

INTRODUCCIÓN A BRUCE DAVIDSON

CARLOS GOLLONET

1. La emotividad que se expresaba por sí misma

Encontré mi camino en la vida a través de la lente de la cámara. La usé para plasmar mis sentimientos sobre el mundo. Todavía lo hago.

Bruce Davidson

Bruce Davidson (Chicago, 1933) se considera a sí mismo un fotógrafo humanista: su filosofía de la vida se basa en su relación personal con la realidad. Este es el tema fundamental de una obra que se entiende como confluencia entre el mundo y el fotógrafo, que muestra su percepción de la realidad, su voluntad y su sistema de valores. Su abstracta relación con el mundo toma cuerpo a través de la fotografía y eso, antes que el estilo o los temas concretos que aborda, define la obra de Davidson. Esta exposición recorre más de cincuenta años de trabajo, y aunque la elección de técnicas, procesos, temas y usos de su fotografía sean numerosos y variados, veremos cómo es la permanencia de su sistema de valores lo que la unifica y le da coherencia.

Estas han sido unas décadas muy intensas e interesantes tanto en la fotografía estadounidense como en la propia historia del país, y la obra de Davidson, por la fuerza y la capacidad de penetración de su visión, se ha convertido en parte de la iconografía de su tiempo. Aún hoy su obra es una permanente inspiración para las generaciones que le han sucedido. La fuerza que su arte despliega no se ciñe a una imagen individual —aunque las hay memorables y de extraordinaria densidad—, sino que se halla más bien en la acumulación que va produciendo la reiteración, en la yuxtaposición de ideas/imágenes que van conformando el mundo de los protagonistas de sus temas. Con ellos compartimos una intimidad a la que solo nos ha sido posible acceder a través de la carismática presencia de Davidson, que se granjeó la confianza y el acceso a la vida de las personas retratadas, incluso en los temas más conflictivos, con

una asombrosa facilidad. La sorprendente naturalidad con la que se muestran es reflejo de la cooperación, de ese compromiso mutuo de entrega, un proceso de búsqueda y descubrimiento del propio autor del que somos espectadores privilegiados. En este sentido, cabe mencionar que Davidson nunca roba una fotografía, sino que siempre hay un permiso previo; puede penetrar en la intimidad, pero nunca de manera intrusiva sino pactada.

Veremos cómo hay una evidente evolución entre los primeros proyectos y los más recientes, desde una mirada más afectiva y melancólica —desde la penumbra y cierta distancia en los planos— hasta una proximidad insistente y realista en sus retratos más despojados y directos. Se trata de una evolución suave, realizada por afinamiento. Aunque permanece su atención al detalle y su mirada poética, que no cae nunca en excesos sentimentales, moralistas o compasivos, su obra empieza a ser reflejo de un compromiso ético ante las duras realidades y los entornos precarios y vulnerables en los que se desenvuelve la existencia cotidiana de las personas fotografiadas. Unos entornos a veces marginales y casi ausentes en la cultura visual estadounidense de finales de los años 1950 que unos cuantos fotógrafos empezaron a hacer visibles a través de sus lecturas personales.

La infancia de Davidson no fue fácil: «Recuerdo a mis padres discutiendo detrás de puertas cerradas mientras yo jugaba con mis construcciones debajo de la mesa...»¹. A los 10 años, quedó asombrado al asistir por primera vez al proceso de un revelado en casa de un amigo y, con el primer dinero que pudo ahorrar, compró una cámara Falcon 127. Su madre accedió a montar un cuarto oscuro en el sótano. Había empezado una apasionada relación con la fotografía que aún continúa. Tres años más tarde, en 1946, su tío le regaló, con motivo de su Bar Mitzvah, una Argus A2 de 35 mm, una cámara mucho mejor y más versátil con la que empezó a fotografiar intensamente. Siempre dispuesto a echar una mano en casa (su madre se había divorciado hacía años), comenzó a trabajar en una tienda local de cámaras fotográficas. Allí conoció a un fotógrafo comercial, Al Cox, del que recibió sus primeras lecciones sobre técnica fotográfica.

A la edad de 16 años, en el último año de instituto, ganó un primer premio en un concurso para institutos a nivel nacional que organizaba la firma Kodak

¹ Bruce Davidson, *Photographs*, Agrinde, Nueva York 1978, pág. 8. Los datos biográficos reseñados provienen de las propias palabras de Bruce Davidson reseñadas en varios de sus libros, de la excelente biografía que Vicki Goldberg ha publicado recientemente y de las conversaciones del autor con el fotógrafo.

(la Kodak National High School Competition). Estaba claro que la fotografía se estaba convirtiendo en su manera de expresión personal y de relacionarse con el mundo. Su padrastro, casado con su madre un año antes, siempre le brindó su apoyo y lo inscribió en el Rochester Institute of Technology (RIT), un centro universitario especializado en fotografía técnica y aplicada. Solo necesitaba ya recibir las enseñanzas pertinentes y las influencias apropiadas para encender la chispa que pusiera en funcionamiento sus mecanismos creadores. En el RIT tuvo como profesor a Ralph Hattersley, que «nos expuso a la fotografía como medio de comunicación, como arte, como forma de vida»². Con Hattersley vio por primera vez un ejemplar de *El momento decisivo* (Images à la sauvette/The Decisive Moment, 1952) de Henri Cartier-Bresson, que se había publicado el año anterior: «Nos adentramos en su mundo, en el que los ritmos visuales y los tonos plateados nos proporcionaban una sensación de vida y un sentido de espíritu creativo»³; así como el fotoensayo de W. Eugene Smith publicado en *Life* en 1948, *Country Doctor*, una obra influyente y pionera que mostraba la manera de trabajar de Smith, penetrando en la vida de sus personajes, obsesionado como estaba con contar sus historias desde la honestidad. Estas, junto con las melancólicas fotografías que Robert Frank había realizado de los mineros de Gales en 1953, son sus primeras y decisivas influencias. En su último año en el RIT, cuyos contenidos curriculares eran básicamente técnicos, fue seleccionado para trabajar en el estudio de la Eastman Kodak Company en Nueva York, pero el monótono trabajo comercial que este puesto le brindaba resultaba demasiado aburrido para él y al año siguiente solicitó la entrada en la Universidad de Yale para estudiar diseño gráfico.

Uno de los trabajos que mostró a Josef Albers, el conocido artista y profesor alemán proveniente de la Bauhaus, cuando este lo entrevistó en Yale, fue el realizado durante su estancia en el RIT sobre la Light House Mission de Rochester (para entonces ya contaba con una Contax y una Leica, y había montado un pequeño cuarto oscuro en su habitación). La serie, dedicada a un lugar de encuentro donde los indigentes se reunían los domingos para recibir un sermón y algunos sándwiches, no sorprende tanto hoy —conociendo su obra posterior— por su tratamiento de un tema de corte social como por su acercamiento respetuoso, fruto de su interés y conocimiento, que desvela una empatía respecto a los sujetos retratados: «Con esos

² Bruce Davidson, *Outside Inside*, Steidl, Gotinga 2009, vol. 1, pág. 8.

³ B. Davidson, *Photographs*, op. cit., pág. 8.



