och blickar ut över vattnet. Hennes otålighet gör att hon inte orkar vänta på honom utan hon går tillbaka och han står fortfarande kvar.

After photographing the canal, the house, the places he was staring at, I continue my pursuit. He's alone, I'm getting too close to him. I am becoming careless.¹¹¹

Henri B. närmar sig en man med ansiktsmask och ber honom posera framför *Palazzo Van Axel* (bild 4). Calle följer sedan efter Henri B. som fortsätter bort mot sjukhuset och går in genom grindarna.

108 Ibid., sid. [50].

109 Ibid.

110 Ibid., sid. [51].

111 Ibid., sid. [59].

Efter ett tag kommer han tillbaka och passerar henne. Han korsar hennes väg och stirrar på henne. När hon kommer ut sitter han och väntar på henne. Hon försöker se bestämd ut när hon går över torget medan han följer henne med blicken. Hon ställer sig bakom en pelare och blundar.

His solitude made me audacious. I've diverted him from his course. He's intrigued. I should keep my distance, and yet I stay close. Perhaps I'm weary of playing this out alone.

I open my eyes; he is in front of me, quite close. We are alone. He doesn't say anything. He seems to be absorbed in thought - a few second's respite - is he trying to remember?

Then he speaks: "Your eyes, I recognize your eyes; that's what you should have hidden." He backs up to photograph me. He suggests, "Would you like to walk together?" I signal that I would.¹¹²

Henri B. frågar vad hon har sett i Venedig. De tar båten tillsammans till *Piazza San Marco* där Henri B. har en träff. Innan de skiljs åt vill Calle fotografera honom, men han håller handen för ansiktet och skriker "No, that's against the rules."¹¹³ De tar avsked av varandra och Calle fotograferar honom bakifrån när han går i väg.

What did I imagine? That he was going to take me with him, to challenge me, to use me? Henri B. did nothing, I discovered nothing. A banal ending to this banal story.¹¹⁴

Hon är ute hela kvällen, dansar och deltar i karnevalen och tillbringar natten tillsammans med en harlekin på en bänk. Calle kan inte längre följa efter Henri B., men hon kan följa honom i spåren på ett annat vis. Nästa dag, på onsdagen, gör hon ett besök på en kyrkogård igen, eftersom han tycker om kyrkogårdar. Sedan tar hon kontakt med Dr. Z som bor mittemot Henri B.:s hotell och berättar hela historien för honom. Calle får tillåtelse att sitta vid hans fönster på förmiddagarna. På kvällen äter hon på den restaurang som Henri B. åt middag på två dagar tidigare. På torsdagen kl 9:00 ringer Calle på hos Dr Z. Hon sitter vid hans fönster ett par meter från hotellentrén. Hon väntar på Henri B. som inte dyker upp och under tiden fotograferar hon folk som går förbi på gatan (bild 5). På eftermiddagen fotograferar hon gatan, *Calle del Traghetto*, sektion för sektion på båda sidor. Hon kommer inte försöka närma sig Henri B. den här dagen. På fredagsmorgonen kl 9:00 sitter hon åter i Dr Z.:s fönster men Henri B. syns inte till den här dagen heller. Hon flanerar på *Piazza San Marco* och låter sig fotograferas iklädd sin blonda peruk när hon matar duvorna (bild 6). På kvällen

112 Ibid., sid. [67].

113 Ibid., sid. [68].

114 Ibid., sid. [71].

går hon till träffen med antikhandlaren Luigi. Hon får sitta ner i en fåtölj och dricka whisky och får reda på att Henri B. letar efter inspelningsplatser eftersom han ska göra en film med den italienske målaren B. Henri B. planerar att vara i Venedig under ett år från och med november. Henri B. och kvinnan har skrivit in sina namn och adresser i Paris i gästboken. På lördagen ber Calle ägaren på sitt hotell ringa till Henri B.:s hotell för att kontrollera när han ska resa. Han får till svar att han ska resa tillbaka till Paris samma kväll. "What to do in Venice without him. I think I should leave, but I also envision myself taking his room, sleeping in his bed."¹¹⁵ Hennes väninna Luciana C. ringer för att boka rummet, men det är redan upptaget. Calle bestämmer sig för att återvända till Paris, men för att inte riskera att stöta ihop med Henri B. på tåget väljer hon en annan färdväg så att hon kommer att anlända till Paris kl. 10:00 på söndagsmorgonen, 5 minuter före Henri B. På söndagsmorgonen kliver Calle av tåget kl 10:00. Henri B.:s tåg anländer några minuter senare på spår H och kl 10:08 stiger han av tåget tillsammans med kvinnan. Calle fotograferar honom bakifrån när han går ut från stationen.

I will not go farther. He moves away, I lose sight of him. After these last thirteen days with him, our story comes to a close.

10:10 a.m. I stop following Henri B.¹¹⁶

Suite Vénitienne består av dagbokstexter, svartvita fotografier och tre kartor i färg. Varje dag har dagboksanteckningar och till i stort sett varje dag finns det även fotografier. De kan variera från ett fotografi till flera, från halvsidesbilder till helsidor och flera uppslag av fotografier per dag. På de flesta finns Henri B. med, ensam eller tillsammans med kvinnan. Man ser dem bara bakifrån eller Henri B. med handen framför ansiktet eller när han håller upp kameran för att fotografera. De flesta fotografierna är tagna när de rör sig ute i staden, på gator och torg. Ett fotografi är taget utanför ett café där Henri B. och kvinnan sitter med ryggarna vända utåt gatan och ett annat är taget när de har stannat till framför en väskaffär. Sista fotot av Henri B. är taget när han går ut från *Gare de Lyon*. Man kan inte urskilja att det är han utan Sophie Calle har ringat in honom med rött på fotografiet. Sophie Calle förekommer själv på ett fotografi, när hon matar duvor, iförd sin blonda peruk, på *Piazza San Marco*. Det mesta på fotot är suddigt och det är fullt av fingeravtryck. Det finns också ett par fotografier av Sophie Calle med samma motiv som Henri B. fotograferat, några torg och kanaler och ett där Henri B. fotograferar en man med ansiktsmask. Övriga fotografier med anknytning till Henri B. är ett foto av porten till hans hotell, ett foto av fönstren till det som

115 Ibid., sid. [84].

116 Ibid., sid.89.

eventuellt är hans hotellrum, bildsekvenserna över gatan där hans hotell ligger, ett fotografi av entrén till antikaffären och foton av kyrkogårdar. Sophie Calle har också fotograferat sitt eget hotellrum, tagit ett par foton av några män vid bordet bredvid på en restaurang för att träna på att fotografera och blomsterbudet som hon följde efter. I *Suite Vénitienne* finns det också fotografier från tåget, ett på vägen till Venedig av fötterna på ett par medpassagerare som sitter på britsen ovanför och ett på tillbakavägen, som antagligen föreställer Luciana C. som reser med Sophie Calle. På insidan av pärmarna finns också fotografier, ett av en man med hatt fotograferad bakifrån och ett av en kvinna med ögonmask. Fotografierna illustrerar det som Sophie Calle skriver om i texten och många är snapshots tagna som ett slags bevis på eller dokumentation av var Henri B. har varit och hur han har rört sig i Venedig. De tre färgkartorna som finns med dokumenterar också de vägar han tagit med Sophie Calle i spåren. Fotografierna framstår i första hand som illustrationer till texten.

L'hôtel (Hotellet)

Sophie Calle berättar om tillkomsten av *L'hôtel*, 1981 i ett samtal med kuratorn Bice Curiger.

After the Bronx I decided to return to Venice to make my next piece. I had spent so many hours waiting outside the hotel for the man I had followed there – fantasizing about knowing what was in his hotel room, about breaking into his room, which I could not do – that it had given me the idea of becoming a chambermaid.¹¹⁷

Sophie Calle lyckas efter ett års sökande och förberedelser få ett arbete som hotellstäderska i Venedig. Hon börjar sin tre veckor långa anställning på l'hôtel C. måndagen den 16 februari 1981. Calle har hand om tolv rum på fjärde våningen. Medan hon städar undersöker hon gästernas personliga saker och tecken på deras tillfälliga vistelse. Under sin tid som städerska utforskar hon detaljer i olika personers liv, som för övrigt är okända för henne. Fredagen den 6 mars 1981 tar hennes anställning slut.¹¹⁸ Det färdiga verket, *L'hôtel*, 1981 består av 21 inramade diptyker med svartvita fotografier och text. Det finns även utgivet i bokform.¹¹⁹ Vissa rum beskrivs flera gånger när nya gäster tar vid och totalt finns det arton olika beskrivningar eller undersökningar. Undersökningarna liknar varandra för varje rum eller nya gäster. Sophie Calle noterar vilken eller vilka sängar som är använda och vad som finns framme i rummet och badrummet. Hon undersöker nattduksbord, papperskorgar, garderober och resväskor. Jag har valt att beskriva tre olika rum som Sophie Calle undersöker eftersom hennes tillvägagångssätt är likartat för alla gästerna, däremot är

117 Bice Curiger, "Sophie Calle in conversation", 1993. *Sophie Calle : the reader*, London 2009, sid. 51.

118 Sophie Calle, *L'hôtel*, Paris 1984, sid. 7.

119 Calle 1984.

det hon upptäcker annorlunda, men tre gäster kan ändå ses som representativa för det hon noterar.

I rum 25 bor samma gäst i fyra dagar från måndag den 16 februari till torsdag den 19 februari. Detta rum är det första som Calle kommer in i och det enda enkelrummet (bild 7).

Je suis émue à la vue du pyjama froissé, bleu marine à la liseré bleu clair, abandonné sur le lit, et de la paire de savates en cuir marron. C'est un homme qui occupe la chambre.¹²⁰

På handfatskanten finns en smutsig kam med tappade tänder, en tandborste, tandkräm och en deodorant *Mennen*. På bordet ligger *Times*, *Herald Tribune* och en bok *The moon and sixpence* av S. Maugham, med ett märke på sidan 198. På fönsterblecket finns äpplen och apelsiner i två papperspåsar. På nattduksbordet hittar hon en anteckningsbok med pärmar i kartong, hans dagbok, som hon skummar igenom. Han skriver bl a att han kom till Venedig dagen innan efter att ha varit i Rom. Calle hittar också två adresser i Paris, en till greven och grevinnan M. och en till ambassadör O.¹²¹ Nästa dag, tisdag kl 9:30, kommer hon in i rummet för andra gången. Hon öppnar klädskaåpet där det finns ett fåtal plagg av god kvalitet med diskreta färger : grått, marinblått och brunt. I ett hörn i skåpet hittar hon hans necessär. Den är nästan tom, men där finns en nattkräm mot finnar och tråd och nålar i ett läppstiftsfodral. Calle noterar att det inte finns någon rakhyvel. I necessären finns också en lista över kläder som mannen har tagit med sig och hon kommer fram till att han den här dagen måste ha på sig ett par blå byxor, en blå T-shirt och en anorak. Efter att ha städlat rummet läser hon hans dagbok, speciellt det han skriver om Venedig och översätter det från engelska till franska. Han skriver om sina intryck av Venedig och vad han ätit och druckit. På kvällen har han tagit ett bad på hotellet och ätit apelsiner och äpplen. Calle avbryts i sin läsning av ljud i korridoren och hon slår igen dagboken. I samma ögonblick som hon lägger ner den kommer mannen in i rummet. Han är välklädd, ca 28 år gammal, har blont hår och ett vekt ansikte. Calle tar sina städattiraljer och hinken där hon gömt sin kamera och en bandspelare och går ut med sänkt blick. Hon ska försöka glömma honom eftersom hon inte vill träffa på hotellgästerna.¹²² Nästa dag, onsdagen den 18 februari kl 9:40, är hon tillbaka i rummet. Papperskorgen är full av fruktskal och han är fortfarande på sid. 198 i boken av S. Maugham. Ingenting har ändrats i rummet och hon fortsätter läsa i dagboken, nu från den 17 februari. Mannen skriver att han har ätit lunch på Harrys bar med en vän, sett en film med Steve McQueen på italienska. Han har tagit en öl på ett torg och

