



ARBUS: EEN SPROOKJE?

Een onderzoek naar de beeldvorming van Diane Arbus in o.a.
Fur: An Imaginary Portrait of Diane Arbus.

ARBUS: EEN SPROOKJE?

Een onderzoek naar de beeldvorming van Diane Arbus in
o.a. *Fur: An Imaginary Portrait of Diane Arbus*.

Universiteit Utrecht

Esker Sterneberg

3468410

OWG11 – Moderne kunst

Drs. A.C. Kisters

19 juni 2013

INHOUDSOPGAVE

4	Inleiding
6	Hoofdstuk 1 • Fictie in kunstenaarsbiopic
11	Hoofdstuk 2 • Fur binnen de beeldvorming Diane Arbus
15	Hoofdstuk 3 • De twee werelden in Fur
17	Hoofdstuk 3.1 • Lionel Sweeney
20	Conclusie
22	Literatuur & verantwoording

INLEIDING

Sinds er steeds meer geld besteed wordt aan film, worden er ook steeds meer biografische films gemaakt omdat het mogelijk is historische periodes steeds nauwkeuriger na te bouwen. Volgens George Custen, filmwetenschapper en schrijver van *Bio/Pics. How Hollywood constructed public history*, worden deze films door het publiek als waarheid beschouwt en maken ze een significant deel uit van de creatie van publieke geschiedenis.¹ Dit waarheidsgehalte wordt flink overschat door het publiek. Bovendien is volgens filmwetenschapper John A. Walker (1938 -) historische accuraatheid in de biografische speelfilm een onbereikbaar ideaal.² De drang van de filmmaker om te dramatiseren zou zelfs bij biopics waar grondig onderzoek voor is gedaan, leiden tot weglatingen en verdraaiingen van de werkelijkheid.

Dat een biopic nooit helemaal historisch correct kan zijn zou een reden kunnen zijn om te kiezen voor fictionalisatie, dit houdt in dat delen verzonnen zijn en feiten worden vermengd met fictie. Een andere reden kan gebrek aan materiaal zijn, zoals het geval was bij *The Girl With The Pearl Earring* (Peter Webber, 2003) over de zeventiende-eeuwse Nederlandse kunstenaar Johannes Vermeer. Het komt ook voor dat de regisseur een bepaald beeld van de kunstenaar wil scheppen, zoals het geval is bij *Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon* (John Maybury, 1998). Hierbij wordt maar een beperkte periode van het leven van Bacon behandeld en wordt een experimentele cinematografie gebruikt om de belevingswereld van Bacon uit te drukken.

¹ George Custen *Bio/Pics, How Hollywood Constructed Public History*, New Brunswick 1992, pp. 2-8.

² John A Walker, *Art & Artists on the screen*, Manchester 1993 pp. 193-196.

Binnen de context van fictionalisatie wordt in deze paper naar de film *Fur: An Imaginary Portrait of Diane Arbus* gekeken (2006) van Steven Shainberg. De titel vertelt ons al dat het hier niet om een gewone biopic gaat maar om een imaginair portret van de fotografe Diane Arbus. Het verhaal is geïnspireerd op de kunstenaars maar het is geen historisch accuraat verhaal. In een aankondiging van de film verklaart het productiehuis al duidelijk dat ‘dit geen biopic is’.³ De film behandelt enkel een periode van drie maanden, de periode waarin Arbus haar fascinatie met freaks ontwikkelt en besluit de wereld in te trekken met haar fotocamera. In het oeuvre van Diane Arbus zijn freaks vaak onderwerp van haar foto’s, het zijn mensen die zich aan de rand van de samenleving bevinden. De regisseur legt uit dat hij deze periode interessant vindt omdat niemand kan verklaren hoe dit precies is gegaan.⁴ Hij geeft dus een interpretatie van deze periode en heeft niet als doel een historisch correct beeld te geven.

Shainberg fantaseert in de film over hoe Diane in aanraking is gekomen met de wereld van de freaks. Hij heeft een personage verzonnen waarmee Diane kennis maakt en waarmee ze een hechte vriendschap opbouwt. Dit personage heet Lionel Sweeney, een man volledig bedekt met haar. Lionel laat haar kennismaken met andere freaks waar Diane door gefascineerd raakt. We kunnen ons afvragen of het beeld dat Shainberg schetst geloofwaardig is. In de hele film zien we Diane maar één foto maken. Concluderend zal er een antwoord gegeven worden op de vraag: In hoeverre geeft de biopic *Fur: An Imaginary Portrait of Diane Arbus* een geloofwaardig beeld van de persoon Diane Arbus?

Er zal eerst een beeld geschetst worden van de literatuur die al over fictie in biografische films over kunstenaars is verschenen, dit zal besproken worden in vergelijking met het hoofdonderwerp, de film *Fur*. In dit eerste hoofdstuk zal gepeild worden in hoeverre *Fur* experimenteel is. Omdat een biopic deel uitmaakt van de beeldvorming rondom een kunstenaar en hiermee samenhangt, zal in het tweede hoofdstuk de beeldvorming van Diane Arbus besproken worden en zal *Fur* hierbinnen geplaatst worden. Er zal nagegaan worden waar Shainberg het beeld dat hij schept van Diane op baseert. Speciaal zal nog ingegaan worden op het fictieve personage Lionel Sweeney, hier zal getoetst worden of zijn aanwezigheid gegrond is. Met al deze informatie zal in het concluderende hoofdstuk antwoord op de hoofdvraag gegeven worden.

³ Leigh Anne Miller, ‘Arbus film in the works’, *Art in America*, Vol. 93 Issue 9 (oktober 2005), p. 41.

