

In the beginning - Diane Arbus

Au début - Diane Arbus

I am full of a sense of promise, like I often have, the feeling of always being at the beginning.
DIANE ARBUS JULY 1957

Je suis rempli d'un sentiment de promesse, comme c'est souvent le cas, cette impression d'être toujours au début.

DIANE ARBUS JUILLET 1957

PAGE 22

director's foreword

Avant-propos du directeur

Few artists of the modern era are as renowned as Diane Arbus. Most of us can effortlessly visualize her photographs from their titles alone: Child with a toy hand grenade in Central Park; Identical twins; A Jewish giant at home with his parents in the Bronx. Her iconic images have been shown in museums worldwide and the subject of generations of critical commentary about the role of the camera in contemporary society. While Arbus did not live long enough to become internationally revered in her lifetime, she is today, and her photographs are among the masterpieces in the collection of The Metropolitan Museum of Art.

Peu d'artistes de l'ère moderne sont aussi renommés que Diane Arbus. La plupart d'entre nous peuvent visualiser sans effort ses photographies rien qu'à partir de leurs titres : «Enfant avec une grenade jouet à Central Park» ; «Jumeaux identiques» ; «Un géant juif chez lui avec ses parents dans le Bronx». Ses images emblématiques ont été exposées dans des musées du monde entier et ont fait l'objet de générations de commentaires critiques sur le rôle de l'appareil photo dans la société contemporaine. Bien qu'Arbus ne soit pas devenue de son vivant une figure internationalement vénérée, elle l'est aujourd'hui, et ses photographies figurent parmi les chefs-d'œuvre de la collection du Metropolitan Museum of Art.

diane arbus: in the beginning focuses exclusively on the first seven years that she worked as an artist (1956-62) and is the initial publication to be drawn from The Met's Diane Arbus Archive. A gift from her daughters Doon Arbus and Amy Arbus in 2007, the archive is a treasury of photographs, negatives, notebooks, and correspondence. The Museum recognizes the profound degree to which the stewardship of the archive by The Estate of Diane Arbus has enhanced the understanding of the photographer and her legacy. We are deeply honored to be the permanent caretaker of these invaluable materials, the complex record of the creative process of one of the most provocative artists of the twentieth century.

«Diane Arbus : au début» se concentre exclusivement sur les sept premières années de son travail en tant qu'artiste (1956-1962) et est la première publication tirée des archives Diane Arbus du Met. Offert par ses filles, Doon Arbus et Amy Arbus, en 2007, cet archive est un trésor de photographies, de négatifs, de carnets et de correspondances. Le musée reconnaît à quel point la gestion de ces archives par la succession de Diane Arbus a enrichi la compréhension de la photographe et de son héritage. Nous sommes profondément honorés d'être les gardiens permanents de ces matériaux inestimables, témoignages complexes du processus créatif de l'une des artistes les plus provocatrices du XXe siècle.

For the last eight years the archive has been catalogued, housed, and studied by a team of museum curators and conservators led by Jeff L. Rosenheim, Karan Rinaldo, and Nora Kennedy. Their ongoing

research forms the foundation of this volume and the exhibition it accompanies. It will be an eye-opener even for those already passionate about Arbus, as more than two-thirds of the photographs here have never before been published. The exhibition is made possible in part by the Alfred Stieglitz Society, whose members provide annual support for the Department of Photographs, and by the Art Mentor Foundation Lucerne.

Au cours des huit dernières années, les archives ont été cataloguées, conservées et étudiées par une équipe de conservateurs et de restaurateurs du musée, dirigée par Jeff L. Rosenheim, Karan Rinaldo et Nora Kennedy. Leurs recherches en cours constituent la base de cet ouvrage et de l'exposition qui l'accompagne. Ce sera une révélation même pour ceux qui sont déjà passionnés par Arbus, car plus des deux tiers des photographies présentées ici n'ont jamais été publiées auparavant. L'exposition est rendue possible en partie par l'Alfred Stieglitz Society, dont les membres apportent un soutien annuel au département des photographies, et par la Fondation Art Mentor de Lucerne.

Arbus's achievement is already the stuff of legend; now for the first time we can examine its origins.

THOMAS P. CAMPBELL

The Metropolitan Museum of Art

Director

L'œuvre d'Arbus est déjà légendaire ; aujourd'hui, pour la première fois, nous pouvons en examiner les origines.

THOMAS P. CAMPBELL

The Metropolitan Museum of Art

Directeur

introduction

Introduction

The monograph Diane Arbus, with its eighty bold, square-format photographs—published in conjunction with the posthumous 1972 retrospective at the Museum of Modern Art, New York—continues to be regarded as the definitive embodiment of the photographer's art. Although the MoMA show and several subsequent exhibitions and publications have featured examples of Arbus's earlier 35mm work dating from 1956 to 1962, these photographs have always been presented in a supporting role, as antecedents of what was to follow rather than achievements in themselves.

La monographie «Diane Arbus», avec ses quatre-vingts photographies audacieuses au format carré – publiée à l'occasion de la rétrospective posthume de 1972 au Museum of Modern Art de New York – continue d'être considérée comme l'incarnation définitive de l'art de la photographe. Bien que l'exposition du MoMA et plusieurs expositions et publications ultérieures aient présenté des exemples des premiers travaux d'Arbus en 35 mm datant de 1956 à 1962, ces photographies ont toujours été présentées dans un rôle secondaire, comme des précurseurs de ce qui allait suivre plutôt que comme des réalisations à part entière.

The majority of this work—which comprises approximately half of the photographs Arbus printed during her lifetime—was at the time of her death stored in boxes in an inaccessible corner of her basement darkroom at 29 Charles Street in New York's Greenwich Village. These prints remained undiscovered for several years thereafter and were not inventoried until a decade later. It was only when the Diane Arbus Archive came to The Metropolitan Museum of Art in 2007 that this body of work began to be fully explored. What the research reveals is that the 1972 Aperture monograph was, in fact, chapter two; Diane Arbus: in the beginning is the essential chapter one. The book explores the genesis of Arbus's work and how she developed her evocative and often haunting imagery, honing her subject matter and in full possession of the many gifts for which she is now recognized the world over.

La majorité de ces travaux – qui représentent environ la moitié des photographies qu'Arbus a tirées de son vivant – étaient, au moment de sa mort, entreposés dans des boîtes dans un coin inaccessible de son laboratoire photo situé au sous-sol du 29 Charles Street, dans le quartier de Greenwich Village à New York. Ces tirages sont restés découverts pendant plusieurs années et n'ont été inventoriés que dix ans plus tard. Ce n'est qu'en 2007, lorsque les archives Diane Arbus ont été confiées au Metropolitan Museum of Art, que ce corpus a commencé à être pleinement exploré. Ce que la recherche révèle, c'est que la monographie «Aperture» de 1972 était en réalité le chapitre deux ; «Diane Arbus : au début» en est le chapitre un essentiel. Ce livre explore la genèse du travail d'Arbus et la manière dont elle a développé son imagerie évocatrice et souvent hantée, en affûtant ses sujets et en pleine possession des nombreux dons pour lesquels elle est aujourd'hui reconnue dans le monde entier.

Arbus was fascinated by biography even before she received a camera in 1941 at the age of eighteen as a present from her husband, Allan. She made photographs intermittently for the next fifteen years, but in 1956 she numbered a roll of 35mm film #1, as if to tell herself that this moment would be her beginning. And it was.

JEFF L. ROSENHEIM
Curator in Charge
Department of Photographs

Arbus était fascinée par la biographie bien avant de recevoir un appareil photo en 1941, à l'âge de dix-huit ans, en cadeau de son mari, Allan. Elle a pris des photographies de manière sporadique pendant les quinze années suivantes, mais en 1956, elle a numéroté une pellicule 35 mm n°1, comme pour se dire que ce moment serait son véritable début. Et ce fut le cas.

JEFF L. ROSENHEIM
Conservateur en chef
Département des photographies

in the beginning - JEFF L. ROSENHEIM

in the beginning - JEFF L. ROSENHEIM

There are and have been and will be an infinite number of things on earth: individuals all different, all wanting different things, all knowing different things, all loving different things, all looking different. Everything that has been on earth has been different from any other thing. That is what I love: the differentness, the uniqueness of all things and the importance of life. I see something that seems wonderful; I see the divineness in ordinary things.

DIANE ARBUS, HIGH-SCHOOL ESSAY ON PLATO, 1939

Il y a eu, il y a et il y aura un nombre infini de choses sur Terre : des individus tous différents, désirant des choses différentes, sachant des choses différentes, aimant des choses différentes, ayant tous des apparences différentes. Tout ce qui a existé sur Terre a été différent de toute autre chose. C'est ce que j'aime : la différence, l'unicité de toutes choses et l'importance de la vie. Je vois quelque chose qui semble merveilleux ; je vois la divinité dans les choses ordinaires.

DIANE ARBUS, DISSERTATION DE LYCÉE SUR PLATON, 1939

In a high-school essay on Plato that she wrote at the age of sixteen, Diane Arbus described her sense of what was waiting to be discovered out there in the world. Her fascination with the differences between all things and, more significantly, between all people may have been part of what initially compelled her to pick up the camera. It certainly permeates her work from the beginning of her picture-making in 1956 and sustains it to the end of her life fifteen years later.

Dans une dissertation de lycée sur Platon, écrite à l'âge de seize ans, Diane Arbus décrivait sa perception de ce qui attendait d'être découvert dans le monde. Sa fascination pour les différences entre toutes les choses, et plus significativement entre toutes les personnes, a peut-être été l'une des raisons qui l'ont initialement poussée à prendre un appareil photo. Cela imprègne certainement son travail dès le début de sa carrière photographique en 1956 et continue jusqu'à la fin de sa vie, quinze ans plus tard.

Arbus had started making photographs in the early 1940s and continued to do so sporadically for well over a decade. During the same period, she and her husband, Allan, were engaged in a moderately successful career in fashion photography—she as the art director/stylist, he as the photographer/technician—using the credit line «Diane & Allan Arbus.» In 1956, she left the business partnership and committed herself full-time to her own work.

Arbus avait commencé à prendre des photographies au début des années 1940 et avait continué à le faire de manière sporadique pendant bien plus d'une décennie. Pendant la même période, elle et son mari, Allan, menaient une carrière modérément réussie dans la photographie de mode – elle en tant que directrice artistique/styliste, lui en tant que photographe/technicien – sous le nom de « Diane & Allan Arbus ». En 1956, elle quitta ce partenariat professionnel et se consacra à plein temps à son propre travail.

When Arbus first ventured into the New York City streets to photograph, she was exploring much of the same terrain—pedestrians in Times Square, bathers at Coney Island, street fairs in Little Italy—as her predecessors and contemporaries, from Paul Strand and Walker Evans to Garry Winogrand and

Lee Friedlander, among others. Each had a distinct way of working and, like the striking example of Arbus, a way of remaining anonymous. To hide his intentions and make candid photographs, Weegee attached a fake lens to the side of his camera; Evans secreted his camera in the interior of his coat to photograph fellow subway passengers; Helen Levitt fixed a right-angle lens on her Leica to record kids at play in Spanish Harlem. Leon Levinstein and Louis Faurer found more subtle ways to hide in plain sight. Friedlander, in an ironic sleight of hand, manages to disappear by making himself or his doppelgänger the subject. Both William Klein and Winogrand use the force of their physical presence as the invisible center of their pictures, while in Robert Frank's work, a lyrical absence resonates at the heart of the matter.

Lorsque Arbus s'aventura pour la première fois dans les rues de New York pour photographier, elle explorait en grande partie le même terrain que ses prédécesseurs et contemporains : les piétons de Times Square, les baigneurs de Coney Island, les foires de rue de Little Italy, parmi lesquels Paul Strand, Walker Evans, Garry Winogrand et Lee Friedlander. Chacun avait une manière distincte de travailler et, comme l'exemple frappant d'Arbus, une façon de rester anonyme. Pour cacher ses intentions et réaliser des photos spontanées, Weegee avait fixé un faux objectif sur le côté de son appareil ; Evans cachait son appareil dans son manteau pour photographier les autres passagers du métro ; Helen Levitt avait monté un objectif à angle droit sur son Leica pour capturer les enfants jouant à Spanish Harlem. Leon Levinstein et Louis Faurer trouvaient des moyens plus subtils pour se fondre dans la foule. Friedlander, par un tour de passe-passe ironique, parvient à disparaître en faisant de lui-même ou de son double le sujet de ses images. William Klein et Winogrand, quant à eux, utilisent la force de leur présence physique comme centre invisible de leurs photos, tandis que dans l'œuvre de Robert Frank, une absence lyrique résonne au cœur de la matière.

