

La obra es un libro, el muro es un texto. Escritura y visualidad autobiográfica en la obra de Sophie Calle

The Artwork is a Book, the Wall is a Text. Writing and Autobiographical Visuality in Sophie Calle's Work

Paula Arrieta Gutiérrez
Universidad de Chile
parrieta@uchile.cl

Enviado: 2 mayo 2024 | **Aceptado:** 30 mayo 2024

Resumen

La artista francesa Sophie Calle (París, 1953) se ha caracterizado por un trabajo híbrido y muchas veces inclasificable. En sus obras se dan cita de igual forma tanto la fotografía, el video y la instalación como la escritura autobiográfica, de bitácora y de correspondencia. A partir de la discusión teórica y conceptual sobre el giro textual y giro visual en la producción de pensamiento y de la dimensión autobiográfica en el arte, en este artículo me propongo explorar los modos en que se reúnen y cruzan visualidad y escritura en la obra de Calle y cómo estas estrategias configuran un lugar inédito e híbrido –fronterizo e imperfecto– para el relato autobiográfico, repercutiendo en las formas con que el arte aborda uno de sus temas centrales, esto es, la presentación y la representación, y las nociones de verdad y ficción contenidas en ellas.

Palabras clave: Sophie Calle, escritura y visualidad, autobiografía, arte y literatura.

Abstract

French artist Sophie Calle (born in Paris in 1953) has been characterized by a hybrid and often unclassifiable body of work. In her pieces, photography, video, and installation converge, alongside autobiographical, logbook, and correspondence writing. Building upon theoretical and conceptual discussions surrounding the textual and visual shifts in thought production, as well as the autobiographical dimension in art, this article aims to explore how Calle integrates and intersects visuality and writing in her work. It delves into how these strategies shape an unprecedented and hybrid–borderline and imperfect–space for autobiographical narrative, impacting the ways in which art addresses one of its central themes: presentation and representation, as well as the notions of truth and fiction inherent within them.

Keywords: Sophie Calle, writing and visuality, autobiography, art and literature.

Introducción

Sophie Calle (París, 1953) es una artista cuyo trabajo transita entre la escritura, la fotografía, las acciones y la instalación. Ha sido generalmente identificada como artista conceptual desde su irrupción en la escena artística a fines de los años setenta y comienzos de los ochenta y, sin embargo, la particularidad de su trabajo hace que esta clasificación resulte inadecuada, tanto por su momento histórico como por sus estrategias artísticas y sus contenidos. Desarrolla ideas, es cierto, pero no para cuestionar el lenguaje, sino la naturaleza de la vida cotidiana y las formas en que nuestras obsesiones pueden ocupar un lugar simbólico y estético.

En primer lugar, sus obras se despliegan en diferentes formatos de exhibición: ya sea en museos y galerías, con la forma tradicional de obra al muro, o en libros y películas. Pasa de la calle a la galería, del registro voyerista al exhibicionismo, de las prácticas artísticas relacionales a la reflexión autobiográfica, del proyecto planificado a la deriva del azar: no existe, en resumen, una disciplina que pueda contener sus prácticas. En cada uno de estos formatos, Sophie Calle congrega de manera indisociable visualidad y escritura. La primera dimensión, la de la visualidad, está dada principalmente por la fotografía y el video; la segunda, la de la textualidad, despliega diferentes registros tales como bitácoras, diarios, correspondencias, poesías y relatos. Más que un giro de las artes visuales a la textualidad o de la literatura hacia las artes visuales, las obras de Calle son principalmente un híbrido en el cual cada elemento está en interdependencia, sin que una obra decante por alguno en desmedro del otro y, a momentos, sin que cada uno conserve su especificidad.

Ella misma evita encasillar su trabajo. En entrevista con Álex Vicente se refiere al tema:

Calle dice que todo empezó en Estados Unidos. «El espectro de la definición de lo que era el arte era más amplio allí que en Francia. En Nueva York veían una de mis fotos pegada a unas líneas de texto y exclamaban: “Esto es arte”. En París, en cambio, todo fue bastante más problemático», recuerda. Sacamos un recorte de la hemeroteca y lo colocamos sobre la mesa: una crónica aparecida en 1980 en el diario *Libération*, fundado por Sartre y convertido en portaestandarte de la intelectualidad izquierdista, que se preguntaba: «¿Es artista Sophie Calle?». Ella afirma que tampoco sufrió en exceso por ese rechazo. «En el fondo, yo también me estaba haciendo esa pregunta», ironiza.

[...] A la artista le irrita que le obliguen a definir su trabajo. O, aún peor, a explicar de qué trata. «No soy historiadora del arte y no me gusta analizarlo así. Francamente, no soy una intelectual», sentencia.

En una primera aproximación, entonces, podemos definir que el trabajo de Calle se ubica en un terreno fronterizo de enunciación, (in)determinado por los despliegues textuales y visuales de sus procedimientos.

Para el análisis de este artículo se establecen dos discusiones teóricas y conceptuales como fundamentación de fondo de los problemas a abordar. En primer lugar, la producción de pensamiento en torno al régimen del texto y el de la visualidad, desde el giro textual y giro visual hasta una reflexión situada en las obras en cuestión y, en segundo lugar, la dimensión autobiográfica en el arte, que incluye la relación con la historia, la literatura y las dimensiones de verdad y ficción.

La actual es una época signada por las imágenes y su masiva proliferación. «Es como si por fin, tras una lucha secular, la imagen se hubiera impuesto sobre la palabra» (Encabo 41). En esta lucha, la aparente capacidad de extenderse como una representación total del mundo de las imágenes se enfrenta a la palabra, a «la abierta abstractalización que tales signos alfabéticos comprometen; es decir: su ser completamente arbitrario» (De la Flor 366); Raúl Rodríguez Freire levanta una alerta hacia este giro visual desde los estudios literarios, en cuanto han llevado no a pensar la visualidad y la materialidad de la escritura, sino a su abandono.

Ya no es novedad que la preocupación por las letras está siendo transformada: los objetos visuales están reemplazando sostenidamente a los literarios. La ficción y su capacidad de imaginar *lo que puede ser* se reduce ante *lo que ha sido*. Este desplazamiento se puede percibir revisando las publicaciones de las últimas décadas. Profesores/as y estudiantes han dejado de *leer*, y comenzado a *ver* no la página, sino lo que la circunda, lo que la tiende a obliterar; se ha dejado de reseñar o criticar libros para, en su lugar, analizar películas, documentales, performances, pinturas, videos, muebles, ropa y un sinnúmero de objetos en los que la escritura –en un sentido tradicional, no gramatológico– puede estar completamente ausente (Rodríguez Freire 10).

Sin embargo, la irrupción del texto en la visualidad, particularmente en las artes visuales, se ha inscrito en la teoría de las artes desde la experimentalidad y las teorías del lenguaje, como sucedió muy fuertemente con el arte conceptual de la segunda mitad del siglo XX, sin tanta nostalgia por un pasado puramente visual. De manera distinta a las alertas que levanta Rodríguez Freire, la inclusión del texto en las obras de arte jugó un papel parecido al de la fotografía, el video o la performance: como un elemento que reforzaba el ejercicio intelectual y conceptual por sobre la materialidad pictórica o escultórica tradicional de una obra.