⁴ Bowen, Peter, ‘Camera ready’ in: *Filmmaker Magazine*, herfst 2006, URL: <http://www.filmmakermagazine.com/archives/issues/fall2006/features/camera_ready.php>.

HOOFDSTUK I

FICTIE IN KUNSTENAARSBIOPICS

Al vanaf het ontstaan van de film worden er films over fictionele kunstenaars gemaakt, in 1896 kwam *The Dissapointed Artist* uit waarbij de hoofdpersoon een fictieve kunstenaar is.⁵ Het motief van de kunstenaar werd toen in films vooral gebruikt omdat het mogelijkheden bood voor komische, romantische en tragische scènes. De kunstenaar was in veel films het stereotiepe verwilderde kunstenaar. De kunstenaar in *The Dissapointed Artist* is een arme en getroebleerde kunstenaar.⁶ In een aantal recente films komt een fictionele kunstenaar voor in de bijrol, bijvoorbeeld *The Big Lebowski* (Joel Coen, 1998) en *Midnight in Paris* (Woody Allen, 2011). Woody Allen's kunstenaars bevinden zich in het Parijs van de jaren twintig en houden zich vooral bezig met het nachtleven. De fictieve kunstenaars in *The Big Lebowski* legt uit dat haar kunst 'has been commended as strongly vaginal'.⁷

John A. Walker signaleert in *Art & Artists on screen* een verandering in de cinematografische weergave van de kunstenaar.⁸ Hij signaleert dat in de beginfase van de film vooral de stereotiepe verhongerende kunstenaar werd weergegeven. Later is dit beeld van de kunstenaar niet meer voldoende en wordt er vaker naar stinkend rijke kunstenaars uit de tijd van Jeff Koons en Julian Schnabel verwezen. Een andere gelijktijdige verschuiving zou plaatsvinden van kunstenaar naar kunstwereld. Eind jaren zeventig beginnen filmmakers de (New-Yorkse) kunstwereld als setting te gebruiken voor hun

⁵ Walker 1993 (zie noot 2), pp. 91-95.

⁶ Walker 1993 (zie noot 2), pp. 91-95.

⁷ Joel Coen, *The Big Lebowski*, Polygram Filmed Entertainment, Working Title Films, 1998.

⁸ Walker 1993 (zie noot 2), pp. 129-141.

films. Voorbeelden zijn *Manhattan* (Woody Allen, 1979) en *An Unmarried Woman* (Paul Mazursky, 1978). Vaak wordt gekozen voor deze setting vanwege het glamouurgehalte en worden integere feministische of socialistische kunstenaars overgeslagen.

Opmerkelijk is dat Diane Arbus zich bevond in deze weelderige kunstwereld in New York maar dat Shainberg dit niet als zijn setting gebruikt. Hij vertelt zijn verhaal vooral binnen de vier muren van Diane's huis. In Patricia Bosworths biografie lezen we wel over de contacten die Diane had met beroemde fotografen zoals Richard Avedon en Weegee.⁹

Walkers veronderstelling dat een biopic nooit historisch correct is, is interessant ten opzichte van fictie in biopics. Door te beseffen dat fictie niet te voorkomen is, kan men hier strategisch gebruik van maken. Bij een conventionele biopic zal dit nooit te opzichtig gebeuren, een film zou door fictionalisatie zijn geloofwaardigheid verliezen. Terwijl meer experimenteel ingestelde regisseurs geloofwaardigheid juist van hun doelenlijst strepen. *Caravaggio* (Derek Jarman, 1986) is bijvoorbeeld geen echte reconstructie van het leven van de gelijknamige schilder. Er komen veel tableaux-vivants voor van zijn werk en de thema's verwijzen naar zijn leven maar de film zit ook vol bewuste anachronismen. Men kan zich dan afvragen of de film gemaakt is om het leven van Caravaggio onder de aandacht te brengen of dat zijn leven zich goed leende bepaalde thema's onder de aandacht te brengen, zoals homoseksualiteit.

Al in de titel wordt aangegeven dat *Fur* niet streeft naar een feitelijke weergave van Diane Arbus' leven. Dit zegt alleen niet dat het verhaal niet geloofwaardig bedoeld is, Shainberg wilde namelijk wel een waarheidsgetrouw beeld van Diane's innerlijke belevingswereld tonen, verklaart hij in een interview.¹⁰ Het is alleen de vraag in hoeverre hij hierover kan oordelen, hij heeft haar zelf nooit ontmoet en put zijn informatie uit alles wat hij over haar gelezen heeft en de sfeer die haar foto's oproepen. De eerste minuten van de film wordt er een tekst getoond waarin Shainberg uitlegt dat 'het een film is waarin personages en situaties die zich buiten de werkelijkheid bevinden getoond worden, om de intieme ervaring uit te drukken die Arbus tijdens haar buitengewone reis meemaakte'.¹¹

George Custen deed onderzoek naar biografische films en beschrijft in *Bio/Pics*, 1992, zijn bevindingen. Een notitie hierbij is dat Custen zich alleen richt

⁹ Patricia Bosworth, *Diane Arbus: A Biography*, London 1985.

¹⁰ Michael Guillien, 'Fur: An Imaginary Portrait of Diane Arbus. An interview with Steven Shainberg', gepubliceerd 3 november 2006, URL: <<http://twitchfilm.com/2006/11/fur-an-imaginary-portrait-of-diane-arbus-interview-with-director-stein-shai.html>>.

