

La mirada entre texto y fotografía: el libro-arte de Sophie Calle

The gaze between text and photography: Sophie Calle's book-art

Lucía Caminada Rossetti

Doctora en Cultural Studies in Literary Interzones

Universidad Nacional del Nordeste - Argentina

lucia.caminada@comunidad.unne.edu.ar

Resumen

En este artículo, la propuesta es trabajar aspectos fundamentales de la percepción e interpretación entre el acto de contemplar, de mirar y de observar en el libro-arte *Douleur exquise* (1985-2003) de la artista contemporánea francesa Sophie Calle (1953). ¿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? En esta obra, se dislocan los espacios y la miradas lectoras y espectadoras ante la fotografía y el texto en interacción. Dispositivos visuales (fotografías) se entrecruzan con aquellos textuales (literarios), creando espacios intersticiales entre imagen y escritura. Se analizan las secuencias del libro-arte, en la construcción del dolor, en los estudios del retrato, del autorretrato, lo íntimo, el diario de viaje y la iconografía de la artista, que se manifiestan como técnicas y estrategias visuales y de interpretación. El autorretrato, el diario íntimo, el punctum y la iconografía de la autora, son recorridos por el campo experimental de la fotografía y la literatura, colocando ante una mirada dislocada al lector-espectador, en la encrucijada entre ver y leer, observar y analizar.

Palabras Clave: Texto; fotografía; mirada; lector; espectador; estética

Abstract

In this article the proposal is to work on fundamental aspects of perception and interpretation between the act of contemplating, looking and observing in the book-art *Douleur exquise* (1985-2003) by the French contemporary artist Sophie Calle (1953). How to read an art-book in which photography and word intersect? How we choose between the act of reading and looking? In this art work, the gaze

is dislocated between the fact of Reading and contemplate between photography and text. Visual devices (photographs) intersect with those textual (literature), creating interstitial spaces between image and writing. The sequences of the book-art are analyzed, in the construction of pain, in the studies of the portrait, self-portrait, the intimate, the diary and the iconography of the artist, which are manifested as visual and interpretive techniques and strategies, transforming into body to the extent that through experience you access a level of perception of what is experienced. The self-portrait, the intimate diary, the *punctum* and the iconography of the author, are the perspectives through the experimental field of photography and literature, placing the reader-viewer at the crossroads between seeing and reading, observing and analyzing.

Key Words: Text; photography; gaze; reader; spectator; aesthetics

La propuesta de este artículo consiste en estudiar narrativas conformadas por imágenes y textos que ponen en conflicto la escritura ligada a lo visual y el arte vinculados al libro. *Douleur exquise* (1985-2003)¹ de la artista- performer Sophie Calle, opera como ejemplo para comprender el estatuto del libro como objeto de arte y su vínculo con lo performático y el montaje, generando efectos de lectura que dialogan con el proceso de elaboración o armado del libro. La artista escribe dentro del contexto estético y cultural del arte, por lo cual la fotografía en este libro desempeña un papel fundamental en su narrativa autobiográfica e íntima. Impregnan los espacios visuales y escritos de una intimidad en primera persona, por un lado, los recuerdos de viajes y, por otra parte, la experiencia de una separación amorosa.

Por consiguiente, al partir de la identificación de esta narrativa híbrida entre escritura y arte como una forma de mirar un mundo cultural², al interpretarla, notamos que el lector y el espectador se tornan una sola figura. De este modo, el lector-espectador asume una función particular como resultado de la confluencia

¹ El libro se comienza a escribir en 1984 aproximadamente y en el 2003 se expone en París en el Centre Georges Pompidou.

² Los estudios de Susan Sontag y W.J.P Mitchell desde la teoría del arte, de la fotografía y de la imagen en general, contribuyen a pensar ciertas nociones básicas de la escritura y la imagen que articulamos con la lectura de la obra de Calle. Estas miradas colocan el pensamiento, la representación y el texto en confrontación con lo visual, lo visible e invisible.

de dos prácticas, ya que la mirada se encuentra en resistencia por el esfuerzo que implica leer las narrativas complejas entre lo gráfico y lo icónico.

El libro de artista y el libro-arte

Desde el campo escritural, los cruces entre literatura e imagen generan una suerte de mirada dislocada, incitan a construir un lugar desde donde observar y contemplar libros-arte que nos interpelan con narrativas híbridas y experimentales (Caminada 2020). Ahora bien, asumiendo un posicionamiento desde el campo de la estética literaria, estudiamos la obra de arte que se manifiesta en formato de libro. En el campo del arte contemporáneo, estos libros operan como “obra de artista”, es decir, como obras visuales e insertas dentro del campo del arte. En este caso, es una obra de artista producida por la performer-fotógrafa Sophie Calle, cuyo producto final es un libro que incluye fotografías y se presenta como miscelánea de voces del yo entre diario de viaje y etnografía sentimental.