Light House Mission, Rochester, Nueva York, 1953

hombres fue la primera vez que asimilé la emotividad que se expresaba por sí misma a través de mis fotografías. Sentía algo por ellos»⁴. Estos hombres aparecen aislados, pensativos; las fotografías enlazan directamente con otros trabajos posteriores, así como con el aire melancólico y fuertemente contrastado de las citadas fotografías de Frank. Como escribe Vicki Goldberg, «estas fotografías también constituían su primera serie, su primera exploración continuada»⁵, una indagación inicial que lo diferencia de la manera de trabajar de Cartier-Bresson, pero no así de los fotoperiodistas como Smith, cuyas palabras alientan desde el inicio al joven Davidson: «...el ámbito de la fotografía debe buscar hombres con integridad, de mente abierta, de propósito sincero, con la inteligencia y perspicacia necesarias para penetrar el núcleo vital de las relaciones humanas y con la rara habilidad de poder dar la totalidad de sus hallazgos imparciales al mundo»⁶.

Como proyecto final del curso de diseño gráfico, Davidson decidió fotografiar al equipo de fútbol de la universidad. Siguiendo la línea de su trabajo anterior, no fijó su atención en la acción, en las imágenes habituales de los deportistas en el campo, sino en la tensión, en la atmósfera cargada de los vestuarios o el banquillo. Antes de marchar al servicio militar envió estas

⁴ Vicki Goldberg, *Bruce Davidson, Magnum Legacy. An Illustrated Biography*, Magnum Foundation/Prestel, Nueva York/Múnich 2016, pág. 21.

⁵ V. Goldberg, op. cit., pág. 24.

⁶ W. Eugene Smith, *Fotoperiodismo* (originalmente en *Photo notes*, junio de 1948), en Joan Fontcuberta (ed.), *Estética fotográfica*, Gustavo Gilli, Barcelona 2003, pág. 180.



«A Dangerous Silence», revista *Life*,
31 de octubre de 1955



Equipo de fútbol americano de la Universidad de Yale, New Haven, Connecticut, 1954

fotografías a la revista *Life*. Así terminaba su formación académica y empezaba su conocimiento del mundo a través de la cámara: «No siempre sé por qué fotografío algo. Es mi máquina de aprender»⁷. En aquel momento no había nada que le pudiera interesar más que ver sus fotos publicadas en la principal revista ilustrada del momento. Y esto ocurrió por sorpresa: mientras se encontraba haciendo el servicio militar en Arizona, aparecieron en el número del 31 de octubre de 1955 con el título «A Dangerous Silence». Era su primera colaboración con una revista ilustrada.

Life nació en 1883 como revista de humor e información general. En 1936, Henry Luce, el fundador de *Time*, compró todos los derechos y la transformó en una publicación enfocada hacia el fotoperiodismo, tanto de la actualidad semanal como de la historia, las artes o las ciencias, siempre con un gran apoyo en las imágenes. Su gran poder financiero le permitía conseguir exclusivas mundiales y mantener a un nutrido grupo de los mejores fotógrafos del momento en plantilla —Robert Capa, W. Eugene Smith, Gordon Parks o Philippe Halsman— o como colaboradores —Brassaï, André Kertész o Henri Cartier-Bresson.

⁷ V. Goldberg, op. cit., pág. 27.

Life era la revista con más influencia de esa época, casi lo que se podría denominar «el documento fotográfico de Occidente»; y los años 1950, los más importantes para la fotografía en los medios de comunicación, pues aún no había surgido la televisión. Además de *Life*, revistas como *Look*, *Picture Post*, *Fortune*, *Paris Match* o *Vu* conforman también una influyente representación de la vida cotidiana, de sus problemas y dificultades y de los valores del humanismo. Como señala Jorge Ribalta, su lenguaje encarna una preocupación real por los problemas sociales pero desde una óptica reformista: «Hay aquí una retórica del cambio y la mejora, de gente capaz de resistencia y coraje; pero no hay por ningún lado un lenguaje de disenti-miento, oposición o revuelta»⁸. El nuevo campo del fotoperiodismo a través de las revistas ilustradas contribuyó a aumentar la confusión entre el hecho fotográfico y la verdad moral. En las revistas del período de postguerra la fotografía de la vida social promulgaba casi de manera invariable un ideal social al señalar, por ejemplo, un problema necesitado de solución en los jóvenes delincuentes del Harlem —como muestra el reportaje de Gordon Parks «Harlem Gang Leader» (1948)— o al aplaudir un ejemplo de cómo deberían ser las cosas —el heroísmo del doctor Ernest Ceriani reflejado en *Country Doctor*, de Smith.

Un día de 1955, mientras realizaba el servicio militar y se dirigía hacia Nogales, en la frontera mexicana, para ver una corrida de toros, se topó en el camino con un anciano que conducía un viejo Ford y a quien pidió fotografiar: era John Wall, quien, junto con su esposa Kate, acogió a Davidson desde ese momento. La pareja, de 94 y 79 años respectivamente, le brindó su casa durante los fines de semana de permiso: «Fue la manera tan tierna de cuidarse el uno al otro, aislados en medio del imponente desierto y las escarpadas montañas, lo que me atrajo hacia ellos»⁹. Este es el primer proyecto personal que consideró completo y que empieza a sentar las bases de su manera de enfrentarse a un tema: «El tiempo que pasé con John y Kate me afectó enormemente e inspiró una forma de ver»¹⁰. Por primera vez crea un proyecto personal, desarrollado libremente y con la atención necesaria para transmitir un tema que en cierta manera pertenece a la experiencia privada del fotógrafo y que comparte con nosotros. Con unos contrastes exagerados de clarooscuro y un delicado acercamiento a los planos más íntimos (a veces, detalles insignificantes se van reforzando unos a otros), la serie nos



Autorretrato [con Kate Wall], Patagonia, Arizona, 1955

⁸ Archivo universal. *La condición del documento y la utopía fotográfica moderna*, Museo d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona 2008, pág. 14.

⁹ B. Davidson, *Outside Inside*, op. cit., vol. 1, pág. 295.

¹⁰ Idem.



La viuda de Montmartre, París, 1956



La viuda de Montmartre, París, 1956

introduce en una cotidianidad narrativa, el devenir de los días a través de los pequeños hechos que se repiten monótonamente, en un espacio atemporal, que despidе un halo melancólico muy presente en sus primeros años de trabajo y que nos recuerdan las formas poderosas, los tonos dramáticos y la narratividad de Frank y Smith.

Un año más tarde, cuando Davidson tenía 22 años, fue destinado a un campamento militar aliado cercano a París. Allí conoció a otro soldado francés que le presentó a su vecina del ático, una mujer que había llamado la atención de Bruce, Madame Margaret Fauché, viuda de un pintor impresionista de segunda fila, Léon Fauché, que había conocido a todos los protagonistas del movimiento. Casi consumida por la edad, rodeada de los cuadros y recuerdos de su marido, Davidson la visitó durante meses cada fin de semana y la retrató en un ambiente suspendido en el tiempo, en su pequeño y atestado apartamento lleno de recuerdos o en sus paseos por los parques parisinos. De nuevo, y es algo que confirma su manera de trabajar desde entonces, se enfrenta a un tema que lo afecta emocionalmente, próximo, y que le permite poner en práctica su ideal humanista, su manera de relacionarse con el otro a través de la fotografía. Con una estética muy similar a la que

utilizó para fotografiar a los Wall, a veces solo vemos la silueta de Madame Fauché, otras se vislumbra apenas su rostro iluminado en la penumbra de la habitación o comparece como un personaje secundario en un segundo plano tomando asiento en un parque, como ocurre en una interesante imagen en la que varios planos y tiempos se entrecruzan (cat. 7). La influencia de Cartier-Bresson parece aquí más cercana: «Estaba muy encandilado con Cartier-Bresson, pero estaba empezando a pasar mucho tiempo con el personaje. Supongo que es porque estoy buscando esa imagen que nunca encuentro por lo que me detengo mucho tiempo. El efecto acumulativo dice algo sobre el tema»¹¹.