Es posible que esto se deba a que para el arte la visualidad o los objetos visuales poco tienen que ver con *lo que ha sido*, tal como lo señala Rodríguez Freire: lejos de presentarse como un acontecimiento del pasado, las imágenes y la visualidad, tal como la conocemos, entran en el arte contemporáneo con una actualidad permanente asociada a la recepción de las obras, ideas que marcaron fuertemente las teorías de los años 50 en adelante. Es decir, bajo las miradas que han definido la teoría del arte contemporáneo –la fenomenología, la semiótica, el posestructuralismo y las dialécticas negativas, entre otras– la obra se completa en la mirada del público espectador, lo que fija su tiempo en un presente que se actualiza constantemente.

Es por eso que lo interesante y desafiante que presentan autores/as y artistas que recurren al texto y a la imagen es que invitan a abordar la obra ya no desde los estudios literarios o de la visualidad, sino desde cierto efecto y red de significados y relaciones que la obra –y su público espectador– proponen.

Considerando lo anterior, el/la espectador/a de las obras de Calle deviene en lector/a o viceversa. El término *lectoespectador* (Luis Mora) puede dar algunas luces sobre esta aparición en la recepción de este tipo de obras. En la creación de un espacio nuevo de significados, fuertemente marcado por una idea multimedial, el público lector debe también en estas obras leer imágenes.

Resulta pertinente revisar para esto el concepto de *iconotexto*. En el recorrido que propone la investigadora María Andrea Giovine Yáñez, a la diferencia entre *imagen/texto* e *imagen-texto* que W. J. T. Mitchell establece en su libro *Teoría de la imagen*, de 1994, desde donde propone el concepto de *textoimagen*, Peter Wagner agrega la noción de *iconotexto*, definida como «una obra en la que el lenguaje visual y el verbal están fusionados e integrados en un todo que no puede dividirse sin que la obra pierda su identidad semántica y estética» (Giovine Yáñez 3).

Estas aportaciones van delimitando conceptualmente el problema y dando un marco para la discusión. Si bien la noción de *iconotexto* ofrece un acercamiento más concreto al objeto de estudio, para efectos de este artículo se privilegiará la noción de *cruce entre texto y visualidad*, resguardando así la apertura a nuevas definiciones o problematizaciones que las obras tratadas insinúen.

La segunda delimitación teórica necesaria es aquella que refiere a la dimensión autobiográfica. El trabajo creativo de Sophie Calle puede describirse como una serie de ensayos de experiencias donde la vida personal de la artista –sus intereses románticos, el dolor, el azar, la relación con la muerte o con una ciudad en particular– se ve indisociablemente entrelazada con el ejercicio artístico. En este sentido, un posible hilo conductor de sus obras estaría dado justamente por ese juego entre lo real autobiográfico y la ficción de la representación.

El sentido autobiográfico, en un debate que tiene ya larga data tanto en la historiografía como en los estudios literarios, volvió al centro de la discusión a propósito del Premio Nobel de Literatura que en 2022 recayó sobre la escritora Annie Ernaux, también francesa, quien se ha descrito a sí misma como una *autoetnógrafa* y a sus libros como *autosociobiografías*. Este rasgo levantó tanto detractores furiosos por el premio otorgado como voces que defendían a Ernaux como una escritora de las grandes ligas de la literatura, a pesar de sus temáticas autobiográficas.

Los primeros análisis sobre este tipo de escritura estaban más bien en el terreno de la historia y los modos de experiencia del mundo. A fines del siglo XIX, las escrituras autobiográficas fueron concebidas por autores como Wilhelm Dilthey «como una construcción de vida que interpreta, desde una individualidad, una historia universal focalizada en una persona y un tiempo específico» (Silva Carreras 150). Sin embargo, con la evolución de los métodos y concepciones de la historiografía, el relato

personal comenzó a perder validez en cuanto se trataba de una experiencia carente de la objetividad que una disciplina como la historia requiere. Es decir, es el binomio objetividad/subjetividad el que está actuando contra la posibilidad de esta postura. Es a mediados del siglo pasado que este tipo de escrituras pasó a ser objeto de interés para los estudios literarios y, más adelante, autores como el profesor francés Philippe Lejeune fijaron algunas definiciones para el género autobiográfico. Lejeune, uno de los más importantes investigadores sobre la escritura autobiográfica, ha propuesto el concepto de «pacto autobiográfico», en 1973, en el cual el autor pacta con sus lectores que aquello que relata corresponde a su vida. La identidad del narrador y del autor coinciden: «en el momento en que la englobamos en el texto, con el nombre del autor inscrito en ella, disponemos de un criterio textual general, la identidad del nombre (autor-narrador-personaje). El pacto autobiográfico es la afirmación en el texto de esta identidad, y nos envía en última instancia al nombre del autor sobre la portada» (63).

Los límites de estas definiciones en discusión se complejizan, ahora bajo el binomio realidad/ficción, entre la autobiografía y la novela. Como un género híbrido, en un contexto de pensamiento fuertemente marcado por las ideas de autores como Paul de Man y Roland Barthes, la noción de ficción comienza a ganar terreno. Como señala Alejandra Silva Carreras, Paul de Man en su ensayo *Autobiography as De-Facement* de 1979, «dictó el final del género autobiográfico al establecer que éste no puede ser concebido como un género distinto al de la ficción» (152), mientras Barthes, con su influyente texto *La muerte del autor*, de 1967, pone en primer plano el lenguaje y la narración. Ese sería el elemento para considerar, el asunto literario, el lugar donde se deben buscar las respuestas, y no en el sujeto que escribe aun cuando relate su propia vida.

El concepto de «autoficción», propuesto originalmente por el escritor y crítico literario Serge Doubrovsky, busca contener el carácter paradójico de este tipo de textos. Como señala Musitano, estaríamos ante «un subgénero híbrido o intermedio que comparte características de la autobiografía y de la novela» (103), en el cual «se alteran las claves de los géneros autobiográfico y novelesco y el pacto se concibe como el soporte de un juego literario en el que se afirman simultáneamente las posibilidades de leer un texto como ficción y como realidad autobiográfica» (104).

La profesora argentina Kekena Corvalán recurre a la descripción de «artista etnógrafa», explicada por Hal Foster en su libro *El retorno de lo real*: «sale de los espacios tradicionales y plantea una acción diferida, una obra disgregada, múltiple y descentrada, azarosa y flexible donde la vida está presente por ser estéticas de lo cotidiano, pequeñas narraciones transversales» (Corvalán s. p.). Y luego señala:

Tomando una constante en la obra de Calle, no es inocente que haga su obra en la calle, problematizando ese espacio tradicionalmente vedado a las mujeres. Mejor dicho, lo que pone en tensión es ese límite. Es una artista del borde, que desnaturaliza interiores y exteriores como eje fundamental de la ordenación del espacio moderno (s. p.).

Estas estrategias sitúan a Calle en un universo de producciones –tanto literarias como artísticas– en el cual el asunto de la autobiografía y la ficción se despliega en diversos formatos y con diferentes enfoques. A la ya mencionada Annie Ernaux podemos agregar el trabajo de la escritora estadounidense Chris Kraus, particularmente su obra clave *Amo a Dick*, publicada originalmente en 1997 y posteriormente reeditada a luz de las reflexiones del feminismo o algunas obras de la escritora francesa Delphine De Vigan, con textos que se mueven entre la investigación, el archivo familiar y la narrativa de ficción, como *Nada se opone a la noche* (2011) y la posterior *Basada en hechos reales* (2015), que se constituye como una ficción a la vez que reflexiona sobre el carácter ficcional de la narrativa en primera persona.

