

# Innholdsfortegnelse

## FORORD

<b>1. SPILLET'S REGLER</b>	<b>1</b>
1.1 Beskrivelse av <i>Double Game</i>	2
1.2 <i>Sophie Calle</i>	5
1.3 <i>Paul Auster</i>	8
1.4 Litteratur	9
1.5 Oppgavens inndeling	10
<b>2. LEVIATHAN</b>	<b>12</b>
2.1 En bok er et mystisk objekt	12
2.2 Å beskrive det fraværende	16
2.3 Symbolske betydninger og tilfeldigheter	20
2.4 <i>Maria Turner</i>	22
2.5 Det betingede subjekt	24
2.6 "I've got to step into the real world"	28
<b>3. FORFØLGELSE OG REGELSPILL</b>	<b>31</b>
3.1 Kunsthistorisk kontekst	32
3.2 <i>Sophie Calle</i> og kunstsysteet	36
3.3 <i>To Follow...</i>	40
3.4 Tilfeldigheter og tvang	44
<b>4. Å GJØRE SEG SELV TIL OBJEKT</b>	<b>52</b>
4.1 <i>Suite Vénitienne</i> , mellom detektivrapport og dagbok	52
4.2 <i>The Detective</i> - selbportrett	67
4.3 <i>The Hotel</i> - å kartlegge andres liv	72
4.4 <i>The Address Book</i> - <i>Portrait in Absentia</i>	75
4.5 Kunstnersubjektet og intersubjektivitet hos <i>Sophie Calle</i>	78
<b>5. DOUBLE GAME</b>	<b>85</b>
5.1 Å forplikte seg til manusets bokstaver	85
5.2 <i>Sophie Calle</i> og <i>Maria Turner</i>	91
5.3 Å bli en levende romankarakter	94
5.4 Sluttspill	100

## BILDEKATALOG

## LITTERATURLISTE

## SAMMENDRAG

Maria was an artist, but the work she did had nothing to do with creating objects commonly defined as art. Some people called her a photographer, others referred to her as a conceptualist, still others considered her a writer, but none of these descriptions was accurate, and in the end I don't think she can be pigeonholed in any way. Her work was too nutty for that, too idiosyncratic, too personal to be thought of as belonging to any particular medium or discipline.<sup>1</sup>

## 1. Spilletts regler

Boken *Double Game* (1999)<sup>2</sup> er resultatet av et spill hvor grensene mellom virkelighet og fiksjon er blitt forsøkt utfordret. De involverte er den amerikanske forfatteren Paul Auster (f. 1947) og den franske kunstneren Sophie Calle (f. 1953). DG dokumenterer en relativt lang prosess hvor de to har trukket veksler på hverandres liv og kunstneriske produksjon. Auster brukte i romanen *Leviathan* (1992) Calles biografi som utgangspunkt for romankarakteren Maria Turner. I romanen får imidlertid romankarakteren sitt eget liv, og gjennomfører prosjekter Calle aldri hadde utført. Disse fiktive prosjektene tilfører Sophie Calle sin egen biografi gjennom å sette de ut i det virkelige liv. Etter å ha gjennomført prosjektene basert på romanen ville Calle trekke spillet med fiksjon og virkelighet et nivå videre ved å ta Auster som forfatter for sitt eget liv. Auster bidro med regelsettet *Gotham Handbook*, som Calle kunne etterleve over en ubestemt periode. DG er både dokumentasjonen og resultatet av den komplekse utvekslingen som har foregått mellom Auster og Calle.

Paul Auster har skrevet og utgitt en rekke bøker. Han bor og arbeider i New York, men er kanskje en enda mer anerkjent i Europa enn hva han er i USA. Dette kan skyldes hans europeisk orienterte bakgrunn med litterære forbilder som blant annet Jean-Paul Sartre, Samuel Beckett og Knut Hamsun. Austers romaner omhandler ofte en eksistensialistisk søken etter identitet og mening. Flere av romanene hans kan omtales som metadetektivromaner, hvor romankarakterenes søken fører til en metarefleksjon over detektivrollen og fortellerprosessen.

Sophie Calle bor og arbeider i Paris. Hun har ingen kunstfaglig utdanning, men har likevel blitt en av de mest internasjonalt anerkjente franske kunstnerne de siste tiårene. Sophie Calle påbegynte sine kunstneriske prosjekter i 1979 etter en lang utenlandsreise. I mangel av noe å gjøre da hun returnerte til Paris, begynte Calle å forfølge mennesker på gaten. Disse aktivitetene kartla hun ved hjelp av notater og fotografier. Dette utviklet seg til mer og mer sofistikerte prosjekter, og etter hvert til anerkjennelse som kunstner. I likhet med Austers romaner er Calles prosjekter ofte bygget rundt undersøkelser av identitet og forsøk på å finne mening gjennom en kartlegging av andres eller eget liv. Kunstnerrollen Calle spiller ut ligger ofte tett opp til en slags detektivrolle hvor hun utstyrt med kamera og notisblokk dokumenterer hendelser eller utsagn.

---

<sup>1</sup> Paul Auster, *Leviathan*, faber and faber, London 1992, s. 60

<sup>2</sup> Heretter forkortet DG

Målet med oppgaven er, gjennom lesningen av utvekslingene mellom Auster og Calle representert ved DG, å se på likheter og ulikheter mellom deres kunstnerskap. Parallellene mellom de to er underlige og mange. Begge to jobber med en form for selviscenesettelse. Auster har forfattet romaner hvor deler av hans eget liv får bli en del av fiksjonen. Calle har ved flere anledninger forfattet regler som utgangspunkt for en form for rollespill. Disse har igjen fremprovosert hendelser som har blitt en viktig del av hennes biografi, samtidig som rollespillet og hendelsene utgjør grunnlaget for kunstneriske prosjekter slik vi kan se de dokumentert i galleriet eller i bokform. Jeg vil se på hvordan Auster og Calle gjennom ulike strategier utfordrer grensene mellom kunst og virkelighet. Videre vil jeg se på hvordan deres strategier utfordrer forfatter- og kunstnerrollen. Jeg ser også på hvordan DG som prosjekt kan sees på som et forsøk på å bryte ned grenser mellom det litterære felt og kunstfeltet.

### 1.1 Beskrivelse av *Double Game*

*Double Game* er allerede ved første øyekast et spesielt syn. Forsiden preges av et stort fotografi av en pent sminket kvinne i en seng iført blond parykk og babydoll, med en død katt rundt halsen (fig. 1). Kvinnen på forsiden av boken er Sophie Calle, iscenesatt i rollen som *Big Time Blonde Bimbo* som en del av spillet som har foregått mellom Auster og Calle. Det at Calle på forsiden av DG kun er iført nattøy og sitter under en dyne i en seng kan gi betrakteren assosiasjoner til en dagbok. Rundt bokomslaget er det knyttet en burgunderrød sløyfe. For å få vite hva som befinner seg på innsiden, må man knytte opp sløyfen. På baksiden av boken kunngjøres i sølvskrift på burgunderrød bakgrunn spillets regler (fig. 2):

#### THE RULES OF THE GAME

In his novel *Leviathan*, Paul Auster thanks me for having authorized him to mingle fact with fiction. And indeed, on pages 60 to 67 of his book, he uses a number of episodes from my life to create a fictive character named Maria. Intrigued by this double, I decided to turn Paul Auster's novel into a game and to make my own particular mixture of reality and fiction.<sup>3</sup>

Under presentasjonen av utgangspunktet for utvekslingen mellom Auster og Calle kan man lese at DG består av tre deler: "The life of Maria and how it influenced the life of Sophie", "The life of Sophie and how it influenced the life of Maria" og "One of the many ways of mingling fact with fiction, or how to try to become a character out of a novel". DG er en kinesisk eske av utvekslinger som har foregått frem og tilbake mellom Sophie Calles kunstprosjekter og Paul Austers skrivemaskin, hvor Auster har brukt Calles liv som forbilde for en romankarakter og hvor Calle har brukt Auster som forfatter for sitt eget liv (fig. 3). Forut for DG eksisterte det imidlertid allerede en rekke forbindelser mellom Austers litterære produksjon og Calles

---

<sup>3</sup> Sophie Calle, *Double Game*, Violette Editions, London 1999, bakside av omslag

kunstneriske prosjekter. Sophie Calle leide i et prosjekt fra 1979 en detektiv til å kartlegge sine egne bevegelser. En av Austers fiktive karakterer gjør det samme i en novelle fra *The New York Trilogy* (1987), Sophie Calle intervjuer i 1983 blinde mennesker om hva de synes er vakkert, Marco Stanley Fogg fra *Moon Palace* (1989) får den vanskelige oppgaven å beskrive verden i ord for en blind mann. Dette er bare et par av mange forbindelser mellom de to. En kan undres over når utvekslingene mellom Auster og Calle begynte. Begynte det med Sophie Calles prosjekter fra sent 70-tall/tidlig 80-tall som passet perfekt inn i rammene av Austers litterære produksjon? Begynte det da Paul Auster konstruerte romankarakteren Maria Turner basert på Sophie Calles liv og kunstprosjekter? Eller begynte det da Sophie Calle realiserte de fiktive prosjektene fra Austers roman? Jeg har valgt å ta utgangspunkt i utgivelsen av *Leviathan* fra 1992.

På tittelbladet i skjønnlitterære bøker, eller i rulleteksten til filmer, hender det at det kommenteres at enhver likhet med virkeligheten er tilfeldig. I *Leviathan* takkes Sophie Calle på tittelbladet av Paul Auster for muligheten til å blande fakta med fiksjon. Som Calle beskriver i det ovenstående sitatet, smelter hennes egen biografi sammen med historien til den fiktive Maria Turner over flere sider i Austers roman. Romankarakteren Maria Turner er imidlertid ikke fullt en litterær dobbeltgjenger av Calle, Auster tillot seg selv å tillegge Maria Turner prosjekter Calle aldri hadde gjennomført, samtidig som Auster også indirekte kommenterte Calles kunstneriske prosjekter gjennom fortellerstemmen i romanen. De små forskjellene og forskyvningene som finnes mellom den fiktive Maria Turner og Sophie Calle, var det som gav Calle muligheten til å utvikle prosjekter basert på forskjellene.

Den første delen av DG, ”The life of Maria and how it influenced the life of Sophie”, er Sophie Calles gjennomføring av de i utgangspunktet fiktive prosjektene fra Austers roman: *The Chromatic Diet* og *Days lived by the sign of B,C,W*. I andre del av DG, ”The life of Sophie and how it influenced the life of Maria”, bringes Maria Turner og Sophie Calle tettere sammen gjennom en presentasjon av Calle-prosjektene Auster skrev inn i sin roman: *The Wardrobe (1985-1992)*, *The Striptease (1979)*, *To Follow... (1979)*, *Suite Vénitienne (1981)*, *The Detective (1981)*, *The Hotel (1981)*, *The Address Book (1983)* og *The Birthday Ceremony (1980-1993)*. Den tredje delen av DG, “One of the many ways of mingling fact with fiction, or how to try to become a character out of a novel”, bringer spillet mellom Auster og Calle et nivå videre. Sophie Calles idé for den tredje delen av DG var at hun ville bli en levende romankarakter gjennom å få Auster til å forfatte en roman hun kunne etterleve. I to år ringte Calle hjem til Auster for å be ham gjøre dette. Auster var motvillig til Calles ide, blant annet ville han ikke ha ansvaret for hva slags konsekvenser hans fiksjon kunne

få når den skulle bli satt ut i det virkelige liv.<sup>4</sup> Til slutt endte det med at Auster forfattet noen instruksjoner i stedet for en roman: *Personal Instructions for SC on How to Improve Life in New York City (Because she asked...)*. Calles gjennomføring av dette manuset har fått navnet *Gotham Handbook*. Disse tre delene utgjør til sammen DG.

DG har et helhetlig gjennomført, nærmest ”glossy” design. Det er ikke Sophie Calle selv, men et grafisk designbyrå, Frost Design, London, som har hatt ansvaret for layouten.<sup>5</sup> Flere av Calles kunstneriske prosjekter foreligger i bokform, samtidig som noen av dem dukker opp i kunstmuseer eller andre deler av den kulturelle offentligheten, eksempelvis i form av film, installasjoner eller som foto-tekst-arbeider. Ett og samme kunstneriske prosjekt kan eksistere i flere forskjellige former. I Sophie Calles arbeider er ikke det visuelle uttrykket nødvendigvis så viktig, selv om mediene hun velger for å fremstille prosjektene sine (avis/video/bokform) i enkelte tilfeller kan sies å forsterke hennes retorikk og det hun ønsker å formidle.

De tre delene i DG innledes med dobbeltsider som i stor skrift forklarer spillereglene for den aktuelle delen (hver del har en egen fargekode: oransje, burgunder og sølv, fig. 4-5). Alle enkeltprosjektene i de tre delene innledes med en dobbeltside med prosjektets tittel og en forklaring på hvordan prosjektet oppstod, en kort beskrivelse av prosjektet og en nøyaktig angitt dato for når prosjektet skal ha blitt gjennomført. Under denne beskrivelsen finner vi inkludert kopier av dobbeltsider fra *Leviathan* med partiene i romanen som beskriver det gjeldende prosjektet. Dobbeltsidene fra tilsvarende deler av romanen, som er med som kopier i forkant av prosjektene, er ikke korrigeret av Calle i forhold til originalen (slik de er innledningsvis i DG, her har Calle kun ringet rundt i rødt det gjeldende partiet for å hjelpe leseren).<sup>6</sup> Bakerst i boken finner vi en sølvfarget side med ”acknowledgements” i liten skrift. På baksiden kunngjøres som nevnt *The rules of the game*.

En interessant detalj er at Sophie Calle både på bokryggen og i de innledende sidene står som forfatter av DG, mens Paul Auster kun omtales som deltager: ”With the participation of Paul Auster”.<sup>7</sup> Det er også viktig å merke seg at partiet som omhandler Maria i *Leviathan*, befinner seg på innsiden av permene i DG innbundet i pocketformat (fig. 6). Disse romansidene er rettet med rød tusj og kommentert av Sophie Calle, som et forsøk på å korrigere Marias liv i romanen

---

<sup>4</sup> Auster i samtale på Tronsmo bokhandel, september 2002. Da jeg spurte Auster om hvorfor han valgte å lage et regelsett til Sophie Calle i forbindelse med *The Gotham Handbook*, omtalte Auster Sophie Calle som ”obsessed”: ”She would have joined Hamas if I’d invented a character carrying her name who did so, or she would have jumped off Brooklyn Bridge if that was part of the story...”

<sup>5</sup> Se tittelblad *Double Game*. Jeg må imidlertid gjøre oppmerksom på at boken også eksisterer i fransk utgave som sju små bøker, utgitt på Actes Sud i 1998. Forskjellene er ikke av en slik grad at jeg har sett det som nødvendig å kommentere de i hovedoppgaven.

<sup>6</sup> Det virker mest riktig i forhold til Calles arbeider å omtale den som aktiviserer verket som leser, istedenfor betrakter, i og med at dette impliserer en mer aktiv rolle enn det noe passive ordet ”betrakter”, samtidig som verkene til Sophie Calle alltid inneholder tekst.

<sup>7</sup> Innledning DG

opp mot Calles egen biografi (fig. 7).<sup>8</sup> De to første delene av DG er nettopp et forsøk fra Calles side på å korrigere egen biografi i forhold til den fiktive Maria Turner. I forbindelse med presentasjonen av de ulike prosjektene Maria Turner og Sophie Calle deler dukker boksiden fra *Leviathan* opp på ny, ukorrigeret. Før jeg går inn på problemstillinger og gjennomføring av oppgaven, vil jeg foreta en nærmere presentasjon av Sophie Calle og Paul Auster.

## 1.2 Sophie Calle

Som en innledning til forsøket på å knytte opp sløyfen DG er det nødvendig med en kort introduksjon til Sophie Calles biografi. Flere av prosjektene Calle har utført, har i perioder styrt livet hennes. Livshistorien, eller myten, Calle serverer om seg selv kan sies å være en del av ”produktet” Sophie Calle innen kunstverdenen. Det synes viktig i denne sammenhengen å tegne opp en bakgrunn som viser forbindelsene mellom livet (eller myten) og prosjektene til Calle.<sup>9</sup>

Sophie Calle hadde ingen kunstnerisk bakgrunn, eller intensjoner om å bli kunstner da hun ved tilfeldigheter entret kunstscenen på begynnelsen av 80-tallet. Det er nesten ironisk at Calle, som er opptatt av tilfeldigheter i sine arbeider, skulle bli kunstner ved en tilfeldighet. Sophie Calle ble født i Paris i 1953 som datter av en kjent kirurg og hans ekstravagante kone. Foreldrene skilte seg da Sophie Calle var tre år, noe som førte til en turbulent oppvekst med moren og diverse stefedre. Under hele oppveksten gjorde Sophie Calle alt hun kunne for å tiltrekke seg oppmerksomhet; hun stjal i butikker, ble militant maoist og levde som hippie i Cévennes.<sup>10</sup> Universitetsstudiene hoppet Calle av på grunn av kjedsomhet, for så å legge ut på en reise som kom til å vare i hele sju år, fra 1972 til 1979. Sophie Calle jobbet seg fra sted til sted, men tok ikke hvilke som helst typer jobber. For hvert land eller hver nye delstat hun kom til, forsøkte Calle å skaffe seg jobber som var typiske for stedene hun befant seg på. Slik trådte hun i løpet av disse årene inn i en rekke ulike roller; hun var i hard militær opptrening hos en radikal militant gruppe i midtøsten,<sup>11</sup> fiskerjente i Hellas, og hundepasser i Amerika<sup>12</sup> - for å nevne noe. Like før hun reiste hjem til Paris i 1979, kom hun over et fotoapparat et sted i California. Her tok hun de to første bildene sine, på en kirkegård, av to gravsteiner med påskriften ”brother” og ”sister”. Calle sier selv om disse to fotografiene at de gravene vekket et behov i henne: ”The first two images I made were in 1979. I was living in California, and one day I visited a cemetery where there were

---

<sup>8</sup> Dette dreier seg om sidene 60-67 i *Leviathan*, faber and faber, London 1989

<sup>9</sup> De biografiske opplysningene jeg har gitt her, er de opplysningene som hyppigst går igjen i forbindelse med intervjuer med Sophie Calle, eller som deler av tekst til utstillinger og kunstneriske prosjekter.

<sup>10</sup> Catherine Flohic: ”Sophie Calle”, *Art in the Nineties* # 9, s. 10

<sup>11</sup> Kathleen Merrill, ”Proofs: The Work of Sophie Calle”, *Proofs*, Hood Museum of Art, 1993, s.14

<sup>12</sup> Flohic, *op. cit.*, s. 10

two little gravestones that said: 'Brother' 'Sister'. When I saw them, they gave me the first desire I ever had to use a camera.”<sup>13</sup>

Da Sophie Calle returnerte til Paris, inngikk hun en avtale med faren om at hun skulle få 700 franc i måneden til hun kunne overleve på fotografiene sine. Dette gav Calle en unik frihet, men samtidig opplevde hun å være fremmedgjort og fylt av ensomhetsfølelse i sin egen by. Hun begynte å følge etter mennesker på gaten for å ha noe å gjøre. Dette utviklet seg etter hvert til et slags ritual, hvor Calle tok snapshots av dem hun forfulgte og noterte ned de forfulgtes bevegelser – samtidig som hun enkelte ganger diktet videre om de hun forfulgte. Gjennom hva jeg har nevnt til nå, er mye av premissene lagt for hvordan Calle kommer til å arbeide med sine kunstneriske prosjekter. Forfølgelsene i gatene i Paris blir av flere retrospektivt omtalt som hennes første kunstneriske prosjekt, og har fått tittelen *To Follow*...<sup>14</sup> Sophie Calles uttrykk har helt siden de første forfølgelsene i 1979 vært sammenstillingen av foto og tekst med utgangspunkt i nærmest detektivlignende undersøkelser av virkeligheten. Fra og med *To Follow*... kan man i stor grad si at livet og kunstprosjektene til Calle smelter sammen. I 1979 gjennomfører Sophie Calle prosjektet *The Sleepers*, hvor hun inviterer kjente og ukjente til å sove på skift sin egen i seng i nesten en uke. Tilfeldigvis er kuratoren Bernarde Lamarche-Vadel sammen med en av de sovende, slik blir Calle invitert til å delta på *Biennales des jeunes* i Paris:

C'était en 1979. Bernard Lamarche-Vadel était le compagnon de la septième dormeuse. Elle lui raconta sa nuit. Il vint me voir, et me proposa de montrer, au musée d'Art moderne de la ville de Paris – à l'occasion de la Biennale des jeunes -, ce qui n'était pas encore un "projet artistique" mais plutôt un jeu. Ce fut ma première exposition. En fait, c'est lui qui decida que j'étais une artiste.<sup>15</sup>

Sophie Calle tillegger andre æren for at hun begynner å stille ut som kunstner, og understreker i flere intervjuer at hun ikke liker denne merkelappen. Aller helst vil Calle omtales som en *faiseuse de histoires*, et uttrykk som på fransk ikke bare betyr en som forteller historier, men også en som lager trøbbel.<sup>16</sup>

Det at Sophie Calle gjerne vil kalles *faiseuse de histoires* har ganske sikkert en sammenheng med rollen hun spiller ut. Calles kunstneriske prosjekter eksisterer ikke som sluttete verk i museet eller galleriet, men har oftest utgangspunkt i en prosess som har involvert andre og utspilt seg over tid. Mange av Calles kunstneriske prosjekter innebærer at hun har gått inn i ulike roller i prosjekter som har utspilt seg over et visst tidsrom under et sett regler. Sophie Calle kan la et prosjekt overta hvordan hun lever livet sitt over en lengre periode, eller et prosjekt kan være

<sup>13</sup> Sophie Calle i Bice Curiger, "Interview with Sophie Calle", *Talking Art*, 1993, s. 35

<sup>14</sup> Jeg bruker uttrykket kunstneriske prosjekter om Calles arbeider fordi hun selv flere steder benytter seg av dette uttrykket, og fordi både ideen, prosessen og dokumentasjonen står likt når det gjelder det å definere hva som er "kunst", eller når "kunsten" er i Calles arbeider.

<sup>15</sup> Sophie Calle, *Les Dormeurs*, Actes Sud, 2000, innledning

<sup>16</sup> Jean-Luc Chalumeau, "Photography to the Rescue of Art?", *Art in the Nineties #9*, s. 12

dokumentasjonen av noe hun har erfart, drømt om eller begjært. Lawrence Rinder sier om Calle: ”To this day I don’t know exactly what parts of Calle’s life and art are fictions and what parts are fact. Perhaps she has lost track too, or perhaps it just does not matter.”<sup>17</sup> Grensene mellom kunst og virkelighet blir usikre blant annet gjennom rollene Calle trer inn i. Et stort flertall særlig av hennes tidligste kunstneriske prosjekter har sterke forbindelser til detektivrollens kartlegging. Sophie Calle noterer, fotograferer og dokumenterer ved hjelp av nøyaktige opptegnelser og visuelt materiale tilsynelatende trivielle observasjoner hun gjør som resultat av sitt eget rollespill, eller hun bruker opplysninger fra sitt eget liv som stoff. Som flere kritikere har kommentert, kan det være vanskelig å bestemme Calles aktiviteter:

In a constant game of role play and ambiguity, with the artist and the woman indistinguishably blurring into one, the spectator is necessarily left feeling somewhat sceptical: who can put their finger on Sophie Calle? Is she a liar? Storyteller? Latter-Day Mata Hari? Adventurer? Cheat? Artist? All of these at the same time?<sup>18</sup>

Som mange andre kunstneres arbeider de siste årene, kan heller ikke Calles prosjekter settes inn i en bestemt kategori. Prosjektene hennes er imidlertid også vanskelige på grunn av metodene hun benytter seg av. Calle entrer andres liv og bryter ned grenser mellom det offentlige og det private. Inka Schube avslutter sitt katalogessay fra utstillingen på Sprengel museum 2002 med å si: ”Dieser Frau bleibt mir immer Unheimlich...” Sophie Calles kunstnerrolle er flertydig og interessant.

“Dokumentasjonen” av prosjektene til Calle varierer enormt i uttrykk. Kritikerens Yve-Alain Bois har treffende kommentert i *Art Forum*: ”Sophie Calle’s work has appeared in a range of media and formats, from a major French daily to a Manhattan telephone booth.”<sup>19</sup> Sophie Calle har benyttet seg av et utall forskjellige uttrykk fra hun begynte med de tidligste forfølgelsesprosjektene sine og fram til i dag. Prosjektene Bois refererer til, er *The Gotham Handbook* (1994) og *The Address Book* (1983). Andre eksempler på uttrykk Calle har benyttet seg av, er film i *No Sex Last Night* (1992), installasjon i *The Birthday Ceremony* (1980-1993), og hun har stilt ut egne eiendeler blant gamle gjenstander i et folkemuseum. På tross av forskjellen mellom uttrykkene Calle har benyttet seg av, består alle av visuelt materiale og tekst. Årsaken til at jeg bruker uttrykket ”visuelt materiale” i forbindelse med Calles arbeider, er den at det visuelle i Calles prosjekter kan være et objekt, et fotografi eller en film. Det visuelle materialet i Sophie Calles prosjekter følges uten unntak av tekster. Tekstene forklarer og fyller ut hva det visuelle materialet forteller, mens det visuelle materialet fungerer som en slags bevis som på tvetydige

---

<sup>17</sup> Lawrence Rinder, “Sophie Calle and the Practice of Doubt”, *Proofs*, Hood Museum of Art 1993, s. 16

<sup>18</sup> Francoise-Claire Prodhon, “Sophie Calle”, *Flash Art nr. 162*, januar/februar 1992, s. 127

<sup>19</sup> Yve-Alain Bois, ”Character Study”, *Art Forum*, april 2000, s. 126



måter forankrer Calles fortellinger i virkeligheten. I de prosjektene hvor Calle benytter seg av fotografi er det ikke alltid Calle som tar fotografiene selv; noen ganger er det profesjonelle fotografer som tar bildene for henne, eller hun kan bruke fotografier hun har fått eller funnet. Det fotografiske materialet i Calles prosjekter er oftest fotografier i snapshot-kvalitet, i svart-hvitt. Estetikk og komposisjon er ikke sentralt for Calle, hun er mer opptatt av fotografiets relasjon til virkeligheten og dets funksjon som spor og bevis, eventuelt dets tvilsomme funksjon som spor og bevis. På grunn av dette vil jeg i oppgaven vie minst like mye oppmerksomhet til Sophie Calles tekster som til fotografiene, selv om de også blir en del av min gjennomgang.

### 1.3 Paul Auster

Paul Auster er en forfatter som har en litteraturteoretisk orientert bakgrunn. Han har en mastergrad i litteraturvitenskap fra Columbia University, New York. På 70-tallet jobbet han, etter et lengre opphold i Frankrike, som oversetter av flere franske forfattere, blant andre Jean-Paul Sartre og Maurice Blanchot. Auster er gift med forfatteren Siri Hustvedt som i likhet med Auster skriver bøker hvor eksistensielle spørsmål og undersøkelser av identitet står sentralt. Helt siden utgivelsen av *The New York Trilogy* har detektivrollen og forsøket på kartlegging av sammenhenger og mening vært den røde tråden gjennom Austers forfatterskap. Eksempler på sentrale bøker fra Austers forfatterskap ved siden av *Leviathan* er: *Moon Palace* (1989), *The Music of Chance* (1990), *Timbuktu* (1999), *The Book of Illusions* (2002) og *Oracle Night* (2003).

Som Calle bruker Auster egne erfaringer og eget liv som utgangspunkt for sin litterære produksjon. Eksempelvis kan hovedpersonene i Austers fiksjon gjerne hete det samme som Auster selv, bære Austers initialer, eller ”gjennomleve” mye av det samme som Auster selv har opplevd i løpet av sitt liv. Eksempelvis tar en av de første bøkene Auster forfattet, *The Invention of Solitude* utgangspunkt i Austers kartlegging av livet til sin egen far i forbindelse med farens død. Fortelleren i boken, A. (en klar parallell til Auster), gir oss innsikt i tankene han gjør seg i gjennomgangen av farens dødsbo, ikke minst får vi vite om en mørk familiehemmelighet, som er en sann del av Austers egen familiehistorie. Paul Austers sammenstilling av eget liv og fiksjon er en viktig kobling mellom Calle og Auster, og er nok en viktig forutsetning for at Auster valgte å bruke Calles liv som utgangspunkt for en sentral romankarakter i *Leviathan*. Det at Auster velger å omskrive deler av Calles biografi og tilpasse denne som bakgrunn for en fiktiv karakter, er en strategi som bryter ned grensene mellom kunst og virkelighet. Sammenblendingen av virkelighet og fiksjon, ”the merging of art and life”, er en klar tendens i mye av kunsten som er blitt produsert de senere årene. Forvirringen av forholdet mellom kunst og virkelighet preger gjennomgående Austers litterære verker og Calles kunstneriske prosjekter. De har begge i perioder levd på en slik måte, eller jobbet med prosjektene sine på en slik måte, at det som har

foregått i tankeverdenen i forbindelse med den kunstneriske produksjonen, og det som har utspilt seg rent fysisk eller faktisk har blitt tett vevet sammen. Både Austers litteratur og Calles kunstneriske prosjekter representerer med andre ord en bevisst lek og bevegelse mellom fiksjon og virkelighet. Dette kommer tydelig til uttrykk i DG.

#### 1.4 Litteratur

Med hensyn til litteratur har det blant annet vært nødvendig med en nærmere kjennskap til Paul Auster og Sophie Calle utover *Leviathan* og DG. Jeg hadde god kjennskap til Austers litterære produksjon fra mellomfag i litteraturvitenskap da jeg påbegynte oppgaven, Sophie Calle hadde jeg imidlertid ingen kjennskap til. Mye tid har dermed gått med til å sette seg inn i Calles kunstnerskap. Som utgangspunkt for dette har jeg benyttet meg av utgivelser av prosjektene hennes i bokform og studieturer til blant annet Paris og Hannover i forbindelse med utstillinger. På tross av Calles posisjon innen dagens kunstverden eksisterer det ikke en enkelt bok som kun tar for seg Sophie Calle og hennes arbeider, og hun er ellers i liten grad nevnt i den eksisterende litteraturen som omhandler nyere kunst. I de bøkene hvor Calle blir nevnt, er det som er skrevet ofte svært oppsummerende. Jeg har derfor blant annet benyttet meg av katalogtekster og artikler i magasiner som *Art Forum* og *Parkettart* for å få perspektiver på Calles kunstneriske produksjon. Sophie Calles kunstneriske prosjekter kan ikke settes i en bestemt kategori. Hun jobber delvis konseptuelt, samtidig som det finnes elementer av performance i flere av prosjektene hennes. Blant de mest sentrale bøkene jeg har lest som bakgrunn for bedre forståelse av disse sidene ved Calles prosjekter er Alberro og Stimsons *Conceptual Art: A Critical Anthology* og Tony Godfreys *Conceptual Art*. Som en innføring til performance har jeg brukt litteratur som Rose-Lee Goldbergs *Performance Art - from futurism to present*. For øvrig har blant annet Henry Sayres *The Object of Performance: The American Avant-Garde since 1970* og ikke minst Amelia Jones' *Body Art Performing the Subject* vært viktig bakgrunns litteratur i forbindelse med performance. Siden Sophie Calle benytter seg av fotografi har jeg også delvis satt meg inn i tenkning om fotografiet som medium, blant annet har jeg lest Roland Barthes *Camera Lucida* og Susan Sontags *On Photography*. Jeg har imidlertid ikke fokusert særlig på Calles bruk av fotografi i min diskusjon, da det har vært mer interessant i denne sammenhengen å se på kunstnerrollen hun spiller ut og de konseptuelle og performative aspektene ved hennes kunstneriske prosjekter.

Når det gjelder DG spesifikt eksisterer det ikke mye forskning om dette prosjektet. I likhet med hva angår Sophie Calle, er det lille som er skrevet oftest oppsummerende og ikke egnet som utgangspunkt for forskning. Det finnes imidlertid enkelte gode tekster i utstillingskataloger og magasiner, og disse har jeg benyttet meg av. I avslutningen av arbeidet med hovedoppgaven (januar 05) kom jeg over en artikkel på internett skrevet av Renko Heuer ved FU

Berlin hvor han skriver om sammenhengene mellom Auster og Calle, her presenterer han enkelte av synspunktene jeg også har kommet frem til i mitt arbeid, men i vesentlig kortere form og med et større fokus på Auster enn på Calle. Jeg kjenner til at det er produsert en slags hovedoppgave i Paris med utgangspunkt i Sophie Calle, men denne har jeg ikke hatt tilgang til i mitt arbeid. Hva angår Paul Auster eksisterer det en langt større forskning på bakgrunn av hans litterære produksjon enn av Sophie Calles kunstneriske prosjekter. Essaysamlingen *The Red Notebook* har vært verdifull i denne sammenhengen. Før jeg begynte på hovedfag hadde jeg lest meg gjennom store deler av Austers forfatterskap, blant annet i forbindelse med litteraturvitenskap mellomfag ved NTNU. Her fulgte jeg Britt Andersens kurs i ”1900-tallsromanen: kjønn, estetikk og identitet”, noe som har vært en god bakgrunn for mitt arbeid. Her hadde vi tekster av blant andre Julia Kristeva, Jaques Derrida og Paul De Man på pensum. I arbeidet med hovedoppgaven har jeg blant annet benyttet meg av Thierry Eagletons *Literary Theory* og Jonathan Cullers *On Deconstruction* for å lese meg opp på poststrukturalistisk tenkning. Av poststrukturalistene har Roland Barthes tenkning om forfatterens død og videre diskursen rundt dette vært retningsgivende for min tenkning i forhold til Auster og Calles selviscenesettelse. Videre har også Jaques Derrida og Michel Foucaults tenkning vært sentral i forhold til min tenkning om forfatterens/kunstnerens funksjon. To forfattere og begreper har vist seg å bli spesielt viktige for min lesning av Sophie Calle og Paul Austers produksjon, Jaques Derrida og hans begrep *différance* og Amelia Jones og hennes bruk av begrepet intersubjektivitet. Videre vil jeg kort kommentere min bruk av ”spill” som metafor for utvekslingene mellom Auster og Calle flere steder i oppgaven. Jeg har valgt å bruke dette ordet med utgangspunkt i at ordet spill både brukes i tittelen, *Double Game* og i innledningen til boken, *The Rules of the Game*. Ordet spill er et viktig ord både i forhold til Calle og Auster, Calle referer til de tidligste prosjektene sine som rene spill (se kapittel 3), og Auster lar romankarakterene sine – nettopp – ilegge seg en form for spill gjennom å leve ut solipsistiske prosjekter. Sophie Calles prosjekter tar ofte form av en slags spill hvor hun forfatter spilleregler som hun lever ut, og ikke minst trer hun ofte inn i et slags rollespill. Dette gjør hun til det ekstreme i DG hvor hun underlegger seg Austers romankarakter og regler.

### **1.5 Oppgavens inndeling**

Som jeg var inne på i presentasjonen av DG, har jeg i min lesning av DG valgt å ta utgangspunkt i Paul Austers *Leviathan*. Oppgavens kapittel 2 er derfor en gjennomgang av Austers roman, hvor jeg med utgangspunkt i sentrale hendelser i romanen og litterære grep som er kjennetegnende for Austers litteratur vil forsøke å finne trekk ved romanen som kan gi interessante perspektiver på utvekslingen som har foregått mellom Auster og Calle. Blant annet vil jeg med dette kapittelet forsøke å trekke opp linjene mellom de to.

I kapitlene 3 og 4 dreies oppmerksomheten over til Calle ved en gjennomgang og lesning av flere av de kunstneriske prosjektene Auster lånte fra Calle til romankarakteren Maria Turner. Dokumentasjonen av prosjektene Calle deler med Austers romankarakter utgjør hoveddelen av DG. På grunn av oppgavens begrensning har det ikke vært mulig å foreta en gjennomgang av alle de åtte Calle-prosjektene som er med i *Leviathan* og DG. Jeg har derfor valgt å konsentrere meg om de fem prosjektene jeg har sett som mest sentrale i forhold til Calles kunstnerskap, med bakgrunn i relevans for sammenligningen med Paul Auster. Kapittel 3 er en introduksjon til Sophie Calle, hvor jeg blant annet gjennom en lesning av Calles første kunstneriske prosjekt, *To Follow...*, foretar en undersøkelse av Calles kunstnerrolle og prosjekter og setter henne inn i en kunsthistorisk kontekst. I kapittel 4 går jeg nærmere inn uttrykksform og tematikk hos Calle. Blant annet undersøker jeg hennes selviscenesettelse sett i perspektiv av poststrukturalistisk tenkning og andre kunstneres selviscenesettelser. Avslutningsvis foretar jeg i kapittel 5 en lesning av Mariaprojektene og *Gotham Handbook* som utgangspunkt for en avsluttende diskusjon av spillet som har foregått mellom Paul Auster, Maria Turner og Sophie Calle.

## 2. Leviathan

Paul Austers *Leviathan* var den utløsende faktoren for prosjektet *Double Game*, det synes derfor nødvendig med en nærmere gjennomgang av Austers roman før jeg begynner en lesning av *Double Game*. Det er en viktig forutsetning å forstå både tematikken i *Leviathan* og litterære grep som er typiske for Paul Auster for å kunne sette seg inn i det komplekse spillet *Double Game* representerer. Austers bruk av Sophie Calle's liv som bakgrunn for en sentral romankarakter var et nøye gjennomtenkt valg.<sup>20</sup> Gjennom en lesning av *Leviathan*, vil jeg med dette kapittelet forsøke å skape en forståelsesbakgrunn for forbindelsene mellom Sophie Calle og Paul Auster. Dette kapittelet inneholder ikke et fullstendig handlingsreferat fra *Leviathan*, men er en lesning bygget rundt et riss av de mest sentrale hendelsene og litterære grepene i romanen. Tematikken og grepene vil også delvis bli eksemplifisert av Austers øvrige litterære produksjon. Hovedpoenget i denne sammenhengen er å plukke ut partier i *Leviathan* som er sentrale i forhold til DG som prosjekt. Jeg vil også delvis kommentere forbindelser mellom Sophie Calle og Paul Auster i dette kapittelet, disse vil jeg returnere til i oppgavens siste kapittel som en viktig del av den avsluttende diskusjonen. Partiene som kommenteres er forsøkt delt inn etter tema, selv om enkelte av delkapitlene kan sies å delvis overlape hverandre.

### 2.1 En bok er et mystisk objekt

*Leviathan* åpner med nyheten om at en person er sprengt i fillebiter av en mindre eksplosjon. Leseren får ganske snart vite at denne personen en gang var Benjamin Sachs, en nær kamerat av fortelleren i romanen, Peter Aaron. Eksplosjonen settes av FBI i sammenheng med terroristen ”The Phantom of Liberty”, kjent for å sprengte kopier av frihetsstatuen. Gjennom en lapp med telefonnummeret til Peter Aaron som den avdøde bar på seg, blir Aaron satt i forbindelse med ”The Phantom of Liberty” av FBI. *Leviathan* omhandler Peter Aarons forsøk på å oppklare hvordan hans tidligere kamerat og forfatterkollega endte livet slik han gjorde. FBI oppsøker etter hvert Peter Aaron, som benekter ethvert bekjentskap med den avdøde. Aaron må da bortforklare koblingen til ”The Phantom of Liberty” med at terroristen kan ha vært en sprø beundrer. Alt dette utspiller seg i løpet av romanens første sider, fortellingen i *Leviathan* er et kappløp med tiden hvor Peter Aaron må finne ut mest mulig om sin avdøde kamerat før FBI finner ut av identiteten til ”The Phantom of Liberty.”

---

<sup>20</sup> Valget av Sophie Calle og adressebokprosjektet ble kommentert av Auster i en samtale på Tronsmo september 2002. Her fortalte Auster hvordan han hadde fått høre om adressebokprosjektet av regissørvennen Hal Hartley i 1990, og hvordan Auster opprinnelig hadde tenkt å lage en film med utgangspunkt i prosjektet. Auster endte isteden opp med å skrive *Leviathan*.

Paul Auster trekker ofte oppmerksomhet til fortellerhandlingen, forfatterrollen og stiller spørsmål ved litteraturens vesen i sine romaner. *Leviathan* er en roman som er et godt eksempel på dette. Allerede tidlig i romanen settes det i gang en metarefleksjon over litteraturens kraft. I det Peter Aaron bortforklarer til FBI hvorfor den avdøde terroristen gikk rundt med en lapp med Aarons telefonnummer, introduseres i romanen en interessant tanke omkring hva språk kan utrette eller hvordan litteratur kan virke: "A book is a mysterious object, I said, and once it floats out into the world, anything can happen. All kinds of mischief can be caused, and there's not a damned thing you can do about it. For better or worse, it's completely out of your control."<sup>21</sup> Denne kommentaren fungerer på metanivå fra forfatterens side, og stiller spørsmål ved litteraturens relasjon til det som foregår ute i virkeligheten. Tankene Auster lar Peter Aaron fremføre representerer et syn på litteraturen som et kraftfullt instrument som kan sette i gang uante bevegelser. Det synes som Auster lar sin romankarakter fremføre tanken om at litteratur kan projisere tanker inn i hodet til leseren som etter hvert vil føre til handling, slik at litteratur i ytterste konsekvens kan skape reelle effekter ute i verden.