Consciente del interés de la serie y de la calidad de las imágenes, las envió a *Life*, que las publicó poco después. También las mostró a Cartier-Bresson en la oficina de Magnum en París: sería su primer encuentro con quien se convertiría en amigo y mentor a partir de entonces. De vuelta en Nueva York comenzó a trabajar en *Life*, en un programa para jóvenes fotógrafos, con la promesa de ser incorporado como personal ese mismo año. Sin duda, la estela de Smith era el camino que quería seguir: «Sus fotorreportajes íntimos para *Life*, “Spanish Village”, “Midwife” o “Schweitzer”, me enseñaron que una fotografía no sólo podía comunicar emociones, sino que también puede servir a la condición humana»¹². Pero los temas de los primeros encargos no eran sin duda los que más le interesaban, pues no le permitían expresarse con el grado de conexión emocional que deseaba. Así que decidió no incorporarse de manera estable a la revista; en cambio, unos meses más tarde, en el invierno de 1958, se unió a la agencia Magnum. Davidson tenía 24 años y se convirtió en el miembro más joven de la agencia.

En la década de 1950, el fotoperiodismo seguía siendo prácticamente la única actividad con futuro en términos materiales y la más clara oportunidad para los jóvenes que, como él, querían dedicarse a la fotografía. Empleaba muchos de los principios de la documentación social —aunque era menos radical, menos propagandístico y más superficial—, si bien sufría las imposiciones del público estadounidense, una audiencia amplia de clase media que tendía a la exageración y la simplificación. Esto dificultaba las posibilidades de expresión individual, puesto que ocultaba el poder de la fotografía como elemento que posibilitaba el cambio o la provocación.

¹¹ V. Goldberg, op. cit., pág. 13.

¹² B. Davidson, *Photographs*, op. cit., pág. 9.

La tradición de la fotografía documental y del fotoperiodismo continuó en las décadas de 1950 y 1960, aunque coexistiendo con otras tendencias fotográficas más ajenas a Davidson como el formalismo, cuyo principal profeta había sido Alfred Stieglitz y sus seguidores más dinámicos Edward Weston y Ansel Adams. Su legado artístico seguía en la coherente evolución de la obra de sus contemporáneos Harry Callahan, Aaron Siskind y Minor White. A esta tendencia habría que añadir una última que venía de Europa de la mano de destacados miembros de las vanguardias que huían del nazismo y que, como László Moholy-Nagy, añadieron la tradición del formalismo experimental europeo a la receptiva fotografía estadounidense. El desplazamiento a América de miembros representativos de estas vanguardias tuvo una importancia inmensa: figuras como Moholy-Nagy, Marcel Duchamp, Piet Mondrian, Max Ernst o Josef Albers favorecerán la explosión del expresionismo abstracto de la Escuela de Nueva York, convirtiéndose en referentes para la consolidación de las vanguardias americanas en todos los campos de la cultura a finales de la década de 1950.

La agencia Magnum Photos, creada en 1947, era sin duda el entorno más propicio para una promesa del medio fotográfico como Bruce Davidson. Nacida bajo la forma de una cooperativa como reacción contra prácticas anteriores poco profesionales o deshonestas en el campo del fotoperiodismo, cuando Davidson se unió a ella tenía plenamente desarrollado su modelo de defensa de la autoría de la imagen, de los derechos de autor y de la libertad de acción de cada fotógrafo. Ese ambiente de camaradería, creatividad e intereses mutuos solo podía ofrecerlo en aquel momento Magnum y, sin duda, era lo que andaba buscando Davidson: «Había un ambiente abierto. Todos somos individuos. El fotógrafo manda. Si no quieres fotografiar algo no tienes por qué hacerlo. Es la única cooperativa fotográfica del mundo que funciona así»¹³. Gracias a la agencia, Davidson podía asegurarse unos ingresos que le permitieran desarrollar en mayor profundidad los proyectos que más le interesaban. Y su obra empezará entonces a ser conocida a través de las revistas más importantes del momento, como la citada *Life* y otras como *Esquire* o *Vogue*.

¹³ V. Goldberg, op. cit., pág. 44.

2. Aborto en la privacidad

A lo largo de cincuenta años en la fotografía, me he adentrado en mundos en transición, he visto gente aislada, explotada, abandonada e invisible. Trabajo con un esquema mental siempre cambiante, cuestionando las percepciones y los prejuicios. Concibo mi trabajo como una serie.

Bruce Davidson

Fue precisamente uno de los primeros encargos de Magnum lo que llevó a Bruce Davidson a realizar una de sus principales series, la más importante de su obra hasta esa fecha, *The Dwarf* (1958). Le propusieron visitar el circo Clyde Beatty, que estaba estacionado en el parque de atracciones Palisades Amusement de Nueva Jersey. El Clyde Beatty era uno de los circos más importantes de Estados Unidos, y algunas de las grandes figuras de la historia del circo americano actuaban en él: Clyde Beatty, la estrella de la compañía, domador de tigres y leones; Hugo Zacchini, el hombre bala; o el célebre payaso Emmett Kelly. Pero Davidson no se centra en la vistosidad ni en las proezas de los protagonistas que llenan los carteles del circo, sino en las actividades cotidianas que realizan los artistas y trabajadores en la trasera del circo y, especialmente, en la vida de Jimmy Armstrong, un payaso enano, trabajador incansable, hombre para todo en el circo además de divertir a los niños con sus disfraces y bromas. La manera de acercarse al tema con unas fotografías fuertemente contrastadas y una impresión oscura recrean el ambiente de tristeza fría que encontró Davidson. Sus palabras sobre el primer encuentro con el circo son muy descriptivas: «Caía una llovizna fría esa tarde cuando vi al enano por primera vez. Estaba de pie, solo, fumando un cigarrillo fuera de la tienda. Su torso contrahecho, su cabeza de tamaño normal y sus piernas atrofiadas me atraían y me repelían al mismo tiempo... Permaneció allí, aborto en la privacidad de sus pensamientos»¹⁴.

¹⁴ Bruce Davidson, *Circus*, Steidl, Gotinga 2007, pág. 5.