¹¹ Steven Shainberg, *Fur: An Imaginary Portrait of Diane Arbus*, River Road Entertainment, 2006, 00:01:01.

op de Hollywood biopic tussen 1927 en 1960. Hij beschrijft dat één van de meest conventionele structuren voor een biopic het opdelen van het leven in gebeurtenissen is.¹² Custen ziet ook drie basisconfiguraties die vorm geven aan de omgeving waarin het succes van de protagonist zich afspeelt.¹³ Ten eerste is er sprake van weerstand, ten tweede van een worsteling tussen innovatie en traditie, en als laatste is er het belang van de grote doorbraak.

Roem en succes spelen in normale biopics vaak een centrale rol, maar ontbreken geheel in *Fur*. Arbus' succes speelt zich pas af na de verfilmde periode. In 1965 vond haar doorbraak plaats, werk van haar werd toen getoond in een expositie met nieuwe aankopen van het MoMA, *New Documents*.¹⁴ De gebeurtenissen in de film spelen zich in werkelijkheid af tussen 1956, als ze stopt met de samenwerking met haar man, en 1963. In dat jaar bezoekt ze nudistenkampen met het doel ze te fotograferen. Aan het einde van de film maakt Diane een portret van Lionel. Dit moment zouden we haar succesmoment kunnen noemen. De hele film bouwt op naar dit moment, tijdens de eerste ontmoeting met Lionel is Diane al van plan een portret van hem te maken, ze heeft bij alle ontmoetingen haar camera bij zich.

De configuraties die Custen noemt komen deels voor in *Fur: An Imaginary Portrait of Diane Arbus*. De eerste configuratie, weerstand, komt het minst voor. Diane's man Allen, stimuleert haar juist om te fotograferen in de film, ze ondervindt hierin geen weerstand.¹⁵ Terwijl hij later in de film wel moeite krijgt met de relatie die ze met Lionel heeft, hij is jaloers dat Lionel zoveel aandacht van haar krijgt. Wat betreft een worsteling tussen innovatie en traditie kan ze zich wel moeilijk bewegen in de kringen van haar ouders, ze lijkt te gevoelig voor de uitbundige welvaart waar haar ouders en hun modehuis voor staan. Ook zien we dat haar dochters en man het niet waarderen wanneer ze zo vaak van huis is, dit hoeft alleen niet per se met fotografie te maken te hebben dan wel met haar relatie met Lionel. Waar in de conventionele biopic het succes centraal staat, lijkt bij *Fur* zo nu en dan de vriendschap met Lionel centraal te staan.

De derde en laatste conventie is het belang van de grote doorbraak. De scène waarin Diane het portret van Lionel maakt wordt breed uitgemeten.¹⁶ Er wordt veel filmtijd gebruikt voor dit ene moment. Steven Jacobs, professor aan de Universiteit Gent gespecialiseerd in de visualisatie van kunst in film, merkte juist op dat in biopics de montagefrequentie in doorbraakscènes vaak hoog is of deze versneld wordt afgespeeld.¹⁷ Dit met de reden dat er zo in korte tijd veel 'echte' tijd uitgebeeld kan worden. De portretscène in *Fur* is

¹² Custen 1992 (zie noot 1), pp. 150.

¹³ Custen 1992 (zie noot 1), pp. 177-178.

¹⁴ Robin Lenman (red.), *The Oxford Companion to the photograph*, Oxford 2005, pp. 41-42.

¹⁵ Shainberg 2006 (zie noot 11).

¹⁶ Shainberg 2006 (zie noot 11), 1:40:50 – 1:42:10.

¹⁷ Gastcollege Steven Jacobs, Universiteit Utrecht, 09-04-2013.

ook een emotioneel moment in de film omdat Lionel Diane de avond hiervoor verteld heeft dat hij wil verdwijnen in de zee. Hiervoor heeft zij hem de avond ervoor geschoren en dit is de laatste kans voor een portret van hem. Naar dit moment wordt dus niet alleen opgebouwd om het proces van fotograferen te benadrukken maar ook om de emotie bij de zelfmoord van Lionel te versterken.

Het narratief van de film lijkt constructief niet erg af te wijken van de conventionele biopic die Custen beschrijft. Alleen lijkt de liefdesrelatie met de fotografie te moeten concurreren in belangrijkheid. Waar de hoofdpersoon in de conventionele biopic weerstand zou voelen op zijn weg naar succes, ondervindt Diane deze meer in de acceptatie van haar nieuwe vriend Lionel.

Qua cinematografie is *Fur* niet heel uitgesproken experimenteel. Er wordt wel veel gebruik gemaakt van het indirect-subjectief gezichtspunt. Dit wordt gebruikt om de kijker te betrekken bij de actie en mee te laten voelen met de emotie van het personage.¹⁸ We kijken vaak mee over de schouder van Diane, zoals bij de scène waarin ze Lionel voor de eerste keer ziet.



AFBEELDING 1 • Meekijken over de schouder van Diane, filmstill 00:11:25.

Het appartement van Lionel heeft een bijzondere mise-en-scène, Shainberg heeft hier geprobeerd een echte droomwereld te creëren. Wanneer Diane deze voor het eerst betreedt zien we veel donkere gordijnen, lange vlechten met haar en komt er ineens een wit konijn in beeld. Aan de muren hangen afbeeldingen van misvormde mensen die Diane aandachtig bekijkt. Dit zou een verwijzing kunnen zijn naar de foto's die Diane zelf gebruikte en die in de tentoonstelling *Revelations* uit 2005 te zien zijn geweest.¹⁹ Het meest opvallend is dat zich in

¹⁸ Joseph Boggs & Dennis Petrie, *The Art of Watching Films*, New York 2004, pp. 126-130.