1. Diane Arbus, *Revelations* (New York: Random House, 2003), p. 70. Diane Arbus (née Nemerov) graduated in 1940 from the Fieldston School in the Bronx, New York. She married Allan Arbus in April 1941.

P207

All these photographers developed strategies to remain personally disengaged and largely detached from their subjects, convinced that as documentarians, the only legitimate record was one in which they themselves appeared to play little or no role. By contrast, Arbus was looking for the poignancy of a direct personal encounter: »For me, the subject of the picture is always more important than the picture. And more complicated.« This longing to know, this curiosity about the hidden nature of who or what she was photographing, coupled with her belief in the power of the camera to make that visible, is, above all, what sets her apart.

Tous ces photographes avaient développé des stratégies pour rester personnellement détachés et largement distants de leurs sujets, convaincus que, en tant que documentaristes, le seul enregistrement légitime était celui dans lequel ils semblaient jouer un rôle minimal, voire inexistant. En revanche, Arbus cherchait la poignance d'une rencontre personnelle directe : « Pour moi, le sujet de la photo est toujours plus important que la photo elle-même. Et plus compliqué. Ce désir de connaître, cette curiosité pour la nature cachée de ce ou de qui elle photographiait, couplés à sa croyance en la capacité de l'appareil photo à rendre cela visible, sont, avant tout, ce qui la distingue.

2. Arbus, quoted in Doon Arbus, *Diane Arbus: Magazine Work* (Millerton, N.Y.: Aperture, 1984), p. 12.

P208

The two photographers who meant the most to Arbus at this stage in her career were Europeans: Lisette Model, the iconoclastic Austrian émigré and teacher, and August Sander, the German typological portraitist. In the fall of 1956, Arbus enrolled in Model's Greenwich Village photography class. By all accounts, the experience almost immediately transformed Arbus's confidence in the pursuit of her own vision. In Model's words, «I've never in my life seen anybody—not listening to me but suddenly listening to herself through what was said.» The source of Model's influence lay not in her own photography—of which Arbus saw little until years later—but as a spiritual mentor and lifelong friend. Curiously enough, however, it is with the classical photographs of Sander that Arbus's early street pictures seem

to have the greatest affinity. While Sander's photographs are deliberately posed and these Arbus works generally are not, while his subjects are expressly conscious of representing their roles in society and hers represent only their idiosyncratic selves, all share a dignity and solemnity in the way they confront the camera.

Les deux photographes qui comptaient le plus pour Arbus à ce stade de sa carrière étaient européens : Lisette Model, l'émigrée autrichienne iconoclaste et enseignante, et August Sander, le portraitiste typologique allemand. À l'automne 1956, Arbus s'inscrit au cours de photographie de Model à Greenwich Village. Selon tous les témoignages, cette expérience transforma presque immédiatement la confiance d'Arbus dans la poursuite de sa propre vision. Comme Model le disait : « Je n'ai jamais vu de ma vie quelqu'un qui, au lieu de m'écouter, se mettait soudain à écouter elle-même à travers ce que je disais. » La source de l'influence de Model ne résidait pas dans sa propre photographie – dont Arbus n'avait vu que peu de choses jusqu'à des années plus tard – mais plutôt en tant que mentore spirituelle et amie pour la vie.

3. Jacob Deschin listed the class in his *New York Times* column on September 23, 1956: «Lisette Model offers a course in 'The Function of the Small Camera' to be given in twice-weekly evening sessions at 8 o'clock at 247 West Thirteenth Street. The course fee is \$60. Phone CHelsea 2-4626 at noon and 7-8 P.M.» Arbus had previously taken photography classes at the New School for Social Research, New York, with Berenice Abbott in 1941 and Alexey Brodovitch in 1955.

4. Lisette Model, quoted in *Revelations*, p. 141. Further, Allan Arbus recalled: «After three weeks [in the class] she felt totally freed and able to photograph.» Ibid.

5. In 1968, Model gave Arbus a print of *Coney Island Bather*, New York, now in the Diane Arbus Archive, The Metropolitan Museum of Art, New York.

6. Arbus probably first saw Sander's photographs in Edward Steichen's 1955 *Museum of Modern Art* exhibition and accompanying publication, *The Family of Man* (which also included a photograph by «Diane & Allan Arbus»), and in MoMA's 1956 exhibition, «Diogenes with a Camera III.» Most significantly, prior to the spring of 1960, she received from her friend Marvin Israel a copy of the November 1959 issue of *Du* magazine that featured fifty photographs by Sander. Her copy of *Du*, as well as *Deutschenspiegel: Menschen des 20. Jahrhunderts* (1962), is in the Diane Arbus Archive.

3. Jacob Deschin a mentionné ce cours dans sa colonne du *New York Times* du 23 septembre 1956 : « Lisette Model propose un cours intitulé «La fonction de l'appareil photo compact» qui sera donné en deux séances hebdomadaires en soirée à 20h au 247 West Thirteenth Street. Les frais de cours s'élèvent à 60 \$. Appelez le CHelsea 2-4626 entre midi et 19h-20h. » Arbus avait précédemment suivi des cours de photographie à la New School for Social Research de New York, avec Berenice Abbott en 1941 et Alexey Brodovitch en 1955.

4. Lisette Model, citée dans *Révélation*, p. 141. De plus, Allan Arbus se souvenait : « Après trois semaines [dans ce cours], elle s'est sentie totalement libérée et capable de photographier. » Ibid.

5. En 1968, Model a offert à Arbus une épreuve de *Baigneuse à Coney Island*, New York, aujourd'hui conservée dans les archives Diane Arbus du Metropolitan Museum of Art de New York.

6. Arbus a probablement découvert pour la première fois les photographies de Sander lors de l'exposition de 1955 au *Museum of Modern Art*, organisée par Edward Steichen, et dans la publication accompagnatrice, *The Family of Man* (qui comprenait également une photographie de « Diane & Allan Arbus »), ainsi que lors de l'exposition du MoMA en 1956, « Diogène avec un appareil photo III ». Plus significativement, avant le printemps 1960, elle a reçu de son ami Marvin Israel un exemplaire du numéro de novembre 1959 du magazine *Du*, qui présentait cinquante photographies de Sander. Son exemplaire de *Du*, ainsi que *Deutschenspiegel: Menschen des 20. Jahrhunderts* (1962), se trouvent dans les archives Diane Arbus.

While Sander's photographs are deliberately posed and these Arbus works generally are not, while his subjects are expressly conscious of representing their roles in society and hers represent only their idiosyncratic selves, all share a dignity and solemnity in the way they confront the camera.

Alors que les photographies de Sander sont délibérément posées et que celles d'Arbus ne le sont généralement pas, alors que ses sujets sont expressément conscients de représenter leurs rôles dans la société et que ceux d'Arbus ne représentent que leurs singularités, toutes partagent une dignité et une solennité dans la manière dont elles affrontent l'objectif.

Curiously enough, however, it is with the classical photographs of Sander that Arbus's early street pictures seem to have the greatest affinity. While Sander's photographs are deliberately posed and these Arbus works generally are not, while his subjects are expressly conscious of representing their roles in society and hers represent only their idiosyncratic selves, all share a dignity and solemnity in the way they confront the camera.

Étonnamment, c'est pourtant avec les photographies classiques de Sander que les premières photos de rue d'Arbus semblent avoir la plus grande affinité. Alors que les photographies de Sander sont délibérément posées et que celles d'Arbus ne le sont généralement pas, alors que ses sujets sont expressément conscients de représenter leurs rôles dans la société et que ceux d'Arbus ne représentent que leurs singularités, toutes partagent une dignité et une solennité dans la manière dont elles affrontent l'objectif.

P209

From the start, Arbus saw the street as a place full of secrets waiting to be fathomed. Even in her earliest studies of pedestrians, her subjects seem magically, if just momentarily, freed from the flux and turmoil of their surroundings. This isolation is at times the effect of selective focus, at other times due to the photographer's patience or persistence, and at other times merely happenstance. Regardless of origin, the result is a singular look of introspection. In reacting to Arbus and her camera, her subjects are revealed almost as if they were alone, catching a brief glimpse of themselves in a shop window or a mirror. The exchange on both sides of the camera—of seeing and being seen—raises existential questions in the subject, questions that ultimately transmit themselves to the viewer.

Dès le début, Arbus voyait la rue comme un lieu rempli de secrets attendant d'être percés. Même dans ses premières études de piétons, ses sujets semblent, comme par magie, libérés – ne serait-ce que momentanément – du flux et du tumulte de leur environnement. Cette isolation est parfois l'effet d'une mise au point sélective, parfois due à la patience ou à la persévérance de la photographe, et parfois simplement le fruit du hasard. Quelle qu'en soit l'origine, le résultat est un regard unique d'introspection. En réagissant à Arbus et à son appareil photo, ses sujets sont révélés presque comme s'ils étaient seuls, apercevant brièvement leur reflet dans une vitrine ou un miroir. L'échange des deux côtés de l'appareil photo – voir et être vu – soulève des questions existentielles chez le sujet, des questions qui finissent par se transmettre au spectateur.

P211

This phenomenon, however, is not solely a matter of personal chemistry. Many of the early photographs involve no direct interaction and depend not on where and with whom Arbus found herself, but rather on what happened when she looked. In her hands, the camera acted like a divining rod, and Arbus became the medium through which the process worked. The specter of Windblown headline on a dark pavement, N.Y.C., 1956 is echoed in the gravity of Boy stepping off the curb, N.Y.C., 1957-58 and in the riddle of Clouds on screen at a drive-in movie, N.J., 1961, as well as in Arbus's haunting pietà, Woman carrying a child in Central Park, N.Y.C., 1956. In the same spirit, her photographs through doorways or shop windows or past the heads of audience members to what is on the other side seem like glimpses of secret worlds, souvenirs brought back by an enchanted stranger in a strange land. To look at this body of work as a whole—even those photographs that could have been taken by someone else—is to encounter, over and over again, a particular aesthetic imperative: the moment of recognition that compelled Arbus to make the picture. As she wrote to a friend in 1960: » I don't press the shutter. The image does. And it's like being gently clobbered.»

Ce phénomène, cependant, n'est pas uniquement une question de chimie personnelle. Beaucoup des premières photographies ne reposent sur aucune interaction directe et dépendent non pas de l'endroit où Arbus se trouvait ou avec qui, mais plutôt de ce qui se produisait lorsqu'elle regardait. Entre ses mains,

l'appareil photo agissait comme une baguette de sourcier, et Arbus devenait le médium par lequel le processus opérait. Le spectre de Titre de journal emporté par le vent sur un trottoir sombre, N.Y.C., 1956 résonne dans la gravité de Garçon descendant du trottoir, N.Y.C., 1957-58 et dans l'énigme de Nuages à l'écran dans un cinéma en plein air, N.J., 1961, ainsi que dans la piété hantée d'Arbus, Femme portant un enfant à Central Park, N.Y.C., 1956. Dans le même esprit, ses photographies à travers des portes, des vitrines de magasins ou par-dessus les têtes des spectateurs vers ce qui se trouve de l'autre côté semblent être des aperçus de mondes secrets, des souvenirs rapportés par un étranger enchanté dans une terre étrangère. Regarder l'ensemble de ce travail – même les photographies qui auraient pu être prises par quelqu'un d'autre – c'est rencontrer, encore et encore, une impulsion esthétique particulière : le moment de reconnaissance qui a poussé Arbus à prendre la photo. Comme elle l'écrivait à un ami en 1960 : « Ce n'est pas moi qui appuie sur le déclencheur. C'est l'image. Et c'est comme recevoir un coup de massue en douceur. »

Of course, Arbus was not only an agent of mysterious forces beyond her control. Much of what she wanted to photograph could not be found by simply stepping out the door but required considerable research and tenacity. Her working method was in many ways like that of an urban anthropologist. As early as 1958, she kept notebooks in which she recorded what she had gleaned from books, newspapers (including the tabloids), the telephone directory, radio talk shows, her own mind, and even conversations with friends and acquaintances. Her notes often took the form of lists of potential subjects or general topics:

Bien sûr, Arbus n'était pas seulement un agent de forces mystérieuses qui la dépassaient. Une grande partie de ce qu'elle voulait photographier ne pouvait pas être trouvé simplement en sortant dans la rue, mais nécessitait des recherches considérables et de la ténacité. Sa méthode de travail ressemblait en de nombreux points à celle d'un anthropologue urbain. Dès 1958, elle tenait des carnets dans lesquels elle notait ce qu'elle avait glané dans les livres, les journaux (y compris les tabloïds), l'annuaire téléphonique, les émissions de radio, son propre esprit, et même les conversations avec des amis et des connaissances. Ses notes prenaient souvent la forme de listes de sujets potentiels ou de thèmes généraux :

morgue; freak at home; jewel box revue; roller derby women; dressing room; women's prison; weird women; paddy wagon; meat slaughterhouse; tattoo parlor; taxi dance hall—before hours; lonely hearts club; Happiness Exchange; ladies' room—Coney Island, subway; daughters of Jacob dying.

crime; despair; sin; madness; death; fame; wealth; innocence.

morgue ; phénomène à domicile ; revue de la boîte à bijoux ; femmes du roller derby ; vestiaire ; prison pour femmes ; femmes étranges ; fourgon cellulaire ; abattoir ; salon de tatouage ; salle de bal de taxi-danse avant l'ouverture ; club des cœurs solitaires ; Bourse du bonheur ; toilettes pour dames – Coney Island, métro ; filles des Jacob mourantes.

crime ; désespoir ; péché ; folie ; mort ; célébrité ; richesse ; innocence.

