

Loitering with Intent

DIANE ARBUS AT THE MOVIES

SUSAN MORGAN

In John Schlesinger's 1969 Times Square odyssey *Midnight Cowboy*, Joe Buck, an aspiring hustler, unprofitably trawls West 42nd Street. Evicted from his hotel room and armed only with his Western fringed jacket (buckskin, no doubt) and a transistor radio, Buck strides with stagnant determination across the midtown territory. It's a scene out of a fable: Winter is approaching and the unprepared wanderer is lost in a menacing forest. The agitated landscape of Buck's Times Square is recorded as an assaultive stream of harsh lights, loud noises, and sensational movie posters. Amidst this onslaught of images and sound, there's a glimpse of a dreary black-and-white

SUSAN MORGAN is a contributing writer to *Elle* and *Mirabella*, and is the author of *Portraits: Edward Weston* (Aperture). She lives in Los Angeles.

marquee announcing "Hubert's Museum"; it's just another of the street's faithless enticements, a promise of a basement freak show and flea circus housed beneath an ordinary pinball parlor.

When Hubert's Museum closed down for good in 1965, Hubert habituée Diane Arbus carried away most of the 8 x 10 inch lobby photographs of the museum's featured "stars"—Alberto/Alberta, half male/half female; Lady Olga, the bearded woman; Sealo, the seal boy with flippers for arms; and Professor LeRoy Heckler, a second-generation ringmaster to a flea circus, among others. For Arbus, as an artist, the seemingly tawdry wasteland of Times Square was the source of her sentimental education.

By 1956, Arbus had abandoned a fifteen-year career in fashion photography. She began to study with Lisette

Model, a photographer well-known for her unsentimental studies of (what she called) "extremes": People who were massively overweight, very elderly, outrageously rich, or shockingly poor. Model regarded the camera as a way of asking questions and advised her students to wander the city streets, only photographing when a subject hit them "in the pit of the stomach."

Arbus traversed Times Square. When sixties art world catalyst Emile de Antonio introduced her to a revival-house screening of Tod Browning's 1932 cult classic *Freaks*, she returned to watch the film again and again. Arbus soon discovered that many of the freaks worked locally on the dime museum circuit, at Hubert's and the Coney Island boardwalk. Among them was Lady Olga, who in a 1940 *New Yorker* profile informed the writer Joseph Mitchell that freak society could



DIANE ARBUS, MURDER WITNESS, 1958, from the film / aus dem Film «New York Confidential»,
gelatin-silver print, 11 x 14" / 27,9 x 35,6 cm.

be broken down into three distinct classes: "born freaks, made freaks, and two-timers." Two-timers—has-been celebrities and ex-convicts—were considered the lowest echelon; born freaks like herself were the aristocrats of the sideshow world.

In 1960, after reading a collection of Mitchell's work, Arbus telephoned the writer at his office. They spoke for hours, tracking their shared interests—Kafka, James Joyce, freaks, and eccentrics. Mitchell warned Arbus against romanticizing freaks, insisting that she not worship them as a secret society but acknowledge the banality of their desires as well. Although Arbus continued to telephone Mitchell over a period of seven years, they never met in person. Mitchell admitted to once having noticed Arbus as she took photographs at an East Village nightclub and Arbus revealed that she had spotted Mitchell having lunch at a bar. Their relationship, existing entirely in the

ether of telephone conversations, seems to mirror the very nature of her photographs—a fierce curiosity suspended in a non-corporeal reality, pure attentiveness presented without context.

