

#01 Una casa en la colina, Hollywood, California, 1963_ CAROL AMSTRONG

[Basado en el texto publicado en *Artforum*, Noviembre, 1999.]



La obra de Diane Arbus *Una casa en lo alto de una colina*, Hollywood, California, 1963, resulta destacable tanto por lo que alberga como por lo que no dice. En dicho trabajo desaparece la figura humana, que ocupa una posición central en la mayor parte de la obra de Arbus, dejando a un lado los *monstruos* que forman parte de su material más célebre. Ciertamente, en la imagen prácticamente no aparece casi nada en primer plano, ese sitio que habitualmente está reservado a la máscara humana que nos enfrenta en las fotografías de Arbus. Asimismo, también cabe destacar la falta de foco fisonómico de su fotografía, de esa atención que suele prestar al rostro y a la pose, y las condiciones de ausencia tanto de orientación frontal como de posado que hacen referencia a su lucha contra las rarezas del aspecto humano (lo que convierte sus trabajos fotográficos en elementos que tienen un marcado sabor a siglo diecinueve, tanto en lo que respecta a su detallada quietud como en lo que hace referencia a su aura de monumentalidad espectral).

Y aún con todo, *Una casa en lo alto de una colina* es una fotografía de carácter gótico. Deslizándose sobre el cielo del crepúsculo aparecen rachas de algodonosas nubes cuyas diagonales luminosas renuncian a la disposición inerte y cuadrículada de la fotografía, perturbando el aplanado cubo de espacio que esculpe, desequilibrando la equidistancia de su horizonte, de arriba abajo de la celda fotográfica, rompiendo el encantamiento de su falta de movimiento con un rastro de traslación, al igual que ocurre con el *Equivalente* de Stiglitz, cuyas nubes presentan una vertiginosa nota en un mundo que, de otro modo, tendría el aspecto de haber encallado. Su barrido es alcanzado y contrarrestado por un primer plano que surge amenazador ocupado en su totalidad por hierbas y rastros secos californianos, lindando abruptamente con el quebradizo horizonte, y por un edificio abandonado, como ocurre con el horizonte casi equidistante con respecto a los bordes de la fotografía, de tal manera que se convierte en un elemento indicador de la simetría cercana de la imagen. A pesar de la zona en gris oscuro que ocupa a lo largo de la línea del horizonte y el primer plano, la piedra de la estructura, las ventanas, el bordillo del edificio y las escaleras metálicas antiincendio aparecen nítidamente marcadas.

La *casa* es una fachada y, como tal, da cobertura a la falta de paramento que aparece resaltada en otras fotografías de Diane Arbus. Pero, debido al ligero alejamiento con respecto a la frontalidad, alcanzamos a contemplar que se trata de una fachada vacía, fantasmagórica y con los ojos hundidos, sin nada más allá -como atestigua la armadura expuesta que está situada detrás y como los restos de andamiaje desprendido que se vislumbran ponen de manifiesto con sobrenatural precisión. Manteniéndose al margen por sí mismo, con un aspecto que recuerda a una escalera que conduce a ninguna parte -como ocurre con la escalera antiincendios cuya forma imita. Dicho detalle es un elemento aislado, un agujero patético y absurdo, y como tal apunta nuevamente a toda la oscura particularidad que conforma la fachada y la fotografía que la contiene. La diferencia del edificio en relación con una ruina gótica queda remarcada por el inexpresivo título de la fotografía y la comprensión tardía de que debe tratarse de un decorado de Hollywood, una habitación ficticia abandonada en relación con una serie de usos alternativos que apuntan a un momento indeterminado, probablemente no demasiado lejano en el tiempo. Se trata de una imagen procedente del país de las películas de cine, recordamos súbitamente, y el pasado que evoca es el de las ilusiones que el celuloide pone en marcha. Y, de esta manera, la melancolía que despierta la escena resulta más propia de *West Side Story* (la película rodada en 1961, a medias en localizaciones exteriores y en estudio) que de *Wuthering Heights* (*Cumbres borrascosas*, la novela).

