

SOPHIE CALLE: A CONSTRUÇÃO DE UM TERRITÓRIO SINGULAR

Bianca Coutinho Dias / Universidade Federal Fluminense

RESUMO

O presente trabalho visa estabelecer um diálogo entre a obra de Sophie Calle e a dimensão de uma intimidade construída pelo gesto biográfico que incide em sua produção artística, de maneira a reinventar uma política do singular.

PALAVRAS-CHAVE

Sophie Calle, Biográfico, Íntimo, Singular.

ABSTRACT

This work aims to establish a dialogue between the work of Sophie Calle and the dimension of intimacy built by biographical gesture that focuses on her artistic production in order to reinvent a singular policy.

KEYWORDS

Sophie Calle, Biographical, Intimate, Singular.

A hipótese que norteia este capítulo se inspira na genealogia da ética expressa por Michel Foucault (1983), ao dizer que o que o impressiona é o fato de que, em nossa sociedade, a arte se tornou algo ligado somente a objetos e não a indivíduos. Mas por que não pode a vida de alguém se tornar uma obra de arte?

Numa série de livres conversações com seus principais interlocutores – o heideggeriano Hubert Dreyfus e o antropólogo Paul Rabinow – ocorridas em abril de 1983, posteriormente reunidas sob a forma de entrevista, encontramos uma instigante analogia entre a produção artística e o tipo de valor que atribuímos à existência humana:

O que pode surpreender é que a arte se relacione apenas a objetos e não a indivíduos ou a vida, e seja um domínio especializado por peritos, que são os artistas. Porém, a vida de um indivíduo qualquer não poderia ser também uma obra de arte? Por que uma mesa ou uma casa são objetos de arte, mas nossas vidas não? (FOUCAULT, 1994, p.617).

Foucault evoca uma possibilidade em que o sujeito pode estabelecer uma relação consigo através de algo, que ele chama de desenvolvimento de formas de atividade sobre si. Trata-se de realizar uma história que visa transformações em que se almeja operar sobre si mesmo.

Nos aproximamos, aqui, da artista francesa Sophie Calle e na maneira singular como ela se situa diante de sua própria imagem, colocando-a em movimento, tensionando-a ao limite para fazer surgir algo inesperado, que possa carregar eticamente o nome de arte.

Sophie Calle utiliza a ideia de incompletude da imagem como conceito central de seus projetos. É o que a artista faz em *Suite Vénitienne*, de 1980, quando escolhe aleatoriamente um personagem em Paris e o segue em Veneza, durante quase duas semanas, fotografando-o e entrevistando pessoas com quem ele se encontra, sem jamais abordá-lo diretamente.

Ela conhece um homem numa festa e o segue, buscando imagens que a acossem e interroguem. Nas imagens e textos publicados, no entanto, a identidade e o rosto do homem não são revelados. As fotografias, em preto e branco, ilustram as cenas da “perseguição”. Na festa, o homem lhe diz que viajará para Veneza e se hospedará no Hotel San Bernadin. Sophie Calle vai para a mesma cidade, munida de uma peruca loira, maquiagem, óculos, chapéu, luvas e a máquina fotográfica. Por mais de uma semana, a artista tenta encontrar o hotel sem, contudo, obter sucesso. Na delegacia de polícia tenta localizar o homem, através de seu provável nome, Henri B. Tudo em vão. Ela não desiste. Por duas semanas passeia pela cidade, como alguém que tenta descobrir, nos espaços escondidos pelas sombras, a marca das coisas. Sai sempre disfarçada com sua peruca, como precaução para não ser reconhecida, caso seja vista por ele. Um dia resolve telefonar novamente para uma lista de hotéis, pedindo para falar com Henri B. Em um deles ouve como resposta: *eles não estão, saem bem cedo e só voltam à noite*. Ela fica à espreita. Aproxima-se um pouco mais. O homem a percebe. Ao se dar conta de estar sendo seguido, ele inverte o jogo: aparece à sua frente e diz que a reconhece, pelos olhos. Com esse material, Sophie Calle organiza o trabalho *Suite Vénitienne*, composição de fotografias e textos impressos sobre sua “perseguição”.

Algum tempo depois, fez *La Filature*, trabalho similar, desta vez sem seguir alguém, mas sendo seguida: a seu pedido, sua mãe contrata um detetive para segui-la no dia 16 de abril de 1981. A tarefa do detetive é apresentar um relatório detalhado – texto e fotografia - de suas atividades naquele dia. Sophie Calle pede também a um amigo que fotografe o detetive em ação. Em um quebra-cabeças com peças imprecisas, ela expõe esses diferentes olhares cruzados: dois registros fotográficos e três relatórios – o dela própria, o do detetive contratado e o da terceira pessoa sobre as ações do detetive. Contrapõe esses diversos olhares, compondo um retrato/auto-retrato como uma espécie de relampejar em que ela é, ao mesmo tempo, objeto e *voyeur*, personagem e autora do material em que tempos distintos se embaralham.