120 Ibid., sid. 11. ”Jag blev rörd över att se den ihopknycklade marinblå pyjamasen med den ljusblå bården som låg övergiven på sängen och tofflorna i brunt läder. Det är en man som bor i rummet.” (författarens översättning)

121 Ibid., sid. 11-12.

122 Ibid., sid. 12.

en man har försökt ragga upp honom. Han tror att han kommer få mardrömmar p g a det. Calle hittar också ett vykort till en Olivier R. utan adress, där mannen i detalj beskriver vad han ätit. Nästa dag har han rest iväg.¹²³

*Jeudi 19. Midi. Il est parti. Il a laissé ses peaux d'oranges dans la corbeille, trois oeufs frais sur le rebord de la fenêtre et un reste de croissant que je termine. Il va me manquer.*¹²⁴

Måndagen den 16 februari kl 9:30 går Calle in i rum 28 (bild 8). Endast en av sängarna i dubbelsängen är använd. Längs den högra väggen finns en massa väskor ; fyra *Vuitton* resväskor staplade på varandra och tre bagar. Skor står uppradade : åtta damskor (storlek 38) och fem par herrskor (storlek 42). Calle öppnar klädsåpen. I det högra finns det herrkläder, bl a tre par nya skor i filtpåsar, en hatt, två par vita kalsonger och ett par byxor med breda hängslen. Allt är av god kvalitet. Calle föreställer sig ett par äldre välbeställda personer. I badrummet finns inget speciellt förutom ett rosa flanelnattlinne. Hon parfymerar sig med deras *Chanel no5*. Calle öppnar förstulet en resväska där hon skymtar *The Economist* och bananer i en plastpåse.¹²⁵ Nästa dag, tisdagen den 17^e kl 9:10, ser hon att båda sängarna är använda. I papperskorgen ligger det bananskal och en vattenflaska och ett par knappt använda svarta högklackade skor. Eftersom de passar Calle tar hon dem. På stolen ligger ett par pyjamasbyxor av tjock blank bomull. På det vänstra nattduksbordet finns nu mintgodis, ett korsord och ett par rosa tofflor. På det högra finns en väckarklocka, en lampa, en tejprulle, tre par glasögon och en bok *Games with love and death* av Arthur Schnitzler. I den översta byrålådan hittar Calle två handväskor, pärlhalsband i en plastpåse och tio identiska små burkar fyllda med vita tabletter i en skopåse. De två nedersta byrålådorna innehåller kvinnokläder, silkesblusar och scarfs i pastelltoner.¹²⁶ Onsdagen den 18^e kommer hon in i rummet kl 9:00. Båda sängarna är använda. Det har gått framåt med korsordet. Pyjamasbyxorna hänger kvar på samma plats. Calle uppskattar resväskornas vikt. Tre verkar vara fullpackade och hon öppnar dem. I den första finns en necessär och i den andra identiskt lika skjortor, blå- och vitrandiga från *Brooks*. I den tredje hittar Calle en bok *Artists in crime* av Marsh, en kamera av märket *Minox*, löständer (för nederkäken), ett färgfoto 18x24 cm föreställande en segelbåt till havs, en reservation hos *Carlton* i Milano den 19 februari, ett porträtt av påven, ett kuvert adresserat till Mrs H. i Baltimore och ett antal kort med siffror i olika kolumner (börskurser?). Calle hör ljud, stänger hastigt resväskan och bäddar sängen. Nästa dag, torsdag den 19^e reser de. De har inte lämnat något kvar. Hon fotograferar

123 Ibid., sid. 14.

124 Ibid. ”Torsdag den 19:e. Kl. 12. Han har rest. Han har lämnat sina apelsinskal i papperskorgen, tre färska ägg på fönsterblecket och en bit croissant som jag äter upp. Jag kommer sakna honom.” (författarens översättning)

125 Ibid., sid. 17.

126 Ibid., sid. 17-18.

för sista gången den obäddade sängen. Hennes minne av dem är pyjamasen slängd över stolen.¹²⁷

Rum 30 finns beskrivet två gånger med olika gäster boendes där. Den första beskrivningen är från onsdagen den 4 mars (bild 9).¹²⁸ Calle går in i rummet kl 11:20. Det har en dubbelsäng, men bara den högra sängen är använd. Den enda väskan är en liten bag i vilken alla kläder, förutom ett silkesnattlinne, finns nedpackade. Nattlinnet, som är välstruket och oanvänt, hänger över en stol som är framdragen till sängen. Endast manskläder finns i bagen: ett par gråa byxor, en grårandig skjorta, ett par strumpor och dessutom en necessär med rakhyvel, raklödder, kam och rakvatten. I bagen finns också ett kantstött foto som föreställer en grupp unga människor som omger en kvinna som är äldre än de, ett pass utställt i namnet M.L., manligt kön, italiensk nationalitet, född 1946 i Rom där han är bosatt, 1.72 m, blå ögon. Badrummet och klädskaåpet är tomma, men i lådan i nattduksbordet hittar Calle en cigarrask *Panter*, en bläckpenna, flygbrevpapper och en ask i läder med initialerna M.L. På en papperslapp finns adressen till M. och Mme B. i Florens, en plånbok som innehåller fem identiska porträttfoton av en blond kvinna och ett bröllopsfoto där hon känner igen mannen från passet klädd i smoking och den blonda kvinnan i brudklänning. Till sist hittar Calle en faktura från l'hôtel C. Ställd till M. och Mme L. för rum 30 den 4 mars 1979, exakt två år tidigare. Mannen har återvänt själv med nattlinnet i bagaget. Rummet är bara reserverat för en natt. Han kommer att resa i väg den här dagen.¹²⁹

Presentationen av de olika rummen liknar varandra. För varje nytt rum börjar den med ett fotografi av en bäddad säng utan text. Därefter finns oftast ett foto av de obäddade sängarna där man också ser lite mer av interiören i rummet. Sedan följer texten i form av anteckningar för varje dag, inledda med veckodag, datum och tid. Sist finns det ett antal foton av gästernas tillhörigheter. Det är sådant som Calle beskriver i texten. Det förs inte in några nya element med bilderna utan de hör samman med Calles noteringar och kan därför ses som illustrationer till dem. Bilderna verkar inte vara arrangerade på något speciellt vis eller tagna med tanke på att ha ett konstnärligt uttryck. De är endast tagna för att dokumentera det som Calle ser i rummet. Samtliga fotografier är svartvita. Första texten är en inledning till verket där Calle beskriver att hon fått arbete som hotellstäderska och vad hon gjorde åtföljd av ett fotografi av en bäddad dubbelsäng. Den sista sidan består endast av ett fotografi av en obäddad säng utan text.

127 Ibid., sid. 18.

128 Ibid., sid. 61.

129 Calle 1984, sid. 62.

La Filature (Skuggningen)

Efter att Sophie Calle gjort verk där hon följer efter olika personer vill hon ändra på relationerna. Hon ber därför sin mamma att gå till detektivbyrån Duluc för att anställa en privatdetektiv som ska skugga och fotografera henne, utan att han får veta att det är hon själv som har gett uppdraget. Mamman ska be att få en skriftlig redogörelse för vad Calle gör tillsammans med fotografier som bevis.

I knew he would follow me during a certain week, but I didn't know on which day of that week. I was not trying to do weird things, I wanted to show what my life was really like, so I just did everything in an intense way.¹³⁰

En del av projektet består av text där Calle beskriver hur hon rör sig och vad hon gör under denna dag tillsammans med ett självporträtt. Denna del ställdes ut på Centre Pompidou i Paris 1981 i en utställning med fotografiska självporträtt, *Autoportraits photographiques, 1898-1981*. Den andra delen består av detektivens rapport och fotografier. De blir två parallella versioner av dagen.¹³¹ Tillsammans utgör de verket *La Filature (Skuggningen)*, 1981. Verket består av inramade fotografier och text. Jag använder mig av Sophie Calle, *M'as tu vue?* München 2010 (2003) för att studera verket.

Skuggningen äger rum torsdagen den 16 april 1981. Sophie Calle noterar i sin text vid olika klockslag vad hon gör och hur hon rör sig i Paris. Jag gör vissa nedslag i texten. Skuggningen börjar klockan tio när Calle gör sig i ordning för att gå ut och noterar att det står en man och väntar på henne på gatan. Kl. 10:20 går hon ut iklädd grå mockaknickers, svarta strumpbyxor, svarta skor och en grå regnrock. Över axeln har hon en klargul väska och en kamera. Calle går förbi en blomsteraffär och köper ringblommor. Sedan går hon in på *Montparnassekyrkogården* och lägger blommorna på Pierre V.:s grav, 1910-1981. Hon fortsätter sin promenad över kyrkogården, samma väg som hon varje dag under flera år brukade gå till skolan. Hon tyckte då om att föreställa sig att en man gömde sig i familjen R:s gravvalv och att han bara överlevde p g a hennes kärlek till honom och den mat som hon lämnade vid graven. Vid utgången köper hon *Le Monde och Pariscope*. Kl. 10:40 går in på *La Coupole* där hon har bestämt träff med Natalie M. som hon känner sedan flera år tillbaka. Calle sätter sig inte vid deras stambord utan närmre fönstret. Hon vill inte prata om ”honom” och vet inte om han är där. Sedan följer Natalie M. med Calle till frisören på *rue Delambre* och tar avsked där. Det är för ”honom” som hon vill göra i ordning håret, för att behaga

130 Curiger 1993, sid. 52

131 Ibid.

honom. Kl. 12:05 lämnar hon frisören och går mot *Luxembourgträdgården*. Calle vill visa ”honom” de gator och platser som hon tycker om. Hon vill att han går med henne genom *Luxembourgträdgården* där hon lekt under hela sin barndom och där hon kysstes för första gången, med en elev från *lycée Lavoisier* 1968. Calle går med sänkt blick, hon är rädd för att få syn på ”honom”. Kl 12:30 väntar hon på förläggaren Eugène B. vid statyn av *Danton* vid *Odéon*. De ska prata vid om en bok som Calle vill publicera som handlar om personer hon följt efter. Medan hon väntar får hon syn på en man på andra sidan *boulevard Saint-Germain* och deras blickar möts. Han är ca 22 år, 1,70 m och har kort rakt kastanjefärgat hår. Calle antar att det är ”han”. Eugène B. kommer kl 12:40 och de går till ett café i närheten. Efter deras träff, kl 13:05, går Calle vidare mot *Panthéon* och stannar till vid en telefonautomat. Hon ringer till Bernard F. som hon gärna vill visa för ”honom” eftersom hon trodde att han var hennes pappa när hon var nio år. Han säger i telefonen att han inte är redo att gå ut. Kl 13:20 stannar hon till vid sin ateljé, som ligger i ett gammalt kloster på *rue d'Ulm 36*, för att hämta några papper. Hon går ut igen kl 13:30 och bestämmer sig för att flanera i Paris. Hon går på *rue Soufflot* och boulevarderna *Saint-Michel* och *Saint-Germain* och fotograferar. Calle är rädd att hon har tappat bort ”honom”. Hon har inte känt hans närvaro efter deras ”möte” vid *Odéon*. På *rue de Seine* försöker hon gå in i *galerie Eric Fabre*, men det är stängt. Lite längre ner på gatan väntar hon på att affären *Roger Viollet. Documentation photographique* ska öppna. Hon går in i affären kl 14:00 och frågar efter samlingen med *Déetectives privés*. Hon bläddrar bland fotografierna och konstaterar att alla är äldre än ”han” och blir lugnad av hans unga ålder.