Jimmy Armstrong, Palisades, Nueva Jersey, 1958

Davidson se va introduciendo en su mundo, retrata sus diferentes actividades actuando o trabajando en las innumerables tareas que tiene asignadas, pero también cuando deja de ser Little Man y vuelve a ser Jimmy. El sentimiento de soledad y aislamiento, junto con el clima de respeto y humanidad que se desprende en estas fotografías, trasciende la mera documentación y hace de ellas las más poderosas de toda la serie del circo. Davidson viajó durante varias semanas con ellos, y fruto de esta relación nació una amistad duradera con Jimmy: «Aunque estos encargos profesionales y estos proyectos personales significaron un avance en mi carrera, echaba de menos la intimidad, la humanidad y el significado que había compartido con Jimmy»¹⁵. Lo vemos en la intimidad de la caravana, escuchando la radio en la cama con un gesto infantil de encogimiento (cat. 15), de búsqueda de protección

¹⁵ Idem, pág. 6.

del exterior, compartiendo un sándwich con Davidson en una cafetería ante la mirada socarrona de otros clientes (cat. 16), que le hacen recordar que tampoco es una persona «normal» fuera de su disfraz. Pero sobre todo destaca un portentoso retrato en el descampado del circo, de pie, fumando un cigarrillo, con un ramillete de flores en la mano, en el ambiente triste de un día lluvioso en el que, pese a la sonrisa dibujada con maquillaje, no deja de proyectar una enorme tristeza (cat. 14). Aunque la serie adquiere su fuerza por la acumulación de imágenes que forman el retrato de una vida, encontramos en cualquiera de estas fotografías poderosas imágenes/retratos con un fuerte valor individual. Davidson muestra ya, pese a su juventud, una capacidad extraordinaria para captar la esencia de la vida del personaje en una sola imagen. Desde estas primeras series se observa una manera original de abordar el tema, un compromiso que lo aleja de las convenciones de los fotorreportajes pero que lo acerca claramente a W. Eugene Smith en su heroico intento de encontrar un estándar de coherencia, intensidad y responsabilidad personal en sus trabajos. Algunas de estas fotografías aparecieron poco más tarde en la revista *Esquire*, en la que Davidson colaboró asiduamente. Su director se refería a ellas como: «La historia más hermosa y desgarradora que jamás publicamos»¹⁶.

Más tarde volverá al tema del circo cuando la revista *Show* le encarga fotografiar el circo Ringling Brothers & Barnum and Bailey en 1965, cuando la decadencia de los grandes circos itinerantes empezaba a ser evidente. Dos años más tarde, en la primavera de 1967, la revista *Holiday* lo envió a fotografiar un circo en Irlanda, el circo Duffy, donde los padres y siete hijos actuaban y manejaban este pequeño circo familiar de una sola pista. Por entonces Davidson estaba embarcado en su más conocida serie, *East 100th Street* (1966-1968), trabajo, como veremos, de una fuerte intensidad emocional; por ello, este último proyecto de circo le sirvió de desconexión. El salto de una década se aprecia claramente en su manera de afrontar el retrato (cat. 22), frontal y próximo, más avasallador (aunque, como siempre, sea pactado), en la línea de los retratos directos de Diane Arbus.

¹⁶ V. Goldberg, op. cit., pág. 49, n. 34.

3. No son sobre las bandas, sino sobre el hecho de ser adolescente

Allí pensé en la volátil energía vital de esos jóvenes olvidados de Brooklyn que viven en un lugar problemático llamado hogar.

Bruce Davidson

En 1959, Bruce Davidson leyó en la prensa un artículo sobre una reyerta entre dos bandas callejeras neoyorquinas. El tema era potencialmente interesante: ese momento daba inicio en su mente a lo que acabará siendo la serie Brooklyn Gang. Diez años antes, Gordon Parks había hecho un reportaje para *Life* sobre una banda en Harlem y retrató a su líder Red Jackson, de 17 años, con una penetrante mirada que nos recuerda el cine negro; este proyecto valió a Parks el reconocimiento y la incorporación al *staff* de *Life*, que priorizó una visión más agresiva sobre otras más cotidianas de la realidad en su trabajo. Davidson ya había explorado la vida callejera del Lower East Side en 1957, siguiendo la estela, según sus palabras, de Jacob Riis y Lewis Hine, que habían descrito la vida de esos vecindarios a principios de siglo. Pero ahora se trataba de algo diferente, pues se enfrentaba al retrato de un grupo absolutamente excluido de la sociedad, lo que era ciertamente peligroso. Davidson contactó con la banda de los Jokers —que había instigado una reyerta en Prospect Park, Brooklyn— a través del Comité para la Juventud de Nueva York, que se ocupaba de la reinserción de los jóvenes. Tras pasar unos días con ellos hasta las tantas en su esquina habitual, en la tienda donde holgazaneaban durante el día, o en la playa de Coney Island, adonde iban con las chicas, se ganó su confianza. Davidson tenía 25 años y ellos unos 17, la diferencia de edad no era demasiado acusada. Ellos provenían de familias católicas pobres de origen polaco o irlandés, mientras que Davidson era un judío de Illinois que, sin embargo, compartía con ellos una infancia difícil. Así, después de pasar algún tiempo con estos jóvenes,

Coney Island, Brooklyn, Nueva York, 1959



empezó a sentir cierta empatía con un tema que podría haberle resultado indiferente: «Cuando yo crecí no había nada que hacer, no existían estos servicios, pero mi madre nos preparó para ser autosuficientes y cuidar de nosotros mismos mientras ella estaba trabajando. Afortunadamente, no nos metimos en bandas... Pero yo me identificaba con el aislamiento de estos chavales. Así que en realidad estas fotografías no son sobre las bandas, sino sobre el hecho de ser adolescente»¹⁷. Efectivamente, pronto veremos que la serie no trata de trifulcas callejeras, sino de un profundo retrato de la tensión emocional, los problemas de abuso y abandono de estos chicos adolescentes en un barrio marginal con los que él se siente identificado: «Enseguida me di cuenta de que yo también sentía parte de su dolor. Estando cerca de ellos destapé mis propios sentimientos de fracaso, frustración y rabia»¹⁸.

Esa proximidad con los jóvenes, unido al hecho de que nadie se hubiera fijado en ellos hasta entonces, hizo que no lo vieran como un extraño y que fuera posible penetrar hasta lo más cotidiano e íntimo de sus vidas. «Mayormente, nadie nos hacía ningún caso. A muchos adultos no les gustábamos. Éramos una banda callejera y defendíamos nuestro terreno, ya sabes, nuestra tienda de chucherías, nuestro lado del parque, con las chicas

¹⁷ V. Goldberg, op. cit., pág. 53, n. 40.

¹⁸ Bruce Davidson, *Brooklyn Gang*, Twin Palm Publishers, Santa Fe, Nuevo México, 1998, pág. 81.

y esas cosas»¹⁹, decía uno de los protagonistas de la serie que aparece en varias imágenes, Bengie (cat. 29). Fue uno de los chicos que se mostraron más próximos a Bruce durante los once meses que duró el proyecto. Bengie (Robert B. Powers) contactó cuarenta años después con Davidson y completó así el círculo con su narración de los años posteriores, en los que la frescura y la vitalidad de estos adolescentes se habían desvanecido entre las drogas, el alcohol y la muerte. La mujer de Davidson, Emily Haas, lo entrevistó para una edición completa de la serie y, más tarde, para una monografía sobre su vida llamada *Bobby's book*, que se convirtió en un documento imprescindible para conocer la dureza, el aislamiento y el futuro truncado de la vida de estos jóvenes. Con estas palabras arranca el libro: «No había forma de que yo no acabara siendo un drogadicto, ninguna, ninguna. Bebo desde que tenía 8 años; mi madre y las otras solían hacer fiestas y nosotros dábamos lingotazos a las botellas, y sorbito a sorbito cogíamos un punto. Todo el mundo bebía en el barrio, no teníamos modelos que imitar. No había metas o principios en la vida de la gente, la gente era pobre, la gente hacía lo que podía y los viernes y los sábados iba al bar de la esquina y se daba un premio de un par de paquetes de seis cervezas y una botella de alcohol»²⁰.