Tanken om at litteratur og språk kan være handlinger eller sette i gang reelle handlinger kan sies å være tankegods som står delvis i gjeld til J.L. Austin. Med forelesningsrekken *How to Do Things with Words* holdt ved Harvard University i 1955<sup>22</sup> introduserte Austin et skille mellom performative og konstative språkhandlinger. Med å opprette dette skillet ønsket Austin å trekke oppmerksomhet til hvordan enkelte typer setninger kan sies å utføre handlinger. På tross av at Austins skille mellom performative og konstative språklige handlinger ikke kan sies å fungere (Austin påpekte selv svakheter ved egen teori), har hans tenkning gjort mye for hvordan det er blitt tenkt og skrevet om språk og litteratur. Jaques Derrida påpeker i *Signature, Event, Context* blant annet hvordan Austin er interessant fordi han med sin teori om performativer og konstativer trakk oppmerksomhet til at språket kan produsere effekter.<sup>23</sup> Skriften som et produktivt instrument er også sentralt i Derridas tenkning om språk og skrift: "To write is to produce a mark that will constitute a kind of machine that is productive, that my future disappearance in principle will not prevent from functioning and from yielding, and yielding itself to, reading and rewriting."<sup>24</sup> Derrida skriver videre at en tekst kan kommunisere: "[...] a movement, a tremor, shock, a displacement of force [...]"<sup>25</sup> Når Derrida utvider det til at teksten også kan kommunisere ikke-semantiske bevegelser, er det nesten som å høre Peter Aarons forklaring til FBI fra Austers tekst – med en gang en bok er ute i verden kan den skape en masse

---

<sup>21</sup> Paul Auster, *Leviathan*, faber and faber, London 1992, s.4: heretter forkortet L i noteapparatet

<sup>22</sup> Forelesningsserien ble gitt ut i bokform: J.L. Austin, *How to Do Things With Words*, Oxford University Press 1976

<sup>23</sup> Jaques Derrida, "Signature, Event, Context", *Margins of Philosophy*, Harvester Press 1982, s. 321

<sup>24</sup> Derrida, *op. cit.*, s. 316

<sup>25</sup> Derrida, *op. cit.*, s. 309

uforutsette virkninger. Det er bare gjennom språket vi kan ha en felles forståelse, og det er ut fra vår verdensforståelse at vi avgjør hvilke handlinger vi foretar oss. Språk kan være med på å forandre den oppfatningen vi har av verden, og hvordan vi velger å handle i forhold til omgivelsene. I de tilfellene hvor språk eller litteratur lykkes med dette, kan språket sies å fungere performativt, og føre til reelle handlinger. Det er på dette nivået at litteraturen kan være like farlig som Peter Aaron beskriver det i åpningen av *Leviathan*.

Tematiseringen av hva litteratur er, og hva litteratur kan gjøre, går som nevnt igjen i Austers romaner. Flere av hovedpersonene i Austers romaner fungerer på et eller annet plan som en slags forfattere, som skildrer egne opplevelser i etterstilt narrasjon, slik at teksten fortelles tilbakeskuende ut fra et nå, gjennom skriveprosessen. Dermed blir skriveprosessen eller fortellerhandlingen til fortellerstemmen i romanen synlig for leseren. På denne måten trekker flere av Austers romaner på et formalt plan oppmerksomhet til skrivehandlingen, forfatterrollen og hva det er å fortelle en historie. I *Leviathan* er både romankarakteren Peter Aaron og Benjamin Sachs forfattere. Romanen er konstruert omkring Peter Aarons forsøk på å nedskrive i bokform sin kamerats historie, om hans vei fra å være en vellykket forfatter til å bli en misforstått terrorist. Peter Aaron som er fortellerstemmen i romanen vil bruke litteraturen som instrument til å fortelle hele sannheten, slik han ser den, før FBI finner ut sammenhengene i Benjamin Sachs historie. Gjennom Peter Aarons fortelling, kommer det etter hvert frem at Benjamin Sachs forlot sin egen forfatterrolle på grunn av en følelse av meningsløshet i forhold til det å skrive.<sup>26</sup>

Når Paul Auster synliggjør fortellerhandlingen og lar hovedpersonene opptre som fortellere eller forfattere problematiserer Auster litteraturens vesen. Problematiseringen av forfatterrollen og refleksjon over verkets ”tilblivelse og sin egen status som litteratur”, er kjennetegnende for metafiktiv litteratur.<sup>27</sup> Enkelte teoretikere mener at nettopp metafiksjonelle grep er typisk postmoderne (Patricia Waugh), mens andre mener at metafiksjon er et konstituerende trekk ved hele romantradisjonen (Linda Hutcheon). Paul Auster benytter seg hele tiden av metafiksjonelle grep i sine romaner: ”Auster’s work always contains aspects of the author’s own life, references to other literature, and descriptions of actual historic figures and events. This is historiographic metafiction as Linda Hutcheon defines it (*A Poetics* 52).”<sup>28</sup> Jeg skal ikke gå nærmere inn på en diskusjon av metafiksjon i litteratur, men jeg vil med utgangspunkt i Hutcheons definisjon av historiografisk metafiksjon (gjengitt her) se på metafiksjonelle trekk ved Austers tekster og forsøke å se på hva slags implikasjoner Austers bruk av disse grepene får.

---

<sup>26</sup> L, s. 122

<sup>27</sup> Lothe, Refsum og Solberg (red.), *Litteraturvitenskapelig leksikon*, Oslo 1997, s. 154

<sup>28</sup> Dennis Barone (red.), *Beyond The Red Notebook*, Philadelphia 1995, s.5

Et av de kanskje mest påfallende trekkene ved Austers litteratur er hvordan han hele tiden bedriver en form for selvscenesettelse innen bokpermene gjennom konstant å veve inn autobiografiske referanser fra eget liv. I *Leviathan* finnes en rekke fragmenter av Paul Austers liv; Austers nåværende kone Siri Hustvedt er skrevet inn i romanen (som Iris), Austers ekskone Lydia Davis er delvis nevnt i romanteksten (som Delia) og en kriseperiode Peter Aaron opplever i fortellingen minner om en periode Paul Auster var gjennom før han arvet et større pengebeløp av sin egen far. Øvrige paralleller til Paul Auster "in person" er selvfølgelig bruken av navnet Peter Aaron på fortelleren i romanen: et navn med nøyaktig samme initialer som forfatterens, og Peter Aaron er forfatter, akkurat som Paul Auster. Dennis Barone kommenterer i innledningen til en essaysamling om Paul Auster: "One reads Austers fiction and the general outline of his life becomes clear."<sup>29</sup> Paul Austers selvscenesettelse via bruk av autobiografiske referanser i verket er en strategi som bryter ned grensene mellom litteratur og virkelighet. Forfatteren er i Austers tekster til stede på flere nivå, og kan ikke viskes ut av teksten. Det er usikkert hvilke partier som er fragmenter fra forfatterens egen biografi og hvilke partier som er ren fiksjon. Hvor slutter romanen og hvor begynner virkeligheten?

Grensene mellom litteratur og virkelighet utfordres ikke bare ved at Paul Auster bringer hendelser fra eget liv inn i romanen. Blant annet kan man finne referanser til annen litteratur gjennom tittelen *Leviathan*, som både kan være en referanse til Hobbes verk, og til uhyret i Bibelen med samme navn. Videre nevnes store kommunistiske tenkere og skribenter som Trotskij og Bakunin nevnes direkte. Det finnes også en referanse til Austers egen produksjon; Peter Aaron skriver en bok som heter *Luna*, som kan være en referanse til Austers *Moon Palace*. Ved siden av referansene til annen litteratur utfordres grensene mellom fortellingen innenfor romanens bokpermer og virkeligheten utenfor når Paul Auster stadig forankrer handlingsforløpet i romanen til faktiske historiske hendelser. Blant annet nevnes Vietnamkrigen, tidspunktet for hendelsene i tredje kapittel knyttes i kapittelets åpning til "the era of Ronald Reagan", og den kalde krigen og Berlinmurens fall nevnes som paralleller med Sachs' opptreden som "The Phantom of Liberty".

De metafiksjonelle elementene jeg har nevnt hos Auster har klare paralleller innen kunsten siden 1960. Auster trekker tilsynelatende inn seg selv i sine tekster, i mange arbeider av konseptuell karakter, spesielt innen Body Art og performance, spiller kunstneren gjerne en aktiv rolle i verket, eksempelvis i form av selv-iscenesettelser. Det at skriveprosessen hos Auster problematiseres på metanivå, og synliggjøres gjennom fortellermåte, har paralleller innen kunsten,

---

<sup>29</sup> Barone, *op. cit.*, s. 2



hvor prosessen frem mot det ferdige produktet, har blitt en viktig del og for enkelte noe av det mest sentrale med verket.

## 2.2 Å beskrive det fraværende

*Leviathan* er i all hovedsak konstruert omkring Peter Aarons forsøk på å gjenfortelle kameratens historie gjennom å hente inn informasjon fra de som sto Sachs nær. I tillegg til at Peter Aaron forsøker å gjenfortelle Sachs' historie, sitter han også i romanen ved Sachs' pult i Sachs' hytte. Slik fungerer ikke bare Aaron som forteller, han fyller samtidig kameratens plass. Peter Aaron føler seg forpliktet til å forsøke og gjenfortelle kameratens historie:

Each one of us is connected to Sach's death in some way, and it won't be possible for me to tell this story without telling each of our stories at the same time. Everything is connected to everything else, every story overlaps with every other story. Horrible as it is for me to say it, I understand now that I'm the one who brought us all together. As much as for Sachs himself, I'm the place where everything begins.<sup>30</sup>

“Everything is connected to everything else”, sier Aaron, og beslutter at det er ham selv og hans egne handlinger som er startpunktet for Sachs' skjebne og den fortellingen han føler seg forpliktet til å samle sammen. Aaron kommenterer i romanen at han kunne endret Sachs' liv og valg ved å gi ham en annen respons da han ble fortalt av Sachs at det var ham som var *The Phantom of Liberty*.<sup>31</sup> Det at leseren via Aaron møter en forteller som skal forsøke å sette sammen en annen persons historie, og finne årsaker til hvorfor ting ble slik de ble, gjør at prosessen med å hente inn informasjon kommer i fokus romanen gjennom.

På bakgrunn av denne måten å fortelle på, veves hele tiden deler av andre personers historier inn i fortellingen om Benjamin Sachs. De andre romankarakterene som spiller mer eller mindre signifikante roller i narrasjonen, er Aarons ekskone Delia, Aarons nye kone Iris,<sup>32</sup> Sachs' kone Fanny, kunstneren Maria Turner, Maria Turners venninne Lillian Stern, Lillians ektemann Reed Dimaggio og Charles som Fanny er utro med. Mellom alle disse veves et intrikat nett av hendelser. Det at handlingen i *Leviathan* er fortalt som om Peter Aaron er avhengig av de andre personene for å fortelle Sachs' historie, gjør handlingen komplekst sammensatt, med en rekke handlingsbrudd og scener. Denne komplekse måten å servere en historie på er et viktig grep i romanen; den viser oss fortellerhandlingen som en stadig pågående prosess snarere enn noe enhetlig og lukket. Fortellingen Aaron får nedskrevet, og som utgjør *Leviathan*, avhenger av hvor lang tid han får på seg før han blir innhentet av FBI:

---

<sup>30</sup> L, s. 51

<sup>31</sup> L, s. 236

<sup>32</sup> Delia er en omskrivning av Lydia (Davis) som var Austers første kone. Iris er en omskrivning av Siri (Hustvedt) som er Austers nåværende forfatterkone. Siri Hustvedt bruker også dette navnet i sin egen litteratur.

I wrote a first preliminary draft in the first month, sticking only to the barest essentials. When the case was still unsolved at that point, I went back to the beginning and started filling in the gaps, expanding each chapter to more than twice its original length. My plan was to go through the manuscript as many times as necessary, to add new material with each successive draft, and to keep at it until I felt there was nothing more to say.<sup>33</sup>

Via Aarons forsøk på å bygge sammen Sachs' historie ut fra de fakta han rekker å hente inn, stiller romanen på metanivå spørsmål ved rammebegrepet og kontekst. Hvor mye må vi vite for å kjenne til sannheten om noen/noe? Dette grepet i romanen understreker også hvordan enhver gjenfortelling vil være farget, enten av fortellerens egne oppfatninger eller av fortellerens egen uvitenhet. Ved å servere fortellerprosessen på denne måten i romanen viser Auster oss hvordan enhver fortelling alltid bare vil være et selektivt utvalg av det som har utspilt seg. Finnes det i det hele tatt sanne fortellinger? Med andre ord er dette nok et grep som destabiliserer grensene mellom virkelighet og fiksjon; med en gang vi forsøker å gjenfortelle en hendelse er vi på vei over mot det fiksjonelle.<sup>34</sup>

Paul Auster lar i flere av sine bøker fortelleren eller hovedpersonen kommentere hvor vanskelig det er å skulle gjengi hendelser med språk. Avstanden mellom det man kan formidle i en gjenfortelling og hva som faktisk har utspilt seg i virkeligheten er en tilbakevendende problematikk i Austers litteratur. Siden jeg ser på undersøkelsen av språkets usikre forhold til virkeligheten som et sentralt tema, vil jeg ved hjelp av eksempler forsøke å utdype hvorfor dette er vesentlig for lesningen av DG. I den delvis selvbiografiske *The Invention of Solitude* forsøker Paul Auster å lage et portrett av sin avdøde far. Tankene A., som er forteller i boken, gjør seg om skriveprosessen i denne perioden er typisk for hvilke tanker omkring det å skrive, eller fortelle, som presenteres i Austers litteratur:

Never before have I been so aware of the rift between thinking and writing. For the past few days, in fact, I have begun to feel that the story I am trying to tell is somehow incompatible with language, that the degree to which it resists language is an exact measure of how closely I have come to saying something important, and that when the moment arrives for me to say the one truly important thing (assuming it exists), I will not be able to say it.<sup>35</sup>

Avstanden mellom språk og verden som kan oppfattes i dette tekstpartiet, omhandler umuligheten av å kunne gjøre utvalget og klare å sette sammen historien som fanger nøyaktig den fornemmelsen man sitter igjen med av en hendelse eller person. Denne avstanden kan imidlertid også oppfattes ganske umiddelbart når man skal omsette synsinntrykk til ord. Marco Stanley Fogg som er hovedpersonen i *Moon Palace*, opplever utfordringen i å skulle overvinne distansen mellom

---

<sup>33</sup> L, s. 243

<sup>34</sup> En diskusjon som har vært aktuell særlig innen historiefaget de siste årene.

<sup>35</sup> Paul Auster, *The Invention of Solitude*, faber and faber, London 1988, s.32

språk og verden når han blir ansatt hos en blind mann og skal forsøke å beskrive omgivelsene de beveger seg i:

The world enters us through our eyes, but we cannot make sense of it before it descends into our mouths. I began to appreciate how great that distance was, to understand how far a thing must travel in order to get from one place to the other. In actual terms, it was no more than two or three inches, but considering how many accidents and losses could occur along the way, it might just have been a journey from the earth to the moon.<sup>36</sup>

Observasjonene hos Auster om diskrepansen mellom språk og virkelighet, minner om hva Roquentin opplever i *Kvalmen* av Sartre: verden lar seg ikke omsette i ord. Roquentin innser en dag (når han skal forsøke å beskrive et tre med ord,) at han før har oppfattet verden gjennom språket, ikke verden slik verden virkelig er. Avstanden Roquentin opplever til språket, fører til et syn på verden som ikke-ordnet. Gjennom Arthur Dantos' beskrivelse av *Kvalmen* er romanen:

[...]a sustained reflection on the relationships and ultimately the discrepancies between the world and our ways of representing it; and each of its major characters is defined through his deep belief that reality has the structures which, he comes to realize, instead belong to the several ways he organizes it.<sup>37</sup>

På samme måte som vi aldri kan ta med alle detaljer i en fortelling, vil språket heller aldri lykkes med å beskrive noe fullt og helt, fordi bruk av språk alltid vil innebære forskyvninger, utilstrekkeligheter og misforståelser.

Umuligheten av å kunne servere en sann, eller hel, gjenfortelling av virkeligheten understrekes i Austers litterære produksjon ved at han ofte skriver romanene en slags detektivromaner. Vi møter ofte karakterer som bedriver et detektivlignende arbeid for å spore opp årsaker til bestemte hendelser, sin egen historie, eller historien til personer som står dem nær: i *Moon Palace* avdekker Marco Stanley Fogg sin egen families fortid, i *The Country of Last Things* leter Lisa Bloom etter sin egen bror i en by hvor alt forsvinner,<sup>38</sup> i *The Book of Illusions* leter David Zimmer etter stumfilmstjernen Hector Mann, sist men ikke minst, i den delvis selvbiografiske *The Invention of Solitude*, leter Paul Auster etter svar på hvem hans egen far var som person. Gjennom innhenting av informasjon som Peter Aaron bedriver i *Leviathan*, går han inn i en slags detektivrolle for å kartlegge hvilke hendelser som forårsaket at Sachs endte livet slik han gjorde.

Bruken av en slags detektivrolle, er også noe av det som kobler Auster og Calle opp mot hverandre. Sophie Calle har i flere av sine verker agert som en slags detektiv, og flere av arbeidene som er med i DG er relatert til detektivrollen på forskjellige plan. I *To Follow...* skaper

---

<sup>36</sup> Paul Auster, *Moon Palace*, London 1989, s. 122

<sup>37</sup> Arthur Danto, *Sartre*, London 1975, s. 15

<sup>38</sup> Lisa Bloom begynner seg i en by hvor både objekter og språk går i oppløsning, hvor alle regler forsvinner, og hvor mennesker forsvinner sporløst.

Sophie Calle historier om personene hun forfølger ut fra fakter, klær og bevegelser, i *Suite Venitienne* forfølger hun en og samme mann i Venezia i to uker, i *The Detective* lar Sophie Calle seg frivillig forfølge av en detektiv. Bruken av en detektivrolle i Austers og Calles arbeider og detektivens forsøk på å kartlegge, viser leseren avstanden som finnes mellom det som kan rapporteres, og det som faktisk har utspilt seg. Enhver sannhet vi forestiller oss vil for alltid bare være en konstruksjon, man kan aldri få et ”helt bilde” av noe.

Det Calle-prosjektet som vekket Austers interesse, og som skulle bli utgangspunktet for *Leviathan*, er *The Address Book* fra 1983. Hele prosjektet er bygget rundt et detektivlignende rollespill gjennomført til det ekstreme. Som tittelen på prosjektet tilsier bygger det hele ut fra en adressebok - som Calle fant på gaten i Paris. Istedenfor å oppsøke eieren med boken, bestemte Calle seg for å skape et slags portrett gjennom å samle inn informasjon fra vennene til den fraværende mannen. Austers gjengivelse av dette prosjektet i litterær form som Maria Turners prosjekt er en interessant omskrivning, samtidig som det er en interessant beskrivelse av Sophie Calles prosjekt. Spesielt setter Auster en treffende betegnelse på det Sophie Calle ofte bedriver når adressebokprosjektet i romanen omtales som et forsøk på å utføre et portrett ”*in absentia*”<sup>39</sup>:

She would set out in the dark, knowing absolutely nothing, and one by one she would talk to all the people listed in the book. By finding out who they were, she would begin to learn something about the man who had lost it. It would be a portrait *in absentia*, an outline drawn around an empty space, and little by little a figure would emerge from the background pieced together from everything he was not.<sup>40</sup>

Det å lage et portrett av en fraværende høres paradoksalt ut, men det er nettopp dette Sophie Calle gjør i svært mange av sine prosjekter. Paul Auster bygger også flere av sine fortellinger omkring en person *in absentia*. Peter Aarons forsøk på å skape et portrett av den døde Benjamin Sachs i *Leviathan* er et godt eksempel. Calles *The Address Book* fungerer som en tydelig parallell til Austers egen fiksjon, og til Aarons fortellerrolle i *Leviathan*. Det er ofte sporene mennesker legger igjen etter seg av utsagn og handlinger Sophie Calle undersøker i sine arbeider, og det er gjerne sporene etter en fraværende person Austers fortellinger er konstruert omkring. Både Paul Auster og Sophie Calle er opptatt av hva man kan oppdage gjennom fraværet, eller hva som ligger i mellomrommene mellom et utsagn og et objekt eller et utsagn og en person.

Beskrivelsen av adressebokprosjektet i *Leviathan*: ”a figure [...] pieced together from everything he was not”, ligger nært opp mot Derridas begrep *différance*. Det er vanskelig å skulle gi en kort og konsis definisjon av hva Derrida legger i begrepet *différance*, men som et utgangspunkt går det an å si at *différance* er der hvor betydningsproduksjonen foregår: ”Differance 'is' what

---

<sup>39</sup> L, s. 67

<sup>40</sup> L, s. 67

makes presence possible while at the same time making it differ from itself.”<sup>41</sup> I Derridas begrep, ligger det at det er i mellomrommet at betydningsproduksjonen finner sted: “Difference ‘is’ the difference of the present from itself. It is what makes the present possible *and* at the same time impossible.”<sup>42</sup> Språkets og betydningens tilstand er nettopp *différance* i følge Derrida: “Indeed, it is the condition of language and meaning, [...]”<sup>43</sup> Man er den personen man er like mye gjennom hva man *ikke* gjør eller hva man *ikke* liker, som gjennom hva man gjør og hva man liker. Det er bare i avstanden mellom det en er og det en *ikke* er, at man kan få en forståelse av det andre eller seg selv. Om *différance* ikke var, ville det ikke finnes forskjellige subjektiviteter: “[...] Subjectivity, like objectivity, is an effect of difference.”<sup>44</sup> Derridas begrep *trace* er også relevant her. *Trace*, eller sporet, er innstiftelsen av *différance*, sporet etter *différance*. Det er dette sporet mellom forskjellene som vi henter betydning ut av. Det er et sted i mellomrommet mellom alle utsagn og handlinger et menneske etterlater seg at identiteten finnes, ikke som ett sammenfattbart punkt, eller sluttet cartesiansk subjekt.

Teoretikeren Roland Barthes har en tekst som heter *J’aime, je n’aime pas*, eller ”Jeg liker, jeg liker ikke”, hvor han lister opp en rekke ting han liker og en rekke ting han ikke liker. Barthes tekst kan sies å være en synliggjøring av hva Derridas begrep *différance* vil ha å si for tenkning omkring identitet. I følge Derrida kan vi ikke snakke om at mennesker har en fast identitet, det handler heller om ”identifications”, at identiteten hele tiden forandres og bestemmes ut fra hva man identifiserer seg med: “[...]’an identity is never given, received or attained; only the interminable and indefinitely phantasmatic process of identification endures”<sup>45</sup> Enhver identitet er en rekke sammensetninger av mulige valg av hvilke ting man velger å like eller ikke like, å gjøre eller ikke gjøre. Vi er hele tiden i forandring: “[...]’we are (always) (still) to be invented.”<sup>46</sup> Identitet sees av Derrida som en effekt av omgivelsene og som en effekt av valg man tar innenfor disse omgivelsene, denne ustabile og usikre identiteten er et viktig tema hos både Paul Auster og Sophie Calle.

### 2.3 Symbolske betydninger og tilfeldigheter

I Paul Austers litterære produksjon vies tilfeldigheter stor oppmerksomhet. Disse tilfeldighetene er ofte med på å vise subjektets åpenhet og identitet som en ustabil og foranderlig størrelse. I *The Invention of Solitude*, eller *Ensombetens Grunn* som den norske oversettelsen heter, kommenterer Paul Auster tilfeldigheter i sitt eget liv. Her forteller Auster om det mislykkede ekteskapet med

---

<sup>41</sup> Nicholas Royle, *Jaques Derrida*, Routledge, London 2003, s. 71

<sup>42</sup> *ibid.*, s.74

<sup>43</sup> *ibid.*, s. 72

<sup>44</sup> *ibid.*, s 76

<sup>45</sup> *ibid.*, s. 59

<sup>46</sup> *ibid.*, s. 59

forfatteren Lydia Davis, blant annet forteller han om et gammelt piano de eide. På dette pianoet var det en tangent som ikke virket, fordi en av strengene var røket. Da Lydia Davis og Paul Auster var på bryllupsreise, befant de seg av en eller annen grunn i et gammelt festlokale med et gammelt piano. Alle strengene fungerte på pianoet bortsett fra den som tilhørte den samme tangenten som ikke ville spille hjemme hos de to. Auster forteller også om hvordan nøkkelen brekker i låsen da de to skal flytte inn sammen:

Om en romanforfatter hadde benyttet seg av disse små episodene med brustne pianostrenger (eller bryllupsuhellet da nøkkelen brakk i låsen), ville leseren vært nødt til å bite merke i det, å gå ut fra at forfatteren forsøkte å karakterisere sine skikkelser eller verden på en eller annen måte. Man kunne snakke om symbolske betydninger, om undertekst eller rett og slett formale grep.<sup>47</sup>

Det er nettopp slike underlige sammentreff av brustne pianostrenger og nøkler som brekker på underlige tidspunkt Auster gir en viktig rolle i sin litterære produksjon. Sophie Calle bedriver også hele tiden et spill med tilfeldigheter, samtidig som selve metoden hennes ofte går ut på å plukke ut og understreke visse tilsynelatende signifikante hendelser og utsagn hvor hun selv leser inn betydning med sin egen tekst, eller hvor leseren blir tvunget til å lete etter disse elementene.

Alle de mellommenneskelige relasjonene i *Leviathan* etableres gjennom en rekke av tilfeldigheter som understrekes i fortellingen. Hovedpersonen Benjamin Sachs og fortelleren Peter Aaron stifter tilfeldig bekjentskap med hverandre under en litterær opplesning. En av forfatterne som skulle være med på opplesningen måtte avlyse, dermed kommer Peter Aaron inn som erstatning for denne. Det er et forferdelig uvær denne kvelden, dermed er det ingen tilhørere som møter opp, siden ingen møter opp blir det ingen opplesning; de to forfatterne blir kjent med hverandre fordi de må slå i hjel noen timer med å henge sammen ved baren. Fortellingen om livet til Benjamin Sachs er også et godt eksempel på absurde sammentreff som er typiske for Austers litteratur: Benjamin Sachs blir født den dagen bombene faller over Hiroshima, og blir derfor kalt "the Bomb Kid" som liten. På en utflukt med moren holder lille Benjamin Sachs på å falle ned alle trappene inne i armen på frihetsstatuen, noe som gjør at han lærer at frihet kan være livsfarlig. Som voksen ender den samme Benjamin Sachs opp med å reise rundt og montere bomber og sprengte i stykker modeller av frihetsstatuen, noe som skal komme til å drepe ham (paradoksalt nok dør Sachs av sin egen markering av frie handlinger).

Gjennom å nøste sammen til tider nærmest usannsynlige rekker av hendelser i narrasjonen, påtvinges leseren en refleksjon omkring hvorvidt livene våre styres av en slags skjebne, at alt følger et slags mønster, eller om alt er et tilfeldig fritt spill. Auster selv har sagt at

---

<sup>47</sup> Paul Auster, fra *Ensomhetens grunn*, sitert side 7 i Nina Marie Haugen HFALIT 200, NTNU, vår 2001

han ikke er determinist.<sup>48</sup> Likevel viser de fleste fortellingene hans hvilken avgjørende effekt en enkelt hendelse kan ha i et menneskes liv, eller hvor lite tilfeldig tilfeldigheter kan virke. En av kommentarene fra Aarons side om Sachs' litteratur og fokuset på tilfeldigheter i hans fortellinger i *Leviathan*, kunne like gjerne vært hentet fra en artikkel om Austers fortellinger: "By gorging himself in on those facts, he was able to read the world as though it were a work of the imagination, turning documented events into literary symbols, tropes that pointed to some dark, complex pattern embedded in the real."<sup>49</sup> Gjennom å sammenstille usannsynlige hendelser i narrasjonen og fremstille de som om de skulle vært virkelige hendelser, tvinger Auster leseren til å stille spørsmål ved tilfeldigheter eller sammenhenger i sitt eget liv. Når vi lager fortellinger om livene våre, plukker vi ut viktige hendelser for å skape sammenhenger. Det er som om Auster holder opp et speil for leseren og spør om disse fortellingene, eller bildet vi har av livene våre er mer virkelige enn fiksjon.

## 2.4 Maria Turner

Det store vendepunktet i *Leviathan*, er uløselig knyttet til karakteren Maria Turner som er bygget ut av biografien og kunstprosjektene til Sophie Calle. Maria Turner er Sophie Calles fiktive dobbeltgjenger. Maria Turner beskrives av Peter Aaron på følgende måte når hun kommer inn i romanen for første gang:

In the beginning, I found her a little scary, perhaps even perverse (which lent a certain excitement to our initial contacts), but as time went on I understood that she was merely eccentric, an unorthodox person who lived her life according to an elaborate set of bizarre, private rituals. Every experience was systematized for her, a self-contained adventure that generated its own risks and limitations, and each one of her projects fell into a different category, separate from all the others.<sup>50</sup>

Maria Turner-karakteren, slik hun beskrives her, er en person som lever i grenselandet av andres virkelighet gjennom å strukturere livet etter andre regler og mål enn de fleste andre. Maria Turner skaper seg hele tiden sett upersonlige regler som hun lever livet sitt etter. Slik gjør hun seg om til objekt i sitt eget liv: "Everything was play for Maria, a call to constant invention, and no idea was too outlandish not to be tried at least once."<sup>51</sup> Maria Turners prosjekter beskrives i *Leviathan* som private, bisarre ritualer, som en del av et spill hun bedriver med å systematisere alle opplevelser hun gjennomgår. Peter Aaron kommenterer også hvordan det virker som om Maria Turner utfører prosjektene sine slik hun gjør, ikke i første rekke for å lage kunst men, som en slags livsstrategi: "Living always came first, and a number of her most time-consuming projects were

---

<sup>48</sup> Sagt under intervju Tronsmo bokhandel september 2002

<sup>49</sup> L, s. 24

<sup>50</sup> L, s. 60

<sup>51</sup> L, s. 77

done strictly for herself and never shown to anyone.”<sup>52</sup> Kommentarene i romanen om Maria Turner kunne kanskje like gjerne vært kommentarer om hvordan Sophie Calle levde livet sitt i hvert fall den første tiden etter den lange utenlandsreisen hun gjorde i årene 1972-1979. Det er en rekke trekk Maria Turner deler med Sophie Calle, men Turnerkarakteren fremstår kanskje som mer ekstrem enn Calle. Flere steder i det korrigerede utdraget fra *Leviathan*, som er inkludert i DG, møter vi kommentarer som ”too much imagination”, ”over the top” og ”excessive”...<sup>53</sup> I *Leviathan* legges det stor vekt på i forbindelse med beskrivelsen av Maria-karakteren at disse prosjektene i utgangspunktet for en stor del er nær solipsistiske, absurde prosjekter.

De prosjektene som beskrives som utført av Maria Turner i *Leviathan*, er i rekkefølge: *The Birthday Party*, *The Chromatic Diet*, *Days under the sign of B, C, W*, *The Wardrobe* (i romanen omtalt som *Dressing Mr. L*), *To Follow...*, *The Detective*, *The Hotel*, *Suite Venetienne*, *The Striptease* (kalles *The Naked Lady* i romanen). Av disse prosjektene, er *The Chromatic Diet* og *Days under the sign of B, C, W* prosjekter som dukker opp for første gang i *Leviathan*, men som siden gjennomføres av Sophie Calle. Calles lange utenlandsreise, er i romanen skrevet om til en to år lang reise Maria Turner gjør gjennom hele USA, hvor hun oppholder seg nøyaktig to uker i hver delstat. Reisen til Maria Turner i *Leviathan* er beskrevet som total absurd og meningsløs: “Doggedly and dispassionately, never questioning the absurdity of her task, Maria stuck it out to the end.”<sup>54</sup> Disse kommentarene er henholdsvis strøket ut og kommentert med ”excessive” av Calle i de redigerte romansidene i DG.

Flere steder i beskrivelsen av Maria Turner presenteres det hun gjør som spill: “[...] just as suddenly as she had started it, she would abandon the game and go on to something else.”<sup>55</sup> Både Sophie Calles eget prosjekt *The Birthday Party* og de to fiktive prosjektene (*The Chromatic Diet* og *Days Under the Sign of B, C, W*), beskrives som rene innfall eller spill: “These were no more than whims, I suppose, tiny experiments with the idea of classification and habit, but similar games were just as likely to go on for many years.”<sup>56</sup> Maria Turnes kunstneriske eksperimenter fører etter hvert for Maria Turner i *Leviathan*, som det en gang gjorde for Sophie Calle, til at hun snubler inn i en karriere som kunstner.

Mange av Austers romankarakterer gjennomgår i forbindelse med en krise å bli fanget opp av mer eller mindre altoppslukende prosjekter som kan fremstå som ganske absurde. Maria Turner-karakteren går inn blant en rekke av Austerkarakterer som finner frihet enten gjennom å ilegge seg, eller å bli pålagt begrensninger: “Characters are paradoxically most free when confined

---

<sup>52</sup> L, s. 60

<sup>53</sup> Se de korrigerede utdragene fra *Leviathan* innbundet i begynnelsen av *Double Game*

<sup>54</sup> L, s. 62, se de innbundne sidene i DG.

<sup>55</sup> L, s. 61

<sup>56</sup> L, s. 61



and least free when openly rambling.”<sup>57</sup> Dette har Dennis Barone sagt som en generell observasjon omkring Austers litteratur. Eksempelvis føler Nashe i *The Music of Chance* en større frihet ved å være tatt til fange og måtte bygge en steinmur av 10 000 steiner enn gjennom å være fri til å gjøre hva han vil, Marco Stanley Fogg i *Moon Palace* opplever det som bedre å være under sin kommanderende oppdragsgiver Effing enn å være fri, Peter Aaron i *Leviathan* kommer seg ut av en vanskelig periode gjennom å gå inn i en altoppslukende skriveprosess, David Zimmer i *The Book of Illusions* klarer å gå videre med livet sitt etter å ha mistet familien gjennom å vie all sin tid til å skrive en bok om stumfilmskuespilleren Hector Mann. Austers romaner utfordrer på dette planet tanker om frihet og tvang gjennom den paradoksale følelsen av frihet under tvang slik Barone kommenterer i det ovenstående sitatet.

## 2.5 Det betingede subjekt

Maria Turners versjon av adressebokprosjektet i *Leviathan* begynner på samme måte som Sophie Calles prosjekt, men fullføres aldri. Maria Turner finner sin adressebok i 1976, og bestemmer seg deretter for å gå gjennom telefonlisten på samme måte som Calle gjorde. Mens Sophie Calle i *The Address Book* (1983) gikk gjennom navnelisten og fant at det ikke var et eneste kjent navn i boken, og deretter gjennomgikk hele listen alfabetisk, henger den fiktive Maria seg opp i navnet Lilli, som er det eneste navnet oppført ved fornavn. Denne Lilli viser seg tilfeldigvis å være Marias venninne fra High School, Lillian Stern, som plutselig jobber som prostituert. Som et innfall bestemmer de to seg for å bytte roller. Maria skal være prostituert for en kveld mens Lilli gjennomfører Marias prosjekt. Både Maria og Lilli forandres gjennom rollebyttet, Lilli fordi hun forelsker seg og blir gift, Maria fordi hun oppdager sine egne begrensninger:

For the first time in her life, Maria had been chastened. She had stepped over the boundaries of herself, and the brutality of that experience had altered her sense of who she was. Until then, she had imagined herself capable of anything: any adventure, any transgression, any dare.<sup>58</sup>

Nesten samtlige romankarakterer i *Leviathan* gjennomgår en eller annen form for forandring slik Maria og Lilli gjør på grunn av adressebokprosjektet. Kanskje kan man si at disse forandringene romankarakterene gjennomgår i løpet av fortellingen bygger opp mot Benjamin Sachs' personlige krise. Det som tidligere er blitt nevnt om at fortellingen i romanen er satt sammen som en prosess, er dermed også med på å underbygge betoningen av identitetene hos romankarakterene i *Leviathan* som en prosess, eller enhver identitet som åpen og foranderlig. Fokuset på identitet som kompleks og ubestemmelig, subjektet som desentrert, er gjennomgående innen postmodernistisk tenkning, både innen kunst, litteratur og filosofi. Kunsthistorikeren Amelia Jones åpner boken

---

<sup>57</sup> Barone, *op.cit.*, s. 12

<sup>58</sup> L, s. 77

*Body Art* med å se desentreringen av det cartesianske, uavhengige subjektet som grunnleggende postmodernistisk.<sup>59</sup> Jones siterer i forbindelse med diskusjonen av det postmoderne subjekt Michel Foucault: “The body is the inscribed surface of events (traced by language and dissolved by ideas), the locus of a dissociated Self (adopting the illusion of a substantial unity), and a volume in perpetual disintegration.”<sup>60</sup> Oppløsningen av subjektet, eller subjekter som er i stadig forandring slik Foucault beskriver her, er noe en møter på i de fleste av Paul Austers romaner, representert av sammensatte romankarakterer som gjennomgår kriser som tvinger de til å revurdere seg selv og omverdenen.

Forandringene Austers romankarakterer gjennomgår kan ha med konkrete hendelser å gjøre, men det finnes også eksempler i *Leviathan* på hvordan språklige handlinger kan ha en effekt. Et godt eksempel er en scene som utspiller seg mellom Peter Aaron og Benjamin Sachs’ kone Fanny. Aaron har siden universitetet vært fascinert av Fanny, men har aldri vurdert muligheten av å forføre kameratens kone. En kveld kommer imidlertid Fanny selv med et forslag om at hun og Aaron kan ha et forhold bak ryggen på Sachs:

Of course I wanted to sleep with her. She had understood all along, and now that I had been exposed, now that she had turned my secret into a blunt and vulgar proposition, I scarcely knew who she was anymore. Fanny had become someone else. In the space of one brief conversation, all my certainties about the world had collapsed.<sup>61</sup>

Aaron oppdager at ikke en gang de to nærmeste vennene han har er mennesker han kjenner fullt og helt, og opplever gjennom dette at verden blir usikker. Det er ikke bare Fanny som forandrer seg for Peter i denne samtalen, men også inntrykket han har av kameraten forandres. Fanny forteller at Benjamin Sachs er utro mot henne, noe som stemmer dårlig med det bildet Peter Aaron har dannet seg av Sachs. Aaron konfronterer Ben med Fannys påstand, som tilbakevises av Ben med at dette bare er noe Fanny tror. Peter Aaron konkluderer med at ingen av de to har løyet: ”Neither one of them had been out to deceive me; neither one had intentionally lied. In other words, there was no universal truth.” Erkjennelsen Aaron oppnår, er en erkjennelse som innebærer en verden hvor det ikke finnes noen sannhet, i hvert fall en verden hvor sannheten ikke kan garanteres av språket, men som like mye også innebærer at språklige handlinger kan forandre en person fra et øyeblikk til et annet.<sup>62</sup>

---

<sup>59</sup> Amelia Jones, *Body Art Performing the Subject*, Minnesota Press, Minneapolis 1998, s.1

<sup>60</sup> Jones, *op.cit.*, s.12

<sup>61</sup> L, s. 84

<sup>62</sup> Også avgjørelsen Peter Aaron kommer til å ta om å forlate sin egen kone, kommer som resultat av den kraften språket kan ha. En kveld leser Aaron Delias dagbok, og da han får se hvilket laboratorieaktig språk hun har brukt om ham, får han tatt mot til seg og kommet seg ut av ekteskapet.

Peter Aaron forteller også hendelser fra sitt eget liv inne i fortellingen om Sachs. Blant annet forteller han hvordan han velger å forlate sin egen kone, og om hvordan han etter dette går inn i en selvdestruktiv periode hvor han drikker mye, og har en rekke forskjellige partnere. Han har ikke lenger noen rammer rundt seg selv. Aarons vendepunkt tilbake til livet og virkeligheten etter bokprosjektet blir møtet hans med Iris som han kommer til å gifte seg med. Maria Turner er årsaken til møtet mellom de to, og Aaron ser Maria som "[...] the reigning spirit of chance, as goddess of the unpredictable."<sup>63</sup> Peter Aaron "reddes" av Iris, og møtet mellom de to er like tilfeldig som møtet mellom Aaron og Sachs. Igjen spiller tilfeldighetene en viktig rolle i *Leviathan*. I dette tilfellet knyttes tilfeldighetene spesifikt opp mot identitet og forandring.

Tilfeldig er også det største vendepunktet i *Leviathan*. Dette kommer hjemme på en fest hos Maria Turner. I beruset tilstand står Benjamin Sachs ute på balkongen for å betrakte fyrverkerier (denne festen foregår 4. juli), og Maria Turner følger etter ham. Idet Sachs svinger seg opp på gelenderet, tar Maria tak i ham for å holde ham fast rundt livet. I samme øyeblikk kommer det imidlertid en annen beruset gjest ut på balkongen og forårsaker at Maria dytter Sachs ned. Sachs' fall fra fjerde etasje og ned mot bakken ville vært fatalt om det ikke var for en vaskesnor som henger ute og bremser fallet mot bakken, og som også forårsaker at han lander i en haug med tøy. Aaron forteller hvordan han selv nettopp hadde ytret ordet "fall" i en setning idet Sachs faller ut av balkongen. Nok en gang plukkes tilfeldigheter ut og understrekes i teksten av fortellerstemmen, som for å stille spørsmål ved virkeligheten. Det er en tilfeldig hendelsesrekke som fører Sachs ut i fallet, samtidig som det er tilfeldig at han overlever. Benjamin Sachs blir etter denne hendelsen stum i flere dager, og når han til slutt bryter sin egen taushet, er han helt forandret: "His body mended, but he was never the same after that. In those few seconds before he hit the ground, it was as if Sachs lost everything. His entire life flew apart in midair, and from that moment until his death four years later, he never put it back together again."<sup>64</sup> En enkelt hendelse forandrer Sachs totalt, og dette virker skremmende på Peter Aaron som oppfatter denne plutselige forandringen nærmest for uforklarlig. Det store spørsmålet Aaron stiller seg i forbindelse med Ben's forandring er: "Can a man fall asleep as one person and then wake up as another?"<sup>65</sup> Konklusjonen Aaron trekker av kameratens transformasjon gjennom fallet, er: "Perhaps Ben's life did break in two that night, dividing into a distinct before and after – in which case everything from before can be struck from the record. But if that's true, it would mean that human behaviour makes no sense. It would mean that nothing can ever be understood

---

<sup>63</sup> L, s. 102

<sup>64</sup> L, s. 107

<sup>65</sup> L, s. 105

about anything.”<sup>66</sup> Aaron velger å tro at det må finnes en årsak, eller en beveger, ved siden av fallet som forårsaket Ben’s forandring.