Por otro lado, varias artistas visuales pueden ser ubicadas en esta suerte de constelación de obras que, a través del recurso autobiográfico, ponen en tensión asuntos como el feminismo, lo autobiográfico o el estatuto de verdad de la representación, tales como Carolee Schneemann, Tracey Emin, Cindy Sherman, o Jenny Holzer, quien además ostenta un trabajo de una fuerte carga textual y de referencia a lo íntimo y cotidiano.

Si bien este universo puede ser ampliado una y otra vez desde los diferentes alcances conceptuales y dimensiones formales desde los años 70 en adelante, este texto se dedicará específicamente a analizar las obras y gestos presentes en la producción creativa de Calle, dejando para nuevas investigaciones la enorme red de relaciones que desde su trabajo se puede extender a otras estrategias creativas.

En este artículo se propone la exploración de los modos en que se reúnen y cruzan visualidad y escritura en la obra de Calle y cómo estas estrategias configuran un lugar inédito e híbrido –fronterizo e imperfecto– para el relato autobiográfico, repercutiendo en las formas con que el arte aborda uno de sus temas centrales, esto es, la presentación y la representación, y las nociones de verdad y ficción contenidas en ellas. Tal como apunta Isis Ortiz Reyes

Marsha Meskimmon señala que «Los elementos escrito-visuales se combinan para evocar la noción de memoria de la historia como imperfecta e incompleta; la historia como una ciencia perfectamente objetiva es desafiada por tales evocaciones» [...] En dichos entrelazamientos, la precisión histórica o biográfica queda trastocada, la mímesis –visual y de género– es puesta en cuestión, y la construcción social de Calle como mujer es puesta en evidencia (43).

Para esto, se identificarán tres gestos, cada uno vinculado a una obra o un grupo de obras, mediante los cuales se indagará en: a) la dimensión del registro fotográfico y el registro de la escritura; b) los cruces disciplinares entre arte y literatura y la noción de un espacio poético; y c) la visualidad del relato personal y sus formatos de socialización.

Tonos y tiempos de registro: fotografiar y escribir, formas de existencia

Hablar de la presencia masiva de las imágenes en nuestra cultura es ya un lugar común. Las tecnologías de la imagen, sucedidas a gran velocidad en las últimas décadas, han abierto nuevas discusiones en torno a ellas, su influencia en la cultura y la forma de percibir el mundo.

La fotografía, por ejemplo, cambió fuertemente de lugar: no solo se propagó la producción de imágenes fotográficas –la explosión de las cámaras portátiles y automáticas durante la última parte del siglo xx–, sino que también la edición de imágenes es ampliamente accesible hoy. Si antes manipular una imagen era un ejercicio que requería cierta especialización técnica, hoy casi cualquier persona puede montar un escenario fotográfico a su gusto. Y si bien esto ha poblado el mundo, sobre todo virtual, de imágenes de la más diversa índole, su expansión ha ido de la mano con la caída de su estatuto de verdad. Pero, como advierte Mitchell, sin impactar esto en su poder.

Susan Sontag ya apuntaba a estas cuestiones en su texto de 1977 titulado *Sobre la fotografía*. Ahí, Sontag analiza diferentes usos y condiciones de la imagen fotográfica y cómo, por su vocación de verdad, se convierten en poder: «Las fotografías procuran pruebas. Algo que sabemos de oídas pero de los cual dudamos, parece demostrado cuando nos muestras una fotografía [...] Una fotografía pasa por prueba incontrovertible de que sucedió algo determinado» (18-19). Pero las fotografías son, a la vez, parte innegable del recorte que su ejecutor decide, de su subjetividad. Y, además, son manipulables técnicamente. Particularmente interesante resulta el trabajo del fotógrafo español Joan Fontcuberta, quien engañó a no pocas personas con sus animales fantásticos de la serie *Fauna*, de 1989, o la vida extraordinaria del inexistente cosmonauta ruso Ivan Istochnikov, de su proyecto *Sputnik*, de 1997, supuestamente borrado de la historia –de las fotografías– por el régimen soviético. Como señala en su texto *El beso de judas*, de 1997:

Toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera. Contra lo que nos han inculcado, contra lo que solemos pensar, la fotografía miente siempre, miente por instinto, miente porque su naturaleza no le permite hacer otra cosa. Pero lo importante no es esa mentira inevitable. Lo importante es cómo la usa el fotógrafo, a qué intenciones sirve (Fontcuberta 15).

Por otro lado, la escritura, que viviera su época de gloria durante la primacía de la imprenta (De la Flor), tendría un hoy un lugar mucho menos significativo en la representación del mundo. Si bien este es un asunto discutible, en atención a los innumerables documentos que «atestiguan» o «certifican» cada uno de los aspectos oficiales de nuestra existencia, si asumimos esta premisa tendríamos también que aceptar que, dentro de la escritura, aquella que está hecha a mano es la que menos prestigio ostenta: la escritura a mano ha quedado en un pasado lejano, remitida casi

exclusivamente a anotaciones personales, agendas, diarios, listas de compras y, en el mejor de los casos, a una que otra carta y correspondencia. Es decir, la escritura a mano, el gesto de la mano dejando una huella –un índice que sería la prueba de nuestra existencia– está confinado a lo personal y subjetivo, como un testimonio, o bien a lo doméstico. Su contrapeso paradójico está dado por la firma personal, una escritura a mano que todavía goza de un respeto irremplazable de legalidad, aura y certificación de la existencia.

El estatuto de verdad de la fotografía y el estatuto de verdad de la escritura pueden entonces jerarquizarse y, desde ahí, desjerarquizarse. Sobre este ejercicio de relativización de los estatutos de una y otra es que me gustaría referirme a continuación.

En 1979, Sophie Calle volvía a París luego de pasar un año de viaje.¹ Sin terminar de encontrarse en su propia ciudad, decidió seguir a personas desconocidas por la calle. Pensaba que su andar decidido le haría a ella saber dónde ir. Las fotografiaba en secreto y anotaba sus rutas y recorridos. No se trataba de un ejercicio artístico, sino una estrategia para habitar un espacio. En medio de estas búsquedas decidió, con el mismo objetivo, invitar a personas a dormir a su casa. De ese ejercicio, en el que participaron amistades y familiares, pero también personas desconocidas que abordó en la calle, nace la primera obra oficial de Calle, aquella que la consagra como «artista». Se tituló *Los durmientes*.

La obra consiste en una serie de 173 fotografías y 23 textos: las fotografías registran sistemáticamente a los durmientes ocasionales en la cama de Calle, mientras los textos corresponden a entrevistas realizadas a cada uno y las anotaciones personales de Calle mientras los observaba dormir. Cada texto está escrito a mano.