Desde este lugar, nos planteamos cómo leer esta espacialidad textual creada desde el campo visual y artístico. Entonces, teniendo en cuenta la noción de mirada dislocada para pensar la fricción entre los dos dispositivos (el visual y el textual) en el texto literario (Caminada 2020), es que se esgrime la reflexión de la percepción sensible, para cuestionar qué pasa cuando leemos una obra de arte que incluye formatos literarios (como el diario íntimo, la poesía, el relato de viaje, etc.) en su proceso acabado de libro. Para abarcar la obra de Sophie Calle, es importante tener en cuenta que hay varios antecedentes que van despejando el terreno interzonal de los libro-arte (imagen 1 y 2).

Imagen 1

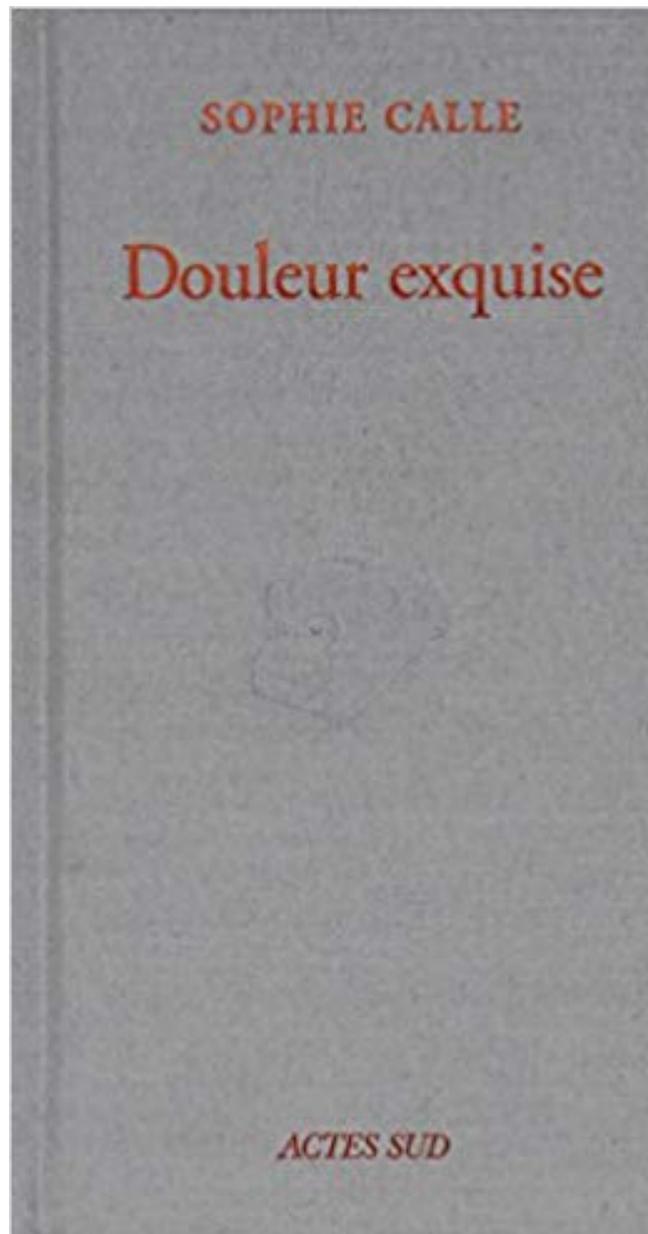


Imagen 2



En primera instancia, a grandes rasgos, cabe destacar que con las vanguardias se produce una ruptura del concepto visual enfocado en el ojo como órgano generador de creaciones mentales. La imagen se interpreta de un modo narrativo, desde diferentes ángulos, produciendo una tensión en la mirada tanto en la lectura como en el tejido ficcional.

En lo concerniente al contexto de la contemporaneidad, tanto el campo literario como el artístico, quedan impregnados por las contaminaciones vanguardistas. En el arte, incluso, en términos de su representación, se superpone la palabra con la imagen. Es decir que, como proceso de integración del texto con la fotografía u otro tipo de dispositivo visual, se sobreponen en la producción de

sentidos. Desde esta coyuntura, nacen narrativas complejas dotadas de un funcionamiento interno autónomo y cuya lectura requiere una transposición en la tensión de la mirada. Por eso en la obra de Calle, la fotografía en particular, va más allá de lo que visiblemente observamos, ya que la mirada se tensiona al leer la invisibilidad que percibe y experimenta a través de la evidencia visual, tornándose la escritura una narrativa que la imagen visual interpela para el diálogo.

Por otro lado, en relación al libro-arte “Todos los libros son táctiles y espaciales, ya que su apariencia física es fundamental para su significado. Los elementos de la materialidad física y visual participan en los efectos temporales de los Libros-Arte. Las cubiertas, el peso de papel, pliegues, todo contribuye en la experiencia de un libro” (Crespo Martín 2012, 2)”. Por lo tanto, siguiendo esta línea, se identifican diferentes categorías de libro-arte, que en general se vinculan con la creación contemporánea³.

Douleur exquise, 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.