Todo ello me vuelve a poner en la pista de que aquello que está ausente en *Una casa en lo alto de una colina*. Para empezar, Nueva York, ese lugar predominante -si bien no exclusivo- en el trabajo fotográfico de Arbus. Después, los rostros de sus habitantes. Y, finalmente, y desde un punto de vista más general, la vida y los lugares habitados. *Una casa en lo alto de una colina* es una fotografía de la ausencia de los objetos que representa, simbolizando la ausencia constitutiva de la propia fotografía en el falso y desértico piso de apartamentos de Nueva York: la falta no sólo de Nueva York, de sus fachadas y de sus rostros de la superficie de la fotografía, sino la ausencia de un lugar en relación con la foto de cualquier sitio, la ausencia de rostros

en relación con la foto de cualquier rostro, por no hacer mención al elemento vital en relación con los restos mortales que representa cualquier fotografía. Asimismo, también simboliza la relación que existe entre las ausencias que conectan del mismo modo la fotografía de plata y la pantalla de plata: la relación entre la insuficiencia que representa una y el milagro que supone la otra. Ambos elementos, la fotografía objetiva y la ficción fílmica se basan en lo que una vez fue (pero que ha dejado de ser). Mas el sosiego de las fotografías de Arbus aún reina sobre la emoción de la película, haciendo que vuelva a tierra, conduciéndolas hacia el ensimismamiento y hacia el irremediable carácter de elemento perteneciente al pasado que constituye la esencia de la fotografía.

A decir verdad, *Una casa en lo alto de una colina* es una fotografía excepcional. Arbus sólo fotografió un puñado de lugares vacíos (por ejemplo, *A castle in Disneyland* [Un castillo en Disneylandia], California, 1962; *Xmas tree in a living room in Levittown* [Árbol de Navidad en una sala de estar en Levittown], L.I., 1963 o *A lobby in a building* [Vestíbulo de un edificio], Ciudad de Nueva York, 1966). Todas estas fotografías catalogan una humanidad ausente, y todas hablan de la relación entre ellas mismas y otras ilusiones producidas en serie –el castillo de Disney por la noche, cuando los visitantes se han marchado, tan fraudulentamente misterioso como el decorado de Hollywood con las zarzas de la Bella Durmiente creciendo a su alrededor; un árbol de Navidad cargado de oropes tan argenteo como la propia superficie de la placa fotográfica; papel pintado fotográfico que convierte los grandes exteriores en interiores urbanos, tan planos como la impresión en blanco y negro que los *re-representa*. Y todos estos elementos, en su genuina anormalidad, apuntan nuevamente a las preocupaciones características de Diane Arbus. Pero ninguna lo hace en mayor medida que la anómala *Una casa en lo alto de una colina*.

En cierta ocasión, Arbus afirmó: “Últimamente, me sorprende sobremanera en qué medida me gusta aquello que los espectadores no pueden ver en una fotografía. Se trata de una oscuridad física real. Y para mí resulta muy estimulante contemplar nuevamente la oscuridad”. Lo que Arbus pretendía comunicar con el concepto de oscuridad es algo que tuvo un carácter *técnico* y *psíquico* –el importante principio que supone realizar una *mala* fotografía, conjuntamente con el imposible postulado del deseo (que siempre quiere obtener aquello de lo que adolece). Hacía referencia a algo paradójico: la emoción que supone contemplar la invisibilidad, el amor que implica ver aquello que no se puede ver. *Una casa en lo alto de una colina* habla literalmente acerca de su propia oscuridad: la mayor parte de dicha oscuridad queda confinada en la sombría parte del espectro en blanco y negro, sin habitarlo por completo, el lugar en el que la fotografía se detiene y pone de manifiesto sus detalles, revelándolos. Como tal, simplemente se recuesta sobre el horizonte de su propia desaparición dentro del elemento gris de la fotografía. Al mismo tiempo, y debido al aire de abandono que rodea esta *casa que no es una casa*, la imagen convoca todo aquello que no puede contemplarse en la misma –no sólo se trata de los rostros que no están allí, sino también de los actores que no actúan, el equipo de rodaje que no rueda película alguna, las cámaras que no están presentes y que, con su ausencia, en todos los momentos, se detuvieron en un instante único que forma parte del pasado. Esta casa de Hollywood, que no es gótica y no pertenece a Nueva York, evoca la quimera que constituye la propia fotografía, ya que se sitúa en la cúspide a medio camino entre la era propia del recuerdo de Daguerre y la época que hace referencia a la fantasía hollywoodiense, escenificando su extraña contienda entre un crepúsculo fotográfico y un anochecer cinematográfico.

A house on a hill, Hollywood, California, 1963_ CAROL AMSTRONG

[Based on the text published in *Artforum*, November, 1999.]

Diane Arbus's *A House on a Hill*, Hollywood, California, 1963, is remarkable for what isn't in it as much as for what is. Missing from it is the human population that is front and center stage in most of Arbus's work, never mind the *freaks* that are its most celebrated fare. Indeed, there is almost nothing at all in the foreground of the image, that place from which the human mask customarily confronts us in an Arbus photograph. And so absent from it as well is the physiognomic focus of her photography, its attention to the face and the pose, and the conditions of facingness and posedness that attend her squaring-off against the oddities of human appearance, making her photographs so peculiarly pseudo-nineteenth-century in their detailed stillness and their aura of spectral monumentality.