El motivo de las bandas callejeras estaba mitificado y, en cierta medida, suavizado en su vertiente más cruda por otros exponentes culturales —como el musical *West Side Story* (1957), estrenado en Broadway con música de Leonard Bernstein y con versión cinematográfica de Jerome Robbins y Robert Wise en 1961, o la película de Nicholas Ray *Rebelde sin causa* (*Rebel without a Cause*, 1955), que retrata a un aislado e incomprendido adolescente interpretado por James Dean—, pero la narración de Bengie supone un amargo colofón a todo ello. En el relato de Davidson encontramos un retrato tan ágil y directo como en este mítico título del cine sobre problemática juvenil, donde la conquista de la autoestima, los problemas de comunicación con los padres, la dependencia del grupo y la creación de núcleos familiares sustitutorios están observados de forma admirable. En la generación de jóvenes estadounidenses de los años 1950 comienza a emerger una corriente inconformista que se extenderá en los años siguientes bajo diferentes formas de expresión contra lo establecido. Sin embargo, aunque uno de los miembros de la banda llevara siempre en el bolsillo un ejemplar de *Aullido* (*Howl*, 1956) —un libro de poemas de Allen Ginsberg clave en la

¹⁹ B. Davidson, *Brooklyn Gang*, op. cit., pág. 84.

²⁰ Emily [Haas] Davidson, *Bobby's book*, Seven Stories Press, Nueva York 2012, pág. 1.

Brooklyn, Nueva York, 1959



Generación beat y que constituye una crítica furiosa a las falsas esperanzas y las rotas promesas de la historia de su país—, estos chicos no eran, como los beatniks, los hijos de una sociedad opulenta instalada en el confort y en la autocomplacencia de un consumismo desenfrenado, sino los paupérrimos vástagos de familias desestructuradas, alcohólicas en su mayoría, con una formación escasa, cuando no analfabetas. Con otros chicos contestatarios podían tener en común poco más que el rock and roll, el sexo y, finalmente, las drogas, en las que, como consumidores o *dealers*, acabaron cayendo casi todos. De quienes aparecen en la serie Brooklyn Gang, Lefty fue el primero en morir por una sobredosis de heroína (cat. 35); luego Jimmy, uno de los mayores, el chico atractivo del grupo con aires de James Dean, siempre liado con los coches y que, como Cathy, ejercía de padre de los más jóvenes; y le siguió ella, la más guapa y admirada del grupo, desenfadada, absolutamente vital y que en una de las imágenes inolvidables de la serie se nos muestra con una especie de teatralidad inconsciente junto a Arty, que coloca el paquete de tabaco en el dobléz de una manga (cat. 41); se voló la cabeza después de llevar un tiempo metida en drogas. La fotografía es un alarde de composición: ella se recoge el pelo para colocarse unas horquillas con un movimiento implícito de baile y su imagen se refleja en la máquina

de cigarros del Ocean Time Bar, en Coney Island, mientras espera el ferry hacia Staten Island. En la línea de Henri Cartier-Bresson, esta imagen de Davidson consigue aislar uno de esos momentos iluminados, espontáneos y naturales.

Bruce Davidson no es un fotógrafo de calle en el sentido tradicional pero tampoco es un fotoperiodista convencional, y en esta serie encontramos características de ambos estilos. La mirada ágil de su Leica de 35 mm, que permitía una visión mucho más discreta, rápida e intuitiva, hace que esta serie tenga más acción que las anteriores, con toques gruesos y expresionistas que a veces muestran un claro desenfoque, una brutal inmediatez cinematográfica, a veces con una brillante y cálida iluminación que penetra en la escena (cat. 30). Seguimos viendo imágenes con fuertes contrastes de tono, pero por primera vez otras en las que se ha relajado esa tensión y donde hay una mayor gama de grises. En ocasiones hay encuadres radicales que cortan directamente las caras, unos personajes en pleno desarrollo de una acción y otros quietos en el fondo. Un estilo más gestual, una mirada fugaz, parcial y transitoria que, al estilo de Robert Frank, estaba aportando una nueva complejidad a la fotografía. Pero en Davidson sigue existiendo un compromiso absoluto con el tema tratado; recordemos que pasó once meses conviviendo con estos chicos. Y esto no es, desde luego, una característica de la fotografía de calle que no cuenta una historia concreta, tampoco del fotoperiodismo, que mantiene por principio el distanciamiento con el tema. Ni el heroísmo cotidiano de W. Eugene Smith, ni el amargor que atraviesa las imágenes de Frank. No hay juicios de valor ni una mirada moralista, pero sí penetrante, y en su manera de trabajar, acumulativa. Nos adentramos completamente en el mundo de estos chicos a través de las diferentes escenas captadas, de sus miradas perdidas o introspectivas, de sus gestos reveladores, de la complicidad con el fotógrafo que hace posible unas imágenes tan bellas y naturales como las parejas que bailan o se besan en la trastienda del bar.

Son muchas las imágenes memorables, pero el principal mérito está en el conjunto. Una manera de trabajar muy personal que se desarrolla en paralelo a la de otros grandes fotógrafos del momento, como Robert Frank o William Klein, y que ayuda a renovar el vocabulario de la fotografía de la década de 1950 con un lenguaje propio y una nueva libertad de visión.

La manera directa, espontánea pero narrativa, con que se enfrenta a esta serie, así como su capacidad para captar momentos auténticos y representativos, tienen mucho en común con Frank. Como ocurrirá con su trascendental libro *The Americans*, publicado ese mismo año en Estados Unidos, las fotografías de Davidson también resultaron difíciles de digerir para la mirada convencional de *Life*. Al presentarlas en la célebre revista, los editores le preguntaron dónde se podía encontrar esperanza en esas imágenes²¹. Él respondió que no la veía y le sugirieron que volviera cuando encontrara alguna... Finalmente fueron publicadas en *Esquire* en junio de 1959.

Los años 1950, entre las resonancias de *The Family of Man* y la llegada de *The Americans*, habían supuesto una pequeña revolución en la fotografía americana, que estaba sentando las bases para un completo desarrollo en la década siguiente. La famosa y grandilocuente exposición colectiva organizada por Edward Steichen en el Museum of Modern Art (MoMA) en 1955, *The Family of Man*, supuso la culminación de la fotografía documental humanista y, más específicamente, de la estética popular de las revistas. La personificación de los valores del fotoperiodismo de esta década llegó a su cénit con una exposición que no reconocía los logros individuales de los fotógrafos, sino que ilustraba un mensaje moral, una universalización de la experiencia humana y la omisión de las complejidades de la vida real arraigada en el orden social. Frente a ello, un notable grupo de fotógrafos realiza un trabajo bastante más radical: los suburbios de Dan Weiner, las familias afroamericanas de Louis Faurer, el propio mundo discriminado de Roy DeCarava o el agitado Nueva York de William Klein presentan un estilo resuelto, áspero e improvisado de la fotografía de calle parecido al de Robert Frank (en ciertos casos anterior a él). Muchos trabajarán también para las revistas como un modo de sobrevivir (Klein y Frank para *Vogue* y *Fortune*, Roy DeCarava para *Life*, *Look*, *Time*, etc.). La influencia del estilo de Klein en la escena neoyorquina de mitad de los años 1950 se ha infravalorado por el peso arrollador de la obra de Frank, pero su libro sobre Nueva York, su equivalente a *The Americans*, titulado *Life is Good and Good for You in New York. Trance Witness Revels*, fue publicado en 1956 con gran éxito. Su estilo directo, astuto y enérgico, su ácido reflejo de Nueva York, era esencialmente beat (como su título). Tuvo un importante impacto en jóvenes fotógrafos no solo en la vanguardia, sino también en la fotografía