Esse relampejar nos remete à expressão “imagem dialética”, de Walter Benjamin (1996), apropriada por Didi-Hubermann (2008) para questionar a ideia de origem e da pureza da obra de arte. Trata-se de uma imagem na qual passado e presente se misturam para formar algo que Benjamin denomina uma constelação, uma configuração dialética de tempos heterogêneos (1996 apud Didi-Huberman, 2008, p.149).

No conjunto das imagens dialéticas que estão “em via de nascer”, Sophie Calle também se constrói como artista. Para Benjamin somente as imagens dialéticas são autênticas, pois são imagens críticas, que nos obrigam a olhá-las verdadeiramente e, ao escrever esse olhar, o constituímos (DIDI-HUBERMAN, 2010).

A imagem crítica se relaciona com algo que é, ao mesmo tempo, destruição e sobrevivência e, como defende Benjamin, há numa imagem crítica a dimensão do vestígio. Segundo Didi-Hubermann, não há, portanto, uma imagem dialética sem um trabalho crítico da memória, confrontada a tudo o que resta como ao indício de tudo o que foi perdido (2010, p.174).

Em *La Filature*, o passado não se dá a ver completamente, é heterogêneo e fragmentado. Na medida em que o trabalho se constitui e os vestígios são recolhidos, aparecem as ambiguidades e contradições. Essa descontinuidade e fragmentação nos coloca em uma dupla distância, a do objeto escavado e a do lugar de origem desse objeto, que jamais será o mesmo, pois foi revirado (DIDI-HUBERMAN, 2010).

Essas fotografias de Sophie Calle não têm a pretensão de ser imagens-síntese de um acontecimento passado. Elas deixam frestas, aberturas para o imaginário, não dizem apenas “isso foi”, para usar uma expressão de Barthes (1984), mas querem dizer “isso continua sendo”. São imagens-vestígio e nelas há a marca de uma incompletude que resgata e faz o tempo reviver a partir de uma lógica do não-todo e da ausência de linearidade.

Em *Suite Vénitienne* seu destino por Veneza era ditado pelo outro, o que lhe dava condição relativa de “cegueira” no andar pela cidade. Henri B., sem saber, funcionou como guia para a artista, fazendo-a conhecer outra cidade, distinta da Veneza dos cartões-postais e da saturação das imagens prontas para consumo. Mesmo sendo seguida pelo detetive em *La Filature* – ou mesmo por estar nessa condição –, Sophie Calle tem a oportunidade de realizar uma experiência singular de se “perder” em sua cidade natal: por meio da mistura de tempos no interior de sua subjetividade, ocorre a evocação de uma desorientação psíquica, possibilitadora de novo mapa interno, ressurgido como combinatória dessas experiências com o interior e o exterior.

Da fotógrafa-caçadora, sempre à espreita para aprisionar sua presa, surge aquela que é pega e que se contenta em preservar os vestígios, ciente de que essas marcas são o que existe de mais pulsante. No belíssimo ensaio *Cascas*, Didi-Huberman diz: “A casca não é menos verdadeira que o tronco. É inclusive pela casca que a árvore, se me atrevo a dizer, se exprime” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 132).

No supra citado ensaio, o autor analisa imagens feitas à época do holocausto por um prisioneiro do campo de concentração. Para tanto, propõe o método do historiador Aby Warburg que via as imagens como objetos arqueológicos. Essas imagens (dialéticas) são imagens da memória, que nos obrigam a descobrir pontos de convergência de temporalidades diferentes, pois nos remetem a outras imagens e textos.

Guardadas as devidas proporções, o que podemos evocar do que Didi-Huberman propõe é o “olhar arqueológico” como a capacidade de comparar o que vemos no presente, o que sobreviveu do passado e o que sabemos ter desaparecido.

Outros projetos colocam a obra de Sophie Calle como lugar para se pensar a imagem. A artista ganhou uma sala especial no Museu de Arte Moderna do Centro Georges Pompidou, em Paris, onde exibiu parte de um projeto paradoxal: mostrar o que pessoas cegas consideram belo. Embaixo de cada retrato frontal dos cegos – olhando diretamente em nossos olhos – estão as respostas dadas à questão “qual sua imagem de beleza?”. Ao lado dos textos, uma foto produzida por Sophie Calle de acordo com as declarações. Um entrevistado diz gostar de pensar num aquário; outro imagina que seu filho seja muito bonito. E, assim, a sala gera comoção e, ao mesmo tempo, perplexidade, pois Sophie Calle admite que uma pequena parte dos casos é inventada por ela mesma. Só não declara qual. Nessa obra seu interesse está no invisível e no inefável, naquilo que Didi-Huberman propõe como exercício, ao nos situarmos diante da imagem: tomar o visível como um acesso a um invisível.