¹⁹ Elisabeth Sussman & Doon Arbus, 'A Chronology', in: Sandra S. Phillips e.a., *Revelations*, San Francisco 2005, pp. 181-286.

zijn badkamer een zwembad bevindt, waar Diane en Lionel uiteindelijk ook samen in terechtkomen. De mise-en-scène van Lionels appartement heeft een erg sprookjesachtig effect, Diane lijkt als een ware Alice een Wonderland ontdekt te hebben.



AFBEELDING 2 • Diane en Lionel in Lionel's badkamer, filmstill 00:47:38.

HOOFDSTUK 2

FUR BINNEN DE BEELDVORMING OVER DIANE ARBUS

De regisseur heeft bewust voor zijn onconventionele aanpak gekozen, het is namelijk niet zo dat het leven van Diane Arbus zich niet zou lenen voor een conventionele biopic. Eigenlijk zou haar leven juist geschikt zijn voor een conventionele biopic. Ze had last van depressiviteit, liet haar man en twee dochtertjes op 35-jarige leeftijd achter om te gaan fotograferen en pleegde zelfmoord toen zij 48 was.²⁰ Genoeg drama voor een spannende biopic. Shainberg legt in een interview uit dat hij niet geïnteresseerd was in een rechtdoorzee biopic, hij wilde juist haar innerlijke leven laten zien.²¹ Hij was vanaf jonge leeftijd al omringd door Arbus' foto's omdat zijn oom een goede vriend van haar was, al heeft hij haar nooit ontmoet. Als kind werd hij al gegrepen door het mysterieuze karakter van haar werk. In dit hoofdstuk wordt besproken hoe het beeld dat hij in de film *Fur* geeft van Diane aansluit op de beeldvorming zich vormde na het overlijden van Diane Arbus.

Vaak staat er vermeld dat de film gebaseerd is op de biografie over Arbus van Patricia Bosworth uit 1985. Er is een grote kans dat zijn beeld van Diane Arbus deels hierdoor gevormd is maar hij geeft zelf aan dat de film precies een periode behandelt waar Bosworth weinig over kan vertellen.²² Voor het

²⁰ Sussman 2005 (zie noot 19), pp. 181-286.

²¹ NYC Movie Guru, 'Interview with Steven Shainberg, director of *Fur: An Imaginary Portrait of Diane Arbus*', URL: <<http://www.nycmovieguru.com/stevenshainberg.html>>.

²² Guillien 2006 (noot 10), URL: <<http://twitchfilm.com/2006/11/fur-an-imaginary-portrait-of-diane-arbusinterview-with-director-steven-shai.html>>.

schrijven van Arbus' biografie kreeg Bosworth van de erfgenamen geen toegang tot de dagboeknotities en werkten mensen uit Arbus' binnenste vriendenkring, zoals Allen Arbus en haar dochters, niet mee.²³ Het boek blijkt niet erg accuraat te zijn, Bosworth miste kennis van fotografie waardoor ze veel heeft ingevuld met sfeerbeelden en het eerbiedig maar tegelijk ook minachtend overkomt. Ze heeft te veel aandacht voor Diane's seksuele escapades, haar depressies en haar banden met beroemdheden, en te weinig voor haar leven na 1956, haar kunst.²⁴

Er is nooit veel bekend geweest over Diane Arbus omdat de erfgenamen na haar overlijden haar nalatenschap streng bewaakten in de vorm van *The Estate of Diane Arbus*. In het tijdschrift *October* beschrijft Carol Armstrong, professor kunstgeschiedenis aan Yale University in New Haven, hoe zij geen afbeeldingen van werk van Arbus aan het artikel kon toevoegen omdat de erfgenamen naast een financiële vergoeding ook censuur wilden uitoefenen op het artikel.²⁵ Armstrong zou haar beschrijvingen van Arbus' foto's moeten aanpassen maar dit ging tegen haar principes in.

In de eerste dertig jaar na haar overlijden zijn er niet veel soloboeken verschenen over Diane Arbus. Zo heb ik er vijf kunnen achterhalen, waarvan drie fotoboeken, deze werden alle drie gepubliceerd in samenwerking met Doon Arbus, Diane's oudste dochter. *Diane Arbus: An Aperture Monography* (Aperture 1972), *Diane Arbus: Magazine Work* (Aperture 1984) en *Untitled* (Aperture 1995). In het eerste soloboek over Diane Arbus, *Diane Arbus: An Aperture Monography* treffen we vooral veel foto's aan en een stuk waarin Diane over fotografie aan het woord is dat is samengesteld uit een serie van opnamen van fotografielessen die zij gaf in 1971, interviews en door haar geschreven teksten.²⁶

In het voorwoord van *Diane Arbus: Magazine Work* leggen Doon Arbus en Marvin Israel, die een goede vriend en mentor was voor Diane, uit dat de selectie foto's die in *An Aperture Monography* gepubliceerd is niet representatief is voor het oeuvre van Diane, terwijl het tussen 1972 en 1984 wel de basis vormde van de kennis over Arbus.²⁷ In de monografie zien we een selectie van haar beste werk, maar het geeft geen inzicht in haar werkwijze of ontwikkeling. *Diane Arbus: Magazine Work* is een samenstelling van het werk dat Diane voor tijdschriften deed en geeft ook de achtergrondverhalen die ze daar zelf bijschreef. Het werk van Arbus is chronologisch gerangschikt en laat de

²³ Rubinfien, Leo., 'Where Diane Arbus went', *Art in America* Vol. 93 Issue 9 (oktober 2005), p. 66.