Spørsmålet Aaron stiller seg i forbindelse med Sachs’ forandring er knyttet opp mot en identitetsproblematikk som er underliggende både i Austers litteratur, og i flere av Sophie Calles arbeider (riktignok ikke i påfallende grad i de arbeidene inkludert i DG). Hos Auster undersøkes identitet gjennom skildringer av romankarakterer som befinner seg i grensesituasjoner. Dennis Barone skriver om Austers protagonister: ”Characters must die in order to know themselves, searching for a home [...] the search for a stable subject.”<sup>67</sup> I *Leviathan* havner Benjamin Sachs i en eksistensiell krise etter fallet fra balkongen. Felles for disse romankarakterene, er at endringene som fører dem inn i en form for eksistensiell krise gjerne kommer som resultat av en rekke tilfeldigheter. Bruken av tilfeldigheter som avgjørende for karakterenes historier, trekker oppmerksomhet til hvor viktig et valg kan være. Tilfeldighetene i Austers narrasjon fører gjerne til at romankarakterene møter personer som endrer dem fundamentalt, og fører til en ”kunne-ha-vært”- tenkning som underliggende i fortellingens struktur. Av og til er det gjerne avgjørende tilfeldigheter fra Austers eget liv som trekkes inn i hans romaner:

In postmodern investigations of human subjectivities the self can be split into selves to probe the peculiarities of self. One autobiographical detail of the author’s life can become a detail in a character’s life that a narrator records in the story that he tells. Instead of a unified self we have then a self that can radiate toward infinite possible relations.<sup>68</sup>

Barone kommenterer med det ovenstående sitatet hvordan dette trekket ved Austers litteratur kan sies å være del av en postmoderne undersøkelse av menneskelig subjektivitet, et grep som viser åpenheten i subjektet. Tilfeldighetstenkingen omkring formingen av subjektet, er grunnlaget også for et av Sophie Calles større prosjekter *Autobiographical Stories (True Stories)*. I denne serien av arbeider bruker Calle, lik Auster, fortellinger om større og mindre hendelser fra eget liv som har merket henne på en eller annen måte. Alle tilfeldighetene som nevnes i Austers litteratur eller de små underlige sammentreffene i Calles verker, trekker oppmerksomhet til alle tilfeldighetene i leserens eget liv som jeg tidligere har vært inne på. Slik er dette nok et grep hos Auster og Calle som er med på å gjøre grensene mellom kunst og virkelighet usikre, fordi det viser hvor mange mulige virkelige fortellinger som kunne eksistert ”hvis...”. Auster og Calle kan på hver sin måte sies å illustrere poststrukturalistenes betingede subjekt, hvis identitet er gitt av omgivelsene.

---

<sup>66</sup> L, s. 106

<sup>67</sup> Barone, *op. cit.*, s. 20

<sup>68</sup> Barone, *op. cit.*, s. 15

## 2.6 “I’ve got to step into the real world”

Når Benjamin Sachs åpner munnen og begynner å snakke igjen etter fallet fra balkongen, forteller han til Aaron hvordan han følte seg død mens han falt, at han så en form for universell sannhet, og at han ikke kan gå tilbake til å gjøre de samme tingene som før: ”I don’t want to spend the rest of my life rolling pieces of blank paper into a typewriter. I want to stand up from my desk and do something. The days of being a shadow are over. I’ve got to step into the real world and do something.”<sup>69</sup> I begynnelsen av romanen, lot Paul Auster fortellerstemmen til Aaron kommentere hvordan en bok kan skape virkninger ute i den virkelige verden som forfatteren ikke kan ha kontroll over. Følelsen Benjamin Sachs har av forfatterrollen etter fallet står i en diametral motsetning til Peter Aarons tanker om litteraturens kraft. Benjamin Sachs føler plutselig et ubehag ved tanken på å tilbringe dagene bak en skrivemaskin og kommenterer hvordan han må ut i den *virkelige* verden for å gjøre noe.

Etter erkjennelsen Sachs har kommet til, at han ikke lenger kan skrive bøker, får vi som lesere gjennom Aarons gjenfortelling være vitner til hvordan Sachs gradvis blir en annen. ”Sach’s life had revolved around his work, and to see him suddenly without that work made him seem like a man who had no life. He was adrift, floating in a sea of undifferentiated days, and as far as I could tell, it was all one to him whether he made it back to land or not.”<sup>70</sup> Sachs forandrer seg ikke bare psykisk, men også fysisk etter fallet, han tar skjegget slik at han ser annerledes ut, og han har fått et arr. Beskrivelsene av disse fysiske forandringene er med på å understreke hvordan Sachs er i ferd med å bli en annen. Peter Aaron observerer i denne perioden Sachs som driver målløst rundt i gatene og blir redd, men det viser seg i etterkant (gjennom en samtale Aaron har med Maria) at Sachs i denne perioden holdt på med et prosjekt sammen med Maria Turner.

Prosjektet ”Thursdays with Ben” er et prosjekt hvor Maria Turner blant annet får Benjamin Sachs til å kle seg ut, tar opp samtalene deres på bånd eller fotograferer ham: ”They say that a camera can rob a person of his soul. In this case, I believe it was just the opposite. With this camera, I believe that Sachs’s soul was gradually given back to him.”<sup>71</sup> Sachs reddes på et eller annet vis av de performance-lignende rollespillene med Maria, bestemmer seg for å gå fra Fanny og drar til Vermont for å begynne og skrive igjen. En kveld i Vermont går imidlertid Sachs seg vill og tilbringer natten i det fri, uten å vite hvor han er. Dagen etter får Sachs sitte på med en tilfeldig forbipasserende bilist. Disse blir igjen stoppet av en annen bilist. Sachs’ sjåfør blir skutt ned av denne når han forsøker å gå ut av bilen, og Sachs dreper i selvforsvar den ukjente bilisten med et balltre. Etter å ha gjort dette, gir Sachs seg av gårde i den andres bil, hvor han finner

---

<sup>69</sup> L, s. 122

<sup>70</sup> L, s. 124

<sup>71</sup> L, s. 130 Dette prosjektet er forøvrig det eneste av de nevnte Mariaprojektene i romanen som ikke gjennomføres av Calle i ettertid.

utstyr for montering av bomber, en mengde penger og et pass med navnet Reed Dimaggio. Igjen slynges en av Austers romankarakterer via en usannsynlig hendelsesrekkefølge gjennom fortellingen. Sachs havner i en ny krise etter å ha drept et annet menneske.

Etter hendelsen med Reed Dimaggio, reiser Sachs tilbake til New York, hvor han kontakter Maria Turner.<sup>72</sup> Hun kan fortelle at Dimaggio var den tidligere mannen til venninnen Lilli. Benjamin Sachs føler dermed et ansvar for Lilli, og oppsøker henne med hensikt om å utbetale en god del av pengene han fant i månedlige beløp til Lilli. En periode har de to et forhold. Pengene Sachs ikke bruker på Lilli, skal Sachs bruke selv på å få ”gjort noe”. Dette ”noe” ender til slutt opp som det absurde prosjektet hvor Ben går inn i rollen som ”The Phantom of Liberty”, et prosjekt vi får høre om i romanens femte og siste kapittel:

On January 16, 1988, a bomb went off in front of the court house in Turnbull, Ohio, blowing up a small, scale-model replica of the Statue of Liberty. Most people assumed it was a teenage prank, an act of petty vandalism without political motives, but because a national symbol had been destroyed, the incident was reported briefly by the wire service the next day.<sup>73</sup>

I virkeligheten finnes det omkring 130 forskjellige varianter av frihetsstatuen i skala-kopi som står rundt omkring i USA. Det er disse kopiene Sachs sprenger i lufta. Sachs dukker opp i Vermont hvor Aaron oppholder seg, og forteller at det er han som er ”The Phantom of Liberty”.<sup>74</sup> Det er noe paradoksalt over Benjamin Sachs frihetsstatueprosjekt slik det beskrives i *Leviathan*. Prosjektet bygger ut fra et ønske om å slutte med skyggetilværelsen Sachs har følt knyttet til forfatterrollen, og at han har lyst til å gjøre noe ute i den virkelige verden. Noe av det mest paradoksale ved det hele, er at det nettopp er *bøkene* Sachs leser (av blant annet Bakunin og Trotskij) som får ham til å handle. Dermed har han gjennom sine egne handlinger påvist hvor stor påvirkningskraft litteratur kan ha på et menneske.

Prosjektet Benjamin Sachs ilegger seg, går ut på at han forflytter seg rundt i USA, hvor han sprenger i stykker frihetsstatuekopier og hele tiden tar på seg forskjellige identiteter for ikke å legge igjen noen spor. På hvert sted Sachs kommer til har han et nytt navn, han forandrer på utseendet hele tiden, og lager dekkhistorier for hvorfor han er på de forskjellige stedene. Med andre orde lever Sachs ikke ute i den virkelige verden slik han ønsker, men er heller blitt mer en skygge enn noen gang. *The Phantom of Liberty* er nærmest en slags performance, siden det er et

---

<sup>72</sup> Sachs kontakter Maria først etter å ha oppdaget at Fanny er utro med Charles i sitt eget hus, og Aaron filosoferer over om ikke Sachs ville roet seg ned og aldri kommet på frihetsstatueprosjektet, hadde det ikke vært for konsekvensene av møtet med Maria.

<sup>73</sup> L, s. 215

<sup>74</sup> Aaron forteller i romanen hvordan han egentlig ønsket å overtale Sachs fra å slutte med frihetsstatueprosjektet, men at han ikke klarte å ta mot til seg for å protestere for det var for sent og Sachs hadde stukket av. I denne forbindelsen undrer Aaron seg over om de rette ordene kunne stoppet Sachs, igjen kommer det inn tanker om språk og kraft i romanen.

prosjekt som utspiller seg under et visst tidsrom, hvor Sachs spiller ut en rolle ut fra et visst mønster. Sachs skaper imidlertid ingen spesielt viktige virkninger som *The Phantom of Liberty*, og hele prosjektet beskrives i romanen som delvis latterliggjort. Aaron forteller hvordan det lages *The Phantom of Liberty*- buttons, det kommer vitser som omhandler Sachs gjerninger, og det kommer et strippeshow basert på at *The Phantom of Liberty* forfører *The Statue of Liberty*... Gjennom Aarons gjenfortelling kan det synes som om Benjamin Sachs' prosjekt med å sprengte kopier av frihetsstatuen er mislykket (selv om Aaron anerkjenner at Sachs vekker ny oppmerksomhet om hva statuen betyr som symbol):

It represents hope rather than reality, faith rather than facts, and one would be hard-pressed to find a single person willing to denounce the things it stands for: democracy, freedom, equality under the law. It is the best of what America has to offer the world, and however pained one might be by America's failure to live up to those ideals, the ideals themselves are not in question. They have given hope to millions. They have instilled the hope in all of us that we might one day live in a better world.<sup>75</sup>

Aaron kommenterer også hvordan verdensbildet for øvrig forandres de ti siste månedene Sachs er i live, at de to siste sprengningene Sachs gjør av frihetsstatuer nærmest ikke vies oppmerksomhet: "The Berlin Wall was torn down, Havel became president of Czechoslovakia, the Cold War suddenly stopped. But Sachs was still out there, a solitary speck in the American night, hurtling towards his destruction in a stolen car."<sup>76</sup> Selv går Peter Aaron inn i sitt eget bokprosjekt og glemmer Benjamin Sachs og *The Phantom of Liberty* inntil han får høre om den siste dødelige eksplosjonen:

After that a single image burned itself into my mind, and it has stayed with me ever since: my poor friend bursting into pieces when the bomb went off, my poor friend's body scattering in the wind. That was two months ago. I sat down and started this book the next morning, and since then I have worked in a state of continual panic – struggling to finish before I ran out of time, never knowing if I would be able to reach the end.<sup>77</sup>

Benjamin Sachs ender til slutt bokstavelig talt med å gå i oppløsning. Dette gjør han etter å ha sluttet med å gjøre det han har gjort hele livet og kuttet kontakten med alle som har betydd noe for ham. Benjamin Sachs går i oppløsning når han forlater det som har rammet ham inn, han forlater virkeligheten og ender livet i rollen som *The Phantom of Liberty*.

---

<sup>75</sup> L, s. 216

<sup>76</sup> L, s. 237

<sup>77</sup> L, s. 242

### 3. Forfølgelse og reglespill

I dette og påfølgende kapittel vil jeg ta for meg flere av de i alt åtte selvstendige Sophie Calle-prosjektene inkludert i *Leviathan* og DG. Før jeg påbegynner lesningen av prosjektene, vil jeg i dette kapitlet sette en kort kunsthistorisk kontekst for Calle og gå nærmere inn på hvordan hun kom inn i kunstverdenen. Jeg vil gjøre dette som en nødvendig bakgrunn for å se nærmere på hva Sophie Calle representerer innen kunstsystemet. Med dette som utgangspunkt vil jeg videre i kapitlet foreta en lesning av det som retrospektivt regnes som Calles første kunstneriske prosjekt, *To Follow...* (1979). Avslutningsvis i kapitlet leser jeg dette prosjektet opp mot henholdsvis Vito Acconcis *Following Piece* og Yoko Ono og John Lennons *Rape* for å komme nærmere de temaene som kan sies å være underliggende i Sophie Calles kunstneriske prosjekter. Målet med dette og påfølgende kapittel, er blant annet gjennom en analyse av utvalget av Sophie Calles kunstneriske prosjekter i DG å se særegenheter ved hennes prosjekter og trekke linjer til Austers *Leviathan*, samtidig som jeg delvis vil forsøke å lese prosjektene opp mot poststrukturalistisk teori og relevante prosjekter innen konseptkunst, performance og Body Art.

*To Follow...* (1979) regnes retrospektivt som Calles første kunstneriske prosjekt, sammen med *The Sleepers* (1979) og *The Detective* (1981). *To Follow...* utspilte seg over et tidsrom på flere måneder i 1979 gjennom at Calle forfulgte fremmede på gatene i Paris, fotograferte de, noterte ned hvor de gikk og hva de foretok seg. Prosjektet foreligger i dag i form av Calles notatbok som hun benyttet seg av på den tiden. Som nevnt i oppgavens innledende kapittel, oppstod *To Follow...* med bakgrunn i at Sophie Calle ikke hadde noen steder å gå, noe å gjøre, eller noen å være sammen med da hun kom tilbake til Paris etter utenlandsreisen på sju år. I utgangspunktet var ikke *To Follow...* tenkt som et kunstnerisk prosjekt, men kun som et privat spill: "I was playing for time."<sup>78</sup> er hva Calle sier om prosjektet. *To Follow...* nevnes ofte når det skrives om Sophie Calle. En av grunnene til det, kan være at *To Follow...* som prosjekt, eller aktivitet, kan sees på som et slags konseptuelt utgangspunkt for flere av Calles senere prosjekter. Spillet med omverdenen som foregår i *To Follow...* er det første av en etter hvert lang rekke Calle-prosjekter som innebærer en form for overvåkning. Andre aspekter i *To Follow...* som går igjen i senere prosjekter, er kombinasjonen av tekst og fotografi representert gjennom dagboksaktige tekstbrokker som skifter mellom rapporterende språk avbrutt av Calles egne innfall, tanker og følelser og bruk av fotografier i snapshot-kvalitet. Allerede i *To Follow...* finnes gjennom teksten, fotografiene og reglene mange av elementene som siden har vært med på å definere Sophie Calles kunstneriske arbeidsprosess. Noe av det mest sentrale med *To Follow...* som prosjekt i sammenheng med Paul Auster er det at Sophie Calle her for første gang frivillig ilegger seg et

---

<sup>78</sup> Christine Macel, "Biographical Interview with Sophie Calle", *Sophie Calle*, Prestel 2003, s. 79



slags sett upersonlige regler som legger en ramme for hva hun skal gjøre og hvordan hun skal oppføre seg over en gitt tidsperiode.<sup>79</sup> Dette aspektet er et sentralt trekk ved flere av Calles tidlige kunstneriske prosjekter, samtidig som dette er et aspekt som går igjen hos flere av Austers romankarakterer. Regelspill, instruksjoner og prosessbaserte verker hadde allerede rukket å bli institusjonaliserte da Calle påbegynte sine første prosjekter på slutten av 70-tallet. I det neste delkapittelet vil jeg se på noen av forutsetningene for at hennes kunstneriske prosjekter kunne bli adoptert inn i kunstsystemet på begynnelsen av 80-tallet.

### 3.1 Kunsthistorisk kontekst

Å ilegge seg regler og jobbe med prosjekter ut fra en form for regelsett eller instruksjoner er, samtidig som det er en fellesnevner for Austers romankarakterer og Calles kunstneriske prosjekter, noe en kan se innen konseptuelle arbeider og performances på slutten av 60-tallet/begynnelsen av 70-tallet. Grunnlaget for denne typen kunstneriske prosjekter og verker ble for en stor del lagt gjennom Fluxus-bevegelsen på 60-tallet. Fluxus-bevegelsen var en løsere sammensatt internasjonal bevegelse som inkluderte kunstnere som blant annet George Maciunas, Yoko Ono, Dick Higgins, La Monte Young og diverse John Cage-studenter. Navnet hadde bevegelsen hentet fra det latinske ordet for flyt: "[...]’flow’, suggesting a state of continuous change.”<sup>80</sup> George Maciunas forfattet i 1963 et Fluxus-manifest hvor definisjonen av kunst (”ART”) ble stilt skjematisk opp mot ”FLUXUS ART-AMUSEMENT”:

”Fluxus art-amusement is the rear-guard without any pretention or urge to participate in the competition of ’one-upmanship’ with the avant-garde. It strives for the monostructural and nontheatrical qualities of simple natural event, a game or a gag. It is the fusion of Spikes Jones, Vaudeville, gag, children’s games and Duchamp.”<sup>81</sup>

Fluxusbevegelsen åpnet gjennom sin uhøytidelige og humoristiske tilnærming til kunstbegrepet for en helt annen type verker enn hva man hadde sett før, noe som resulterte i en forandring av forholdet mellom publikum og kunstner og forholdet mellom kunstner og verk.

Et av de mest kjente og betydningsfulle Fluxusarbeidene, er La Monte Youngs *Composition 1960 # 10 (To Bob Morris)* som består av følgende instruksjon: ”Draw a straight line and follow it.” (fig. 8). Ina Blom kommenterer verket på følgende måte i sin doktorgradsavhandling:

---

<sup>79</sup> Selv om det ikke foreligger noe klart definert sett regler for *To Follow...* er reglene synlige gjennom Sophie Calles gjennomføring av prosjektet og gjennom intervjuer: hun skulle plukke ut fremmede på gaten som hun skulle forfølge inntil de gikk inn i en privat bygning, hun skulle ikke snakke med de hun forfulgte, og hun skulle la disse forskjellige fremmede styre dagene sine over en viss periode.

<sup>80</sup> Ian Chilvers (red.), *Oxford Dictionary of 20th Century Art*, Oxford University Press 1989

<sup>81</sup> Sitert fra Tony Godfrey, *Conceptual Art*, Phaidon 1998, s. 103

No piece before it had so starkly drawn out the dumb, deaf and determinate realm of cause or the *drive* of desire: it is simply a line that must be followed forever, no matter what. The significance of this piece is demonstrated by the fact that many of the Fluxus-related artists made works that appear to be versions of it, adapted to different areas of reality.<sup>82</sup>

Som eksempler på kunstnere som etterlignet *Composition 1960 #10* kan nevnes Nam June Paiks *Zen for Head* (1962) og Shigeko Kubotas *Vagina Painting* (1964, fig. 9). På et mer indirekte plan har La Monte Youngs prosjekter også hatt en betydning for andre kunstnere som jobber med utgangspunkt i en form for instruksjoner eller reglespill i og med at La Monte Youngs *Composition 1960 # 10* er et verk som er strukturert ut fra det å sette seg en regel for regelens skyld. Ina Blom påpeker i sin doktoravhandling hvordan det å iscenesette denne formen for tvang som man kan se i La Monte Youngs komposisjon er noe som videreføres både innen Fluxusbevegelsen og performance: "In more general terms, this paradigm of causality typifies an important theme of the genre which developed in Fluxus and which was later to be known as performance art: the obligation to follow through a process with all its consequences."<sup>83</sup> Med La Monte Young og hans samtidige introduseres prosessen som like sentral i verket som det endelige produktet, og via et fokus på prosessen åpnes verkene for ytre tilfeldigheter som kan komme som en direkte følge av reglene som spilles ut, eller at selve verket eller prosessen blir preget av tilfeldige hendelser under gjennomføringen. Et eksempel på et annet prosessbasert arbeid av La Monte Young, er hans *Composition # 5*:

"Turn a butterfly (or any number of butterflies) loose in the performance area. When the composition is over, be sure to allow the butterfly to fly away outside. The composition may be any length, but if an unlimited amount of time is available, the doors and windows may be opened before the butterfly is turned loose and the composition may be considered finished when the butterfly flies away."<sup>84</sup>

Den ovestående komposisjonen, *Composition #5* og den allerede omtalte *Composition #10* tilhørte en rekke komposisjoner av La Monte Young som var såkalte 'instruction pieces'. Disse verkene kunne fremføres av hvem som helst, når som helst. La Monte Young skapte med sine 'instruction pieces' en forskyvning i forholdet mellom kunstner og verk, hvor verket med ett kan gjennomføres uavhengig av kunstneren, uten at kunstneren er tilstede, gjennom at kunstnerens eneste rolle er å skape et sett regler. Denne formen for kunstprosjekter som La Monte Young initierte, kan man finne flere eksempler på rundt samme tid. De mest åpenbare å nevne i denne sammenhengen er kanskje George Brechts 'Event Scores' og Lawrence Weiners 'Statements'. George Brechts 'Event Scores' ble nedskrevet på kort og solgt på boks (*Water Yam*, 1963). Brechts 'Event Scores' kunne gjennomføres av hvem som helst: "[...] he might leave a pack of

---

<sup>82</sup> Ina Blom, *The cut through time*, Acta Humaniora, Oslo 1999, s. 41

<sup>83</sup> Blom, *op. cit.*, s. 41

<sup>84</sup> Tony Godfrey, *Conceptual Art*, Phaidon, London 1998, s.101

cards for viewers to play with, or objects for them to unwrap. The viewer became a player.”<sup>85</sup>

Som eksempel på Brechts ’event scores’, bør nevnes *Two Elimination Events*, 1961:

#### TWO ELIMINATION EVENTS

- empty vessel
- empty vessel<sup>86</sup>

Lawrence Weiner jobbet i likhet med George Brecht og La Monte Young med en type instruksjoner som av Weiner ble gitt navnet ’Statements’ (Disse var igjen delt inn i ’General Statements’ og ’Specific Statements’). Weiners ’Statements’ var enkle beskrivelser som skulle føre til diskrete forandringer i omgivelsene i større eller mindre grad, for eksempel ”One standard dye marker thrown into the sea.”<sup>87</sup> Weiners ’Statements’ kunne gjennomføres av hvem som helst, eller bare eksistere på papiret som et selvstendig uttrykk:

1. The artist may construct the piece
  2. The piece may be fabricated
  3. The piece need not be built
- Each being equal and consistent with the intent of the artist, the decision as to condition rests with the viewer upon the occasion of recievership<sup>88</sup>

I og med denne typen instruksjoner som La Monte Young, George Brecht og Lawrence Weiner produserte, kunne kunsten nå utstille seg hvor som helst, gjerne utenfor galleriene, og iscenesettes nærmest av hvem som helst. Som Maciunas skrev i sitt fluxus-manifest var det en bevegelse bort fra den elitistiske avant-garden mot en kunst som tok tak i det Maciunas kaller ’simple events’ og ’childrens games’. Kunsten skulle bort fra det elitistiske og institusjonelle og inn i dagliglivet. Dette er noe en kan se videreført også innen performance og happenings.

I New York ble performance en viktig del av kunstmiljøet på slutten av 50-tallet/begynnelsen av 60-tallet gjennom Allan Kaprow’s *18 Happenings in 6 Parts* som for første gang utspilte seg i Reuben Gallery i 1959, gjennom diverse Fluxus-prosjekter som grenset inn under performance som La Monte Youngs allerede nevnte *Composition #10 1960* og også gjennom det tverrfaglige dansemiljøet ved Judson Church som ble oppstartet i 1962.<sup>89</sup>

Performance og happenings bragte kunsten ut av institusjonene og inn i bymiljøet og dagliglivet, ofte ble bevegelser fra dagliglivet brukt som utgangspunkt for denne typen prosjekter. Allan Kaprow fortalte sine studenter ved Cal Arts i 1971 at det å feie gulvet kunne være et kunstverk:

---

<sup>85</sup> Godfrey, *op. cit.*, s. 88

<sup>86</sup> George Brecht ”Event scores” sitert fra Jeff Kelly (red.): *Essays on the Blurring of Art and Life*, London 1993

<sup>87</sup> Thomas Crow, *The Rise of the Sixties*, London 1996, s.156

<sup>88</sup> Alberro og Stimson (red.) *Conceptual Art: A Critical Anthology*, MIT Press 2000, s.xxii

<sup>89</sup> Henry Sayre, *The Object of Performance*, London 1989, s.13

”He was speaking in the context of not only Judson but also, of course, the Happening, which had from the beginning emphasized the artistic potentiality of mundane and banal objects and actions.”<sup>90</sup> Ann Halphrin som holdt til i dansemiljøet rundt Judson representerte en lignende tilnærming gjennom dans: “Many of the details of performance were minimally transformed versions of ordinary tasks: walking, carrying, pouring or changing clothes.” Både Kaprows happenings og Ann Halphrins eksperimenter innen dans representerte en dreining mot sosiale og psykologiske tema, noe som også kunne sees hos mange andre samtidige kunstnere. Det er kanskje de sosiale og psykologiske aspektene ved performance og happenings som er det mest interessante i forhold til Sophie Calles prosjekter:

Fluxus and, to a certain extent, Happenings, produced an emphatically social artist’s body by scripting it into repetitive everyday actions, encouraging our observation of the structure and meaning of daily life and in some senses re-authenticating actions that had been commodified by consumer culture, such as eating or performing household chores, both spectacularized in television advertisements and shows.<sup>91</sup>

Om kunst og liv skulle smeltes sammen for å gjøre betrakterne mer oppmerksomme på sin egen hverdag i møtet med performance og happenings er dette også noe som kan sies om mange av de konseptuelle verkene som ble produsert på 60-tallet. Forutsetningen for konseptkunsten som retning ble da også slik Tony Godfrey kommenterer i sin bok for en stor del lagt gjennom performance og fluxus-relaterte arbeider: ”[Yet] Fluxus did open up the question ’What could be art?’ and helped to create the atmosphere out of which the Conceptual art of the late 1960’s emerged.”<sup>92</sup> Dermed er det kanskje en selvfølge at de psykologiske og sosiale aspektene som kommer inn i kunsten blant annet via fluxus også ble videreført innen konseptkunst: “[...] Conceptual art is concerned both with intellectual speculation and the everyday.”<sup>93</sup> Sophie Calle nevnes ofte som en type konseptkunstner i utstillingskataloger. Blant annet bruker Calle i de fleste av sine prosjekter det som etter hvert skulle bli sett på som konseptkunstens språk, kombinasjonen av foto og tekst. Det er ofte fine linjer som går mellom konseptkunst og performance, Sophie Calle befinner seg i et slags grenseland mellom, og i videreføringen av, disse to retningene.

De mest åpenbare prosjektene å sammenligne Calles tidlige forfølgelser med, er Vito Acconcis *Following Piece* fra 1969 og John Lennon og Yoko Ono’s *Rape* som jeg vil komme tilbake til senere i kapittelet. Begge disse prosjektene er basert på en lignende forfølgelse av fremmede som vi kan se i Calles *To Follow*... Lennon og Yoko’s prosjekt utspilte seg riktignok kun en enkelt dag med ett offer og ved hjelp av filmkamera, mens Acconcis *Following Piece* ligger så nært opp til

---

<sup>90</sup> Sayre, *op. cit.*, s. 92

<sup>91</sup> Warr og Jones(red.) *The Artist’s Body*, Phaidon 2003, s. 28/29

<sup>92</sup> Godfrey, *op. cit.*, s. 106

<sup>93</sup> Godfrey, *op. cit.*, s. 15

Sophie Calles forfølgelser, at man nesten kan undre seg om Calle kjente til *Following Piece* og gjorde sin egen private variant ti år etter.<sup>94</sup> Av andre konseptuelle verker spillet Sophie Calle bedriver kan sammenlignes med, er kunstnere og prosjekter som: On Kawaras *TODAY series, I read, I went* (1968 – 1979) hvor kunstneren dokumenterer sin egen tilstedeværelse blant annet gjennom å male et datert maleri hver dag (TODAY series, fig. 10) dokumentasjon av hvilke aviser han har lest gjennom å samle avisutklipp fra avisene han har lest forskjellige dager (*I read*) og hvilke gater han har gått gjennom å tegne på kart fra de byene han har vært i og gatene han har gått i (*I went*), Hamish Fultons mange vandringer fra slutten av 60-tallet og frem til i dag, Richard Longs *A Line made by walking*, 1967 (hvor Long går opp og ned en plen til det er blitt igjen et spor, fig. 11) og Stanley Brouwns *this way brown*, 1961 (hvor Brouwn får tilfeldige forbipasserende til å tegne veibeskrivelser til seg). Alle disse kunstnerne har jobbet med reglespill som utgangspunkt for en kreativ prosess og som utgangspunkt for å dokumentere og bekrefte egen tilstedeværelse og egne bevegelser på forskjellige plan. I denne formen for bekreftelse, kartlegging og reglespill ligger det eksistensielle undertoner som en vil finne igjen i Sophie Calles prosjekter, og som jeg ganske snart vil vende tilbake til.

### 3.2 Sophie Calle og kunstsystemet

Som jeg har forsøkt å vise skrev Sophie Calles første prosjekter seg inn i en etter hvert performativ tradisjon som allerede hadde fått solid institusjonell forankring på slutten av 70-tallet. Calle påstår imidlertid at hun ikke var kjent med denne formen for kunstuttrykk da hun gjennomførte *To Follow...* i 1979. At Sophie Calle i det hele tatt ender opp med å bli kunstner og med å stille ut sine personlig motiverte prosjekter innen institusjonelle rammer, er i følge henne selv konsekvensen av en rekke tilfeldigheter. *The Sleepers* (1979) er prosjektet som førte til at Sophie Calle fikk stille ut på Biennalen for unge kunstnere i Paris i 1980. *The Sleepers* var på lik linje med *To Follow...* i utgangspunktet tenkt som et privat spill og tidsfordriv fra Sophie Calles side. Sophie Calle har sagt at dette prosjektet i likhet med *To Follow...* delvis sprang ut av at hun var lei av å komme hjem til tom leilighet og tom seng.<sup>95</sup> Gjennom et innfall bestemte hun seg for å invitere noen kjente og ukjente, mer eller mindre tilfeldig valgte, personer til kontinuerlig å fylle sin egen seng. Målet for Sophie Calle var at hennes private seng skulle være okkupert av andre døgnet rundt over en kortere tidsperiode. Rammene for prosjektet *The Sleepers*, var at de sovende skulle sove i nøyaktig åtte timer, samtidig som de måtte finne seg i å bli fotografert og bli stilt

---

<sup>94</sup> Dette har imidlertid Sophie Calle benektet i forbindelse med et intervju gjort til utstillingen på Centre George Pompidou våren 2004. Calle ble i ettertid for en utstilling gjort oppmerksom på at Acconci hadde et lignende prosjekt, Calle kontaktet til og med Acconci for å høre om han syntes prosjektene var for like til at Sophie Calle kunne fortsette å stille ut sine forfølgelser – Acconci mente selv at prosjektene var av forskjellig karakter – dette kommer jeg tilbake til senere i kapittelet.

<sup>95</sup> Curiger, *op. cit.*, s. 30

diverse spørsmål i forkant, under og i etterkant av søvnen. Prosjektet var et spill utført for å fylle tomrommet Sophie Calle opplevde da hun kom tilbake til Paris, men også slik hun beskriver prosjektet i innledningen til bokutgaven: [Une] ”Provocation de situations arbitraires qui prennent la forme d’un rituel : *Les Dormeurs*.”<sup>96</sup> Fremprovokasjon av tilfeldige situasjoner som tar formen av et rituale klenger som et motsetningsfylt utsagn, men er et sentralt utsagn med forbindelser både til Sophie Calles senere prosjekter og til Paul Austers litterære verden, da dette utsagnet knytter sammen tilfeldigheter (arbitraires) og tvang (rituel). Koblingen mellom tilfeldigheter og tvang preger så å si samtlige av Sophie Calles kunstneriske prosjekter, samtidig som dette også er et trekk ved Austers litteratur, og derfor et tema som er spesielt viktig i denne sammenhengen. Gjennomføringen av regelsett, eller en form for tvang, vil alltid fremprovosere reelle, tilfeldige effekter som et resultat av denne tvangen. Sophie Calles karriere som kunstner kommer som et resultat nettopp av denne koblingen mellom reglene Calle spiller ut med de sovende og en reell ikke-planlagt og uforutsigbar effekt av dette spillet.

En av de tilfeldige situasjonene som fremprovoseres i forbindelse med *The Sleepers* er, som nevnt i det innledende kapittelet, at kuratoren Bernard Lamarche-Vadel kommer innom Sophie Calles leilighet som kjæresten til en av de sovende mens prosjektet utspiller seg. Lamarche-Vadel synes å se noe i Sophie Calles prosjekt som kunne være interessant for samtidens unge kunstscene i Paris. Sophie Calle oppfordres dermed av Lamarche-Vadel til å delta på Biennales des Jeunes 1980. Hvordan Sophie Calle ble oppfattet og tatt imot i Paris under denne utstillingen er skildret av en av Lamarche-Vadels medkuratorer på biennalen, Jean-Luc Chalumeau:

”During the winter of 1979-1980, I had the opportunity to meet a young artist, dressed in black, who was a candidate in the 3rd Biennial for Youth. As other members of the jury, I was assigned the mission of visiting some artists’ studios for the selection: I met Sophie Calle in a huge comfortable flat (lent to her, I understood), where she was making her appointments, but she did not have a studio. No visible work, no sketches, nothing that looked like what artists often willingly proposed for the Biennial. Sophie did not offer a reflection of the ‘medium’ or the ‘surface’ (as it was fashionable to do at the time in the fine art schools) nor an anticonceptual reaction with ‘painting-painting’ (it was the year Gérard Garouste was going to be discovered at the 11<sup>th</sup> Biennial), but a simple collection of photographs. These photos were purposely very trivial, or so it seemed, showing people sleeping in a bed. This bed was supposed to be Sophie Calle’s and that knowledge changed everything. The work was an attitude, a personal commitment exhibited in a neutral fashion yet nevertheless charged with a great strength of conviction. She was selected in the ‘Installations’ section which was not an absurd decision: it would have been a mistake to classify Sophie Calle among the photographers, as it has often been done since.”<sup>97</sup>

Chalumeau beskriver hvordan Sophie Calle utmerker seg under biennalen gjennom den personlige tilnærmingen i sitt prosjekt, og hvordan hun gjennom sitt personlige uttrykk var vanskelig å plassere i forhold til andre i sin egen samtid, og i forhold til medium. En annen viktig

---

<sup>96</sup> Sophie Calle, *Les Dormeurs*, Actes Sud 2000, innledning

<sup>97</sup> Jean-Luc Chalumeau, “Photography to the Rescue of Art?”, *Art in the nineties no. 9*, s. 12

karakteristikk Chalumeau gir av Sophie Calles første kunstneriske prosjekt, er at det hele ser ut som en enkel samling av tilsynelatende trivielle fotografier, men at fotoserien skifter betydning når man vet at alle de sovende er fotografert i Sophie Calles seng. Karakteristikken Chalumeau gir av Sophie Calles aller første prosjekter, passer også på mange av Calles senere prosjekter. Flere av dem ser tilsynelatende trivielle ut, men har en personlig vri som utfordrer grensene mellom det private og det offentlige, mellom kunst og virkelighet.

Det er det personlige, av og til autobiografiske, laget i Sophie Calles prosjekter som skiller henne fra kunstfotografiet slik Chalumeau understreker ovenfor. Det er også dette aspektet ved Calles prosjekter som gjør at hun skiller seg fra den typen konseptuelle arbeider som var populære på slutten av 60-tallet. Sophie Calle jobbet/jobber ikke bevisst mot en dematerialisering av kunstobjektet slik den tidlige konseptkunsten ble beskrevet av Lucy Lippard, hun jobber heller ikke med en mer Kosuthsk analytisk og lingvistisk tilnærming til kunstobjektet. Heller ikke kan man si at Sophie Calle jobber ut fra et konsept bak arbeidet som konstituerer verket slik LeWitt gjorde.<sup>98</sup> Sophie Calle bruker konseptkunstens språk (foto og tekst), men med en mer personlig motivert og autobiografisk tilnærming. Dette er noe av det som gjør Sophie Calles prosjekter interessante, og denne personlige og autobiografiske tilnærmingen er noe av det jeg vil se nærmere på i dette og neste kapittel.

Biennales des Jeunes i 1980 førte til stor oppmerksomhet omkring Sophie Calle. Den store forskjellen omkring prosjektene til Sophie Calle før og etter Biennalen for unge kunstnere i 1980, er nettopp det at Sophie Calle etter biennalen er blitt adoptert inn som en del av det internasjonale kunstsystemet. I løpet av få år, skyter Sophie Calles karriere fart i høyt tempo. Det at Sophie Calle adopteres av kunstsystemet, er noe hun selv understreker i flere intervjuer:

”For *The Sleepers*, I invited a woman I bumped into at the market in Rue Daguerre to come and sleep in my bed. Francoise Jourdan-Gassin, the seventh Sleeper. She was living with Bernard-Lamarche Vadel, the art critic. He asked if he could see the photos and then he came up with the idea of exhibiting them at the Biennales des jeunes in Paris. I remember at the time asking myself: ‘Do I want to be an artist?’”<sup>99</sup>

Det er andre enn Sophie Calle selv som styrer henne inn i kunstsystemet, og for henne selv er ikke det å bli kunstner viktig eller et ønskelig mål. Sophie Calle har til og med uttalt at hun ikke nødvendigvis har ansett seg selv for å være en kunstner. Sophie Calle er sitert på å omtale *To Follow, Suite Vénitienne* og *The Sleepers* slik: ”[I was] trying to play, to avoid boredom...”<sup>100</sup>

Om Sophie Calle ser seg selv som kunstner eller ikke etter biennalen i 1980 spiller egentlig en mindre rolle, så lenge Calle nå er adoptert av kunstinstitusjonene og velger å fortsette og stille ut i museene og galleriene. Prosjektene til Sophie Calle fungerer etter biennalen ikke lenger som

---

<sup>98</sup> Godfrey, *op. cit.*, s. 13/14 (Tony Godfreys inndeling av tidlig konseptkunst)

<sup>99</sup> Sophie Calle i Christine Macel, “Biographical Interview with Sophie Calle”, *Sophie Calle*, Prestel 2003, s. 79

<sup>100</sup> Sophie Calle i Curiger, *op. cit.*, s. 30

private spill, tidligere prosjekter utført nettopp som private eksperimenter blir retrospektivt anerkjent som kunst og adoptert inn i kunstsyste­met sammen med Sophie Calle. Linda Weintraub har kommentert Sophie Calles inntreden på kunstscenen på følgende måte:

”Ironically, it was not her creative vitality, but her lethargy that attracted the attention of the art world. Calle might have remained just a confused and lonely woman had it not been for an art critic who heard about her activities, recognized in them the characteristics of recent art, and invited her to participate in the Paris art exhibition, ‘Biennale des Jeunes,’ in 1980. In this way her art career was launched.”<sup>101</sup>

Weintraubs kommentar her er noe spekulativ, det er ikke sikkert slik hun påstår at Calle ville vært ensom og desorientert om hun ikke hadde blitt adoptert av kunstsyste­met. På tross av den litt sarkastiske klangen er utsagnet interessant, fordi bemerkningen sier noe om det bildet man kanskje har av det å være kunstner og det å være i posisjon til å komme frem med det man gjør. Jeg har allerede sitert Calle på at hun selv ikke visste om hun ønsket å være kunstner. Det er et interessant poeng at Calle ikke hadde som utgangspunkt for sine prosjekter at hun hadde et sterkt ønske om å bli hørt eller sett, eller hadde et sterkt ønske om å entre museumsverdenen. I motsetning til Benjamin Sachs i *Leviathan* som slutter å skrive bøker fordi han føler at han ikke gjør noe og at han ikke blir hørt, gjennomførte Sophie Calle sine første prosjekter med vitende og vilje på egen hånd og i ensomhet.