Según explica Calle en el catálogo de la exposición de 2003 en el Centre Pompidou:

Pedí a algunas personas que me proporcionaran algunas horas de sueño. Venir a dormir a mi lecho. Dejarse fotografiar. Responder a algunas preguntas. Propuse a cada uno una estancia de unas ocho horas, la de un sueño normal. Contacté por teléfono con 45 personas: desconocidos cuyos nombres me habían sido sugeridos por conocidos comunes, amigos y habitantes del barrio llamados para dormir de día [...] Mi habitación tenía que constituir un espacio constantemente ocupado durante 8 días, sucediéndose los durmientes a intervalos regulares. [...] La ocupación de la cama comenzó el 1 de abril de 1979 a las 17 horas y finalizó el lunes 9 de abril de 1979 a las 10 horas, 28 durmientes se sucedieron. Algunos se cruzaron [...] Un juego de cama limpio estaba a su disposición [...] no se trataba de saber, de encuestar, sino de establecer un contacto neutro y distante. Yo tomaba fotos todas las horas. Observaba a mis invitados durmiendo (s. p.).

1 Salvo que se indique explícitamente otra cosa, todas las descripciones y relatos que hace Sophie Calle sobre sus obras fueron obtenidos de su conferencia realizada el 23 de marzo de 2013 en la Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá. El video está disponible en https://www.youtube.com/watch?v=NYBqfvj4yWE&ab_channel=esferapublica

Poco tiempo después, Calle –que ya sabía de ir detrás de personas en la calle– decide espiar a un hombre al que había seguido en París en un viaje por Venecia. Como un espía, lo fotografía día a día sin que él note que está siendo observado. Toma incluso sus mismas fotografías, registra los lugares donde almorzó, la cabina desde la que llamó por teléfono y las calles por las que caminó. Paralelamente, lleva un diario con las observaciones en torno a estas derivas, especulaciones sobre sus motivos y voluntades. A esta obra, titulada *Suite vénitienne* (1981) le siguió otra en la que reversaba su deseo: esta vez quería ser seguida.

En *Detective* (1981), le pide a su madre que contrate a un detective privado que la siga durante un día. No sabía qué día ocurriría el espionaje de cada una de sus actividades pero, una vez que ese día llegó, notó inmediatamente la presencia del detective tras de ella. Entonces, sus gestos y decisiones serían las que activarían la cámara, el registro fotográfico frío de un profesional que necesita «atestiguar», dar prueba de los movimientos de su objeto de seguimiento. Es ella quien hace *click* en el obturador, como si fuera una *selfie* mediada y a distancia. Esta obra, al igual que *Los durmientes*, se presenta como las fotografías tomadas por el detective –un registro desafectado, descriptivo– acompañado por el informe que el profesional redactó para su madre, en el mismo tono. Por otro lado, la bitácora que Calle llevó ese día, con las mismas actividades, pero esta vez mezcladas con emociones, pensamientos de diversa índole y notas personales.

Este grupo de obras ofrecen un cruce particular de texto e imagen: más allá de armar un artefacto híbrido, se convierten en una anotación sobre los tonos que tiene un registro. Por un lado, la pretensión de una verdad científica, estática y objetiva (el informe, el formulario), y por otro el registro de la bitácora. En este sentido, estas obras presentan la estrategia del retrato, un género completo en la representación tanto visual como literaria, pero la desvía hacia la dimensión del autorretrato, en un gesto paradójico e invisible. Y en medio de este ejercicio, Calle desajusta las correspondencias factuales de la imagen y la escritura, activa ambas desde su propia experiencia fabricando una realidad inédita.

Las fotografías presentes en estos proyectos no son la obra. En este sentido, no tiene la fotografía una finalidad estética. Las imágenes están presentes aquí como un medio que necesita ser complementado por dos cosas: el relato de la obra –la definición de su procedimiento– y el registro textual. Más radicalmente, las superficies de las imágenes pierden especificidad, su cualidad visual, y se convierten en un gesto fotográfico, un espacio-tiempo más que un objeto, en el que quien observa existe a través del gesto de fotografiar. El registro presuntamente objetivo se convierte entonces en un ritual:

Cuando comencé a finales de los 70, me apunté a un curso de fotografía. Me quedé sólo un día. No me pareció interesante. Mis primeras fotos –gente durmiendo en mi cama– eran técnicamente mediocres y sin interés estético. Cuando las presenté a las galerías Canon en Ginebra, algunos fotógrafos expresaron su disgusto. En realidad no es importante. Las fotos sin ritual no son mi territorio. Realmente

no tomo fotos fuera de mis proyectos. No guardo una cámara en el fondo de mi bolso, no hago retratos de mis amigos. Sólo cojo la cámara para manifestar una idea. Y entonces, sólo entonces, sé que la fotografía está justificada, aunque no sea buena (Guérin s. p.).

Por otro lado, los textos que completan obras como estas ya no son solo la contraparte subjetiva de la evidencia objetiva. Una vez que la fotografía se desplaza y abre la constatación de una existencia mutua –esto es, el fotografiado que existe gracias a quien fotografía y viceversa–, la escritura sufre la misma mutación: no registran una visión particular, sino un encuentro biográfico (de otros) y autobiográfico (de la autora). Si el «texto autobiográfico sería capaz, al mismo tiempo, de mantener una correspondencia con el mundo real y de construir un yo que es puramente textual, ficticio, sometido a las leyes concretas de la escritura» (Á. Luque 283), entonces podemos pensar en la existencia de un yo puramente fotográfico, igualmente ficticio y sometido a leyes igual de concretas. El cruce de estas leyes, entonces, podría estar haciendo aparecer un yo multidimensional, que es individual a la vez que está en relación cambiante con otros: «Así, las imágenes de lo que *realmente* percibió Calle, y no precisamente de lo que hubo *realmente*, suministran información a nuestra mirada, la proveen de una crónica, invitando a la deducción, la especulación y la fantasía desde su mirada subversiva» (Ortiz Reyes 50).

En este punto, cuando pensamos en una relación cambiante y relativa a otros ejes de referencia y en la dimensión existencial de las condiciones de fotografía y escritura de la obra de Calle, aparece inevitablemente el elemento temporal, la forma de concebir el tiempo.

Cuando On Kawara pintaba sus cuadros fechados de la serie *Today* (1966-2014), en la que cada pieza contenía únicamente la fecha del día en que era realizada, no solo estaba pintando como ejercicio artístico, sino que también estaba atestiguando su propia existencia de manera sistemática y repetitiva. El tiempo de la obra coincide totalmente con el tiempo vital del autor, convirtiéndose en una prueba cotidiana de su vida, una autobiografía que, como señala Guasch respecto del concepto de autobiografía visual, «establece un nuevo nexo entre el autor, la vida y el trabajo que la describe más allá del autorretrato» (19).

De la misma manera, atestiguar un día siguiendo a alguien o siendo seguida son ejercicios temporales simultáneos con el tiempo de la autoría: se muestra lo que se está viendo, lo que se está viviendo. Como señala Ortiz Reyes,

Ella toma como sus misiones las de testificar sus vivencias, constatar la relevancia de sus experiencias, inscribir su presencia, y no tanto la de maravillarse o sorprender por su originalidad. [...] Con sus relatos escrito-visuales confirma los testimonios –de manera detectivesca–, los convierte en una prueba de la presencia de las personas y de los hechos en un lugar y una hora precisos, de tal manera que los acontecimientos existen sobre todo por el testimonio que nos ofrece la artista (41-42).