²⁴ Rubinfien 2005 (zie noot 23), p. 66.

²⁵ Carol Armstrong, 'Biology, Destiny, Photography: Difference According to Diane Arbus', *October* vol. 66 (herfst 1993), pp. 29-30.

²⁶ Doon Arbus (red.), *Diane Arbus: An Aperture Monography*, New York 1972.

²⁷ Doon Arbus, Marvin Israel, *Diane Arbus: Magazine Work*, New York 1984, p. 5.

ontwikkeling in haar werk zien. Maar nog steeds staat er naast het voorwoord van Doon Arbus en Marvin Israel geen tekst bij de afbeeldingen.

De derde publicatie is *Untitled* uit 1995 en is helemaal gewijd aan één enkel project.²⁸ Namelijk de foto's die ze nam in instellingen voor mentaal gestoorden tussen 1969 en 1971, in de laatste jaren van haar leven. Veel van de foto's waren nog nooit gepubliceerd. In het boek staan alleen foto's, op een nawoord van Doon Arbus na. In het nawoord beschrijft Doon de veranderingen in Diane's stijl die zijn op te merken in deze laatste serie. De andere twee publicaties zijn twee biografiën, die van Patricia Bosworth en de Franse biografie door Patrick Roegiers getiteld *Diane Arbus ou le rêve du naufrage* (Diane Arbus: een droom van een schipbreuk), beide verschenen in 1985. De laatste was helaas alleen in het Frans beschikbaar.

In *Revelations* uit 2005, dat verscheen naar aanleiding van een uitgebreide tentoonstelling geïnitieerd door het Metropolitan Museum New York, schreef Doon Arbus een uitgebreid nawoord. Ze legt hierin uit waarom ze al die jaren het materiaal zo streng bewaakte en waarom ze het nu wel openbaar maakt voor publiek.²⁹ Toen Diane net overleden was, in 1972 het jaar van de solotentoonstelling in het MoMA, wilde Doon de foto's enkel zo goed mogelijk beschikbaar stellen en stemde ze met alle publicaties in. Hierin kwam verandering toen ze merkte dat Diane veranderde in een fenomeen, wat haar persoon niet in gevaar bracht maar de foto's zouden wel het slachtoffer worden van interpretatie. Vanaf dit moment ging Doon de foto's strenger bewaken.

*The photographs needed me. Well, they needed someone. Someone to keep track of them, to safeguard them – however unsuccessfully – from the onslaught of theory and interpretation, as if translating images into words were the only way to make them visible.*³⁰

Over de drie eerdere publicaties vertelt Doon dat ze gemaakt werden met de opvatting dat de foto's sprekend genoeg waren om geen uitleg nodig te hebben. Daarnaast vond ze dat de persoon die Diane was niet van belang was voor mensen die zich in de foto's interesseerden. Het beschermen van de foto's is dus de reden dat Carol Armstrong geen foto's bij haar artikel kon plaatsen. De precieze kritiek was namelijk dat ze niet mocht benoemen dat bepaalde personen op Diane's foto's het syndroom van Down hadden.³¹

In 2008 schonk *The Estate of Diane Arbus* het grootste gedeelte van wat er in *Revelations* getoond werd aan het Metropolitan Museum te New York.³² De schenking bevat honderden negatieven, foto's, aantekeningenboekjes,

²⁸ Doon Arbus, *Diane Arbus: Untitled*, New York 1995.

²⁹ Sandra S. Phillips et al, *Revelations*, San Francisco 2003, p. 306.

³⁰ Doon Arbus, 'Afterword' uit: Sandra S. Phillips et al., *Revelations*, San Francisco 2003, p. 306.

³¹ Armstrong 1993 (zie noot 25), p. 30.

³² Anoniem, 'Met acquires Arbus archive' in: *Art in America*, Feb2008, Vol. 96 Issue 2, p. 168.

persoonlijke papieren, contact sheets van 7.500 meter film en correspondentie van Diane Arbus.



AFBEELDING 3 • *Untitled*, Diane Arbus, 1971 - 1972.

Diane Arbus is niet altijd even geliefd geweest, haar werk heeft voor veel controverserige gezorgd. In het begin werd haar fotografie als nogal schokkend ervaren, zoals bij veel grote namen in de kunst. Vooral het artikel dat Susan Sontag over haar schreef in *On Photography* in 1977 haalt Arbus genadeloos neer naar aanleiding van haar drukbezochte solotentoonstelling in het MoMA in 1972. Sontag schrijft het volgende.

*(...) De geportretteerden op de foto's van Arbus zijn allemaal leden van dezelfde familie, bewoners van één enkel dorp, alleen is dat malle dorp toevallig Amerika. In plaats van te laten zien dat er eenheid bestaat tussen verschillende dingen, laat Arbus zien dat alle mensen er hetzelfde uitzien. (...)*³³

Veel bezoekers van tentoonstellingen waar Arbus' werk te zien was, reageerden vol onbegrip en woede. De curatoren van *New Documents* in 1967 beschrijven dat zij, na sluitingstijd het speeksel van haar foto's moesten verwijderen.³⁴ Leo Rubinfien, Amerikaans fotograaf en essayist beschrijft in het artikel 'Where Diane Arbus went' in *Art in America* dat het een bevreemding is die Arbus' foto's oproept, die eenzelfde emotie van angst losmaakt bij degenen die haar werk liefhebben en bij tegenstanders van haar werk.

³³ Susan Sontag, Henny Scheepmaker, *Over fotografie*, Utrecht/Antwerpen 19793 (1980) p. 43. (oorspronkelijk: *On Photography*, New York 1977).