Os cegos de Sophie Calle estão apartados de um sistema retiniano de visão, mas não de todo excluídos, o que evidencia a opção da artista pela linguagem fotográfica para a construção de suas visibilidades. Ela escolhe o campo cego como seu espaço de criação visual, produzindo imagens que convidam a experimentar a cegueira, a percorrer com os corpos a distância física e visual que nos separa das coisas visíveis, ou, ao menos, a ver com a pele, com os ouvidos e com a voz. Ou ainda, paradoxalmente, a abrir os olhos para ver o que também sobrevive na bruma e na névoa.

No livro *Aby Warburg e as imagens em movimento*, Michaud pontua que as imagens não são meros “objetos”, nem cortes no tempo. Elas são atos, memórias, perguntas e, inclusive, visões. Se as imagens são nossos próprios olhos, elas são, também, os rastros de uma longa história de olhares que nos precederam, as pistas e as vistas prévias da longa aventura humana. O exercício de Sophie Calle como artista é criar uma dimensão do íntimo e do singular numa avalanche de imagens que nos arrasta. Seu convite é um chamado para revivermos as imagens dentro de nós.

Com Didi-Huberman podemos interrogar, junto à obra de Sophie Calle: O que ocorre quando nos colocamos diante da imagem? Diante das imagens enlaçamos o visível juntamente com palavras, modelos de conhecimento e categorias de pensamento.

No lugar da certeza que fecha o circuito do visível no legível, Didi-Huberman propõe um princípio de incerteza, uma rasgadura do olhar que vem à tona de maneira magnífica nas observações que tece em torno de obras como o afresco *Madona das Sombras*, de Fra Angelico, no convento de San Marco, em Florença, ou a *Rendeira*, de Vermeer.

Façamos aqui a mesma pergunta de Didi-Huberman: que plasticidades e que fraturas, que ritmos e que choques do tempo podem estar em questão nessa abertura de imagens? Em *Diante da Imagem* (2013), ele se vale da aproximação, em francês, dos verbos *voir* (ver) e *savoir* (saber), sugerindo uma extensão análoga às imagens, em relação às quais o olhar nunca é neutro ou desinteressado.

No trabalho de Sophie Calle, a fotografia e o texto geram uma obra em que as noções de anonimato, de memória e ausência são constantes. A imagem e a escrita são os elementos necessários para compor suas histórias, promover situações que recriam a vida cotidiana, dos outros e de si mesma, explorando as fronteiras entre o real e o ficcional, a experimentação e a invenção.

A imagem em Sophie Calle toca a dimensão do íntimo e uma ideia de biográfico muito singular. No ano de 1979, após sete anos de ausência, Sophie retornou a Paris e decidiu observar o comportamento de passantes parisienses escolhidos a esmo, a fim de se reambientar na cidade, registrando tudo em seu *Journaux Intimes* (1978-1992).

Nesse retorno, Sophie Calle dispôs de tempo livre para “reconhecer” a cidade. Assim, seus passeios não tinham o ritmo das outras pessoas, que percorriam, desatentas, o espaço urbano, voltadas apenas a um percurso lógico, sem a percepção de detalhes e sutis modificações do entorno.

Hoje, além de fotógrafa, *performer* e cineasta, Sophie Calle é autora na editora *Actes Sud*. Publicou, em 1998, sete livretos que fazem parte da série *Doubles Jeux*. Unindo texto e fotografia, cada livro relata um dos projetos inusitados da artista.

No livro *Leviatã*, Paul Auster doa veracidade a seu romance fazendo de Sophie Calle sua personagem Maria Turner. A artista francesa se torna personagem de uma ficção e, ao mesmo tempo em que tem suas vivências descritas de maneira literária, faz um movimento inverso e apropria-se do romance do escritor, em *Double Jeux*. Composta por sete volumes, a exposição/livro faz jogo-duplo com *Leviatã*.