Last year, a previously unexhibited cache of Arbus photographs was shown at Robert Miller Gallery in New York. These extraordinary but unknown works, dating from 1956 through 1958, all focused on the movies. Arbus, who had been raised in the upper middle class of New York's merchant society, observed her native city as a stranger might. She documented the decaying, baroque lobbies of fading picture palaces and captured the dreamless gapes of mesmerized audiences. Arbus photographed the climactic movie scenes: the long-anticipated kiss between the conniving mill boss and the simple-minded child bride in director Elia Kazan's film *Baby Doll*; the horrified screams and bloody corpses so central to any number of urban tabloid thrill-

ers—*New Orleans after Dark*, *New York Confidential*, *The Foxiest Girl in Paris*. These still photographs of moving pictures, contrived dramatic moments composed of nothing more than light and celluloid, are as profound and shadowy as memory. Arbus found, in the anonymous and arousing darkness of the movie theater, her own detached but intrusively intimate way of seeing. She surrendered to her capacity to be enthralled.

As Susan Sontag has observed in her harsh appreciation of Arbus's work, "In the world colonized by Arbus, subjects are always revealing themselves. There is no decisive moment." Like a devoted moviegoer, Arbus was fascinated and persistent, confident that something was meant to happen; a revelation would ultimately occur. When she caught the shocked expression of a mother gazing at her own grotesquely overgrown child, Arbus had been photographing this particular family for



DIANE ARBUS, A CORPSE, 1958, from / aus «The Foxiest Girl in Paris»,
gelatin-silver print, 11 x 14" / 27,9 x 35,6 cm.

eight years. The resultant well-known image, *A JEWISH GIANT AT HOME WITH HIS PARENTS IN THE BRONX* (1970), echoes the tell-tale drama displayed in her earlier photographs of lurid movie posters and cinematic climaxes.

In the darkness of the movie theater, the atmosphere is spectral; the screen is animated by flickering light and the audience, the living world, is cast in shadow. Arbus finds a wry gothic humor in her movie subjects. When her camera stares unflinchingly at bloody hands and gouged eyeballs, she taps into an essential gothic impulse, a desire to shake up the complacency of the smug, familiar, bourgeois world. In Arbus's later photographs, the genteel world continues to surround her startling posers. If one removes her portrait subjects—the madly grimacing boy clutching a toy hand grenade in his clawlike fist, the awkwardly costumed inmates of mental institutions—from the pictures, all that

remains is a blurry landscape. Place your hand over the figures in these photographs and a Photo-Secessionist scene emerges: soft patterns of lacy tree branches and dappled light. Arbus's subjects require no setting; they leap out of the mists and darkness. When a version of Arbus's famous identical twins appears in Stanley Kubrick's *The Shining*, they are neatly transported, with all of their sinister charm intact. It's the power of a baby's game of peekaboo infused with the frisson of a peep show.

In Arbus's movie photographs, *Baby Doll*—a sultry Southern drama written by the master weaver of twisted sexual tales, Tennessee Williams—replays several times. When *Baby Doll* opened in 1956, it created a scandal. Condemned by the Catholic Legion of Decency, Williams's story is a hard-times drama about insinuation and manipulation. The film's air of moral depravity is generally decorative—nothing more than

a few empty liquor bottles and a beautiful young woman who lazes about in a wrought-iron crib—but the story does cut through to the nasty heart of human behavior, disdaining polite notions of Southern gentility and the sanctity of marriage. In one of Arbus's *BABY DOLL* photographs, there is an overpowering close-up of Carroll Baker's face. The frame of the movie screen has vanished and no shadows appear at the edges. Baker's *Baby Doll*, a pale, blurry phantom, dominates the real space of Arbus's print. In the foreground, there is a dark figure of a man in profile. Like a cutout target in a shooting gallery, he passes obliviously between the viewer and the radiant screen.

At the movies, the audience has only to watch. The moving images aspire to overwhelm. In that easeful darkness, the audience cannot stare too long. As she haunted Times Square, Arbus found her way into her life's work.