³⁴ Rubinfien, 2005 (zie noot 23), p. 69.

HOOFDSTUK 3

FUR DE TWEE WERELDEN VAN DIANE ARBUS

In het begin van de film wordt een tekst getoond waarin duidelijk wordt wie Diane Arbus was en in hoeverre de film op waarheid is gebaseerd.³⁵ Shainberg legt uit dat hij met onwerkelijke situaties en personen het intieme gevoel rondom Arbus probeert uit te beelden. Hierna zien we Diane in een bus, onderweg naar nudistenkamp Camp Venus.³⁶ Nadat ze hier is ontvangen en haar wordt meegedeeld dat het een voorwaarde is dat ze zelf ook haar kleding uitdoet, wordt er een flashback aangekondigd van drie maanden. Drie maanden eerder zien we Diane als gastvrouw van een bontmodeshow bij haar thuis van de modeketen van haar ouders, Russeks. De film eindigt ook weer op Camp Venus met een naakte Arbus die contact zoekt met een meisje dat ze later wil fotograferen. Met behulp van deze flashback stelt Shainberg direct de vraag aan zijn kijkers die hij met zijn film wil beantwoorden: hoe veranderde Diane van een nette huisvrouw in Diane die als fotografe de marges van de samenleving opzoekt? Shainberg was niet geïnteresseerd in een volledige biopic en ook niet in het namaken van haar foto's. Hij wilde slechts opnieuw de sfeer creëren die haar persoon oproept en die ene vraag beantwoorden.³⁷

³⁵ Shainberg 2006 (zie noot 11).

³⁶ Shainberg 2006 (zie noot 11).

³⁷ Bowen 2006 (zie noot 4).

De foto's op nudistenkampen maakte Diane in 1963. Ze fotografeerde al sinds 1956 niet meer in samenwerking met haar man Allan Arbus, maar bleef wel haar afdrukken maken in de donkere kamer van zijn studio en zijn assistent bleef haar negatieven verwerken.³⁸ Vanaf 1959 lukt het haar zelf opdrachten binnen te slepen, onder andere van het mannenblad *Esquire*, waarvan ze de opdracht krijgt New York te fotograferen. In augustus 1959 verhuist zij samen met haar dochters Doon en Amy en gaat Allan ergens anders wonen waar hij een studio en een donkere kamer bouwt, waarvan Diane gebruik blijft maken. De film beslaat dus eigenlijk een periode van zeven jaar, van 1956 tot 1963, in plaats van drie maanden.

Door de flashback aan het begin van de film creëert Shainberg ook meteen een contrast tussen twee Diane's. De kunstfotografe Diane en de huismoeder/fotografe Diane. Haar huismoederwereld krijgt vorm in de scène waarin er een modeshow van Russeks plaatsvindt in haar huis. Diane voelt zich hier duidelijk niet thuis, ze trekt nerveus aan haar sigaret en blijft zoveel mogelijk achter de schermen. Er is een zoomshot van een wat oudere vrouw die aan haar champagne nipt. De vrouw heeft opvallend veel overeenkomsten met één van Diane's portretten, namelijk *Woman with a veil on Fifth Avenue* uit 1968. De vrouwen lijken beide de welvarendheid van Russeks te belichamen.



AFBEELDING 4 • Mevrouw tijdens bont modeshow, filmstill 00:10:32.

³⁸ Sussman 2005 (zie noot 19), pp. 139 – 141.



AFBEELDING 5 • *Woman with a veil on Fifth Avenue*, Diane Arbus, 1968.

3.1 LIONEL SWEENEY

De andere wereld, die van haar kunstfoto's, wordt weergegeven door het personage Lionel Sweeney. Tijdens de Russeks modeshow in huize Arbus heeft Diane haar eerste contact met hem, hij komt boven haar wonen, ze ziet hem buiten staan en er vindt oogcontact plaats. Op dat moment draagt hij een masker. Later als ze elkaar opzoeken, blijkt dat de man van top tot teen bedekt is met een dikke laag haar. Deze mysterieuze wereld komt ook tot uiting door de mise-en-scène van het appartement van Lionel die eerder al besproken is.

Lionel Sweeney is een fictief personage. Shainberg legt uit dit figuur te hebben samengesteld uit twee belangrijke personen in haar leven, Lisette Model en Marvin Israels.³⁹ Lisette Model ontmoette Diane in 1956 wanneer ze besluit niet meer samen met Allan te fotograferen en stopt met modefotografie. Ze reageert op een advertentie voor een fotografiecursus die wordt gegeven door Lisette Model.⁴⁰ Model was fotografe en kwam in 1941 vanuit Parijs naar New York, vanwege de Tweede Wereldoorlog. Diane en Model hadden met elkaar gemeen dat ze beiden uit welvarende gezinnen kwamen die het moeilijk kregen tijdens de crisis van de jaren twintig.⁴¹ Bosworth schrijft in haar biografie dat Model Arbus gestimuleerd heeft om zich niet uit het veld te laten slaan door haar angsten maar om zich erdoor te laten inspireren, en dat lukte

³⁹ Guillien 2006 (zie noot 10).

⁴⁰ Sussman 2005 (zie noot 19), pp. 139.