Esse detalhe de Leviatã, embora muito mencionado, foi pouco explorado até agora: a personagem Maria Turner e suas relações com alguém de carne e osso. O narrador do romance conta que Maria lhe suscitara medo e excitação, pois sua vida era organizada em torno de rituais inusitados. Era uma artista difícil de classificar em gavetas: fotógrafa, artista, escritora. Costumava também seguir passantes durante dias ou meses a fio, fotografando-os e anotando passo a passo seu cotidiano e suas reações. Depois, refazia os itinerários de cada um, tentando imaginar a existência daquelas pessoas e escrevendo biografias fictícias para elas – expostas, depois, junto com as fotos. A personagem é quase totalmente inspirada em Sophie Calle, com quem Auster manteve intenso contato no período em que morou em Paris. Todas as obras excêntricas de Maria foram de fato realizadas por Sophie Calle.

A "brincadeira" de fazer Sophie Calle virar personagem de Paul Auster é retomada em *Gothan Handbook*, o último volume da série, em que a artista solicita ao escritor que invente uma personagem para que ela a represente. Ele escreve, então, *Gothan Handbook*, uma espécie de manual, que ensina a melhor maneira de se comportar bem na cidade de Nova Iorque.

A última recomendação: escolher um local público para a realização das ações. Sophie Calle escolhe uma cabine telefônica, decora o espaço, escreve em seu bloco de anotações suas impressões. Realiza então as ações, indicadas no manual escrito por Auster, anota em seu "prontuário" as suas reflexões pessoais sobre cada ato realizado, fotografa e se deixa fotografar em um determinado momento do dia. Assim, ela transgride os limites entre o público e o privado. Ao escolher a cabine telefônica, reinventa o espaço, dando-lhe uma nova configuração. Insatisfeita com a captação parcial das conversas, a artista instala um pequeno gravador oculto na cabine, mesmo sabendo que corria o risco de ser presa por escuta num telefone público. O que suas obras mostram é que não há como traçar uma fronteira clara e nítida que separe aquilo que vem da arte e o que vem da vida, entre o que está fora e o que está dentro.

Sophie propõe uma recriação do mundo e da ideia de realidade, embaralha e revira a ideia de biográfico num jogo de olhares - e de espelhos - em que é uma *voyeur*, mas também se deixa ver pelo outro. Um jogo de sombras, em que persegue o outro, mas também se deixa seguir. O que denominamos *performance* em Sophie Calle não é o resultado de seus relatos e fotografias, mas seu processo de construção do texto e das imagens: a criação que supõe um projeto performático no qual a função de artista é, ao mesmo tempo, sujeito e objeto da própria obra.

A imagem e a escrita são os elementos necessários para compor suas histórias, experiências que recriam a vida cotidiana - dos outros e de si mesma - explorando as fronteiras entre o real e o ficcional, ora tensionando, ora anulando esses limites. Seguir o outro em sua obra é, também, deixar-se seguir pelo caminho determinado pelo outro. A rede do outro é utilizada como forma de se ausentar de si mesmo. Passa-se a existir no rastro do outro, sem que este saiba. E, na verdade, segue-se o próprio rastro e se reinventa.

Trata-se de uma revirada na dimensão do íntimo, na medida em que, servindo-se da experiência pessoal – ao mesmo tempo, própria e alheia – como matéria-prima para a criação artística, ela insere a possibilidade de nos estranharmos e buscarmos a imagem pelos vestígios e ausências.

Sophie Calle necessita da presença do outro, segue um roteiro predeterminado, mas de êxito incerto - o que traz em si a discussão da ideia de autoria -, em que não abre mão de um viés autobiográfico singular que, revirado, faz com ela se torne autora potencial das obras imaginadas em *Leviatã*. Ao incorporar a criação do escritor norte-americano em sua própria realidade, Sophie Calle não deixa de reinventá-la e de assinar sua própria existência embaralhada com a arte como uma grande ficção.

A importância do roteiro nas ações de Sophie Calle ganha reforço no encontro com Auster, sobretudo se for levado em conta o fato de que a gênese de *Maria Turner* foi cinematográfica. O escritor fora incumbido pelo diretor Michael Radford de escrever um roteiro inspirado na vida da artista. Ao colocar em prática o roteiro do escritor, Sophie Calle nada mais faz do que confirmar sua concepção da vida como uma *performance* contínua, que visa uma diluição proposital das fronteiras entre realidade e ficção, através de imagens nas quais se infiltra, com frequência, uma dimensão autobiográfica que visa a alteridade.

Como pensar o biográfico em tempos onde há uma insuflação da narcisismo e reina o império da imagem e a saturação imaginária dá o tom? Que sentido dar ao retorno de uma espécie de escrita do *eu* que o trabalho de Sophie Calle parece encarnar?