Linda Weintraub rettferdiggjør imidlertid også i at Sophie Calle entrer kunstsyste­met:

”Although it is a fluke that Calle entered the art context, her reputation in Europe and the United States developed because she went on to produce an original and coherent body of work.”<sup>102</sup>

Sophie Calle lar seg villig adoptere inn som aktiv deltager i kunstsyste­met og, som Weintraub påpeker, fortsetter å produsere prosjekter som spinner ut fra noenlunde samme idégrunnlag og uttrykk, men nå innen rammen av kunstmuseenes og gallerienes virksomhet. Allerede i 1980 blir Sophie Calle invitert til å delta på et prosjekt for galleriet Fashion Moda i New York, samme år blir hun også invitert til å lage et prosjekt ut fra temaet ”selvportrett” for en utstilling ved Centre Pompidou i Paris. Om det er riktig, slik Calle påstår, at hun opprinnelig ikke har tenkt på noen av disse prosjektene som kunstneriske prosjekter, har dokumentasjonen av prosjektene likefullt endt opp med å fascinere tusenvis av betraktere. Sophie Calle har i løpet av 80- og 90-tallet blitt en etablert deltager i utstillinger i mange viktige museer, og flere av hennes kunstprosjekter trykket opp i bokform har blitt bestselgere. I utstillingskatalogen til den retrospektive Calle-utstillingen arrangert ved Pompidousenteret våren 2004, omtales Calle i forordet som en av de mest betydningsfulle franske kunstnere de siste årene. Sophie Calles private spill entrer kunstverdenen, og hennes personlige prosjekter har etter hvert ført til at man nesten kan snakke om verket

---

<sup>101</sup> Linda Weintraub, *Art on the Edges and over*, Art Insights Inc., Litchfield 1996 s. 68

<sup>102</sup> Weintraub, op. cit., s. 68



Sophie Calle, siden mange av prosjektene er svært personlige og siden mange av prosjektene utstiller seg over en såpass lang tidsperiode eller er av en slik karakter at de former viktige deler av Calles livshistorie. Gode eksempler på slike prosjekter er Calles road-movie *No Sex Last Night* (1992) som hun gjennomførte med kunstneren Greg Shepard, som endte med et bryllup mellom de to i et drive-in kapell, eller *Psychological Assessment* (2003) hvor Sophie Calle presenterer en psykoanalyse av seg selv foretatt av en psykolog basert på skjema fylt ut av Sophie Calle selv, en venn av Calle og Sophie Calles mor.<sup>103</sup> Calles til tider ekstreme selviscenesettelse gjør grensene mellom den private Sophie Calle og kunstneren Sophie Calle uklare. På dette planet eksisterer det klare paralleller mellom Sophie Calle og kunstnere som Joseph Beuys, Jeff Koons og Andy Warhol. I likhet med Beuys, Koons og Warhol har Sophie Calle etter hvert bygget seg selv opp som et slags verk og gjort seg om til en slags myte og kultfigur. Denne til tider ekstreme selviscenesettelsen og paralleller og ulikheter mellom Calles og andre kunstneres iscenesettelser kommer jeg nærmere inn på i fjerde kapittel. Sophie Calles selviscenesettelse vil ikke minst bli viktig i oppgavens femte og siste kapittel hvor jeg vil foreta en diskusjon omkring koblingen mellom Auster og Calle som til sist resulterte i DG. Videre i dette kapittelet vil jeg foreta en lesning av Calles *To Follow...* Gjennom en komparativ lesning opp mot Acconcis *Following Piece* og Lennon og Yoko's *Rape* vil jeg fremheve særegenheter ved Calles første kunstneriske prosjekt.

### 3.3 To Follow...

"The first work I made, in 1979, was only shown in the form of a book. I had come back to France after seven years of travelling, and when I arrived in Paris, I felt completely lost in my own town. I no longer wanted to do the things I used to do before, I no longer knew how to occupy myself each day, so I decided that I would follow people in the street. My only reason for doing this was that since I had lost the ability to know what to do myself, I would choose the energy of anybody in the street and their imagination and just do what they did. I didn't take photographs or write texts, I just thought every morning that I would see where they went and let them decide what my day would be, since alone I could not decide."<sup>104</sup>

Det ovenstående sitatet viser hvordan Sophie Calle selv uttaler seg om prosjektet *To Follow...*, som var det aller første hun gjorde da hun kom tilbake til Paris etter sju år med utenlandsreiser. Calle beskriver hvordan hun i begynnelsen bare fulgte etter folk i gatene, og lot tilfeldige bevegelsesmønstre basert på bevegelsene til ukjente mennesker bestemme hvordan dagen hennes ble. Etter hvert følte Calle at hun knyttet seg til disse ukjente menneskene, og begynte å fotografere dem og dikte historier om dem når hun kom hjem om kvelden.<sup>105</sup>

*To Follow...* er i DG dokumentert på sidene 70-75 med fotokopier fra notatboken Sophie Calle limte inn fotografier og noterte i da hun bedrev de første forfølgelsene sine i 1979. De

---

<sup>103</sup> Dette prosjektet produserte Sophie Calle for øvrig etter en ide fra Damien Hirst

<sup>104</sup> Sophie Calle i Curiger, *op. cit.*, s. 29

<sup>105</sup> Robert Storr, *Dislocations*, MoMa, New York 1991, s. 28

avkopierte sidene vi kan se i DG ser mest ut som fragmenterte minner fra aktiviteten Sophie Calle bedrev da hun kom tilbake til Paris etter utenlandsreisen. Sidene fremstår som en blanding av en slags dagbok og et fotoalbum eller scrapbook (fig. 12). Inntrykket vi får av de utvalgte sidene presentert av *To Follow...* i DG gir et godt bilde av hva prosjektet opprinnelig var: et slags privat tidsfordriv – ikke et nøye planlagt kunstnerisk prosjekt med klart definerte rammer slik senere Calle-prosjekter har utviklet seg til å bli. Sidene fra *To Follow...* presentert i DG, viser et usammenhengende eksperiment med forskjellige variasjoner av fotografier og tekster fra diverse forfølgelsesprosjekter. Dette, i tillegg til at de fleste avkopierte sidene er små av format, gjør at det er vanskelig, og kanskje heller ikke så viktig, å gå nærmere inn på en analyse av innholdet på de forskjellige sidene. All teksten på de avkopierte sidene er ikke lesbar, og alle fotografiene kan heller ikke sees like tydelig. Jeg vil derfor helt enkelt gi en kortere oppsummering av hvilket inntrykk man kan få av *To Follow...* gjennom å beskrive noen av prosjektene inkludert som eksempler i DG.<sup>106</sup> Etter beskrivelsene vil jeg analysere og kommentere *To Follow...* på konseptuelt plan, både fordi prosjektet står i en interessant posisjon i forhold til andre prosjekter av konseptuell karakter, og fordi prosjektet er viktig som et slags konseptuelt utgangspunkt for flere av Sophie Calles senere prosjekter.

De lettest lesbare kopiene fra *To Follow...* befinner seg på sidene 70-71 i DG, hvor kopier av to enkeltsider fra Calles bok er avkopiert i normal notatbokstørrelse. Den ene siden inneholder fem fotografier, mens den andre siden inneholder relativt mye tekst og to fotografier. Fotografiene er relativt små, svart-hvite og er snapshots fra Sophie Calles forfølgelser i gatene i Paris. Teksten er håndskrevet, enkelte partier kan være vanskelige å lese. På side 70 ser vi fem fotografier fra metroen i Paris merket som Fig. 1-5 (fig. 13). Oppsettet og nummereringen av fotografiene gir assosiasjoner til etterforskning og overvåkning, kanskje med en litt humoristisk undertone siden vi vet at bildene er limt inn i Calles dagbok og at samtlige av de dokumenterte forfølgelsene springer ut av en privat form for tidsfordriv og lek. Jeg vil gi en rask oppsummering av hva disse fotografiene viser fra Fig. 1 – 5: Fig. 1: En forholdsvis full metrovogn, det er mørkt inne i vognen, men lysene er tent i taket. Fotografiet er i forholdsvis liten størrelse, det er vanskelig å skimte ansiktene til forskjellige personer i bildet. Som betrakter må man lete etter hvem det er Sophie Calle følger etter på banen, en person man kan følge med blikket fra fotografi til fotografi. Titter man på de andre fotografiene, får man øye på en skikkelse i en lys jakke som så vidt kan skimtes i fotografiene 1-4. Fig. 2: Antageligvis fotografi fra samme metrovogn som i figur 1, en dame med lyst hår og lys jakke er den mest synlige personen i fotografiet, hun sitter

---

<sup>106</sup> Det er et litt annet utvalg av dagbokssider som er avkopierte i den engelske utgaven av DG enn de som er med i den franske utgaven, jeg velger imidlertid å ikke gi dette noen betydning i min analyse, da dette bare er med på å understreke at kopiene av foto og tekst fra *To Follow...* er mer eller mindre tilfeldig valgte sider som illustrerer hvordan prosjektet utspilte seg.

inne i metrovognen og ser opp i taket. Fig. 3: En person med lys jakke i forgrunnen befinner seg under et Sortie-skilt på vei ut fra metroen, det er tegnet inn en svart pil i fotografiet som peker opp trappen ut. Fig. 4: Her er det også tegnet inn en pil i fotografiet som knapt kan sees, en person med lys jakke kan skimtes på vei ut fra metroen. Fig. 5: Nok et fotografi fra et trappeløp opp fra metroen, også her er det tegnet inn en svak pil i fotografiet, men det er umulig å se en bestemt person. Det er vanskelig å avgjøre om det er personen med den lyse jakken Sophie Calle forfølger, om det er en annen, eller om de avfotograferte personene med lyse jakker er samme person fra fotografi til fotografi, i og med at fotografiene er av relativt dårlig kvalitet og små av format. Som en sidekommentar til inntrykket man får av *To Follow...* kan jeg sitere hva kritikeren Yve-Alain Bois har skrevet om Sophie Calles bruk av fotografi generelt: "Calle is not interested in photography *per se*, she's an apprentice sleuth – more precisely she's only interested in the predatory and voyeuristic aspects of photography, in its sadistic nature."<sup>107</sup> Den tekniske middelmådigheten fotografiene i *To Follow...* representerer, er et generelt trekk for mange av Calles prosjekter. Fotografiene behandles av henne sjeldent som annet enn illustrasjoner og, som Bois påpeker, som et redskap for å gjennomføre og dokumentere voyeuristiske prosjekter.

Slik *To Follow...* fremstår i bokform, blir det hele et slags spill med betrakteren: man må sitte og forsøke å finne ut av hvilke historier som spiller seg ut på boksiden. Betrakteren må lete etter hvem Sophie Calle har forfulgt. I motsetning til "Finn Willy"-bøkene som denne leken betrakteren involveres i kan minne om dreier det seg i Calles prosjekter ikke om en uskyldig tegnet barnebok, men om et bevisst spill med intetanende involverte individer. Dermed gjøres vi som lesere om til medskyldige, eller medaktører, i Calles voyeuristiske spill. Vi både påtvinges og gjøres oppmerksomme på vår egen rolle som voyeur idet vi velger å lese Calles prosjekter.

På side 71 ser vi to enkeltstående fotografier av en kvinne, sammen med Calles håndskrift som beskriver forfølgelsen (fig. 14). Det er vanskelig å si om denne boksiden er en fortsettelse av forfølgelsen som foregikk nede i t-banen, men dette er kanskje ikke så viktig. Som i flere av fotografiene på foregående side, er det også her tegnet på piler på fotografiene for å utpeke den forfulgte. Teksten rapporterer bevegelsene og oppførselen til kvinnen. Det første partiet med tekst lyder fritt oversatt omtrent slik:

"Jeg er på vei, ved nummer 43 Rue Daguelle. En kvinne med en kåpe og en håndveske. Jeg valgte henne fordi hun har snudd seg uten stans og fordi hun er forutbestemt til å bli forfulgt. På hjørnet av Avenue du General Leclerc, tar hun et spill ut av vesken sin, hun stopper opp og ser ved hjelp av speilet etter om det foregår noe bak henne. Hun spaserer ekstremt fort, hun stopper og snur seg ofte."

---

<sup>107</sup> Yve-Alain Bois, "Character Study", *Art Forum*, april 2000, s. 127/128

Teksten beskriver videre hvordan forfølgelsen fortsetter ned i metroen, hvor den forfulgte begynner å rette mistanken om følelsen av å bli forfulgt mot Sophie Calle. Det hele ender med at den forfulgte stiller seg opp foran Calle og stirrer direkte tilbake. I teksten kommer det lettere sadistiske aspektet ved Calles forfølgelser frem. Det som kan se ut som en morsom lek for betrakteren eller leseren av Calles prosjekter, er noe som, når det utspiller seg ute i det virkelige liv, kan oppfattes som ganske truende for den involverte. I dette prosjektet er det Sophie Calles egen håndskrevne tekst som vitner om de nesten voldelige aspektene ved forfølgelsene hun bedriver: Calle beskriver hvordan den forfulgte begynner å gå fort, og hvordan hun plukker opp et speil for å kontrollere omgivelsene. Begge disse ytre handlingene vitner om at den forfulgte *føler seg* forfulgt og dermed reagerer med lettere paranoide handlinger. Maktbalansen gjenoprettes mellom Sophie Calle og den forfulgte idet teksten avslutter med å beskrive hvordan den forfulgte stiller seg opp og stirrer tilbake på Sophie Calle...

På sidene 72 og 73 i DG ser vi avfotografert 9 dobbeltsider fra Calles notatbok. Størrelsen på kopiene kombinert med den til tider dårlige kvaliteten på fotografiene, og Calles til tider noe uforståelige håndskrift, gjør det vanskelig å se detaljer i fotografiene eller lese tekstene fullstendig. Likevel kan man av de forståelige bruddstykkene få et videre innblikk i Sophie Calles første forfølgelser. Hovedinntrykket av de avkopierte sidene er at det, i likhet med de to sidene jeg allerede har beskrevet, dreier seg om dokumenterte forfølgelser i forskjellige offentlige bymiljøer i Paris. Man kan se fotografier av kafeer, butikkvinduer, biler og forskjellige gater. Enkelte boksider er markert med dato, noen steder kan vi se gatenavn nevnt i forbindelse med forfølgelsene, noe som er med på å forankre forfølgelsene i virkeligheten. Noen av de kopierte sidene inneholder innslag av helt andre ting enn beskrivelsen av forfølgelser; et kinesisk hestefrimerke, en underlig flekk, et avisutklipp som sier: "Det er en sann provokasjon mot unge uten arbeid" ("C'est une véritable provocation envers les jeunes sans emploi"). Et avisutklipp med et intervju med Xiaoping, en tegning av en sol med kommentaren "Mellom 1. og 19. februar har vi hatt 19 timer med sol i Paris." ("Envers le 1er et le 19 Février nous avrions 19 heures de soleil à Paris")... På en side har Calle tegnet inn en svart firkant med kommentaren "De siste dagene har jeg ikke forfulgt noen fordi det har vært for kaldt.". De to siste kopiene fra Sophie Calles notatbok som er inkludert i DG, finner vi på side 74-75. Den ene siden er blank, den andre siden inneholder tre linjer med tekst (fig.15). Teksten på den siste siden former en slags avslutning, og minner om et småsurrealistisk dikt:

"Derniere heure  
dechaîner partout à la fois, une campagne ouverte, officielle, retentissante.  
Louer des suiveurs qui engager sient eux même des suivis."

Dette diktet er svært vanskelig å oversette til god norsk, men fritt oversatt ville det kanskje lyde noe slikt som: "Siste time / utløse overalt et åpent landskap, offisielt, oppsiktsvekkende. / Lovprise de forfølgende som binder dets de selv de forfulgte." Sidene vi får se av Calles notatbok fremstår som en blanding av ting hun faktisk utførte og innfall hun fikk underveis. Notatboksidene viser en tydelig veksling mellom det planlagte og det ikke-planlagte, mellom det rasjonelle og det irrasjonelle. Kanskje har Calle slik Yve-Alan Bois skriver i en artikkel om henne gjennom denne typen prosjekter klart å leve ut situasjonistenes *dérive*.<sup>108</sup>

### 3.4 Tilfeldigheter og tvang

"For months in 1979 I followed strangers on the street – for the pleasure of following them, not because they particularly interested me. I photographed them without their knowledge, took note of their movements, then finally lost sight of them and forgot them."<sup>109</sup>

Teksten som følger dokumentasjonen av *To Follow...* i DG er en nærmest klinisk beskrivelse, og sier ikke noe videre om hva Calles første forfølgelser var motivert av. I den innledende teksten til *To Follow...* i DG utelates beskrivelsen av den private karakteren denne aktiviteten opprinnelig hadde da den ble gjennomført, og at *To Follow...* i utgangspunktet var en aktivitet Calle igangsatte for å få seg selv ut av en eksistensiell krise. Kanskje utelates disse opplysningene i denne innledende teksten fordi det i forbindelse med DG er selve forfølgelsen som er interessant, men på samme tid er denne krisen som utgjorde utgangspunktet for flere av de tidlige prosjektene til Sophie Calle noe både hun selv gjerne kommenterer i intervjuer, og noe kunstkritikere poengterer når de skriver om prosjektet. Robert Storr skrev i forbindelse med utstillingen *Dislocations* på MoMa følgende om *To Follow...*: "At loose ends and with nothing but her affective compass to guide her, Calle became a geographer of displacement and an anthropologist of intimacy failed or achieved."<sup>110</sup> Calles behov for regelspill, rammer og bekreftelse via andre var i utgangspunktet eksistensielt motivert slik man kan se det hos Austers romankarakterer. De eksistensialistiske undertonene i prosjektet vektlegges i teksten om Maria Turner fra *Leviathan* som akkompagnerer innledningen til *To Follow...* i DG:

The first months were lonely and disorienting for her. She had no friends, no life to speak of, and the city seemed menacing and unfamiliar, as if she had never been there before. Without any conscious motives, she began following strangers around the streets, choosing someone at random when she left her house in the morning and allowing that choice to determine where she went for the rest of the day. It became a method for acquiring new thoughts, of filling up the emptiness that had engulfed her. Eventually, she began going out with her camera and taking pictures of the people she followed. When she returned home in the evening, she would sit down and write about where she had been and what she had done, using the

---

<sup>108</sup> Bois, *op. cit.*, s. 131

<sup>109</sup> DG, s. 68-69

<sup>110</sup> Storr, *op. cit.*, s. 28

strangers' itineraries to speculate about their lives and, in some cases, to compose brief, imaginary biographies.<sup>111</sup>

Sophie Calle har i den innledende innbunde kopien fra *Leviathan* i DG ikke rettet på dette partiet hos Auster, og beskrivelsen Auster gir stemmer med Calles beskrivelser av *To Follow...* i intervjuer. I likhet med Auster poengterer ofte Sophie Calle *To Follow...* som en aktivitet hun gjennomførte for å fylle sin egen tid, for å slippe å ta egne avgjørelser og for selv å få nye ideer:

"I started following people in the street. I realized that this gave my walks direction. I said to myself that I'd discover places and restaurants that I didn't know about. It was a way of letting myself be swept along by the energy of other people, getting them to choose my itineraries for me. And a way, too, of not having to make decisions, but without staying cooped up at home either. Getting about and discovering the city."<sup>112</sup>

Det er med andre ord ikke handlingene til personene Calle forfølger som er interessant i *To Follow...*, hensikten er ikke å hente inn mest mulig informasjon om disse personene.

Utgangspunktet og kjernen i *To Follow...* er for Calle regelspillet og bekreftelsen på egen eksistens. Samtidig handler *To Follow...* om å slippe å ta egne valg, og om å oppgi kontroll:

"What was interesting for me in this whole project is how you can take a completely arbitrary idea, like following a person for whom you have no feeling, no emotion, and just by the strength of the fact of obeying the rule you set yourself, just the strength of the recall, something that's completely arbitrary can become completely obsessional. When people stopped sleeping in my bed, I could not stand the bed being empty. I didn't need to take photographs, I didn't need to write, I just needed somebody to be in the bed. And in the case of the man I followed, I didn't need to know anything exceptional about him, I just wanted to know that he had bread at ten o'clock, and that was enough in itself."<sup>113</sup>

Sophie Calle fascineres av hvordan en upersonlig regel kan være avhengighetsdannende. Calle kaller denne formen for avhengighet "the strength of recall". Avhengigheten Calle beskriver her er kanskje noe av kjernen i mange av hennes arbeider. Hun forsøker gjennom et upersonlig regelspill å utfordre egne grenser. Sophie Calle utforsker gjennom *To Follow...* allmenmenneskelige behov for grenser, regler og rammer, slik får prosjektet eksistensielle undertoner. Derfor er det et viktig poeng at Calles første prosjekt sprang ut av en form for eksistensiell krise, og følelse av mangel på mening. De biografiske opplysningene er nødvendige for å forstå hvor eksistensielt betingede de første prosjektene til Calle var og er. Alle de tidligste prosjektene til Calle foregår etter strenge regler samtidig som de oppretter en relasjon, en slags kobling, mellom Calle og de involverte.

Eksistensielle prosjekter og en søken etter mening er også noe som kjennetegner flere av Austers protagonister. Som nevnt befinner flere av Austers protagoniserter seg i en krise som de

---

<sup>111</sup> Paul Auster, *Leviathan*, avkopierte og ringet rundt side 68-69 *Double Game*

<sup>112</sup> Sophie Calle i Christine Macel, "Biographical Interview with Sophie Calle" i *Sophie Calle*, Prestel 2003, s. 77

<sup>113</sup> Sophie Calle i Curiger, *op. cit.*, s. 33 (Calle kommenterer her prosjektene *To Follow...* og *The Sleepers*.)

overvinner gjennom å skape seg overgripende prosjekter som styrer hverdagen. Et godt eksempel fra Austers romaner er hvordan Marco Stanley Fogg i *Moon Palace*, innser at det er bedre å forbli diktert av sin kommanderende oppdragsgiver Effing enn å være overlatt til egne valg i friheten utenfor:

All in all, he heaped a considerable amount of abuse on me, and it wasn't long before I grew wary of him, even as my fascination for him increased. Several times I was on the verge of giving up. Kitty talked me into staying, but in the long run I believe I wanted to stay, even when it felt impossible to last another minute.<sup>114</sup>

I min mellomfagsoppgave om *Moon Palace* så jeg på hvordan forholdet mellom Fogg og Effing kan minne om forholdet mellom Hamm og Clove i *Endgame* av Samuel Beckett. I Becketts skuespill befinner Fogg og Effing seg i en kjeller etter en katastrofe, det er usikkert om det er noe særlig igjen av verden utenfor eller om det er trygt å gå ut. Hamm sitter i rullestol og kan verken stå eller se, Clove kan ikke sitte. Clove hater tilsynelatende Hamm, men han velger heller å bli enn å gå ut i tomheten utenfor.<sup>115</sup>

Som Samuel Beckett stiller Sophie Calle og Paul Auster, om enn på noe forskjellige vis, dypt allmenmenneskelige spørsmål som hva som utgjør en identitet og en meningsfull tilværelse. Dette gjøres blant annet gjennom undersøkelser av allmenmenneskelige behov for spilleregler og faste rammer. Både Auster og Calle stiller spørsmål ved hvordan vi lever livene våre, og viser oss hvor smale grensene er for å falle utenfor. Barbara Heinrich beskriver hvordan Sophie Calle med sine identitetsundersøkelser utfordrer virkeligheten: "Sophie Calle zeigt uns wie unsicher und illusionär unsere sicher geglaubte Realität ist."<sup>116</sup>

*To Follow...* omhandler det å overgi kontroll, om å slippe kontrollen til andre mennesker, og å ta avstand fra valg gjennom å gå inn i et reglespill. Likevel spiller Sophie Calle ut en annen rolle enn Becketts karakterer som tilsynelatende eksisterer i et absurd univers, og en annen rolle enn Austers romankarakterer som ilegger seg, eller ilegges, solipsistiske prosjekter på romansidene. Sophie Calle slipper tross alt ikke kontrollen fullstendig i *To Follow...* Blant annet er det Calle selv som skriver reglene hun lever ut, ikke minst dikter Calle videre på dagens hendelser når hun kommer hjem på kvelden. Timothy Rub har kommentert hvordan denne vekslingen i Calles forfølgelser skaper en rolle som både fordrer rollen som forfatter og aktør. Sophie Calle fungerer som forfatter i den forstand at det er hun som skriver reglene for sine prosjekter, samtidig som det er hun som må leve ut reglene:

---

<sup>114</sup> Paul Auster, *Moon Palace*, London 1989

<sup>115</sup> Nina Marie Haugen, *En analyse av Paul Austers Moon Palace*, Hfalit 200, NTNU vår 2001.

<sup>116</sup> Barbara Heinrich, *Die Waren Geschichten der Sophie Calle*, Museum Friedericianum, 1998

If on the one hand, Calle's approach to these subjects seem cool and somewhat distanced, we must acknowledge as well the degree to which she is involved in the narratives she constructs, not simply as author but also as player.<sup>117</sup>

Vekslingen Rub kommenterer, er et interessant aspekt. Ved at Calle fungerer som både forfatter og aktør, skifter hun også mellom kontroll/ikke-kontroll, mellom passiv og aktiv, mellom tilfeldigheter og tvang. Nettopp denne vekslingen er et sentralt tema for *Double Game* generelt, hvor det doble spillet som har foregått er basert på en veksling mellom Sophie Calles egne initierte prosjekter og prosjekter hvor Sophie Calle ilegger seg regler ut fra Austers roman og Austers spilleregler. For å komme nærmere inn på Calles første forfølgelser vil jeg i det følgende lese *To Follow...* opp mot Acconcis *Following Piece* og Lennon og Yoko's *Rape*.

I 1969 utførte Vito Acconci *Following Piece* som ligger tett opp til Calles forfølgelser i Paris 1979 (fig. 16). Acconci var opprinnelig poet i New York på 60-tallet, hvor han blant annet drev magasinet *0 TO 9* sammen med Bernadette Mayer hvor han publiserte mange av sine dikt. Acconcis dikt bærer preg av å bryte med grensene for tradisjonell diktning: "More precisely, Acconci considered the page to be an area in which to act. In his 'notes on poetry,' he defines words as props for a movement, and the page as a thing, a container, a map, and a field of movement."<sup>118</sup> Etter hvert følte Acconci at han måtte bort fra papiret, og påbegynte dermed en serie performances innenfor rammen av en utenfor-institusjonell serie utstillinger kalt *Street Works I, II, III...* i New York 1969. Over en relativt kort tidsperiode utviklet Acconci en rekke prosjekter: "By 1972 he had developed over 200 conceptually structured and radical body-related pieces and performances that were extremely simple in formal terms, but psychologically highly intricate."<sup>119</sup> Acconci gjennomførte *Following Piece* til *Street Works IV*. *Following Piece* er basert på følgende instruks: "Pick out a person walking in the street follow a different person each day until the person enters a private place."<sup>120</sup> Prosjektet ble gjennomført av Acconci alene, diskret og uten tilskuere. I den grad *Following Piece* ble dokumentert, skjedde dette gjennom at Acconci skrev en nøytral rapport med tidspunkt og stedsangivelser for hvor og når de forskjellige forfølgelsene begynte og hvor og når forfølgelsene ble avsluttet. Acconci fotograferte ikke de personene han forfulgte, men ble selv fotografert i forfølgelsen ved et par anledninger for å dokumentere gjennomføringen. Jeg avhenger derfor av andres beskrivelser for å kunne gi en mer nøyaktig beskrivelse av prosjektet:

Following piece is one of his early works. The underlying idea was to randomly select on the street one of the passers-by who were walking and to follow the person until he or she disappeared into a private place where Acconci could not enter. The act of following could last a few minutes, if the person got into a car,

---

<sup>117</sup> Timothy Rub, "Preface", *Proofs*, Hood Museum of Art, 1993, s. 3

<sup>118</sup> Anne Rorimer, *New Art in the 60s and 70s, Redefining Reality*, Thames and Hudson, London 2001, s. 210

<sup>119</sup> Dörte Zbikowski "Vito Acconci Following Piece" i *Ctrl [Space]*, MIT Press, London 2002, s. 402

<sup>120</sup> Zbikowski, *op. cit.*, s. 403



or four or five hours, if the person went into a cinema or a restaurant. Acconci carried out his performance every day for a month. He typed up an account of each 'pursuit', sending each account to a different member of the art community.<sup>121</sup>

*Following Piece* er i motsetning til *To Follow...* et prosjekt som har et klart konsept som følges strengt over et kortere tidsrom innen konteksten av en serie kunstprosjekter av ulik karakter. Mens Calle i 1979 bedrev sine forfølgelser på et privat plan som tidsfordriv, foregikk Acconcis forfølgelser kun over det tidsrom *Street Works IV* utspilte seg i oktober 1969, og med kun én forfølgelse om dagen. Sophie Calle forfulgte i 1979 andre mennesker over et tidsrom på flere måneder, gjerne flere i løpet av en dag. Disse menneskene diktet hun av og til historier om på kvelden når hun kom hjem, og hun fotograferte den forfulgte bakfra uten at personen var klar over hva som foregikk. Tekstene Acconci noterte i forbindelse med *Following Piece* var nøytrale rapporter som kun dokumenterte navn på gater og tidspunkt for forfølgelsene. Mens Acconci sendte kopier av sine notater til forskjellige personer innen kunstverdenen i New York, skrev Calle sine tekster ned i en privat bok. Sophie Calle var i det hele tatt engasjert på et betraktelig mer privat og personlig plan under sine forfølgelser enn hva Acconci var, både gjennom at prosjektet var personlig motivert og gjennom at hun brukte prosjektet som en slags terapi.

Forskjellene er større enn hva man kanskje i utgangspunktet skulle tro mellom disse to prosjektene. Det er ikke dermed sagt at de psykologiske aspektene som drev Calles forfølgelser var utenforstående eller totalt annerledes i *Following Piece*. I dokumentasjonen av Acconcis arbeid i forbindelse med utstillingen *Ctrl-Space* i 2001 kan man lese følgende tekst plassert som en del av verket:

"I need a scheme (follow the scheme, follow a person). Street (def.): 'promising line of development', 'channeling of effort.' 'On the street': homeless, I have to find someone to cling to. Adjunctive relationship: I add myself on to another person (I give up control/I don't have to control myself/I become dependent on the other person, I need that other person, that other person doesn't need me). Subjective relationship, subjunctive relationship. A way to get around. (A way to get myself out of the house.) Get into the middle of things. (I'm distributed over a dimensional domain.) Out in space. Out of time. (My time and space are taken up, out of myself, into a larger system.) Fall into position in a system. I can be substituted for, I can be replaced. My positional value counts here, not my individual characteristics. Out of the body (step out of myself, view myself from above)."<sup>122</sup>

To av de sentrale aspektene jeg kommenterte i forbindelse med *To Follow...* er også med i teksten om *Following Piece*. Disse aspektene er (1) Det å ha kontroll/miste kontroll (I give up control/I don't have to control myself...) (2) Å bruke en annen for å slippe å ta avgjørelser selv, komme ut av seg selv (A way to get myself out of the house). Det er imidlertid en viktig og interessant distinksjon at Vito Acconci utforsket disse psykologiske aspektene som en allerede institusjonalisert kunstner og med strenge rammer, mens Sophie Calle utforsket noen av de

---

<sup>121</sup> Zbikowski, *op. cit.*, s. 402

<sup>122</sup> Vito Acconci fra fotodokumentasjon av *Following Piece* i Levin, Frohe og Weibel (red.), *Ctrl [Space]*, ZKM, Karlsruhe 2002, s. 405

samme dimensjonene på et privat plan ("for the pleasure of following"). Som tidligere nevnt sprang Calles prosjekt direkte ut av en slags eksistensiell krise, prosjektet utspilte seg over et lengre tidsrom, og Calles forfølgelser har kanskje et ganske annet preg gjennom det at Sophie Calle fotograferte de forfulgte og slik utøvde mer makt over sine utvalgte objekter. Videre tok hun seg også i større grad friheter i beskrivelsen av forfølgelsene hun gjennomførte. Calles prosjekt kan fremstå som mer aggressivt i og med at hun fotograferte og av og til produserte historier om de uvitende personene hun forfulgte. En kan kanskje si at Sophie Calle i *To Follow...* i større grad kontrollerte og lekte med sine "ofre" enn hva Acconci gjorde i *Following Piece*.

Det var først i forbindelse med at Calle skulle publisere *Suite Vénitienne* i bokform at hun fikk høre om *Following Piece*. Sophie Calle kontaktet Acconci for å snakke med ham om eventuelle problemer med likheter mellom prosjektene:

"When I wanted to publish *Suite Vénitienne*, I was warned that Vito Acconci had also followed people. I wanted to check that out. So I went to New York and arranged to meet him. I showed him my photos and asked him: 'So, it's true, you've already done it?' He told me that our reasons were quite different, that this work had nothing to do with mine, it wasn't to do with affect and feelings... In a word, he gave me his blessing."<sup>123</sup>

Vito Acconci godkjente med andre ord Calles prosjekt, og avviste en videre likhet mellom prosjektene bortsett fra den rent fysiske forfølgelsen. Acconci påpekte, som jeg har forsøkt å vise gjennom denne sammenligningen, at Calles forfølgelser utspilte seg på et helt annet nivå idet de hadde med affekt og følelser å gjøre. Like fullt vil jeg avlutningsvis påpeke at den psykologiske dimensjonen i Vito Acconcis arbeider generelt kan sies å danne en form for forbindelse mellom enkelte av Acconcis og Calles prosjekter. Vito Acconcis performances har på en rekke forskjellige plan involvert til tider uvitende publikum i galleriene, det mest nærliggende å nevne ved siden av *Following Piece* er kanskje *Proximity Piece* (1961) hvor han valgte ut tilfeldige besøkende i et galleri under en utstilling og forfulgte/stirret på denne personen mens han/hun oppholdt seg i gallerirommet.

Yoko Ono og John Lennons *Rape* er en konsept-film laget med utgangspunkt i en instruksjon Yoko forfattet i 1968: "The cameraman will chase a girl on a street with a camera persistently until he corners her in an alley, and, if possible, until she is in a falling position."<sup>124</sup> *Rape* ble innspilt i London, filmet i real-time i Londons gater med den uvitende Eva Majlath som utvalgt offer (fig. 17). Historien sier at noen i kameracrewet kjente Majlaths søster og at det var slik Eva Majlath ble plukket ut som offer. Gjennom Majlaths søster hadde crewet også skaffet seg nøkkelen til Majlaths leilighet slik at de kunne forfølge henne helt hjem. Filmen begynner med at kameraet zoomer inn på Eva Majlath som er en vakker ung jente. Filmteamet begynner å forfølge

---

<sup>123</sup> Sophie Calle i Macel, *op. cit.*, s. 79

<sup>124</sup> Yoko Ono som sitert i Levin, Frohe og Weibel (red.), *Ctrl [Space]*, ZKM, Karlsruhe, 2002, s. 406

henne bakfra og kommer nærmere innpå henne, Majlath forsøker etter hvert som hun blir oppmerksom på forfølgelsen å kommunisere med filmteamet. Filmteamet gir imidlertid ingen svar på Majlaths forsøk på å kommunisere. Fra det tidspunkt Majlath blir oppmerksom på at hun blir forfulgt, blir hun stadig mer desperat ettersom forfølgelsen vedvarer og begynner etter hvert å småløpe. I og med at filmen er tatt i real-time må kameramennene stoppe underveis for å skifte film, dermed oppstår sekvenser hvor Majlath har klart å gå fra kamerateamet. Dette resulterer i at kamerateamet må jage etter henne og rent faktisk bedrive en jakt gjennom gatene med kameraet. Avslutningsvis er kamerateamet og Majlath kommet hjem til hennes leilighet og Majlath som til å begynne med virket nervøs med å begynne og gå fortere, for så å løpe, har nå brast i gråt og babler hysterisk. Majlath forsøker å gjemme ansiktet sitt og forsøker å dekke over kameralinsene. Yoko Ono og John Lennons *Everybody had a hard year* spilles av som avslutning på filmen.<sup>125</sup>

I følge James Hoberman som har skrevet et essay om *Rape* til utstillingen *Ctrl-Space*, er dette prosjektet en av de mest voldelige og seksuelt ladete filmer som noensinne er laget på tross av at hud aldri berører hud i filmen.<sup>126</sup> Det er også i sammenligning med Sophie Calles *To Follow...* og Vito Acconcis *Following Piece* liten tvil om at *Rape* er et langt mer voldelig og sadistisk prosjekt som strekker grensene mye lenger i forbindelse med forfølgelsen av en uvitende enkeltperson. Tittelen *Rape* spiller nettopp på de ekstremt voldelige aspektene i filmen som nesten kan karakteriseres som en visuell voldtekt av Eva Majlath, i og med at hun ikke får være i fred for kameracrewet selv om hun tydelig gir uttrykk for at hun ønsker forfølgelsen skal slutte og i og med at hun til slutt forfølges helt hjem inn i sin private leilighet hvor hun bryter sammen. I forbindelse med Sophie Calles forfølgelser beskrev jeg tidligere i kapittelet en forfølgelse som ender med at Calle blir oppdaget/lar seg oppdage av den forfulgte. Som oftest fulgte imidlertid Calle etter sine ”ofre” uten at de var klar over det. I de tilfellene hvor Calle ble oppdaget stoppet forfølgelsen der og da. I Acconcis *Following Piece* blir de forfulgte tilsynelatende ikke klar over forfølgelsene, som nevnt ble det ikke fotografert i forbindelse med Acconcis prosjekt bort sett fra et par tilfeller hvor prosjektet ble dokumentert av utenforstående. Kamerateamet i *Rape* befinner seg tydelig tilstede og oppsøker Majlath med et slikt nærvær at hun raskt skjønner at hun blir forfulgt. Kamerateamet jager etter henne helt hjem til leiligheten hennes, hvor hun forsøker å dekke over kameralinsene for å stoppe forfølgelsen.

Mens mye av spenningen i forbindelse med *To Follow...* og *Following Piece* ligger i det psykologiske aspektet med den hemmelige forbindelsen mellom den forfulgte og den som forfølger, er ikke dette tilfelle for *Rape*. Kamerateamet gjør ikke forsøk på å holde sin forfølgelse

---

<sup>125</sup> I og med at *Rape* ikke er tilgjengelig på film bygger min beskrivelse på James Hobermans beskrivelse i artikkelen ”John Lennon/Yoko Ono Film No 6. Rape (Clip)” i *Ctrl [Space]*, s. 406-408

<sup>126</sup> Hoberman, *op. cit.*, s.406

skjult eller hemmelig. I forbindelse med *Rape* er det ikke de som fysisk forfølger som ser med stjålet blick på den forfulgte, men publikum i kinosalen:

”The sadistic aspect of ‘secretly’ watching another person on the screen (and enjoying their powerlessness) here becomes a self-conscious and hence uncomfortable complicity. As Jonas Mekas observed when *Rape* was first shown in New York, ‘Two things are interesting to watch as the film progresses – one is the girl ... and the other is the audience.’”<sup>127</sup>

Temaene i *Rape* er i hovedsak blick og kontroll samt kameraets kontrollerende egenskaper og utfordringen og nedbrytningen av grensene mellom det private og offentlige. Disse temaene er også tilstede i Sophie Calles *To Follow...* og i Vito Acconcis *Following Piece*, men verken *Rape* eller *Following Piece* kan sies å smelte sammen kunst og virkelighet, eller virker personlig motiverte i like stor grad som Sophie Calles *To Follow...* Nettopp det personlige aspektet ved Sophie Calles verker vil jeg gå nærmere inn på i neste kapittel og trekke frem som kanskje det aller mest sentrale ved Calles kunstneriske prosjekter, særlig sett i sammenheng med prosjektet DG og Paul Austers litterære produksjon.

---

<sup>127</sup> Hoberman, *op. cit.*, s. 408

## 4. Å gjøre seg selv til objekt

I den første delen av dette kapittelet vil jeg ta for meg et Sophie Calle-prosjekt som er en ekstrem videreføring av det Sophie Calle gjorde i forbindelse med gjennomføringen av *To Follow...* Dette prosjektet er *Suite Vénitienne*, et prosjekt hvor hun forfølger en mann, Henri B., til Venezia. I Venezia forsøker Calle å spore opp Henri B. og kartlegge hans bevegelser over en tidsperiode på to uker. *Suite Vénitienne* er et sentralt prosjekt i Calles kunstnerskap på flere plan, jeg vil derfor vie en stor del av dette kapittelet til *Suite Vénitienne* som utgangspunkt for å komme nærmere inn på viktige tema i hennes kunstneriske prosjekter, særlig de personlige og subjektive aspektene ved Calles prosjekter som jeg antydte som sentrale i avslutningen av forrige kapittel. I den avsluttende delen av dette kapittelet vil jeg gjøre en gjennomgang av prosjektene *The Detective*, *The Hotel* og *The Address Book* som videre eksempler på Sophie Calles produksjon for å legge grunnlag for den avsluttende diskusjonen av subjektivitet, intersubjektivitet og selviscenesettelse hos Sophie Calle. Disse aspektene er svært sentrale som utgangspunkt for den avsluttende delen av min hovedoppgave, hvor jeg vil ta for meg de Auster-initierte prosjektene i DG.