En este sentido, la relación iconotextual de las obras de Calle no solo se despliega en un campo de sentidos, es decir, la forma en que texto e imagen posibilitan un modo de comprensión de un mensaje, sino que también despliegan una observación sobre los tonos, ritmos y volumen en que se puede constatar una experiencia, un acontecimiento, el paso de un día. En otras palabras, las eternas posibilidades de un rito.

Espacio poético: arte y literatura

En 1992, Auster publica la novela *Leviatán*. En ella, un personaje clave de la trama es María Turner, descrita por el narrador de la siguiente manera:

María era artista, pero el trabajo que hacía no tenía nada que ver con la creación de objetos comúnmente definidos como arte. Algunas personas decían que era fotógrafa, otros se referían a ella llamándola conceptualista, otros la consideraban escritora, pero ninguna de estas descripciones era exacta, y en última instancia creo que no se la podía clasificar de ninguna manera. Su trabajo era demasiado disparatado, demasiado idiosincrásico, demasiado personal para ser considerado perteneciente a ningún medio o disciplina específica. Las ideas se apoderaban de ella, trabajaba en proyectos, había resultados concretos que podían exhibir en galerías, pero esta actividad no nacía tanto de un deseo de hacer arte como de la necesidad de entregarse a sus obsesiones, de vivir su vida exactamente como deseaba vivirla (75).

La María Turner de Auster es una versión ficcionada de Sophie Calle. En lo que sigue, la novela se vale de las obras reales de Calle para construir los acontecimientos y de hecho es una obra puntual, la de *La libreta de direcciones* (1984), la que permite el giro de la trama.

Esta obra es una suerte de bisagra en ambos universos, el de la obra de Sophie Calle y el de la novela de Auster. Christian Caujolle, del periódico *Libération*, le propone a Calle participar en la publicación con un proyecto que considerara texto e imagen y ocupara media página del impreso. Por casualidad, en ese mismo tiempo, encuentra en la calle una libreta de direcciones que pertenecía a un hombre llamado Pierre D.; devuelve anónimamente la libreta a su dueño, pero antes copia cada una de las páginas contenidas en ella.

Decidí ir a ver a cada persona que aparecía en la agenda para que me hablaran del hombre. Era una manera de hacer un retrato de él sin nunca encontrarlo, que es lo que yo quería. Entonces yo iba a verlos diciendo la verdad: encontré una libreta de teléfono y quiero que me hable de este señor y esto va a aparecer en el periódico en tres días. La idea era poco a poco entrar en su vida. A veces llegas a alguien que no lo ha visto durante 20 años pero que sigue en la agenda; o al mejor amigo que no quiere hablar porque es demasiado personal, pero cuenta un chiste que le

gusta; a veces ves a alguien que lo conoce muy bien y cuenta algo muy personal; o el electricista que te cuenta cómo está hecho el cuarto [...]. Todos menos dos aceptaron hablar de él. Luego de 8 días una persona me dijo que el hombre se había ido a Alaska por tres meses, y eso me dio una libertad total para seguir. Yo me enamoré totalmente de este hombre. Me gustaba todo, sus barrios, me gustaban sus amigos más que lo míos, sus calles, todo me gustaba. Sus amigos me decían que aceptaban hablar conmigo porque a él le iba a gustar mucho este proyecto. Entonces empecé a soñar, esperando que regresara y empezara una historia de amor. Regresó y odió lo que había hecho y decidió hacerme un juicio. Este es el único proyecto donde perdí un poco el control, donde casi me dejé llevar y ya no iba sólo a un objetivo artístico. También fue el único donde me enfrenté a la crueldad porque él lo sintió como una agresión. Lo interesante de este trabajo es que estuvo publicado en un periódico muy serio, donde los periodistas no se meten en la vida de otros sin permiso. Entonces muchos rechazaron esta publicación porque no entendían por qué yo como artista podía hacer algo que ellos como periodistas no tenían el derecho de hacer. Muchos rechazaron el trabajo pensando que era verdadero, otros lo rechazaron pensando que era una ficción, que yo estaba en mi cama imaginando este personaje. La cuestión de la verdad y la ficción entró en este proyecto especialmente. La falta de control, la crueldad y la ficción. Yo no controlaba todo cuando lo hice (Calle, *Sophie Calle habla*).

De la misma manera sucede en *Leviatán*, aunque con otras consecuencias.

Que yo sepa, sólo en una ocasión fue demasiado lejos. Sucedió en la primavera de 1976, y los efectos últimos de su erróneo cálculo resultaron catastróficos. Se perdieron por lo menos dos vidas, y aunque esto pasó años después, la relación entre el pasado y el presente es ineludible. [...] Fueron necesarias varias piruetas increíbles más antes de que esa posibilidad se realizase, pero el origen de cada una de ellas se remonta directamente a María. Mucho antes que nosotros la conociésemos, salió una mañana para comprar película para su cámara, vio una libreta negra de direcciones tirada en el suelo y la recogió. Ése fue el suceso que inició toda la triste historia. María abrió la libreta y el diablo salió volando, salió volando un azote de violencia, confusión y muerte (Auster 80-81).

Según cuenta Sophie Calle, Auster le escribió con el borrador de la novela solicitando su autorización para publicarla. Calle accedió, pero a cambio pidió dos cosas: la primera fue que Auster escribiera su vida por un año y ella dedicaría ese año a hacer todas las cosas que Auster señalara en el relato. La segunda, fue llevar a cabo las pocas obras que hacía María Turner y que no eran obras reales de Calle.

Auster rechazó la primera idea, le pareció demasiada responsabilidad. Temía que si Calle –la verdadera– seguía cada cosa que él imaginara para Calle-personaje y algo grave o peligroso le pasara, terminaría siendo su culpa. A cambio, prometió escribirle

un manual con reglas, gestos, actividades para sobrevivir en Nueva York. Volver un lugar público un espacio personal e íntimo, caminar sin destino, hablar con un desconocido, entre otras, fueron las instrucciones de Auster para que Calle pudiera reconocerse en una ciudad que no era la suya. De ese texto, titulado *Mode d'emploi pour embellir la vie à New York*, nace la obra *Gotham handbook* (1994). De la segunda condición, y dado que uno de los proyectos de María Turner consistía en comer alimentos de uno solo color cada día, Calle lleva a cabo su obra *Dieta cromática* (1998):

Algunas semanas [María] se permitía hacer lo que ella llamaba «la dieta cromática», limitándose a alimentos de un sólo color cada día. Lunes, naranja: zanahorias, melones cantalupo, camarones cocidos. Martes, rojo: tomates, granada, steak tartare. Miércoles, blanco: lenguado, patatas, requesón. Jueves, verde: pepinos, brócoli, espinacas. Y así sucesivamente hasta llegar a la última comida del domingo (Auster 75).

Ambos trabajos de Calle se estructuran en dos etapas: la realización del gesto (adornar una cabina de teléfono público como si fuera la mesita de noche u organizar platos y comidas de color verde) y el registro fotográfico del mismo.