Atuando numa fresta sutil entre vida e arte, Sophie Calle se outorga papéis ou os solicita a outrem, pois necessita de ações para poder produzir narrativas, nas quais os limites entre o factual e o ficcional são bem tênues. De um lado, suas fotografias e registros são vestígios de acontecimentos reais; de outro, são fruto de um gesto performático que, ao designar determinados fatos, acaba por converter a realidade em imagem nas quais se infiltra, com frequência, uma dimensão autobiográfica que visa a alteridade. Como pensar o biográfico em tempos onde há uma insuflação do narcisismo e onde reina o império da

imagem e a saturação imaginária dá o tom? Que sentido dar ao retorno de uma espécie de escrita do eu?

Os ensaios biográficos de Sophie Calle contrapõem-se à espetacularização da intimidade, fazendo com que o desejo maior de auto-exposição se transforme numa possibilidade sutil da voz do sujeito da crítica, pois nas encenações e nas escritas de si estamos na dimensão do íntimo, território em que se ancora o verso de Rimbaud, *o eu é um outro*. Quanto mais nos aproximamos de um "si mesmo" buscando a verdade, mais nos deparamos com o fato de que o "si mesmo" é "um outro". Aqui encontramos a assinatura da artista: ela se mostra justamente por ser outra de si mesma.

Em *Le Pacte Autobiographique*, Philippe Lejeune sustenta que todas as formas ficcionais de enunciação que implicam uma escrita do eu se diferenciam do discurso autobiográfico clássico. O autor propõe o nome próprio como lugar de articulação entre sujeito e discurso e afirma que aquilo que define a autobiografia, para o leitor, é, sobretudo, um contato de identidade selado pelo nome próprio.

É preciosa essa contribuição, na medida em que o fato de Sophie Calle inscrever-se no mundo como artista é uma convocação ao nome próprio. Em Lejeune encontramos também: "uma autobiografia não é quando alguém diz a verdade sobre sua vida, mas quando diz que a diz" (1998, p.234). Nessa medida, nas obras de Sophie Calle não há compromisso com a veracidade e sim com a verdade - a que se constrói a partir de um nome próprio e à beira do abismo.

Seu trabalho não consiste simplesmente em imaginar ou projetar um eu, mas tomar esse próprio *eu* como estilhaçado e a arte como território do real – real, tomado aqui, como o real lacaniano, registro psíquico que não deve ser confundido com a noção corrente de realidade: Real é aquilo que sobra, o resto do Imaginário a que o Simbólico é incapaz de capturar – é o impossível que Jacques Lacan (2005) trabalhou exaustivamente no Seminário RSI.

Na obra *Hôtels*, de 1983, Sophie Calle retorna a Veneza, onde passa a ocupar a função de camareira num hotel, como responsável pela limpeza e organização de doze quartos. Nas horas de folga, aproveita a ausência dos hóspedes para observar seus pertences. A artista fotografa os objetos deixados pelos hóspedes em seus quartos enquanto estão ausentes, e tenta, através deles, recompor seus hábitos e personalidades. Lia diários dos hóspedes enquanto escrevia os seus, acompanhava suas rotinas, entradas e chegadas, evitava encontrá-los, como se temesse quebrar um encanto. Fotografou as camas intocadas e contrapôs essas imagens ao uso capaz de dotar os objetos de alma: as roupas deixadas displicentemente sobre

a cama, a casca de uma laranja no cesto de lixo, copos quebrados no banheiro, os sapatos de uma família dispostos junto aos brinquedos, meias largadas ao chão, um cartão postal rasgado (cujos pedaços foram cuidadosamente reunidos para que pudesse ser lido), anotações, livros abertos e outras imagens que sugerem o comportamento e profissão do hóspede do quarto invadido. Sophie Calle busca penetrar no coração das coisas, nas entranhas do mundo para além das aparências e das formas, encontrar o espaço que nelas nos corresponde. A busca implementada por Sophie Calle está relacionada à esperança de que dessas fotografias emergirá algo íntimo, grave, verdadeiramente significativo e revelador. Seu objetivo é reunir informações sobre os clientes a partir dos objetos encontrados nos quartos, numa espécie de arqueologia única e singular, para uma reconstituição que, sabe-se de antemão, não encontrará uma essência. Assim ela fotografa; inventa vidas a partir dos índices à sua disposição. Ao invés de ser um instrumento que registra presenças, ela se transforma num meio para fazer desaparecer a naturalidade das imagens, numa técnica que permita uma topada com o invisível.

O máximo da intimidade é, segundo Jacques Lacan, a *extimidade*: um dentro que é fora - não estar em casa consigo mesmo, pois não há coincidência para consigo mesmo. A *extimidade* questiona um ideal de identidade. O sujeito é o lugar da *extimidade* - a pura diferença. Diferença essa que se imprime como uma escrita, apontando para uma não-equivalência que carrega um poder de ruptura, que embaralha a evidência segundo a qual as coisas seriam simplesmente o que são: função da arte, por excelência.