En relación con la obra de Calle, el 25 de octubre de 1984, la artista partió desde su residencia de París a Japón con una beca para realizar una estancia artística de tres meses. Durante los 92 días que pasaron desde esa fecha, transitó la lenta ruptura que marcó –según ella misma lo revela- el momento más doloroso de su vida. Ese día *más doloroso* fue en India, Delhi, donde deberían haberse reunido, luego de esos meses de distancia, los amantes. Pero él nunca llegó desde París y Calle responsabilizó al viaje como factor de la separación “culpa del viaje perdí al hombre” dice en una entrevista que le realizaron en Bogotá en el 2012. Cuando

³ Crespo Martín distingue dentro del libro-arte una tipología de obras como *Livre d'artiste* o *Livre de peintre*, Libro de Artista, Libro-objeto, Libro –instalación, y libro-performance (y otras derivadas de este último).

volvió a París el 28 de enero de 1985, eligió contar su sufrimiento, y no así el viaje. 15 años más tarde, logró exhumar las cenizas de la cura del dolor con su libro-arte.

El libro se compone de fotografías selladas en rojo (antes del dolor) y en negro (después del dolor) marcando el transcurso de los “días del dolor” sobre fotografías o imágenes. La división de la obra contiene tres secciones: antes del dolor (viaje de París a Japón y estadía allí), el lugar del dolor (India, Delhi) y después del dolor (regreso a París). A continuación, analizamos las tres secuencias del libro, entendiendo que en el libro-arte, la secuencia da cuenta de la temporalización en relación con el ritmo de lectura de la obra, es decir, opera como principio estructural interno (2000, 4).

Antes del dolor: el autorretrato

La douleur exquise es una expresión francesa que no tiene una correspondencia directa con otras lenguas y culturas. El dolor exquisito, como sería la traducción literal del término, refiere a la angustia de un amor imposible. En otras palabras, se asocia con el dolor del amor no correspondido e inalcanzable. El origen de esta expresión, lo encontramos en el vocabulario médico: remite a un dolor vivo *puissante et localisée en un point très précis du corps*, es decir, punzante y localizado en un punto preciso del cuerpo. Cuando se asocia al amor, el símbolo correlativo sería el de un corazón sangrante, un corazón en la mano o la del corazón partido.

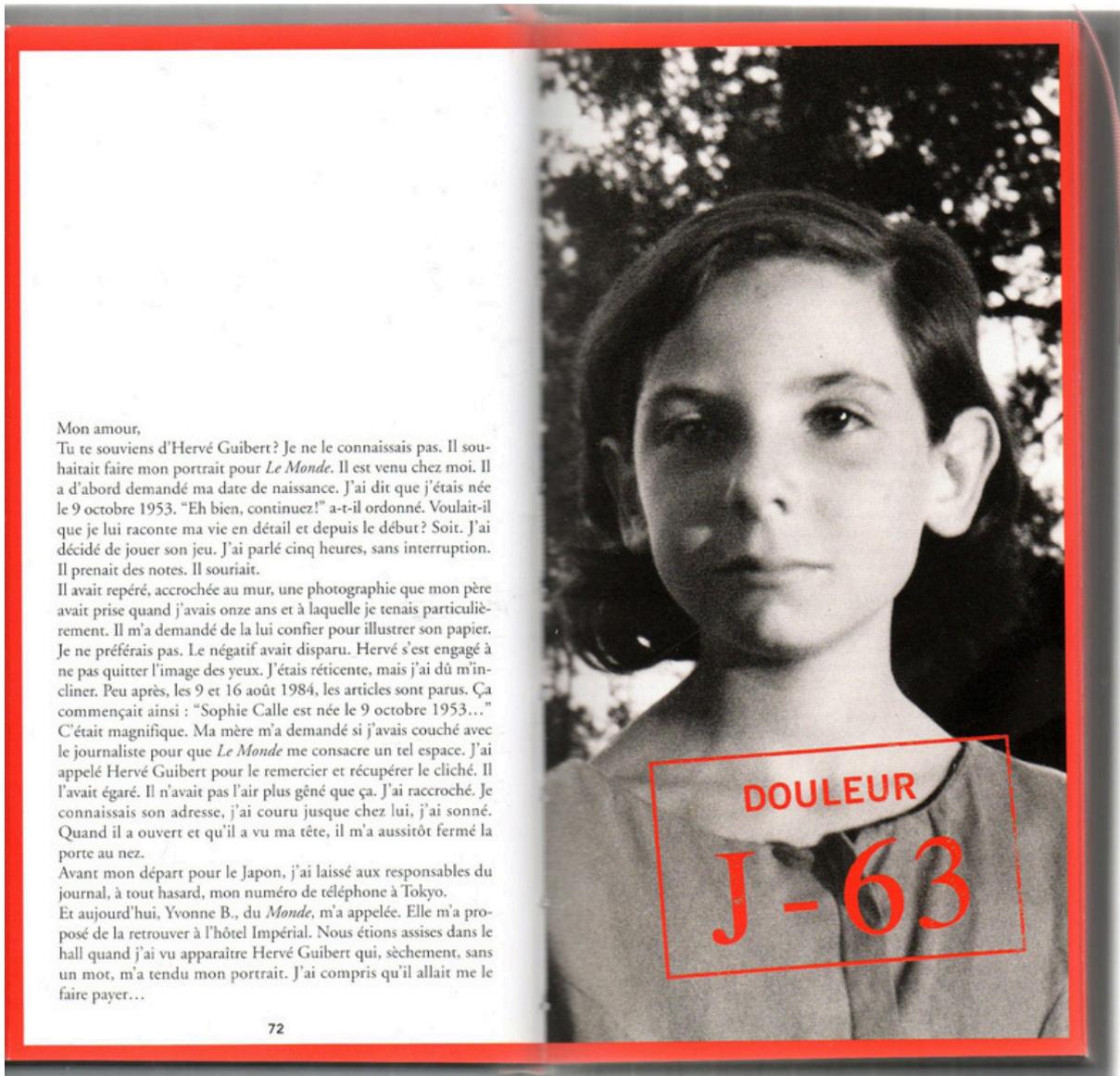
Cabe preguntarse ¿Qué produce una fotografía que desnuda la intimidad dolorosa ajena? ¿Por qué leemos la parte del diario íntimo, por ejemplo, que nos muestra las fotografías del espacio del desafecto? Por otra parte, en el libro, está presente lo autobiográfico como parte de la construcción íntima y, por ende, del autorretrato de la autora. En este sentido, como afirma A. Giordano “las inclinaciones íntimas del autobiógrafo, secretas e intransferibles, son lo que ni la notación ni el relato de las vivencias personales pueden capturar directamente porque son la fuerza impersonal que mueve a un sujeto a escribirse” (2017, 705).