7. Diane Arbus, postcard to Marvin Israel, February 4, 1960, quoted in *Revelations*, p. 127.

8. Diane Arbus, Notebook 3 (1959), p. [49]. All of the artist's notebooks are in the Diane Arbus Archive. The Jewel Box Revue was a touring company of female impersonators that started in 1939. A «taxi dance hall» was a popular venue where male patrons paid women to dance with them, using a ticketed system. Big Joe's Happiness Exchange was a WABC call-in radio program that began in 1959. The Daughters of Jacob is a private Jewish nursing home in the Bronx.

9. Notebook 3, p. [59].

7. Diane Arbus, carte postale à Marvin Israel, 4 février 1960, citée dans *Révélation*, p. 127.

8. Diane Arbus, Carnet 3 (1959), p. [49]. Tous les carnets de l'artiste se trouvent dans les archives Diane Arbus. The Jewel Box Revue était une troupe itinérante de travestis fondée en 1939. Un « taxi dance hall » était un lieu populaire

où les clients masculins payaient des femmes pour danser avec eux, au moyen d'un système de tickets. Big Joe's Happiness Exchange était une émission radio participative de WABC qui a commencé en 1959. The Daughters of Jacob est une maison de retraite juive privée située dans le Bronx.

9. Carnet 3, p. [59].

P212

Interspersed with these jottings are extracts from a wide range of ancient and modern sources: Plato, Zen literature, Bram Stoker, Jean Cocteau (on Pablo Picasso), Fyodor Dostoyevsky, and Allen Ginsberg, among many others.

- To a mind that is still, the whole universe surrenders. – Lao Tzu

- Faith is that faculty which enables us to believe things which we know to be untrue. – Dracula

- The event comes in through the door you haven't opened.

- Does existence occur, or does occurrence exist?

- People are a trap for circumstance to fall into.

- Every single work of art is the fulfillment of a prophecy: for every work of art is the conversion of an idea into an image. – Oscar Wilde

Entre ces notes se trouvent des extraits d'une grande variété de sources anciennes et modernes : Platon, la littérature zen, Bram Stoker, Jean Cocteau (sur Pablo Picasso), Fiodor Dostoïevski et Allen Ginsberg, parmi beaucoup d'autres.

- À un esprit qui est calme, l'univers tout entier se rend. – Lao Tseu

- La foi est cette faculté qui nous permet de croire aux choses que nous savons être fausses. – Dracula

- L'événement entre par la porte que vous n'avez pas ouverte.

- Est-ce que l'existence se produit, ou est-ce que c'est l'événement qui existe ?

- Les gens sont un piège dans lequel la circonstance tombe.

- Chaque œuvre d'art est l'accomplissement d'une prophétie : car chaque œuvre d'art est la conversion d'une idée en une image. – Oscar Wilde

While it is not remarkable for an artist to be preoccupied by philosophical paradoxes, it is astonishing to see them revealed as plain facts (among all the other indisputable facts) by a single photographer in picture after picture. One only has to consider The Backwards Man in his hotel room, N.Y.C., 1961, about which Arbus wrote: »[He] is a metaphor for human destiny—walking blind into the future with an eye on the past.» The Backwards Man is, of course, just a contortionist in a hotel room; Female impersonator holding long gloves, Hempstead, L.I., 1959 is just a man getting dressed; and Child with a toy hand grenade in Central Park, N.Y.C., 1962 is just a kid playing in a park. But they are simultaneously Arbus's unapologetic documents of the mythic as a manifestation of the ordinary.

Si ce n'est pas remarquable pour un artiste d'être préoccupé par des paradoxes philosophiques, il est impressionnant de voir ceux-ci révélés comme des faits simples (parmi tous les autres faits indiscutables) par un seul photographe, image après image. Il suffit de considérer L'Homme qui marche à reculons dans sa chambre d'hôtel, N.Y.C., 1961, à propos duquel Arbus a écrit : « [Il] est une métaphore du destin humain – marchant aveuglement vers l'avenir avec un œil sur le passé. » L'Homme qui marche à reculons n'est, bien sûr, qu'un contorsionniste dans une chambre d'hôtel ; Un travesti tenant de longs gants, Hempstead, L.I., 1959 n'est qu'un homme qui s'habille ; et Un enfant avec une grenade jouet à Central Park, N.Y.C., 1962 n'est qu'un enfant qui joue dans un parc. Mais ce sont également, sans excuse, les documents d'Arbus sur le mythe manifesté dans l'ordinaire.

Progress or change is never as steady or hierarchical as a chronological survey such as In the Beginning might encourage us to believe. Anything that seems to emerge from this body of work—whether suddenly or gradually—turns out to have always been there, lurking in what came before. Over the course of the seven years (1956–62) in which these photographs were made, an evolution takes place: from pictures of individuals that spring out of fortuitous chance encounters to portraits in which the chosen subjects become engaged participants, with as much stake in the outcome as the photographer. The street portraiture of Woman in a mink stole and bow shoes, N.Y.C., 1956 (p. 35) and Man

in hat, trunks, socks and shoes, Coney Island, N.Y., 1960 (p. 161) gives way to the increasing authority of photographs such as Jack Dracula at a bar, New London, Conn., 1961 (p. 175) and Stripper with bare breasts sitting in her dressing room, Atlantic City, N.J., 1961 (p. 185), in which the merely incidental and extraneous details are overwhelmed by the encounter between photographer and subject, leaving the viewer with nowhere else to look. Behind a carnival tent, backstage, or in a bedroom, Arbus's role as a curious outsider receded over time in favor of that of a privileged—if only provisional—insider. This was an ongoing process. As late as 1965, in her second Guggenheim Foundation application, she wrote: »I have learned to get past the door, from the outside to the inside. One milieu leads to another. I want to be able to follow.«

Le progrès ou le changement n'est jamais aussi régulier ou hiérarchique qu'un aperçu chronologique comme Au début pourrait nous le laisser croire. Tout ce qui semble émerger de cet ensemble d'œuvres – qu'il s'agisse de manière soudaine ou progressive – s'avère avoir toujours été là, tapis dans ce qui l'a précédé. Au cours des sept années (1956-1962) pendant lesquelles ces photographies ont été réalisées, une évolution a lieu : des images d'individus nées de rencontres fortuites à des portraits où les sujets choisis deviennent des participants engagés, avec autant d'enjeux dans le résultat que la photographe elle-même. La photographie de rue comme Femme en écharpe de vison et chaussures à nœuds, N.Y.C., 1956 (p. 35) et Homme en chapeau, short, chaussettes et chaussures, Coney Island, N.Y., 1960 (p. 161) laisse place à l'autorité croissante de photographies comme Jack Dracula dans un bar, New London, Conn., 1961 (p. 175) et Strip-teaseuse aux seins nus assise dans sa loge, Atlantic City, N.J., 1961 (p. 185), où les détails simplement incidentels et superflus sont submergés par la rencontre entre le photographe et le sujet, ne laissant au spectateur aucun autre endroit où regarder. Derrière une tente de foire, en coulisses ou dans une chambre, le rôle d'Arbus en tant qu'étrangère curieuse a reculé avec le temps au profit de celui d'une initiée privilégiée – même si ce n'est que de manière provisoire. Ce fut un processus continu. Même en 1965, dans sa deuxième demande de bourse à la Fondation Guggenheim, elle écrivait : « J'ai appris à passer la porte, de l'extérieur vers l'intérieur. Un milieu en mène à un autre. Je veux pouvoir suivre. »

10. Diane Arbus, *Notebook 1 (1958-59)*, p. [13]: Lao Tzu, quoted in 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. The original volume is in the archive. *Notebook 2*, pp. [273, 273, 283]: three unattributed quotations. *Notebook 2*, p. [327]: Oscar Wilde, *De Profundis* (New York: Modern Library, 1905).

11. Diane Arbus, *1961 Appointment Book, July 6*, Diane Arbus Archive. See p. 173 in this volume.

10. Diane Arbus, *Carnet 1 (1958-59)*, p. [13] : Lao Tseu, cité dans Arthur Waley, *La Voie et sa puissance : une étude du Tao Te King et de sa place dans la pensée chinoise* (Londres : Allen & Unwin, 1934), p. 58. Diane Arbus, *Carnet 2 (1959)*, p. [201] : Bram Stoker, *Dracula* (New York : Modern Library, 1897), p. 211. Le volume original se trouve dans les archives. *Carnet 2*, pp. [273, 273, 283] : trois citations non attribuées. *Carnet 2*, p. [327] : Oscar Wilde, *De Profundis* (New York : Modern Library, 1905).

11. Diane Arbus, *Agenda 1961*, 6 juillet, archives Diane Arbus. Voir p. 173 dans cet ouvrage. The street portraiture of Woman in a mink stole and bow shoes, N.Y.C., 1956 and Man in hat, trunks, socks, and shoes, Coney Island, N.Y., 1960 gives way to the increasing authority of photographs such as Jack Dracula at a bar, New London, Conn., 1961 and Stripper with bare breasts sitting in her dressing room, Atlantic City, N.J., 1961, in which the merely incidental and extraneous details are overwhelmed by the encounter between photographer and subject, leaving the viewer with nowhere else to look.

P214

During this early period, Arbus used a variety of 35mm rangefinder and single-lens-reflex format cameras (either owned or borrowed), including a Contax D, a Nikon S3, and a Nikon F. But in 1962, she purchased a Wide-Angle Rolleiflex twin-lens reflex camera. In hindsight, the change from the spontaneity afforded by the 35mm camera to the formality demanded by the precision of the bulkier 2 1/4-inch square-format camera—which took place over the course of that entire year—appears almost inevitable. All of the salient attributes of the legendary square-format pictures from 1962 and later

in her career—their centrality, boldness, intimacy, and apparent artlessness—turn out to have been present in the work all along. They inform Woman with white gloves and a pocketbook, N.Y.C., 1956 as clearly as they do Tall partygoer in a taffeta dress, N.Y.C., 1962. The new camera did not generate these qualities; it just clarified them, making them easier for us to recognize.

Pendant cette période précoce, Arbus utilisait divers appareils photo reflex et télémétriques 35 mm (qu'elle possédait ou empruntait), dont un Contax D, un Nikon S3 et un Nikon F. Mais en 1962, elle acheta un Rolleiflex Wide-Angle, un appareil reflex à deux objectifs. Avec le recul, le passage de la spontanéité offerte par l'appareil 35 mm à la formalité exigée par la précision de l'appareil plus encombrant au format carré 2 1/4 pouces – qui s'est produit au cours de cette année entière – semble presque inévitable. Toutes les caractéristiques saillantes des légendaires photographies au format carré de 1962 et plus tard dans sa carrière – leur centralité, leur audace, leur intimité et leur apparente simplicité – se révèlent avoir toujours été présentes dans son travail. Elles imprègnent *Femme avec des gants blancs et un sac à main, N.Y.C., 1956* aussi clairement que *Une invitée en robe de taffetas, N.Y.C., 1962*. Le nouvel appareil photo n'a pas créé ces qualités ; il les a simplement clarifiées, les rendant plus faciles à reconnaître.