²¹ V. Goldberg, op. cit., pág. 57.

comercial y de publicidad. La obra de ambos, en cuanto a forma y contenido, ejemplifica la fotografía de los años 1950 no tanto por su reflejo del estado de ánimo de la sociedad y la política del país, sino como producto de la cultura de esa década. Frank, inspirado en particular por Walker Evans, revisó una iconografía familiar del arte y la literatura estadounidenses, y lo hizo en la manera espontánea, aparentemente casual, gestual y elíptica de los años 1950²².

The Americans apareció en 1959 (un año antes, en Francia) con texto de Jack Kerouac y representó el punto de inflexión en la fotografía estadounidense: sus imágenes muestran gente común en situaciones cotidianas, pero lo que Frank estaba documentando era tanto su experiencia personal como la sociedad americana. El clima artístico en el que Frank produjo estas fotografías fue definido como «expresionismo abstracto», marcado por la improvisación en las prácticas artísticas, guiadas por la autenticidad y espontaneidad en su trabajo. La obra de Frank supuso un salto en la manera de ver y de fotografiar, un lenguaje visual radicalmente nuevo. Su libro se convirtió en un hito de la historia de la fotografía, pero también fue muy criticado en su momento, pues mostraba la imagen de un país desconocido: inhóspito, alienado, estéril y con un inquietante silencio. Bruce Davidson recordaba: «Ahí vi una América que menoscababa el sueño [americano] y lo sustituía por una verdad desgarradora. Para mí fue duro soportar esas fotografías amargas, hermosas...»²³.

Formalmente sus fotografías también eran radicales: no había imágenes perfectas, parecían tan frescas como fortuitas, nada estaba bien definido y todo parecía inestable, fragmentario. Frank no planteaba ningún momento decisivo, sino solo momentos en sí que a veces no eran fáciles de entender. Se centró en temas comunes que solían pasar desapercibidos y que aportaban una clase de belleza nueva tan común que resultaba complicada de ver, e incluso difícil de admitir, para un público habituado a las imágenes costumbristas y planas de las revistas ilustradas.

²² *American Images: Photography 1945-1980*, Penguin Books, Harmondsworth 1985, pág. 15.

²³ B. Davidson, *Photographs*, op. cit., pág. 10.

En 1960, Davidson recibió numerosos encargos de Magnum, que, en cierto modo, le sirvieron para desconectar de la intensidad de la serie Brooklyn Gang y de las amenazas que recibió al final por el pago de los derechos de las

*Marilyn Monroe y Montgomery Clift
durante el rodaje de Vidas rebeldes,
Reno, Nevada, 1960*



fotografías. Uno de estos encargos lo situó justo en el otro extremo, al tener que documentar el rodaje de *Vidas rebeldes* (*The Misfits*, 1961), dirigida por John Huston y con guión de Arthur Miller, y que lo acercaba a las estrellas de Hollywood del momento: Marilyn Monroe, Clark Gable y Montgomery Clift. Otro encargo fue el inicio de un importante trabajo para el que Cornell Capa lo había recomendado: fotografiar el Reino Unido para la revista *The Queen*, una publicación cultural dedicada al estilo de vida británico.

La revista conocía su trabajo, pues había publicado unos meses antes *Brooklyn Gang*. En ella colaboraban los mejores fotógrafos, como Henri Cartier-Bresson —que ya había publicado el año anterior el amplio reportaje «Red China»— o ese mismo año William Klein —con sus fotografías de Roma— y Richard Avedon —con las suyas de moda—²⁴. Se trataba de reportajes en profundidad sobre un tema. Así, cuando finalmente se publicó el trabajo de Davidson en el número de abril de 1961 bajo el título «Seeing Ourselves as an American Sees Us», se reprodujeron 27 imágenes. El reportaje no fue aclamado en el momento, y es fácil entender el porqué: era la mirada de un extranjero fijada en temas comunes que podían generar sorpresa, admiración, humor, incluso cierta melancolía en el propio Davidson.

²⁴ Bruce Davidson, *England/Scotland, 1960*, Steidl, Gotinga 2005, pág. 132.

Para llevar a cabo la serie, viajó durante tres meses por todo el país fotografiando en la calle, en interiores, de día o de noche, a grupos de personas o retratos individuales, e incorporando nuevos temas a su iconografía, como el paisaje, a veces disparando desde el pequeño coche que compró. El resultado es un extraordinario reportaje de un país que aún está saliendo de las dificultades de la postguerra. Y si bien es verdad que hay otras series en su obra que pueden considerarse más importantes por su visión concentrada en un tema concreto, en este caso se trata de un penetrante retrato de toda una sociedad en un montón de imágenes. De igual manera que Robert Frank en su viaje por las entrañas de Norteamérica mostró un país desconocido, una visión gris y solitaria que no se adaptaba al optimismo de moda y en el que aparecían todos los estamentos de la nación, Bruce Davidson también retrató la pobreza y la dignidad, la soledad y la alegría de una sociedad rígidamente estratificada y anclada en el pasado —que a un americano le producía como poco sorpresa, pero sin ese amargor de desesperanza que encontró Frank—. En común también tenían el valor de enfocar su objetivo hacia lo que es tan normal para los nativos que podría pasar desapercibido.

Como ocurre con otras series, la primera imagen de *England/Scotland, 1960* es una vista general de una calle: dos hombres con sombreros de copa pasan por la acera junto al Banco de Inglaterra (cat. 45), el atuendo tan formal y la calle vacía en contraste con las calles de Brooklyn atestadas de coches aparcados es notable: «Pensé para mí en lo lejos que estaba de mi propia experiencia esa necesidad de un código de vestimenta formal que lo distingue a uno de los demás en este sistema de clases»²⁵, afirma Davidson. El choque cultural es visible en otras imágenes más cómicas, como en la que aparecen dos nanis tirando de los carritos en un día ventoso mientras uno de los niños mira al fotógrafo (cat. 51) o una pareja completamente trajeada tomando el té en la playa (cat. 54). Es evidente que en el Londres de 1960 se podían encontrar algunos rasgos de una sociedad moderna, pero desde luego eso no está entre los intereses de Davidson. Lo que sí llamó su atención fueron los vestigios de los bombardeos de la guerra, aún visibles en las calles de Londres, cuyos efectos también eran patentes en la gente obligada a sobrevivir, como el vendedor bien trajeado, pero quizá en la miseria, que vende unos muñequitos musicales en la calle con quien probablemente sea

²⁵ B. Davidson, *England/Scotland, 1960*, op. cit., pág. 7.

su hijo (cat. 50), que actúa como ojeador, tal y como ocurría en la gris postguerra española con la figura del estraperlista.