I buy a portrait of Detective Lepage. As I raise my eyes, through the window, sitting on a bench across the street, the same young man I spotted at the Carrefour de l'Odéon. 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, April 16, in much the same way that he has influenced mine.¹³²

Calle går vidare. Hon går över *Pont Royal* och sedan i riktning mot *Louvren*. Efter att snabbt ha passerat genom några salar befinner hon sig kl 14:20 framför Tizians *Mannen med handsken*. Det är en målning som hon alltid har tyckt om; de sorgsna frånvarande ögonen, den plutande munnen, huvudet som ser ut som om det vore avhugget, placerat på en spetskrage, men framförallt skuggan av en mustasch. När hon lämnar *Louvren* kl 15:10 och kommer in i *Tuilerieträdgården* får hon ett erbjudande av en fotograf att bli fotograferad med sin egen kamera. Calle accepterar erbjudandet. Kl 15:20 sätter hon sig vid ett bord vid en uteservering i *Tuilerierna* och beställer in en öl. Hon ser med nöje att ”han” dricker något stående vid baren. Calle lämnar *Tuilerierna* kl 16:00 och går över

132 Calle 2010, sid. 105

Place de la Concorde. Hon går in i *Palais de la Découverte* kl 16:30 där hon har stämt träff med Jacques M. De strövar runt från sal till sal och i en dörröppning snuddar ”han” vid dem. Efter att ha lämnat *Palais de la Découverte* kl 17:15 bestämmer sig Calle för att vila ut på en biograf. Hon väljer att se *Lili Marleen* av Fassbinder. I biosalongen tänker hon bara på ”honom”. ”Is he enjoying this scattered, diffuse, and ephemeral day I have offered him – our day?”¹³³ En halvtimme senare, kl 18:00 lämnar Calle biografen, och går mot *Châtelet*. Hon kommer fram till *galerie Chantal Crousel* på *rue Quimcampoix* 80 kl 19:00, där det är en vernissage med *Gilbert & George*. Calle träffar sin pappa där och drar med sig honom ut på gatan eftersom hon vill att ”han” ska se honom och beskriva honom för henne. Kl 20:00 åker hon i bil med vänner till en fest i en lägenhet för *Gilbert & George* på *Avenue de Wangram* 120. Vid midnatt åker Calle med samma bil till *Le Palace* för ännu en *Gilbert & George* fest. Där träffar hon på Dan J. som hon lärt känna några månader tidigare. Kl 2:00 på natten tar de en taxi till *OK Bar*, i korsningen vid *Vavin*. Sedan tar de en taxi kl 5:00 till hans hotell *Tiquetonne*. Calle är berusad och lägger sig för att sova. Innan hon sluter ögonen tänker hon på ”honom”. Hon undrar om ”han” tycker om henne och om han kommer att tänka på henne nästa dag.

Andra delen av *La filature* består av detektivens rapport. Den börjar med att han befinner sig utanför den skuggade personens hem på *rue Liancourt* 22 i fjortonde arrondissementet kl 10:00. Tjugo minuter senare, kl 10:20 ser han henne lämna hemmet iklädd en grå regnkappa, gråa byxor, svarta skor och strumpor. Hon bär en gul axelremsväska. Detektiven noterar vid olika klockslag vad den skuggade gör och var hon befinner sig. Han skriver att hon köper påskliljor och noterar adressen. Hon går in på *Montparnassekyrkogården* vid *rue Emile-Richard* 5 och lägger blommorna på en grav. Efter det går hon ut vid sidan mot *boulevard Edgar-Quinet* och köper sedan en tidning i ett tidningsstånd på *boulevard Raspail* 202. Kl 10:40 noterar han att den skuggade går in på adressen *boulevard Montparnasse* 100 och att hon kommer ut ur byggnaden kl 11:32 i sällskap med en vän i 27-års åldern, 1.67 m, kraftigt byggd, långt brunt hår och klädd i ett par ljusbruna byxor och en svart tröja. De skiljs åt kl 11:38 och den skuggade går in i hårsalongen *Jacques Guérin* på *rue Delambre* 21. Kl. 12:08 kommer hon ut igen och går igenom *Luxembourgträdgården* och verkar sedan stå och vänta vid métrostationen *Odéon*. Kl 12:40 kommer en man i 60-årsåldern, 1.70 m, mycket kraftig, klädd i en grå kostym och grå hatt och glasögon med tjocka svarta bågar. Han kysser den skuggade på kinden. De sätter sig på café *Le Condés* uteservering och diskuterar. Den skuggade håller i mannens arm. De lämnar varandra kl 13:02 och 16 minuter senare ringer hon ett

133 Ibid.

samtal från en telefonkiosk framför nummer 13 på *rue d'Ulm*. Efter samtalet går hon in på gården på nummer 26 (kyrka). Hon kommer ut igen kl 13:25 och går ut på *rue de Seine*. Hon stannar till framför *galerie Chardin* på nummer 36, men det är stängt. Hon går sedan tillbaka och in på nummer 8, *H. Roger-Viollet – Documentation photographique*. Där stannar hon i ungefär 8 minuter. Kl 14:15 går den skuggade in i *Louvren* och genom salarna till Tizians *Mannen med handsken*. Hon antecknar och fotograferar och stannar ungefär en halvtimme framför målningen. Kl 15:10 lämnar hon *Louvren* och går genom *Tuileriesträdgården*. Hon låter sig fotograferas av en gatufotograf. Den skuggade sitter ned vid ett utecafé i *Tuilierierna* för att skriva kl 15:20. Kl 15:55 lämnar hon caféet och går mot *Place de la Concorde*. Kl 16:25 går hon in i *Palais de la Découverte* och träffar en man i 50-års åldern, 1.78 m, smal, med glasögon med metallbågar. Han har på sig vita byxor, en beige canvasjacka och en grå hatt. De håller varandra i handen och går runt i museet. Kl 17:10 lämnar de museet och går mot *rue Franklin -D. Roosevelt* där de skiljs åt framför nummer 1 efter att ha kysst varandra farväl. Mannen sätter sig vid ratten i en vit Range Rover med registreringsnummer 383 BKX 75 och kör iväg. Kl 17:25 går den skuggade in på biografen *Gaumont-Colisée* på *avenue des Champs-Élysées* 36 för att se filmen *Lili Marleen*. Hon kommer ut från biografen kl 19:25 och går in på métrostationen *Franklin-Roosevelt* där hon tar ett tåg i riktning mot *Pont-de-Sèvres*. Hon byter vid *Trocadéro* och åker i riktning mot *Nation*. Kl 19:55 går hon av vid *Denfert-Rochereau*. Kl 20:00 har hon kommit hem. Skuggningen avslutas.

Eftersom Calle vill bevara minnet av den som skuggar henne ber hon Francois M. att varje dag under veckan, eftersom hon inte vet vilken dag hon ska bli skuggad, stå utanför *Palais de la Découverte* kl 17:00 och fotografera de personer som möjligtvis kan vara ute för att skugga henne. Hon får sedan en skriftlig rapport tillsammans med en serie fotografier. I rapporten skriver Francois M. att han omedelbart lägger märke till att en man i 25-årsåldern, klädd i läderjacka, med en kamera runt halsen och axelremsväska, följer efter Calle när hon kommer ut från *Palais de la Découverte* runt kl 17:15. Han går ca 20 meter bakom henne och fotograferar henne vid den första korsningen. Francois M. håller samma avstånd till mannen och fotograferar honom i sin tur. De promenerar på *avenue Franklin-Roosevelt* och går över *les Champs-Élysées*. Kl 17:25 går Calle in på biografen *Gaumont-Colisée*. Mannen väntar ett tag och det verkar som om han studerar föreställningstiderna. Han går sedan vidare in på biografen *Lord Byron* kl 17:30 som visar *Emmanuelle* och *Les filles de Madame D*. Det är det sista som Francois M. ser av mannen.

Den första delen av *La Filature*, Sophie Calles redogörelse för dagen, åtföljs av ett fotografi. Det är ett porträtt av henne i helfigur (bild 10). Hon står i profil, vänd åt vänster i bild, klädd i en lång

mörkgrå rock, svarta strumpor och svarta skor. På höger axel bär hon en axelremsväska. Ansiktet är inramat av hennes lugg och halvlånga mörka hår. Man ser bara hennes näsa, mun och en skymt av hennes högra öga. Fotografiet är belyst från vänster vilket gör att ansiktet och framsidan av kroppen är mest framträdande och en skugga faller bakom henne. Calle är fotograferad i ett neutralt ”rum”, vilket kan vara en fotoateljé, inget annat förutom hon själv finns med i bilden. Fotografiet finns återgivet både i svartvitt och färg.¹³⁴ Den andra delen, detektivens rapport, åtföljs av flera bildsviter i svartvitt från Calles promenad i Paris (bild 11). Det är snapshots, tagna från långt håll, för att visa var hon har varit. Fotona är en dokumentation, ett slags bevis på var Calle har befunnit sig. De är inga konstfoton utan illustrerar detektivens rapport över vart hon går och var hon befinner sig. Ofta ser man bara Calles silhuett när hon promenerar i *Luxembourgträdgården* eller ute på gatorna. Hon är fotograferad på platser hon stannar till vid som *Louvren* framför målningen av *Tizian* och när hon sitter vid caféet i *Tuilierierna* (bild 12). De personer hon träffar, som hennes förläggare och Jacques M. som hon träffar på *Palais de la Découverte*, finns också med på flera fotografier. Vissa fotografier skulle kunna vara tagna på vilken gata som helst, medan andra dokumenterar en miljö som kan kännas igen med eller utan detektivens beskrivning. Något foto verkar vara taget för dess egen skull, som ett foto på duvor, medan ett annat kan ses som ett slags metafoto, förmodligen omedvetet taget, när Calle befinner sig framför butiken *Documentation photographique*, med butikens namn skrivet ovanför entrén. Den avslutande delen av *La Filature*, Francois M.:s rapport, illustreras med en serie fotografier som visar detektiven när han rör sig på gatan för att följa efter Calle. Flera fotografier är också tagna utanför biograferna. Detektiven är markerad med en ring på fotografierna som också är snabbt tagna gatubilder för att dokumentera var han befinner sig.

Tjugo år efter *La filature*, 1981 blir Sophie Calle åter skuggad av en man från detektivbyrån Duluc, nu på uppdrag av galleristen Emmanuel Perrotin. Verket *Vingt ans après (Tjugo år efteråt)*, 2001 är uppbyggt på samma sätt som *La filature*. Det består av Calles noteringar om vad hon gör och sina tankar kring det och detektivens anteckningar från den 16 april 2001 från kl 9:30 fram till kl 20:00, åtföljt av färgfotografier som visar var i Paris Calle befinner sig vid olika tidpunkter samt ett porträtt av Calle i helfigur.¹³⁵

134 Ibid., fotobilaga till *La Filature* sid. [101]-110

135 Ibid., sid. [113]-122.

III. DISKUSSION

I diskussionen som följer kommer jag närma mig Sophie Calles tillvägagångssätt eller metod utifrån Barthes teorier om text och läsare. Jag kommer också ge några olika perspektiv på de tre verken utifrån teman som jag urskiljer och som jag tycker är väsentliga för förståelsen av dem.

Calles metod

Sophie Calle är själv närvarande och delaktig i sina verk. I *Filatures Parisiennes*, 1978-1979, följde hon efter främlingar på gatan för att fördriva tiden, eftersom hon kände sig vilsen när hon kom tillbaka till Paris efter att ha varit utomlands i sju år. Hon noterar vad de gör och fotograferar dem. När hon senare följer efter en av de personer hon stött på på gatan och sedan på en fest, Henri B., till Venedig blir det en slags fortsättning av *Filatures Parisiennes*. Detta verk, *Suite Vénitienne*, 1980, är ett längre projekt och mer medvetet valt.