### 4.1 Suite Vénitienne, mellom detektivrapport og dagbok

Et fragment av *Suite Vénitienne* kan man allerede finne i forbindelse med dokumentasjonen av *To Follow...* i DG. På en av sidene kan man lese dette: ”Je pars le Soir en gare de Lyon, par le train de 22 Heures, pour Venise. J’y suis (du verbe suivre: venir après, aller derrière) un homme. J’ai les meilleures intentions.”<sup>128</sup> Denne siden er datert 19. februar 1979. Under denne korte teksten kan man se et lite fotografi som ser ut som om det kan være fra Venezia. I et nyere intervju fremstiller Sophie Calle hvordan *Suite Vénitienne* ble ledet ut av *To Follow...*:

”After a few months of this activity I realised the pleasure I experienced in being, like a shadow, behind these people and entering their life without talking to them. One day I was following one of these strangers, a man, and I encountered him a second time the same evening. It seemed to be a sign that I should stay with him. I remained near to him whenever he was in public, listening to his conversations. I also spoke with him and learned that he was going to Venice, so I followed him there and continued following him in Venice for two weeks. I photographed him everywhere. He was a photographer himself, so I tried to duplicate the kind of images that he would make. I made a book about this called *Suite Vénitienne*, which is the story of this relationship between him and myself.”<sup>129</sup>

*Suite Vénitienne* dateres gjennom dagbokssiden fra *To Follow...* trykket i DG og gjennom Sophie Calles uttalelse i intervjuet ovenfor til 1979. I den innledende teksten til *Suite Vénitienne* i DG dateres imidlertid prosjektet til januar 1981:

”At the end of January 1981, 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

---

<sup>128</sup> DG, s. 72

<sup>129</sup> Sophie Calle i Curiger, *op. cit.*, s. 29/30

course of our conversation, he told me he was planning an imminent trip to Venice. I decided to follow him.<sup>130</sup>

Mens den innledende teksten i DG utgir *Suite Vénitienne* for å være gjennomført i løpet av januar 1981, er både måned og årstall for gjennomføring av prosjektet skiftet til februar og 1980 i dagboksrapportene som følger på de neste sidene. Sophie Calle forklarer byttingen av årstall på følgende måte:

”[And] my very first project was the *Suite Vénitienne*. If you take a close look at my biography, you might think I’m being misleading. That my first project was *The Sleepers*. But the *Suite Vénitienne*, which is dated 1980, actually took place in 1979. Because when we wanted to publish the book, a lawyer thought that the man I followed might lodge a complaint. So we kept the exact dates, days and months, but we changed the year.”<sup>131</sup>

Sophie Calle forklarer i forbindelse med *Suite Vénitienne* hvordan hun skifter årstallet, det eneste som ikke riktig stemmer i forhold til Calles utsagn er at hun påstår å beholde datoene, dagene og måneden – som nevnt skifter dateringen av prosjektet fra januar 1981 til februar 1980 i løpet av prosjektets første sider i DG. Om en sammenligner Calles uttalelser om *Suite Vénitienne* i det første siterte intervjuet i dette kapittelet og den siterte innledende teksten til *Suite Vénitienne* i DG, møter man også her to forskjellige presentasjoner av prosjektet. I det ene sitatet får vi inntrykk av at Calle har forfulgt Henri B. over en liten tidsperiode også i Paris, når hun har hatt sjansen (“I remained near to him whenever he was in public [...]”), mens i den innledende teksten i DG forteller Calle oss at hun først hadde forfulgt og blitt introdusert for Henri B. i løpet av en og samme dag tilsynelatende like før Henri B. skal reise til Venezia (“[...] he told me he was planning an imminent trip to Venice.”). De små grepene Sophie Calle gjør med å forandre datoer og med å plutselig gi en litt annerledes forklaring i ett intervju enn hva hun har gjort i et annet kan betraktes som et bevisst grep og spill. Virkningen som skapes gjennom disse små forandringene, er at en som leser ikke kan vite hvilken av Calles fortellinger som er sanne, eller om i det hele tatt noe av det hun beskriver har foregått slik det fremstilles gjennom fotografiene og teksten. Kanskje er det ikke hva som faktisk har utspilt seg som spiller noen rolle i Calles dokumentasjoner.

Det lille grepet med forandringer av datoer og årstall i *Suite Vénitienne* er med på å viske ut grensene mellom kunst og virkelighet, gjennom at det rapporterende preget over prosjektet bare tilsynelatende forholder seg til virkeligheten. Bice Kuriger har i et intervju spurt Sophie Calle om hva forholdet hennes er til virkelighet og fiksjon (the false and the real): “Everything is real, everything is true in the works, there is just generally one lie included, but the lie is related to a

---

<sup>130</sup> DG, side 76/77

<sup>131</sup> Sophie Calle i Macel, *op. cit.*, s.78

frustration.”<sup>132</sup> For Calle er alt sant så lenge det er tenkt; en løgn er ikke en løgn så lenge den er knyttet opp til en reell frustrasjon... Sophie Calles kunstneriske strategi ligger ofte i et mellomrom mellom detektivrapporten og ren fiksjon idet flere av hennes prosjekter er gjennomkomponerte og forfattede dokumentasjoner basert på situasjoner Calle faktisk har opplevd, men hvor virkeligheten er modifisert i etterkant. I flere av Calles prosjekter dreies oppmerksomheten gjennom forskjellige strategier mot den virkeligheten som utspilles i tankeverdenen, heller enn den som foregår fysisk og kroppslig gjennom den formen for selviscenesettelse hun bedriver. *Suite Vénitienne* er et prosjekt som er et godt eksempel på dette, noe jeg vil vise i min lesning av prosjektet.

*Suite Vénitienne* utspiller seg til forskjell fra *To Follow*... ikke over en time eller en formiddag, men over hele to uker. Det eneste Sophie Calle vet om Henri B.'s Venezia-opphold da hun påbegynner forfølgelsen er hvilken dato Henri B. skal reise til Venezia, og at hun tror han skal oppholde seg på et hotell ved navn San Bernardino.<sup>133</sup> Tittelen på prosjektet er sikkert ganske bevisst valgt av Calle. Ordet suite er avledet av et fransk ord for følge og spiller på Calles hensikt med Venezia-oppholdet. *Suite Vénitienne* har en dramaturgi som strekker seg gjennom tre faser: (1) Sophie Calle tilbringer først et par dager alene i Venezia hvor hun på ulike måter forsøker å finne ut av hvor Henri B. oppholder seg. (2) Da Sophie Calle etter hvert finner ut hvilket pensjonat Henri B. oppholder seg ved, kler hun seg på film-noire-aktig vis ut med blond parykk, hatt og frakk før hun begir seg ut i Venezias gater for å kartlegge og dokumentere Henri B.'s bevegelser. (3) Sophie Calles forfølgelse kulminerer etter kort tid med at hun blir oppdaget og avslørt av Henri B; i og med at Calle blir oppdaget avslutter hun forfølgelsen i Venezias gater men skaper en ny vri på prosjektet som jeg kommer tilbake til.

Dokumentasjonen av *Suite Vénitienne* består som de fleste andre av Calles kunstneriske prosjekter av foto og tekst. Før jeg går inn på en nærmere analyse av prosjektet, vil jeg gjøre en kortere generell beskrivelse av fotografiene og teksten i prosjektet. Vi møter en blanding av diverse typer fotografier i *Suite Vénitienne* (alle i svart-hvitt) som illustrerer de tre forskjellige fasene i prosjektet. Vibeke Tandberg har i sin masteroppgave om *Suite Vénitienne* delt fotografiene inn i fem forskjellige strategier:

- 1) fotografier av ryggen til Henri B.
- 2) fotografier av det Henri B. har fotografert.
- 3) turistbilder fra gatene i Venezia
- 4) bilder av andre mennesker tatt med ”spionlinsen” hun bruker.
- 5) et bilde av henne selv tatt av en gatefotograf<sup>134</sup>

---

<sup>132</sup> Sophie Calle i Curiger, *op. cit.*, s. 37

<sup>133</sup> DG, s. 83

<sup>134</sup> Vibeke Tandberg, Masteroppgave om *Suite Vénitienne*, Fotohögskolan Göteborg Universitet, 1997, s. 24

Inndelingen til Tandberg fungerer fint, men for å forenkle kunne man dele fotografiene inn i tre hovedkategorier istedenfor fem. De tre siste kategoriene til Tandberg kan sammenfattes under ett, og beskrives som fotografier av Calles omgivelser i Venezia i fraværet av Henri B. Typen fotografier tilsvarer, naturlig nok, de tre fasene i prosjektet. (1) Dagene før Sophie Calle sporer opp Henri B. består den fotografiske dokumentasjonen i prosjektet av snapshots av Calles omgivelser, eksempelvis et bilde av noen fremmede menn på café (fig. 18), et fotografi av Sophie Calles tomme hotellrom, og et fotografi av en ukjent mann som bærer på en enorm blomsterbukett (fig. 19). Fotografiene fra disse dagene fremstår som fragmenter av Calles omgivelser de første dagene. (2) Dagene Calle forfølger Henri B., er det hans gjøremål og bevegelser som styrer hva Calle fotograferer. Her møter vi fotografier tatt på trygg avstand av Henri B. med følge rundt om i Venezia, fotografier av et par av stedene Henri B. besøker i Venezia (fig. 20-21), fotografier hvor Sophie Calle forsøker å fotografere det samme som Henri B. fotograferer (fig. 22), og tre kopier av kart påtegnet Henri B.'s (og Sophie Calles) bevegelser de to dagene Sophie Calle forfølger Henri B. rent fysisk. Dagen Sophie Calle lar seg oppdage av Henri B. er også dokumentert med et nærbilde av Henri B. hvor vi bare ser ham som en skygge fordi Henri B. dekker over Calles linse med hånden, og et lite fotografi hvor vi ser Henri B. gå sin vei med ryggen til. (3) De siste dagene av prosjektet møter vi igjen en lignende type fotografier som vi gjorde i begynnelsen av prosjektet: diverse fotografier som viser fragmenter av Sophie Calles omgivelser, eksempelvis et fotografi av Dr. Z som låner bort et rom til Sophie Calle (fig. 23), et fotografi av en Veneziansk maske, et fotografi av Calle omgitt av duer ute på en veneziansk piazza (fig. 24).<sup>135</sup> Yve-Alan Bois har påpekt om det fotografiske materialet i *Suite Vénitienne*: "Nothing is spared – that is, except the face of the man she pursues; he's always viewed from the back, from a safe distance, since the whole enterprise was predicated on Henri B.'s ignorance of his being followed."<sup>136</sup>

Selv om *Suite Vénitienne* er et mye strammere prosjekt enn *To Follow...*, holder ikke Calle seg til de opprinnelige konseptuelle rammene for prosjektet, som er forfølgelsen av Henri B. I *Suite Vénitienne* kan avviket fra konseptet, som er forfølgelsen av Henri B., sees gjennom vekslingen mellom fotografier av Henri B. og fotografier som dokumenterer Calles omgivelser, en veksling i fokus mellom Henri B. og et fokus på Calles tanker og handlinger. Tydeligst kommer vekslingen i frem gjennom den relativt lange teksten i prosjektet (fig. 25). Teksten i *Suite Vénitienne* er like lang som en novelle, og veksler mellom saklige rapporterende beskrivelser av Henri B.'s bevegelser (og Sophie Calles forsøk på å oppspore Henri B.) til mer private setninger

<sup>135</sup> Dette er det eneste fotografiet i prosjektet som ikke er tatt av Calle selv.

<sup>136</sup> Yve-Alan Bois, "Character Study", *Art Forum*, april 2000, s. 127



som tilsynelatende avslører Calles tanker og følelser. Denne vekslingen er også blitt kommentert av Vibeke Tandberg:

I likhet med teksten er bildene i *Suite vénitienne* underlagt et klart konsept; forfølgelsen. Verken teksten eller bildene forholder seg trofaste til konseptet. I teksten er det åpenbart gjennom stadig tilbakevendende, kursiverte, setninger som formidler Sophie Calles følelser.<sup>137</sup>

Slik Tandberg påpeker er de følelsesladde kommentarene i *Suite Vénitienne* kursiverte og dermed skilt ut fra den resterende teksten i prosjektet. Disse kursiverte setningene velger jeg i min analyse å kalle sidereplikker med bakgrunn i litteraturteori hvor dette er et begrep som skildrer hvordan en karakter i et skuespill kan trå til side midt i en akt og betro personlige motiver til publikum.<sup>138</sup> Mens Tandberg bruker vekslingen i fotografiene og teksten for å bestride fortolkninger av *Suite Vénitienne* som narcissistisk prosjekt, er jeg interessert i andre aspekter ved den samme vekslingen.

Jeg har tidligere i kapittelet nevnt hvordan Calles innslag av tilsynelatende private elementer representerer en dreining bort fra tidligere konseptuelle verker mot en mer autobiografisk orientert konseptkunst. *Suite Vénitienne* er det første av Calles gjennomførte kunstneriske prosjekter hvor hennes karakteristiske sammenblanding av det personlige og det upersonlige kommer frem. Denne vekslingen er i *Suite Vénitienne* spesielt tydelig gjennom tekstens utforming og karakter, jeg velger derfor i min lesning av prosjektet å vie størst oppmerksomhet til teksten.

Den første dobbeltsiden fra *Suite Vénitienne* (s. 78/79) består av et stort fotografi av en mann med hatt og frakk sett bakfra. Bildet er tatt på nært hold, slik at vi bare ser bakhodet til mannen og kragen på frakken, en kan også skimte noen lys i bakgrunnen. På neste dobbeltside (s. 80/81) møter vi et fotografi av en naken kvinnefot og en herrefot med sko inne på et tog, og en tekst datert mandag 11. februar 1980.<sup>139</sup> Teksten er Calles første rapport fra *Suite Vénitienne* hvor hun beskriver hvordan hun blir fulgt på toget av sin egen far og videre ramser opp innholdet i kofferten: sminke, slør, parykk og et Leica-kamera med et spesielt linse-utstyr kalt Squintar<sup>140</sup> til bruk i forfølgelsen av Henri B. Allerede i denne første korte rapporten benytter Calle seg både av en ren beskrivelse av hva hun foretar seg: "Gare de Lyon. Platform H." og beskrivelser av en mer privat karakter: "*Tomorrow I will see Venice for the first time.*"<sup>141</sup>

---

<sup>137</sup> Tandberg, *op. cit.*, s. 24

<sup>138</sup> Innen litteraturen er William Shakespeare en av de som er aller mest kjent for sin bruk av sidereplikker eller 'asides' i sine drama. Sidereplikker defineres følgende i *Litteraturvitenskapelig leksikon*: "[...] selvavslørende ytringer. Tilskueren får rolle som fortrolig. I Molières *Tartuffe* (1664) innvier f. eks. *Tartuffe* publikum/leseren i sine ondskapsfulle planer. Side 232 *Litteraturvitenskapelig leksikon*

<sup>139</sup> Alle dagene i prosjektet er angitt med dato og klokkeslett

<sup>140</sup> En form for spionlinse som gjør at man slipper å sikte mot det man vil fotografere.

<sup>141</sup> Det er hele tiden gjennomført i tekstene i *Suite Vénitienne* at rene beskrivelser er oppført med vanlig skrift, mens tanker og følelser er oppført i kursiv.

Sidene 82-91 i DG skildrer gjennom diverse fotografier og dagboksnotater hvordan Calle bruker de første dagene i Venezia på å forsøke og spore opp Henri B. Teksten skildrer hvordan hun tilsynelatende blir stadig mer emosjonelt involvert i sitt eget prosjekt: *"I know so little about him, except that he had rain and fog for the first days, that he now has sun, that he is never where I search. He is consuming me."*<sup>142</sup> Kommentarer av denne karakteren kommer inn i dagboksrapportene i *Suite Vénitienne* med jevne mellomrom, og er med på å bygge opp en spenning omkring det som utspiller seg. Leseren gis et inntrykk av at Sophie Calle blir stadig mer frustrert, og dette skaper en virkning i teksten som bygger opp mot et klimaks som vil komme når hun finner Henri B. Dette skjer først etter fire dager, den 15. februar: "At 6:45 P.M. I dial the number for the Casa de Stefani, a third-class pensione and ask for the 125th time to speak with Mr Henri B. A man tells me that he's out for the day." Sophie Calle lar igjen leseren få tilgang til sine tilsynelatende frustrasjoner: *"My investigation was proceeding without him. Finding him may throw everything into confusion, may precipitate the end. I'm afraid."* Ikke bare gir utsagnet uttrykk for at Calle har gått fullstendig inn i rollen og blitt emosjonelt involvert i sitt eget prosjekt, setningene gir samtidig uttrykk for at hun kanskje er mer interessert i å spille ut rollen som etterforsker enn i å finne Henri B. Det å skulle forfølge Henri B. er blitt et forstyrrende moment...

Lørdag 16. februar venter Sophie Calle lenge utenfor Casa de Stefani, men ingen Henri B. dukker opp. Igjen får vi en tankerekke omkring Calles iscenesatte forfølgelsesdrama: *"I dream about him and that phrase by Proust: 'To think that I've wasted years of my life, that I wanted to die and that I had my greatest love for a woman whom I did not care for, who was not my type.' 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."*<sup>143</sup> I et intervju med Bice Curiger påstår Sophie Calle at hun i forbindelse med prosjektet *The Address Book* gikk så langt som til å forelske seg i eieren av adresseboken uten noen sinne å ha møtt ham.<sup>144</sup> I *Suite Vénitienne* fremstiller Calle det som om hun er i ferd med å forelske seg i Henri B. i kraft av sitt eget reglespill. Calles sidereplikker til leseren fremstiller det som om hun er i ferd med å bli avhengig av sitt tilfeldig valgte objekt.

I *To Follow...* spiller Sophie Calle ut sine forfølgelses-scenarier alene. I *Suite Vénitienne* bruker hun flere personer rundt seg som hjelpere til å få gjennomført sitt prosjekt. Blant annet forsøker hun å oppsøke politiet for hjelp (uten hell), hun låner telefonen til Anna Lisa G og Luciana C, Luciana C må også spørre om prisen på rom og rapportere om hvordan det ser ut i Casa de Stefani. Etter noen dager i Venezia (17.februar) allierer Calle seg også med eieren av hotellet hun bor på. Hotelleieren viser seg å være en bekjent av eieren av Casa de Stefani hvor

---

<sup>142</sup> DG, s. 84

<sup>143</sup> DG, s. 89

<sup>144</sup> Curiger, *op. cit.*, s., 39-40

Henri B. er innlosjert. Over telefon kan Sophie Calles nye medsamsvorne ved Casa de Stefani blant annet fortelle at Henri B. er ute fra tidlig morgen til sent på kveld: *"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 might 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."*<sup>145</sup> Sophie Calle beskriver hvordan hun føler en frykt i forbindelse med de nye opplysningene. Calle har på dette punktet i fortellingen nok opplysninger til å finne Henri B., men er redd for å bli skuffet. Leseren får bekreftet at det er Calles følelser og rollespill som dette prosjektet handler om, ikke hva Henri B. gjør i Venezia eller hvordan Henri B. er.

Sidene 92-109 i DG inneholder fotografier og dokumentasjon fra de to dagene Sophie Calle forfølger Henri B. Teksten og fotografiene fra disse dagene må kunne sies å representere klimakset i *Suite Vénitienne*. En ny spenningsoppbygging påbegynnes gjennom at Calle etter hvert tar større og større sjanser i sine forfølgelser. Klokken 10.05 på morgenen 18. februar kommer Henri B. ut av Casa de Stefani mens Calle sitter utenfor og venter: *"I follow them from a short distance"*.<sup>146</sup> Sophie Calle lister opp Venezianske gater etter som Henri B. med følge vandrer av gårde, og noterer ned hva Henri B. fotograferer og ellers foretar seg. Dette gjengis også på kart, hvor Henri B.'s bevegelser er tegnet inn (fig. 26). På sidene 94 og 95 er det gjengitt fotografier hvor Sophie Calle har forsøkt å fotograferer det samme som Henri B. fotograferer: *"Campo San Paolo – he points to the church, takes a picture of the piazza. I imitate him."* / *"Ponte della Madonnetta – he crouches to snap a shot of the canal, or perhaps of that passing boat? After several seconds, I imitate him, trying my best to take the same picture."* Sophie Calle mister etter hvert Henri B. av sporet: *"I caught a glimpse of one hour in Henri B's life."*<sup>147</sup> Litt senere på dagen møter Calle Luciana C som har observert Henri B. med følge på Café Florian. Calle oppsøker paret på cafeen for å fortsette forfølgelsen. De ender til slutt opp i en blindgate hvor Calle observerer paret i refleksjonen av et vindu: *"We are alone, I'm close to him, he doesn't frighten me."* Klokken kvart over seks på kvelden går Henri B. med følge inn i en antikvitetsbutikk, Sophie Calle må stå lenge utenfor og vente. *"8 P.M. They are still inside; I am outside. I cast aside all caution. I lean against the door. The absurd length of this visit. It's as if he were telling me, 'You can wait for me, I won't come.'"*<sup>148</sup> En fremmed mann blir Sophie Calles medsamsvorne idet han etter å ha passert henne flere ganger spør om han kan hjelpe. Calle serverer først en løgn om at hun er forelsket i Henri B., før hun sender mannen inn i antikvitetsbutikken for å avgi rapport. Etter omkring fem minutter kommer mannen ut og forteller at butikkinnehaveren og Henri B. med følge konverserer og drikker Whiskey. Sophie

---

<sup>145</sup> DG, s. 91

<sup>146</sup> DG, s. 93

<sup>147</sup> DG, s. 96

<sup>148</sup> DG, s. 99

Calle fortsetter å vente utenfor antikvitetsbutikken: *"I'm cold; the thought that they are warm irritates me. I could leave, in an hour maybe, they will go to La Colomba and then return to their room – but I stay. I don't want to have to imagine I guess."*<sup>149</sup> Calle har ventet i 2,5 timer da paret kommer ut igjen: *"At the very moment I leave the alley to follow them, they turn around. She was the first to turn back. She scares me more than he does."*<sup>150</sup> Sophie Calles kommentar her er et forvarsel om det som vil skje dagen etter, at hun kommer til å bli oppdaget av Henri B. Forfølgelsen fortsetter inntil paret går inn på en trattoria for å spise.

Dagen etter sitter Calle på Bar Artisti ved Henri B.'s pensjonat og venter på Henri B. Mye av spenningen i prosjektet er utløst i og med at Calle allerede har observert Henri B.: *"I don't make much of an effort, I give myself a break – I have seen him."* Sophie Calle beskriver en underlig drøm hun har hatt samme natt (basert på forfølgelsen) før Henri B. med ett dukker opp alene. Sophie Calle forfølger Henri B. på nært hold denne dagen og beskrivelsene av forfølgelsen blir stadig mer intense: *"Quickly, with head lowered, I cross the bridge. Henri B doesn't move. I could touch him."*<sup>151</sup> Sophie Calle beveger seg stadig nærmere Henri B.: *"He's alone, I'm getting too close to him. I am becoming careless."*<sup>152</sup> Hun tar stadig større sjanser i forfølgelsen og innser selv risikoen i spillet:

As soon as I'm outside, I see him, sitting at the landing of the Ponte Cavallo, some ten meters to my right. He's looking at me. Concealing my emotions, I determinedly cross the piazza, circle around the monument and pretend to study it. I feel his eyes on me. I walk along the hospital's right wing. There's an alcove. Finally I'll be out of his sight. *I've got to get a hold of myself. I lean against a column and close my eyes. 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.*<sup>153</sup>

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 seconds' 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.<sup>154</sup>

Partiet som skildrer hvordan Henri B. oppdager Sophie Calle er på sett og vis både klimaks og punktum i *Suite Vénitienne*. Calle kan ikke lenger forfølge Henri B. nå som hun er oppdaget fordi spenningen i, og reglene for, forfølgelsen nettopp bygger på at den forfulgte ikke vet om at han blir forfulgt. Henri B. later som om han har visst om Sophie Calles tilstedeværelse ved å si at han hadde sett identitetskortet hennes i pensjonatet: *"I like the awkward way that he is hiding his surprise, his desire to be master of the situation. As if, in fact, I had been the unconscious victim of his game, his itineraries, his schedules."*<sup>155</sup> Maktbalansen mellom Henri B. og Calle gjenopprettes ved at han fotograferer

---

<sup>149</sup> DG, s. 101

<sup>150</sup> DG, s. 101

<sup>151</sup> DG, s. 104/105

<sup>152</sup> DG, s. 105

<sup>153</sup> DG, s. 106

<sup>154</sup> DG, s. 106

<sup>155</sup> DG, s. 106

henne, mens når Calle forsøker å fotografere Henri B. en siste gang tar han tilbake kontrollen: “We arrive in front of the Café Florian. He says that we must part. I try to photograph him; he holds his hand up to hide his face and cries ‘No, that’s against the rules.’” (fig. 27).<sup>156</sup> Sophie Calle forlater Henri B. og beskriver hvordan hun går for å delta på et veneziansk karneval: “I return to the carnival. I dance hours on end and spend the night on a bench with a harlequin. At daybreak, I leave while he sleeps. Nobody is on the streets. Alone, I wander back over the routes we took together these last two days, Henri B. and I.”<sup>157</sup> Karnevalet og harlequinen Calle tilbringer natten med, blir en fordobling av Calles rollespill, samtidig som innslaget av karnevalet og harlequinen Sophie Calle angivelig skal ha tilbragt en natt med gir *Suite Vénitienne* et lite surrealistisk touch.

De tre siste dagene Sophie Calle oppholder seg i Venezia kan hun ikke lenger forfølge Henri B., og det skjer heller ikke så mye disse dagene. Jeg vil kort summere opp to hendelser i den siste delen av *Suite Vénitienne* jeg ser som sentrale. Dagen Henri B. skal reise fra Venezia spør Calle seg: “*What to do in Venice without him? I think I should leave, but I also envision myself taking his room, sleeping in his bed.*”<sup>158</sup> Calle oppsøker pensjonatet Henri B. har bodd på, men det viser seg at rommet allerede er leid ut til noen andre.<sup>159</sup> Hun har imidlertid behov for på et eller annet plan å ta tilbake kontrollen over sitt objekt før prosjektet avsluttes, og beslutter å ta et tidligere tog enn Henri B. tilbake til Paris for å kunne se ham en siste gang: “*I know I will see him one more time.*”<sup>160</sup> De siste dobbeltsidene fra *Suite Vénitienne* i DG inneholder et fotografi av utgangen ved togstasjonen Gare de Lyon hvor togene til Venezia ankommer Paris (fig. 28), og en kortere rapport fra denne dagen som ender med et siste innblikk i Henri B.’s liv:

”10.08 A.M: I see him getting off the train. The woman follows him. Both of them carry cumbersome baggage. They walk slowly and with great effort toward the exit. I photograph him one last time as he passes through the station gate. I will go no 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.”<sup>161</sup>

Den siste siden i dokumentasjonen av *Suite Vénitienne* setter et endelig punktum for hele prosjektet hvor Calle understreker i teksten at forfølgelsen er over: “I will go no further.” Det at Calle tar tilbake kontrollen ved å fotografere Henri B. en siste gang når han returnerer til Paris er også med på å lage en form for closure på verket. En siste ting å legge merke til ved dokumentasjonen av prosjektet er hvordan Calle setter punktum ved å si: “*our story comes to a close.*”. Calle har ikke bare vært Henri B.’s skygge, hun har skrevet seg inn i Henri B.’s opphold i

---

<sup>156</sup> DG, s. 106

<sup>157</sup> DG, s. 106

<sup>158</sup> DG, s. 118

<sup>159</sup> Det er imidlertid her Sophie Calle får ideen til serien *The Hotel* som hun gjennomfører i Venezia to år senere.

<sup>160</sup> DG, s. 118

<sup>161</sup> DG, s. 121

Venezia på en slik måte at hun kan beskrive seg selv og Henri B. som en enhet. Calle har gjort Henri B. til en viktig del av sin egen historie ved å gjøre ham til objekt i et avgjørende prosjekt.

Det kanskje mest interessante aspektet ved *Suite Vénitienne* er hvordan Sophie Calle i dette prosjektet bare tilsynelatende bedriver et spill hvor hun visker ut seg selv og eksisterer som Henri B.'s skygge eller spor. Det kan se slik ut fordi Calle reiser etter Henri B. til Venezia og fordi hun stort sett strukturerer sine handlinger rundt forsøket på å spore opp og forfølge Henri B. Teksten er imidlertid utformet på en slik måte at det er Calles tanker og beskrivelser, som får dominere. Denne effekten skapes av de kursiverte sidereplikkene. Sophie Calle slipper kontrollen over seg selv når hun forfølger Henri B. i Venezia, men hun tar den også tilbake når hun forfatter teksten. Sophie Calle bedriver i *Suite Vénitienne* ikke en form for selv-utviskelse, men heller en form for selv-iscenesettelse. Vibeke Tandberg har poengtert noe av det samme i sin behandling av *Suite Vénitienne*: "Det er Sophie Calle som setter spillereglene i *Suite Vénitienne* fordi hun er både hovedperson og forteller [...]"<sup>162</sup> Calle fungerer ikke som en selvutslettende skygge i *Suite Vénitienne* (eller med Tandbergs ord som "en viljeløs Ekko"). Tandberg gir i sin avhandling Henri B. rollen som statist i *Suite Vénitienne*. "I *Suite vénitienne* har imidlertid Henri B. kun statistrollen i Sophie Calles kunstverk fordi han er redusert til passivt objekt for forfølgelsen."<sup>163</sup> Det er Sophie Calle som har kontrollen og legger føringene i *Suite Vénitienne*, på tross av at de konseptuelle rammene for prosjektet kan gi inntrykk av det motsatte. At det er Calle vises gjennom teksten generelt, og da sidereplikkene i teksten spesielt. Rent konkret i prosjektet kommer Sophie Calles egentlige dominans over Henri B. best frem ved at hun avviker konseptet og reiser tilbake til Paris før Henri B. for å kunne fotografere ham når han returnerer til utgangspunktet for reisen.

Vekslingen mellom å ha kontroll og å slippe kontrollen er et viktig aspekt ved *Suite Vénitienne*. I denne vekslingen ligger mye av spenningen i prosjektet. Sophie Calle har selv poengtert hvordan vekslingen mellom å ha kontroll/miste kontroll er noe hun finner fascinerende ved *Suite Vénitienne* (i likhet med hva hun har uttalt om *To Follow*):

"I like being in control and I like losing control. Obedience to a ritual is a way of making rules and the letting yourself go along with them. 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 chose the rule."<sup>164</sup>

Sophie Calle understreker hvordan det hele tiden er hun selv som setter premissene og velger reglene i prosjektene. Det er hun selv som iscenesetter en tvang, og det er hun selv som tar avgjørelsen om hvor langt hun skal gå med de forskjellige prosjektene. Calle går på en slik måte i flere av sine prosjekter inn i en rolle som befinner seg i et mellomrom mellom det å ha kontroll

---

<sup>162</sup> Tandberg, *op. cit.*, s. 29

<sup>163</sup> Tandberg, *op. cit.* s. 29

<sup>164</sup> Sophie Calle i Christine Macel, "Biographical Interview with Sophie Calle", *Sophie Calle*, Prestel 2003, s. 75

over seg selv og det å overgi kontrollen av seg selv til en valgt regel. I *Suite Vénitienne* befinner Sophie Calle seg gjennom de ulike fasene i et spill hvor hun veksler mellom å ha kontroll og slippe kontrollen over seg selv gjennom å la seg dominere av Henri B.'s bevegelser: (1) Sophie Calle har kontrollen: hun skriver regelen og velger regelen (2) Sophie Calle slipper kontrollen: hun gjennomfører regelen (hun er Henri B.'s skygge) (3) Sophie Calle tar kontrollen tilbake: hun forandrer regelen ved å fotografere Henri B. da han kommer tilbake til Paris, ikke minst er det også Sophie Calle som forfatter teksten.

Vekslingen en kan se i *Suite Vénitienne* mellom kontroll/ikke-kontroll hos Calle har viktige forbindelser til DG som helhet på et konseptuelt plan. Når Sophie Calle setter rammer for sine prosjekter, danner hun et utgangspunkt for en rekke tilfeldige begivenheter som hun selv ikke kontrollerer, en rekke konsekvenser av hennes eget regespill som hun ikke kan forutse. Gjennom selv å aktivt spille ut en rolle og gjøre seg selv til objekt innenfor rammene av visse regler som må følges over en gitt tidsperiode, utsetter Calle seg for en rekke reelle effekter av disse tilfeldig valgte reglene. En rekke av Calles prosjekter<sup>165</sup> kan sees på som en ekstrem videreføring av det prinsipp La Monte Young innførte med sin *Composition # 10, 1960* – det å gjennomføre en prosess med alle de konsekvenser det kan medføre, som Calle sier i det ovenstående sitatet: ”Obedience to a ritual is a way of making rules and the letting yourself go along with them.” I Sophie Calles prosjekter får prinsippet med å følge prosessen en annen dimensjon enn hva den gjorde eksempelvis hos La Monte Young gjennom at Calles kunstneriske prosjekter for leseren er retrospektive beskrivelser av gjennomføringen av et gitt regelsett eller en idé. I La Monte Youngs *Composition # 10* skapte gjennomføringen av regelen et visuelt spor av prosessen, dette er ikke tilfelle hos Calle. Vi kan heller ikke betrakte Calle mens prosjektet gjennomføres og slik være del av, eller vitne til, prosessen mens den utspilles. Sophie Calle dokumenterer i sine prosjekter prosessen fra sin synsvinkel i ettertid, og jobber slik med å dokumentere de tilsynelatende reelle effektene av sitt eget regespill.

Det tydeligste eksempelet på at Calles regespill utløser reelle effekter i forbindelse med *Suite Vénitienne* er hennes personlige kommentarer og innspill i teksten omkring det som utspiller seg. Disse kommentarene, eller sidereplikkene som jeg har valgt å kalle de, viser oss at reglene Calle dikter opp fører til reelle reaksjoner og handlinger. Det beste eksempel på dette i *Suite Vénitienne* er det allerede siterte partiet fra side 89 i DG hvor Calle tilsynelatende må minne seg selv om at sine egne reaksjoner er resultater av en iscenesatt situasjon: ”*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*

---

<sup>165</sup> Et stort antall av Sophie Calles kunstneriske prosjekter innebærer en selvscenesettelse, men hun har også produsert arbeider hvor oppmerksomheten rettes mot andre personer eller objekter, eksempelvis *The Blinds, Ghosts (1989-1991)* og *The Detachment (1996)*

*encounter, these symptoms aren't really a part of me.*” Sophie Calle skildrer hele veien hvordan prosjektet fremkaller emosjonelle reaksjoner i henne som er med på å påvirke hennes eget handlingsmønster. Dette er et aspekt ved prosjektet hun retrospektivt har kommentert:

”I did things for him [Henri B.] that I would never do for someone I really loved. I would never spend ten hours outside in the cold waiting for someone – I’ve never been jealous enough or in love enough – but for him I did it... (These works are) a way of creating emotion. I’m not in love, but I have all the... signs.”<sup>166</sup>

Når Sophie Calle ilegger seg reglene hun spiller ut i forbindelse med *Suite Vénitienne* fører dette til en rekke følelsesmessige reaksjoner: ”He is consuming me...”, ”I’m afraid”, ”I don’t want to be disappointed”. Sidereplikkene som avslører disse reaksjonene for leseren utgjør den egentlige voyeuristiske dimensjonen i *Suite Vénitienne*. Henri B. gjør ikke særlig annet enn å følge vanlige turistrutiner som å besøke cafeer, gå i butikker og fotografere venezianske broer og piazzaer. Spenningen i prosjektet ligger ikke i hva Henri B. foretar seg, men heller innsikten leseren får i Calles emosjonelle spenningskurve. Følelsene Calle utvikler som effekt av regespillet er sentral del av *Suite Vénitienne*. Dette er en av grunnene til at *Suite Vénitienne* er et viktig kunstnerisk prosjekt, fordi nettopp følelser og subjektive relasjoner; enten mellommenneskelige relasjoner, eller relasjoner mellom mennesker og objekter, er sentrale tema i så og alle av Calles kunstneriske prosjekter. Dette er ganske særegent for Sophie Calles kunstneriske produksjon.

I introduksjonen til antologien *Rewriting Conceptual Art* nevnes Sophie Calle som et eksempel på en ledende kunstner blant flere som utover 90-tallet har stått for en trend av en mer autobiografisk orientert konseptkunst hvor subjektivitet har blitt et viktig tema.<sup>167</sup> I utstillingskatalogen fra den retrospektive Calle-utstillingen på Pompidou våren 2004, forsøker kuratoren Christine Macel i et intervju med Sophie Calle å spørre om hun ikke kan sies å ha skapt en trend for autobiografisk performance innen samtidskunst:

“Yet there are more and more art critics these days who are realizing that you were in at the beginning of that ‘fictionalist’ trend, which was the continuation of the utopia of a link between art and life, of the production of a performance in your own life with an autobiographical link. Are you aware of that?”<sup>168</sup>

Sophie Calle svarer: “It’s not for me to talk about that.”<sup>169</sup> Et par punkter er problematiske i forhold til Macels spørsmål. Det første er hennes påstand om at Sophie Calle representerer det å skape en performance med en autobiografisk link. At Calle gjør dette er riktig, men det blir litt vagt å definere Sophie Calles prosjekter slik. Calle skaper oftere prosjekter som hun lever ut og som derfor retrospektivt blir en del av hennes livshistorie enn at hun jobber med utgangspunkt i

<sup>166</sup> Deborah Irmas intervju med Sophie Calle som sitert i Weintraub, *op. cit.*, s. 67

<sup>167</sup> Bird og Newman (red.) *Rewriting Conceptual Art*, London 1999, s. 9/10

<sup>168</sup> Macel, *op. cit.*, s. 82

<sup>169</sup> Macel, *op. cit.*, s. 82



hendelser fra sitt eget liv (selv om hun har gjort begge deler). Dette er et viktig poeng som jeg vil returnere til i oppgavens siste kapittel hvor kunstnersubjektet hos Calle og Auster vil bli et sentralt tema. Det andre som er problematisk med Macels utsagn og med beskrivelsen i *Rewriting Conceptual Art* er at den autobiografiske trenden som det i begge tekster påstas at Sophie Calle er en del av kanskje ikke gjelder så mange kunstnere som man kan få inntrykk av. Grunnen til at noen synes å se en autobiografisk trend innen nyere kunst, er kanskje den at mange kunstnere de siste tiårene innen Body Art, performance og konseptkunst har brukt seg selv. Det at kunstneren selv poserer i verket eller bruker seg selv som objekt trenger imidlertid ikke bety at det ligger sterke autobiografiske referanser i verket, eller at kunstneren er opptatt av egen subjektivitet. Amelia Jones lanserer i sin bok *Body Art Performing the Subject* i likhet med (blant andre) Jon Bird og Christine Macel subjektivitet som det mest sentrale tema innen vår tid, men Jones påpeker mer nyansert at subjektivitet som tema i nyere kunst gjerne dreier seg om subjektivitet i forhold til tema som for eksempel kjønn og kulturell tilhørighet.<sup>170</sup> I en annen bok Jones har skrevet sammen med Tracey Warr, *The Artists Body*, har et eget kapittel fått tittelen “Performing Identity”. I innledningen til kapittelet påpekes i tråd med hva Jones skriver i *Body Art Performing the Subject* at utforskningen av identitet i disse arbeidene spesielt gjelder kunstnere som har utforsket identitet gjennom spørsmål om kjønn, rase og seksualitet.<sup>171</sup> Jeg tror det gir et riktigere bilde slik Amelia Jones skriver at subjektivitet på et mer generelt kulturelt betinget plan har vært et sentralt tema innen postmodernismen gjennom ulike strategiske tilnærminger enn å skulle påstå at autobiografisk orientert kunst har vært en generell stor trend de siste årene. Med andre ord vil jeg påstå at det ikke er spesielt mange kunstnere de siste årene som har jobbet eller jobber med å blande egen biografi, personlige opplevelser og gjennomføringen av kunstprosjekter sammen på et så intrikat plan som en kan se det hos Sophie Calle. Nettopp her mener jeg Calle delvis står i en spesiell posisjon, samtidig som dette utgjør en parallell mellom Austers forfatterskap og Calles kunstneriske produksjon og dermed en viktig forutsetning for realiseringen av DG.

For å gi videre perspektiver å lese Calles selviscenesettelse ut av, vil jeg kort gjøre en oppsummering av enkelte utvalgte kjente kunstnere som har brukt seg selv i sin kunstproduksjon og som gjennom bruken av ulike strategier har jobbet med ulike tilnærminger til subjektivitets- og identitetsproblematikk. Kunstnerne jeg nevner representerer bare et visst utvalg forskjellige strategier, og er ikke ment som noen presis oppsummering av kunstnere som jobber med selviscenesettelse. Av kunstnere som har jobbet delvis autobiografisk de siste årene ser det ut til at dette i noe større grad er en strategi som velges av kvinnelige kunstnere enn hva gjelder

---

<sup>170</sup> Jones, *op. cit.*, s. 31

<sup>171</sup> Warr og Jones, *The Artists Body*, Phaidon, Hong Kong 2003, s. 134

mannlige kunstnere. I følge Tony Godfrey er det nettopp kvinnelige kunstnere som introduserer tema som subjektivitet og identitet i forbindelse med konseptuelle arbeider på slutten av 60-tallet:

Though perhaps marginalized and undervalued at the time, artists such as these were to be an important model for a later generation of both male and female artists, because of their multivalent approach and for their concentration on issues of subjectivity and identity as well as meaning.<sup>172</sup>

Som eksempler på kvinnelige kunstnere som var med på å introdusere subjektivitet som tema innen kunst via en undersøkelse av feminisme og det feminine kan nevnes Martha Roslers videoverk *Semiotics of the Kitchen* (1975), Annette Messagers *My Voluntary Punishments* (1972) og Hannah Wilke og hennes *What Does This Represent? What Do You Represent? (Reinhardt)* (fig. 29). Ikke minst var Cindy Shermans utforskning av stereotype kvinneroller i serien *Film Stills* (påbegynt 1977) et viktig bidrag til kvinnelige kunstners undersøkelser av egen kvinnelighet og status som objekt for det mannlige blikk (fig. 30).

Etter hvert er det ikke bare det feminine og femininitet som undersøkes av kvinnelige kunstnere innen konseptkunst/performance/Body Art. Det finnes flere eksempler på kvinnelige kunstnere som har jobbet med en mer eksistensialistisk tilnærming til subjektivitetstematikk gjennom selviscenesettelser som skaper situasjoner som utfordrer fysiske eller psykiske grenser. Et godt eksempel på denne typen verk eller prosjekter, er den jugoslaviske performance-kunstneren Marina Abramovic's *Cleaning the Mirror 1* (1995) eller den cubanske Ana Mendieta's *Silutea Series*, (1973-1977). Både Mendieta og Abramovic har levd i eksil, de står dermed også i relasjon til en rekke kunstnere som har jobbet med isolasjon og annerledeshet med utgangspunkt i undersøkelser av kulturell identitet. Eksempler på kunstnere som har jobbet med dette som utgangspunkt er Amelia Mesa-Bains, James Luna, David Hammons og Tomie Arai. Kulturell identitet er blitt et viktig og utfordrende tema i vår postkoloniale, globaliserte verden hvor grenser viskes ut. Annerledeshet er blitt et viktig tema ikke minst også for kunstnere som jobber med seksualitet som tema Felix Gonzales-Torres og Robert Gober.