Imagen 3



La fotografía (Imagen 3) muestra el rostro del dolor: vemos a Sophie Calle en blanco y negro, en un fotomontaje, estática, posando, interpelando al espectador. Al seguir el eje que propone Jean-Luc Nancy (2003) acerca de la identidad referencial y aquella pictural en el retrato, ambas se identifican (23). Desde esta perspectiva, en la fotografía del rostro de niña (del recuerdo), se identifica un retrato de infancia, una huella del pasado en el diario íntimo (Imagen 4) que contrasta con el fotomontaje que dramatiza la situación desesperante entre ella y su amante (Imagen 5); el rostro, en este caso, adquiere una veracidad particular ya que se entrega al retrato (25). Se entrega porque “pinta la exposición”, porque el sujeto es la obra misma del retrato (32).

Imagen 4



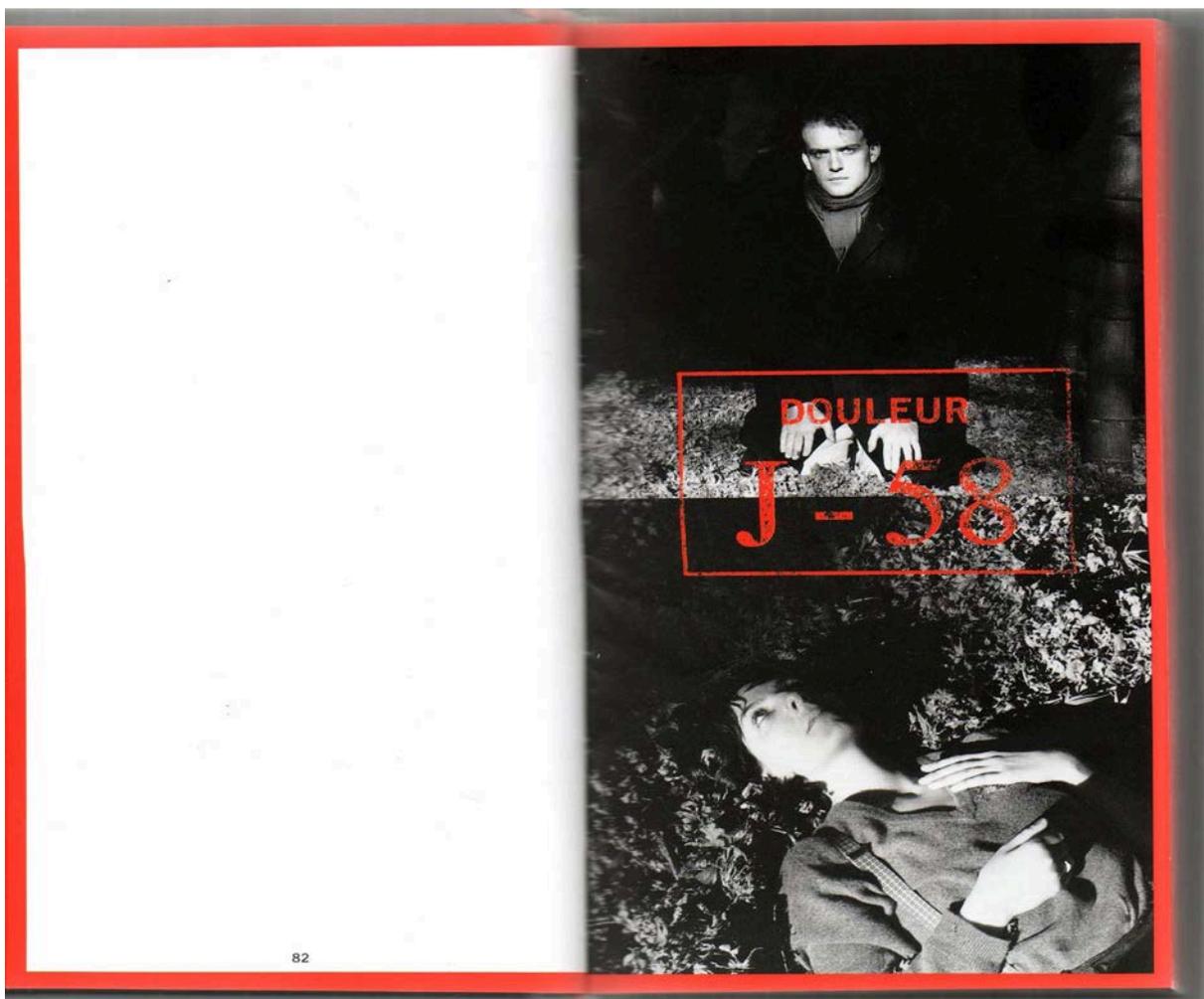
Es importante destacar también que el diario de viaje que recupera la artista, años más tarde, con tono epistolar, funciona como un diario de escritor (Giordano 2017), dado que, si bien la voz íntima de Sophie Calle encarna el yo, su interlocutor "antes del dolor" se versa hacia su referente deseado: *mon amour*, mi amor. En esta relación supuestamente epistolar -pero que a fin de cuentas se presenta solo la voz de la artista-, el autorretrato ocupa un lugar privilegiado. El autorretrato se va construyendo a medida que leemos el diario y vemos las fotografías. Desde esta perspectiva, el diario de viaje de Calle puede interpretarse según la propuesta de Alberto Giordano:

El horizonte más general para lo que ocurre en un diario de escritor lo delimita la

institución literatura –en la que el diarista busca hacerse o conservar un lugar imaginario-, con su historia, sus taxonomías, las condiciones culturales de su práctica, los debates en los que se confrontan criterios de valoración antagónicos (708)

Desde el campo del arte, a diferencia del literario, ver o contemplar lo ajeno opera de modo distinto respecto a la lectura de un diario íntimo. La mixtura del formato literario y las fotografías del retrato, crean una subjetividad en la iconografía de Sophie Calle suscitando lecturas estéticas que apuntan hacia cómo observar e interpretar el libro-arte. Las fotografías que acompañan el diario íntimo y de viaje, en cambio, generan la mirada del retrato que en el espacio visual fotográfico o el artístico en general, opera de manera bastante autónoma (Nancy 2000).

Imagen 5



En este sentido, el autorretrato (como en la Figura 1 y 2) funciona, por un lado, como un cuadro que se organiza en torno a una figura; por otro lado, remite a una representación de una persona que es tenida en cuenta como ella misma. De este modo, siempre existe una suerte de centro en torno al cual gira en la mirada y en consecuencia se organiza en torno a la importancia de esa figura puntual.

El dolor o *punctum*

En *Douleur exquise*, la materia de descripción se encuentra en forma casi incrustada en la palabra, mientras que la fotografía funciona como disparador del desarrollo detallado o detenido. La mirada que se proyecta en la escritura es como aquella que se arroja sobre una fotografía encontrada luego del paso del tiempo, como el mismo Roland Barthes describe al inicio de su libro *La cámara lúcida* (2009). En el comienzo del libro, el autor narra cuando revuelve las fotos familiares de un cajón de cosas guardadas. En esa búsqueda, el hallazgo de algunas fotografías genera una serie de sensaciones, ya que ésta activa elementos del recuerdo en la mente. Si la imagen fotográfica es la reproducción analógica de la realidad se debe a que existe en ella elementos retóricos que conforman, por ejemplo, el estilo, y hacen posible que la foto se convierta en lenguaje.

A raíz de esto, para pensar el nexo entre la fotografía y la reacción experimentada por el sujeto ante ella como arte que estimula otro arte (el de la memoria), Barthes propone las nociones de *studium* y *punctum* y de esta manera la fotografía se concibe como ciencia del sujeto. El *studium* apunta hacia el campo del deseo indolente relacionado con el fotógrafo y su campo de producción y creación. En cambio, el *punctum* alude a una herida o a un pinchazo en la fotografía que lastima y se germina, intensificando la sensación de “esto-no-ha sido”.

El *punctum* nos permite interrelacionar las emociones con la experiencia, como así también la palabra con la imagen. En la obra de Calle, ese pinchazo, es culminante en la imagen del teléfono en la habitación de Delhi (Imagen 6): se combinan la ausencia del sujeto (su amado no apareció), el vacío del espacio (la soledad de la habitación) que se vuelve dramático cuando la imagen se carga con el sentido del reencuentro frustrado: “He pasado el resto de la noche en la

habitación 261 del Hotel Imperial con la mirada fija en la moqueta desgastada y el teléfono rojo. La India fue idea suya. Fue el quien hizo la reserva, el quien eligió esta escena, que iba a ser la de mi dólar” (Calle 2012, 208).