Herumlungen mit Methode: DIANE ARBUS IM KINO

SUSAN MORGAN

In *Midnight Cowboy*, John Schlesingers Times-Square-Odyssee aus dem Jahr 1969, klappert Joe Buck, ein angehender Stricher, erfolglos die 42. Strasse nach Freiern ab. Nur mit einer Cowboy-Fransenjackete (aus Wildleder natürlich) und einem Transistorradio ausgerüstet, macht Buck, der sein Hotelzimmer räumen musste, einen halbherzigen Rundgang durch das Stadtzentrum. Die Szene könnte aus einem Märchen stammen: Der Winter steht vor der Tür, und der unvorbereitete Wanderer hat sich in dem bedrohlichen Dickicht eines Waldes verirrt. Die lebhaftige Gegend des Times Square wird als ein aggressiver Strom von grellen Lichtern, ohrenbetäubendem Lärm und schrillen Kinoreklamen dargestellt.

SUSAN MORGAN schreibt regelmässig für *Elle* und *Mirabella*. Sie ist Autorin des Bandes *Portraits: Edward Weston* (Aperture) und lebt in Los Angeles.

Bei diesem Angriff auf Auge und Ohr taucht kurz ein tristes, schwarzweisses Schild mit der Aufschrift *Hubert's Museum* auf. Auch dies ist nur eine weitere der fragwürdigen Verlockungen dieser Strasse: Es verspricht eine Freakshow im Erdgeschoss und einen Flohzyklus im Untergeschoss einer ganz gewöhnlichen Flipperhalle.

Als *Hubert's Museum* 1965 endgültig dichtmachte, nahm Diane Arbus, als langjähriger Stammgast, den grössten Teil der im Eingang des Museums aufgehängten 20 x 24-cm-Porträts von den «Stars» des Museums an sich, darunter auch das von Alberto/Alberta, halb Mann/halb Frau; von Lady Olga, der Frau mit Bart; von Sealo, dem See-löwen-Jungen mit Flossen anstelle der Arme, und von Professor LeRoy Heckler, Flohzyklusdirektor der zweiten Generation. Das ziemlich heruntergekommen wirkende Niemandsland um den Times Square war für die

Künstlerin Diane Arbus der Ort ihrer *éducation sentimentale*.

1956 hatte Arbus ihre fünfzehnjährige Karriere als Modephotographin aufgegeben. Ihre neue Lehrmeisterin, Lisette Model, eine Photographin, war durch ihre unsentimentalen Bilder von «Extremen» bekannt geworden: Sie photographierte Menschen, die entweder enorm dick, uralt, steinreich oder bettelarm waren. Für Model war die Kamera dazu da, Fragen zu stellen, und sie empfahl ihren Schülern, mit der Kamera durch die Stadt zu streifen und nur dann abzudrücken, wenn das Motiv ihnen einen Stich in die Magen-grube versetzte.

Arbus' Territorium war der Times Square. Einmal begleitete sie Emile de Antonio, den Mann, der der Kunst der 60er Jahre wichtige Denkanstösse gab, in ein Programmkinobesuch für Filmklassiker, wo *Freaks* von Tod Browning gezeigt wurde, ein Kultfilm aus dem Jahr 1932,

der sie so beeindruckte, dass sie ihn mehrmals anschaute. Arbus entdeckte, dass viele der Protagonisten in den Billig-Panoptiken der Stadt auftraten, in *Hubert's* und in den Shows der Strandpromenade von Coney Island. Unter ihnen war Lady Olga, die in einer 1940 erschienenen *New Yorker*-Kurzbiographie ihrem Interviewer Joseph Mitchell erklärte, dass die Freak-Gesellschaft sich in drei Klassen einteilen lasse: die als Freak Geborenen, die zu Freaks Gemachten und die «two timers». Die «two timers», ehemalige Zehntausender und Zuchthäusler, rangierten ganz unten in der Hierarchie, während die – wie Lady Olga – als Freaks Geborenen die Elite der *Side Shows* darstellten.