Alle kunstnerne og retningene jeg har nevnt til nå er rettet mot undersøkelser av kollektive kulturelle identiteter. Ved siden av disse mer kollektivt kulturelt orienterte praksisene er det selvfølgelig også andre kunstnere enn Sophie Calle som er kjent for på ulike måter å blande kunst og liv eller delvis blande inn egen biografi. Jeg vil i det følgende foreta en kortere oppsummering av noen av de mest kjente kunstnerne som har jobbet med selviscenesettelse på ulike måter de siste tiårene. Joseph Beuys skapte en myte om at han under sin periode som jagerflyver under annen verdenskrig hadde blitt skutt over ned Russland, hvor han ble reddet av

---

<sup>172</sup> Godfrey, *op. cit.*, s. 298 i forbindelse med oppsummeringen av kapittelet "Where Were They? The Curious Case of Woman Conceptual Artists"

russiske tartarere som hadde smurt inn den skadede Beuys i fett og pakket ham inn i filt. Denne myten la mye av grunnlaget for Beuys' kunstneriske produksjon. Kunstnerparet Gilbert & George møttes under utdanning på slutten av 1960-tallet i England. På begynnelsen av 1970-tallet gjorde de sin første "Living Sculpture" sammen og siden dette har de levd livet sammen nærmest som en eneste lang pågående performance (fig. 31). Kultfigur og superstar innen kunstverdenen Jeff Koons sjokkerte mange med å la sitt eget liv og kunstprosjekt tilsynelatende smelte sammen idet han valgte å gifte seg med den italienske pornostjernen Cicciolina Staller etter å ha brukt henne i den delvis pornoerotiske serien *Made in Heaven* (fig. 32). En av de yngre stjernene innen kunstverdenen i dag, Matthew Barney, er kjent for filmsyklusen *Cremaster* (1994-2001) hvor historiske hendelser, mytologi og Barneys egne autobiografiske referanser blandes sammen (fig. 33). Den franske performance-kunstneren Orlan bruker ikke sin egen biografi som utgangspunkt for verker eller prosjekter, men har fra 1990 og utover forandret drastisk på sitt eget utseende gjennom en serie kirurgiske performances kalt *The Reincarnation of Saint Orlan* (fig. 34). Norske Vibeke Tandberg spiller i så og si alle av sine verker ut forskjellige roller hvor hun utforsker tema som kjønn, identitet og skjønnhet gjennom iscenesatte fotografier. I likhet med Calle har Tandberg ved flere anledninger utfordret grensene mellom kunst og virkelighet gjennom serier som *Bride* (1993) hvor hun leide en bryllupsfotograf til å portrettere henne som brud med ti forskjellige menn, portretter som ble trykket som bryllupsannonser i ti forskjellige norske aviser (fig. 35 – 36), eller serien *Living Together* (1996) hvor Tandberg opererer som sin egen tvillingsøster i 22 forskjellige iscenesatte situasjoner og får det hele til å se ut som en serie bilder fra et privat fotoalbum. Britiske Tracey Emin er kanskje den av de kvinnelige samtidskunstnerne som tilsynelatende befinner seg nærest opp til Sophie Calles kunstneriske strategi. I flere av Emins verker bruker hun episoder fra sitt eget liv som utgangspunkt, som eksempler på dette kan nevnes *Everyone I Have Ever Slept With From 1963 – 1995*, et arbeid fra 1995 hvor Emin hadde brodert navnet på alle hun hadde ligget sammen med i den gitte årsperioden på innsiden av en teltduk (fig. 37). I likhet med hva angår Calles arbeider hvor eget liv brukes som utgangspunkt for prosjekter, er det vanskelig å skille mellom fakta og fiksjon i Emins verker. Den sterkeste forbindelsen mellom Emin og Calle ligger i hvordan de går inn i det dypt spesifikke og personlige.

Blant kunstnerne nevnt ovenfor er fellestrekket at kunstneren har brukt seg selv i kunstproduksjonen for å stille spørsmål om tema vedrørende subjektivitet og identitet. Som en generell tendens kan man si at kvinnelige kunstnere jobber med å bruke seg selv på et mer personlig nivå enn menn. Hos få er det imidlertid så tette linjer mellom kunstnerisk produksjon og kunstnerens liv som det er hos Sophie Calle. Hun jobber i flere prosjekter spesifikt med

identitetsdannelse og spørsmål om hva en personlig (ikke kollektiv kulturell) identitet utgjøres av. *Suite Vénitienne* er det første av Calles kunstneriske prosjekter hvor innslaget av det personlige og tilsynelatende private spiller en stor rolle. I Calles prosjekter vies ofte det psykologiske stor oppmerksomhet gjennom tilsynelatende private betroelser, eller gjennom at hun foretar en inntrengning i andres private sfære på ulike plan.<sup>173</sup> Flere av Sophie Calles prosjekter kan nærmest oppfattes som en foto-tekst versjon av en *journal intime*, som i *Suite Vénitienne* hvor hun lister opp hver minste detalj av det hun opplever, og hvor personlige kommentarer spiller en vesentlig rolle i verket.<sup>174</sup> Få kunstnere kan sies å ha tatt subjektivitetsundersøkelsen ned på et så personlig og intimt plan som Calle gjør det i tidligere nevnte *Psychological Assesment*, *Autobiographical Stories* eller *No Sex Last Night* som alle er prosjekter hvor hun bruker episoder og hendelser fra eget liv som utgangspunkt for kunstneriske prosjekter. Enkelte av Calles prosjekter utgjør ikke bare viktige bidrag til hennes kunstneriske produksjon, men er samtidig viktige hendelser i hennes livshistorie. Som det mest ekstreme eksempelet kan nevnes ekteskapet med kunstneren Greg Shepard som blir gjennomført i forbindelse med *No Sex last Night* (1992).<sup>175</sup> I den neste delen av kapitlet vil jeg gå dypere inn i nettopp subjektivitetsundersøkelsen i Sophie Calles kunstneriske prosjekter gjennom lesninger av prosjektene *The Detective*, *The Hotel* og *The Address Book*. Jeg vil bruke disse prosjektene som eksempler på hvordan Sophie Calles arbeider berører dypt psykologiske og eksistensielle spørsmål om subjektivitetsdannelse og mellommenneskelige relasjoner.

#### 4.2 The Detective - selvportrett

”In April 1981, at my request, my mother went to a detective agency. She hired them to follow me, to report my daily activities, and to provide photographic evidence of my existence.”<sup>176</sup>

I prosjektet *The Detective* fra 1981 snus Sophie Calles forfølgelsesaktiviteter fra *To Follow* og *Suite Vénitienne* på hodet. I *The Detective* er det Sophie Calle som blir overvåket. Calle får moren til å hyre en detektiv til å kartlegge alle av Sophie Calles bevegelser for en dag. På samme måte som i *Suite Vénitienne* serveres dokumentasjonen av *The Detective* som en utførlig rapport nøyaktig datert og markert med klokkeslett i forhold til de forskjellige opptegnelsene. Sophie Calles egen rapport eller beskrivelse av den 16. april 1981 står imidlertid ikke alene her slik vi så det i *Suite Vénitienne*; i dokumentasjonen av *The Detective* har Calle også inkludert den innleide detektivens rapport som moren fikk tilsendt etter at detektivens oppdrag var fullført. Den kinesiske esken av ledd i overvåkningen stopper ikke her. Calle har tilført den høyst kunstige forfølgelsesøvelsen en spesiell

---

<sup>173</sup> Dette gjelder ikke alle av Sophie Calles prosjekter, eksempler, men et stort flertall

<sup>174</sup> Sophie Calles veksling mellom et personlig og et mer kjølig, ”objektivt” rapporterende språk, forhindrer imidlertid prosjektene fra å fremstå som rene dagboks-betroelser.

<sup>175</sup> Et prosjekt som kanskje kan gi visse assosiasjoner til ekteskapet mellom Jeff Koons og Cicciolona Staller.

<sup>176</sup> DG, s. 120/121

vri. Detektiven som overvåket Calle ble i likhet med henne også overvåket, av Sophie Calles kamerat Francois M. *The Detective* har dermed en tredelt struktur: 1) Sophie Calles egen rapport 2) Den innleide detektivens rapport og 3) Francois M's rapport.

I og med at det er Sophie Calle selv som blir forfulgt i *The Detective*, er det detektivens og Francois M's fotografier som utgjør det fotografiske materialet i prosjektet. Kanskje som en ironisk kommentar til forfølgelsen som utspiller seg bærer Calle et fotoapparat over skulderen mens hun blir forfulgt. Dette bruker hun imidlertid bare ved én anledning, inne i Louvre, hun fotograferer Tizians maleri *Man with a Glove*. Fotografiene fra *The Detective* kan deles inn på følgende måte:

- 1) Et fotografi av Sophie Calle helfigur i profil, antagelig tatt av fotograf i studio (fig. 38)
- 2) Avfotografert filmrull med alle fotografiene fra forfølgelsen tatt av detektiven (fig. 39)
- 3) Diverse fotografier tatt på avstand av Sophie Calle mens hun beveger seg rundt i byen (fig. 40)
- 4) Francois M's fotografier av detektiven mens han forfølger Sophie Calle (fig. 41)

I likhet med *Suite Vénitienne* er det også her foto og tekst sammenstilt som fungerer som dokumentasjon. Fotografiene er på samme måte som i *To Follow...* og i *Suite Vénitienne* snapshots tatt på avstand av de forfulgte, her henholdsvis Sophie Calle og den innleide detektiven. Det mest interessante ved *The Detective* er konseptet med eskestrukturen av forfølgelser som Calle har iscenesatt, og som resulterer i at man i lesningen av prosjektet kan sammenligne tre rapporter fra tre forskjellige synsvinkler over de samme handlingene.

Den første rapporten som presenteres i *The Detective* er Calles egen tekst: "I am getting ready to go out. Outside, in the street, a man is waiting for me. He is a private detective. He is paid to follow me. I hired him to follow me, but he does not know that."<sup>177</sup> På samme vis som i *Suite Vénitienne* lister Calle nøyaktig opp sine handlinger. I forbindelse med lesningen av *Suite Vénitienne* la jeg stor vekt på de kursiverte setningene som formidlet tilsynelatende private tanker og føleleser. *The Detective* inneholder også tilsynelatende betroelser omkring hva Calle føler og tenker om det som utspiller seg, men i *The Detective* er ikke disse setningene skilt ut fra den resterende teksten.

Sophie Calle rapporterer at hun går ut av døren hjemme klokken 10.20., ikledt grå bukser, svarte strømpebukser, svarte sko og en grå regnkåpe, over skulderen bærer hun en gul veske og et kamera. Calle spiller hele dagen et spill med detektiven hvor hun strukturerer sin dagen på en måte som skal vise hvem hun er gjennom ytre handlinger. Hele dagen oppsøker Calle steder som har betydning noe spesielt for henne. På denne måten kan Sophie Calle sies å forsøke og tegne opp et portrett av seg selv for detektiven gjennom hva hun omgir seg med. Det første personlige

---

<sup>177</sup> DG, s.124

stedet hun besøker, er Montparnasse kirkegård. Her legger hun blomster på graven til en Pierre V. Calle betror i sin tekst til prosjektet at hun pleide å gå forbi denne graven til skolen hver dag, og pleide å leke at det befant seg en mann gjemt i hvelvet som bare overlevde på grunn av mat hun tok med. Etter besøket på Montparnasse kjøper Sophie Calle avisene *Le Monde* og *Pariscope*, og går for å møte en venninne, Nathalie M på cafe. På dette tidspunktet i teksten begynner hun på samme måte som i *Suite Vénitienne* å blande inn følelser og personlig refleksjon i teksten. Calle betror leseren at hun ikke vil snakke med Nathalie M om hva som utspiller seg: "I am superstitious, so I don't want to speak of 'him', of the man who should be following me. I don't know if he is really there."<sup>178</sup> I likhet med hvordan Calle skildret at hun ble emosjonelt engasjert i Henri B., gir hun også her et inntrykk av at hun er i ferd med å etablere en slags relasjon til detektiven. Eksempelvis er det for detektivens skyld at Calle går til frisøren: "It is for 'him' I am getting my hair done."<sup>179</sup> Calle vil at detektiven skal like henne og få et positivt inntrykk av henne. Etter å ha vært hos frisøren fortsetter Sophie Calle til andre steder i Paris som betyr noe for henne, hun fortsetter til Jardin de Luxembourg hvor hun fikk sitt første kyss: "I want to show 'him' the streets, the places I love. I want 'him' to be with me as I go through the Luxembourg where I played as a child and where I received my first kiss in the spring of 1968."<sup>180</sup> Litt senere (12.30) får Calle øye på detektiven for første gang: "My eyes meet, on the other side of the boulevard Saint-Germain, those of a man about twenty-two years old, five feet six inches tall, short straight light brown hair, who jumps suddenly and attempts a hasty and awkward retreat behind a car. It's 'him'.<sup>181</sup> Etter å ha besøkt sitt eget atelier bestemmer Calle seg for å gå litt rundt i Paris: "I'm afraid I've lost 'him'. Since our 'meeting' at the Carrefour de l'Odeon, not once did I feel his presence. I walk in the middle of the street."<sup>182</sup> Klokken 14.00 går Sophie Calle inn i H Roger-Violett, Documentation Photographique, hvor hun leter gjennom filer på privatdetektiver. Her forsøker hun å finne portrettet av detektiven som forfølger henne, men finner ingen som ser like ung ut. "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 am not afraid of loosing 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."<sup>183</sup> På slutten av *Suite Vénitienne* konkluderer Calle "our story comes to a close", gjennom den kommentaren etablerer Calle en relasjon mellom seg selv og Henri B. Den samme funksjonen får

---

<sup>178</sup> DG, s.124

<sup>179</sup> DG, s.124

<sup>180</sup> DG, s.126

<sup>181</sup> DG, s.126

<sup>182</sup> DG, s.126

<sup>183</sup> DG, s.126

den ovenstående kommentaren, hvor Calle beskriver inn hvordan hun selv og privatdetektiv X har blitt en del av hverandres liv ved å gjensidig ha strukturert en dag i forhold til hverandre.

Sophie Calle går videre til og inn i Louvre, hvor hun stopper ved *Man with a Glove* og blir stående i hele tretti minutter. I Tuileries-hagen tilbyr en mann seg å fotografere Calle, noe hun takker ja til. Slik oppstår en situasjon hvor hun fotograferes både av denne mannen og av detektiven samtidig. Deretter setter Calle seg på café i Tuileries hvor hun bestiller seg en øl: "I take pleasure in watching 'him' have his drink at the counter."<sup>184</sup> Klokkeren 16.30 møter Sophie Calle kameraten Jacques M før hun alene går videre til kinoen Gaumont-Colisée. Igjen betror Calle seg til leseren idet hun forteller hvordan detektiven opptar tankene hennes inne på kinoen: "I only think of 'him'. Is he enjoying this scattered, diffuse, and ephemeral day I have offered him – our day?"<sup>185</sup> Sophie Calle avslutter dagen med å gå videre til Galerie Chantal Crousel hvor det underlig nok samme kveld, i følge henne, er åpning av en utstilling med Gilbert & George. Her møter Calle sin egen far og noen venner, og er ute på fest for Gilbert & George til langt på natt. Klokkeren fem på morgenen blir hun med en Dan J hjem til hotellet hans: "At 5. A.M. we grab another taxi to go to his hotel, the Hôtel Tiquetonne. I am drunk and fall asleep. Before closing my eyes, I think of 'him'. I wonder if he liked me, if he will think of me tomorrow."<sup>186</sup> Som i *Suite Vénitienne* er Calle i tydelig involvert i sitt eget prosjekt, tilsynelatende i en slik grad at tanken på detektiven konsumerer henne.

Etter Sophie Calles rapport i *The Detective* følger detektivens rapport: "At 10:00 a.m. I take up position outside the home of the subject, 22 rue Liancourt, Paris 14th."<sup>187</sup> Typografisk skiller Calles og detektivens rapport seg fra hverandre gjennom at det i detektivens rapport er brukt en annen font som kan minne om en skrivemaskin-skrevet rapport. Når man begynner å lese detektivens rapport er kontrasten mellom Calles utførlige og emosjonelt ladede rapport og detektivens tørre og profesjonelle nedtegnelser påfallende. Detektivens rapport inneholder korte, saklige gjengivelser av hvilke steder Calle oppsøker, hva hun foretar seg på disse stedene, samt beskrivelser av personene hun snakker med i løpet av dagen.

Det første detektiven beskriver er hvordan Sophie Calle er kledd. Videre beskriver han hvordan Calle, slik hun selv har beskrevet, kjøper blomster og begir seg videre til Montparnasse, at hun deretter kjøper seg aviser osv. Alle detektivens nedtegnelser er skrevet i et saklig rapporterende språk og Calles bevegelser plasseres med nøyaktige tidsangivelser. Detektiven omtaler hele tiden Calle som "the subject", det synes som han holder en profesjonell distanse, og ikke tar videre interesse i det hun foretar seg: "At 12.40 a man of about sixty, 5'6", very stout,

---

<sup>184</sup> DG, s.126

<sup>185</sup> DG, s.126

<sup>186</sup> DG, s.126

<sup>187</sup> DG, s.128

wearing a gray suit with a gray hat and spectacles with thick black frames, kisses the subject on the cheek.”<sup>188</sup> Til og med i beskrivelsen av et kyss bruker detektiven ordene ”the subject” om Sophie Calle, dette viser tydelig distansen detektiven holder til sitt objekt. Detektiven rapporterer videre at Calle går til Louvre og står foran Tizian-maleriet i en halvtime. Ikke på noe tidspunkt blandes personlige betraktninger inn. Detektivens rapport om Calles foretakelser stemmer med hennes beskrivelser helt frem til klokken 17.25 når Sophie Calle går på kino. Etter kinobesøket rapporterer detektiven videre hvordan Calle går til metroen for å returnere hjem: ”At 8:00 the subject returns home. The surveillance ends.”<sup>189</sup> Som allerede beskrevet skildrer Sophie Calle i sin rapport at hun avslutter dagen med å gå på vernissage for Gilbert and George for deretter bli med Dan J hjem. Det er ikke godt å vite hvem som har rett – detektiven eller Sophie Calle? Som allerede beskrevet i begynnelsen av dette kapittelet, sier Calle at det ikke spiller noen rolle hva som egentlig har utspilt seg i forbindelse med dokumentasjonen av hennes prosjekter. Er det detektiven som dikter opp en slutt på den for ham tilsynelatende trivielle og meningsløse forfølgelsen? Eller er det Sophie Calle som ikke vil at dagen skal ende trivielt og som dikter inn en vernissage med Gilbert & George,<sup>190</sup> og ikke minst et nattlig besøk til Dan J?

Helt til slutt i dokumentasjonen av *The Detective* følger Francois M’s beskrivelse av hvordan han i sin tur overvåket detektiven: ”Thursday April 16, 1981, at about 5:15 P.M., Sophie Calle came out of the Palais de la Découverte. I immediately noticed that she was followed by a young man aged about twenty-five, in a leather jacket, with a camera round his neck and a bag over his shoulder. He was walking about twenty meters behind her and photographed her at the first crossroads. I, in turn, photographed him.”<sup>191</sup> Detektiven som tror han er leid inn for å forfølge Sophie Calle blir selv overvåket og forfulgt, og Sophie Calle (som detektiven tror er uvitende om forfølgelsen) får øye på detektiven ved flere anledninger. I følge Francois M’s beskrivelser avslutter detektiven sin dag med å gå på kinoen Lord Byron klokken 17.30. Sammen med Francois M’s tekst er det inkludert seks fotografier Francois M har tatt av detektiven. Francois M’s tekst fungerer som bevis for at detektiven faktisk har forfulgt Calle, og kan slik sies å ha tilført *The Detective* en større grad av autenticitet utover Calles og detektivens rapporter. Samtidig slutter Francois M’s rapport etter at detektiven er gått inn på kino, vi får dermed ikke videre hjelp til å finne sannheten om hvordan Calle avslutter sin dag som forfulgt.

---

<sup>188</sup> DG, s.131

<sup>189</sup> DG, s.137

<sup>190</sup> Som i likhet med Calle jobber med å gjøre seg selv til objekt...

<sup>191</sup> DG, s.138



### 4.3 The Hotel - å kartlegge andres liv

”On Monday, February 16, 1981, I was hired a contemporary chambermaid for three weeks in a Venetian hotel. I was assigned twelve bedrooms on the fourth floor. In the course of my cleaning duties, I examined the personal belongings of the hotel guests and observed through details lives which remained unknown to me. On Friday, March 6, the job came to an end.”<sup>192</sup>

*The Hotel* (1981) er et av Calles mest kjente prosjekter. Som nevnt i forbindelse med diskusjonen av *Suite Vénitienne* er prosjektet en slags videreføring av ideer Calle fikk i forbindelse med forfølgelsen av Henri B. i Venezia. Sophie Calle ønsket som en finale på *Suite Vénitienne* å leie seg inn i Henri B’s hotellrom for å sove i hans seng, men siden dette ikke kunne gjennomføres, fikk Calle senere idéen til det konseptuelle rammeverket for *The Hotel*.

”There’s been a whole succession of projects. There’s a logic to it. Following people in Paris led me to follow someone in a more specific way. The man I spy on in restaurants and shops...I also dream of getting into his hotel room. That idea took me straight to *The Hotel*, where I got taken on as a chambermaid.”<sup>193</sup>

I *The Hotel* forlater Sophie Calle tilsynelatende detektivrollen som var sentral i *To Follow*, *The Detective* og *Suite Vénitienne*. Imidlertid er Calles nedtegnelser fra den korte perioden som stuepike på Hotel C i Venezia nesten som detektivrapporter i formen med nøyaktige dateringer, og svart-hvite snapshots som fungerer som bevis på det Calle noterer seg fra de forskjellige rommene.

Beskrivelsene og dokumentasjonen av hva som har utspilt seg i disse 12 forskjellige rommene er svært gjennomførte. Beskrivelsen av hvert hotellrom åpner med et fargefotografi av en nyoppredd seng fra det aktuelle rommet før rommet okkuperes av hotellgjester (fig. 42 – 43). Romnummeret er plassert over fotografiet på samme side. Deretter følger svært nøyaktige beskrivelser av hva Calle finner og gjør i hotellrommene, samt snapshots av enkelte av gjenstandene hun beskriver fra de respektive rommene.

Alle rommene Calle dokumenterer innledes med en kort introduksjon som angir nøyaktig ukedag, måned, dato og klokkeslett angitt for når Calle skal ha overvåket rommet. Som i *Suite Vénitienne* og *The Detective* er datoene og klokkeslettene med på å øke inntrykket av autentisitet for leseren. Siden det ville bli altfor omfattende i denne sammenhengen å gjennomgå dokumentasjonen av alle rommene, har jeg plukket ut to (rom 28 og rom 30) som får stå som eksempler på prosjektet som helhet:

”Monday, February 16, 9:30 A.M. I go into Room 28. Only one bed has been slept in. I find an impressive pile of luggage on the right along the wall. Four Vuitton suitcases stacked on top of each other, three traveling bags, a row of shoes; eight pairs for the woman (size 38) and five pairs for the man (size 42).”<sup>194</sup>

---

<sup>192</sup> DG, s. 140/141

<sup>193</sup> Sophie Calle i Macel, *op. cit.*, s. 80

<sup>194</sup> DG, s. 146

Den innledende kommentaren omkring hva Calle ser ved første øyekast, etterfølges ganske snart av at hun fortsetter sine undersøkelser av hotellrommet med å åpne skapene og snoke inne på badet. Sophie Calle tar blant annet på seg litt av kvinnens Chanel No. 5 parfyme. Etter hvert åpner Calle en av de besøkenes koffert hvor hun finner *The Economist* og noen bananer, deretter beskriver Calle at hun rengjør rommet og går: "Once the room is made up, I leave."<sup>195</sup> Dagen etter er hun tilbake for å fortsette sine opptegnelser over hotellrommet. Bananene i kofferten fra dagen før er blitt til bananskall i søppelet, i søppelet ligger også et par svarte damesko som Calle tar med seg: "In the wastebasket the banana peels, a bottle of water, and a pair of hardly worn black flat heels (they fit me; I take them)."<sup>196</sup> Over en stol henger en pysjamasbukse, det Sophie Calle ellers ramser opp at hun finner, er et kryssord, noen mintsukkertøy, romanen "Games with Love and Death" av Arthur Schnitzler osv... Den tredje dagen Calle rengjør Rom 28 beskriver hun hvordan pysjamasen fortsatt henger over stolen, og at kryssordet er blitt løst videre siden sist. Det står tre koffert på gulvet som Calle åpner. Her finner hun blant annet "Artists in Crime" av Ngaio Marsh, et gebiss til underdelen av en kjeve, et fotografi av en seilbåt, en adressert konvolutt... "I hear some noise, hastily close the suitcase, and make the bed."<sup>197</sup> Dagen etter beskriver Sophie Calle at paret som bodde på hotellrommet har reist: "Thursday 19, noon. They have gone. They have left nothing behind. I take a last photograph of the unmade beds. The memory I will keep of them is the obscene image of the pajama bottom, lying stupidly on the chair."<sup>198</sup> På den samme siden som den avsluttende kommentaren, finner vi fotografiene Sophie Calle har tatt for å dokumentere rommet: vi ser den tidligere oppredde sengen etter at den er blitt tatt i bruk, fotografier av herre- og dame-skoene Sophie Calle listet opp, gebisset fra kofferten, skoene i søplekassen og pysjamasbuksen som henger over stolen blant annet (fig. 44).

I likhet med hva man kan se ut fra beskrivelsen av rom 28, begynner Sophie Calle å snoke i gjestenes privatliv så å si idet hun entrer hotellrom nummer 30:

"Thursday 24, 9:45 A.M. I go into Room 30. The twin beds are unmade. A general disorder in the room, clothes are flung here and there: a pair of jeans, a suede jacket, etc.. On the right-hand bedside table: maps of Venice, an alarm clock, a book, *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* by Michel Tournier, an appointment book, I flip through it."<sup>199</sup>

---

<sup>195</sup> DG, s. 146

<sup>196</sup> DG, s. 146

<sup>197</sup> DG, s. 146

<sup>198</sup> DG, s. 147

<sup>199</sup> DG, s. 166

I dette rommet får Sophie Calle flere intime opplysninger enn i rom 28. Den ovennevnte notatboken viser seg å være relativt tom. I en av skuffene ved sengen finner imidlertid Sophie Calle en annen notatbok. I denne andre notatboken finner blant annet Calle et kjærlighetstelegram som hun siterer fra som en del av sin rapport. Kjærlighetstelegrammets sentimentale retorikk virker komisk og malplassert i konteksten av Sophie Calles kliniske rapporter: ”I kiss you very tenderly because you love when I do that and so do I.”<sup>200</sup> Ingenting unnslipper Calles rapport, ikke en gang en truse med et brukt bind Calle finner i badekaret, som hun selvfølgelig også fotograferer. Den andre dagen Sophie Calle har ansvar for rom 30 finner og leser Calle dagboken til Patricia M som viser seg å være navnet på en av de to gjestene på det aktuelle hotellrommet. Gjennom denne finner Sophie Calle blant annet ut at Patricia M har to barn, en sønn og en datter, at hun er medlem av en sportsklubb og for øvrig lister Calle opp diverse trivielle opplysninger om hva som har foregått i livet til Patricia M. Calle finner også et brev fra det som må være Patricia M’s mor inne i dagboken, hvor moren klager over at hun ikke ser datteren ofte nok og at datteren må satse mer på karrieren. Etter å ha brukt dagen på å lese gjennom dagbøker og personlige brev, avslutter Calle ironisk nok: ”In the bathroom, I cover up the dirty underwear hanging from the bidet with a towel.”<sup>201</sup> Dagen etter åpner mannen til Patricia M døren når Sophie Calle skal inn, Calle blander inn en personlig kommentar: ”Fabrice in the flesh? For the first time, I imagine for a few seconds a patron taking an interest in my plight as a chambermaid and telling me to drop everything and go away with him, to Paris perhaps.” Allerede i neste setning fortsetter Calle saklig: ”I notice that they drank the tea but ate nothing.”<sup>202</sup> Som i *Suite Vénitienne* veksler også teksten i *The Hotel* mellom det nøytralt beskrivende og mellom innspill av mer subjektiv karakter. Ellers noterer Calle seg at paret har kjøpt en masse postkort med malerier av Bellini og Veronese, Calle leser kjærlighetsbrevet på nytt. Dagen etter reiser paret: ”Friday 27, 10:20 A.M. The Suitcases of Room 30 have been put out in the hallway. They are leaving. I walk past them carrying my broom and my pail. The man stops me; he says, ”Thank you, this is from the whole floor,” takes my hand and slips 33.50 francs into it.”<sup>203</sup> Fotografiene som skal autensitere Calles rapporter fra rom 30 fremstiller blant annet en uoppredd dobbeltseng hvor noen har sovet på hver side, et nattbord overfylt av diverse bøker, ti cigarillos på et bord, en truse med et brukt bind i badekaret og en dongeribukse som henger over en stol blant annet (fig. 45). *The Hotel* kan med fotografiene og tekstene se ut som et prosjekt hvor Sophie Calle bare har holdt seg til det som faktisk har utspilt seg, men det er nettopp i forbindelse

---

<sup>200</sup> DG, s. 166

<sup>201</sup> DG, s. 168

<sup>202</sup> DG, s. 168

<sup>203</sup> DG, s. 168

med dette prosjektet at Calle påpeker at et av hotellrommene er resultatet av hennes egen fantasi om hva hun selv hadde ønsket å finne.<sup>204</sup>

#### 4.4 The Address Book - Portrait in Absentia

”In the summer of 1983, a French newspaper asked me to write a series of articles. Not long before I had found an address book. I decided to photocopy the contents before sending it back anonymously to its owner, whose adress was given on the endpaper. I then contacted those people whose names were noted down and asked them to tell me about the owner. Thus I would get to know this man through his friends, his acquaintances. I would try to discover who he was without ever meeting him, and to produce a portrait of him, over an uncertain length of time, that would depend on the willingness of his friends to talk about him and on the turn taken by events.”<sup>205</sup>

Som tittelen, *The Address Book*, antyder og slik Calle her beskriver, har dette prosjektet utspring i en adressebok hun fant på gaten. Dette prosjektet er sentralt for diskusjonen av DG som helhet i og med at det var *The Address Book* som fikk Paul Auster til å fatte interesse for Calle. *The Address Book* ble gjennomført slik Calle beskriver i det ovenstående ved at hun kontaktet personer i adresselisten i adresseboken og publiserte opplysningene hun fikk gjennom de forskjellige intervjuene som en serie bestående av tekst og foto i avisen *Liberation*, sommeren 1983. Man skulle kanskje tro at venner og bekjente av personen bak adresseboken ville være avventende med å utlevere en bekjent på den måten som det blir gjort i forbindelse med *The Address Book*, men Sophie Calle beskriver deres reaksjoner på følgende måte: ”Most of the people I contacted overcame their initial reticence and agreed to talk, precisely because it was him, and to them all this seemed tailor-made for him. He would love it.”<sup>206</sup> På tross av at vennene til mannen med adresseboken tror at mannen det gjelder bare vil se på prosjektet som noe positivt, ender det hele likevel ikke så bra. Pierre D. returnerer til Paris (”[...] I soon found out that he had gone away for two months to darkest Norway.”<sup>207</sup>), oppdager hva som har foregått og sender et sint brev til avisen som uttrykker hans aggresjon over Calles snoking i hans privatliv. Med dette brevet sender han et nakenbilde av Sophie Calle som *Liberation* velger å trykke som en slags berettiget hevn. Calle konkluderer: ”It ended badly. Although, in a way, he had authenticated my story.”<sup>208</sup> Pierre D.’s aggressive respons i *Liberation* blir nok et spor av, eller bevis for, at Calles prosjekt har involvert en reell person, ikke minst viser Pierre D.’s reaksjon overtråkket av grenser mellom det private og offentlige som Calle foretar i flere av sine kunstneriske prosjekter.

Det er vanskelig å gi en helhetlig beskrivelse av *The Address Book* som prosjekt, da det ble klausulert av den uvitende involverte Pierre D. På grunn av Pierre D.’s reaksjon på Calles

---

<sup>204</sup> Curiger, *op. cit.*, s. 37

<sup>205</sup> DG, s. 76

<sup>206</sup> DG, s. 192

<sup>207</sup> DG, s. 192

<sup>208</sup> DG, s. 192

prosjekt er naturlig nok det tilgjengelige fotografiske og tekstlige materialet svært begrenset. Det eneste man har tilgang til av prosjektet i dag, er Calles oppsummerende gjengivelse av prosjektet i DG. Presentasjonen av *The Address Book* i DG åpner med et fotografi av en adressebok som ligger på bakken (fig. 46). På samme måte som i *To Follow...*, *Suite Vénitienne* og *The Hotel* behandler Sophie Calle fotografiet også her som et medium som fungerer som et slags spor eller bevis på det som skal ha utspilt seg. Etter fotografiet av adresseboken følger Calles oppsummering av innholdet i adresseboken:

”In this thick, faded hardback notebook with torn red binding and a black spine, measuring fifteen by twelve centimetres, there were 408 names, distributed as follows: 25 A, 63 B, 35 C, 38 D, 6 E, 22 F, 18 G, 3 H, 6 I, 5 J, 14 K, 28 L, 42 M, 8 N, 10 O, 21 P, 13 R, 19 S, 13 T, 1 U, 12 Y, 3 W, 3 Z.”<sup>209</sup>

I tillegg til å liste opp hvor mange navn som befinner seg bak hver bokstav i adresseboken, noterer Calle seg også hvilke og hvor mange forskjellige land personene i adresseboken kommer fra. Sophie Calle merker seg også at eieren av adresseboken hele tiden har fylt inn med rød penn dersom noen var gått bort av bekjentskapene på listen. Hun oppsøker til og med en skriftforsker for å få ham til å uttale seg om eieren av adresseboken: ”The graphologist I consulted saw the author of this writing as an intelligent, highly educated, and well-structured person with a dry, sharp sense of humor.”<sup>210</sup> Calle undersøker alle tegn hun finner i adresseboken.

Den neste siden med dokumentasjonen av *The Address Book* i DG består av en foto-kopi av det som antageligvis var den første avis-siden fra trykkingen av prosjektet i avisen *Liberation*. Fotografiet på denne avissiden er av en statue av to personer kledd i kappe, den ene lener seg mot den andre, den ene personen er uten ansikt, vi ser bare en skygge inne i kappen (fig. 47). Dette fotografiet kan sees på som en kommentar til *The Address Book* – vi ser bare konturene av Pierre D. På de følgende to sidene i DG har Calle laget en oppsummering av hva hun lærte av diverse faktaopplysninger om mannen bak adresseboken. Som en innledning til beskrivelsene kommenterer Calle: ”My investigation lasted twenty-eight days (and gave rise to twenty-eight daily articles). Right from the first descriptions, I found myself liking him.”<sup>211</sup> Det man oppdager som leser av Calles korte oppsummering, er hvor lite som skal til før det begynner å tegne seg et bilde av en person. Man kan ikke unngå som leser å skape seg et bilde av denne Pierre D. på tross av at vi ikke presenteres for en eneste uttalelse fra ham selv, eller får se noe fotografi av ham. *The Address Book* er et prosjekt som viser oss hvordan vi leser verden rundt oss. For å gi et videre inntrykk av prosjektet vil jeg kort sitere noen passasjer:

---

<sup>209</sup> DG, s. 189

<sup>210</sup> DG, s. 189

<sup>211</sup> DG, s. 191

"A man who never says, 'Yes, okay', but 'with pleasure, I'm honored', with courtesy, lots of affectation, bowing and scraping, but funny, very funny, with a particular inflexion of the voice, a kind of controlled incongruity, verging on mannerism, with the flowers of rhetoric, the tone rising and falling."<sup>212</sup>

"[...] a pinball wizard, who looks out of place in a nightclub, who wears sagging clothes, who overdoes things: oversize jackets, checked trousers,; who is like someone out of a childrens book who is both candid and learned [...]"<sup>213</sup>

"A man at home as a fruitcake, organized in his solitude. Mysterious. Someone who would be capable of disappearing without trace."<sup>214</sup>

Bildet man sitter igjen med av Pierre D. som person etter å ha lest Sophie Calles forkortede versjon av *The Address Book*, er paradoksalt nok tydeligere enn bildet en sitter igjen med av Henri B. fra *Suite Vénitienne*. Calle påstår i *The Address Book* at hun gikk så langt som til å misunne livet til en mann hun aldri hadde møtt: "I could almost say that I knew him well. I had left my home to move into a more anonymous place so I could immerse myself more radically in his life and habits. I had stopped seeing my friends the better to devote myself to his – whom I envied him, in fact."<sup>215</sup>

Som jeg nevnte innledningsvis, resulterte Pierre D.'s reaksjon i at Sophie Calle blir forbudt å siden skulle utgi prosjektet i sin helhet i bokform. Som en siste finale på dokumentasjonen av *The Address Book* i DG inkluderer Calle derfor sin kontrakt med forlaget (Violette Editions) angående beskyttelse av privatpersoner:

"That is why, for legal reasons, and because '...the Author hereby warrants to the Publisher that the work does not violate or infringe...any duty to respect of privacy and is not defamatory or otherwise unlawful...and shall indemnify the Publisher against all actions, suits, proceedings, claims, demands, loss of profits and costs...directly occasioned to the Publisher in consequence of any breach of this warranty...' that the full story of *The Address Book* is missing from this publication."<sup>216</sup>

Ved siden av den avsluttende teksten fra *The Address Book* i DG, er det gjengitt en kopi av avissiden fra den siste artikkelen trykket i *Liberation* i forbindelse med prosjektet. Fotografiet på denne avissiden fremstiller ikke noe bestemt, men ser heller ut som et fotografi som kunne vært tatt ut av et bilvindu fra en bil i bevegelse, alt vi ser er noen utflytende flekker. En dobbeltside med et fotografi av en bunke med *Liberation* får avrunde presentasjonen av *The Address Book* i DG, disse avisene er sikkert ment å være et bilde på de 28 avisutgavene med artiklene som nå er klausulert av Sophie Calles offer (fig. 48).

---

<sup>212</sup> DG, s. 191

<sup>213</sup> DG, s. 191

<sup>214</sup> DG, s. 191

<sup>215</sup> DG, s. 192

<sup>216</sup> DG, s. 192

#### 4.5 Kunstnersubjektet og intersubjektivitet hos Sophie Calle

Jeg vil i det følgende gå inn på en generell diskusjon av *The Detective*, *The Hotel* og *The Address Book* som utgangspunkt for en videre diskusjon av Calles prosjekter med særlig tanke på subjektivitets- og identitetsproblematikk. I denne sammenhengen vil begrepet intersubjektivitet bli sentralt. Jeg vil gjøre rede for dette begrepet og relevansen til Sophie Calles prosjekter i den avsluttende avsluttende delen av kapitlet. Det jeg er mest interessert i i denne sammenhengen er hvordan Calle i sine prosjekter kan sies å jobbe med subjektivitetsdannelse og hvordan vi leser verden, ikke minst hvordan hun gjennom disse undersøkelsene kanskje også er med på å skape et nytt kunstnersubjekt.

Noe av det mest påfallende med de kunstneriske prosjektene jeg har foretatt en lesning av i dette kapitlet, er hvordan Calle her går inn i en detektivrolle hvor hun jobber med å dokumentere og kartlegge andres og egne tilsynelatende trivielle bevegelser og gjøremål. I *The Detective* er det Sophie Calles egen eksistens som skal bevises, i *The Hotel* kartlegges hotellgjestenes vaner og oppførsel via etterlatenskaper på rommene, og i *The Address Book* forsøker Sophie Calle gjennom en sofistikert strategi å skape et slags portrett av mannen bak adresseboken ved å systematisk intervju mannens bekjente. Alle de tre prosjektene har sin kjerne i en detektivaktig kartlegging og dokumentasjon gjennom foto og tekst. Den største forskjellen mellom en detektivroman og Calles dokumentariske kunstprosjekter er at hun ikke forsøker å dokumentere eller rulle opp et bestemt hendelsesforløp; det Calle forsøker å kartlegge er sin egen og andres identitet. I utstillingen *Proofs* som ble arrangert ved Hood Museum of Art i 1992 var fokuset nettopp på de av Calles prosjekter som innebærer en form for detektivrolle. Kathleen Merrill gir i katalogteksten en presis og interessant beskrivelse av disse prosjektene:

Sophie Calle privileges the subjective realms of emotion, desire, and memory as proof of the reality of her subjects. By contrast, the photographic evidence and quantitative information she presents reveal relatively little, subverting our expectations of such 'objective' proof. Because her subjects are absent or are by their very nature uncertain, it is how people know the subjects that informs our understanding. By exposing intimate possessions, thoughts and habits or by relating the impact of an object on those around it, Calle reveals the most compelling aspects of her subjects. Having been filtered through another's experience, the significant details related in personalized accounts come closer to conveying the essence of the subjects. It is through subjective connections that things and people develop meaning or importance in our lives. The participation of others, knowingly or unknowingly, is crucial in most of Calle's projects. By using others as accomplices, Calle explores how the existence of a person or object is uniquely understood by different people and how different forms of knowledge combine to evoke a compelling identity.<sup>217</sup>

Slik Merrill oppsummerer, er temaet i Calles prosjekter ofte hvordan vi leser verden og hvordan vi setter sammen informasjonen rundt oss for å danne oss et bilde av andre mennesker, eller av oss selv. Sophie Calle kartlegger ofte det fraværende, slik Merrill påpeker, og som jeg har forsøkt

---

<sup>217</sup> Kathleen Merrill, "Proofs: The Work of Sophie Calle", *Proofs*, Hood Museum of Art, 1993, s. 11

å vise i mine lesninger. Fraværet som ligger i kjernen av mange av Calles prosjekter er det jeg ser på som kanskje aller mest sentralt i forhold til hennes kunstnerskap. Samtidig er dette fraværet noe av det mest sentrale når det gjelder forbindelsene mellom Sophie Calle og Paul Auster spesielt, og dermed berører dette også DG som helhet.