Imagen 6



La imagen del día más doloroso de la vida la autora, da cuenta del estado de rechazo y el teléfono en la fotografía funciona como objeto perenne, que no se extingue en el recuerdo, sino que permanece:

Hace cinco días, el hombre que amo me ha dejado (...) He cogido la habitación que había reservado en el Hotel Imperial. Imposible lograr comunicarme (...) Le he llamado a su casa, ha descolgado y a pronunciado estas palabras: “yo quería ir y explicarte algunas cosas”. He contestado “¿Has encontrado otra mujer?” “Si”. Pase el resto de la noche con la mirada fija en el teléfono nunca me había sentido tan desgraciada (202).

Es identificable esa punción y negación de lo que ha sucedido en la sensación de extrañeza en Delhi: él nunca fue. Nunca llegó al reencuentro y en París, no respondió a la llamada. Es el fin de la relación amorosa configurada en el espacio

del dolor, y justamente la fotografía capta ese momento, lo congela, lo vuelve *punctum* ante la mirada lectora-espectadora.

Al respecto, es interesante el concepto barthesiano acerca de la creación de la fotografía asociada con la muerte, dada la correspondencia con la presencia del dolor exquisito como lo planteamos previamente. Ahora bien, Barthes (2009) argumenta simplemente que lo que se oculta tras la fotografía es la muerte⁴. La lógica de este proceso se comprende de algunos roles como el de *Operator* (fotógrafo), el *spectator* (espectador y quién prueba cierta fruición ante la imagen) y el de *spectrum* (referente, relacionado con el retorno de lo muerto).

De este modo, la fotografía se concibe en su tiempo interrumpido y como evidencia del pasado, que va unida a la idea de aparición del doble en la imagen fotográfica. Considerado así, la inserción de la fotografía en el libro de Calle, indica que el dolor por la evanescencia de la memoria o el fin del recuerdo está de alguna manera emparentado a la cuestión de la pérdida, es decir, de la muerte. Asimismo, la fotografía “recoge una interrupción del tiempo a la vez que construye sobre el papel preparado un doble de la realidad” (21) y termina reforzando el sentido de los orígenes apoyados en la memoria y el conocimiento más allá de los horizontes de escritura que acentúan el peso de las palabras.

Si la reflexión de lo fotográfico se puede analizar como una categoría epistémica como propone Dubois, es decir, de pensamiento (60), notamos que la imagen del teléfono funciona como catalizadora del dolor a través de lo que el diario nos señala como la prueba o el testimonio de una escena de angustia. En este sentido, en relación con la fotografía, ésta actúa como evidencia, como espejo de la realidad en su carácter de ícono.

Después del dolor: iconografía de la autora

De regreso a Francia el 28 de enero de 1985, escogí, como un conjuro, contar mi sufrimiento más que mi periplo. En contrapartida he preguntado a mis interlocutores, amigos, o conocidos: “¿Cuándo a sufrido Vd. más?”. Este intercambio se interrumpiría cuando yo hubiese asimilado mi propia historia a fuerza de contarla o bien relativizar mi pena comparándola con la de otros.

⁴ Susan Sontag, de otro modo, hace hincapié en el vínculo de la violencia y la fotografía que también pueden identificarse en la serie de imágenes de la obra de Calle por el contraste del blanco y negro, el rojo, las marcas que diferencian el tipo de dolor, por ejemplo. Esto se complementa con el contenido del diario, cuyas palabras acentúan el sentido visual.

El método ha sido radical: en tres meses estaba curada, el exorcismo ha sido un acierto, en el temor de una recaída he abandonado mi proyecto para desenterrarlo quince años después (Calle 203).

Al partir de la base de que, como práctica, el hecho de coleccionar fotos se caracteriza también como un modo de coleccionar el mundo (Sontag 2005), la obra de Calle reúne y expone la manera de mirar su propia experiencia. La artista reúne durante 14 años testimonios de historias de rupturas amorosas, es decir, va trazando una suerte de genealogía del dolor exquisito en la colección fotográfica y en la apropiación de las voces confesionales. En otro plano similar de reflexión, siguiendo a Barthes, se conecta también el amor y la nostalgia en la fotografía ya que “recoge una interrupción del tiempo a la vez que construye sobre el papel preparado un doble de la realidad” (21). En este sentido:

... la descripción de la subjetividad objetivada remite a la de la interiorización de la objetividad. Los tres momentos del proceso científico son, por lo tanto, inseparables: lo vivido inmediato, captado a través de expresiones que velan el sentido objetivo al mismo tiempo que lo develan, remite al análisis de las significaciones objetivas y de las condiciones sociales de posibilidad de esas significaciones, análisis que apela a la construcción de la relación entre los agentes y la significación objetiva de sus conductas (2).