From the beginning and throughout Arbus's work, individuals momentarily confronting their own singularity challenge us to do the same. The photographs call into question what we thought we knew about identity, gender, race, appearance, and the distinctions between artifice and reality. At the same time, without embellishment or fanfare, Arbus brings us face to face with what she had first glimpsed at the age of sixteen: »the divineness in ordinary things,« and through her photographs, we begin to see it too.

Dès le début et tout au long de l'œuvre d'Arbus, des individus confrontés un instant à leur propre singularité nous défient de faire de même. Ses photographies remettent en question ce que nous pensions savoir sur l'identité, le genre, la race, l'apparence et les distinctions entre l'artifice et la réalité. En même temps, sans fard ni fanfare, Arbus nous met face à ce qu'elle avait entrevu à l'âge de seize ans : « la divinité dans les choses ordinaires », et à travers ses photographies, nous commençons à la voir aussi.

12. Diane Arbus, *Guggenheim Foundation Fellowship application for a project that she titled »The Interior Landscape« (1965), quoted in Revelations, p. 176.*

12. Diane Arbus, demande de bourse à la Fondation Guggenheim pour un projet intitulé « Le Paysage intérieur » (1965), citée dans *Révélation*, p. 176.

Notes from the archive titles, locations, and dates

KARAN RIALDO

Notes d'archives :
titres, lieux et dates
KARAN RIALDO

The Diane Arbus Archive is housed in the Department of Photographs at The Metropolitan Museum of Art and comprises the artist's negatives, including over 6,200 rolls of black-and-white film and their corresponding contact sheets and annotated glassine film sleeves. The archive also preserves over 600 vintage prints and numerous annotated glassine print sleeves as well as the artist's notebooks (starting in late 1958), appointment books (beginning in January 1959), correspondence, business records, and other photographic and manuscript objects. The Estate of Diane Arbus maintained these materials from 1971 until 2007, when they were deposited at the Museum. Beyond illuminating the artist's working methods and enriching the overall understanding of her work, the breadth of the archive has enabled the Metropolitan to cross-reference a variety of resources in an effort to identify subjects and events throughout Arbus's career. This now eight-year study has revealed certain discrepancies among the titles, locations, and dates of some of the photographs presented in this publication. The following are highlights of the discoveries that led to selected revisions noted in the list of works. Given the extent of the archive, this research is ongoing and reaches well beyond the photographs published in this volume.

Les archives Diane Arbus sont conservées au département des Photographies du Metropolitan Museum of Art et comprennent les négatifs de l'artiste, y compris plus de 6 200 rouleaux de film noir et blanc ainsi que leurs planches-contacts et enveloppes en papier glassine annotées correspondantes. Les archives préservent également plus de 600 tirages d'époque, de nombreuses enveloppes en papier glassine annotées pour les tirages, ainsi que les carnets de l'artiste (à partir de fin 1958), ses agendas (à partir de janvier 1959), sa correspondance, ses documents professionnels, et d'autres objets photographiques et manuscrits. La succession de Diane Arbus a conservé ces matériaux de 1971 jusqu'en 2007, date à laquelle ils ont été déposés au musée. Au-delà de l'éclairage qu'elles apportent sur les méthodes de travail de l'artiste et de l'enrichissement de la compréhension globale de son œuvre, l'ampleur des archives a permis au Metropolitan de croiser une variété de ressources afin d'identifier les sujets et les événements tout au long de la carrière d'Arbus. Cette étude, qui dure maintenant huit ans, a révélé certaines divergences parmi les titres, les lieux et les dates de certaines photographies présentées dans cette publication. Voici les points forts des découvertes qui ont conduit à des révisions sélectionnées notées dans la liste des œuvres. Étant donné l'étendue des archives, cette recherche est en cours et dépasse largement les photographies publiées dans ce volume.

1. Unless otherwise noted, all items reproduced in this essay are from the Diane Arbus Archive at The Metropolitan Museum of Art and are gifts or promised gifts of Doon Arbus and Amy Arbus. All

photographs and contact sheets are gelatin silver prints; all notebooks and appointment books have inscriptions and writings by the artist in ink or graphite.

2. All title, location, and date revisions have been made in consultation with The Estate of Diane Arbus. The print sleeves inscribed by Arbus on the facing page illustrate several title and date variations.

1. Sauf mention contraire, tous les éléments reproduits dans cet essai proviennent des archives Diane Arbus au Metropolitan Museum of Art et sont des dons ou des promesses de dons de Doon Arbus et Amy Arbus. Toutes les photographies et planches-contacts sont des tirages sur papier salé gélatino-argentique ; tous les carnets et agendas comportent des inscriptions et écrits de l'artiste à l'encre ou au graphite.

2. Toutes les révisions de titres, de lieux et de dates ont été effectuées en consultation avec la succession de Diane Arbus. Les enveloppes de tirages annotées par Arbus sur la page en regard illustrent plusieurs variations de titres et de dates.

Boy stepping off the curb, N.Y.C. 1957-58

Blurry woman gazing up smiling, N.Y.C. 1957-58

Garçon descendant du trottoir, N.Y.C. 1957-58

Femme floue souriant en regardant vers le haut, N.Y.C. 1957-58

Although the archive preserves the source negatives for all but a few photographic prints by Arbus, it includes neither the rolls of film from which these two prints were made nor any prints from related negatives that could assist in determining a likely date or date range for these photographs. Based on the subject matter, general composition, and 35mm format, the date for both works is probably 1957 or 1958. Boy stepping off the curb, N.Y.C. (p. 87) was dated 1957 in the 1971 retrospective at the Museum of Modern Art, New York, and ca. 1956 in Diane Arbus: Revelations (2003). This is the first publication of Blurry woman gazing up smiling, N.Y.C. (p. 109).

Bien que les archives conservent les négatifs sources pour presque toutes les épreuves photographiques d'Arbus, elles ne contiennent ni les rouleaux de film à partir desquels ces deux tirages ont été réalisés, ni d'autres tirages issus de négatifs connexes qui pourraient aider à déterminer une date ou une fourchette de dates probables pour ces photographies. Sur la base du sujet, de la composition générale et du format 35 mm, la date pour ces deux œuvres est probablement 1957 ou 1958. Garçon descendant du trottoir, N.Y.C. (p. 87) a été daté de 1957 dans la rétrospective de 1971 au Museum of Modern Art de New York, et vers 1956 dans Diane Arbus : Révélation (2003). Il s'agit de la première publication de Femme floue souriant en regardant vers le haut, N.Y.C. (p. 109).

3. Although the 1971 MoMA exhibition, Diane Arbus, featured ten 35mm photographs dating from 1956 to 1962, the Aperture monograph that accompanied the show included square-format photographs only and, as a result, did not contain any 35mm photographs or any work prior to 1961.

3. Bien que l'exposition de 1971 au MoMA, Diane Arbus, ait présenté dix photographies 35 mm datant de 1956 à 1962, la monographie Aperture qui accompagnait l'exposition ne comprenait que des photographies au format carré et, par conséquent, ne contenait aucune photographie 35 mm ni aucun travail antérieur à 1961.

P220

Lady on a bus, N.Y.C. 1957

Dame dans un bus, N.Y.C. 1957

Lady on a bus, N.Y.C. (p. 55) appears in Revelations with the date 1956. The print is from a negative on roll 93 for which «1956» is marked on the film sleeve in an Estate hand. However, the original contact sheet in this case includes a divergent date inscription, «Jan. 1957,» also in an Estate hand. Among the sixteen rolls of film from roll 83 to roll 98, twelve have original film sleeves annotated by the artist and

inscribed «Jan 57.» Moreover, the roll that immediately follows this sequence, roll 101, is inscribed «1/57.» Although the distinction between December 1956 and January 1957 may seem minor, most archival evidence suggests a date of 1957. As indicated in the list of works, several other prints in this publication that were previously dated 1956 have been revised to 1957.

Dame dans un bus, N.Y.C. (p. 55) apparaît dans Révélations avec la date 1956. Le tirage provient d'un négatif de la bobine 93 pour laquelle «1956» est indiqué sur l'enveloppe du film, de la main de la succession. Cependant, la planche-contact originale dans ce cas comprend une inscription de date divergente, «janv. 1957», également de la main de la succession. Parmi les seize bobines de film allant de la bobine 83 à la bobine 98, douze ont des enveloppes de film originales annotées par l'artiste et inscrites «janv. 57». De plus, la bobine qui suit immédiatement cette séquence, la bobine 101, porte l'inscription «1/57». Bien que la distinction entre décembre 1956 et janvier 1957 puisse sembler mineure, la plupart des preuves archivistiques suggèrent une date de 1957. Comme indiqué dans la liste des œuvres, plusieurs autres tirages dans cette publication, précédemment datés de 1956, ont été révisés à 1957.

4. Diane Arbus began numbering her rolls of film in 1956, inscribing roll numbers on the film sleeves and contact sheets. She maintained this numbering system throughout her life. The phrase Estate hand designates posthumous inscriptions that were made under the auspices of The Estate of Diane Arbus.

5. While Arbus's film sleeves frequently include a date, contact sheets generally do not. The few dates inscribed on contact sheets are in an Estate hand.

6. The periodic gaps in the artist's negative numbering sequence may or may not indicate missing rolls of film.

4. Diane Arbus a commencé à numéroté ses rouleaux de film en 1956, en inscrivant les numéros de rouleaux sur les enveloppes de film et les planches-contacts. Elle a maintenu ce système de numérotation toute sa vie. L'expression « main de la succession » désigne les inscriptions posthumes réalisées sous l'égide de la succession de Diane Arbus.

5. Bien que les enveloppes de film d'Arbus incluent fréquemment une date, les planches-contacts n'en contiennent généralement pas. Les rares dates inscrites sur les planches-contacts le sont de la main de la succession.

6. Les lacunes périodiques dans la séquence de numérotation des négatifs de l'artiste peuvent ou non indiquer des rouleaux de film manquants.

P221

Boy above a crowd, N.Y.C. 1957

Garçon au-dessus de la foule, N.Y.C. 1957

Boy above a crowd, N.Y.C. (p. 77) is among those prints previously dated 1956 and was published in Revelations with this date. The film sleeve for roll 174 and the majority of the numerically contiguous sleeves are dated 1957 by the Estate. The numerical placement of the roll further suggests that it dates from mid-1957, a fact confirmed by a leaflet pictured in an adjacent frame on the same roll that shows that the event depicted was an I Am an American Day rally, held in Central Park on May 12, 1957.

Garçon au-dessus de la foule, N.Y.C. (p. 77) fait partie des tirages précédemment datés de 1956 et a été publié dans Révélations avec cette date. L'enveloppe du film pour la bobine 174, ainsi que la majorité des enveloppes numériquement contiguës, sont datées de 1957 par la succession. Le positionnement numérique de la bobine suggère en outre qu'elle date du milieu de l'année 1957, un fait confirmé par un tract représenté dans une image adjacente sur la même bobine, indiquant que l'événement représenté était un rassemblement pour la Journée « Je suis américain », tenu à Central Park le 12 mai 1957.

7. »80,000 at I Am an American Day Rally in Central Park Hear Mayor and Baruch,» New York Times, May 13, 1957. Although Congress moved I Am an American Day in 1952 from May to September

and renamed it Citizenship Day, New York City rallies for I Am an American Day continued to be held in May through the mid-1960s.

7. « 80 000 personnes à la manifestation de la Journée « Je suis américain » à Central Park entendent le maire et Baruch », *New York Times*, 13 mai 1957. Bien que le Congrès ait déplacé la Journée « Je suis américain » en 1952 de mai à septembre et l'ait rebaptisée Journée de la citoyenneté, les rassemblements new-yorkais pour la Journée « Je suis américain » ont continué à se tenir en mai jusqu'au milieu des années 1960.

P222

Young man with a paper bag, Coney Island, N.Y. 1957

Jeune homme avec un sac en papier, Coney Island, N.Y. 1957

This photograph was previously titled Young man with a paper bag at night, N.Y.C. (p. 81). While this is a seemingly trivial location correction, it is one that offers the opportunity to discuss Arbus's use of the designation «N.Y.C.» Other frames from roll 222 reveal that Arbus made the photograph in Coney Island. Among the boardwalk attractions pictured is the Gyroscope or Gyro Globe, a lighted sphere ride that operated until 1964. While some might argue that Coney Island is a part of New York City, including «N.Y.C.» in the photograph's title differs from the artist's standard practice. Arbus's titles consistently use «N.Y.C.» to refer to locations in Manhattan only, not those in the other boroughs, in this case, Brooklyn. Coney Island is a prime example of this careful treatment, as it is one of Arbus's most frequented outer-borough destinations. This designation is illustrated among the annotated print sleeves in the archive that are inscribed either «Coney Island» or «Coney Island, N.Y.» with none noting «Coney Island, N.Y.C.»