Hay, en primer lugar, un juego de indefinición narrativa: Calle se vuelve Turner y la realidad se convierte en ficción. Y viceversa. Auster escribe, pero acciona una experiencia, y Calle escribe esa experiencia, convirtiéndola en imágenes. En este cruce donde aparece un nuevo espacio que proponemos reconocer como un espacio poético, es decir, aquel que «se establece en la integración del acontecer de las cosas y el lugar construido para su percepción y experiencia» (Pérez Goiri 169). En él, y en atención a aquello que parece quedar por fuera de la escritura y que puede aparecer en las imágenes o viceversa, se convoca, inventando un nuevo invisible, otro fuera de campo que radica principalmente en la experiencia de la imaginación, que a su vez derriba las fronteras establecidas para la realidad y la ficción.

El espacio poético definido como un espacio acotado y delimitado en el cual las cosas pueden suceder es exactamente lo que queda indeterminado en estos cruces, paradójicamente, en su propia noción de imaginación. Cuando Calle habla de la pérdida de control de su proyecto con la libreta de direcciones es porque una dimensión personal, la del interés romántico, ha saltado de las vallas que delimitaban el espacio artístico. Es un punto de quiebre. El mismo que Auster quiere evitar al negarse a escribir la vida de Calle. La fatalidad trágica latente es devuelta al espacio delimitado y acotado, a María Turner y el universo ficticio de la novela, reenmarcada en aquello que el lenguaje nos permite aprehender, donde «lo invisible e inefable es recogido como acontecimiento sensible para su manifestación» (Pérez Goiri 169).

En la obra de Calle, y particularmente en esta experiencia de intercambio, no solo se trasmuta un asunto creativo –la pregunta por la autoría, por ejemplo–, sino también los formatos en que se desarrolla esa experiencia. La hibridación del proceso completo eclosiona las categorías de espacio y tiempo, de arte y literatura, y como lenguaje abre

nuevas posibilidades de sentido. Resulta productivo, entonces, volver a leer las primeras páginas de *Leviatán*, en las que Auster escribe: «El autor agradece efusivamente a Sophie Calle que le permitiera mezclar la realidad y la ficción» (7).

Dolor exquisito. Formatos de socialización del duelo

«¿Cómo leer un libro-arte en el cual se cruza la fotografía y la palabra? ¿Cómo posicionarse entre el acto de leer y de mirar?», se pregunta Lucía Caminada Rosseti (1) ante lo que denomina libro-arte, la obra *Douleur exquisite* (1985-2003), de Sophie Calle. Pero no se trata solo de un libro-arte, sino de un proyecto que consideró diferentes formatos de exhibición. Quisiera aquí, entonces, discutir con esta clasificación y proponer que en realidad la obra y su estrategia texto-imagen tiene dos formatos diferentes de circulación: como muestra y como libro.

Exquisite pain, en inglés, o *douleur exquisite*, en francés, es el nombre que ha dado la medicina a un «dolor vivo y nítidamente localizado» (Calle, *Douleur exquisite* 9), como la otitis, el lumbago o los dolores del parto. Se trata de un dolor muy intenso y delimitado en un punto. La palabra «exquisito», entonces, debería traducirse como «agudo», «agudísimo», «muy vivo» o «insufrible» (Navarro 205). En 1984, Sophie Calle recibió una beca para realizar su trabajo durante tres meses en Japón. Cuando abandonó París, el 25 de octubre de ese año, no sabía que el viaje que emprendía sería un camino de 92 días al punto neurálgico del dolor. Ya camino de regreso se enteró que M., la persona a la que amaba en ese momento, no se reuniría con ella y que abandonaba la relación que tenían. Calle sintió el dolor más agudo de su vida. Interpretó todo su viaje y los documentos reunidos en él –fotografías, *tickets* de tren, recuerdos turísticos, cajas de fósforos de hotel y todo aquello que se acumula durante un viaje– como una cuenta regresiva a ese dolor exquisito. Rotuló cada documento con ese inevitable destino: 92 días antes del dolor; 70 días antes del dolor; 10, 5, 2 días antes del dolor.

Ya de regreso en París la historia que tenía para contar no era la de su gira por Oriente, su viaje a la Ciudad Prohibida o el descubrimiento de la cultura japonesa, sino la historia de un agudo sufrimiento. Decide, entonces, contarla una y otra vez a sus amigos y conocidos, desgastarla, agotarla. Nota que cada vez que la cuenta, la historia se va volviendo más sintética, más económica: si las primeras versiones están llenas de detalles, descripciones emocionales, segundos de espera y ansiedad, las últimas asumen la brutal simpleza de cada ruptura: alguien se fue y se acabó.

Tiene la intuición, además, de que los dolores intensos de los demás la harán relativizar su propio dolor, ponerlo en proporción y escala. Pregunta a todos sus cercanos cuál es el dolor más agudo que han vivido en sus vidas y cómo lo enfrentaron. La operación de cicatrización ha sido un éxito: «Este intercambio llegaría a su fin cuando, de tanto contarla, yo hubiera agotado mi propia historia, o cuando mi pena se hubiera

relativizado frente a la de los demás. El método fue radical: tres meses más tarde estaba curada» (Calle, *Douleur exquise* 13).

En lo que concierne a la dimensión autobiográfica, este trabajo está directamente ligado a las escrituras del duelo, que han tenido en la literatura una larga tradición y notables ejemplos. Desde el *Diario de duelo* de Roland Barthes, publicado en 1979 y escrito como fichas desde el día siguiente a la muerte de su madre el 25 de octubre de 1977 y mientras preparaba seminarios en el Collège de France, conferencias y libros, hasta ejemplos más recientes como *El año del pensamiento mágico*, de 2005, de Joan Didion, las escrituras del duelo se han convertido en un espacio en el que la necesidad de enfrentar el dolor de una pérdida se funde inevitablemente con las reflexiones intelectuales sobre la muerte, la soledad y las maneras en que la cotidianidad es interrumpida a la vez que está destinada a continuar. Los formatos son tanto fragmentarios, como el caso de Barthes, como ensayísticos y personales. También han dado paso a un terreno más indeterminado, que incluye la ruptura amorosa en el repertorio de la experiencia de duelo, como el controvertido libro *Yoga*, de Emmanuel Carrère, en el que emprende un recorrido por la depresión y locura que le dejó su quiebre matrimonial.

Quince años después de este ritual colectivo de sanación del dolor, Sophie Calle logra convertir esta experiencia en obra: *Dolor exquisito* es una obra que reúne las fotografías, objetos y documentos de la etapa anterior al punto del dolor; la progresiva reducción del relato a otros de ese dolor; y las historias de los dolores agudos ajenos. Ha sido expuesta en galerías y publicada en un libro del mismo nombre, en 2003.

En ambos formatos de socialización, la exposición y el libro, suceden cosas diferentes.

En la muestra de la obra, que tiene leves variaciones en cada lugar en que se ha presentado, la obra consta de dos partes: por un lado, en una sala se muestran la serie de fotografías rotuladas, con un timbre, con la cuenta regresiva. Están ordenadas una tras otra, sobre una línea horizontal, cronológicamente. La segunda parte, en tanto, consiste en los paneles que reconstituyen la progresiva síntesis de su relato enfrentado con el relato de dolor de los demás. En cada panel hay, en la parte superior, dos fotografías, una de su habitación de hotel y otra que representa la historia ajena. Debajo de cada una, una tela de lino con ambos relatos bordados.