Calle har gjort ett val att följa efter Henri B. till Venedig och följa honom i spåren där, men hon vet inte vad det kommer att föra med sig. Hon skriver när hon befinner sig på Piazza San Marco; "I see myself at the labyrinth's gate, ready to get lost in the city and this story. Submissive".¹³⁶ Hon lämnar därmed över sig till den historia som hon väntar på ska börja. Historien, eller berättelsen, är den som ska leda henne. För att kunna gå in i historien måste hon först hitta Henri B. När hon väl lyckas få reda på var han bor, blir hon ändå rädd för att möta honom. "My investigation was proceeding without him. Finding him may throw everything into confusion, may precipitate the end I'm afraid."¹³⁷ Jag tolkar det som om Calle gärna vill följa efter i Henri B.:s spår, läsa av vad han gör, men är rädd för att konfronteras med honom och kanske bli igenkänd. Hon vill få del av hans historia genom de spår, eller den text, som han lämnar efter sig, skriver, och vill inte konfronteras med själva upphovsmannen, författaren, för att översätta till Barthes termer. Det är historien, texten, som är det centrala för Calle, men hon är ändå beroende av att han ska dyka upp för att berättelsen ska kunna ta sin början. Hon tänker på ett citat av Proust om fåfång väntan, men måste påminna sig om att hon inte är kär i Henri B. "The impatience with which I await his arrival, the fear of that encounter, these symptoms aren't really a part of me."¹³⁸ Calle känner inte igen sig, de symptom hon har hör inte till henne, hon förlorar sig själv i sitt sökandet efter Henri B. och den historia hon vill kasta sig in i. Man kan tolka det som om det är vällustens text som hon kastar sig in i, den som

136 Calle 2015, sid. [5].

137 Ibid., sid. [14].

138 Ibid., sid. [20].

”skakar om subjektet, klyver det, leder till jagförlust”.¹³⁹ När Calle väl får syn på Henri B. följer hon efter honom och imiterar det han gör. När han fotograferar försöker hon fånga samma motiv som han gör med sin kamera. Efter att ha skuggat Henri B. och hans fru till en antikaffär och väntat utanför i timmar, tar hon senare kontakt med ägaren och bestämmer tid för en träff i affären. Hon hoppas att hon ska få vara med om samma sak som Henri B. ”Perhaps he'll invite me to sit down in his armchair, a glass of whiskey in hand. I will be warm.”¹⁴⁰ Efter att på nytt ha följt efter Henri B., fotograferat samma motiv som han och honom själv blir Calle otålig. ”I should keep my distance, and yet I stay close. Perhaps I'm weary of playing this out alone.”¹⁴¹ När Henri B. har upptäckt henne och konfronterar henne vill Calle fotografera honom innan de skiljs åt. Han håller upp handen för ansiktet och skriker ”No, that's against the rules.”¹⁴² I sitt begär efter Henri B., författaren, har Calle gått för långt. Det är i sin jakt efter hans spår, den text han skriver, som hon finner vällusten, inte i konfrontationen med honom. Hon har överträtt reglerna för leken. ”What did I imagine? That he was going to challenge me, to use me? Henri B. did nothing, I discovered nothing.”¹⁴³ Hon fortsätter att följa Henri B. i spåren, den text han skriver, men på ett annat vis. Hon besöker en kyrkogård, eftersom han tycker om kyrkogårdar och hon äter middag på den restaurang som han besökt två dagar tidigare. Calle går till sin träff med antikhandlaren och får sitta i en fåtölj och dricka whisky. Hon får också sitta i ett fönster hos Dr. Z. mittemot Henri B.:s hotellentré. Han dyker inte upp, men hon fotograferar gatan bit för bit. Calle får reda på att Henri B. ska återvända till Paris. ”What to do in Venice without him. I think I should leave, but I also envision myself taking his room, sleeping in his bed.”¹⁴⁴ Rummet är upptaget och Calle bestämmer sig istället för att återvända till Paris. Hon tar ett tåg så att hon återvänder till Paris strax innan Henri B. Calle fotograferar honom när han går ut ifrån stationen och historien avslutas. Calle har i sitt sökande efter Henri B. och de spår eller text som han lämnat efter sig, upprepat det han gjort. Hon har gjort samma saker, fotograferat samma motiv och till och med velat överta hans hotellrum och säng. Det är endast genom att plagiera och bejaka det han gör som hon har kunnat nå honom. Hon har gett upp sitt eget jag i jakten på honom liksom en läsare av en vällustens text, denna typ av text som bara kan nås av en annan vällustens texter. Denna text är skrivbar, *scriptible*, skrivakten återuppstår och läsaren frigörs från sin subjektsposition.¹⁴⁵ Calle har här frigjort sig från sig själv, genom sitt sätt att följa efter mannen på, vilket också varit ett av hennes motiv till att följa efter okända

139 Engdahl, förord i Barthes 2015?, sid. 18.

140 Calle 2015, sid. [50].

141 Ibid., sid. [67].

142 Ibid., sid. [68].

143 Ibid., sid. [71].

144 Ibid., sid. [84].

145 Barthes 2015? sid. 107.

personer.

Calle vill överta Henri B.:s sovrum och sova i hans säng när han lämnar Venedig. Hon lyckas inte inte med det, men har istället fått idén om att ta anställning som hotellstäderska. Efter ett år är hon tillbaka i Venedig där hon får arbeta under tre veckor på l'hôtel C. När hon städar undersöker hon gästernas tillhörigheter och fotograferar dem. Calle går metodiskt tillväga. Hon undersöker allt som gästerna har i sina rum, både det som ligger framme och det som finns i väskor, nattduksbord och klädkåp. Det är de spår hotellgästerna lämnar efter sig i form av föremål som hon läser av och registrerar med sin kamera. Gästerna, de som likt en författare, skriver en slags historia genom sina föremål och spår av handlingar, har lämnat platsen tillfälligt och det återstår för Calle att som en slags läsare försöka läsa av deras historier. Calle undviker att stöta ihop med gästerna. Hon rycker till när hon hör ljud i korridoren och stänger en resväska eftersom hon inte vill bli påkommen i sina undersökningar, men hon vill inte heller möta gästerna i verkligheten utan enbart genom de spår de efterlämnar sig, den text de skriver. När hon råkar träffa på mannen i rum 25, går hon ut med sänkt blick och bestämmer sig för att försöka glömma honom.¹⁴⁶ I *L'hôtel* registrerar Calle de spår hon läser av från hotellgästernas föremål och handlingar mer än att hon själv kastar sig in i och plagierar det hon läser som hon gjorde i *Suite Vénitienne*. Jag ser det som att hon i sina undersökningar i *L'hôtel* ägnar sig åt att läsa en njutningens text snarare än vällustens. Man kan se det som att Calle läser texten i en viss rytm där en sorts rispor uppstår. Hon skrapar på textens yta där hon som läsare, och även vi som läsare av Calles redovisningar, i viss mån kan läsa det skrivna och uttyda referenser eller en berättelse, men det är inte själva innehållet som är det intressanta utan det är rytmen i det hon läser och inte läser som skapar njutningen, för att hänvisa till Barthes.¹⁴⁷ Någon gång träder Calle in i texten, när hon provar gästens parfym eller skor eller äter upp en gästs croissant, men i stort sett ägnar hon sig åt den läsbara texten och inte den skrivbara.

I *La Filature (Skuggningen)*, 1981 vill Calle ändra på rollerna och låta sig själv bli skuggad. Hon ber därför sin mamma att anställa en privatdetektiv som ska följa efter henne, notera det hon gör och fotografera henne. Detektiven vet inte om att det är Calle som är den egentliga uppdragsgivaren. Hon säger själv om verket i en intervju; "I was not trying to do weird things, I wanted to show what my life was really like, so I just did everything in an intense way."¹⁴⁸ Calle har därmed skapat en "vällustens rymd", för att använda Barthes termer. Calle är nu den som skriver

146 Calle 1984, sid. 12.

147 Barthes 2015? sid. 35.

148 Curiger 1993, sid. 52.

texten, författaren, och hon skapar en möjlighet till en ”lustens dialektik”.¹⁴⁹ Leken kan nu äga rum. Hon vill visa ”honom”, detektiven, delar av sitt liv, sådant som var betydelsefullt för henne som barn och hur hennes liv ser ut nu. Calle rör sig i olika delar av Paris bl a går hon över *Monparnassekyrkogården* som hon gick genom till skolan som barn och där hon i en sorts lek föreställde sig olika saker. Hon går genom *Luxembourgsträdgården* eftersom hon vill visa ”honom” var hon lekte som barn och eftersom det var där som hon kysstes för första gången. Hela tiden går hon med sänkt blick eftersom är rädd för att få syn på ”honom”. Hon vill inte möta sin ”läsares” blick. Calle gör ett besök hos en frisör eftersom hon vill göra i ordning håret för att behaga ”honom”. Hon verkar vilja attrahera honom, få honom att lockas med in i historien som hon skriver för ”honom”. När Calle väntar på sin förläggare vid *Odéon*, för att prata om en bok som hon vill ge ut, som handlar om personer som hon följt efter, råkar hon få syn på en ung man på andra sidan gatan och deras blickar möts. Hon antar att det är ”han”. Efter ett cafébesök med sin förläggare promenerar Calle till sin ateljé för att hämta några papper och sedan flanerar hon på boulevarderna och fotograferar. Det är länge sedan hon kände detektivens närvaro och hon är rädd att hon har tappat bort ”honom”. Hon går så småningom in i affären *Roger Viollet. Documentation photographique* och frågar efter samlingen med *Détectives privés*. När hon titar ut genom fönstret ser hon den unge mannen från *l'Odéon*. ”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, April 16, in much the same way that he has influenced mine.”¹⁵⁰ Calle, författaren, och detektiven, läsaren, har ett ömsesidigt beroende. Hon skriver en text, en berättelse, när hon rör sig i staden, en text som det är meningen att han ska följa och läsa. Han följer det hon skriver för honom när hon gör olika nedslag på platser som har eller har haft betydelse för hennes liv eller när hon bara helt enkelt flanerar runt i staden. Det blir en slags lek som hon utför som det är meningen att han ska ta del av och följa. I njutningens text, där författaren skrivit i njutningen, skapas en slags ”vällustens rymd” där en lek kan äga rum enligt Barthes. Den försäkrar inte njutningen hos läsaren, men möjligheten finns.¹⁵¹ Calle skriver här en slags njutningens text. Hon skapar en möjlighet för detektiven att läsa den text hon skriver och hon skapar en sorts rytm i texten mellan de stopp hon gör på olika platser och de förflyttningar hon gör när hon flanerar längs gator och i parker. Medan hon skriver sin berättelse leker hon även en slags lek med sig själv när hon rör sig på ett metaplan. När hon träffar sin förläggare ska de prata om en bok som hon vill ge ut som handlar om personer som hon följt efter, hon går till till affären *Roger Viollet. Documentation photographique* och frågar efter samlingen med *Détectives privés* och

149 Barthes 2015?, sid. 27.

150 Calle 2010, sid. 105.

151 Barthes 2015?, sid. 26-27.

hon har själv med sig en kamera som hon fotograferar med när hon flanerar och blir även själv fotograferad med sin kamera av en person i *Tuileriesträdgården*. Författaren Calle är i högsta grad levande och läsaren, detektiven, är med när texten skrivs. De snuddar t o m vid varandra när de möts i en dörröppning i *Palais de la Découverte*. Läsaren begär författaren, även om denne som institution är död, enligt Barthes, men även författaren har behov av läsarens gestalt.¹⁵² Förlorad mitt i texten, som har lockat in läsaren genom osynliga skärmar och selektiva hinderbanor, finns författaren.¹⁵³ Calle funderar när hon sitter i biosalongen på kvällen ”Is he enjoying this scattered, diffuse and ephemeral day I have offered him – our day?”¹⁵⁴ Det sista hon tänker på innan hon somnar på kvällen är också om ”han” tycker om henne och om han kommer att tänka på henne nästa dag. Detektiven, läsaren, redogör för det han ser, läser, i sin rapport. Det han noterar är hur Calle är klädd och signalement för de personer hon träffar. Han rapporterar också om hur hon rör sig i staden, vilka platser hon besöker och exakta adresser samt exakta klockslag för när hon gör olika saker. Han noterar något om relationen till de personer Calle träffar, som att mannen hon stämt träff med vid *Odéon* kysser henne på kinden och att hon håller i mannens arm. Han skriver också i sin rapport att Calle håller mannen, som hon går runt med i museet, i handen och att de kysser varandra farväl. Detektiven avslutar rapporten med att han, efter hennes besök på biografen, följer efter henne hem. Han har gjort det han förväntas göra i sitt arbete. En detektivrapport ser ut på ett särskilt sätt och han gör där en speciell läsning av den text som Calle skriver för honom. Hon kan sägas ha skrivit i njutningen och därmed skapat en slags ”vällustens rymd”, men som Barthes skriver så försäkras det inte njutningen hos läsaren.¹⁵⁵ Detektiven har i alla fall deltagit i den lek som Calle skapat. Han har fått läsa texten, följa det hon skriver och välja ut sina egna nedslag i texten, det han skriver och fotograferar. Privat kanske läsningen har gett något annat än det han rapporterar, men det kan vi inte veta. Calle rör sig också på ett metaplan när hon ber Francois M. följa efter detektiven för att ta ett foto av honom som hon kan bevara som ett minne. Han blir ytterligare en läsare av en text, den text Calle skriver. Han lämnar en skriven rapport med foton till henne och där avslöjas att detektiven går in på en annan biograf och att han därmed avslutar skuggningen av henne. Han är inte med till slutet och avslutningen av rapporten som han skriver till Calles mor stämmer inte med verkligheten. Detektiven skriver själv slutet av texten.

