

diane arbus
en el principio

MALBA

En el principio

por Jeff L. Rosenheim

Hay, hubo y siempre habrá una cantidad infinita de cosas en la tierra: diferentes individuos que quieren cosas diferentes, que saben cosas diferentes, a los que les gustan cosas diferentes, de aspecto diferente. Todo lo que ha existido en la tierra ha sido diferente de cualquier otra cosa. Eso es lo que amo: la diferencia, la singularidad de todas las cosas y la importancia de la vida... Veo algo que parece maravilloso; veo lo divino en las cosas ordinarias.¹

Diane Arbus, ensayo escolar sobre Platón, 1939

En un ensayo sobre Platón que escribió en la escuela secundaria, cuando tenía dieciséis años, Diane Arbus exponía su idea de lo que allá afuera, en el mundo exterior, esperaba ser descubierto. Tal vez su fascinación por las diferencias entre las cosas y –lo que es más importante– entre las personas, haya sido parte de lo que inicialmente la llevó a tomar la cámara. Esta fascinación es sin duda observable en su trabajo, desde sus comienzos, en 1956, cuando comenzó a hacer retratos, y hasta el final de su vida, quince años después.

Arbus empezó a tomar fotografías mucho antes, a comienzos de los años 40, y continuó haciéndolo de manera esporádica durante más de una década. En aquel periodo, ella y su marido Allan estaban abocados a su carrera dentro del mundo de la fotografía de moda –ella como directora de arte/estilista; él como fotógrafo/técnico–, en un negocio razonablemente exitoso que llevaban adelante bajo el nombre de “Diane & Allan Arbus”. En 1956, ella abandonó la sociedad comercial y se dedicó por completo a su propio trabajo.

Cuando Arbus comenzó a aventurarse por las calles de la ciudad de Nueva York para tomar fotografías, exploraba mayormente dentro del mismo ámbito en el que habían incursionado sus predecesores y contemporáneos, desde Paul Strand y Walker Evans hasta Garry Winogrand y Lee Friedlander: transeúntes en Times Square, bañistas en Coney Island, ferias callejeras en Little Italy. Cada uno de ellos tenía su modo característico de trabajar y, con la notable excepción de Arbus, también su propio modo de pasar desapercibidos. Strand fijaba una lente falsa a uno de los lados de su cámara para ocultar sus intenciones y realizar retratos genuinos; Evans la escondía bajo su abrigo para hacer tomas de los pasajeros que viajaban junto a él en el subte; Helen Levitt añadía un visor de ángulo recto a su Leica de 35mm para registrar a los niños que jugaban en el Harlem latino. Leon Levinstein y Louis Faurer hallaron modos más sutiles de ocultarse: a plena vista de todo el mundo; y, en una especie de pase mágico irónico, Friedlander se las ingenió para desaparecer convirtiéndose él mismo, o su *doppelgänger*, en el modelo. Tanto William Klein como Winogrand hicieron de la fuerza de su presencia física el centro invisible de sus imágenes, mientras que, en la obra de Robert Frank, resuena una ausencia poética en el corazón mismo de la materia.

¹ *Diane Arbus Revelations* (New York: Random House, 2003), p. 70. Diane Arbus (n. Nemerov) se graduó en 1940 de la Fieldston School en el Bronx, Nueva York. Se casó con Allan Arbus en abril de 1941.

Todos estos fotógrafos desarrollaron estrategias para mantenerse apartados y desligados de las personas a quienes retrataban, convencidos de que, en cuanto documentalistas, la legitimidad de su registro dependía de que ellos mismos jugaran un papel menor o ninguno en absoluto. Arbus, en cambio, buscaba la conmoción de un encuentro personal directo: “Para mí, el sujeto de la foto es siempre más importante que la foto. Y más complejo.”² Y es sobre todo este anhelo de conocimiento lo que la distingue, esta curiosidad por la naturaleza oculta de la persona o del objeto que estuviera fotografiando, unida a su creencia en el poder de la cámara para hacerla visible.