Bruce Davidson conocía sin duda algunas imágenes del extraordinario retrato de la sociedad inglesa que el fotógrafo Bill Brandt hizo en su conocido libro *The English at Home* (1936), que tenía la virtud de encontrar frescura en lo mundano y extrañeza en las ceremonias más banales. En el trabajo de Davidson también encontramos todos los estratos de la sociedad británica, a veces mediante retratos individuales claramente identificativos de sus profesiones: la limpiadora, la revisora del metro, la telefonista o el noble; o más genéricos, como las imágenes que muestran la clase trabajadora británica en sus días de descanso en la playa. A veces hay un interés más narrativo, como se ve en el retrato del duque de Argyll en su castillo en Inveraray (cat. 58); o menos distante, fruto de la convivencia de Davidson con quienes retrata, como los pastores arrendatarios del duque, que aparecen en sus tareas cotidianas del campo o en el austero interior de su casa (cats. 56-57). En ellos es también evidente la fuerte estratificación social del país. Es muy interesante la secuencia de un hombre con semblante serio que lleva una cesta en un brazo y un manojo de flores en una mano y que Davidson presenta en tres momentos de lo que parece ser una misma escena.

En estas y otras escenas callejeras es donde se puede atisbar un recuerdo más claro de la clásica manera de fotografiar de Henri Cartier-Bresson. Sin embargo, en otras fotografías con un fuerte contraste de negros, un evidente granulado y una densa atmósfera creada, Davidson se aproxima más al trabajo que desarrolla Robert Frank en esos años. Al igual que ellos, Davidson utilizó una cámara de pequeño formato y una película que no había utilizado antes, Ilford HPS (hipersensible), que se ajustaba perfectamente al efecto que pretendía obtener. Así lo recuerda: «Esta película antigua tenía unas características que se correspondían con la luz filtrada por la bruma del mar, el cielo de ópalo y la niebla y la melancolía tan frecuentes en Londres, en campo abierto y a lo largo de la costa. La película Ilford captaba los tonos medios con ese poético sentimiento británico para la luz suave. Tenía un precioso efecto granulado»²⁶. Tampoco hace uso del flash en interiores, donde consigue esa iluminación natural un tanto cinematográfica.



Londres, 1960

²⁶ B. Davidson, *England/Scotland, 1960*, op. cit., págs. 133-134.



Whitby, Inghlaterra, 1960



Whitby, Inghlaterra, 1960



Whitby, Inghlaterra, 1960

Una de las fotografías más conocidas de Davidson es la que tomó a una joven adolescente que sostiene un gatito y a la que encontró en la calle junto a otros amigos (cats. 46-47). Esta joven le recordó inmediatamente a Cathy —la protagonista de algunas de las imágenes de Brooklyn Gang—, tal vez por su belleza, pero también porque tenía toda una vida por delante. Aquí recrea una típica atmósfera de fuertes contrastes, entre los personajes y el fondo con luces que se diluyen en un ambiente borroso; a todo ello se une el grano grueso, las miradas que se cruzan, el misterio de una situación sin resolver que hacen de esta fotografía una de las más imperecederas de este trabajo.

Cerramos este apartado comentando la misma fotografía con que Davidson cerró su libro *England/Scotland, 1960*. Es una fotografía que me gusta especialmente, difícil de apreciar por completo en un primer vistazo. Es la imagen de la reina Isabel II proyectada sobre las cortinas que bajan y cubren la pantalla del cine al finalizar la proyección (cat. 59). El público abandona la sala aún en la penumbra y ella se convierte en protagonista silenciosa de la escena, como si estuviera dispuesta a entablar una conversación. Era una costumbre habitual en los cines británicos cerrar la sesión con esta imagen y el himno nacional. Sin duda es apropiada para un cierre, tiene un poder evocador tremendo y muestra su capacidad para utilizar un nuevo lenguaje, abiertamente ambiguo, tanto como lo es el modo en que el mundo existe en la fotografía y cómo cualquier cosa fotografiada adquiere un nuevo protagonismo capaz de generar nuevas asociaciones con su entorno.

De vuelta a Nueva York, el director artístico de *Vogue* le planteó colaborar con la revista y fotografió algunos modelos de alta costura para un reportaje. Davidson se sentía atraído y distante al mismo tiempo del mundo de las revistas de moda. Pero el clima de compromiso e implicación personal de sus proyectos anteriores pesaba demasiado: «Me había alejado de la implicación emocional y de las relaciones que había mantenido con el enano y con la banda. No estaba seguro de adónde me estaba dejando llevar. Ese año solicité una beca Guggenheim para fotografiar “La juventud en América”. Quería encontrar el camino de vuelta a mí mismo»²⁷. Y efectivamente, esa fue la senda que escogió en los años siguientes: documentar la lucha por los derechos civiles.

²⁷ B. Davidson, *Photographs*, op. cit., pág. 11.

4. El camino hacia la libertad y la justicia

En mi búsqueda quería experimentar, destapar y exponer las bases de la segregación y el clima de pobreza que atravesaba el país. Necesitaba ver por mí mismo lo que la gente estaba soportando y lo que ya no se iba a tolerar más.

Bruce Davidson

Al comienzo de la década de 1960, que supuso un punto de inflexión en la lucha por los derechos civiles en Estados Unidos y el inicio de uno de los períodos más convulsos de su historia social contemporánea, irrumpen en la escena política nuevos actores —la población afroamericana y las organizaciones pacifistas y estudiantiles— que transformarán profundamente la sociedad. En la década anterior, la sociedad estadounidense se había caracterizado por una prosperidad sin precedentes y un importante proceso de igualación social. Aunque la transformación de los medios de comunicación y del transporte también tuvo un impacto esencial en su relación con una sociedad de masas mucho más cohesionada y homogénea, la segregación racial continuaba y ya se hacía insostenible. Tras la guerra mundial, millones de afroamericanos habían emigrado del sur a las ciudades del norte, lo que modernizó y urbanizó a un gran sector de la población negra que, en el sur, continuaba sumida en la vida rural. Un contraste que no hizo sino aumentar su conciencia política. Sin embargo, el movimiento no cobró una verdadera significación hasta que los negros del sur, más vulnerables, comenzaron a participar en la lucha por sus derechos.

Uno de los desencadenantes ocurrió en 1955, cuando Rosa Parks se negó a ceder su asiento en un autobús a un hombre blanco en la ciudad de Montgomery, en Alabama, donde Martin Luther King era pastor y cuya autoridad moral y liderazgo político tuvieron un peso decisivo en el desarrollo de la lucha por los derechos civiles. La acción de Parks y su represión

Nueva York, 1964



originó un boicot de la población negra a la compañía de autobuses y desencadenó que el movimiento adquiriera un carácter social, no violento, para extender el acceso pleno a los derechos civiles ante la ley de todos los ciudadanos. La estrategia, que se había mantenido sujeta al ámbito judicial hasta el momento, pasó a la acción directa mediante la movilización de masas, la resistencia no violenta y la desobediencia civil.