152 Ibid., sid. 53-54.

153 Ibid., sid. 53.

154 Calle 2010, sid. 105.

155 Barthes 2015?, sid. 26-27

Att spegla sig i den andre

När Sophie Calle 1979 återvänder till Paris efter sju år utomlands känner hon sig vilsen. Dels känner hon inte igen sig i sin egen stad, dels är hon ensam och känner sig mentalt vilsen.

When I came back I felt lost in my own city. I had forgotten everything about Paris. I had no habits, I didn't know anyone. I had no place to go, so I just decided to follow people – anybody. I became attached to these people, so I took a camera and made notes.¹⁵⁶

I sin brist på mening och plats i tillvaron försöker Calle hitta någon att följa efter. Hon försöker finna sig själv och sin plats i staden genom att följa någon annan i spåren och på så sätt bli till. Calle dokumenterar dem hon följer med sin kamera och genom sina anteckningar. Hon finner en mening genom att dokumentera vad de gör, en dokumentation som så småningom blir verket *Filatures parisiennes*, 1978-1979. Man kan se det som om det är ett slags språk hon använder för att nå den andre. I jakten på den andre blir hon själv till. Jean Baudrillard 1929-2007, sociolog och filosof, skriver i en artikel om Calles tidiga verk ”The other's tracks are used in such a way as to distance you from yourself. You exist only in the trace of the other, but without being aware of it; in fact you follow your own tracks almost without knowing it yourself.”¹⁵⁷ Genom att vara frånvarande, inte något annat än en spegel för den andre som är ovetande om det, så blir man själv förförd och förd in i den andres livsrum genom att dubblera dennes spår. Förförelsens demon tar sig in mellan honom själv och hans mål, som på något vis rubbas, och mellan dig och honom.¹⁵⁸ Hon går ett steg längre när hon följer efter Henri B. till Venedig i verket *Suite vénitienne*, 1980. Calle vill följa honom i spåren och utforska vad han ska göra där. Egentligen skulle Henri B. kunna vara vem som helst. Det är en slump att det är just honom som hon följer efter. Hon känner ett begär att få ta del av någon annans liv och att fylla bristen på mening i sitt eget liv. Enligt Lacan blir vi medvetna om att vi har ett behov när vi känner brist på något, när vi känner begär efter någon annans begär blir vi mänskliga.¹⁵⁹ Endast när Calle följer efter Henri B. i hans spår, som hon stjälar, blir hon till. Ingen kan i längden leva utan spår och till slut måste man som Henri B. vända sig om.¹⁶⁰ Det viktiga är inte att avslöja något om någon när man skuggar denne, utan att ge den ett dubbelliv, en parallell existens.¹⁶¹ När man följer efter någon blir man dess beskyddande skugga samtidigt som man blir fri från ansvaret över sig själv när man följer i den andres fotspår. Att följa någon annan, utbyta liv,

156 Robert Storr, ”Sophie Calle”, 1991. *Sophie Calle : the reader*, London 2009, sid. 42.

157 Jean Baudrillard, ”Please follow me”, sid. 18. *Sophie Calle: the reader*, London 2009.

158 Ibid.

159 Sarup 1993, sid. 17.

160 Baudrillard 2009, sid. 19.

161 Ibid., sid. 20.

transformera sig i någon annans ställe, är kanske det enda sättet att förverkliga sig själv.¹⁶² Henri B. avslöjar Calle. Han har känt att han är förföljd och han känner igen henne. Han fotograferar henne och frågar om de ska promenera tillsammans. Calle frågar sig vad hon hade förväntat sig av mötet. ”Henri B. did nothing, I discovered nothing. A banal ending to this banal story.”¹⁶³ Calle förväntar sig inget av mötet utan det är förföljandet av Henri B. och hennes spegling i det han gör som är det viktiga. Det faktum att han känner igen henne kan väl ändå ses som att hon är sedd, att hon har blivit till i hans ögon. Vi får enligt Lacan kunskap om vilka vi är genom andras reaktioner, ”the dialectic of recognition”.¹⁶⁴ Baudrillard skriver angående *Suite vénitienne* att skugga någon innebär att man kan bli upptäckt och att rollerna kan ändras. Venedigs labyrintiska gångar och gränder är som gjorda för detta, där alla på något vis är förföljda och träffar på och känner igen varandra.¹⁶⁵

One must follow in order to be followed, photograph in order to be photographed, wear a mask to be unmasked, appear in order to disappear, guess one's intentions in order to have your own guessed – all of that is Venice, but also the most profound, symbolic requirement. One has to be discovered.¹⁶⁶

I jakten på Henri B. blir Calle till. Hon imiterar honom och speglar sig i det han gör, men det krävs också någon slags motreaktion från honom. Subjektet kan, enligt Lacan, bara finna sig själv i förhållande till den andre. Subjektivitet är format av olika relationer.¹⁶⁷

I *La Filature*, (*Skuggningen*), 1981, vänder Calle på rollerna. Nu är det hon själv som blir skuggad av en privatdetektiv. Hon vill visa honom hur hennes liv ser ut. Förutsättningarna är här annorlunda i och med att det är Calle som bestämmer hur hon ska röra sig i staden och vad hon ska visa för detektiven. Hon får honom att följa henne i spåren och berättar på så vis en del om sig själv och blir till i hans blick. Calle känner ett begär att visa sitt liv. Detektiven dokumenterar med foton och noterar vart hon går och vad hon gör. Hon märker att han följer efter henne, förstår vem han är och möter hans blick. Calle konstaterar att hon har blivit en del av hans liv. ”I structured his day, Thursday, April 16, in much the same way that he has influenced mine.”¹⁶⁸ De är beroende av varandra, deras dag får en mening genom deras ömsesidiga handlingar och genom deras begär efter den andre. Genom blicken blir de till för varandra. Blicken tillför jaget det som är utanför det och

162 Ibid., sid. 22.

163 Calle 2015, sid. [71].

164 Sarup 1993, sid. 12.

165 Baudrillard 2009, sid. 23.

166 Ibid.

167 Sarup 1993, sid. 24.

168 Calle 2010, sid. 105.

projicerar det som tillhör jaget på den andre, skriver Silverman.¹⁶⁹ Det blir en slags ömsesidig spegling. Calle har i *La Filature* vänt på rollerna från att vara observerande subjekt till att bli objekt, men att bli skuggad eller att vara en skugga är två delar av något övergående. Allt i denna lek med ombytta roller kan bero på en stulen eller studerande blick.¹⁷⁰ Calle övervakar också vad detektiven gör, om han fortfarande följer efter henne när hon flanerar i Paris eller vad han gör när hon sitter på en uteservering i *Tuilerierna*. Hon har skapat denna dubbeltydiga situation där hon blir en voyeur av betraktaren.¹⁷¹ Man vet inte vem av dem som bäst spelar sin roll, konstnären eller detektiven, vem som snärjer den andre.¹⁷² Detta visar sig i sin ytterlighet när även detektiven blir skuggad av en vän till Calle som hon har anlitat. I Calles verk blir den egna existensen ofta bekräftad genom bevakningen av någon annan. Det kan vara i mötet med någon annan eller med henne själv via främlingar. De mest vardagliga kontakter som påverkat oss lämnar avtryck och bevaras i minnet. Det gäller allt där individen projicerar sig själv.¹⁷³ Vi ser inte en gång för alla utan under tid. I efterhand kan vi omarbeta det vi sett på en omedveten nivå och ge det en betydelse, skriver Silverman.¹⁷⁴ Det finns en möjlighet att via andras minnen och det som kommit till uttryck via andra få tillgång till det som inte tillhör oss.¹⁷⁵

Detektiv

Att följa efter någon annan, i dess spår, och se vad denne gör liknar mycket detektivens arbete. Man kan se det som att Calle i sina undersökningar på något vis utför ett slags detektivarbete. Det tar sig också uttryck i att hon i *La Filature* anlitar en detektiv när hon själv vill bli följd. När Calle i *Suite vénitienne* följer efter Henri B., använder hon sig en del av detektivens metoder. Hon följer efter på behörigt avstånd och när hon sitter och väntar på honom utanför hans hotell, iklädd hatt och mörka glasögon för att inte bli igenkänd, gömmer hon ansiktet bakom en tidning som hon låtsas läsa. Det är så vi känner igen deckaren från klassiska detektivromaner och filmer. Mystiken i hennes verk som bl a innefattar resor och promenader i städer, sökandet efter något, stulna minnen, slumpartade händelser som utvecklar en händelsekedja, skuggning av en person som avlöses av en annan, olika sammanträffanden och att verka i hemlighet, är material hämtat från det sena 1800-talets och tidiga 1900-talets populärfiktion.¹⁷⁶ I *L'hôtel* undersöker Calle gästernas tillhörigheter, vilka kan ses som ett slags indicier på vilka de är, deras intressen och preferenser, och hon läser

169 Silverman 1996, sid. 3.

170 Storr 1991, sid. 43.

171 Anne Sauvageot, *Sophie Calle, l'art caméléon*, Paris, 2007, sid. 143.

172 Ibid.

173 Storr 1991, sid. 43.

174 Silverman 1996, sid. 3.

175 Ibid., sid 4.

176 Robert Storr, "The woman who wasn't there", 2003. *Sophie Calle : the reader* 2009, sid. 107.

deras dagböcker. Hon undviker att stöta i hop med gästerna och dokumenterar det hon ser med fotografier och text och hon har även en bandspelare med sig. Här känns intrånget i privatsfären större än vid skuggningarna eftersom hon träder in i deras mest intima sfär, men detta är också en av detektivens metoder, att genomsöka en persons hem eller tillfälliga boning i jakt på ett slags bevismaterial. De föremål som personerna omger sig med är olika spår som kan tydas. Mette Sandbye skriver apropå *L'hôtel* att det som är frånvarande, det vi inte ser i bilderna, existerar endast i spåren, i minnet, i berättelserna, i mellanrummen mellan text och bild. Den egentliga berättelsen sker hos betraktaren.¹⁷⁷ Calle skapar förutsättningarna för den berättelsen genom sina iakttagelser och sin dokumentation. Som konstnär lämnar hon ändå sina avtryck i verket bl a när hon registrerar att en av gästerna läser detektivromanen *Artists in crime* av Marsh, vilket gör att hon här rör sig på ett metaplan. Till detektivens arbete hör även att dokumentera det som registreras. I sina texter, i de behandlade verken, är Calle noga med att ange datum och klockslag vilket ger ett intryck av autenticitet och att det har en betydelse när saker och ting sker. I *Suite vénitienne* ingår det även ett par kartor där hon markerar hur hon rör sig i Venedig när hon följer efter Henri B., ytterligare en typ av dokumentation som kan ha betydelse för detektivens arbete. Calle skriver om de saker hon registrerar i en neutral ton, men hon inflikar även egna funderingar och reaktioner i *Suite vénitienne* som är markerade i texten. Här får texten mer karaktären av dagbok. Om man jämför Calles texter i *Suite vénitienne* med detektivens rapport i *La Filature* så är det stor skillnad på stilen. Detektivens rapport är ett registrerande av tider, platser, utseende och klädsel hos Calle och de personer hon träffar. Han kan också registrera sådana saker som kroppskontakt, men han infogar inga egna reflexioner eller drar några slutsatser av det han ser. Calle däremot lägger in en stor del av sig själv i texten. I *La filature* vill hon visa vem hon är och hur hennes dag ser ut och söker därför efter platser och personer som har betydelse för henne samtidigt som hon registrerar tid och plats, men även i *Suite vénitienne* lägger hon in en stor del av sin personlighet i sina reflekterande delar av texten som hon infogar mellan de detektiviskt registrerande detaljerna. Hon sätter sig själv i relation till den hon följer efter eller blir följd av. Detektiven illustrerar sin rapport, liksom Calle, med foton. De blir ett slags bevis på att det som rapporteras verkligen har ägt rum, de bidrar till textens autenticitet. Calle har även monterat en Squintar på sin kamera så att hon kan fotografera i hemlighet. För att kunna verka i det fördolda, utan att Henri B. ska kunna känna igen henne, så maskerar sig Calle. Hon har på sig en blond peruk och använder sig även av hattar, slöjor och solglasögon som hon har tagit med sig i sin packning. Calle är i Venedig under karnevalstid, och använder sig av en egen sorts förklädnad. Hon låter sig fotograferas i den efter det att hon blivit avslöjad. Hon deltar också i

177 Mette Sandbye, "Hvorfor fotografi? : Sophie Calles Suite vénitienne". *Hvorfor kunst?*, Köpenhamn 2007, sid. 172.

karnevalen efter avslöjandet och tillbringar natten på en parkbänk med en harlekin. Även *L'hôtel* utspelar sig under karnevalstid får vi en antydning om genom att en av hotellgästerna har en karnevalsdräkt hängande i en garderob.¹⁷⁸ Här uppträder Calle också i förklädnad, denna gång som hotellstäderska.