Paul Auster beskriver slik jeg tidligere har nevnt *The Address Book* som en form for "Portrait in Absentia", dette er i grunnen et like betegnende uttrykk for *The Hotel* og *The Detective*. Disse prosjektene har til felles at de peker mot hva en identitet utgjøres av gjennom Calles dokumentasjon av de fragmenterte sporene alle mennesker legger igjen rundt seg i form av de objektene man omgir seg med (*The Hotel*) eller de inntrykkene man etterlater av seg selv hos sine bekjentskaper (*The Address Book*, *The Detective*). Sophie Calles detektivlignende undersøkelser av identitet kan sies å ligge nært opp mot Derridas begrep *trace*. Jeg har allerede skrevet om Derrida i forbindelse med undersøkelser av identitet i Paul Austers litteratur, da spesielt opp mot begrepet *différance*, og hvor jeg skrev med utgangspunkt i Derrida hvordan vår identitet kanskje kan sies å ligge i mellomrommet mellom alle utsagn og handlinger et menneske etterlater seg.<sup>218</sup> I videste forstand kan Derridas begrep *trace* sies å betegne slike spor. Nicholas Royle nevner i sin bok om Derrida som et tragisk men kraftfullt eksempel fra 11. september 2001 hvordan flere om bord på flyene la igjen telefonsvarerbeskjeder til familie og venner som et eksempel på *trace*. Alle utsagn, alle handlinger, alle objekter vi omgir oss med konstituerer en form for spor (*trace*). Jaques Derrida bruker i utgangspunktet begrepet *trace* i forbindelse med tekster. Derrida utvikler tanken om at en skreven tekst er "a fabric of traces".<sup>219</sup> Som Nicholas Royle påpeker i sin bok kan imidlertid Derridas begrep om tekst også utvides til å gjelde all erfaring vi er omgitt av, slik at verden rundt oss i videste forstand er en vev av spor (*trace*), eller slik Derrida uttrykker det (i følge Royle): "[He observes:] 'I shall even extend this law to all 'experience' in general if it is conceded that there is no experience consisting of *pure* presence but only chains of differential marks."<sup>220</sup> Sophie Calles kunstneriske prosjekter er knyttet til Derridas filosofi fordi Calle hele tiden undersøker subjekter som er fraværende. Sophie Calle forsøker aldri i sine prosjekter å skape illusjonen av et nærvær, men jobber hele tiden med utgangspunkt i de sporene vi omgir oss med og er omgitt av. Sophie Calles prosjekter mer eller mindre illustrerer Derridas begrep *différance* gjennom hvordan hun hele tiden jobber med mellomrommene mellom en person og et utsagn/handling, eller en person og et objekt.

---

<sup>218</sup> Se kapittel 2

<sup>219</sup> Nicholas Royle, *Jaques Derrida*, Routledge, London 2003, s. 68

<sup>220</sup> Royle, *op. cit.*, s. 69



I boken *Body Art Performing The Subject* omtaler teoretikeren Amelia Jones (som nevnt) subjektivitet som det aller mest sentrale tema innen postmoderne kunst,<sup>221</sup> noe som i følge Jones spesielt gjelder Body Art og beslektede praksiser: ”Body art, in all of its permutations (performance, photograph, film, video, text), insists upon subjectivities and identities (gendered, raced, classed, sexed and otherwise) as absolutely central components of any cultural practice.”<sup>222</sup> I forlengelsen av at Jones i *Body Art Performing the Subject* vektlegger subjektivitet som et viktig tema innen postmoderne kunstproduksjon, lanserer hun begrepet intersubjektivitet som sentralt for forståelsen og utøvelsen av kunstproduksjon og -resepsjon i vår tid.

Begrepet intersubjektivitet er ikke Amelia Jones’ begrep i utgangspunktet, det er et begrep som står i gjeld til flere tenkere. Blant annet har intersubjektivitetsbegrepet forbindelser til den franske fenomenologen Maurice Merleau-Ponty, psykoanalytikeren Jaques Lacan og poststrukturalist og psykoanalytiker Julia Kristeva. Jeg vil kort oppsummere hvilke ideer Jones selv henviser til som bakgrunn for intersubjektivitetsbegrepet. Blant annet siterer hun fenomenologen Maurice Merleau-Ponty: “There is no boundary between the body and the world since the *world is flesh*.”<sup>223</sup> Tanken om at kropp og verden er ett – det interkorporelle subjektet – som lanseres delvis av Friedrich Hegel og av Merleau-Ponty er sentralt i forhold til intersubjektivitetsbegrepet fordi tanken om det intersubjektive subjekt har sterke bånd til Merleau-Pontys tenkning om hvordan man i enhver situasjon alltid er både subjekt og objekt: ”The body/self is simultaneously both subject and object: in the experience of dialogue (or, in our case, the production and reception of works of art), the two subjects involved (art maker, art interpreter) ’are collaborators for each other in consummate reciprocity.”<sup>224</sup> Psykoanalysen og da spesielt Jaques Lacans essay *The Mirror Stage* er også en viktig forutsetning for tanken om intersubjektivitet. I essayet *The Mirror Stage* lanserer Lacan tanken om hvordan vi definerer oss selv gjennom hvordan vi blir sett av andre i og med at vi hele tiden søker andres anerkjennelse. Lacans tenkning legger grunnlag for et subjekt som i stor grad er gitt av sine omgivelser. Viktig for tanken om det intersubjektive subjekt er også poststrukturalismens destabilisering av det cartesianske subjektet:

The poststructuralist and feminist discussion of the destabilization of the subject in postmodernism, the contingency of the self on the other, the interconnectedness of body/self, and the materiality of the body as subject can be seen as describing a set of conditions that both *explain* (retroactively) and *motivate* (precedes) the effects of body art.<sup>225</sup>

---

<sup>221</sup> Amelia Jones, *Body Art Performing the Subject*, Minnesota Press, Minneapolis 1998, s. 31

<sup>222</sup> Jones, *op. cit.*, s. 31

<sup>223</sup> Maurice Merleau-Ponty fra ”The Chiasm - The Intertwining” sitert i Amelia Jones, *op. cit.*, s.41

<sup>224</sup> Jones, *op. cit.*, s. 41

<sup>225</sup> Jones, *op. cit.*, s. 51/52

All tenkning intersubjektivitetsbegrepet står i gjeld til, er tenkning som peker mot det å se subjektet, ikke som en isolert størrelse, men som en effekt av omverdenen. Tanken om det intersubjektivite subjekt innebærer et subjekt som hele tiden er gitt ut fra omgivelsene, noe som står i motsetning til det Cartesianske sluttede subjekt. Det som ligger i kjernen av intersubjektivitetsbegrepet er at man som enkeltperson, kunstprodusent eller kunstfortolker, alltid befinner seg i en posisjon både som subjekt og objekt, at man alltid er kroppsliggjort og politisk, og ikke minst at man defineres ut fra de(t) man har rundt seg. Hva Amelia Jones legger i dette begrepet oppsummerer hun kanskje best i denne setningen: "The subject 'is' only always in relation to the perceptions/memories of others."<sup>226</sup> Amelia Jones argumenterer i sin bok for hvordan menneskers grunnleggende dualitet som subjekt og objekt, som del av en stadig intersubjektiv utveksling er noe som innen kunst spesielt godt kommer til syne i Body Art og beslektede praksiser.

Sophie Calle spiller ut roller og bedriver en eller annen form for selvscenesettelse i de aller fleste av sine prosjekter gjennom å posere eller selv å spille ut en rolle i verket, eller gjennom tekstlig selvscenesettelse som i *Suite Vénitienne*. Spørsmålet er bare slik det stilles på baksiden av utstillingskatalogen *Sophie Calle* fra den store mønstringen på Pompidousenteret: *M'as-tu vue?* – så du meg? Ser vi Sophie Calle i møtet med prosjektene hennes? Som jeg har forsøkt å vise gjennom lesningen og diskusjonen av *Suite Vénitienne* plasserer Sophie Calle seg selv i sentrum av flere av prosjektene, kanskje særlig gjennom tekstenes utforming. I tillegg til bruken av de emosjonelle og private innspillene som jeg kommenterte i forbindelse med *Suite Vénitienne* poserer Calle i tekstene ved at mange av de mer rapporterende setningene i prosjektet påbegynnes med "I...". Nøyaktig dette poenget har Yve-Alain Bois trukket frem som et interessant poeng ved Calles arbeider i sin artikkel "The Paper Tigress" fra den nevnte utstillingskatalogen: "Acting by proxy, she undermines the foundations of her 'person', of the unity that all her thematic recurrences are allegedly producing. She only gives shape to this mask in order to dispel it as illusions. She writes 'I' and 'Me' every three lines so that we can fully grasp that this very self does not exist."<sup>227</sup> Jeg mener, på linje med hva Bois skriver i sin artikkel og hva Tandberg poengterer i sin masteravhandling (hvor hun avviser blant annet Ingeborg Glambeks kritikk av den narcissistiske samtidskunsten),<sup>228</sup> at Sophie Calles selvscenesettelse og fokus på subjektivitet ikke handler om en narcissistisk selvbekreftelse.

Christine Macel, kurator for den retrospektive mønstringen av Sophie Calles arbeider påstår imidlertid noe annet, at Calles verker kan sees på som en avvisning av poststrukturalistisk

---

<sup>226</sup> Jones, *op. cit.*, s. 238

<sup>227</sup> Yve-Alain Bois, "The Paper Tigress", *Sophie Calle*, Prestel 2003, s. 32

<sup>228</sup> Tandberg, *op. cit.*, s. 2/3

tankegods og at Calles verker handler om å fremheve kunstnerens egen posisjon og eget navn. I artikkelen ”The Author Issue in the Work of Sophie Calle. *Unfinished*” hvor Macel undersøker forfatterrollen i Calles prosjekter, synes det imidlertid som om Macel delvis har misforstått poststrukturalismen, representert gjennom Michel Foucault og Roland Barthes i Macels tekst, og delvis misforstått Sophie Calle. Christine Macel bygger i sin artikkel kritikken av poststrukturalismen på en lesning av Michel Foucaults *What is an Author?* og på Roland Barthes kjente utsagn om forfatterens død fra 1967:

Sophie Calle’s work is part of a moment in which the author notion is being redefined, a moment when subjectivity has not completely died out. Just when the artist embarked on her work, notions of death were triumphing under the influence of post-structuralism. It would seem, today, that we have got away from the depressing and death-dealing position of the late 1960s, dominated by post-structuralism and its anti-humanism.<sup>229</sup>

I utgangspunktet kan kanskje Roland Barthes’ oppfordring om å la forfatteren dø høres deprimerende ut, dersom det er riktig slik Macel skriver at poststrukturalismen representerte “triumphs of death”. Det problematiske med Macels lesning er at hun synes å ha misforstått poststrukturalistene generelt, og kanskje særlig Barthes utsagn. Det er riktig at Roland Barthes tenkning representerte en bevegelse bort fra tradisjonell humanisme, men å forstå Barthes utsagn om forfatterens død dit hen at Barthes ønsket en utradering av forfatteren blir direkte feil. Det poststrukturalistene generelt søkte bort fra, var forfatterens intensjon som en viktig bestanddel i teksten, forfatteren som en bestemt instans knyttet til tekstens ene riktige, teologiske mening. Slik Roland Barthes uttrykker det, var ønsket å fjerne lesningen fra “the Author-God.”<sup>230</sup> Macel synes å forstå det slik at forfatteren måtte viske ut sitt eget navn og sende fra seg verket usignert (Macel henviser til *Erased De Kooning*),<sup>231</sup> men både Roland Barthes og Jaques Derrida poserer gjerne sitt eget, og andre forfatteres, navn i teksten. Forfatterens intensjon og biografi skal imidlertid ikke være en instans verket skal leses tilbake til. Forfatteren er i følge Barthes en skrivende funksjon som delvis siterer innen en vev av andre sitater, delvis tilfører noe nytt, det vil derfor være umulig å føre teksten tilbake til en opprinnelig, original forfattet mening. Forfatteren reduseres i Roland Barthes tekster til en funksjon i teksten, men utraderes ikke. Det er ”the Author-God” som må dø for at leseren skal få større plass i lesningen av tekster (for at man skal kunne gi plass til ulike fortolkninger av samme verk). Slik sett representerer Barthes’ tanker om litteratur et forsøk på å åpne for en mer demokratisk lesning: ”Teksten tilhører alle; i virkeligheten er det teksten som arbeider ustoppelig, ikke kunstneren eller forbrukeren.”<sup>232</sup> Det er for øvrig ikke bare forfatteren

---

<sup>229</sup> Christine Macel ”The Author Issue in the Work of Sophie Calle. Unfinished.”, *Sophie Calle*, Prestel, 2003, s. 28

<sup>230</sup> Roland Barthes, *Image, Music, Text*, Fontana Press, London 1977, s. 146

<sup>231</sup> Macel, *op. cit.*, s. 19

<sup>232</sup> Roland Barthes, ”Tekstteori” i Kittang og Linneberg m. fl., *Moderne litteraturteori*, Oslo 1991 s. 76

(’the Author-God’) som må dø hos Barthes, også ’Leseren’ må reduseres til en funksjon av teksten:

The reader is the space on which all the quotations that make up a writing are inscribed without any of them being lost; a text’s unity lies not in its origin but in its destination. Yet this destination cannot any longer be personal: the reader is without history, biography, psychology; he is simply that *someone* who holds together in a single field all the traces by which the written text is constituted. Which is why it is derisory to condemn the new writing in the name of a humanism hypocritically turned champion of the reader’s rights.<sup>233</sup>

Det er i forbindelse med dette avsnittet i essayet at Barthes konkluderer med at forfatteren må dø på bekostning av leseren, og da snakker han, for å repetere, ikke om forfatteren som skaper av teksten men forfatteren som ’the Author-God’.

Michel Foucault trekker i sin tekst ’What is an author?’ på mange av de samme tankene som Roland Barthes presenterer i ’The Death of the Author’. I boken *The Order of Things* som Foucault forfattet før han skrev ’What is an Author?’, undersøker Foucault hvordan forskjellige faglige diskurser er bygget opp som en vev av forskjellige typer tekster innen samme fagområde. Michel Foucault påpeker hvordan det hele tiden er i endring innen hvilke disipliner man forlanger en forfatter, ingen forlanger å høre forfatteren av en matematisk formel, men vi forventer å høre navnet på forfatteren av en historie – i middelalderen var dette omvendt. Både Foucault og Barthes forsøker å dekonstruere ideen om at forfatteren er opphavet til en original mening. Forfatteren (ikke som person, men som skrivende subjekt) er heller et produkt av skriften og opptrer nærmest som funksjon av teksten.<sup>234</sup> Christine Macel har med andre ord i sin artikkel foretatt en feillesning av poststrukturalistenes revurdering av forfatterrollen. Basert på denne misforståelsen lanserer Macel Sophie Calle som en motpol til poststrukturalistisk tankegang:

Far from turning back on her signature, Sophie Calle, as author, plays with her name, and at times overdoes it. We are well removed, here, from the refusal of the writer and his/her signature by someone like Foucault, who wrote: ’The writer is nothing more than the singularity of his absence.’ Quite to the contrary, Sophie Calle plays with her name, flaunts it, and fiddles with it, with a wit that is all her own, as if to say, cheekily and unabashed: ’You see, I really am the author, I like my name.’<sup>235</sup>

Mens Christine Macel påstår at Calles selvscenesettelse representerer en bekreftelse av hennes posisjon som forfatter, har jeg i løpet av dette kapitlet forsøkt å vise hvordan Sophie Calle bruker seg selv som utgangspunkt for å stille spørsmål ved egen og andres identitet, og for å vise det åpne, intersubjektive og betingede subjekt – noe som nettopp er poststrukturalistisk tankegods. Sophie Calle bekrefter ikke sitt eget jeg som forfatter i verket (selv om flere av prosjektene hennes innebærer en bekreftelse i prosessen – å bli sett av andre, men dette er noe

---

<sup>233</sup> Barthes, *Image, Music, Text, op. cit.*, s. 148

<sup>234</sup> Adams and Searle, *Critical Theory Since 1965*, Florida State University Press 1986, s.139-141

<sup>235</sup> Macel, *op. cit.*, s. 23

helt annet), hun viser oss tvert i mot at man som subjekt ikke har noen bestemt cartesiansk kjerne, men at subjektivitet generelt er noe som hele tiden dannes i en vev av kommunikasjon og som stadig er i forandring (Derrida), hvordan subjektet hele tiden betyr og defineres ut fra sine omgivelser (Jones).

Gjennom Sophie Calles selviscenesettelser hvor hun gjør seg selv til objekt og foretar subjektivitetsundersøkelser vil jeg påstå at Calle i tråd med poststrukturalistisk tenkning tar et oppgjør med tradisjonelle forestillinger om identitetsdannelse. Samtidig var Calle med sine prosjekter på 80-tallet med på å lansere en ny type kunstnersubjekt, hvor relasjonen mellom kunstneren og betrakteren utfordres og, ikke minst hvor grensene mellom kunst og virkelighet utfordres. Dette er materiale for konklusjonen som jeg vil komme tilbake til etter å ha foretatt en lesning av utvekslingen som har foregått mellom Calle og Auster i Mariaprojektene og i *Gotbam Handbook*.

## 5. Double Game

Som et endelig forsøk på å knytte opp sløyfen rundt Double Game, vil jeg i dette kapittelet foreta en lesning av de Auster-initierte Mariaprojektene og *Gotham Handbook*. Etter den innledende presentasjonen av *Double Game* i kapittel 1, foretok jeg i kapittel 2 en lesning av Paul Austers roman *Leviathan*. Jeg fokuserte på enkelte tema i lesningen som jeg mente var viktig i forbindelse med DG, blant annet så jeg på hvordan *Leviathan* er en roman hvor både forfatterrollen, språket og fortellerhandlingen utfordres gjennom et fokus på fortellerprosessen i romanen. Jeg så også på hvordan *Leviathan* er en roman hvor Auster i utstrakt grad benytter seg av metafiksjonelle grep. Blant det mest interessante i denne sammenhengen, er hvordan Auster bruker selvopplevde hendelser fra eget liv innen romanpermene. Helt sentralt er Austers adaptasjon av Calles biografi som utgangspunkt for romankarakteren Maria Turner. I kapittel 3 så jeg på hvordan Sophie Calles tidlige kunstneriske prosjekter i utgangspunktet var private, eksistensielt motiverte, spill med omgivelsene, samtidig som jeg foretok en kort gjennomgang av relevante kunstnere og prosjekter innen fluxus, konseptkunst og performance som forløpere til at Calles tidlige prosjekter ble anerkjent som kunst. I kapittel 3 så jeg også på hvordan Calles første kunstneriske prosjekt *To Follow...* skilte seg fra lignende prosjekter gjennomført av Vito Acconci og Yoko Ono og John Lennon. I kapittel 4 foretok jeg en lesning av *Suite Vénitienne*, *The Detective*, *The Hotel* og *The Address Book*. Jeg så på hvordan Sophie Calle i sine prosjekter bedriver en tekstlig selviscenesettelse hvor hennes egne følelser og tanker tilfører spenning og er et viktig element i prosessen som utspiller seg i kartleggingen av hennes ”ofre”. Jeg argumenterte for at Sophie Calles prosjekter viser, både gjennom Calles registrering av egne reaksjoner og gjennom hennes kartlegging av spor og utsagn etter andre, subjektets intersubjektivitet. Det intersubjektive subjekt er hele tiden gitt av omgivelsene. I oppgavens siste kapittel vil jeg foreta en lesning av Mariaprojektene basert på Austers roman og *Gotham Handbook*. Disse prosjektene vil utgjøre utgangspunktet for den avsluttende diskusjonen av DG og relasjonen mellom Sophie Calle og Paul Auster.

### 5.1 Å forplikte seg til manusets bokstaver

”*The life of Maria and how it influenced the life of Sophie*. In *Leviathan*, Maria puts herself through the same rituals as I did. But Paul Auster has slipped some rules of his own inventing into his portrait of Maria. In order to bring Maria and myself closer together, I decided to go by the book.. The author imposes on his creature a chromatic regimen which consists in restricting herself to foods for a single color for any given day. I followed his instructions. He has her base whole days on a single letter of the alphabet. I did as she does.”<sup>236</sup>

---

<sup>236</sup> DG, s. 10/11

Prosjektene Sophie Calle har utført med utgangspunkt i Maria Turner er en sentral del av DG. *The life of Maria and how it influenced the life of Sophie*, slik Sophie Calle uttrykker det, eller Mariaprojektene som jeg har valgt å kalle de, utgjør del 1 av DG. I dette kapittelet vil jeg foreta en lesning av Calles gjennomføring av prosjektene basert på Austers roman. Hva skjer når Sophie Calle forsøker å ta Paul Austers endimensjonale romankarakter og gi henne prosjekter som utspiller seg gjennom tid og rom? Er det mulig å omsette handlinger på en romanside til virkelige hendelser, eller å foreta en direkte overføring fra roman til kunstprosjekt?

”To be like Maria, during the week of December 8 to 14, 1997, I ate Orange on Monday, Red on Tuesday, White on Wednesday, and Green on Thursday. Since Paul Auster had given his character the other days off, I made Friday Yellow and Saturday Pink. As for Sunday, I decided to devote it to the full spectrum of colors, setting out for six guests the six menus tested over the week.”<sup>237</sup>

Alle Mariaprojektene innledes, lik Calles selvstendige prosjekter, med en kort tekstlig introduksjon som setter rammene for hva Sophie Calle har gjennomført. Introduksjonene står sammenstilt med fotokopier fra Austers *Leviathan* hvor det aktuelle partiet fra romanen som har dannet utgangspunkt for prosjektet er ringet rundt i rødt:

”Some weeks, she would indulge in what she called ‘the chromatic diet,’ restricting herself to foods of a single color on any given day. Monday orange: carrots, cantaloupe, boiled shrimp. Tuesday red: tomatoes, persimmons, steak tartare. Wednesday white: flounder, potatoes, cottage cheese. Thursday green: cucumbers, broccoli, spinach – and so on, all the way through the last meal on Sunday.”<sup>238</sup>

I den kromatiske dietten etterlever Sophie Calle Austers romantekst med tilsynelatende streng disiplin. Prosjektet er dokumentert og komponert i DG over seks enkeltsider og en avsluttende dobbeltside som dokumenterer Calles ukesmeny. Dokumentasjonen av prosjektet er strengt regissert med måltidene for de forskjellige dagene rigid komponert på en duk i samme farge som maten, og med bestikk, servietter, glass og tallerkener i samme farge fotografert direkte ovenfra med en jevn belysning (fig. 49 – 50). Det er en påfallende gjennomført estetikk i dokumentasjonen av disse prosjektene i forhold til hva man kan se i de fleste av Calles egne kunstneriske prosjekter. (I forbindelse med de Austerinitierte prosjektene har Sophie Calle benyttet seg av andre fotografer som har tatt bildene for henne.<sup>239</sup>) Under fotografiene finner man velregisserte dagsmenyer. Menyene begynner med en overskrift som angir dag og farge, eks:

---

<sup>237</sup> DG, s. 10 /11

<sup>238</sup> DG, s. 10/11

<sup>239</sup> Fotografiene i dokumentasjonen av Mariaprojektene skiller seg ikke bare fra Calles egne prosjekter gjennom at det er andre som har tatt fotografiene. Blant annet er de fleste fotografiene fra Mariaprojektene, med unntak av ett, fargefotografier, for det andre bærer de gjennomgående preg av å være strengere komponert enn Calles egne snapshot-aktige fotografier. Det er ingen oversikt over hvem som har tatt hvilke fotografier i forbindelse med Mariaprojektene, men de andre fotografene er i kolofonbladene i DG oppgitt å være Jean Baptiste Mondino, Roberto Martinez, Frédéric Jourda, Danièle Dubroux og Stephen White.

MONDAY : ORANGE, TUESDAY: RED osv. Dokumentasjonen av *The Chromatic Diet* gir et inntrykk av at Calle har fulgt Austers roman ned til hver enkelt bokstav med en asketisk disiplin.

Sophie Calle har imidlertid hatt et større spillerom enn hva man først får inntrykk av når man blar gjennom sidene som representerer Calles gjennomføring av den kromatiske dietten. Paul Auster beskrev ikke farger for hver dag i en uke i *Leviathan*, dermed velger Calle selv farger for fredagen og lørdagen (gul og rosa), mens hun på søndagen avviker fra det originale konseptet og gjennomfører et fellesmåltid hvor den kromatiske ukemenyen serveres til venner og bekjente. Forskjellen mellom dagene Calle er styrt av Austers tekst og de dagene hun selv har valgt farge og meny, vises gjennom at Austers dager er markert med "Menu imposed", påtvunget meny, mens det de andre dagene bare står "Menu". Sophie Calle tillater seg imidlertid å tilføye elementer til "Auster-menyen" ved flere anledninger: "Paul Auster forgot to mention drinks, so I allowed myself to complete his menu with: *Orange Juice*."<sup>240</sup> Disse små tilføyelsene kan neppe kalles for brudd på spillereglene, men representerer likevel modifikasjoner av Austers manus. Det store bruddet med konseptet *The Chromatic Diet* er det sosiale fellesmåltidet Calle arrangerer på søndagen hvor hun selv avstår fra å spise (fig. 51):

"SUNDAY: ORANGE, RED, WHITE, GREEN, YELLOW & PINK Lots were drawn for the menus and everybody acquitted themselves conscientiously, if without enthusiasm, at their task. Personally, I preferred not to eat; novels are all very well but not necessarily so if you live them to the letter."<sup>241</sup>

Idet Sophie Calle velger å gjøre om den noe absurde og solipsistiske dietten til et sosialt måltid på søndagen, kan hun sies å selv ha tatt tilbake kontrollen over prosjektet og tilført den kromatiske dietten en ny dimensjon. De første dagene av prosjektet følger Calle tilsynelatende strengt den kromatiske dietten. Vi ser aldri fotografier av henne, men bildene og teksten gir inntrykk av at måltidene inntas i ensomhet som et slags rituale. *The Chromatic Diet* innebærer med andre ord ingen interaksjon med andre mennesker. Det hele fremstår som et rent solipsistisk, absurd, prosjekt uten psykologiske eller eksistensielle undertoner, et rent spill. Søndagens måltid hvor Calle serverer ukens diett til sine bekjente tilfører dermed prosjektet noe nytt gjennom at hun omdanner det solipsistiske ritualet til en sosial situasjon. Det festpyntede bordet med den fargerike menyen får søndagen til å fremstå nesten som et slags siste måltid eller en nattverd med seremonielt preg. Avslutningen på den kromatiske dietten er ikke bare et grep som gir Calle kontrollen tilbake, men kan sies å være en strategi som fjerner Calle fra Austers romankarakter. At dette – nettopp - er hva hun ønsket, kan den lakoniske sluttcommentaren i prosjektet gi inntrykk av: "[...] novels are all very well but not necessarily so if you live them to the letter."

---

<sup>240</sup> DG, s. 14

<sup>241</sup> DG, s. 20/21



”To be like Maria, I spent the day of Tuesday, March 10, 1998, under the sign of B for *Big-Time Blonde Bimbo*; Tuesday, February 16, 1998, under the sign of C for *Calle and Calle in the Cemetery*; Thursday, March 19, 1998 under the sign of C for *Confession*; and Saturday, March 14, 1998, under the sign of W for *Weekend in Wallonia*.”<sup>242</sup>

*Days Lived Under the Sign of B, C, W* eller bokstavdagprosjektene som jeg har valgt å kalle de, er en litt annen type prosjekter enn den kromatiske dietten. I disse prosjektene forsøker å Calle å legge opp dager styrt av bestemte bokstaver inspirert av følgende parti i *Leviathan*:

”At other times, she would make similar divisions based on the letters of the alphabet. Whole days would be spent under the spell of *b, c, or w*, and then, just as suddenly as she had started it, she would abandon the game and go on to something else.”<sup>243</sup>

Slik det står beskrevet i Austers roman lever Maria Turner hele dager etter en enkelt bokstav; dette er bort imot umulig å gjennomføre i virkeligheten. Sophie Calles gjennomføring av bokstavdagprosjektene representerer i de fire eksisterende versjonene tre ganske forskjellige tilnærminger<sup>244</sup> til gjennomføringen av konseptet. Jeg vil kort foreta en gjennomgang av de ulike prosjektene basert på *Days Lived Under the Sign of B,C, W*, før jeg avslutter denne delen av kapittelet med en kortere diskusjon av Calles gjennomføring av Mariaprojektene. Jeg begynner gjennomgangen med Calles forsøk på å leve etter bokstaven B, *B for Big-Time Blonde Bimbo*:

”To be like Maria, I spent the day of Tuesday, March 10, 1998, under the sign of B by taking on the appearance of a Big-Time Blonde Bimbo. (For the model of this photograph, see *Paris Match* of November 2, 1989, and the portrait of BB, who in recent years have taken her preference for the cause of animals over that of humans to the point of caricature.)”<sup>245</sup>

*Big-Time Blonde Bimbo* er ikke gjennomføringen av en rekke handlinger basert på B, men en statisk selviscenesettelse hvor Sophie Calle kler seg ut og poserer i en seng som BB (Brigitte Bardot). Sophie Calle (BB) sitter i en dobbeltseng iført blond parykk, tydelig sminket, kun ikledd en blå babydoll under et blått og hvitt sengetøy dekorert med bier. Hun sitter stivt og unaturlig oppstilt i sengen med blikket rettet mot kameraet, og med et stivt og tilgjort smil (fig. 52). I hånden holder Calle en ugle. Veggen i bakgrunnen er sukkersøt rosa dekorert med sommerfugler, ellers er Sophie Calle (BB) omgitt av en underlig sammenstilling av utstoppede dyr: et ekorn, en antilope, et oksehode, en katt, en mus (som har fått fuglevinger slik at den ligner på en flaggermus), en hane, en mink, en rev, en ørn, ytterligere to ugler i tillegg til den Sophie Calle holder i hånden og noe som ser ut som en hund. Fotografiet er tydelig gjennomregissert og velkomponert. Den fotografiske selviscenesettelsen gir ved første øyekast et delikat, nesten litt glossy inntrykk.

---

<sup>242</sup> DG, s. 22/23

<sup>243</sup> DG, s. 22/23, kopi fra *Leviathan*

<sup>244</sup> De to ulike prosjektene utført under bokstaven C er av svært lik karakter

<sup>245</sup> DG, s. 24

Fotografiet kunne vært ment for forsiden av et magasin.<sup>246</sup> Studerer man fotografiet nærmere, ser man imidlertid raskt den absurde sammenblendingen av ulike elementer som jeg har beskrevet. Den sukkersøte rosafargen, det delikate sengetøyet, og Sophie Calles sminkede ansikt med blond parykk kombinert med alle de ulike utstoppede dyrene er ganske surrealistisk. Kanskje spesielt er musen med fuglevinger som tilsynelatende angriper den døde katten et surrealistisk innslag. Sophie Calle i rollen som BB sitter like stiv som de utstoppede dyrene, det hele kan minne om et stilleben.

Det surrealistiske og absurde preget over det iscenesatte fotografiet i *B for Big-Time Blonde Bimbo* understrekes av teksten i prosjektet: "B for Beauty and the Bestiary, for Bat, Bantam, Boar, Bull, for Bug, Badger, Bray, Bellow, Bleat, Bark, for Beastly Birdbrain, for BB."<sup>247</sup> Siden Sophie Calle har brukt en del uttrykk som man ikke ser så ofte i bruk vil jeg komme med en kort oppsummering: "B for det vakre og det dyriske, (bat) flaggermus, (bantam) liten fuglerase kjent for aggressive hannfugler, (boar) ikke-kastrert hanngris, (bull) okse, (bug) insekt, (bagder) grevling, (bray) dyrisk prompelyd, (bellow) raute som en okse, (bleat) breke - eller også å snakke dumt, (bark) bjeffe, (Beastly Birdbrain) hønehjerne, (BB) Brigitte Bardot." Calle har valgt dyr som ikke gir de mest positive assosiasjonene, dyrelydene er ironiske innslag som står i kontrast til Calles iscenesettelse som BB. Rollen Sophie Calle spiller ut som blond bimbo ligger langt fra rollen hun spiller ut til vanlig i sine kunstneriske prosjekter.

Sophie Calle følger i gjennomføringen av Mariaprojektene slavisk rekkefølgen fra Austers roman. De neste to prosjektene basert på Maria Turner i DG er to forskjellige variasjoner over å leve etter bokstaven C en hel dag. Det første av disse to prosjektene har Sophie Calle valgt å kalle *C for Calle & Calle in the Cemetery*:

"Six years ago now, my father and I became the owners of a grave in Montparnasse Cemetery. I remember how long it took to choose between a tomb situated in the front row of the main alley and the one we finally settled on: it was a little more out of the way, yet not too isolated, so we would be disturbed less and, above all, because it was next to the cemetery mill and there was a bench for any visitors we might have. The bench has since disappeared but I have got into the habit of visiting my own tomb once a year to get the feel of the place. So, to be like Maria, I spent the day of Tuesday, February 16, 1998, under the sign of C for Calle and Calle in the Cemetery."<sup>248</sup>

Mens Sophie Calles gjennomføring av B var en fotografisk selvscenesettelse, jobber Calle i *Calle & Calle...* med utgangspunkt i seg selv, sin egen far og sin egen allerede betalte familiegrav: bokstaven C er, tross alt, Calles egen bokstav. I tillegg til at stedet på flere måter er knyttet til bokstaven C, gjennomfører også Sophie Calle i *Calle & Calle...* flere handlinger basert på samme

---

<sup>246</sup> Dette fotografiet har vært trykket over hele forsiden av *Art Forum* (april 2000), og det er en variant av dette fotografiet som dekorerer forsiden av DG .

<sup>247</sup> DG, s. 24/25

<sup>248</sup> DG, s. 26

bokstav: Calle går til kirkegården (Cemetery), hun strør chrystanthemum over gravstenen og signerer gravstenen med følgende hilsen i kritt (chalk): "Ciao, Ciao".

Fotografiet fra *Calle & Calle...* viser Sophie Calle og faren ved graven de har kjøpt på Montparnasse, de har begge ansiktene rettet mot graven og lyset faller på skrå inn i bildet (fig. 53).<sup>249</sup> Sophie Calles far står rett foran gravstenen mens Sophie Calle sitter på graven. I likhet med fotografiet fra BB har også dette bildet et regissert preg. Teksten som følger *Calle & Calle...* er nesten et slags fortellende dikt bestående for det meste av ord som begynner på C; teksten beskriver delvis Sophie Calles handlinger og delvis tanker omkring kirkegården og gravstenen:

"Clippety-Clop, Complicitous Cronies in Contiguous Cemetery, Coming Close to Calle's Co-purchased Concession, we Converse on Celestial Cholera, not Cowed by Catastrophe, Calendar or Condemnation. Clinking Champagne in Crystal Cups, we Conjure Corporeal Caducity and Conquer the Creator's Clemency, Concurring that Contingence has Coddled us. Conferring Candidly over Choice of Coffin – Classic, Chic, Comfortable, Chintzy – of Corpse Coverers, of Cadaver Carriers, of Crowns and Caressing Cantilenas to be Chanted a Capella by Choirs of Chums. We Close the Conversation by Concluding, Contrary to our Contentment: Certainly, these Cadavers, these Charnels will Cohabit Cheek to Cheek in Consummate Calm, but Caught and Cramped in this Cavity Currently Complacently Contemplated by Calle and Co. Complying with Convention, we Confidentially Consecrate Chrysanthemums and Camellias on the Cenotaph, Chalkily Calligraphing this Concise Communiqué, Comparable to a Courteous Cheerio: Ciao, Ciao..."<sup>250</sup>

Teksten i *Calle & Calle* er en humoristisk, men også burlesk tilnærming til Calles egen dødelighet, eller til dødelighet generelt. Prosjektet er gjennomsyret av svart humor. Det er store likheter mellom dette prosjektet og prosjekt nummer to som Calle fullfører basert på bokstaven C: i *C for Confession* oppsøker Calle en katedral (cathedral) hvor hun foretar en katolsk bekjennelse (catholic confession). Den fotografiske dokumentasjonen av prosjektet er et fargefoto som viser Calle sittende med ryggen til foran et alter. Teksten i prosjektet er komponert som et humoristisk/ironiserende dikt med ord som refererer til Calles handlinger på samme måte som i *Calle & Calle in the Cemetery*.

Det siste av Mariaprojektene, hvor Calle lever etter bokstaven W, representerer kanskje det mest vellykkede forsøket om formålet skulle være å forplikte seg til manusets bokstaver. Dette prosjektet har fått tittelen *W for Weekend in Wallonia*: "To be like Maria, I chose to combine in one action all the words beginning with the letter W that I found on page 321 of my Harrap's pocket French-English dictionary, and I spent Saturday, March 14, 1998, under the sign of W for Weekend in Wallonia."<sup>251</sup> I ett og samme prosjekt lykkes Calle med å utføre handlinger knyttet til alle ordene på W som hun finner i sin fransk-engelske ordbok:

"With *W ou le souvenir d'enfance* by Georges Perec, and a Window seat on the Wagon-lits, this Weekend I Wended my Way in a restaurant Wagon to Walloon Liège. Sipping a Whiskey, I flipped through a volume

---

<sup>249</sup> Dette fotografiet er det eneste sort-hvitt-fotografiet i dokumentasjonen av Mariaprojektene.

<sup>250</sup> DG, s. 26

<sup>251</sup> DG, s. 30

on the history of the Western by a 20-watt bulb. Inevitably, during my journey I went to the WC. I had taken my Walkman and, Working overtime, even Wagner's *Walkyrie*, a computer to surf the World Wide Web, Works on the photographers Weegee and William Wegman, and writings by Walt Whitman."<sup>252</sup>

Fotografiet som dokumenterer prosjektet er et fotografi tatt av en masse gjenstander på et bord inne i en tokupé. Fotografiet i *W for Weekend in Wallonia* er ment å fungere på samme måte som i *The Hotel* som en slags spor, eller bevis på at Calle faktisk har gjennomført alt som listes opp i teksten (fig. 54). Vi kan se en Walkman, en liten Whiskey-flaske, pc'en Calle har surfet på World Wide Web med og en cd med Wagners Walkyrie. *W for Weekend in Wallonia* er det eneste Mariaprojektet hvor Calle gjennomfører handlinger over et lengre tidsrom knyttet til en enkelt bokstav istedenfor å iscenesette en situasjon.

## 5.2 Sophie Calle og Maria Turner

Et av spørsmålene jeg stilte innledningsvis i dette kapittelet, var om det er mulig å omsette en roman til virkelighet. Ideen om å overføre handlinger fra romansiden til virkelige hendelser er det konseptuelle utgangspunktet for Mariaprojektene. En forutsetning for Calles realisering av Mariaprojektene, og derigjennom overføring fra roman til virkelighet, er Austers bruk av Calles liv som utgangspunkt for romankarakteren Maria Turner. Jeg vil kort se på hvordan Auster etablerer Mariakarakteren i *Leviathan*.

Auster legger i sin beskrivelse av Maria Turner stor vekt på spill-aspektet i de av Calles prosjekter som brukes som rammeverk for romankarakteren: "Every experience was systematized for her, a self-contained adventure that generated its own risks and limitations, and each one of her projects fell into a different category, separate from all the others."<sup>253</sup> eller: "[...] just as suddenly as she had started it she would abandon the game and go on to something else."<sup>254</sup> Auster beskriver i romanen Maria-karakteren som en person som skrupelløst etterlever reglene hun har satt seg: "Doggedly and dispassionately, never questioning the absurdity of her task, Maria stuck to it to the end."<sup>255</sup> *Days Under the Sign of...* og *The Chromatic Diet* forfattet av Auster for Maria, omtales i romanen – nettopp - som rene spill. Inn under den samme kategorien faller i romanen også Calles *The Wardrobe*<sup>256</sup> og *The Birthday Ceremony*: "These were no more than whims, I suppose, tiny experiments with the idea of classification and habit, but similar games were just as likely to go on for many years."<sup>257</sup> De to omtalte Calle-prosjektene som i Austers roman blir stemplet som rene reglespill, er to av de tre prosjektene jeg hittil ikke har analysert i

---

<sup>252</sup> DG, s.30

<sup>253</sup> L., s. 60

<sup>254</sup> L., s. 61 om bokstavadager

<sup>255</sup> L., s. 62

<sup>256</sup> I *Leviathan* går dette prosjektet under navnet "Dressing Mr. L"

<sup>257</sup> L., s. 61 om the birthday party, the chromatic diet, days live by... og dressing mr. L (The Wardrobe)

oppgaven. Jeg vil foreta en kort gjennomgang av disse to prosjektene i det følgende for å videre kommentere overføringene mellom Sophie Calle og Maria Turner.