Los dos fotógrafos que fueron más significativos para Arbus en este periodo de su carrera eran europeos: Lisette Model, la maestra iconoclasta emigrada de Austria, y August Sander, el retratista tipológico alemán. En el otoño de 1956, Arbus se inscribió en un curso de fotografía que impartía Model en el Greenwich Village.³ Según los testimonios, la experiencia transformó casi inmediatamente la confianza de Arbus en su propia visión. En palabras de Model: “Nunca en mi vida había visto a alguien que, en lugar de escucharme a mí, se escuchara a sí misma a través de lo que yo decía.”⁴ La influencia de Model no se debió tanto a sus fotografías –que Arbus no conoció realmente hasta varios años después–, como a su papel de mentora espiritual y amiga para toda la vida.⁵ Curiosamente, es con las fotografías clásicas de Sander que las primeras imágenes callejeras de Arbus parecen tener mayor afinidad.⁶ Si bien las fotografías de Sander son deliberadamente posadas y estas obras de Arbus generalmente no lo son; si bien los sujetos de aquéllas son expresamente conscientes del papel social que representan y los de éstas representan únicamente su idiosincrasia individual, todos comparten la misma dignidad y la misma solemnidad en el modo en que se enfrentan a la cámara.

Desde el comienzo, Arbus consideró la calle como un lugar lleno de secretos que esperaban ser desentrañados. Incluso en sus primeros estudios de transeúntes, sus retratados parecen mágicamente liberados –aunque solo fuese momentáneamente– del flujo y el tumulto que los rodea. Algunas veces este aislamiento es efecto del foco selectivo; otras, se debe a la paciencia o la persistencia del fotógrafo; a veces es mera casualidad. Sin importar su origen, el resultado es un singular aire de introspección. En su reacción ante Arbus y su cámara, las personas aparecen como si estuvieran solas frente a un breve atisbo de sí mismos en una vidriera o un espejo.

El intercambio que sucede a ambos lados de la cámara –de ver y ser visto– plantea preguntas existenciales al retratado, preguntas que, en última instancia, se transmiten también al espectador.

² Arbus, citada en *Diane Arbus* (Millerton, N.Y.: Aperture, 1972), p. 15.

³ Jacob Deschin menciona las clases en su columna en el *New York Times* del 23 de septiembre de 1956: “Lisette Model dicta un curso sobre «La función de la cámara pequeña», que se impartirá a lo largo de doce clases vespertinas semanales, a las 8 en punto, en el 247 de West Thirteenth Street. El costo es de \$60. Llamar a CHelsea 2-4626, al mediodía y de 7 a 8 de la tarde.” Arbus ya había tomado clases de fotografía en la New School for Social Research de Nueva York, con Berenice Abbott en 1941 y con Alexey Brodovitch en 1955.

⁴ Lisette Model, citada en *Revelations*, p. 141. Luego, Allan Arbus recordaría: “Al cabo de tres semanas [de clases], ella se sintió completamente liberada y capaz de tomar fotos.” *Ibid.*

⁵ En 1968, Model le regaló a Arbus una copia de *Bañista de Coney Island*, Nueva York, actualmente en el Archivo Diane Arbus, The Metropolitan Museum of Art, New York.

⁶ Es probable que Arbus viera por primera vez las fotografías de Sander en 1955, en la exposición de Edward Steichen en el MoMA y en el catálogo que la acompañaba, *The Family of Man* (que también incluía una foto de “Diane & Allan Arbus”), y también en la exposición del MoMA de 1956, *Diogenes with a Camera III*. Todavía más importante es que, antes de la primavera de 1960, Arbus recibió de su amiga Marvin Israel una copia del número 1959 de *Du magazine*, que incluía cincuenta fotografías de Sander. Su copia de *Du*, al igual que *Deutschenspiegel: Menschen Des 20. Jahrhunderts* (1962) se encuentran en el Archivo Diane Arbus.

Pero este fenómeno no es solo una cuestión de química personal. Muchas de las primeras fotografías excluyen toda interacción directa, y no dependen de dónde ni de con quién estuviera Arbus, sino más bien de lo que sucedía cuando ella miraba. En sus manos, la cámara funcionaba como la vara de un rdbomante, y Arbus se convertía en la médium a través de la cual ocurría el proceso. El espectro de *Titular volado por el viento sobre el pavimento oscuro, Ciudad de Nueva York 1956* resuena en la gravedad de *Niño bajando el cordón de la vereda, Ciudad de Nueva York 1957-58* y en el enigma de *Nubes sobre la pantalla de un autocine, Nueva Jersey 1961*, así como también en la inquietante *pietà* de Arbus, *Mujer cargando a un niño en el Central Park, Ciudad de Nueva York 1956*. En la misma línea, sus tomas de lo que está al otro lado –de una entrada, de una vidriera, o de las cabezas del público– parecen atisbos de mundos secretos, *souvenirs* recogidos por un viajero fascinado por una tierra extraña. Observar este cuerpo de obra como un todo –incluso aquellas fotografías que podrían haber sido tomadas por otra persona– es reencontrar, una y otra vez, un imperativo estético particular: ese momento de reconocimiento que movía a Arbus a tomar una fotografía. En 1960 le escribió a una amiga: “Yo no oprimo el disparador. Lo hace la imagen. Y es como si me golpeará delicadamente”.⁷