De cierta manera, hay una fuerte contradicción entre la descripción y la fragmentación que tiene que ver directamente con esta objetividad y subjetividad de la cual habla Barthes, que se desprende de la experiencia transmitida en la escritura. A su vez, esa experiencia que claramente se vincula con las vivencias, se “traducen” al libro-arte en sus distintas etapas de elaboración, en el acompañamiento de lo íntimo hacia lo público. Es interesante notar cómo las huellas de la memoria y la selección de imágenes por parte de la artista, la convocan a la escritura y, en consecuencia, queda sellado en trazos gráficos aquello que se desprende como emoción o sensación que suscita el contacto visual.

Notamos que, en esta secuencia, el autorretrato se traslada a una iconografía de la artista. Es decir, pasamos del propio diario íntimo, de lo epistolar y el dolor propio, al movimiento de la sensación hacia el plano de lo personal a lo público;

de lo vivido en carne propia, a la voz que narra su propio dolor exquisito. En este sentido, en *Iconographie de l'auteur* (2005) Jean-Luc Nancy y Federico Ferrari estudian las relaciones del autor y lo iconográfico de éste, entendiéndola desde la siguiente premisa: la obra de arte pone en juego el reconocimiento y es por este reconocimiento que se le debe su identidad. En lo que respecta a la escritura, la figura de la autora sería una creación, como una especie de retrato. Mientras que la escritura se relaciona con un sentido gráfico, la imagen refiere a un estatuto epistemológico y ontológico.

De este modo, la imagen se interpreta como un lugar de creación, un fragmento del cuerpo y un punto de suspensión, caracterizándose por contener en ella misma la totalidad de lo visible. Como vimos anteriormente, el libro-arte de Calle se puede leer a partir de la imagen que “deviene semejante a una puerta de entrada o una llave de legibilidad que permite hacerse visible en el trazo de un sujeto y de sus mismos detalles del personaje de una obra” (23).⁵

Se habla así de una suerte de autor-lector, en tanto que el retrato de la autora forma una imagen de quien lee. Interpretado de esta manera, el acto de leer se torna un movimiento iconográfico y la lectura se caracteriza, desde esta perspectiva, por desencadenar una pluralidad de imágenes que no son siempre voluntarias y la mirada se desprende del texto, e imagina. Esta acción se transcribe en el texto y en imágenes justamente porque estas son el sesgo de sus íconos producidos por la escritura. En este proceso, el texto adopta una corporalidad y una fisonomía propias, una suerte de efecto táctil.

A la luz de esta lectura, la sensación de recalentar la piel de la imagen con la mirada, asume importancia para entender el procedimiento de mirar, ver e interpretar el libro-arte en sí mismo que de hecho implica una observación acechante y oscilante, un ir y volver de una hoja a la otra, de la imagen a la palabra. Es por esto que la iconografía *Doleur exquise* y su escritura se convierten en íconos, figuras, emblemas o rostros según se oriente nuestra mirada. La mirada estética, dislocada, oscila entre un lado visual y el otro gráfico. El rasgo literario, el sello de la escritura, se convierte de este modo en un pasaje infinito entre dos cuerpos, entre dos maneras de tomar cuerpo.

⁵“...devient semblable d'une porte d'entrée ou l'une clef de lisibilité que permet que soit rendu visible dans le trait d'un sujet et dans leurs détails mêmes le caractère d'une œuvre. Le sujet est l'auteur, tandis que l'image est le médium entre le sujet et l'œuvre”. La traducción es mía.

Cuando identificamos un punto de dolor y logramos captarlo parcialmente en una foto ¿por qué se exhibe y comparte un sentimiento íntimo? ¿cómo se expone el dolor de los demás? Susan Sontag, en su libro sobre teoría fotográfica de guerra *Ante el dolor de los demás*, analiza distintas formas de ser testigo, espectador, lector, fotógrafo o simplemente, de mirar aquello que conmociona en una imagen, es decir, el dolor de otras personas.

... a la hora de recordar, la fotografía cala más hondo. La memoria congela los cuadros; su unidad fundamenta es la imagen individual. En una era de sobrecarga informativa, la fotografía ofrece un modo de expedito de comprender algo y un medio de compacto de memorizarlo. La fotografía es como una cita, una máxima o un proverbio. Cada cual almacena mentalmente cientos de fotografías, sujetas a la recuperación instantánea (213).

En esta línea de reflexión, la experiencia del lector-espectador como problema epistemológico en el campo de la literatura, se piensa a partir de la construcción y proposición del concepto mismo de una figura que ve e interpreta al mismo tiempo, como cuando leemos y vemos la obra de la artista. Este gesto del lector-espectador, es pensado a partir del lector/performer y el de autor/performer. La escritura que “toma cuerpo” y el lector es quién “pone el cuerpo”, dando lugar a un cruce de sentidos desde donde deriva una suerte de dialéctica de percepción. Desde el lado de la interpretación, el lector/performer acepta que las páginas blancas y las fotografías asuman un cuerpo en el escenario performático de lectura, y como afirma Maurice Merleau Ponty, el mundo es aquel que nos mira (17). Es así que la percepción visible que caracteriza al lector-performer puede ser percibida como un marco del cambio conceptual dentro de la fenomenología. A raíz de esto, Merleau- Ponty en *Le visible et l'invisible* (1964) destaca la importancia de la mirada y de la exploración, ya que el cuerpo se transforma en la *mise-en-scène* de la percepción misma.