Nachdem Arbus 1960 einen Band mit Mitchells Arbeiten gelesen hatte, rief sie den Schriftsteller an. Das

Gespräch dauerte Stunden, da alle gemeinsamen Interessen abgeklopft werden mussten: Kafka, James Joyce, *Freaks* und Exzentriker. Mitchell warnte Arbus vor einer allzu verklärenden Sicht der Freaks; sie sollte diese Leute nicht wie einen Geheimorden verehren, sondern auch die Banalität ihrer Sehnsüchte erkennen. Obwohl Arbus in den folgenden sieben Jahren noch öfter mit Mitchell telefonierte, sind die beiden sich nie begegnet. Mitchell gab zwar zu, Arbus einmal im East Village gesichtet zu haben, als sie Photos in einem Nachtclub machte, und Arbus verriet, Mitchell beim Mittagessen in einer Bar entdeckt zu haben. Ihre ausschliesslich im Äther der Telefongespräche existierende Beziehung scheint das Wesen ihrer Photographien widerzuspiegeln – eine unbezähmbare, in einer körperlosen Welt frei flottie-

rende Neugier, Aufmerksamkeit pur, ohne Kontext.

Letztes Jahr wurden in der Robert Miller Gallery in New York bislang unentdeckte Arbeiten von Arbus gezeigt. Diese aussergewöhnlichen, noch nie ausgestellten Bilder aus den Jahren 1956–58 drehen sich ausschliesslich um den Film. Arbus, die aus einer reichen New Yorker Kaufmannsfamilie stammte, betrachtete ihre Heimatstadt mit den Augen einer Fremden. Sie lichtete die verfallenden, prunkvollen Foyers schäbig gewordener Filmpaläste ab und bannte die traumlosen, weit aufgerissenen Augen hypnotisierter Zuschauer ins Bild. Arbus photographierte die filmischen Höhepunkte: den langerwarteten Kuss zwischen dem intriganten Fabrikbesitzer und der naiven Kindbraut in Elia Kazans Film *Baby Doll*; die grässlichen Schreie und bluti-



DIANE ARBUS, MOVIE THEATER USHER STANDING BY THE BOX OFFICE, NEW YORK CITY, ca. 1956, gelatine-silver print, 14 x 11" / PLATZANWEISER NEBEN DER KINOKASSE STEHEND, 35,6 x 27,9 cm.



DIANE ARBUS, MAN IN THE AUDIENCE, NEW YORK CITY, 1957, gelatin-silver print, 11 x 14" / MANN IM KINO, 27,9 x 35,6 cm.



DIANE ARBUS, MOVIE THEATER LOBBY, NEW YORK CITY, 1958, gelatin-silver print, 14 x 11" / KINO-EINGANGSHALLE, 35,6 x 27,9 cm.

DIANE ARBUS, 42ND STREET MOVIE THEATER AUDIENCE, NEW YORK CITY, 1959, gelatine-silver print, 11 x 14" / KINOPUBLIKUM IN DER 42. STRASSE, 27,9 x 35,6 cm.

gen Leichen, die zum Repertoire billiger Grosstadtthriller gehörten – *New Orleans after Dark*; *New York Confidential*; *The Foxiest Girl in Paris*. Diese Standphotos von bewegten Bildern, von forciert dramatischen Momenten, die nur aus Licht und Zelluloid bestanden, sind so tief und unergründlich wie die Erinnerung. In der Anonymität und dem Dunkel des Kinos fand Arbus zu ihrer eigenen, distanzierten und zugleich schonungslos durchdringenden Sehweise. Sie gab sich ganz ihrer Fähigkeit hin, sich überwältigen zu lassen.

Wie Susan Sontag in ihrer herben Würdigung von Arbus' Œuvre bemerkte: «In der von Arbus kolonialisierten Welt offenbart sich das Subjekt immer selbst. Es gibt keine entscheidenden, enthüllenden Momente ausserhalb.»

Als leidenschaftliche Kinogängerin war Arbus ebenso gefesselt wie hartnäckig; sie vertraute darauf, dass etwas passieren würde, dass sich schliesslich etwas offenbaren würde. Als sie den schockierten Ausdruck einer Mutter festhielt, die auf ihr grotesk in die Höhe geschossenes Kind blickte, hatte Arbus diese eine Familie bereits während acht Jahren photographiert. In dem daraus entstandenen berühmten Bild *A JEWISH GIANT AT HOME WITH HIS PARENTS IN THE BRONX* (Ein jüdischer Riese zu Hause bei seinen Eltern in der Bronx, 1970) schwingt die Dramatik ihrer frühen Photographien von grellen Kinoplakaten und Filmhöhepunkten mit.