Por supuesto, Arbus no era solo la agente de fuerzas misteriosas completamente fuera de su control. Buena parte de lo que le interesaba fotografiar no se encontraba simplemente al salir a la calle, sino que requería una investigación y una tenacidad considerables. Su método de trabajo era, en muchos sentidos, semejante al de un antropólogo urbano. Ya en 1958, Arbus registraba en sus cuadernos de notas lo que recogía en libros, periódicos –incluidos los de prensa amarilla–, guías telefónicas, programas de radio, su propia imaginación e incluso conversaciones con amigos y conocidos. Muchas veces sus anotaciones eran listas de posibles temas o personas a fotografiar:

“morgue; *freak* en su casa; Jewel Box Revue; roller derby femenino; rm vistiéndose; cárcel de mujeres; mujeres raras; paddy wagon; matadero; salón de tatuajes; taxi dance hall antes de abrir; club de los corazones solitarios; Happiness Exch.; luchadora; mendigo ciego; lugar-hotel frente al mar; baño de mujeres-coney-subte; daughters of J[acob] agonizando.”⁸

“Crimen; desesperación; pecado, locura; muerte; fama; riqueza; inocencia.”⁹

Entremezclados con estos apuntes hay fragmentos extraídos de un amplio rango de fuentes antiguas y modernas: Platón, literatura zen, Bram Stoker, Jean Cocteau (sobre Pablo Picasso), Fyodor Dostoyevsky y Allen Ginsberg, entre muchos otros:

“El universo entero se rinde ante una mente calma. (Lao-Tsé)

La fe es aquella facultad que nos permite creer cosas
que sabemos que son falsas. (Drácula)

⁷ Diane Arbus, en una postal enviada a Marvin Israel, 4 de febrero, 1960, citada en *Revelations*, p. 127.

⁸ Diane Arbus, *Notebook 3* (1959), p. [49]. Todos los cuadernos de notas de la artista se encuentran en el Archivo Diane Arbus. The Jewel Box Revue era una compañía itinerante de transformistas creada en 1939. Un “taxi dance hall” era un evento popular donde los hombres pagaban a las mujeres para que bailaran con ellos mediante un sistema de tickets. Big Joe’s Happiness Exchange era un programa de radio de la WABC que recibía llamados de los oyentes, que comenzó en 1959. The Daughters of Jacob es un sanatorio privado judío ubicado en el Bronx.

⁹ *Notebook 3*, p. [59].

El acontecimiento llega a través de una puerta que no has abierto.
¿La existencia sucede o el suceso existe?
Las personas son una trampa donde cae la circunstancia.
Cada obra de arte es el cumplimiento de una profecía,
pues cada obra de arte es la conversión de una idea en imagen. (Oscar Wilde)¹⁰

Si bien no es raro que un artista se interese por paradojas filosóficas, sí es extraordinario verlas consignadas como meros hechos (entre los demás hechos indiscutibles) por una misma fotografía, fotografía tras fotografía. Basta considerar *El Hombre Al Revés en su habitación de hotel, Ciudad de Nueva York 1961*, sobre el que Arbus escribió: “Es una metáfora del destino humano: camina ciego hacia el futuro con la mirada puesta en el pasado.”¹¹ *El Hombre Al Revés*, por supuesto, no es más que un contorsionista en una habitación de hotel, el *Transformista con guantes largos, Hempstead, Long Island 1959* no es más que un hombre vistiéndose, y el *Niño con granada de mano de juguete en el Central Park, Ciudad de Nueva York 1962*, es solo un chico jugando en un parque; pero, a la vez, en Arbus, todos ellos son documentos de lo mítico como manifestación de lo ordinario.