La primera parte asume inevitablemente el paso del tiempo. Retomando la relación con el trabajo de On Kawara y su serie *Today*, cada imagen timbrada es una prueba del día que ha pasado, una prueba de la existencia propia. Pero, en una variación respecto de la obra del artista japonés, esta progresión diaria lleva explícita el destino inevitable del dolor, el trágico día cero. El destino de la serie no es la muerte –que en el caso de On Kawara se mueve en una vital paradoja, la de estar vivo–, sino un punto de inflexión en que el relato de un viaje se ha transformado en el de una desilusión amorosa.

La segunda parte, en tanto, funciona radicalizando la visualidad del texto. A medida que se pasa de un panel a otro, el texto de su relato de dolor se va acortando, ya que no se trata solamente de menos líneas y palabras, y con esto, menos detalles y sensaciones, sino también de una variación formal: ante los ojos, un bloque de forma, el

rectángulo que dibuja un párrafo, va disminuyendo su área, ocupando menos espacio. Las fotografías superiores, a su vez, marcan un ritmo que se mantiene constante –la fotografía de la habitación del hotel–, mientras que varía las imágenes de las experiencias dolorosas de los otros. Es, ante todo, una puesta en relación, una composición de formas que relativizan los tamaños de una respecto de la otra.

El libro, en cambio, ofrece de inmediato un cambio de escala. Mientras una muestra artística de estas características, pública por definición, disputa la relación del espacio común con el personal, el libro es principalmente una experiencia individual. Abordar el «libro-arte» de *Dolor exquisito* es, por lo tanto, un ejercicio inmediatamente más íntimo. Según observa Caminada Rossetti:

Douleur exquisite, en la tipología más específica, responde al «Libro de artista», es decir, se trata de artistas plásticos que adoptan la forma del libro, diseñan la obra de arte en ese formato y adquieren una duplicidad plástico-literaria. El contenido literario de la obra de Calle –pese a las definiciones estéticas que provienen específicamente del campo artístico–, es relevante en relación con la interacción con las imágenes y a sus cuestiones genéricas y rasgos singulares de escritura. Por este motivo, afirmamos que es un libro-arte, considerándolo en su noción más genérica y amplia, cuya pertenencia oscila entre el lugar de la palabra y de la fotografía (6).

En él se mantienen las dos partes de la exposición, la cuenta regresiva y la puesta en relación de los relatos, pero ha desaparecido el texto bordado y la escala-muro de la exhibición para dar paso al pequeño formato y la escritura impresa. Es un giro relevante si pensamos en las diferencias que podría haber entre este libro y lo que hemos considerado un libro-objeto o libro-arte, pues en él cabe el carácter experimental material y los textos podrían haber sido, por ejemplo, bordados. Pero, al ser texto impreso, estamos frente a un formato de socialización de la obra que ha adoptado un carácter esencial del libro, permitiendo la proliferación masiva de copias que sería imposible si contuviera una parte hecha a mano.

Resulta relevante este punto, que me interesa plantear como un elemento no solo formal o técnico, sino también conceptual de la obra, constitutiva de su propio despliegue.

Para Sergio Rojas una comunidad se sostiene en la capacidad de elaborar colectivamente el dolor (49). Recurrir a esa potencia podría ser, después de todo, la única herramienta que tengamos para la ruptura radical de nuestros afectos, por lo que estas elaboraciones del duelo –el ejercicio práctico de la escritura y del trabajo de campo, del relato personal, al fin– actúan como una forma de resistencia a la pérdida de relación con la escala del mundo. Lo que se puede proponer desde la observación de estos formatos, sobre todo en la decisión del texto impreso del libro, es que existe una voluntad por mantener el carácter colectivo de la obra. Si se tratara de un libro-arte de copias limitadas, un objeto con un valor simbólico desprendido de su condición de objeto único, entonces pocas personas tendrían acceso a él. En cambio, la imprenta y la edición masiva aseguran un mayor acceso, una lectura colectiva, aun cuando la

lectura sea una actividad individual. La era de la imprenta, que como señala De la Flor fue la que aseguró la supremacía del texto en la cultura durante 500 años, es en la obra de Calle un recurso técnico expandido, en el cual el cruce texto-visualidad estira los límites que parecen determinar la relación libro-texto.

Conclusiones

A lo largo de este artículo se ha propuesto una estrategia específica: la de rastrear en un grupo de obras los cruces entre visualidad y escritura y, desde ahí, proponer espacios y relaciones que permitan abrir diferentes problemas. En primer lugar, se pone el foco en cómo las fotografías y la escritura ponen en relación el asunto del registro. En segundo lugar, se propone la noción de espacio poético para entender un cruce particular entre arte y literatura, en el cual los modos de autoría, la forma en que una obra se adentra en la realidad y en una estructura narrativa y la difuminación de los límites disciplinarios sobrepasan las habituales contaminaciones en las cuales una historia literaria hace de base de una obra de arte o al revés. Y, por último, se aborda el tema de la visualidad de un relato y las formas en que las obras pueden circular, ya sea como exposiciones o libros.

Tras cada uno de estos problemas aparece uno de carácter transversal y que toma un protagonismo particular: la relación entre la verdad y la ficción.

En su libro *El curso que hice al revés*, Ignacio Álvarez expone un caso que resulta paradigmático: el escritor francés Emmanuel Carrère fue demandado por su exesposa, Hélène Devynck, tras la publicación de *Yoga*, en 2020. La acusación apuntaba a que Carrère habría violado un acuerdo firmado al momento del divorcio en el cual el autor se comprometía a no escribir sobre su exesposa y la hija que tienen en común sin su previo consentimiento. Según Devynck, en *Yoga* existiría una «una voluntaria ambigüedad en la frontera entre ficción y mentiras» (Corradini s. p.) y que el autor manipularía hechos, presentando una fachada de autobiografía, para favorecer mañosamente su imagen. Sobre esto, Álvarez anota: «en el momento en que un escritor o una escritora comienza a contar un hecho verídico en realidad está cambiándolo de registro. Ya no es más un hecho sino una versión del hecho, y en esa versión se ha colado inevitablemente [...] la ficción» (71). Carrère, por su parte, respondió a este asunto en la misma versión final de *Yoga*, donde declara: «Tengo la convicción, una sola, relativa a la literatura, bueno, al género de literatura que yo practico: es el lugar donde no se miente» (Álvarez 69-70).

Es posible establecer diferencias entre la mentira y la ficción. Puede parecer antojadizo o acomodado, pero la ficción es más parecida a una verdad a medias que a una mentira, como reflexiona Álvarez, una verdad parcial. En una línea similar a la argumentación de Carrère, y en relación con el trabajo de Annie Ernaux, Alejandro Luque señala: «La contraposición entre ficción y realidad es un falso problema, lo importante es escribir la verdad. Y la forma que esta verdad adopte, ya sea la ficción, la no ficción, la autobiografía, no es crucial, lo crucial es la verdad» (s. p.).

Las artes visuales como campo disciplinar y en su tradicional concepción de representación no admiten duda sobre el carácter de verdad de una obra. La verdad sería un asunto muy diferente al arte, que no es más que una suerte de producción material y simbólica que busca siempre alcanzar algo inalcanzable. Ya sea a través de la abstracción, la relación con la naturaleza, el ideal o el realismo, el arte siempre promete seguir en la búsqueda de una esencia esquivada. «Buscamos por doquier lo incondicionado y encontramos siempre sólo cosas», reza la frase de Novalis traducida por Pablo Oyarzún para la obra *Tratado del entendimiento humano* (2001), del artista Gonzalo Díaz, que cataloga esa frase como la definición total de arte.