Cette photographie était précédemment intitulée Jeune homme avec un sac en papier la nuit, N.Y.C. (p. 81). Bien que cette correction de lieu puisse sembler anodine, elle offre l'occasion de discuter de l'utilisation par Arbus de la mention « N.Y.C. ». D'autres images de la bobine 222 révèlent qu'Arbus a pris cette photographie à Coney Island. Parmi les attractions du boardwalk figurées, on trouve le Gyroscope ou Gyro Globe, une attraction sphérique éclairée qui a fonctionné jusqu'en 1964. Bien que certains puissent soutenir que Coney Island fait partie de New York, inclure « N.Y.C. » dans le titre de la photographie diffère de la pratique habituelle de l'artiste. Arbus utilise systématiquement « N.Y.C. » pour désigner uniquement les lieux situés à Manhattan, et non ceux des autres arrondissements, dans ce cas, Brooklyn. Coney Island en est un exemple emblématique de ce traitement minutieux, car c'est l'une des destinations hors de Manhattan qu'Arbus a le plus fréquentées. Cette désignation est illustrée parmi les enveloppes de tirages annotées dans les archives, qui sont inscrites soit « Coney Island », soit « Coney Island, N.Y. », mais jamais « Coney Island, N.Y.C. ».

8. Arbus always made the prints from her negatives, but until 1969, studio assistants processed her rolls of film, often in bulk. Thus, the rolls of film are not consistently numbered in the order in which they were exposed. Two rolls from a particular event may be separated by ten or more rolls from a completely unrelated event or set of events. For example, rolls 160 and 169 are interspersed with rolls of Easter Sunday in Central Park. Given how Arbus's early rolls were processed, they may have been numbered out of order, or she may have visited the circus in Palisades Park more than once in April 1957.

9. »Circus Opens in Jersey,» New York Times, April 13, 1957; »Hunt Top Bulging with Big H-M Unit» and »Hamid Snares TV, But R-B Cops Press,» Billboard, April 20, 1957.

10. »Coney Island Undergoing Face-Lifting in Anticipation of a Record Throng,» New York Times, April 6, 1947; »Coney Workers Ending a Season: But Lure of Sand Lingers On and Many Will Return,» New York Times, October 3, 1964.

8. Diane Arbus a toujours réalisé elle-même ses tirages à partir de ses négatifs, mais jusqu'en 1969, des assistants de studio ont traité ses rouleaux de film, souvent en vrac. Ainsi, les rouleaux de film ne sont pas numérotés de manière

cohérente dans l'ordre où ils ont été exposés. Deux rouleaux d'un même événement peuvent être séparés par dix rouleaux ou plus provenant d'un événement ou d'une série d'événements sans rapport. Par exemple, les rouleaux 160 et 169 sont entrecoupés de rouleaux du dimanche de Pâques à Central Park. Étant donné la manière dont les premiers rouleaux d'Arbus ont été traités, ils ont pu être numérotés dans le désordre, ou elle a pu se rendre au cirque de Palisades Park à plusieurs reprises en avril 1957.

9. « Un cirque ouvre dans le New Jersey », New York Times, 13 avril 1957 ; « Hunt en tête avec une grande unité H-M » et « Hamid décroche la télévision, mais R-B monopolise la presse », Billboard, 20 avril 1957.

10. « Coney Island en pleine rénovation en prévision d'une affluence record », New York Times, 6 avril 1947 ; « Les travailleurs de Coney Island achèvent une saison : mais l'appel du sable persiste et beaucoup reviendront », New York Times, 3 octobre 1964.

P224

Lady in the shower, Coney Island, N.Y. 1959

Norma and Gallo, members of a Brooklyn teen gang, N.Y.C. 1960

Contestant in a physique contest, N.Y.C. 1960

Dame sous la douche, Coney Island, N.Y. 1959

Norma et Gallo, membres d'un gang d'adolescents de Brooklyn, N.Y.C. 1960

Participant à un concours de physique, N.Y.C. 1960

Woman showering in a bathhouse, Coney Island, N.Y. has been retitled Lady in the shower, Coney Island, N.Y. (p. 121) based on an alternate title on a glassine sleeve in the archive. Similarly, Norma and Gallo, members of a Brooklyn teen gang, N.Y.C. (p. 153) was revised per the inscription, »Norma and Gallo, members of a Bklyn teen gang,« on another print from the same negative. »Brooklyn« was added to the title, but »N.Y.C.« was retained because there is no confirmation that the photograph was made in Brooklyn. Contestant in a physique contest, N.Y.C. (p. 155) was also revised from Young man in a physique contest, N.Y.C. based on another print from the same negative that is inscribed »contestant in a physique contest for young men at the McBurney Y.«

Femme prenant une douche dans un établissement de bains, Coney Island, N.Y. a été renommée Dame sous la douche, Coney Island, N.Y. (p. 121) sur la base d'un titre alternatif sur une enveloppe en papier glassine dans les archives. De même, Norma et Gallo, membres d'un gang d'adolescents de Brooklyn, N.Y.C. (p. 153) a été révisé selon l'inscription « Norma et Gallo, membres d'un gang d'ados de Bklyn » sur un autre tirage issu du même négatif. « Brooklyn » a été ajouté au titre, mais « N.Y.C. » a été conservé car il n'y a pas de confirmation que la photographie a été prise à Brooklyn. Participant à un concours de physique, N.Y.C. (p. 155) a également été révisé à partir de Jeune homme participant à un concours de physique, N.Y.C., sur la base d'un autre tirage issu du même négatif portant l'inscription « participant à un concours de physique pour jeunes hommes au McBurney Y ».

P225

Female impersonator holding longgloves, Hempstead, L.I. 1959 Blonde female impersonator standing byadressingtable, Hempstead, L.I. 1959

Seated female impersonator inan open kimono, Hempstead, L.I. 1959 Female impersonator putting on lipstick, Hempstead, L.I. 1959

Femaleimpmonatorwithagarte,bell has been retitled Femaleimpmonator holdinglongg/(J'f)es (p.13) toacknowledge that adjacent frames confirm that thesubject is holdinga pair of eveninggloves, not a garter belt. All of Arbus's photographs of female impersonators in dressing rooms previouslyused»N.Y.C.»asthe-location. Most feature members oftheJewel BoxRevue,anational touringcompany frequently performingin NewYork; others weremadeatClub82on East Fourth Street Femaleimpersonator holdinglonggloves,Blonde-

female impersonator standing by a dressing table (p. 123), Seated female impersonator in an open kimono (p. 129), and Female impersonator putting on lipstick (p. 251) appear to have been made in November 1959 at the Hempstead Theater in Long Island,

P224

Lady in the shower, Coney Island, N.Y. 1959

Norma and Gallo, members of a Brooklyn teen gang, N.Y.C. 1960

Contestant in a physique contest, N.Y.C. 1960

Dame sous la douche, Coney Island, N.Y. 1959

Norma et Gallo, membres d'un gang d'adolescents de Brooklyn, N.Y.C. 1960

Participant à un concours de physique, N.Y.C. 1960

Woman showering in a bathhouse, Coney Island, N.Y. has been retitled Lady in the shower, Coney Island, N.Y. (p. 121) based on an alternate title on a glassine sleeve in the archive. Similarly, Norma and Gallo, members of a Brooklyn teen gang, N.Y.C. (p. 153) was revised per the inscription, »Norma and Gallo, members of a Bklyn teen gang,« on another print from the same negative. »Brooklyn« was added to the title, but »N.Y.C.« was retained because there is no confirmation that the photograph was made in Brooklyn. Contestant in a physique contest, N.Y.C. (p. 155) was also revised from Young man in a physique contest, N.Y.C. based on another print from the same negative that is inscribed »contestant in a physique contest for young men at the McBurney Y.«

Femme prenant une douche dans un établissement de bains, Coney Island, N.Y. a été renommée Dame sous la douche, Coney Island, N.Y. (p. 121) sur la base d'un titre alternatif sur une enveloppe en papier glassine dans les archives. De même, Norma et Gallo, membres d'un gang d'adolescents de Brooklyn, N.Y.C. (p. 153) a été révisé selon l'inscription « Norma et Gallo, membres d'un gang d'ados de Bklyn » sur un autre tirage issu du même négatif. « Brooklyn » a été ajouté au titre, mais « N.Y.C. » a été conservé car il n'y a pas de confirmation que la photographie a été prise à Brooklyn. Participant à un concours de physique, N.Y.C. (p. 155) a également été révisé à partir de Jeune homme participant à un concours de physique, N.Y.C., sur la base d'un autre tirage issu du même négatif portant l'inscription « participant à un concours de physique pour jeunes hommes au McBurney Y ».

P225

Female impersonator holding long gloves, Hempstead, L.I. 1959

Blonde female impersonator standing by a dressing table, Hempstead, L.I. 1959

Seated female impersonator in an open kimono, Hempstead, L.I. 1959

Female impersonator putting on lipstick, Hempstead, L.I. 1959

Artiste travesti tenant des gants longs, Hempstead, L.I. 1959

Artiste travesti blond debout près d'une coiffeuse, Hempstead, L.I. 1959

Artiste travesti assis en kimono ouvert, Hempstead, L.I. 1959

Artiste travesti mettant du rouge à lèvres, Hempstead, L.I. 1959

Female impersonator with a garter belt has been retitled Female impersonator holding long gloves (p. 13) to acknowledge that adjacent frames confirm that the subject is holding a pair of evening gloves, not a garter belt. All of Arbus's photographs of female impersonators in dressing rooms previously used »N.Y.C.« as the location. Most feature members of the Jewel Box Revue, a national touring company frequently performing in New York; others were made at Club 82 on East Fourth Street. Female impersonator holding long gloves, Blonde female impersonator standing by a dressing table (p. 123), Seated female impersonator in an open kimono (p. 129), and Female impersonator putting on lipstick (p. 251)

appear to have been made in November 1959 at the Hempstead Theater in Long Island, New York. Earlier rolls of film indicate that this was Arbus's second visit to see the Jewel Box Revue performers and her first primarily backstage. She made her first rolls of the Jewel Box Revue in late 1958, probably at the Loew's State Theater in Times Square.

Artiste travesti avec une jarretelle a été renommé Artiste travesti tenant des gants longs (p. 13) pour reconnaître que les images adjacentes confirment que le sujet tient une paire de gants du soir, et non une jarretelle. Toutes les photographies d'Arbus représentant des artistes travestis dans des loges utilisaient auparavant « N.Y.C. » comme lieu. La plupart mettent en scène des membres de la Jewel Box Revue, une compagnie itinérante nationale se produisant fréquemment à New York ; d'autres ont été réalisées au Club 82 sur East Fourth Street. Artiste travesti tenant des gants longs, Artiste travesti blond debout près d'une coiffeuse (p. 123), Artiste travesti assis en kimono ouvert (p. 129) et Artiste travesti mettant du rouge à lèvres (p. 251) semblent avoir été pris en novembre 1959 au Hempstead Theater à Long Island, New York. Des bobines antérieures indiquent que c'était la deuxième visite d'Arbus pour voir les artistes de la Jewel Box Revue et sa première principalement en coulisses. Elle a réalisé ses premières bobines de la Jewel Box Revue à la fin de 1958, probablement au Loew's State Theater à Times Square.

P225

These four prints are from negatives on rolls 650 and 668. Roll 650 is dated «11/59» by the artist on an original film sleeve. Although roll 668 does not retain an original film sleeve, it was evidently made in the same setting as roll 650. The artist's appointment book for November 7, 1959, notes «Jewel Box; Hempstead LI; 2:30-8» (see previous page). This location is corroborated by a notebook entry from the time, «Jewel Box; Hempstead Thea; LI rail,» as well as the item «Female Impersonators - Hempstead N.Y. [sic] Nov. 7» on Arbus's expense list submitted to Esquire magazine on May 4, 1960, for her picture story, «The Vertical Journey: Six Movements of a Moment Within the Heart of the City» (Esquire, July 1960). The expense list also includes a November 9 entry, «Morgue,» which is pictured on the latter portion of roll 668, frames 20-31.