Maskerad

Calle uppträder maskerad både i *Suite vénitienne* och i *L'hôtel*. Hon intar olika roller och vill inte bli igenkänd. Båda verken iscensätts också under karnevalstid i Venedig då det ingår att vara maskerad och dölja sin identitet. Calle döljer sig själv även genom att använda sig av kameran som ett slags mellanled. Det är med kamerans blick som hon följer efter Henri B., registrerar honom och det han gör. Hon underkastar honom med kamerans blick och med dess hjälp ser hon samma saker som han gör genom att fotografera samma motiv. Lacan använder kameran som metafor för blicken, liksom blicken tecknar kameran objektet med ljus.¹⁷⁹ Calle är i sitt förföljande av Henri B. subjektet som ser den andre, objektet. Enligt Lacan växlar subjektet och objektet mellan att vara föremål för den som ser och den som blir sedd.¹⁸⁰ Henri B. upptäcker Calle, avslöjar henne och fotograferar henne, även hon blir sedd.¹⁸¹ Hur objektet ses beror på vad som utspelar sig på den skärm eller bild som finns mellan blicken och föremålet för det som blir sett.¹⁸² Subjektet kan manipulera skärmen och det är det som Calle försöker göra genom att maskera sig. Kameran fungerar även som en sorts mask som hon gömmer sig bakom. Den skapar en känslomässig distans. I sin jakt på den andre och dess identitet i *Suite vénitienne* och i *L'hôtel* kan man även koppla skopofoli, lusten att betrakta, och det omvända, en lust att bli betraktad i *La Filature*. I filmens värld där skopofilin, enligt Mulvey, blir tillfredsställd, utvecklas den även i en narcissistisk aspekt. Filmen ger möjlighet till en tillfällig jagförlust och en identifikation med den bild som ses.¹⁸³ Calles begär efter den andre i sina verk kan ses som narcissistiskt. Mulveys teorier om film, och även andra filmteoretiker, har också tillämpats på fotografiet. Hennes teorier utgår ifrån att kamerans blick är manlig. E Ann Kaplan har fört teorierna vidare och undersökt möjligheterna för en kvinnlig begärande blick.¹⁸⁴ Calle växlar ständigt roller, från att vara ett begärande subjekt till att vara ett observerat objekt. Under 1980-

178 Karnevalsdräkten finns i hotellrum nr 45 som inte tas upp i min beskrivning av verket.

179 Silverman 1996, sid. 132.

180 Ibid.

181 Calle 2015, sid. [67].

182 Silverman 1996, sid. 132.

183 Mulvey 1975, i *Feministiska konsteorier* 2001, sid. 52-53.

184 Leena-Maija Rossi, "Att re-turnera blicken". *Konst, kön och blick : feministiska bildanalyser från renässans till postmodernism*, Stockholm 1995, sid. 212-213. ; E Ann Kaplan, "Is the Gaze Male?", i Ann Snitow, Christine Stansell & Sharon Thompson (red), *Powers of Desire: The Politics of Sexuality*, Monthly Review Press, New York 1983, s 309-327.

1990-talet arbetade flera bildkonstnärer med att vända blicken från själva bilden till de sociala och kulturella strukturer som ligger till grund för de bilder som skapas och seendets konventioner.¹⁸⁵ Filmteoretikern Mary Ann Doanes motståndsstrategi som innebär en ”kvinnlighetens maskerad” har använts av dessa konstnärer.¹⁸⁶ Flera av dem har arbetat bakom kameran, som Louise Lawler och Laurie Simmons, medan andra, som Cindy Sherman ställer sig framför kameran.¹⁸⁷ Liksom Cindy Sherman, använder sig även Calle av ett slags iscensatt fotografi. Sherman intar själv huvudrollen i sina fotografier med konstruerade identiteter som hon använder sig av för att visa att identitet är något som uppstår när vi speglar oss i massmediekulturens bilder.¹⁸⁸ Calles fotografier är i motsats till Shermans stora färgfotografier små svartvita oskarpa bilder som ser ut som amatörbilder. De spelar på en fotografisk närvaro-frånvaro. Vi kommer tätt inpå verkligheten, vår voyeurism triggas, men vi får inte veta någonting.¹⁸⁹ Med helt andra fotografiska medel än Sherman visar Calle att identitet är något som är föränderligt och att livet i grunden är en karneval, en lek med identiteter.¹⁹⁰

Lek

Sophie Calle tyckte redan som barn om och utförde olika ritualer. Hon genomförde ceremonier i lägenheten när hon skulle begrava sin guldfisk och varje dag när hon gick till skolan genom *Montparnassekyrkogården* lämnade hon mat till en riddare som hon inbillade sig gömde sig vid en grav.¹⁹¹ Calles föräldrar skilde sig när hon var liten och när hennes mamma ville gå ut på kvällen hade de en överenskommelse. ”We made a deal: she went out a lot and that was fine by me, provided that she woke me up with a glass of freshly squeezed orange juice no matter what time she got back home and told all about her night out.”¹⁹² När Calle gör sina första verk så ser hon dem som en sorts lek. Hon säger i en intervju ”... I did not consider myself to be an artist. I was just trying to play, to avoid boredom.”¹⁹³ Calle börjar med att följa efter folk planlöst på gatorna för sitt eget nöjes skull och glömmer sedan av dem när hon förlorar dem ur sikte.¹⁹⁴ När hon följer efter Henri B. till Venedig sätter hon upp vissa regler som hon följer. Hon tycker om att ha kontroll men också att släppa den. Att följa en ritual innebär att ha vissa regler som gör att man låtar sig föras

185 Ibid., sid. 214.

186 Ibid. ; Mary Ann Doane, ”Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator”, *Screen*, 23, 3-4 (September/October 1982), s 74-87.

187 Ibid., sid. 215.

188 Sandbye 2007, sid. 168.

189 Ibid., sid. 168-169.

190 Ibid., sid. 172.

191 Christine Macel, ”Biographical interview with Sophie Calle”. Calle 2010, sid. 73.

192 Ibid.

193 Curiger 1993, sid. 50.

194 Macel, Calle 2010, sid. [61].

med i något.¹⁹⁵ ”In *Suite vénitienne*, for example, the man I tail can lead me where he wants and I go there. That's the rule of the game, but I'm the one who choose the rule.”¹⁹⁶ En annan regel är att hon ska hålla avstånd och att Henri B. inte ska känna igen henne. Hon leker en slags kurragömma, men en av förutsättningarna för denna lek är att man ska bli sedd. Om man gömmer sig för väl kan man bli bortglömd, därför är det bäst att inte kunna leka leken alltför väl. Det är bättre att låta andra avmaskera en och hålla sig till spelets regler.¹⁹⁷ Calles verk bygger till stor del på hennes närvaro/frånvaro. *M'as-tu vue?* (Såg du mig?), titeln på hennes utställning på Centre Pompidou 2003, antyder betydelsen av hennes strategi. Om vi kan svara ett entydigt ja på den frågan så är leken över.¹⁹⁸ För att kunna genomföra sina planer behöver Calle ibland hjälp av andra. Folk är alltid, som i *Suite vénitienne*, villiga att hjälpa till och ge sig in i leken utan att ställa några frågor. Så länge frågan är irrationell, är vi villiga att utsätta oss för vad som helst. Det är utmaningen, det absurda som folk är beredda att ställa upp på utan att få något i gengäld, så länge Calles förfrågan inte har något riktigt skäl.¹⁹⁹

Slump

I inledningen till *Suite vénitienne* beskriver Sophie Calle hur hon av en slump träffar på Henri B. på en tillställning efter att ha följt efter honom tidigare på dagen. Det oväntade mötet leder till att hon följer efter honom till Venedig när hon får höra om hans planer.²⁰⁰ Slumpen får följder för hennes fortsatta handlande. Eftersom det är slumpen som avgör vem Calle följer efter i sina verk, så har hon inte karaktären av en stalker. Hon är utlämnad åt den vars spår hon följer och utsätter sig därmed för en risk.²⁰¹ När som helst kan hon bli avslöjad av Henri B. eller av hotellgästerna. Calle driver runt på måfå i *Filatures parisiennes*, men även i *Suite vénitienne* när hon försöker hitta Henri B. Slumpen avgör vad som kommer att hända. Hon rör sig hela tiden på gränsen mellan det subjektiva och det objektiva, det offentliga och det privata.²⁰² Många konstnärer och författare har under olika tider använt sig av slumpen och det oväntade som en drivkraft i sina verk. Surrealisterna var pionjärer på detta område och Calles verk har vissa drag gemensamt med dem. Författaren Philippe Soupault iscensatte en version av ett vägrån när han stannade en buss sent på kvällen på *Avenue de l'Opéra* genom att lägga en kedja över avenyn. Han gick sedan in i bussen och beordrade passagerarna att säga sina födelsedatum. Kombinationen av intrång, här i en våldsamt variant, och

195 Ibid., sid 75.

196 Ibid.

197 Baudrillard 2009, sid. 24.

198 Storr 2003, sid. 108.

199 Baudrillard 2009, sid. 21.

200 Calle 2015, sid [1].

201 Margaret Iversen ”Introduction/ The aesthetics of chance”. *Chance*, London 2010, sid. 12.

202 Luc Sante ”Sophie Calle's uncertainty principle” 1993. *Chance*, London 2010, sid. 165.

den betydelselösa kunskapen påminner om Calles metoder.²⁰³ Psykoanalysen och dess förhållande till det omedvetna är viktig för att förstå betydelsen av slumpen och surrealisterna var tidigt influerade av den. De använde sig av automatisk skrift och andra metoder för att nå det omedvetna. Surrealisterna använde sig även av kameran. Kameran ses ofta som ett vidöppet omedvetet öga²⁰⁴ André Breton (1896-1966), surrealismens ledare, talade om kamerans ”blindhet” vilken ger den tillgång till det omedvetna, vilket annars bara kunde nås genom automatism och i drömmen.²⁰⁵ Man Ray (1890-1976) experimenterade med fotografiet och utvecklade olika tekniker och dubbelexponeringar, vilka kommit till av en slump. Hans bästa fotografi, enligt honom själv, är ett snapshot, taget av en slump, av en skugga.²⁰⁶ Sophie Calles fotografier har ofta karaktären av snapshots. Hon använder sig av kameran för att dokumentera det hon ser, i de behandlade verken. Fotografierna är inte arrangerade på något speciellt vis och de är inte tagna i något konstnärligt syfte. Ibland tar hon fotografier bara för att testa kameran, fotografier som sedan finns med i hennes verk. Ofta är fotografierna suddiga och intetsägande och ibland är det en ren slump vad hon väljer att rikta kameran mot.