Em *Les Tombes*, de 1990, Sophie Calle trabalha sobre uma ausência reduplicada, fotografando túmulos sem nomes, onde se lê apenas algum tipo de parentesco (mãe, pai, irmã). Para Maurice Blanchot, a escrita, entendida aqui como algo que se coloca de maneira expandida no campo da arte, comporta essa ausência e é uma poderosa invocação ao íntimo. Ele abre seu *O espaço literário* com um texto de 1953 – “A solidão essencial” - que irá se desenvolver delineando a escritura como afirmação de um território do íntimo e do abrigo da ausência – esta que também é aguda presença como um túmulo sem nome.

Em *Une jeune femme disparît*, de 2003, Sophie Calle apresenta uma série de documentos sobre Benedicte Vincens, funcionária do Centro Georges Pompidou, conhecedora e admiradora do trabalho da artista, que desapareceu logo após o incêndio de seu apartamento. Ao lado de fotos feitas por Sophie Calle do apartamento destruído, há uma série de cópias-contato de negativos encontrados no local, parcialmente derretidos pelo fogo, mas que ainda são capazes de fazer referência a pessoas e lugares ligados à vida de Benedicte.

No laço entre a escrita, a arte e o íntimo: o trabalho de Sophie Calle se faz nessa espécie de vazio que porta o inominável, numa escritura de vestígios ligada ao traço mais singular, na vertigem única de esculpir o mundo, como se sua vida estivesse sendo guiada por um projeto estético. Ela busca uma dimensão subjetiva das experiências que não está desenhada apenas em sua pessoa ou na de um outro em particular. Ao misturar sua prática artística com a própria vida, cria situações que não a conduzem ao encontro de algo ou de alguém anteriormente idealizado. Numa feliz tentativa de associar arte e vida, através de vivências aparentemente solitárias e íntimas faz emergir a alteridade.

Na poética de Sophie Calle, o “outro”, a “alteridade”, as dimensões estética e ordinária da experiência refletem esses dois momentos - da arte e da vida - e caracterizam, quase inseparavelmente, suas obras. Nela, a vida comum, alcançada por meio das situações criadas, atravessa e é atravessada pela arte. Vida e arte se significam mutuamente. A artista vivencia a arte na vida e a vida na arte, provocando um movimento em que ora a vida se veste de arte, ora a arte constitui-se a partir da vida. Retirando-se da linearidade da causa e efeito como consequência - que seria uma leitura biográfica rápida -, ela insere novas nuances ao biográfico, ao revirar sua posição e propor a obra como causa e a vida como efeito, permitindo um desdobramento em que se coloca numa espécie de zona limítrofe entre o que se difere e o que é igual a si mesmo.

Tensionando a imagem, Sophie Calle deixa entrever um sujeito com sua história irreduzível e que, apesar de inacessível, pode se colocar no mundo em laço possibilitado pela arte. O fato de escrever e relatar suas próprias experiências faz dela uma artista que flerta com a escrita de maneira especial.

No texto “A semelhança interminável (vasta como a noite)”, Didi-Huberman interroga sobre a aparição que, através da imagem, coloca a palavra em estado de elevação, como se a escritura ressoasse na intimidade, ponto de jorro no qual, falando de dentro, ela já fala inteiramente fora.

Nesse sentido, a imagem para Sophie Calle é também sua escrita poética, seu segredo e sua infinita reserva que pode se expor e se dar ao outro. Como, por exemplo, na obra *Les Dormeurs*, em que várias pessoas foram convidadas (conhecidos, amigos, vizinhos e desconhecidos) a dormir em sua cama, sucedendo-se em intervalos regulares, entre os dias 1 e 9 de abril de 1979, permitindo ser fotografadas, observadas e questionadas por Sophie.

Em *Le Carnet d'adresses* (ou *L'Homme au carnet*), de 1983, o trabalho é gerado a partir do encontro fortuito de uma agenda, perdida na rua. Sophie Calle cuidadosamente fotocopiou a agenda e depois a enviou, anonimamente, por correio, a seu dono.

Posteriormente, a artista procurou as pessoas cujos nomes constavam na agenda, entrevistou-as e solicitou um retrato falado de Pierre D., o proprietário do objeto. Conforme as informações obtidas, Sophie Calle construiu o retrato de um desconhecido, com algumas fotografias de lugares e atividades preferidas do “homem da agenda”. O material foi publicado por um mês no jornal francês *Libération*, semanalmente.