⁴¹ Bosworth 1985 (zie noot 9), p. 133.

uiteindelijk.⁴² Diane legt haar uit wat Model haar leerde in een interview in Newsweek uit 1967:

Until I studied with Lisette I'd gone on dreaming photography rather than doing it. Lisette told me to enjoy myself when I was photographing and I began to, and then I learned from the work. Lisette taught me that I'd felt guilty about being a woman. Guilty because I didn't think I ever could understand the mechanics of the camera. I'd always believed that since painters rendered every line on a canvas, they experienced the image more completely than a photographer. That had bothered me. Lisette talked to me about how ancient the camera was and how the light stains the silver coating of the film silver so memory stains it too. She told me I could experience any scene I photographed as fully as a painter painting it. And Lisette shook up my puritan hang-ups.⁴³

Chronologisch klopt het moment dat Lionel en Diane elkaar ontmoeten als we ervan uitgaan dat hij Lisette Model representeert. Halverwege de film kiest Diane er samen met Allan voor dat het beter is als ze niet meer met hem in de studio werkt. In de film gaat ze er dan zelf op uit om foto's te maken, in de realiteit schrijft ze zich in bij een fotografiecursus. In een interview met Doon in 1972 zegt Allan Arbus zich van deze cursus te herinneren:

It was an absolutely magical breakthrough. After three weeks she felt totally freed and able to photograph.



AFBEELDING 6 • Robert Downey Jr. als Lionel Sweeney in de film *Fur*, 2006.

⁴² Bosworth 1985 (zie noot 9), p. 130.

⁴³ Newsweek, 20 maart 1967 (ontraceerbaar), geciteerd in Bosworth 1985 (noot 9), pp. 133-134.

⁴⁴ Sussman 2005 (zie noot 19), p. 141.

Marvin Israels leerde Diane veel later kennen, in november 1959, en vanaf het begin hadden de twee innig contact.⁴⁵ Bosworth beschrijft Marvin als een man die niet automatisch door iedereen geliefd was. Diane zou vriendschappen verloren hebben door in de bres te springen voor Marvin. Toen zij elkaar ontmoetten was Marvin art director bij het blad *Seventeen* en later ging hij ook werken voor *Harper's Bazaar*, hij gebruikte zijn contacten in de bladenwereld om Diane te promoten. Meerdere bronnen vermeldden dat Diane verliefd op hem was, maar dat hij nooit zijn vrouw voor haar heeft willen verlaten.

Chronologisch klopt het niet dat Lionel op Israels is gebaseerd, Diane leerde Marvin kennen toen zij al drie jaar niet meer samen met Allan samenwerkte en ze woonde sinds kort ook alleen met haar dochters.⁴⁶ In oktober 1959 sleept Diane al haar eerste grote opdracht binnen van *Esquire*, een maand voordat ze Israels ontmoet. Het staat vast dat hij een mentor voor haar is geweest en zij een hechte vriendschap hadden.

In *Fur* representeert Lionel niet alleen mentorschap en vriendschap maar ook de connectie met de wereld van de freaks. Dit is een erg romantisch beeld, uit Bosworth' biografie en uit de chronologie in *Revelations* kan men opmaken dat Diane veel moeite heeft gehad de moed bijeen te rapen om op zoek te gaan naar haar onderwerpen. Heel waarschijnlijk is de cursus bij Lisette Model een omslag geweest voor Diane, Model wist Diane haar angsten te laten overwinnen.

⁴⁵ Sussman 2005 (zie noot 19), p. 143-144

⁴⁶ Sussman 2005 (zie noot 19), p.143-144.

CONCLUSIE

Shainberg stelde zich als doel een geloofwaardig beeld te scheppen van de persoon Diane Arbus met behulp van fictie. Hij wilde de kijker een beeld geven van het gevoelige karakter van Diane door de kijker zo dicht mogelijk bij haar te laten komen waarvoor hij vaak een subjectief camerastandpunt gebruikte. Ook de mise-en-scène gebruikte hij om sprookjesachtige sferen te creëren.

Het lijkt erop dat Shainberg zo'n mysterieus beeld van Diane Arbus heeft door de beeldvorming over haar de eerste dertig jaar na haar overlijden. De erfgenamen zijn erg terughoudend geweest wat betreft het reproduceren van haar foto's. Tot *Revelations* in 2005 was er ook geen goede biografie of chronologie beschikbaar van de erfgenamen, in de drie fotoboeken die mede door Doon Arbus werden gepubliceerd werd geeneens een kort biografisch overzicht gegeven. Er was slechts de biografie van Bosworth, die alles behalve waarheidsgetrouw is te noemen. Met *Revelations* werkte Doon Arbus mee aan een tentoonstelling en een tentoonstellingscatalogus waarin een uitgebreide chronologie en materiaal uit de werkplek van haar moeder te zien is.

Doordat er in de eerste dertig jaar na Dianes overlijden, naast haar depressies en haar zelfmoord, weinig bekend was over Diane, bleef er een mysterie rondom haar bestaan. Niet alleen de beeldvorming zorgde hiervoor, haar foto's zelf kunnen ook als mysterieus en vervreemdend beschreven worden. Dit vervreemdende gevoel dat haar foto's oproepen was tijdens de eerste keren dat haar werk tentoongesteld werd in 1969 en 1972 in het MoMA, reden voor bespugingen van foto's. Dit gevoel kan een afkeer van haar werk teweeg brengen of juist een kijker enorm fascineren, tegenwoordig is het vaker het geval van het laatste.