Como dicho anteriormente, el lector, en su percepción “pone el cuerpo” y en este contexto la misma emerge del receso de lo corporal. Aquello que la subjetividad inscribe se desarrolla como proceso perceptivo ya la psique es inseparable de la percepción corporal. Por lo tanto, un tipo de “resultado interior” de la percepción sensible está en la interacción entre cuerpo y psique a la hora de percibir los

objetos.

Sophie Calle experimenta a través de la palabra para reformular el arte y el valor de la imagen, sobrepasando epistemológicamente el campo de las artes visuales y colocando una problemática frente a los procesos de escrituras y al estatuto literario frente a las prácticas de interpretación.

Más allá de lo que está representado explícitamente, la actitud de un lector-espectador que mira o lee una narrativa compleja que contiene imágenes en el texto se hace evidente en el libro-arte de Calle *Douleur exquise*.

La problemática de la representación fue y –todavía es - una preocupación para los estudios literarios que implican lo visual. Particularmente, por el contenido ficcional, la literatura va más allá del cuestionamiento de la verdad o de la realidad, ya que piensa los mundos escritos como una construcción con características propias y autónomas que funcionan dentro del texto, y no como reflejo de la realidad.

En las tres secuencias de *Douleur exquise*, notamos que la representación del dolor punzante, se vincula en el diálogo y la fricción que produce leer el texto acompañado de la fotografía y viceversa. Por este motivo, la fotografía funciona como un dispositivo que opera por sí mismo, no solo estéticamente, sino también en su poder de decir a través de lo visual.

De este modo, la escritura de este libro-arte, nos lleva hacia campos de experimentación de la literatura y a interrogar el estatuto literario, así como el régimen artístico. El autorretrato, el diario íntimo, el punctum y la iconografía de la autora, son recorridos por el campo experimental de la fotografía y la literatura, colocando al lector-espectador en la encrucijada entre ver y leer, observar y analizar, es decir, ante una mirada dislocada.

Referencias Bibliográficas

- Barthes, Roland. *La cámara lúcida: Notas sobre la fotografía*. Buenos Aires, Paidós Comunicación, 2009.
- Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Buenos Aires, Paidós, 1969.
- Benjamin, Walter. *Sobre la Fotografía*. España, Pre- Textos, 2008.
- Berger, John. *Modos de ver*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2001.
- Caminada, Lucía. *La mirada dislocada. Literatura, imagen, territorios*. Buenos Aires, Prometeo, 2020.
- Crary, Jonathan. *Techniques of the Observer*. Estados Unidos, Mit Press. 1998.
- Crespo Martin, Bibiana. El libro-arte/Libro de Artista. Tipologías secuenciales, narrativas y estructuras. *Anales de Documentación*, 2012, vol. 15, nº 1
- _____ Clasificación y análisis de la terminología desarrollada alrededor del Libro-Arte. *Arte, Individuo y Sociedad*, 2010, vol. 22, nº 1, p. 9-26; y LAUF, C. y Phillipot, C. *Artists / Author. Contemporary Artists' Books*. Nueva York, American Federation of Arts, 1998.
- Didi-Huberman, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires, Manantial, 2010.
- Dubois, Philippe *O Ato fotográfico*. Campinas, Papirus, 2010.
- Foucault, Michel. *Esto no es una pipa*. Barcelona, Editorial Anagrama, 1997.
- Giordano, Alberto "Cultura de la intimidad y giro autobiográfico en la literatura argentina actual", *Pensamiento de los confines*, N° 21, Diciembre 2007. http://rayandolosconfines.com/pc21_giordano.html
- _____ *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*, Buenos Aires, Mansalva, 2008.
- _____ "Notas sobre diarios de escritores", *ALEA*, vol. 19/3, Rio de Janeiro, Septiembre-Diciembre 2017, p. 703-713.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Le visible et l'invisible*. París, Gallimard, 1964.
- Mitchell, W.J.T. *Teoría de la imagen*. España, Akal, 2009.
- Nancy, Jean-Luc. *Au fond des images*. París, Gallimard, 2003.
- _____. *Le regard du Portrait*. París, Gallimard, 2000.
- Nancy, Jean-Luc; Ferrari, Federico. *La pelle delle immagini*. Torino, Bollati Boringhieri, 2003.

- _____ *Iconographie de l'auteur*. París, Galilée, 2005.
- Pombo, Mercedes. Nuevos modos de exposición y circulación de las imágenes fotográficas. Cuaderno 39 | Centro de Estudios en Diseño y Comunicación (2012). pp 255-267
- Rancière, Jacques, *Le partage du sensible: esthétique et politique*. La Fabrique Éditions, París, 2000.
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. España, De bolsillo, 2009.
- _____ *Ante el dolor de los demás*. Buenos Aires, Santillana, 2003.
- Zumthor, Paul (1997): *Performance, recepção, leitura*. Cosacnaify: San Pablo.