Ces quatre tirages proviennent de négatifs des bobines 650 et 668. La bobine 650 est datée «11/59» par l'artiste sur une enveloppe de film originale. Bien que la bobine 668 ne conserve pas d'enveloppe de film originale, elle a manifestement été réalisée dans le même cadre que la bobine 650. L'agenda de l'artiste pour le 7 novembre 1959 mentionne «Jewel Box ; Hempstead LI ; 14h30-20h » (voir page précédente). Ce lieu est confirmé par une entrée de carnet de l'époque, «Jewel Box ; Hempstead Thea ; LI rail », ainsi que par la mention « Female Impersonators - Hempstead N.Y. [sic] 7 nov. » sur la liste de frais d'Arbus soumise au magazine Esquire le 4 mai 1960 pour son reportage photographique « The Vertical Journey: Six Movements of a Moment Within the Heart of the City » (Esquire, juillet 1960). La liste de frais comprend également une entrée du 9 novembre, « Morgue », qui correspond aux images de la dernière partie de la bobine 668, cadres 20-31.

11. *Arbus used the abbreviation «L.I.» to refer to locations in Long Island but generally did not add the state, as was her convention for most other locations outside New York City. See Xmas tree in a lighting room in Longtown, L.I. 1961 (pp. 199, 238-39).*

12. *The «1950» date in the subject line of the Esquire expense list is a typo for «1959.»*

11. Diane Arbus utilisait l'abréviation « L.I. » pour désigner les lieux situés à Long Island, mais n'ajoutait généralement pas l'État, conformément à sa convention pour la plupart des autres lieux en dehors de New York. Voir Sapin de Noël dans une salle d'éclairage à Longtown, L.I. 1961 (pp. 199, 238-39).

12. La date « 1950 » dans l'objet de la liste de frais d'Esquire est une erreur de frappe pour « 1959 ». p226

***Elderly woman whispering to her dinner partner, Grand Opera Ball, N.Y.C. 1959
Miss Marian Seymour dancing with Baron Theo Von Roth
at the Grand Opera Ball, N.Y.C. 1959***

Femme âgée chuchotant à son partenaire de dîner, Bal de l'Opéra, N.Y.C. 1959 Mademoiselle Marian Seymour dansant avec le baron Theo Von Roth au Bal de l'Opéra, N.Y.C. 1959

The Grand Opera Ball was a fund-raising dinner held on November 10, 1959, in the Grand Ballroom of the Sheraton-East. Arbus photographed the ball as part of The Vertical Journey project (in which a related image, Mrs. Dagmar Patino at the Grand Opera Ball, N.Y.C. 1959, was published). Previously dated 1960, Elderly woman whispering to her dinner partner (p. 253) did not originally include »Grand Opera Ball« in the title. Miss Marian Seymour dancing with Baron Theo Von Roth at the Grand Opera Ball, N.Y.C. (p. 131) was revised to correct the spelling of the baron's name.

Le Bal de l'Opéra était un dîner de collecte de fonds qui s'est tenu le 10 novembre 1959 dans le Grand Salon de bal du Sheraton-East. Arbus a photographié le bal dans le cadre du projet « The Vertical Journey » (dans lequel une image connexe, Madame Dagmar Patino au Bal de l'Opéra, N.Y.C. 1959, a été publiée). Précédemment datée de 1960, Femme âgée chuchotant à son partenaire de dîner (p. 253) n'incluait pas à l'origine « Bal de l'Opéra » dans le titre. Mademoiselle Marian Seymour dansant avec le baron Theo Von Roth au Bal de l'Opéra, N.Y.C. (p. 131) a été révisé pour corriger l'orthographe du nom du baron.

A letter in the archive from Arbus to Robert Benton, an art director at Esquire, reveals the origin of the misnomer »von Rath«: Arbus included with the letter a clipping from the Daily News that identified the event organizer as »Theo von Rath.« Publications such as Jet, Life, and the New York Times, as well as Social Security records, confirm that his name was Von Roth.

Une lettre dans les archives, adressée par Arbus à Robert Benton, directeur artistique chez Esquire, révèle l'origine de l'erreur « von Rath » : Arbus avait joint à la lettre un article du Daily News identifiant l'organisateur de l'événement comme « Theo von Rath ». Des publications telles que Jet, Life et le New York Times, ainsi que les registres de la Sécurité sociale, confirment que son nom était Von Roth.

P229

Boy in a cap at a dance, N.Y.C. 1960

Garçon en casquette à une danse, N.Y.C. 1960

Previously titled Boy in a cap at a pool hall, N.Y.C., this photograph (p. 133) was made during the first months of 1960 when Arbus noted »pool room« several times in her appointment book and made multiple prints of young men in a pool hall (see Boy at a pool hall, N.Y.C. 1960, roll 699, p. 117). However, roll 700, from which this print was made, does not depict a pool hall, but rather teenagers dressed up and assembled in a social hall.

Précédemment intitulé Garçon en casquette dans un billard, N.Y.C., cette photographie (p. 133) a été réalisée au cours des premiers mois de 1960, période où Arbus a noté « salle de billard » à plusieurs reprises dans son agenda et a produit plusieurs tirages de jeunes hommes dans un billard (voir Garçon dans un billard, N.Y.C. 1960, bobine 699, p. 117). Cependant, la bobine 700, à partir de laquelle ce tirage a été réalisé, ne représente pas un billard, mais plutôt des adolescents habillés et réunis dans une salle des fêtes.

P230

Arbus's appointment book recorded Sundays, January 24 and February 7, 1960. The January 24 entry notes »Father Myles; dance; Parish house.« On her expense list for »The Vertical Journey,« the corresponding item »Gang Dance« is listed between February 6 and 9 but without a specific date (p. 227). It follows »Mr. New York City Contest,« which appears in Arbus's appointment book and is verified in contemporaneous publications as having taken place on February 6, 1960.

L'agenda d'Arbus mentionne les dimanches 24 janvier et 7 février 1960. L'entrée du 24 janvier indique « Père Myles ; danse ; maison paroissiale ». Sur sa liste de frais pour « The Vertical Journey », l'élément

correspondant « Danse de gang » est répertorié entre le 6 et le 9 février, mais sans date précise (p. 227). Il suit « Concours M. New York City », qui apparaît dans l'agenda d'Arbus et est confirmé dans des publications contemporaines comme ayant eu lieu le 6 février 1960.

13. Reverend C. Kilmer Myers, vicar of St. Augustine's Chapel on Henry Street from 1952 to 1960, was known for his efforts to alleviate gang violence on the Lower East Side through youth-focused programs. In a memoir, he tells the story of his work with one street club and references their attendance at «our Sunday night dances.» See C. Kilmer Myers, *Light through Dark Streets* (Greenwich, Conn.: Seabury Press, 1957), p. 27.

13. Le révérend C. Kilmer Myers, vicaire de la chapelle Saint-Augustin sur Henry Street de 1952 à 1960, était connu pour ses efforts visant à réduire la violence des gangs dans le Lower East Side grâce à des programmes axés sur les jeunes. Dans ses mémoires, il raconte l'histoire de son travail avec un club de rue et mentionne leur participation à « nos danses du dimanche soir ». Voir C. Kilmer Myers, *Light through Dark Streets* (Greenwich, Conn. : Seabury Press, 1957), p. 27.

P231

Miss Katheryn Lambert with her dogs in the backyard, Brooklyn, N.Y. 1960

Mademoiselle Katheryn Lambert avec ses chiens dans le jardin, Brooklyn, N.Y. 1960

Previously titled Backyard from above, Brooklyn, N.Y.C., the title of this photograph (p. 141) was revised based on the title of a related work from the same roll (695). Miss Cecilia Lange and Miss Katheryn Lambert with some of their forty dogs, Brooklyn, N.Y. 1960 confirms that the woman in the backyard is Katheryn Lambert. The related print verso offers further information: »Mrs. [sic] Cecilia Lange and Miss Katheryn Lambert her daughter, who live with 40 derelict, neglected, abused, deformed or maladjusted dogs in a house in Bklyn which they call The Helping Hand Haven, but which is a mess.» Arbus wrote »Lambert» and »Helping Hand Haven» numerous times in February 1960 in her appointment book and made notes on their meeting in Notebook 3 (1960). The location was also revised from »Brooklyn, N.Y.C.» to »Brooklyn, N.Y.» to conform to the artist's standard usage.

Précédemment intitulée « Cour arrière vue d'en haut, Brooklyn, N.Y.C. », le titre de cette photographie (p. 141) a été révisé sur la base du titre d'une œuvre connexe issue de la même bobine (695). « Mademoiselle Cecilia Lange et Mademoiselle Katheryn Lambert avec une partie de leurs quarante chiens, Brooklyn, N.Y. » 1960 confirme que la femme dans le jardin est Katheryn Lambert. Le verso du tirage connexe fournit des informations supplémentaires : « Mme [sic] Cecilia Lange et Mlle Katheryn Lambert, sa fille, qui vivent avec 40 chiens abandonnés, négligés, maltraités, déformés ou inadaptes dans une maison à Brooklyn qu'elles appellent Le Havre de la Main Secourable, mais qui est un vrai désordre. » Arbus a écrit « Lambert » et « Helping Hand Haven » à plusieurs reprises en février 1960 dans son agenda et a pris des notes sur leur rencontre dans le Cahier 3 (1960). Le lieu a également été corrigé de « Brooklyn, N.Y.C. » en « Brooklyn, N.Y. » pour se conformer à l'usage standard de l'artiste.

P232

Clouds on screen at a drive-in movie, N.J. 1961

Nuages à l'écran dans un cinéma en plein air, N.J. 1961

Clouds on screen at a drive-in movie, N.J. (p. 183) was previously dated and published as 1960. However, the roll of film—though inscribed «1960» in an Estate hand—dates from 1961, as do the adjacent rolls. Additionally, Arbus's appointment book for July 18, 1961, notes »Curse of the Werewolf; Shadow of the Cat; Drive-in, MA-4-2330; what; time; where; 9:01; Newark under; the; Route 1.» Movie listings found online confirm the phone number and location of the Newark Drive-In in New Jersey. Both horror films, Curse of the Werewolf and The Shadow of the Cat, were released in 1961 and shown

as a double feature. The photograph was made at a moment in Curse of the Werewolf when the clouds move to expose a full moon, provoking the werewolf's transformation.

Nuages à l'écran dans un cinéma en plein air, N.J. (p. 183) était précédemment daté et publié comme étant de 1960. Cependant, la bobine de film—bien qu'inscrite « 1960 » de la main de la succession—date en réalité de 1961, tout comme les bobines adjacentes. De plus, l'agenda d'Arbus pour le 18 juillet 1961 mentionne « La Malédiction du loup-garou ; L'Ombre du chat ; Cinéma en plein air, MA-4-2330 ; quoi ; heure ; où ; 21h01 ; Newark sous ; la ; Route 1. » Les programmes de cinéma trouvés en ligne confirment le numéro de téléphone et l'emplacement du Newark Drive-In dans le New Jersey. Les deux films d'horreur, La Malédiction du loup-garou et L'Ombre du chat, sont sortis en 1961 et ont été projetés en double séance. La photographie a été prise à un moment dans La Malédiction du loup-garou où les nuages se déplacent pour révéler une pleine lune, déclenchant la transformation du loup-garou.

P233

The Human Pincushion, Ronald C. Harrison, N.J. 1961
Stripper with bare breasts sitting in her dressing room, Atlantic City, N.J. 1961

L'Homme-cible, Ronald C. Harrison, N.J. 1961

Strip-teaseuse aux seins nus assise dans sa loge, Atlantic City, N.J. 1961

The Human Pincushion, Ronald C. Harrison, N.J. (p. 186) was also published with an incorrect date, 1962. Again, the surrounding rolls of film are dated 1961, and in this case, the original film sleeve for roll 1131 is inscribed « 1961. » This date is substantiated by an appointment-book entry for September 19, 1961, that notes « Trenton Fair, » « pincushion, » and « Ronald C. Harrison. » Stripper with bare breasts sitting in her dressing room, Atlantic City, N.J. (p. 185) was also revised from 1962 to 1961 based on the original film-sleeve inscriptions and roll placement.

L'Homme-cible, Ronald C. Harrison, N.J. (p. 186) a également été publié avec une date incorrecte, 1962. Là encore, les bobines de film environnantes sont datées de 1961, et dans ce cas, l'enveloppe de film originale de la bobine 1131 porte l'inscription « 1961 ». Cette date est confirmée par une entrée dans l'agenda pour le 19 septembre 1961, qui mentionne « Foire de Trenton », « homme-cible » et « Ronald C. Harrison ». Strip-teaseuse aux seins nus assise dans sa loge, Atlantic City, N.J. (p. 185) a également été révisé de 1962 à 1961 sur la base des inscriptions sur les enveloppes de film originales et du positionnement des bobines.