O caderno encontrado transformou-se num objeto mágico, reservatório de paixões obscuras e de desejos não formulados. Sophie Calle imagina entrar em contato com todas as pessoas listadas nele. Descobrir quem elas eram, poderia saber algo a respeito do desconhecido. Mesmo se não viesse a descobrir nada sobre o homem, as pessoas poderiam contar-lhe histórias, confiar-lhe segredos íntimos. Faria milhares de fotografias, teria que transcrever centenas de declarações, haveria um universo a ser explorado que lhe permitiria encontrar o invisível.

Dessa decisão e desse lugar, que é mais litoral do que fronteira, também nasceu *A senhora nua*, trabalho em que Sophie Calle pede a uma amiga que a fotografe durante apresentações de strip-tease, para ver a própria transformação deliberada em objeto, em imagem anônima do desejo.

A imagem como possibilidade de encarnar a fratura entre o visível e o invisível: é onde Sophie Calle fundamenta seu trabalho - nas presenças incompletas que a imagem oferece, operando-as de modo sistematizado e tomando-as como conceito central de seus projetos. Com isso, ela consegue aprofundar a distância com a realidade que investiga, sem jamais rompê-la.

Muitos de seus trabalhos incluem fotografias, relatos textuais, além de um envolvimento performático da própria artista. Na trama que recompõe a partir de imagens e dados coletados de forma fragmentária, a artista acaba se transformando em personagem de sua própria obra, fazendo uso do biográfico de maneira profundamente singular, demarcando a incompletude e a precariedade de sua mensagem, para garantir nela um espaço de afirmação que é sempre evanescente.

Não há compromisso com uma suposta verdade, mas com aquilo que da vida se pode ficcionalizar. Do contrário, ela poderia simplesmente entrevistar os personagens observados em vez de rodeá-los e vasculhar seus objetos. O anonimato é parte de seu método, pois tão importante quanto o apontamento de uma existência real é a impossibilidade de esgotá-la num relato. Novamente, a ideia de um *eu* estilizado se coloca, e esse é o convite que a artista aceita e, às vezes, repassa a outros olhares. Seu interesse é semelhante ao do poeta Baudelaire

que, observando uma passante à distância, dedica-lhe uma breve paixão e a deixa ir e se perder em meio à multidão.

Assim também Sophie Calle preserva o caráter inapreensível de seus objetos, se interessa mais pelas insolúveis perguntas lançadas do que pelas respostas certas que, provavelmente, apenas serviriam para anular o desejo que garante o vínculo entre aquele que olha e aquele que tem sua imagem fragilmente retida. Ela parece pretender chegar ao ponto onde não já não há mais importância em dizer ou não a palavra *eu*, visto que o nome próprio só se alcança após a divisão subjetiva.

É por isso que o "falar de si" em Sophie Calle não é um reforço do narcisismo, mas um acento no singular. Não se trata de um primado do *eu*, mas de escritas de si que podem bascular e fazer tremer identidades fixas, escritas como afirmação que da experiência só podemos coletar restos.

Na segunda parte do livro *Histórias reais* há uma narrativa em dez capítulos - dez fragmentos de textos relacionados a dez imagens - que remetem ao relacionamento de Sophie com Greg Shephard. No filme *No Sex Last Night*, realizado pelo casal em 1992, a mesma história é recontada de outra maneira. Sophie Calle tem a necessidade de esgotar sua própria experiência afetiva e avança sobre diversos campos: intervenção, instalação e, neste caso, cinema. No livro, todo o encontro entre Greg Shephard e Sophie Calle é narrado em primeira pessoa, até o casamento e o divórcio.

Como se vê, portanto, autobiografia/ficção, realidade/fantasia, verdade/mentira tornam-se, nos trabalhos de Sophie Calle, potentes indecíveis. Nesse contexto de identidades complexas, plurais, dialógicas, híbridas e em trânsito, Sophie Calle se escreve, criando não uma obra a partir de sua vida, mas, pode-se dizer, uma vida por meio de sua obra. Uma vez que o estatuto da autobiografia é ambíguo, nenhum pacto definitivo pode ser estabelecido de antemão, nenhuma vida está pronta para ser vivida. E é justamente da fricção das imagens, da aposta e do risco de flertar com aquilo que não se vê que, precisamente, uma escritura se extrai e se pode alcançar a construção de um território singular através da arte.

Numa instalação realizada na 52ª Bienal de Veneza (*Prenez soin de vous*, 2007), Sophie Calle toma como ponto de partida uma mensagem eletrônica de ruptura amorosa que termina com a frase "Cuide-se". Ela pede a centenas de mulheres, escolhidas em função de suas atividades profissionais, que respondam à mensagem a partir do ponto de vista de suas respectivas profissões. Com a cumplicidade de Daniel Buren – curador contratado através de anúncio – as respostas recebidas são reunidas em forma de fotografias, filmes e textos. O que, num primeiro momento, pode ser grosseiramente entendido como uma exibição vazia da

intimidade, se mostra, numa análise atenta, como algo que se contrapõe à espetacularização da intimidade, fazendo com que aquilo mesmo que se expõe se transforme numa possibilidade de voz crítica do sujeito.