Im Dunkel des Kinos herrscht eine gespenstische Atmosphäre: Die Lein-

wand wird durch flimmerndes Licht belebt, und das Publikum, die Welt der Lebenden verschwindet im Dunkeln. Arbus entdeckt in ihren Filmsujets einen trockenen, dem Schauerlichen verpflichteten Humor. Wenn ihre Kamera unerschrocken blutriefende Hände und ausgestochene Augen fixiert, trifft sie einen zentralen Nerv des Horrorgenres: den Wunsch, die Selbstgefälligkeit einer satten, bürgerlichen Welt zu erschüttern. Diese geordnete Bürgerwelt gibt auch den Hintergrund für die schockierenden Motive ihrer späteren Bilder ab. Wenn man die porträtierten Personen – den wild grimassierenden Jungen mit der Handgranate in der klauenartigen Faust, die grotesk gekleideten Insassen einer Irrenanstalt – aus dem Bild

nimmt, bleibt nur eine verschwommene Landschaft. Deckt man die Figuren auf diesen Photos mit der Hand ab, so verwandeln diese sich in Bilder eines Photo-Sezessionisten: hübsche Ornamente aus verschlungenen Ästen, gesprenkeltes Licht. Arbus' Motive brauchen kein Setting; sie stechen aus dem Nebel und aus dem Dunkel hervor. Als in Stanley Kubriks Film *The Shining* Arbus' berühmtes Bild von den identischen Zwillingen erscheint, verlieren diese durch den Transfer nichts von ihrem sinistren Charme. Es ist das Unwiderstehliche eines kindlichen «Guckguck-wo-bin-Ich», vermischt mit dem Kitzel einer Peepshow.

In Arbus' Filmphotos taucht *Baby Doll*, ein schwüles Südstaatendrama von Tennessee Williams, dem Meister

der verquerten Leidenschaften, immer wieder auf. Als *Baby Doll* 1956 Premiere hatte, gab es einen Skandal. Die von den katholischen Sittenwächtern verurteilte Geschichte, die Williams erzählt, ist ein Drama der Verleumdungen und üblen Machenschaften in harten Zeiten. Die moralische Verkommenheit, die im Film gezeigt wird, ist eher dekorativ – nichts weiter als ein paar leere Schnapsflaschen und eine schöne junge Frau, die sich in einem Messingbett räkelt –, doch die Geschichte legt die ganze Gemeinheit menschlicher Verhaltensweisen bloss und entmystifiziert so noble Begriffe wie die Hochherzigkeit des Südens und die Unantastbarkeit der Ehe. Auf einem *BABY DOLL*-Photo von Arbus sieht man Carroll Bakers Gesicht in einer überwältigen-

den Grossaufnahme. Der Rahmen der Leinwand ist verschwunden, und an den Rändern erscheinen keine Schatten. Bakers *Baby Doll*, ein blasses, verschwommenes Phantom, beherrscht den realen Raum von Arbus' Bild. Im Vordergrund sieht man den dunklen Umriss eines Mannes im Profil. Wie eine Schiessbudenfigur schiebt er sich zwischen den Betrachter und die helle Leinwand.

Im Kino muss das Publikum nur zuschauen. Die bewegten Bilder wollen überwältigen. In jenem behaglichen Dunkel kann das Publikum aber nicht beliebig lange auf ein Bild starren. Es sind diese Erfahrungen am Times Square, die für das Lebenswerk von Diane Arbus wegweisend waren.

(Übersetzung: Uta Goridis)



DIANE ARBUS, CARROLL BAKER ON SCREEN in "Baby Doll," 1956, gelatine-silver print, 14 x 11" / CARROLL BAKER AUF DER KINOLEINWAND, in "Baby Doll", 35,6 x 27,9 cm.