Konceptkonsten

Sophie Calles verk benämns ofta som konceptkonst. Paul Auster beskriver sin romankaraktär Maria, Calles alter ego, i sin roman *Leviathan*, 1992 på följande sätt:

Maria var konstnär, men hennes verksamhet hade ingenting att göra med skapandet av föremål som man vanligtvis menar med konst. En del kallade henne för fotograf, andra betecknade henne som konceptualist, åter andra såg henne som författare, men ingen av dessa beskrivningar var korrekt och jag tror faktiskt inte att hon kan stoppas in i något fack över huvud taget.²⁰⁷

Calle arbetar i de behandlade verken efter en idé som hon har från början och sedan iscensätter, men hon vet inte riktigt hur det hon gör kommer att falla ut. Hon är beroende av andra personer och av den miljö hon befinner sig i. Hennes verk *Suite vénitienne*, 1980 påminner om konceptkonstnären Vito Acconcis verk *Following Piece*, 1969. Calle följer liksom Acconci efter okända personer på gatan. Även hon fotograferar personerna hon följer efter och noterar olika tidpunkter. Acconci ser hur han uppgår i och blir en del av ett större system ”... (My time and space are taken up, out of

203 Ibid.

204 Iversen 2010, sid. 23.

205 Ibid.

206 Ibid.

207 Paul Auster, *Leviatan*, Stockholm 1993, sid. 82.

myself, into a larger system.)”²⁰⁸ För Calle verkar syftet inte vara detsamma utan hon följer efter för att ta del av någon annans liv eller blir följd för att visa sitt eget. Hon träder in i personernas intima sfär, bl a när hon genomsöker gästernas hotellrum. Acconci däremot lämnar personerna han följer när de går in i en privat sfär. Han använder bara sin kropp som ett medel för att ingå i vissa system. Calle däremot använder förklädnader och dubbelspel. Hon använder sig också av en berättelse där hon själv ingår. Hon noterar inte enbart vad Henri B. gör utan lägger in egna funderingar i texten. Genom Calles berättelser till fotografierna skiljer sig hennes verk från den traditionella konceptkonsten där fotografier används tillsammans med pseudovetenskapliga detaljer om tid och plats.²⁰⁹ Liksom inom konceptkonsten använder sig Calle av tydliga tidsangivelser i verken, men dessa utgör bara ett ramverk till hennes undersökningar och berättelser. Hon beskriver också hur hon rör sig i staden i *Suite vénitienne* genom att markera på färgkartor var hon går i Venedig när hon följer efter Henri B. I *La Filature* beskriver hon var hon går och vissa platser har en speciell betydelse. On Kawara använder sig av plats- och tidsbestämningar i sin *Today*-serie, påbörjad 1968, när han skickar vykort från olika platser i *I got up at* och i *I went* markerar han med röd penna på en karta hur han rört sig under en dag. Man kan här se ett samband med Calles färgmarkeringar på kartor över Venedig. Även Calle använder sig av ett visst systematiserande i sina verk. I *Suite vénitienne* räknar hon upp namnen på alla 124 hotell hon ringer till för att hitta Henri B. innan hon träffar på det rätta. Veckodags-, datum- och tidsangivelser fungerar som en slags ram, men är också en del av det dagboksformat som hennes berättelse ingår i. Ramen har en viss systematik för de 14 dagar som hon följer Henri B. Den börjar en måndag kl 10:00 då Calles tåg avgår från *Gare de Lyon* och avslutas en söndag kl 10:10 på samma station då Henri B. försvinner ur sikte efter det att hans tåg anlänt kl 10:00. Även i *L'hôtel* använder sig Calle av systematik, inte bara i sina undersökningar, utan även genom hur verket är utformat. Hon noterar veckodag, datum och tid för varje undersökning hon gör och för varje rum finns ett fotografi av en bäddad säng som en inledning, därefter oftast en interiörbild med en obäddad säng och flera fotografier av gästernas personliga saker. Inramningen av verket består av två fotografier, det första av en bäddad säng och det sista av en obäddad. *Suite vénitienne* och *L'hôtel* finns både som inramade verk och i bokform. *La Filature* är ett inramat verk avsett att visas på vägg. Liksom hos en del konceptkonstnärer, exempelvis Dan Graham, finns Calles verk i olika versioner. Även hon har gjort verk som publicerats i tidningar. *Le Carnet d'adresses*, 1983 gjordes direkt för tidningen *Libération*, men har senare publicerats i bokform.²¹⁰ Graham, inspirerad av amatörfotografier, använde sig i sina verk av en Kodak

208 Osborne 2002, sid. 84. Citat av Acconci från anteckningar till *Following Piece*, 1969.

209 Stuart Morgan, ”On Sophie Calle's *Suite Vénitienne*”, 1992. *Sophie Calle : the reader* 2009, sid. 47.

210 Sophie Calle, *The Address Book*, 2012 (2009).

Instamatic. Konceptkonstnärerna använde sig ofta av ett amatöristiskt foto som en reduktion av fotografiet för att ifrågasätta dess legitimitet och därigenom förändra det.²¹¹ Calle fotograferar när hon utför sina verk som en slags dokumentation av det som händer. Man kan se hennes fotografier som ett slags reportagefoton som många konceptkonstnärer tog i samband med olika performance. Fotografierna tas inte längre i ett socialt intresse som i den tidiga fotojournalistiken utan används för iscensatta händelser.²¹² En del använde även, liksom Calle, fotografier för att illustrera text. Calle använder sig också av ett slags amatöristiskt tagna fotografier. De är inte tagna i ett estetiskt konstnärligt syfte utan de är snapshots, hastigt tagna som dokumentation av händelser eller bevis på vad hon ser eller upptäcker, som i *L'hôtel*, och får därmed en dokumentär prägel. Fotografierna är ändå för en utomstående betraktare ganska intetsägande. Vi ser Henri B. bakifrån när han promenerar i Venedig eller när han fotograferar och vi kan notera att Calle vandrar runt i Paris på olika platser och sitter på caféer. Utan texten förefaller de ganska meningslösa och tillsammans med den blir de ett slags bevis på att det hon skriver om har ägt rum. Calle uttalar sig själv om sina fotografier i en intervju: "Photography can help me to get inside a story, to get closer to my subject. It's a way of approaching people"²¹³ Fotografierna blir ett sätt för henne att närma sig motivet för sina berättelser, samtidigt som kameran skapar en sorts distans, det är genom den som hon ser det hon berättar. Sandbye skriver apropå Calles fotografier att i stället för att handla om det konkret avbildade objektet så handlar de mer om omedvetna tankeprocesser; om förhållandet mellan betraktare och fotografi, om en önskan att se mer, en önskan som aldrig blir uppfylld.²¹⁴ Fotografierna spelar på en slags koppling mellan närvaro och frånvaro. Vi kommer som betraktare tätt in på verkligheten, vår voyeurism triggas, men vi får ändå inte veta något.²¹⁵

211 Wall i *Konceptkonst*, 2006, sid. 239-240.

212 Ibid., sid. 219.

213 Citat från en intervju av Lawrence Rinder, in *Sophie Calle*, sid. 3 (Berkley, CA: Matrix Gallery, The University Art Museum 1990) 3, ingår i Baudrillard... [et al.] 2009, sid. 78.

214 Sandbye 2007, sid. 173.

215 Ibid., sid. 169.

Slutsatser

Utifrån diskussionen vill jag anknyta till frågeställningarna i inledningen.

Vad är det Calle gör/undersöker i sina verk?

Calle sätter sig själv, i de tre behandlade verken, i relation till den hon följer, blir följd av eller vars tillhörigheter hon undersöker. Man kan se det som att hon i sin vilshet och brist på mening, vilket var drivkraften till att följa efter personer på gatan i *Filatures parisiennes*, 1978-1979, försöker hitta en identitet och mening i sitt liv. I sin alienation känner hon en brist och därmed ett begär efter någon. När hon följer efter Henri B. eller låter sig bli skuggad av en detektiv, kan hon på så vis sätta sig själv i relation till någon annan och bli bekräftad. Genom att följa någon i spåren eller själv lägga ut spår som detektiven följer blir hon till. Hon får dessutom fotografiska bevis på sin existens. Calle upprättar olika situationer där hon själv kan spegla sig i någon annan för att ta del av dennes liv och på så sätt bli till eller visa delar av sitt eget liv för någon annan och därmed bli bekräftad. Att följa efter någon eller bli följd är olika delar av att spegla sig i den andre. För att komma närmare Henri B. föreställer sig Calle att hon ska överta hans hotellrum. När hon inte lyckas med det undersöker hon istället andra hotellgästers rum och tillhörigheter genom att få en anställning som hotellstäderska. Hon tar här del av andras liv på ett annat vis. Genom de föremål som hotellgästerna lämnar efter sig som spår, kan hon till viss del rekonstruera delar av deras liv. Hon, och därmed vi som tar del av hennes verk, försöker utläsa något om personerna genom att ta del av de efterlämnade föremålen. Calle konstruerar olika berättelser genom de spår hon följer eller lägger ut, där hon själv, eller hennes fiktiva gestalt, har en huvudroll. Hon skapar berättelser som följer på varandra, både *L'hôtel* och *La Filature* är ett slags uppföljningar till *Suite vénitienne*. Vi som läsare och betraktare av verken blir också delaktiga, som en slags voyeur. Men vad är det Calle och vi som läsare/betraktare av verken får veta? Calle fotograferar och noterar det hon ser eller gör. Hon lägger in en del av sitt eget liv i *La Filature* och skriver om sina egna upplevelser och reaktioner i *Suite vénitienne*, men i verken tolkar hon inte det hon ser. Calle avslöjar ingenting. Vi får egentligen inte veta något väsentligt om Henri B., hotellgästerna eller förresten om Calles eget liv. Det är i mellanrummen, i gliporna för det Calle ser och registrerar som hon, och därigenom vi som utomstående betraktare, kan försöka se eller nå den andre. Men eftersom det, enligt Lacan, inte finns något egentligt "jag", utan "jaget" endast är en illusion, är det svårt att hitta något entydigt svar. Det vi ser är olika tecken, "signifiers", utan fast betydelse.²¹⁶ Det finns ingen fast identitet, "jaget" är ständigt undflyende.

216 Anne D'Alleva, *Methods and theories of art history*, London, 2012 (2004), sid. 90.

Hur går Calle tillväga?

Man kan se det som att Calle är en läsare, en läsare av den text som Henri B. lägger ut när han rör sig i Venedig eller som en läsare av de spår som hotellgästerna lämnar efter sig. Calle lägger själv ut spår som detektiven i *La Filature* sedan ska försöka läsa av. I sin jakt på Henri B. i *Suite vénitienne* följer hon honom tätt i spåren och plagierar det han gör. Calle ger liksom en läsare av en vällustens text, ett av Barthes begrepp, upp sitt eget jag och frigör sig från sin subjektsposition för att kunna återupprepa, skriva om den text, som Henri B. är författare till. Hon frigör sig därmed från sig själv och tar del av någon annan. I *L'hôtel* kan man se det som att Calle ägnar sig åt det som Barthes beskriver som en njutningens text. Rytmen i det hon läser och inte läser skapar njutningen och i de rispor eller glipor som uppstår i texten vid hennes läsning kan hon, och vi som läsare av Calles text och fotografier, få en skymt av hotellgästerna. Barthes menar inte att vi kan uttyda en speciell mening eller betydelse av det vi läser, utan att vi genom att ta del av ordens fria spel och glidningar av tecken kan få glimtar av något som sedan försvinner igen. Man kan här se ett samband med Lacan och psykoanalysens ”sliding signifiers”, tecken, i det undermedvetna, utan fast betydelse som vi försöker få ordning på för att skapa mening och därmed också en möjlighet för ett ”jag”.²¹⁷ Både Calles metod och hennes sökande efter identitet, sin egen och andras, kan därför ses i ett sammanhang, kopplat till Barthes och Lacans teorier. Calle är inte enbart en strikt läsare av text. Sedan barndomen har hon ägnat sig åt leken, som är betydelsefull för henne och ett viktigt inslag i flera verk. Hon kastar sig in i verken med hela sin person och drar sig inte för att fullfölja det hon påbörjar även om hon kan tänkas hamna i oväntade situationer. Calle har vissa regler som hon följer i sin lek för att den ska bli meningsfull och det är hon själv som sätter upp reglerna. Det innebär ändå inte att hon har full kontroll över vad hon ska göra eller vad som kommer att hända, utan slumpen kan spela en avgörande roll i hennes verk, som när hon av en slump träffar på Henri B. igen och därmed följer efter honom till Venedig. Som en del av leken använder hon sig av olika förklädnader och roller, som en slags detektiv eller hotellstäderska. Hon drar in okända personer i sin lek som är villiga att hjälpa till när de ställs inför oväntade frågor. När Calle låter sin mamma anställa en privatdetektiv för att följa efter och fotografera henne som bevis på sin egen existens, vill hon visa honom betydelsefulla delar av sitt liv, men det är också en labyrintisk lek. Calle låter honom följa henne i sin lekfulla vandring genom staden där hon ibland, på ett metaplan, lägger in olika blinkningar till sina egna verk. Calles verk har en dokumentär prägel i och med att hon hela tiden anger namn på platser och tidpunkter för olika händelser och sätter sig själv i händelsernas centrum. Men den dokumentära karaktären kan också vara bedräglig. Calle har berättat i en intervju

217 Ibid., sid. 112 och 96.

att allt är sant i hennes verk, men att det även kan förekomma en lögn. Om hon inte hittar det hon vill kan hon lägga till det, som ett rum i *L'hôtel* som hon själv fyllt med saker som hon velat hitta.²¹⁸ Calle leker även med oss betraktare av hennes verk.