I prosjektet *The Birthday Ceremony* inviterte Calle et visst antall gjester til bursdagen sin fra 1980 – 1993. Antallet gjester skulle tilsvare antall år Calle fylte, og på hver bursdag var en fremmed person invitert. Dokumentasjonen av *The Birthday Ceremony* består av vitrineskap med bursdagsgavene Sophie Calle mottok de årene prosjektet ble gjennomført (fig. 55). *The Wardrobe* kan sies å være en omvendt variant av samme konsept, hvor Calle sendte en julegave til en fremmed mann hvert år for en kortere periode (1985-1992). Dokumentasjonen i dette prosjektet består av fotografier av gavene Calle sendte (fig. 56). Begge disse prosjektene kan virke nært beslektet med Mariaprojektene, men når man ser og leser Calles dokumentasjon av disse prosjektene i form av foto, tekst og installasjoner, blir det tydelig at det ligger mer i disse prosjektene enn i de flatere og mer ironiske Mariaprojektene. Kort oppsummert er *The Birthday Ceremony* et prosjekt som omhandler bekreftelse ("On my birthday I always worry that people will forget me."<sup>258</sup>), samtidig som vitrineskapene med gaver fra Calles venner og bekjente tegner opp portrett av Calle gjennom øynene til hennes bekjentskapskrets. *The Wardrobe* fungerer på et annet nivå, som et eksperiment med hvordan man kan påvirke andre. Vil mannen kjøpe andre klær basert på Calles innspill?<sup>259</sup>

Den rettede utgaven av sidene som omhandler Maria Turner fra *Leviathan* inkludert i DG er interessant for å se nærmere på utvekslingene mellom den fiktive Maria Turner og Sophie Calle. Ved at Calle velger å inkludere og rette på romansidene i forhold til egen biografi, gir hun seg selv muligheten til å korrigere Austers kommentarer omkring det som i utgangspunktet var sine egne prosjekter. Ofte kommenterer Calle at Austers beskrivelser er "excessive", eller "over the top". Flere steder er Austers tekst overstrøket av Calle. Rettelsene Calle har gjennomført på Austers roman mer enn antyder Austers overdrivelse av Calles vilje til å underlegge seg reglene. Maria Turner og hennes prosjekter blir flate i forhold til hva gjelder Calles prosjekter, fordi Auster når han har forfattet disse prosjektene har fokusert på regespillet og ikke observasjonen av relasjoner mellom mennesker, eller mellom mennesker og objekter, som ofte er der i Calles prosjekter. Mariaprojektene er morsomme, men absurde. Uten å kjenne til bakgrunnen med utvekslingen mellom Auster og Calle via *Leviathan*, ville prosjektene fremstå som innholdsløse.

---

<sup>258</sup> DG, s.196/197

<sup>259</sup> Et prosjekt som i Austers roman ikke er nevnt i sammenheng med disse prosjektene, men som like gjerne kunne vært det er *The Striptease* hvor Sophie Calle tar jobb som stripper for en kortere periode og utfordrer ikke bare egne grenser, men også det mannlige blikk (fig. 57). *The Striptease* er etter min mening det prosjektet inkludert i DG hvor Sophie Calle til det mest ekstreme viser viljen til å etterfølge en regel – men hvor hun kanskje mister en del av de interessante psykologiske aspektene og mellommenneskelige relasjonene som ellers er viktige bestanddeler i hennes arbeider.

Det mest interessante med Mariaprojektene er ikke nøyaktig hvordan de ble gjennomført, men det konseptuelle utgangspunktet: Sophie Calle forsøker å bringe seg selv og sin litterære dobbeltgjenger sammen til en enhet. Gjennomføringen viser noen av vanskelighetene med å skulle gjøre dette. At det er konseptet som er det mest sentrale også for Calle i gjennomføringen har hun selv kommentert: ”Es geht in der Arbeit mit Paul Auster nicht um die Materiellen Aspekt von Kunstwerken’, erklårt sie, ’sondern um die Idee, einem Roman so zu gehorchen wie dem eigenen Shicksaal.”<sup>260</sup>

Sophie Calle møter Austers overdrevne beskrivelser av Maria Turner med en stor dose humor og ironi i sin gjennomføring av Mariaprojektene. I innledningen til Mariaprojektene skriver Calle om hvordan Auster påtvinger Maria handlinger: ”The author imposes on his creature...”. Videre skildrer Calle hvordan hun selv skal underlegge seg manusets bokstaver: ”I did as she does.” Calles lakoniske sluttcommentaren utviser ironi over Austers regelsett, og valget av dyr og dyrelyder i BB og den underlige iscenesettelsen fører nesten til en ironisk parodi over Austers manus, ironi er det kanskje også når Calle under bokstaven W slavisk følger ordboken. Det kan virke som om Sophie Calle vegrer seg for å bli som Maria, eventuelt utfordrer forholdet mellom romankarakteren og seg selv. Dette inntrykket forsterkes av at flere av Mariaprojektene inneholder indirekte referanser til Calles egen kunstneriske produksjon. Det ligger koder i Mariaprojektene som man bare kan lese gjennom en viss kjennskap til Sophie Calle. Blant annet putter Calle inn desserten ”young girls dream” i den kromatiske dietten, denne desserten er avfotografert som en del av *Autobiographical Stories*. For øvrig er alle stedene Calle har valgt for gjennomføringen av Bokstavdagprosjektene knyttet til ett eller flere av Calles egne kunstneriske prosjekter: sengen i BB (*The Sleepers*), graven i Calle & Calle (*The Graves*) og togkupeen (*Anatoli*). Både sengen, kirkegården og toget kan sies å være en form for transitsteder, steder som ikke skaper illusjonen av nærvær, men hvor nettopp fravær er sentralt. Sengen representerer fravær gjennom drømmer og seksualitet, kirkegården representerer fravær gjennom døden, mens togvognen representerer fravær gjennom reise. I Calles egne prosjekter forsterker bruken av disse stedene Calles evne til å kartlegge det fraværende – i Mariaprojektene forsvinner disse stedenes metaforiske kvaliteter fordi spillereglene Calle etterlever er for endimensjonale. Generelt kan man si at mye av det som vanligvis kjennetegner Calles prosjekter, (det subjektive/psykologiske aspektet ved undersøkelsen av mellommenneskelige relasjoner,) faller bort i Mariaprojektene. Yve-Alain Bois gav følgende karakteristikk av Mariaprojektene i sin anmeldelse av DG:

”Auster had ’Maria’ go through ’chromatic diets’ (she would eat all orange items in one week, all red or white or green the next, etc.), or spend certain days under the spell of a particular letter of the alphabet. In

---

<sup>260</sup> Robert Fleck, “Sophie Calle: Alltagsgeschichte wird zum Fotoroman”, *Art* 7/99, s. 65

the Violette Book she scrupulously records her version of these projects – but the reader is relieved, after this brief introductory section, to be led into Calle’s own turf.”<sup>261</sup>

Jeg vil kanskje si det er en overdrivelse å si at man blir lettet over å kunne gå over til lesningen av Calles selvstendige prosjekter når man har lest del 1 av DG. Calles dager som Maria Turner er tross alt et interessant eksperiment med å bringe litteratur og virkelighet sammen, eller også et eksperiment med å bryte ned grensene mellom kunstfeltet og det litterære felt. Via gjennomføringen, dokumentasjonen og utgivelsen av DG er Maria Turner og Paul Austers roman for blitt en viktig del av Sophie Calles historie, og et av Calles mest omtalte prosjekter. Men, som Calle selv konkluderer: ”Novels are all very well, but not necessarily so very delectable if you live them to the letter.” På tross av denne konklusjonen gjør Sophie Calle et forsøk nummer to på å bli en levende romankarakter idet hun til slutt får Paul Auster til å avlevere manuskriptet *The Gotham Handbook*.

### 5.3 Å bli en levende romankarakter

”One of the many ways of mingling fact with fiction, or how to try to become a character out of a novel. Since, in *Leviathan*, Auster has taken me as a subject, I imagined swapping roles and taking him as the author of my actions. I asked him to invent a fictive character which I would attempt to resemble. I was, in effect, inviting Paul Auster to do what he wanted with me, for a period of up to a year at most. Auster objected that he did not want to take responsibility for what might happen when I acted out the script he had created for me. He preferred to send me ’Personal instructions for SC on How to improve Life in New York City (Because she asked...).’ I followed his directives. This project is entitled *Gotham Handbook*.”<sup>262</sup>

*Gotham Handbook* (GH) utgjør den tredje og siste delen av DG. Calles opprinnelige idé var at Auster skulle forfatte en roman, eller et manus, hun kunne etterleve opptil ett år. Auster vegret seg for ansvaret det ville innebære å skulle komponere rammene for Calles hverdag over en lengre tidsperiode. Calles forespørsel endte dermed ikke i noe manus, men i regelsettet GH. Paul Auster gir dette prosjektet undertittelen ”Personal instructions for SC on How to improve Life in New York City (Because she asked...)”. At Austers regelsett ble noe annet enn hva Calle hadde tenkt er klart allerede i den siterte innledningen til prosjektet.

I likhet med *Suite Vénitienne* er GH et prosjekt som er relativt langt (over 40 sider). Som med Mariaprojektene er konseptet for realiseringen av GH – ”[...] how to try to become a character out of a novel.” – kanskje mer interessant som utgangspunkt for diskusjon enn fotografiene og tekstene fra prosjektet. Jeg vil foreta en kortere oppsummering og lesning av GH som en avslutning på gjennomgangen av de forskjellige nivåene i DG.

---

<sup>261</sup> Yve-Alain Bois, ”Character Study”, *Art Forum*, april 2000, s. 131

<sup>262</sup> DG, s. 234/235

Den første delen av dokumentasjonen av GH er en fotokopi av Austers brev til Calle med svaret på spørsmålet om et manus, vedlagt instruksene for GH (fig. 58). Austers brev er skrevet i en lettere beklagende tone som bekrefter avviket fra Calles forslag. At Auster i undertittelen til instruksjonene skriver "because she asked..." forsterker fornemmelsen av at GH ikke ble hva Calle hadde tenkt, og heller ikke nødvendigvis var et prosjekt Auster hadde ønske om å være delaktig i.

"Dear Sophie:

Well, here's something, in any case. I did it after we talked yesterday – and though it's short on details – it might inspire some interesting activities. I wanted to leave it open enough so that you could find your own way through the ideas. I hope you're not too disappointed by the 'lightness' of what I've proposed. In any case – be well, and get in touch when you can.

Yours ever

Paul"<sup>263</sup>

Austers instruksjoner til Sophie Calle strekker seg over fem sider, og er delt inn i fire punkter: "Smiling", "Talking to Strangers", "Beggars and Homeless People", "Cultivating a Spot" (fig. 59 – 60). De fire punktene i GH innebærer alle en form for sosial aktivisme. Basert på Austers regelsett skal Sophie Calle smile til fremmede rundt i byen: "Keep track of the number of smiles that are given each day. Don't be disappointed when people don't smile back at you. Consider each smile you give a precious gift."<sup>264</sup> Calle skal forberede samtaleemner for å kunne snakke med fremmede, eksempelvis været: "To discuss the weather with a stranger is to shake hands and put aside your weapons. It is a sign of good will, an acknowledgement of your common humanity with the person you are talking to."<sup>265</sup> Instruksene innebærer omsorg for tiggere og hjemløse: "Don't ignore the miserable ones. They are everywhere, and a person can grow so accustomed to seeing them that he begins to forget that they are there. Don't forget."<sup>266</sup> Videre skal Sophie Calle dele ut sandwicher eller matkuponger til de hjemløse. Det fjerde og siste punktet, går ut på at Calle skal velge et offentlig sted i byen og gjøre det til sitt:

"Pick one spot in the city and begin to think of it as yours. It doesn't matter where, and it doesn't matter what. A street corner, a subway entrance, a tree in the park. Take on this place as your responsibility. Keep it clean. Beautify it. Think of it as an extension of who you are, as a part of your identity. Take as much pride in it as you would in your own home."<sup>267</sup>

Stedet Calle velger ut, skal i følge Austers regelsett overvåkes en time hver dag. Observasjonene skal dokumenteres: "Make a record of these daily observations and see if you learn anything

---

<sup>263</sup> DG, s. 237

<sup>264</sup> DG, s. 240

<sup>265</sup> DG, s. 240

<sup>266</sup> DG, s. 241

<sup>267</sup> DG, s. 243



about the people or the place or yourself. Smile at the people who come there. Whenever possible, talk to them. If you can't think of anything to say, begin by talking about the weather."<sup>268</sup>

Etter presentasjonen av Austers instruksjoner innledes GH med en dobbeltside hvor Calles smil er avfotografert (fig. 61), deretter følger en lengre tekst under overskriften "Keep Smiling" – sammenstilt med et foto av telefonboksen Calle plukker ut for å gjennomføre instruks nummer fire. Den relativt lange innledningen vi møter her er Calles kommentarer på Austers regelsett. Teksten avslører raskt at Calle ikke er fornøyd med de tildelte instruksene:

"I wonder if Paul got his idea for these instructions concerning ways of making life in New York more beautiful by reading the twelve steps of an Alcoholics Anonymous program, or whether he based them on a community service order. Anyway, I have a duty to obey. That was the agreement. I have no other choice but to submit. If I fulfill this assignment maybe he will offer me the novel that I have been asking for as a reward."<sup>269</sup>

Sophie Calle utviser motvilje mot prosjektet i teksten innledningsvis, før hun går gjennom de forskjellige punktene i instruksjonene, kommenterer og legger til elementer der hun synes det mangler noe. Eksempelvis bestemmer Calle seg for i tillegg til å telle hvor mange smil hun får fra fremmede også å telle antall smil hun selv deler ut. Calle ramser opp ulike komplimenter hun kan bruke når hun snakker med fremmede, og oppsummerer uttrykk forbundet med været som kan brukes til konversasjon på gaten: "So, there can be *breezes, storms, turbulence, fog* [...]", Calle konkluderer ironisk om emnet: "Paul is right, you could go on about it forever. And if I crack up, why not: 'I hate this stupid sun. It's really a day for hanging yourself, don't you think?'"<sup>270</sup> Selv om Calles gjennomgang av Austers instruksjoner inneholder flere ironiske kommentarer, følges reglene pliktoppfyllende ned til siste bokstav. Calle kjøper inn brød, ost, skinke og sigaretter til de hjemløse. Som en siste forberedelse til å komme i gang med prosjektet velger hun sitt private, offentlige sted; en telefonkiosk på hjørnet mellom Greenwich og Harrison Streets (fig. 62):

"I choose the phone booth located at the corner of Greenwich and Harrison streets. It's a double phone booth. I pick the one to the right. To decorate it, I buy: Glass Plus window cleaner, Brasso metal polish, Krylon 'clover green' spray paint, six writing pads, six pencils, one mirror, Devcon epoxy glue, two twelve foot chains, two padlocks, one bouquet of red roses, one ashtray, two folding chairs, and the current issue of *Glamour* magazine."<sup>271</sup>

Sophie Calle vasker telefonkiosken, setter ut blomster, postkort osv., hun maler den for å markere den som "sin", og hun dekker over telefonselskapets Nynex-logo med en plakat hvor

---

<sup>268</sup> DG, s. 244

<sup>269</sup> DG, s. 246

<sup>270</sup> DG, s. 246

<sup>271</sup> DG, s. 246

det står "Have a nice day" ("[...] the American expression which punctuates every conversation and which I hate the most after 'Enjoy!'[...]"<sup>272</sup>). Beskrivelsen av Calles forberedelser avsluttes med følgende kommentar: "The worst is yet to come. Tomorrow, Wednesday, September 21, I must get down to business and start smiling."<sup>273</sup>

Den 21. september påbegynner Sophie Calle rollen som sosial velgjører i New York City. Calle oppsøker telefonkiosken hun har plukket ut og oppholder seg der en time i tråd med Austers instruksjer. Her overhører hun to trivielle telefonsamtaler som gjengis fragmentarisk. Flere forbigående legger merke til den spesielle telefonkiosken og kommer med ulike innspill: noen tror det er en sørgende person som har installert blomster, en annen tipper på at det er en hjemløs person som har forsøkt å skape et slags hjem av telefonkiosken. Dagen dokumenteres ved hjelp av snapshots og notater med innslag av personlige kommentarer i likhet med hvordan Calle dokumenterer egne prosjekter.

Den neste siden i dokumentasjonen av GH viser et fargefotografi av en sandwich med ost og skinke som en introduksjon til Calles forsøk på å gjennomføre de tre første punktene i Austers instruksjer: "Smiling", "Talking to Strangers" og "Beggars and Homeless People" (fig. 63). Calle setter av to timer samme ettermiddag fra klokken tre til klokken fem for å gjennomføre instruksene. Det første Calle forsøker seg på er å smile til fremmede: "3 P.M. West Broadway and Worth: first smile, a little contrived and not too successful, at a man who tightened his lips in response."<sup>274</sup> Ikke uventet er det ikke alle som smiler tilbake, Calle bestemmer seg for å kjøpe to tellemaskiner som hun kan bruke for å telle utdelte og mottatte smil. Basert på instruksjonen om å starte samtaler med fremmede, klarer Calle etter hvert å få i gang en ti minutter lang samtale med en eldre mann, som forteller Sophie Calle om sin yrkeskarriere blant annet som frivillig for frelsesarmeen og som soldat under Vietnamkrigen. Den siste oppgaven Calle gjennomfører er oppgaven med å dele ut sandwicher: "Now I am all caught up with giving out sandwiches and I completely forgot to smile. I get a grip and smile at a man who answers, 'Very nice', then another who says, 'Sweetie'. I thank him, but I've always done that, even before Paul's instructions. I can't resist compliments from men."<sup>275</sup> Da alle punktene er fullført for dagen oppsummerer Sophie Calle dagens resultater: "Fifteen smiles given, eight or nine received, Two sandwiches accepted, About fifteen minutes of conversation"<sup>276</sup>

I forbindelse med dokumentasjonen av den første dagen har Sophie Calle tatt med en side tekst med avsluttende kommentarer og ideer til forbedringer av Austers instruksjer. Blant annet

---

<sup>272</sup> DG, s. 246

<sup>273</sup> DG, s. 246

<sup>274</sup> DG, s. 250

<sup>275</sup> DG, s. 251

<sup>276</sup> DG, s. 251

bestemmer hun seg for å overvåke telefonkiosken med avlytting, og går innom en spionsjappe. Calle bestemmer seg for å kjøpe en båndspiller til å feste under telefonboksen. Butikkeieren advarer om at det er opptil to års fengsel for å drive med avlytting på denne måten. Advarselen resulterer i at Calle fantaserer om å bli fengslet: "I have a fantasy: I am arrested, I stand before the judge. He proposes an alternative punishment: smile, distribute food and talk to people. I say 'No! I prefer jail!'"<sup>277</sup> Sent på kveld ser det imidlertid ut til at Calles motvilje til instruksene er i ferd med å snu: "I am already wondering how my phone booth is doing, anxious and excited about tomorrow's hour. I have never been able to resist orders."<sup>278</sup> Hun avslutter kvelden med å ringe telefonkiosken: "Not in service for incoming calls."<sup>279</sup>

Dokumentasjonen av den første dagen i GH gir et godt inntrykk av hvordan resten av uken utspiller seg. Sophie Calle dokumenterer fragmenterte, trivielle telefonsamtaler, og samtaleene Calle får i gang med fremmede på gaten består for det meste av korte fraser. På slutten av hver dag oppsummerer Calle antall utdelte og mottatte smil og sandwicher. I lengden blir GH monotont, spenningen som er der i flere av Calles tidlige prosjekter er borte i og med at Calle ikke lykkes med å nærme seg noen på tross av at hun er direkte involvert i ofrene for spillereglene. Fordi hun er direkte involvert i de overvåkte blir også spenningen fra prosjekter som *The Hotel* og *The Address Book* borte. Det mest interessante ved dokumentasjonen av GH er partiene hvor man får innsikt i responsen fra forbipasserende: "[...] It's a good humanitarian gesture",<sup>280</sup> "Another says he wouldn't want to 'mess up this set-up, man. They've got everything here. It's a nice little home.",<sup>281</sup> "Did somebody die here?". Blant brukerne av telefonkiosken er det den beste kommentaren: "Shi-i-i-ite, man, this phone's outta here. ...No, man, see what I'm saying? There's cigarettes, paper, pens, flowers. ... In the booth, yeah. Fuck, it's wild."<sup>282</sup> Responsen fra de forbipasserende blir en viktig del av GH ikke bare gjennom telefonsamtalene, men også gjennom "comments"-ark som Calle installerer i telefonkiosken (fig. 64): "Great, except you should replace sunflower seeds for the cigarettes! I stopped smoking on cardiologist's demand but caved in when I found these Winstons and took one!";<sup>283</sup> "Missing brush, comb lipstick and cologne", "Leave some quarters", "I love it", "Great Scheme", "I think whoever did this is a fucking dickhead and probably has no job".<sup>284</sup> Ved siden av inspillene på kommentar-arkene og de siterte kommentarene fra forbipasserende viser også fotografiene i dokumentasjonen av GH de

---

<sup>277</sup> DG, s. 252

<sup>278</sup> DG, s. 252

<sup>279</sup> DG, s. 252

<sup>280</sup> DG, s. 254

<sup>281</sup> DG, s. 254

<sup>282</sup> DG, s. 267

<sup>283</sup> DG, s. 270

<sup>284</sup> Alle, DG, s. 264

forbipasserendes reaksjoner. Flere fotografier viser forbipasserende som stanser opp for å undersøke telefonkiosken nærmere (fig. 65). Den fotografiske dokumentasjonen i GH for øvrig viser Calle ved telefonkiosken (fig. 66), og fotografier av sandwichene og sigarettene (fig. 67) Calle delte ut. Austers instruksjoner til Calle blir rammer for en slags sosial aktivisme, kommentarene fra brukerne av telefonkiosken og fra de forbipasserende viser effekten av den reelle situasjonen Sophie Calle skapte. Kritikerer Yve-Alain Bois som var negativ til Mariaprojektene har fremhevet den sosiale situasjonen som oppstod som det interessante ved prosjektet: "As is often the case, the visual material resulting from Calle's probing of reality is relatively poor – but that is *not* what matters to her. With Paul Auster's help, she created a social situation that forced others to crack their wall of indifference."<sup>285</sup>

Det er et par andre hendelser som bør nevnes før jeg forlater GH. Den ene er det at Calle går lei av sine egne plikter og bruker en stand-in for avlastning en av dagene prosjektet gjennomføres: "Tomorrow is Sunday. I decide to hire someone else to smile for me. I choose D, who wrote a book about the philosophy of good manners. He agrees to replace me."<sup>286</sup> D. lister opp dagens forløp enda mer samvittighetsfullt enn Sophie Calle, og kommenterer at han får dårlig samvittighet fordi han ikke føler sandwichene er bra nok. Den andre viktige hendelsen er at noen fra byens Community Board griper inn i Calles prosjekt samme dag som D. er stand-in:

"A woman comes and shouts that she's the chairman for the community board: 'Do you have the permit to do what you did to this phone? From the telephone company or the Community Board # 1? Are you responsible for this? Someone said that you people were doing this every day. Do you have a permit to do this?'"<sup>287</sup>

D. sier ingenting, men avslutter skiftet. Den 27. september har folk fra telefonselskapet tatt ned Calles installasjon. En av nabolagets faste gjengangere forteller Calle at telefonselskapet er ute etter henne. Calle kommenterer: "This is the sign. I had been waiting to put an end to this assignment. The weather is also on my side: the day is a funeral."<sup>288</sup> Sophie Calle virker lettet over å kunne legge fra seg prosjektet og henger opp følgende notis: "We are so sorry to inform you that we will no longer be able to continue serving you as we have."<sup>289</sup> GH avsluttes med at Calle møter forfatteren bak reglene ansikt til ansikt. Samme kveld telefonkiosken ryddes, spiser Sophie Calle middag med Paul Auster: "Maybe I am still wearing that contrived smile during the evening,

---

<sup>285</sup> Bois, *op. cit.*, s. 131

<sup>286</sup> DG, s.268

<sup>287</sup> DG, s. 280

<sup>288</sup> DG, s. 286

<sup>289</sup> DG, s. 288/289

because at one point Paul leans over to me, speaking softly as if at a patient's bedside: 'It's over, Sophie. ...It's over. You can stop smiling for now.'<sup>290</sup> Pliktoppfyllende oppsummerer Calle:

*Results of the operation: 125 smiles given for 72 received  
22 sandwiches accepted for 10 refused  
8 packs of cigarettes accepted for 0 refused  
154 minutes of conversation<sup>291</sup>*

GH avsluttes med et fotografi av Sophie Calles munn, ikke lenger smilende (fig. 68). Game over.

## 5.4 Sluttspill

''Everyone projects an image of themselves, but rarely does it accord with others' perceptions. Everyone carries memories from the past, but often they are selective distortions of the truth. Everyone has a life story to tell, but usually is it closer to fiction than fact.''<sup>292</sup>

*Double Game* er et spill. En utveksling som har foregått mellom Sophie Calle og Paul Auster, mellom en kunstner og en forfatter, et spill som utfordrer grensene mellom det fiksjonelle og det som vi kaller virkeligheten. Både Sophie Calle og Paul Auster jobber i utgangspunktet med, slik jeg har vist i oppgaven, å forvirre forholdet mellom kunst og virkelighet. Dette foregår hos de to gjennom ulike strategier. Auster skriver inn hendelser fra sitt eget liv inn i romanen, kaller fortelleren i romanen for A., Aaron, eller Auster, samtidig som han fletter inn virkelige hendelser og referanser fra populærkulturen. Sophie Calle gjør grensene mellom kunst og virkelighet usikre gjennom å spille ut prosjekter blant uvitende involverte. Andres liv og tanker dokumenteres ved hjelp av fotografier og notater, for siden å bli del av et kunstprosjekt. Calle blander inn seg selv og sin egen opplevelse av prosjektene gjennom å flette inn kommentarer som tilsynelatende avdekker hennes tanker omkring det som utspiller seg. Noen ganger bruker Calle, i likhet med Auster, tidligere hendelser fra eget liv som utgangspunkt for kunstneriske prosjekter. Men generelt, og i hvert fall i prosjektene inkludert i DG, kan vi si at Calle gjør det motsatte av Auster. Calle reverserer utvekslingen mellom virkelighet og fiksjon i forhold til Austers strategi. Mens Auster forfatter tekster som retrospektivt inkluderer selvopplevde hendelser som utgangspunkt for, eller bestanddel av, fiksjonelle verker, forfatter Sophie Calle fiktive regler som utgangspunkt for å skape reelle hendelser som siden dokumenteres.

Denne distinksjonen mellom Auster og Calle er sentral. Mens Paul Auster forfatter historier på skrivemaskinen, lever Sophie Calle ut situasjoner i tid og rom. Veien er lang fra Austers romankarakterer som ilegger seg solipsistiske prosjekter på romansidene til Sophie Calles reglespill som får virkelige konsekvenser for henne selv og andre. Mens Paul Auster utøver en

---

<sup>290</sup> DG, s. 293

<sup>291</sup> DG, s. 293

<sup>292</sup> Barbara Steiner and Jun Yang, *Autobiography*, Thames and Hudson, London 2004, kolofonblad

relativt trygg forfatterrolle på tross av at han dikter inn hendelser fra eget liv, skaper Sophie Calle situasjoner hvor hun av og til må spille ut roller som innebærer en viss risiko. Hennes kunstneriske prosjekter danner en relasjon mellom Calle og de involverte som gjør at hun i flere tilfeller lar seg styre av andre. I flere prosjekter oppretter Sophie Calle et grensesnitt mellom seg selv og de involverte, hvor andres ideer og innfall er avgjørende for Calles historie. Denne utvekslingen har vært en sentral del av Calles arbeider helt siden hun gjennomførte *To Follow...* i 1979: "It was a way of getting about, using others' ideas and itineraries" (kapittel 3). Dette er fortsatt en viktig del av Calles kunstneriske produksjon: eksempelvis lot Calle i forbindelse med en retrospektiv utstilling i London for et par år tilbake publikum komme med forslag til hva hun skulle gjøre. Prosessen i gjennomføringen av prosjektet og tilfeldighetene som oppstår underveis som følge av reglene Calle spiller ut, blir en viktig del av hennes kunstneriske produksjon. Sophie Calles reglespill gir rom for, og er avhengig av, andres interaksjon som påvirker Calle og dermed også prosjektet. Paul Austers romankarakter redde når de går inn i en form for relasjon – slik demonstrerer både Calles kunstneriske prosjekter og Austers romaner subjektet som gitt av sine omgivelser, som grunnleggende intersubjektivt. Både Austers romaner og Calles kunstneriske prosjekter illustrerer på hver sin måte hvordan vi alle, hele tiden, betyr og forandres ut fra det som omgir oss. Sophie Calles kunstneriske prosjekter viser dette til det ekstreme gjennom den tekstlige selviscenesettelsen hvor leseren får ta del i Calles tanker omkring hvordan det som har utspilt seg har virket på henne.

Det er vanskelig å skulle oppsummere i korte trekk tematikken hos Paul Auster og Sophie Calle. Jeg har vært inne på at tilfeldigheter, prosess, reglespill og selviscenesettelse utgjør viktige deler av deres produksjon. Et uttrykk jeg har tenkt på helt siden jeg første gang møtte på Sophie Calles prosjekter, og som kanskje er det mest dekkende for hva de to bedriver, er "fraværseestetikk". Både hos Auster og Calle er detektivrollen sentral. Austers romankarakterer befinner seg ofte i en slags krise hvor de må finne ut av seg selv eller andre gjennom en detektivisk kartlegging. Sophie Calle benytter seg av detektivens metode når hun overvåker og dokumenterer gjennom fotografi og notater sin egen eller andres virkelighet. Felles for Auster og Calle er det at den detektiviske kartleggingen aldri fører frem til noen endelige svar. Detektivens rolle, som er å finne en sannhet, en konstant som det går an å forholde seg til, blir av Auster og Calle brukt nettopp for å avvise muligheten av en sannhet, og vise åpenheten i subjektet og åpenheten i de historiene vi har om vår egen virkelighet. Slik jobber de med uttrykk som svever mellom et nærvær og et fravær. Barbara Heinrich har i katalogessayet til *Die Wahren Geschichten der Sophie Calle* kalt det Sophie Calle bedriver for "Annäherung",<sup>293</sup> Calle leter ikke etter klare svar,

---

<sup>293</sup> Barbara Heinrich, *Die Wahren Geschichten der Sophie Calle*, Museum Friedericanum, 1998

hun forsøker å nærme seg noe i sine undersøkelser, kanskje uten at vi kan si eksakt hva. Renko Heuer konkluderer i sitt essay om Auster og Calle: "Maybe 'gaps' is the keyword to all this 'double game' [...]"<sup>294</sup> Nettopp mellomrommene og usikkerheten som skapes i Auster og Calles produksjon er "sannhetens fotavtrykk" slik Luc Sante beskriver det i *Parkett*.<sup>295</sup> I forsøket på å vise avstanden mellom subjektet og det som blir sagt, eller vanskeligheten av å fortelle en riktig historie (slik eks. Aaron opplever det i *Leviathan*) har Sophie Calle et viktig fortrinn fremfor Auster, og det er fotografiet. Fotografiet blir som jeg har beskrevet hos Calle brukt som et spor, eller tvetydig bevis. Fotografiet tillater et mellomrom mellom Calles tekst og det visuelle, og dette gir leseren spillerom. Fotografiene hos Calle er fragmentariske og vage. Sammen med dagboksaktige tekstpartier kan man si at disse to elementene sammen spiller på våre minner, på minners fiksjonalitet. Minner er jo ikke annet enn konstruerte historier? Utfordringen av vår virkelighetsoppfattelse forsterkes i Calles prosjekter når vi vet at faktiske hendelser hos Calle blandes sammen med det hun skulle ønske hadde skjedd. Hun lar fiksjonsstyrte elementer gripe inn i forestillingen om en rent "virkelig" virkelighet, mens Auster slipper selvbiografiske elementer inn i tekstens rent "litterære rom". Paul Auster utfordrer tanker om litteratur og fiksjonalitet, mens Sophie Calle mer direkte konfronterer leseren med fiksjonaliteten av egne minner og dermed fiksjonaliteten av ethvert virkelighetsbilde.

Mariaprojektene og *Gotham Handbook* fra DG kan sees på som humoristiske innspill til Sophie Calles egen kunstneriske produksjon. På samme tid er imidlertid disse prosjektene på et konseptuelt plan også interessante forsøk på å bryte ned grensene mellom kunstfeltet og det litterære feltet. Ikke minst er Mariaprojektene og *Gotham Handbook* interessante forsøk på å utfordre kunstnerrollen og forfatterrollen, hvor Sophie Calle i de Auster-intierte prosjektene opptrer som funksjon av teksten. Det kan virke som om grensene brytes ned mellom det litterære felt og kunstfeltet i disse prosjektene. Spørsmålet er om dette virkelig er tilfelle.

---

<sup>294</sup> Renko Heuer, *Deciphering the interplay of Paul Auster and Sophie Calle*, <http://www.babble.plus.com/paulauster/renko.htm>

<sup>295</sup> Luc Sante, "Sophie Calles Uncertainty Principle", *Parkett* #36, 1993, s. 78

## Litteraturliste

- Adams and Searle, *Critical Theory Since 1965*, Florida State University Press 1986
- Alberro and Stimson (red.), *Conceptual Art: A Critical Anthology*, MIT Press 2000
- Archer, Michael, *Art Since 1960*, London 1997
- Auster, Paul, *The New York Trilogy*, faber and faber, London 1987
- Auster, Paul, *In The Country of Last Things*, faber and faber, London 1987
- Auster, Paul, *The Invention of Solitude*, faber and faber, London 1988
- Auster, Paul, *Moon Palace*, faber and faber, London 1989
- Auster, Paul, *The Music of Chance*, faber and faber 1991
- Auster, Paul, *Leviathan*, faber and faber, London 1992
- Auster, Paul, *The Book of Illusions*, faber and faber, London 2002
- Austin, J.L *How to do things with words*, Oxford University Press 1976
- Barone, Dennis (red.), *Beyond the Red Notebook*, Philadelphia 1995
- Barthes, Roland, *Image, Music, Text*, Fontana Press, London 1977
- Barthes, Roland, *Camera Lucida, Notes on Photography*, New York 1981
- Benamou/Caramello (red.), *Performance in Postmodern Culture*, Coda Press Wisconsin 1977
- Bird, Jon og Newman, Michael, *Rewriting Conceptual Art*, London 1999
- Blom, Ina, *The cut through time*, Acta Humaniora, Oslo 1999
- Blom, Ina, *Joseph Beuys*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo 2001
- Bois, Yve-Alain, "Character Study", *Art Forum*, april 2000
- Bois, Yve-Alain, "The Paper Tigress", *Sophie Calle*, Prestel 2003
- Calle, Sophie, *La Visite Guidee*, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam 1996
- Calle, Sophie, *Double Game*, Violette Editions, London 1999
- Calle Sophie, *doubles-jeux*, Actes Sud, Paris 1998
- Calle, Sophie, *Les Dormeurs*, Actes Sud, Paris 2000



Calle, Sophie, *Disparitions*, Actes Sud, Paris 2000

Calle Sophie, *Fantômes*, Actes Sud, Paris 2000

Calle, Sophie, *Souvenirs de Berlin-Est*, Actes Sud, Paris 2000

Carlson, Marvin: *Performance: A Critical Introduction*, London 1996

Chalumeau, Luc, "Photography to the rescue of Art", *Art in the Nineties*, # 9

Chilvers, Ian (red.) *Oxford Dictionary of 20<sup>th</sup> Century Art*, Oxford University Press, Oxford 1989

Crow, Thomas, *The Rise of the Sixties*, Harry N. Abrams Incorporated, New York 1996

Culler, Jonathan, *The Pursuit of Signs*, Routledge, London 2001

Culler, Jonathan, *On Deconstruction*, Routledge, London 2003

Curiger, Bice "Interview with Sophie Calle", *Talking Art*, ICA 1993

Danto, Arthur, *Sartre*, London 1975

De Grool, Elbrig, "Blind dates", *Absence/Last Seen*, Musée Beuymans-van Beuningen, Rotterdam 1994

Debord, Guy, *The Society of the Spectacle*, Zone Books, New York 1994

Derrida, Jaques, *Positions*, London 2002

Derrida, Jaques "Signature, Event, Context", i *Margins of Philosophy*, Harvester Press 1982

Derrida, Jaques, *Writing and Difference*, Routledge, London 2002

Eagleton, Thierry, *Literary Theory*, Blackwell Publishers, Oxford, 1996

Ebeling, Knut, "Indiz und Intrige", *Sophie Calle*, Sprengel Museum, Hannover 2002

Fleck, Robert, "Alltagsgeschichte wird zum Fotoroman", *Art # 7* 1999

Flohic, Catherine, "Sophie Calle", *Art in the Nineties # 9*

Foster, Hal, *The Return of the Real*, MIT Press 1996

Foucault, Michel, *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*, New York 1973

Frey, Patrick, "Grabsteine, Inschriften, Photographien und Legenden, Hyperfiktionen auf Leben und Tod", *Parkett*, # 36 1993

Godfrey, Tony, *Conceptual Art*, Phaidon, London, 1998

Goffman, Erving, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Penguin Books 1990

- Goldberg, Rose Lee: *Performance Art – from futurism to present*, Thames and Hudson, London 1988
- Grigely, Joseph, “Postcards to Sophie Calle”, *Parkett*, # 36, 1993
- Grosenick, Uta (red.) *Woman Artists*, Taschen, Köln 2001
- Haugen, Nina Marie, *En analyse av Paul Austers Moon Palace*, Hfalit 200, NTNU vår 2001
- Heinrich, Barbara, *Die Wahren Geschichten der Sophie Calle*, Museum Friedericianum, 1998
- Heuer, Renko, *Deciphering the interplay of Paul Auster and Sophie Calle*,  
<http://www.babble.plus.com/paulauster/renko.htm>
- Hopkins, David, *After Modern Art 1945 - 2000*, Oxford University Press 2000
- Jeff Koons Retrospektiv*, Astrup Fearnley Museet, Oslo 2004
- Jones, Amelia & Stephenson, Andrew (ed.), *Performing the body – performing the text*, London, 1999
- Jones, Amelia, *Body Art Performing the Subject*, Minnesota Press, Minneapolis 1998
- Karallus, Christine, “Zur Ästhetik des Verdachts”, *Sophie Calle*, Sprengel Museum, Hannover 2002
- Kelley, Jeff (red.) *Essays on the Blurring of Art and Life*, University of California Press, London 1993
- Kittang og Linneberg m.fl, *Moderne Litteraturteori*, Universitetsforlaget, Oslo 1991
- Lacan, Jaques (ed. Alan Sheridan), *Écrits: a selection*, New York 1977
- Levin, Frohe og Weibel (red.), *Ctrl [Space]*, ZKM, Karlsruhe, 2002
- Lothe, Refsum og Solberg (red.), *Litteraturvitenskapelig leksikon*, Oslo 1997
- Macel, Christine, “Biographical interview with Sophie Calle”, *Sophie Calle*, Prestel 2003
- Macel, Christine, “The Author Issue in the Work of Sophie Calle. Unfinished.”, *Sophie Calle*, Prestel 2003
- Matthew Barney Cremaster Cycle*, Astrup Fearnley Museet, Oslo 2003
- Merrill, Kathleen, “Proofs: The Work of Sophie Calle”, *Proofs*, Hood Museum of Art, 1993
- Mirzoeff, Nicholas (ed.), *Visual Culture Reader*, New York 1998
- Mitchell, Juliet, *Psychoanalysis and Feminism*, New York 2000
- Moi, Toril, *Sexual/Textual Politics*, Routledge, London 2002
- Phelan, Peggy, *Unmarked – The Politics of Performance*, Routledge, London 1996

Prodhon, Françoise-Claire, "Sophie Calle", *Flash Art* nr. 162, januar/februar 1992

Reckitt, Helena (red.), *Art and Feminism*, Phaidon, London 2001

Rinder, Lawrence, "Sophie Calle and the Practice of Doubt" *Proofs*, Hood Museum of Art 1993

Rolin, Oliver, "Beet, Alfalfa, etc.", *Sophie Calle*, Prestel 2003

Rorimer, Anne, *New Art in the 60s and 70s – Redefining Reality*, Thames and Hudson, London 2001

Royle, Nicholas, *Jaques Derrida*, Routledge, London 2003

Rub, Timothy "Preface", *Proofs*, Hood Museum of Art 1993

Sandbye, Mette, *Mindesmærker Tid og erindring i fotografiet*, Rævens Sorte Bibliotek, København 2001

Sante, Luc, "Sophie Calle's Uncertainty Principle", *Parkett*, #36 1993

Sayre, Henry M. *The Object of Performance*, University of Chicago Press, London 1992

Schneider, Rebecca: *The Explicit Body in Performance*, London 1997

Schube, Inka, "Dekonspiration und Mimikry", *Sophie Calle*, Sprengel Museum, Hannover 2002

Sontag, Susan, *Om fotografi*, Natur och Kultur, Stockholm 2001

Steiner, Barbara og Yang, Jun *Autobiography*, Thames and Hudson, London 2004

Storr, Robert, *Dislocations*, MoMa, New York 1991

Strowick, Elisabeth "Intime Akte(n)", *Sophie Calle*, Sprengel Museum, Hannover 2002

Tandberg, Vibeke, Masteroppgave om *Suite Vénitienne*, Fotohögskolan Göteborg Universitet 1997

Vergine, Lea, *Art on the Cutting Edge*, Skira, Milano 1996

Vergine, Lea, *Body Art and Performance : The Body as Language*, Skira, Milano 2000

*Vibeke Tandberg*, Atle Gerhardsen c/o Berlin, 2003

Warr, Tracey og Jones, Amelia (red.): *The Artists Body*, Phaidon, Hong Kong 2003

Weintraub, Linda, *Art on the Edge and Over*, Art Insights Inc., Litchfield, 1996

Zurbrugg, Nicholas (red.) *Art, Performance, Media*, University of Minnesota Press 2004