And yet *A house on a hill* is a gothic photograph. Scudding across the sky at twilight are streaks of cottony clouds whose luminous diagonals throw off the photograph's inert, foursquare arrangement, disturbing the flattened cube of space that it carves out, unbalancing the equidistance of its horizon from the top and bottom of the photographic cell, breaking the spell of its motionlessness with the trace of

movement. Like a Stieglitz *Equivalent*, those clouds introduce a vertiginous note into an otherwise grounded world. Their sweep is met and countered by a looming foreground full of nothing but dry California grass and weeds, abruptly abutting the brittle horizon, and an abandoned building, like the horizon almost equidistant from the photograph's edges, so that it is a marker of the image's near-symmetry. Despite the dark-gray zone that it occupies along with the horizon and the foreground, that structure's stonework, windows, cornice, and metal fire escapes are all specified.

The *house* is a facade, and as such it fronts for the facingness foregrounded in Arbus's other photographs. But because of its slight turn away from frontality, we can see that it is an empty facade, spooky and hollow-eyed, with nothing back of it—as the exposed armature behind it testifies, and the piece of detached scaffolding glimpsed next to it punctuates with preternatural precision: Standing off by itself, looking as much like a ladder to nowhere as the fire escapes whose form it mimics, that detail is isolate, a nonsensical and poignant puncture, and as such it points back to all the dim particularity that makes up the facade and the photograph that contains it. The building's difference from a gothic ruin is urged by the photograph's deadpan title and the double-take realization that this must be a Hollywood set, a counterfeit habitation forsaken of its ersatz uses at some indeterminate time likely not so very long ago. This is a picture of the land of the movies, we are all of a sudden reminded, and the past that it evokes is that of movieland illusions. And thus the melancholy of its scene is less *Wuthering Heights* (the book) than *West Side Story* (the movie, 1961, shot half on location and half on set).

Which brings me back to what is absent from *A house on a hill*. New York, to start with, that predominant though not exclusive site of Arbus's photographing. The faces of its inhabitants, to follow. And life and habitation more generally, after that. For *A house on a hill* is a photograph of the absence of the things it depicts, emblemizing the constitutive absence of photography itself in the deserted, faux New York tenement: the lack not only of New York, its facades, and its faces from the photo's surface, but of any place from any place-photograph, any face from any face-photograph, not to mention any life from the mortuary remains that any photograph is. And it emblemizes as well the relation between the absences that ground the silver photograph and the silver screen alike: the relation between the lacking of the one and the mirage of the other. Both of them, the factual photograph and the filmic fiction, are founded on that-has-been (but is no more). But the stillness of Arbus's still reins in the movingness of the movie, bringing it back to earth, to the pensiveness and the irremediable pastness of the photograph.

It is true that *A house on a hill* is an exceptional photograph. Arbus photographed only a few other empty places (e.g., *A castle in Disneyland*, Cal. 1962; *Xmas tree in a living room in Levittown*, L.I. 1963; *A lobby in a building*, N.Y.C. 1966). All of those pictures index an absent humanity, and all of them speak of the relation between themselves and other mass-produced illusions –the Disney castle at nighttime when the visitors have left, as fraudulently mysterious as the Hollywood set with the Sleeping Beauty brambles grown up around it; a tinsel-laden Christmas tree as silvery as the photograph's surface; photographic wallpaper rendering the great outdoors in an urban indoors, as flat as the black-and-white print that re-represents it. And all of them, in their very aberrance, point back to Arbus's signature preoccupations. But none more so than the anomalous *A house on a hill*.

Arbus once said, “Lately I’ve been struck with how I really love what you can’t see in a photograph. An actual physical darkness. And it’s very thrilling for me to see darkness again.” What she meant by darkness was something at once *technical* and *psychical* –the important principle of making a *bad* photograph, together with the impossible postulate of desire (which always wants what it lacks). She meant something paradoxical: the thrill of envisioning invisibility, the love of seeing what you can’t see. *A house on a hill* is literal about its obscurity: Most of it verges on that dark part of the black-and-white spectrum, without fully inhabiting it, the place at which the photograph stops yielding up its details to sight. As such, it sits just on the horizon of its own disappearance into the gray element of photography. At the same time, because of the air of abandonment that surrounds this *house-that-is-no-house*, the image summons up everything else that can’t be seen in it –not only the faces that aren’t there, but also the actors that no longer act, the crew that no longer films, the filmic apparatus that is no longer present, and with its absence, all the moments, stopped down to a single moment, that are (is) past. That faux-gothic, not-New York, Hollywood house conjures up the chimera that the photograph is, as it sits on the cusp between the eras of Daguerrean memory and Tinseltown fantasy, staging its eerie contest between a photographic dusk and a cinematic day’s end.