Vilken betydelse/mening kan man utläsa av det Calle gör?

Calles verk är inte entydiga utan det finns en mängd infallsvinklar till hennes verk. En är den där man kan se de behandlade verken som Calles utforskande av sin egen identitet och andras. Man kan utifrån ett psykoanalytiskt perspektiv se det som att Calle i sitt begär efter den andre blir till. Genom förföljande och ett intensivt plagierande, sökande efter spår eller att Calle själv lägger ut spår så att hon kan bli följd, uppstår en möjlighet för henne att kunna spegla sig i den andre. Calle är själv som person i högsta grad medverkande i sina verk. Hon använder sig av förklädnader och kameran som en sorts mask för att närma sig andras liv, men rollerna kan växla, från att vara ett observerande subjekt till att bli ett observerat objekt. Liksom flera andra samtida kvinnliga konstnärer under 1980-talet arbetar Calle med ett slags iscensatt fotografi och en lek med identiteter, men hon har också många gemensamma drag med konceptkonsten. Calle arbetar utifrån en idé som hon sedan iscensätter och ger en speciell inramning, ofta med olika tids- och platsbestämningar. För att dokumentera det hon gör använder hon sig av berättande text och fotografier. Calles fotografier; svartvita, suddiga, hastigt tagna snapshots, liknar ofta amatörfotografier, en slags reduktion av fotografiet som konceptkonstnärerna använde sig av. Hennes fotografier kan också verka slumpmässigt tagna. Liksom hos surrealisterna spelar slumpen en betydelsefull roll i Calles verk, både vad det gäller händelserna i verken och hur fotografierna tas. Calle gör intrång i människors intimsfär, vilket även surrealisterna kunde göra. *Suite vénitienne* liknar konceptkonstnären Vito Acconcis *Following piece*, men han lämnar de personer han följer när de går in i en privat sfär. Calles verk har tydliga drag av konceptkonsten, men hon är mer personlig och intim i sina verk. Hon sätter sin person på spel och blandar in sin egen person i *La Filature*. I sin dokumenterande text i verken är hon personlig. I *Suite vénitienne*, som har karaktären av en dagbok, lägger hon in sina personliga tankar där hon sätter sig själv i relation till Henri B. och de olika händelserna. På så vis blir det inte enbart en dokumentation utan även en personlig berättelse. De tre behandlade verken har ett gemensamt tema som handlar om identitet och verken har ett samband även genom att de följer på varandra som en slags fortsatt berättelse. I sina följande verk utgår Calle ofta från sitt eget liv genom olika föremål och berättelser, sanna eller iscensatta. Hennes egen person är alltid närvarande i verken och hon sätter sig själv i relation till omgivningen. Hon gör det genom en sorts

218 Curiger 1993, sid. 55.

lek, en lek där hon själv, omgivningen och vi som betraktare och läsare av verken blir delaktiga. Calles verk är mångfacetterade och lockar till olika läsningar.

IV. SAMMANFATTNING

Uppsatsen behandlar tre tidiga verk av Sophie Calle (f. 1953), *Suite vénitienne*, 1980, *L'hôtel (Hotellet)*, 1981 och *La Filature (Skuggningen)*, 1981. Dessa tre verk har vissa samband och kan ses som en slags fortsättning av varandra. Utgångspunkten för uppsatsen är frågan om identitet och Calles tillvägagångssätt i sina verk. Detta undersöks i uppsatsen utifrån följande frågeställningar:

- Vad är det Calle gör/undersöker i sina verk?
- Hur går Calle tillväga?
- Vilken betydelse/mening kan man utläsa av det Calle gör?

Metoden för uppsatsen är delvis deskriptiv. Verken, som består av text och fotografier, beskrivs i sin helhet och i vilket sammanhang de är tillkomna. De tre verken behandlas var för sig. Calles text återges till viss del, fotografierna beskrivs liksom sambandet mellan text och foto. Sophie Calles eget tillvägagångssätt eller metod i verken ses i samband med Roland Barthes teorier om text och läsare. Olika infallsvinklar på Calles verk förs in i diskussionen utifrån beskrivningen av verken och litteraturstudier. Den teoretiska utgångspunkten för uppsatsen är psykoanalys; i huvudsak Jacques Lacans teorier om spegelstadiet, men även andra teoretiker som utgår ifrån Lacans teorier, Kaja Silverman och Laura Mulvey, tas upp. Utifrån ett psykoanalytiskt perspektiv sätts Calles verk in i ett sammanhang där identitet utforskas, hennes egen eller andras. Ett samband mellan Barthes och Lacans idéer om glidande betydelser av tecken som ett försök att skapa mening kan koppla samman Calles metod med hennes sökande efter identitet. Calle utgår inte bara ifrån en metod i sina verk, utan hon använder sig av flera sätt att utföra sina verk. Ett viktigt inslag är leken, som till stor del har sysselsatt henne sedan barndomen. Olika roller och förklädnader, som detektiv eller hotellstäderska är en del av leken. Hennes lek med identiteter och ett slags iscensatt fotografi kan ses i samband med andra kvinnliga konstnärer under 1980-talet. En annan del av leken är slumpen som har betydelse för hennes verk. Slumpen var viktig för surrealisterna och Calles verk har vissa drag gemensamt med dem. Sophie Calle ses ofta som konceptkonstnär och hennes verk har samband med konceptkonsten, både vad det gäller utförande och publicering av verk och det sätt som hon använder sig av fotografier och text. Hennes foton liknar amatörfotografier, en metod som

konceptkonstnärerna använde sig av för att ge fotografin en ny innebörd. Till skillnad från konceptkonstnärerna är Calle mer intim och personlig i sina verk. Hon lägger in en stor del av sin egen personlighet i verken både vad det gäller innehåll och utförande. Calles verk är mångfacetterade och kan infogas i flera olika sammanhang.

V. KÄLL- OCH LITTERATURFÖRTECKNING

Otryckta källor

C-uppsats

Morén, Sol, *Detaljer: i Sophie Calles konstnärskap*, Kandidatuppsats, Umeå universitet 2009.

Litteratur

Auster, Paul, *Leviathan*, New York 1992. I svensk översättning *Leviatan*, Stockholm 1993.

Barthes, Roland, *Textasen: om textens njutningar*, Stockholm 2015?

Baudrillard, Jean ... [et al.] *Sophie Calle : the reader*, London 2009.

Calle, Sophie, *The Address Book*, Los Angeles 2012 (2009).

Calle, Sophie, *And so forth*, München 2016, övers. från franska utgåvan *Ainsi de suite*, Paris 2016.

Calle, Sophie ; with the participation of Paul Auster, *Double game*, London 2007 (1999).

Calle, Sophie, *L'hôtel*, Paris 1984.

Calle, Sophie, *M'as-tu vue?* München 2010 (2003).

Calle, Sophie, *Suite vénitienne*, Los Angeles 2015 (1983).

Calle, Sophie, *Take care of yourself*, LeMéjan 2007.

Chance, Red. Margaret Iversen, London 2010.

Curiger, Bice, "Sophie Calle in conversation", 1993. Baudrillard, Jean ... [et al.] *Sophie Calle : the reader*, London 2009.

D'Alleva, Anne, *Methods and theories of art*, 2ed., London 2012.

Goldstein, Ann; Rorimer, Anne, *Reconsidering the object of art: 1965-1975*, Los Angeles 1995.

Linker, Kate, *Vito Acconci*, New York, 1994.

Macel, Christine, "Biographical interview with Sophie Calle". Calle, Sophie, *M'as-tu vue?* München 2010 (2003).

Morgan, Stuart, "On Sophie Calle's Suite Vénitienne", 1992. Baudrillard, Jean ... [et al.] *Sophie Calle : the reader*, London 2009.

Mulvey, Laura, "Visuell lust och narrativ film". *Kairos skriftserie nr 6 : Feministiska konstteorier*, Stockholm 2001.

Osborne, Peter, *Conceptual art*, London 2002.

Rossi, Leen-Maija, "Att re-turnera blicken". *Konst, kön och blick*, Stockholm 1995.

Sandbye, Mette, "Hvorfor fotografi? : Sophie Calles Suite vénitienne". *Hvorfor kunst?*, Köpenhamn 2007.

Sante, Luc, "Sophie Calle's uncertainty principle". *Chance*, London 2010.

- Sarup, Madan, *An introductory guide to post-structuralism and postmodernism*, 2 ed., New York 1993.
- Sauvageot, Anne, *Sophie Calle, l'art caméléon*, Paris 2007.
- Sophie Calle - in under skinnet*, Red. Philippe Legros, Stockholm 1991.
- Silverman, Kaja, *The threshold of the visible world*, New York 1996.
- Storr, Robert, ”Sophie Calle”, 1991. Baudrillard, Jean ... [et al.] *Sophie Calle : the reader*, London 2009.
- Storr, Robert, ”The woman who wasn't there”, 2003. Baudrillard, Jean ... [et al.] *Sophie Calle : the reader*, London 2009.
- Vest Hansen, Malene, *Sophie Calle : identitetsbilleder og social arkaeologi* Diss. Köpenhamn 2001.
- Wall, Jeff, ”Tecken på likgiltighet”. *Kairos skriftserie nr 11 : Konceptkonst*, Stockholm 2006.

Webbsidor

Barthes, Roland, *The death of the author*,

http://www.tbook.constantvzw.org/wp-content/death_authorbarthes.pdf

hämtad: 2016-06-15

VI. BILDFÖRTECKNING

1. http://sigliopress.com//wp-content/gallery/suite-venitienne/Suite_Venitienne-4.jpg
hämtad den 4 maj 2017
2. <https://museumstore.sfmoma.org/media/catalog/product/cache/1/image/1800x/040ec09b1e35df139433887a97daa66f/c/a/calle-suite-venitienne-2.jpg>
hämtad den 4 maj 2017
3. <http://anotherimg.dazedgroup.netdna-cdn.com/786/azure/another-prod/340/1/341580.jpg>
hämtad den 4 maj 2017
4. <http://anotherimg.dazedgroup.netdna-cdn.com/1050/azure/another-prod/340/1/341581.jpg>
hämtad den 5 maj 2017
5. <http://anotherimg.dazedgroup.netdna-cdn.com/786/azure/another-prod/340/1/341582.jpg>
hämtad den 5 maj 2017
6. <http://ep.yimg.com/ay/artbook/sophie-calle-suite-v-nitienne-116.jpg>
hämtad den 5 maj 2017
7. <https://www.sfmoma.org/artwork/FC.431.A-B>
hämtad den 7 maj 2017
8. <https://perezartspplastiques.files.wordpress.com/2011/09/112.jpg>
hämtad den 7 maj 2017
9. <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/19/13/c6/1913c6b8085948e49354a73460ce85ff.jpg>
hämtad den 7 maj 2017
10. <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/564x/7e/95/29/7e9529ecd490b80b01331a47706b3af6.jpg>
hämtad den 7 maj 2017
11. <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/564x/f5/37/dc/f537dc763e22781b9a243095208f1970.jpg>
hämtad den 7 maj 2017
12. <http://www.kristibelcamino.com/wp-content/uploads/2012/06/101.jpg>
hämtad den 7 maj 2017