Ao questionar, instigar e promover as mais diversas contradições e os mais variados jogos identitários consigo mesma, com seus pares e com as dimensões do público e do privado, Sophie Calle se mostra, se esconde e revela o singular e o avesso da posição estanque das identidades fixas e das imagens totalitárias.

Sua maneira de tratar e pensar as imagens foi decisiva para que este capítulo se fizesse mais literário e filosófico, tomando as imagens como irredutíveis às interpretações discursivas, pois essas são e serão sempre inesgotáveis. Michel Foucault (2001) chama a atenção para a dimensão do acontecimento, para aquilo que potencialmente está no interior da imagem. Uma pintura, uma fotografia ou mesmo uma escultura constituiriam, assim, realidades autônomas. Para Foucault (2001, p.209), “o desejo de retratar, representar ou imitar é inócuo, pois estamos sempre diante de invisibilidades profundas e da impossibilidade de fazer com que algo se torne efetivamente presente”. O filósofo francês fala da imagem como portadora permanente de outras imagens. “A riqueza da imagem não estaria naquilo que ela capta, mas no poder de garantir o trânsito da imagem, de fazer com que ela seja lançada a outras imagens” (2001, p.352). A imagem seria uma porta (ou uma ponte) para outras imagens, uma espécie de trajeto a ser percorrido por aquele que olha.

Ao pensar a imagem de maneira literária na obra de Sophie Calle, como um relato que precisa de cada olhar depositado num mais além das imagens, o que surge é uma série ilimitada de novas passagens, um acento numa captura sempre incompleta e precária diante da complexidade presente nas imagens. O que parece ocorrer para a artista é uma relação entre o visível e o invisível para além da representação, construída a partir do acontecimento que ocorreu, e que continua incessantemente a ocorrer sobre a imagem.

Ela discute, no seio de sua obra, a ideia de que o enunciado nunca conterà o visível, assim como o visível nunca conterà o enunciado, apontando para uma dissociação contínua entre figura e discurso. A partir de Foucault, Gilles Deleuze (1992) vem afirmar que a questão não é como ver a imagem nem o que está supostamente por trás dela, mas como se inserir na imagem, como deslizar para dentro dela, já que cada imagem desliza agora sobre outras imagens.

Trata-se de uma “imagem-ficção” construída no tensionamento que explora as fronteiras entre aquilo que se mostra e aquilo que se esconde. Os arranjos de textos e fotografias reinventam o sentido do autobiográfico.

A obra de Sophie Calle propõe a dimensão do furo no lugar da verdade, o que garante opacidade à sua mensagem para fazer resistir nela um espaço singular e íntimo. É a ideia de um biográfico revirado que está em jogo. Para serem efetivadas, as propostas de Calle necessitam do olhar ativo do outro, ponto que transmite o diálogo agudo entre o radicalmente singular que pode fazer memória na cultura. Cada trabalho constitui não apenas um trajeto a ser percorrido por aquele que olha, mas uma via de mão dupla entre ela e o outro: partilha que ensina tanto sobre o poético como o político na arte.

Referências

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da Imagem*. São Paulo: Ed. 34, 2013.

_____. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. 2.ed. São Paulo: Ed. 34, 2010.

_____. *Cascas*. Revista Serrote, São Paulo, n.13, p.99 a p.133, mar.2013.

_____. *Overture sur un point de vue anachronique e Overture sur un point de vue ichonologique*. In: *La ressemblance par contact*. Paris: Le Minuit, 2008.

FOUCAUL, Michel. *À propos de la généalogie de l'éthique: un aperçu du travail en cours*. (Entrevista com H. Dreyfus e P. Rabinow, segunda versão). In: *Dits et écrits (1980-1988)*, IV. Paris: Gallimard, 1994.

LACAN, Jacques. *O Simbólico, o Imaginário e o Real*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

LEJEUNE, Philippe. *Pour l'autobiographie*. Paris:Seuil, 1998.

_____. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

LEJEUNE, Philippe et VIOLLET, Catherine (direction). *Genèses du je: manuscrits et autobiographie*. Paris: CNRS éditions, 2000.

MICHAUD, Philipe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

Bianca Coutinho Dias

Psicanalista e crítica de artes. Pós-graduada em História da Arte pela Fundação Armando Álvares Penteado (2011). Mestranda em Estudos Contemporâneos das Artes na Universidade Federal Fluminense.