Het is opvallend dat juist nu meer bekend is over haar persoon, Shainberg niet met een verklarende maar een mystificerende biopic komt. Dit is te verklaren door de interesse van Shainberg, hij wilde een beeld geven van het innerlijke van Diane Arbus. Helaas is het beeld dat hij schetst erg sprookjesachtig waardoor het aan geloofwaardigheid inboet. Het personage Lionel Sweeney is bijvoorbeeld op twee 'gewone' mensen gebaseerd die Diane hielpen met haar fotografie en doorbraak. Doordat Lionel een freak is, en haar niet helpt met haar fotografie maar met het in contact komen met andere freaks, wordt de fotografie gereduceerd tot iets spiritueels. Oefening en bestudering van de fotografie zijn geheel buiten beschouwing gelaten. Dit terwijl in deze periode van haar leven Diane juist fotografiecursussen volgde en op deze manier bezig was zich te ontwikkelen.

LITERATUUR & VERANTWOORDING

BOEKEN

- Arbus, Doon (red.), *Diane Arbus: An Aperture Monography*, New York 1972.
- Arbus, Doon, *Diane Arbus: Untitled*, New York 1995.
- Arbus, Doon & Israel, Marvin, *Diane Arbus: Magazine Work*, New York 1984.
- Bingham, Dennis, *Whose Lives Are They Anyway? The Biopic as Contemporary Film Genre*, New Brunswick 2010.
- Boggs, Joseph & Dennis Petrie, *The Art of Watching Films*, New York 2004.
- Bosworth, Patricia, *Diane Arbus: A Biography*, New York 1985.
- Custen, George, *Bio/Pics. How Hollywood Constructed Public History*, New Brunswick 1992.
- Kris, Ernst & Kurz, Otto, *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist*, New Haven and London, 1979.
- Lenman, Robin, *The Oxford Companion to the photograph*, Oxford 2005.
- Sontag, Susan & Scheepmaker, Henny, *Over fotografie*, Utrecht/Antwerpen 1979 (1980) (oorspronkelijk: *On Photography*, New York 1977).
- Sussman, Elisabeth e.a., *Revelations*, San Francisco 2005.
- Walker, Robert A., *Art and Artists on Screen*, Manchester 1993.

ARTIKELEN

- Anoniem, 'Met Acquires Arbus Archive' in: *Art in America* vol. 96 Issue 2 (februari 2008), p. 168.
- Bowen, Peter, 'Camera ready' in: *Filmmaker Magazine*, herfst 2006, URL: <http://www.filmmakermagazine.com/archives/issues/fall2006/features/camera_ready.php>.
- Carol Armstrong, 'Biology, Destiny, Photography: Difference According to Diane Arbus', *October* vol. 66 (herfst 1993), pp. 28-54.
- Guillien, Michael, 'Fur: An Imaginary Portrait of Diane Arbus. An interview with Steven Shainberg', gepubliceerd 3 november 2006, URL: <<http://twitchfilm.com/2006/11/fur-an-imaginary-portrait-of-diane-arbusinterview-with-director-steven-shai.html>>.
- NYC Movie Guru, 'Interview with Steven Shainberg, director of Fur: An Imaginary Portrait of Diane Arbus', URL: <<http://www.nycmovieguru.com/stevenshainberg.html>>.
- Rubinfiën, Leo, 'Where Diane Arbus went', *Art in America* vol. 93 Issue 9 (oktober 2005), p. 65-77.

MULTIMEDIA

- Steven Shainberg, *Fur: An Imaginary Portrait of Diane Arbus*, Picturehouse & River Road Studios, 2006.
- Joel Coen, *The Big Lebowski*, Polygram Filmed Entertainment & Working Title Films, 1998.

OVERIGE BRONNEN

Gastcollege Steven Jacobs, Universiteit Utrecht, 9 april 2013.

VERANTWOORDING AFBEELDINGEN

OMSLAG VOORZIJDE Lionel en Diane op Lionels ouderlijk bed. Foto: filmstill

Steven Shainberg *Fur: An Imaginary Portrait of Diane Arbus* 2006, 01:25:09.

http://blonderandthinner.blogspot.nl/2012_06_01_archive.html

AFBEELDING 1 Meekijken over de schouder van Diane. Foto: filmstill Steven

Shainberg *Fur: An Imaginary Portrait of Diane Arbus* 2006, 00:11:25.

AFBEELDING 2 Diane en Lionel in Lionel's badkamer. Foto: filmstill Steven

Shainberg *Fur: An Imaginary Portrait of Diane Arbus* 2006, 00:47:38.

AFBEELDING 3 Diane Arbus, *Untitled (I)*, 1971-72. © The Estate of Diane Arbus.

Foto: http://www.masters-of-photography.com/A/arbus/arbus_untitled1_full.html.

AFBEELDING 4 Mevrouw tijdens bont modeshow. Foto: filmstill Steven

Shainberg *Fur: An Imaginary Portrait of Diane Arbus* 2006 00:10:32.

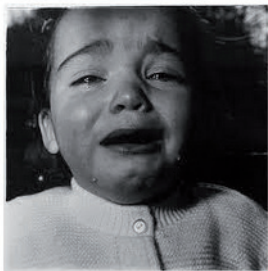
AFBEELDING 5 Diane Arbus, *Woman with a veil on Fifth Avenue, N.Y.C.*, 1968.

© The Estate of Diane Arbus. Foto: <http://www.foam.org/visit-foam/calendar/2012-exhibitions/diane-arbus>.

AFBEELDING 6 Robert Downey Jr. als Lionel Sweeny in de film *Fur*, 2006.

Foto: <http://www.fanpop.com/clubs/fur-an-imaginary-portrait-of-diane-arbus/images/16793715/title/promos-photo>.

OMSLAG ACHTERZIJDE Foto's van Diane Arbus. Foto: <http://themediajungle.files.wordpress.com/2012/10/diane-arbus.png>.



Foto's van Diane Arbus