P234

Screaming woman with blood on her hands, 1961

Femme hurlante avec du sang sur les mains, 1961

This photograph (p. 189) was difficult to date because the original roll of film is not in the archive. However, rolls 1122 and 1124 from 1961 include variant frames of the same scene in Horrors of the Black Museum (1959) depicted in the photograph. In the film, a woman has just unwittingly tested a pair of booby-trapped binoculars spring-loaded with spikes. Appointment-book entries for September 1 and 2, 1961, note that Horrors of the Black Museum was playing at the Empire Theater. While it is possible that Arbus photographed this film when it was originally released in 1959, it is far more likely that this picture is from 1961, at the time when rolls 1122 and 1124 were made and while she was at work photographing horror movies and other subjects related to an unpublished story on the genre that she had proposed to Esquire and Show magazines. The archive does not include a roll numbered 1123, which raises the possibility that the missing negative was on that roll.

Cette photographie (p. 189) a été difficile à dater car la bobine de film originale n'est pas dans les archives. Cependant, les bobines 1122 et 1124 de 1961 incluent des images variées de la même scène dans Les

Horreurs du musée noir (1959) représentée sur la photographie. Dans le film, une femme vient de tester, sans le savoir, une paire de jumelles piégées équipées de ressorts et de pointes. Les entrées de l'agenda pour le 1er et le 2 septembre 1961 indiquent que Les Horreurs du musée noir était projeté au théâtre Empire. Bien qu'il soit possible qu'Arbus ait photographié ce film lors de sa sortie initiale en 1959, il est bien plus probable que cette image date de 1961, à l'époque où les bobines 1122 et 1124 ont été réalisées, alors qu'elle travaillait sur des photographies de films d'horreur et d'autres sujets liés à un reportage non publié sur ce genre qu'elle avait proposé aux magazines Esquire et Show. Les archives ne contiennent pas de bobine numérotée 1123, ce qui soulève la possibilité que le négatif manquant se trouvait sur cette bobine.

P235

Jack Dracula at a bar, New London, Conn. 1961

Jack Dracula dans un bar, New London, Conn. 1961

Previously titled Jack Dracula at a bar, N.Y.C., this photograph (p. 175) was made on a day trip to New London, Connecticut. The location change is established by numerous appointment-book and notebook references to visiting Jack Dracula in New London. Arbus's contact sheets confirm that she first encountered Jack Dracula at Hubert's Museum in New York as early as August 1959, but the first mention of him in her appointment book is not until May 9, 1961.

Précédemment intitulé Jack Dracula dans un bar, N.Y.C., cette photographie (p. 175) a été prise lors d'une excursion d'une journée à New London, dans le Connecticut. Le changement de lieu est établi par de nombreuses références dans l'agenda et les carnets concernant les visites à Jack Dracula à New London. Les planches-contacts d'Arbus confirment qu'elle a rencontré Jack Dracula pour la première fois au musée Hubert's à New York dès août 1959, mais la première mention de lui dans son agenda ne remonte qu'au 9 mai 1961.

14. *The entry reads »Gay Talese; Jack Dracula; Dick Hylan; m 100 parlor; Stanley Moskowitz.« Arbus was already acquainted with Talese, a pioneer of New Journalism, and subsequent notes in her appointment book suggest that she may have contacted him and others after reading his article on tattooing that features Jack Dracula: Gay Talese, »Twenty Million Tattooed: Why?«, New York Times, November 21, 1959.*

14. L'entrée indique « Gay Talese ; Jack Dracula ; Dick Hylan ; salon m 100 ; Stanley Moskowitz ». Arbus connaissait déjà Talese, pionnier du Nouveau Journalisme, et des notes ultérieures dans son agenda suggèrent qu'elle a pu le contacter, ainsi que d'autres, après avoir lu son article sur les tatouages mettant en scène Jack Dracula : Gay Talese, « Vingt millions de tatoués : pourquoi ? », New York Times, 21 novembre 1959. p225

P237

On May 15, Arbus recorded the train schedule to and from New London, and on May 17, she noted »Jack Dracula.« »64 Bank,« along with several quotes and expenses for the trip. Notebook 6 (1961) provides more information about her visit to New London, including extensive quotes from her conversation with Jack Dracula, lists of his 306 tattoos—left leg: flying dragon with snake; large peacock; 2 ft wide eagle on chest; the horrible one on stomach; Frankenstein; Dracula; Phantom of the Opera—and his shop address: »64 Bank Street, N.L., Conn.« Jack Dracula, also known as the Marked Man, had moved to Connecticut earlier in 1961, the year New York City would ban tattoo parlors after a hepatitis outbreak.

Le 15 mai, Arbus a noté les horaires de train pour se rendre à New London et en revenir, et le 17 mai, elle a écrit « Jack Dracula », « 64 Bank », ainsi que plusieurs citations et dépenses pour le voyage. Le Cahier 6 (1961) fournit davantage d'informations sur sa visite à New London, y compris de longues citations de sa conversation avec Jack Dracula, des listes de ses 306 tatouages – « jambe gauche : dragon volant avec serpent ; grand paon ; aigle de 60 cm sur la poitrine ; l'horrible sur le ventre ; Frankenstein ; Dracula

; le Fantôme de l'Opéra » – et l'adresse de son magasin : « 64 Bank Street, N.L., Conn. ». Jack Dracula, également connu sous le nom de l'Homme marqué, avait déménagé dans le Connecticut plus tôt en 1961, l'année où la ville de New York allait interdire les salons de tatouage à la suite d'une épidémie d'hépatite.

P237

Xmas tree in a living room in Levittown, L.I. 1961

Sapin de Noël dans un salon à Levittown, L.I. 1961

In the artist's own inscriptions on her prints, the photograph Xmas tree in a living room in Levittown, L.I. (p. 199) has been variously dated 1962 and 1963. The Metropolitan's 16 x 20 inch print features the inscription »Xmas tree in a living room, Levittown, Long Island N.Y. 1962« while an annotated 11 x 14 inch print sleeve in the archive is inscribed »Parlor, Levittown, L.I. Christmas 1963.« Although the 1963 date was published in both the 1971 monograph and in Revelations, materials in the archive indicate that the correct date is probably 1962. Among general ideas and to-do lists, Arbus wrote »Levittown« on four dates in her appointment book from December 19 to December 30, 1961, and none in 1963. Furthermore, the unopened presents around the tree strongly suggest that the picture was made before Christmas Day 1962.

Dans les inscriptions de l'artiste elle-même sur ses tirages, la photographie Sapin de Noël dans un salon à Levittown, L.I. (p. 199) a été datée tantôt de 1962, tantôt de 1963. Le tirage de 40 x 50 cm du Metropolitan porte l'inscription « Sapin de Noël dans un salon, Levittown, Long Island N.Y. 1962 », tandis qu'une enveloppe de tirage annotée de 28 x 35 cm dans les archives indique « Salon, Levittown, L.I. Noël 1963 ». Bien que la date de 1963 ait été publiée à la fois dans la monographie de 1971 et dans Révélation, les documents des archives suggèrent que la date correcte est probablement 1962. Parmi les idées générales et les listes de tâches, Arbus a écrit « Levittown » à quatre reprises dans son agenda entre le 19 et le 30 décembre 1961, et aucune fois en 1963. De plus, les cadeaux non ouverts autour du sapin laissent fortement penser que la photo a été prise avant le jour de Noël 1962.

P237

list of works

Liste des œuvres

Diane Arbus customarily titled her photographs, often by writing them on the back of the print. She also frequently inscribed titles on the glassine sleeves in which she stored her early finished prints. Photographs in the collection of the artist at the time of her death that had no known titles were given titles by Doon Arbus on behalf of the Estate of Diane Arbus in a style and format faithful to the artist's own titles. It has become evident that a number of photographs had, over time, been given two or more different titles, either by the artist or by the Estate. After an eight-year study, this publication is a first attempt to correct many inconsistencies or inaccuracies relating to photographs from the period 1956 to 1961. All title, location, and date revisions have been made in consultation with the Estate.

Diane Arbus avait pour habitude d'intituler ses photographies, souvent en les écrivant au dos des tirages. Elle inscrivait également fréquemment les titres sur les enveloppes en papier glassine dans lesquelles elle rangeait ses premiers tirages finis. Les photographies de la collection de l'artiste au moment de sa mort qui n'avaient pas de titre connu ont été intitulées par Doon Arbus, au nom de la succession de Diane Arbus, dans un style et un format fidèles aux titres de l'artiste elle-même. Il est apparu qu'un certain nombre de photographies avaient, au fil du temps, reçu deux titres différents ou plus, soit par l'artiste, soit par la succession. Après une étude de huit ans, cette publication constitue une première tentative pour corriger de nombreuses incohérences ou inexactitudes concernant les photographies de la période 1956 à 1961. Toutes les révisions de titres, de lieux et de dates ont été effectuées en consultation avec la succession.

All photographs in the exhibition are gelatin silver prints made by Diane Arbus. Dimensions refer to the image, not the sheet. Unless otherwise noted, all works are in the collection of The Metropolitan Museum of Art. An asterisk designates photographs whose titles and/or dates have been revised.

Toutes les photographies de l'exposition sont des tirages sur papier salé à la gélatine réalisés par Diane Arbus. Les dimensions indiquées concernent l'image, et non la feuille. Sauf mention contraire, toutes les œuvres font partie de la collection du Metropolitan Museum of Art. Un astérisque signale les photographies dont les titres et/ou les dates ont été révisés.

P258

Acknowledgments

Remerciements

One evening in 2003 or 2004, during the national run of the exhibition »Diane Arbus: Revelations,« I asked Doon Arbus if she had any plans for the institutional preservation of her mother's negatives, papers, and collections. Thus began a multiyear conversation with Doon and Amy Arbus that culminated in December 2007 with their gift and promised gift of the Diane Arbus Archive to The Metropolitan Museum of Art. I offer my heartfelt thanks to Doon and Amy for entrusting The Met with this extraordinary archive and for their long-lasting friendship.

Un soir en 2003 ou 2004, lors de la tournée nationale de l'exposition « Diane Arbus : Révélations », j'ai demandé à Doon Arbus si elle avait des projets pour la préservation institutionnelle des négatifs, papiers et collections de sa mère. Ainsi a commencé une conversation de plusieurs années avec Doon et Amy Arbus, qui a abouti en décembre 2007 à leur don et promesse de don des archives Diane Arbus au Metropolitan Museum of Art. Je tiens à exprimer ma profonde gratitude à Doon et Amy pour avoir confié au Met cet archive extraordinaire et pour leur amitié durable.

The acquisition of the archive and the unique requirements it demanded rest on the spectacular generosity of the Arbuses and the support of three other dear colleagues: Jeffrey Fraenkel, Neil Selkirk, and John Pelosi. Without the attention and intelligence of this terrific trio, there would likely have been no gift, no show, no book, and very little fun over the last fifteen years. Thank you for bringing me along on this wonderful journey.

L'acquisition des archives et les exigences uniques qu'elle impliquait reposent sur la générosité exceptionnelle des Arbus et le soutien de trois autres collègues chers : Jeffrey Fraenkel, Neil Selkirk et John Pelosi. Sans l'attention et l'intelligence de ce trio formidable, il n'y aurait probablement eu ni don, ni exposition, ni livre, et bien peu de plaisir au cours des quinze dernières années. Merci de m'avoir emmené dans cette merveilleuse aventure.

The preservation and cataloguing that began in early 2008 and continues today has been led from the start by Karan Rinaldo, Senior Research Assistant, Department of Photographs, an indefatigable scholar who came to the Museum expressly to work on the archive. Karan's position has been funded by Trustee Joyce Frank Menschel, Jr., Mafor Johnson Duke, Hideyuki Osawa, Mary Ann and Frank B. Arisman, and Susan Unterberg, whose generous gifts supported the research that is the foundation of this catalogue and the exhibition it accompanies. Karan authored the »Notes from the Archive« published here and has supervised dedicated academic interns and volunteers: Cole Maritz, Will Patterson, Kerri Sullivan, Sean O'Hanlan, Samantha Anderson, Joy Kerveillant, Lizzie Zelter, Lila Murphy, Michelle Gingras, Lauren Wright, Rachel Andrews, Becca Gray, Virginia McBride, and, most recently, Emma Fisher. Russell Isaacs, Liz Garofano, and Lowell Pettit helped The Estate of Diane Arbus to prepare the archive for its new home at The Met. Long-term volunteer Jeanne Savitt deserves special mention for her acuity and camaraderie on this project and so many others.