El progreso y el cambio no son nunca tan estables ni jerárquicos como podría hacernos creer una selección cronológica del tipo de la que se muestra en *En el principio*. Cualquier cosa que parezca surgir dentro de este cuerpo de obra, ya sea en forma gradual o repentina, resultará haber estado allí siempre, latente en lo que ya había antes. A lo largo de los siete años (1956-62) durante los cuales se tomaron estas fotografías se da una evolución: el paso de imágenes de individuos surgidas de encuentros fortuitos a retratos en los cuales los sujetos elegidos se convierten en participantes activos, que ponen tanto en juego en el resultado como el propio fotógrafo. Los retratos callejeros de la *Mujer con estola de visón y zapatos con moño, Ciudad de Nueva York 1956* y del *Hombre con sombrero, traje de baño, zoquetes y zapatos, Coney Island, Nueva York 1960*, dan paso a composiciones cada vez más imponentes, como *Jack Dracula en un bar, Nueva Londres, Connecticut 1961* y *Stripper con el pecho desnudo sentada en su camarín, Atlantic City, Nueva Jersey 1961*, en las cuales los detalles meramente azarosos o secundarios se ven superados por el encuentro entre el fotógrafo y el modelo, que impide que el espectador se fije en otra cosa. Detrás de una carpa de circo o de un escenario, o dentro de un dormitorio, el papel de *outsider* curiosa de Arbus con el tiempo fue perdiendo fuerza en favor del de una *insider* privilegiada, aunque solo lo fuera momentáneamente. Esto se dio a lo largo de un proceso continuo y sostenido. En su segunda solicitud de la beca Guggenheim, en 1965, Arbus escribió: “He aprendido a ir más allá de la puerta, a pasar del exterior al interior. Un entorno conduce a otro. Quiero poder seguirlo.”¹²

Durante este primer periodo, Arbus utilizó una variedad de cámaras de 35 mm, réflex o de visor directo (propias o prestadas), incluyendo una Contax D, una Nikon S3, y una Nikon F, pero en 1962 compró una Wide-Angle Rolleiflex de objetivos gemelos (binocular). Visto en retrospectiva, el cambio que se dio a lo largo de aquel año, de la espontaneidad que conseguía con la cámara de 35mm hacia la formalidad que le exigía la precisión de la cámara de formato cuadrado de 2 ¼ pulgadas, más voluminosa, parece casi inevitable. Pero las características más notables de las legendarias fotografías de formato cuadrado, que realizó desde

¹⁰ Diane Arbus, *Notebook 1* (1958-59), p. [13]: Lao Tsé, citado en Arthur Waley, *The Way and Its Power: A Study of the Tao Te Ching and Its Place in Chinese Thought* (London: Allen & Unwin, 1934), p. 58. Diane Arbus, *Notebook 2* (1959), p. [201]: Bram Stoker, *Dracula* (New York: Modern Library, 1897), p. 211. El volumen original se encuentra en el archivo. *Notebook 2*, pp. [273, 273, 283]: tres citas sin atribución. *Notebook 2*, p. [327]: Oscar Wilde, *De Profundis* (New York: Modern Library, 1905).

¹¹ Diane Arbus, 1961. *Appointment Book*, 6 de julio, Archivo Diane Arbus.

¹² Diane Arbus, aplicación a la beca de la Guggenheim Foundation para un proyecto que tituló “El paisaje interior” (1965), citada en *Revelations*, p. 176.

1962 –su centralidad, su audacia, su intimidad y aparente naturalidad– resultan haber estado presentes en su obra todo el tiempo. Son tan claramente visibles en *Mujer con guantes y un libro de bolsillo, Ciudad de Nueva York 1956* como en *Alto yendo a una fiesta con un vestido de tafeta, Ciudad de Nueva York 1962*. La nueva cámara no dio origen a estas cualidades; únicamente las volvió más claras, las hizo más fácilmente reconocibles.

Desde el principio, y a través de toda la obra de Arbus, sus retratados se enfrentan momentáneamente con su propia singularidad y, de este modo, nos desafían a hacer lo mismo. Estas fotografías ponen en cuestión todo lo que creíamos saber acerca de la identidad, el género, la raza, la apariencia y las distinciones entre artificio y realidad. Sin adornos ni grandilocuencia, Arbus nos coloca frente a frente con lo que ya había vislumbrado a los dieciséis años: “lo divino en las cosas ordinarias”. Y a través de sus fotografías, nosotros también comenzamos a verlo.