En los trabajos analizados en este texto, estas ideas sobre la verdad y la ficción salen de la teoría literaria, el pacto que se realiza con el público lector, y se expanden a un escenario que podríamos llamar de superficie: las imágenes –fotografías, videos y hasta la forma de la escritura– complejizan el lugar de recepción de un relato, le añade problemas formales, de espacio, de composición, de encuadre, desarmando la estructura en la que se vuelve previsible encontrar *algo*, ya sea de verdad o ficticio. «Los vacíos que quedan entre las imágenes son completados por los textos y a la inversa, ambos dan y fortalecen el sentido del relato» (Ortiz Reyes 43). En este sentido, las estrategias aquí revisadas desorientan y relocalizan al público espectador, abriendo un nuevo universo visual y narrativo, un nuevo pacto.

Las características de este nuevo pacto son, como se ha señalado, principalmente especulativos. Especulativos y relacionales, si consideramos que está siempre en relación con otros. Pero, además, en cuanto autorrepresentación, tensiona las formas tradicionales del autorretrato masculino, ampliamente abordadas en la historia del arte. Así, a contrapunto de la construcción patriarcal de la historia de la autorrepresentación, «Sophie Calle urde siempre sus historias desde un yo femenino que se confirma y reafirma cada vez como tal, algunas veces repitiendo los dictados falogocentristas y heteronormativos (a maneras de mascarada), y otras invirtiéndolos (al posicionarse como artista y parodiar así a la figura del genio creador)» (Ortiz Reyes 41-42).

Resulta interesante este punto de vista, pues una mirada superficial al recorrido de Calle nos enfrentaría a algunos puntos que para ciertos feminismos resultarían críticos. Y, sin embargo, hay en ellos una apuesta, mediante la cual la identidad femenina está en constante construcción: «se deja en claro que el sujeto femenino, puesto en relación con los discursos de identidad y de verdad, es contradictorio y fragmentado, lo que refuta la idea canónica de predisposición a la fijeza y la estabilidad» (Ortiz Reyes 56).

La misma Calle hace eco de este espacio diferido:

Todo lo que cuento es cierto, pero lo que hago no tiene nada que ver con un diario personal. Escojo momentos precisos a los que doy una forma distinta, reescribiéndolos y deformándolos. Mi trabajo surge de mi intimidad, pero nunca la revela. Lo que ustedes ven es solo la parte que acepto contar (Vicente).

Y que uno, espectador y lector, acepta creer.

Referencias

- Álvarez, Ignacio. *El curso que hice al revés*. Laurel, 2022.
- Auster, Paul. *Leviatán*. Anagrama, 1999.
- Barthes, Roland. *Diario del duelo*. Paidós, 2021.
- Calle, Sophie. *Douleur exquise*. Actes Sud, 2003.
- . *Sophie Calle, más tu vue. Exhibition catalogue*. Centre Pompidou, 2015.
- Caminada Rossetti, Lucía. «La mirada entre texto y fotografía: el libro-arte de Sophie Calle». *Revista Laboratorio*, nº 25, 2021.
- Corradini, Luisa. «Emmanuel Carrère, envuelto en una disputa con su exmujer por la novela Yoga». *La Nación*, 3 oct. 2020. <https://www.lanacion.com.ar/cultura/emmanuel-carrere-envuelto-disputa-su-exmujer-novela-nid2468791/>
- Corvalán, Kekena. «Sophie Calle, entre lo público y lo privado». *Cibertronic*, nº 7, 2011.
- Doubrousky, Serge. *Fils*. Gallimard, 2001.
- Encabo, Jesús Vega. «Los límites de la visibilidad: ciencia e imagen». Coord. Ana García Varas. *Filosofía e(n) imágenes: interpretaciones desde el arte y el pensamiento contemporáneos*. Institución Fernando el Católico, 2012.
- Fontcuberta, Joan. *El beso de Judas*. Gustavo Gili, 2016.
- Foster, Hal. *El retorno de lo real*. Akal, 2001.
- Giovine Yáñez, María Andrea. «Toda obra de artes visuales es iconotextual: una invitación a pensar la historia de las artes visuales desde la relación entre las obras y sus títulos». *Hyperborea, Revista de ensayo y creación*, nº 3, 2020.
- Guash, Ana María. *Autobiografías visuales, del archivo al índice*. Siruela, 2009.
- Guérin, Michel. «Sophie Calle, entrevistadas por Michel Guérin». *FOAM Magazine*, 2012 (primavera).
- La Flor, Fernando de. «La cultura de la imagen y el declive de la lecto-escritura». *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, CLXXXVI.743, 2010, pp. 365-375.
- Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Megazul-Endymion, 1994.
- Luis Mora, Vicente. *El lectoespectador*. Seix Barral, 2012.
- Luque, Alejandro. «Annie Ernaux, el arte de escribir a los 80 años sin rehuir ninguna polémica». *elDiario.es*, 23 sept. 2019. https://www.eldiario.es/andalucia/annie-ernaux-escribir-rehuir-polemica_1_1349093.html
- Luque, Álvaro. «El diario personal en literatura: teoría del diario literario.» *Revista Estudios de Literatura*, nº 7, 2016, pp. 273-306.
- Man, Paul de. «Autobiography As De-Facement». Paul De Man, *The Rhetoric of Romanticism*. Columbia University Press, 1984.
- Mitchell, W. J. T. *Teoría de la imagen*. Akal, 2009.
- Musitano, Julia. «La autoficción: una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de los recuerdos». *Acta literaria*, nº 52, 2016, pp. 103-123.
- Navarro, Fernando. *Medicina en español II: laboratorio del lenguaje*. Unión editorial, 2016.

- Ortiz Reyes, Isis. *La he visto. Estrategias subversivas de representación en la obra de Sophie Calle*. Universidad Autónoma Metropolitana, 2010.
- Pérez Goiri, Iker. «Lugares demorados: Construcción, orientación y experiencia del espacio poético». *AusArt. Revista para la Investigación en Arte*, vol. 8, n° 2, 2020, pp. 165-177.
- rodríguez freire, raúl. «Presentación. El giro visual en los estudios literarios. Diálogos entre escritura y visualidad». *Revista Chilena de Literatura*, n° 107, 2023.
- Rojas, Sergio. «Cuerpo y globalización: escalas de percepción». Sergio Rojas, *El arte agotado: magnitudes y representaciones de lo contemporáneo*. Sangría editora, 2012.
- Silva Carreras, Alejandra. «Literatura del yo: reflexiones teóricas perspectivas de autor en el género autobiográfico». *Kañiña*, vol. 40, n° 2, 2016, pp. 149-158.
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Debolsillo, 2008.
- Sophie Calle habla de su obra. Conferencia en la Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá*. Int. Sophie Calle, 2013, Esfera Pública. https://www.youtube.com/watch?v=NYBqfvj4yWE&ab_channel=esferapublica
- Vicente, Álex. «Sophie Calle, el voyeurismo hecho arte». *El País*, 13 may. 2015. https://elpais.com/elpais/2015/05/13/eps/1431537670_976688.html
- Wagner, Peter. *Icons, Texts, Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Walter de Gruyter, 1996.