La préservation et le catalogage, entamés début 2008 et toujours en cours, ont été dirigés dès le départ par Karan Rinaldo, assistante de recherche principale au département des Photographies, une chercheuse infatigable venue au musée spécialement pour travailler sur les archives. Le poste de Karan a été financé

par les administrateurs Joyce Frank Menschel Jr., Mafor Johnson Duke, Hideyuki Osawa, Mary Ann et Frank B. Arisman, ainsi que Susan Unterberg, dont les dons généreux ont soutenu les recherches à l'origine de ce catalogue et de l'exposition qui l'accompagne. Karan est l'auteure des « Notes des archives » publiées ici et a supervisé des stagiaires et bénévoles académique dévoués : Cole Maritz, Will Patterson, Kerri Sullivan, Sean O'Hanlan, Samantha Anderson, Joy Kerveillant, Lizzie Zelter, Lila Murphy, Michelle Gingras, Lauren Wright, Rachel Andrews, Becca Gray, Virginia McBride, et plus récemment, Emma Fisher. Russell Isaacs, Liz Garofano et Lowell Pettit ont aidé la succession de Diane Arbus à préparer les archives pour leur nouvelle demeure au Met. La bénévole de longue date Jeanne Savitt mérite une mention spéciale pour sa perspicacité et sa camaraderie sur ce projet et tant d'autres. p225

The Met's team of conservators, headed by Nora Kennedy, Sherman Fairchild Conservator in Charge of the Department of Photograph Conservation, has spent hundreds of hours working on the original materials in the archive, managing with Karan the proper storage of the artist's negatives and prints, her collection of photographs by other artists, and her papers and library. For the exhibition itself, conservators Katherine C. Sanderson, Lisa Barro, Nancy Reinhold, Jana Krizanova, and Georgia Southworth worked on the conservation of more than seventy vintage gelatin silver prints that have never before been exhibited or published.

L'équipe des restaurateurs du Met, dirigée par Nora Kennedy, conservatrice en chef Sherman Fairchild du département de la conservation des photographies, a passé des centaines d'heures à travailler sur les matériaux originaux des archives, gérant avec Karan le stockage approprié des négatifs et tirages de l'artiste, de sa collection de photographies d'autres artistes, ainsi que de ses papiers et de sa bibliothèque. Pour l'exposition elle-même, les restaurateurs Katherine C. Sanderson, Lisa Barro, Nancy Reinhold, Jana Krizanova et Georgia Southworth ont travaillé sur la restauration de plus de soixante-dix tirages vintage sur papier salé à la gélatine qui n'avaient jamais été exposés ni publiés auparavant.

P259

Under the direction of Mark Polizzotti, Publisher and Editor in Chief, the Museum produced a book as idiosyncratic as its subject, a volume edited by Kamilah Foreman and designed by Daphne Geismar. Peter Antony and Lauren Knighton oversaw the physical printing of the volume, and Elizabeth DeMase secured all image rights for photographs outside The Met's collection. Eileen Travell, in the Museum's Photograph Studio, created the image files from which Martin Senn in his atelier in Switzerland made the tritone separations.

Sous la direction de Mark Polizzotti, éditeur et rédacteur en chef, le musée a produit un livre aussi singularité que son sujet, un volume édité par Kamilah Foreman et conçu par Daphne Geismar. Peter Antony et Lauren Knighton ont supervisé l'impression physique du volume, et Elizabeth DeMase a obtenu tous les droits d'image pour les photographies extérieures à la collection du Met. Eileen Travell, du studio photographique du musée, a créé les fichiers d'images à partir desquels Martin Senn, dans son atelier en Suisse, a réalisé les séparations tritones.

While The Met has unparalleled holdings of vintage prints by Arbus, the shape of the artist's achievement in the years 1956–62 could not be fully understood without important loans of rare works. The following generous art lovers, as well as several others who wish to remain anonymous, lent photographs to the exhibition: Trustees Joyce Frank Menschel, Ann Tenenbaum, and Philip A. Bruno; Andrea Krantz and Harvey Sawikin; Eileen and Michael Cohen; John Cheim; Andy Pilara, Pier 24 Photography, San Francisco; Roger Mooney and Donald Stein; Andy Cohen and Steve Kloves; Jeffrey Fraenkel and Alan Mark; Fraenkel Gallery, San Francisco; courtesy Doon Arbus and Amy Arbus. These loans were managed by Karan Rinaldo with the assistance of Anna Wall and Beth Saunders in the Department of Photographs and Allison E. Barone in the Registrar's Office.

Bien que le Met possède une collection inégalée de tirages vintage d'Arbus, l'ampleur des réalisations de l'artiste entre 1956 et 1962 ne pourrait être pleinement comprise sans les prêts importants d'œuvres rares. Les généreux amateurs d'art suivants, ainsi que plusieurs autres souhaitant rester anonymes, ont prêté des photographies pour l'exposition : les administrateurs Joyce Frank Menschel, Ann Tenenbaum et Philip

A. Bruno ; Andrea Krantz et Harvey Sawikin ; Eileen et Michael Cohen ; John Cheim ; Andy Pilara, Pier 24 Photography, San Francisco ; Roger Mooney et Donald Stein ; Andy Cohen et Steve Kloves ; Jeffrey Fraenkel et Alan Mark ; Fraenkel Gallery, San Francisco ; avec l'aimable autorisation de Doon Arbus et Amy Arbus. Ces prêts ont été gérés par Karan Rinaldo avec l'aide d'Anna Wall et Beth Saunders au département des Photographies et d'Allison E. Barone au bureau des registraires.

The exhibition design at The Met Breuer was executed by Brian Oliver Butterfield, Senior Exhibition Designer, who worked from a series of provisional sketches I conceived years ago; the graphics were by Anna Rieger. Allison Barone and Katy Uravitch in the Exhibitions Office, Ellum Roberts in Buildings, and Patrick Paine at The Met Breuer all helped to bring the show to life in the galleries. Jed Bark of Bark Frameworks designed and manufactured the frames; at the Museum, Predrag Dimitrijevic cut the mats, fitted the photographs, and with Ryan Franklin, installed the show with classic finesse, efficiency, and their renowned attention to detail.

La conception de l'exposition au Met Breuer a été réalisée par Brian Oliver Butterfield, designer d'exposition en chef, qui a travaillé à partir d'une série de croquis provisoires que j'avais imaginés des années plus tôt ; les éléments graphiques étaient de Anna Rieger. Allison Barone et Katy Uravitch du bureau des expositions, Ellum Roberts du service des bâtiments, et Patrick Paine au Met Breuer ont tous contribué à donner vie à l'exposition dans les galeries. Jed Bark de Bark Frameworks a conçu et fabriqué les cadres ; au musée, Predrag Dimitrijevic a découpé les passe-partout, ajusté les photographies, et avec Ryan Franklin, a installé l'exposition avec une élégance classique, une efficacité remarquable et leur attention légendaire aux détails.

P260

Jennifer Russell, former Associate Director for Exhibitions; Aileen Chuk, Chief Registrar; and their staffs, including Linda Sylling, Martha Deese, and Allison Barone, orchestrated the exhibition tour. Sharon H. Cott, Senior Vice President, Secretary, and General Counsel, and her team, including Cristina Dei Valle, coordinated all legal matters with John Pelosi, counsel to The Estate of Diane Arbus. Clyde B. Jones III, Senior Vice President for Institutional Advancement, and the entire Development team, including Nina McN. Diefenbach, Jason Herrick, Sarah Higby, and Elizabeth A. Burke, found the necessary resources. Sandra Jackson-Dumont, Frederick P. and Sandra P. Rose Chairman of Education, and her colleagues conceived and executed all the educational activities, including symposia, talks, and teen workshops. The successful promotion of the exhibition worldwide was coordinated by Alexandra Kozlakowski, Senior Press Officer, and Jennifer Oetting, Senior Manager for Advertising and Marketing, under the supervision of Cynthia L. Round and Elyse Topalian, all in Communications.

Jennifer Russell, ancienne directrice adjointe des expositions ; Aileen Chuk, registraire en chef ; ainsi que leurs équipes, y compris Linda Sylling, Martha Deese et Allison Barone, ont organisé la tournée de l'exposition. Sharon H. Cott, vice-présidente principale, secrétaire et conseillère générale, ainsi que son équipe, incluant Cristina Dei Valle, ont coordonné toutes les questions juridiques avec John Pelosi, avocat de la succession de Diane Arbus. Clyde B. Jones III, vice-président principal pour le développement institutionnel, et toute l'équipe du développement, y compris Nina McN. Diefenbach, Jason Herrick, Sarah Higby et Elizabeth A. Burke, ont trouvé les ressources nécessaires. Sandra Jackson-Dumont, présidente Frederick P. et Sandra P. Rose de l'éducation, et ses collègues ont conçu et mis en œuvre toutes les activités éducatives, y compris les symposiums, les conférences et les ateliers pour adolescents. La promotion réussie de l'exposition à l'échelle mondiale a été coordonnée par Alexandra Kozlakowski, responsable de la presse, et Jennifer Oetting, responsable principale de la publicité et du marketing, sous la supervision de Cynthia L. Round et Elyse Topalian, toutes deux au service de la communication.

P260

Additional expertise and advice came from numerous individuals near and far, all of whom merit my grateful acknowledgment: Carrie Rebora, Christine Coulson in the Office of the Director; Jeffrey Fraenkel, Frish Brandt, Amy Whiteside, and Tiffany Harker at Fraenkel Gallery, San Francisco; Bonnie Briaat in New York; Robert Rubin and Mark Lyon in Paris; Anthony d'Offay and Marie-Louise Laband in London;

Maria Morris Hambourg in Providence; Eddie Rosenheim in Saint Louis; and Phoebe, Julia, and Kellye Rosenheim on West End Avenue.

Des conseils et une expertise supplémentaires sont venus de nombreuses personnes, proches ou lointaines, à qui je tiens à exprimer ma profonde gratitude : Carrie Reborá, Christine Coulson au bureau du directeur ; Jeffrey Fraenkel, Frish Brandt, Amy Whiteside et Tiffany Harker de la Fraenkel Gallery à San Francisco ; Bonnie Briaat à New York ; Robert Rubin et Mark Lyon à Paris ; Anthony d'Offay et Marie-Louise Laband à Londres ; Maria Morris Hambourg à Providence ; Eddie Rosenheim à Saint Louis ; ainsi que Phoebe, Julia et Kellye Rosenheim sur West End Avenue.

Lastly, I am profoundly indebted to Philippe de Montebello and Thomas P. Campbell, the two museum directors I have had the great pleasure to serve under at The Met for the last twenty-eight years. The former challenged me personally to make sure that the Museum would always offer the world's most important works of art; he signed the acquisition papers for the Diane Arbus Archive in 2007. The latter approved this foundational exhibition and gave it pride of place in the inaugural season of The Met Breuer. I sincerely appreciate their support as well as that of my other talented colleagues in the Department of Photographs: Douglas Eklund, Mia Fineman, Stephen Pinson, Meredith Reiss, and Myriam Rocconi.

JEFF L. ROSENHEIM

Enfin, je suis profondément reconnaissant à Philippe de Montebello et Thomas P. Campbell, les deux directeurs du musée sous lesquels j'ai eu le grand plaisir de travailler au Met au cours des vingt-huit dernières années. Le premier m'a personnellement mis au défi de veiller à ce que le musée offre toujours les œuvres d'art les plus importantes au monde ; il a signé les documents d'acquisition des archives Diane Arbus en 2007. Le second a approuvé cette exposition fondatrice et lui a accordé une place de choix lors de la saison inaugurale du Met Breuer. J'apprécie sincèrement leur soutien ainsi que celui de mes autres collègues talentueux du département des Photographies : Douglas Eklund, Mia Fineman, Stephen Pinson, Meredith Reiss et Myriam Rocconi.

JEFF L. ROSENHEIM

P271

*The thing that's important to know is that you never know.
You're always sort of feeling your way.
Diane Arbus, March 1971*

La chose importante à savoir, c'est que l'on ne sait jamais.
On avance toujours un peu à tâtons.
Diane Arbus, mars 1971