Los estudiantes empezaron a organizarse en distintas ciudades y a ocupar pacíficamente aquellos espacios que tenían prohibidos, como restaurantes, parques, cines, museos, etc., sucediéndose a diario los arrestos y las agresiones. En 1960, la Corte Suprema eliminó la segregación en todos los autobuses de las carreteras interestatales así como en las instalaciones relacionadas con ellos durante el recorrido (restaurantes, estaciones, etc.). Al año siguiente, el Congreso para la Igualdad Racial [Congress of Racial Equality] junto con el Comité Coordinador Estudiantil No Violento [Student Nonviolent Coordinating Committee] organizaron Viajeros por la Libertad [Freedom Riders], una iniciativa que consistía en poner a prueba la ley federal, que se estaba incumpliendo, con la puesta en marcha de viajes en autobús de los jóvenes activistas multirraciales hasta el sur profundo. Estos

viajes fueron una misión peligrosa. En Anniston, Alabama, un autobús era atacado con bombas incendiarias, lo que obligó a los pasajeros a huir para salvar sus vidas. Después, fueron golpeados brutalmente. Unos días más tarde, en Montgomery, otra muchedumbre atacó otro autobús lleno de «viajeros por la libertad» y llegaron a golpear a un operador de la cadena de televisión NBC y a Don Urbrock, fotógrafo de *Life*, con sus propias cámaras. En ese ambiente, *The New York Times* solicitó a Magnum un fotógrafo para cubrir los siguientes Viajes por la Libertad [Freedom Rides] que se estaban organizando. La agencia, ante el peligro evidente que entrañaba el trabajo, preguntó a sus fotógrafos y Bruce Davidson se ofreció como voluntario para cubrir el reportaje. Acababa de recibir una beca Guggenheim con un proyecto acerca de la situación de la juventud en América, de modo que, de la noche a la mañana, se subió a un autobús lleno de jóvenes voluntarios (cat. 73) protegidos por la Guardia Nacional, que viajó con los fusiles cargados y las bayonetas caladas. La comitiva salió de Montgomery con dirección a Jackson, Mississippi, dispuestos a luchar por los derechos civiles: todos sus integrantes fueron arrestados al llegar.

Davidson había vivido en grandes ciudades como Nueva York o Chicago y su conocimiento de la opresión y brutalidad contra los afroamericanos en el sur era parcial, hasta que lo conoció de primera mano: «Viajar en ese autobús con los Viajeros por la Libertad me sensibilizó, y la experiencia desarrolló mi percepción de la situación. En ese momento decidí seguir el camino hacia la libertad y la justicia conocido como Movimiento por los Derechos Civiles»²⁸. Estas serán las primeras fotografías (cats. 72-74) que realiza Davidson sobre esta nueva serie, que le va a ocupar desde 1961 hasta 1965 y que verá la luz en 2002, con el título *Time of Change* y por el que recibirá la primera beca National Endowment for the Arts concedida a un fotógrafo.

En conjunto, estas fotografías tienen un enorme valor histórico: es un documento imprescindible para entender la constancia e importancia que supuso aquella lucha para conquistar finalmente la igualdad de derechos. Y además también tienen un valor relevante en el desarrollo de Davidson como fotógrafo y en su vida personal, pues son unos años difíciles marcados por el fracaso de su primer matrimonio.

²⁸ B. Davidson, *Outside Inside*, op. cit., vol. II, pág. 261.



Las primeras fotografías tienen la inmediatez, la urgencia que describe una situación de la que hay que informar sobre la marcha. Son, de hecho, las más fotoperiodísticas que encontramos en su obra. En esa línea, después de estas primeras marchas, encontramos imágenes de manifestaciones pacíficas, de la represión en las calles, de los discursos de Martin Luther King y de las famosas marchas por la libertad realizadas en Washington y Selma, en Alabama. A continuación entrará en juego el compromiso de Davidson con la realidad que está viviendo en primera persona, así como su capacidad de observación al mostrarnos la vida cotidiana de mucha gente de color: acompañaremos durante un día a Mother Brown (cat. 78), de 110 años y nacida esclava; asistiremos a las siniestras concentraciones del Ku Klux Klan (cat. 88); o entramos en el interior de la casa de una familia paupérrima (cat. 102). Y esto no es lo que se espera de la inmediatez de la noticia, sino de un profundo documento que a lo largo de los años nos revelará con todo detalle y en toda su magnitud el problema de la segregación, aportando otra imagen del período que dará un extraordinario valor a esta larga serie.

Davidson fue arrestado en Brownsville, Tennessee, por fotografiar a una pareja de color que bailaba en un pequeño restaurante; marchó junto a un

Marcha de Selma, Selma, Alabama, 1965



puñado de jóvenes que protestaban por el asesinato de un cartero blanco que llevaba un cartel en pro de los derechos civiles en su coche; fue amenazado por la policía cuando fotografiaba el coche de un ama de casa de Michigan asesinada mientras transportaba a unos chicos participantes en la Marcha de Selma; tuvo que salir huyendo de una concentración del Ku Klux Klan al ser descubierto, etc. El clima de tensión, peligro y desprotección era evidente, pero Davidson bajaba una y otra vez al sur para continuar documentando estos hechos mientras seguía con algunos encargos de moda y otros reportajes que le permitían seguir financiando este proyecto.

Cuando fotografió la Marcha de Selma a Montgomery de 1965, lo hizo con la privilegiada perspectiva del fotógrafo hábil, pero sobre todo con la mirada de ser uno más de ellos, pues recorrió a pie los 87 kilómetros del camino junto a los jóvenes. De aquí sale una de sus fotografías más divulgadas, la del chico con la cara pintada que marcha en primer lugar junto a otros que portan la bandera de Estados Unidos (cat. 97). En algunas de estas fotografías aparece una nueva manera, más directa, de encarar el momento a través del retrato; en palabras suyas: «Los fotografié solos, cara a cara ante la cámara. Pensaba que la historia debía percibir a estos manifestantes

comprometidos como individuos y no solo como rostros en medio de la multitud»²⁹. Encontramos asimismo una imagen de Martin Luther King dando uno de sus inspirados sermones (cat. 95), ahí está Davidson compartiendo la atmósfera del momento junto a los feligreses de la comunidad, que entrelazan sus manos mientras entonan himnos espirituales.

Las imágenes de estas luchas por los derechos civiles fueron muy divulgadas desde el primer momento, incluidas las que realizó Davidson. Sin embargo, lo que no estaba en el objetivo de otros fotógrafos, ni en la agenda de las revistas del momento, era la vida cotidiana, las historias de orgullo y supervivencia de la gente de color: ni de los del sur (como plasma en las fotografías de las vergonzantes escuelas segregadas para negros o en las de la familia de Annie Blackman [cats. 101 y 103], que tiene nueve hijos y aparece en su casa sin luz ni agua o trabajando de seis de la mañana a ocho de la tarde en la recolección del algodón) ni de los negros de Chicago o Nueva York, que Davidson sigue fotografiando en sus barrios cuando está en esas ciudades y que aborda alejándose de los tópicos, con afecto y naturalidad, como esa fotografía en la que una pareja baila agarrada tranquilamente junto a una máquina de discos en un jazz bar de Chicago (cat. 82), o esa otra con las tres damas de honor vestidas igual para una boda en Harlem (cat. 77).

Davidson fue testigo del famoso discurso que, el 28 de agosto de 1963, Martin Luther King dio tras la marcha sobre Washington y en el que pronunció la célebre frase «Tengo un sueño» [I Have a Dream], y que rememora así: «Giré mi cámara hacia la muchedumbre congregada a lo largo del estanque en el que se reflejaba el obelisco del Monumento a Washington. Juntos escuchamos las palabras que inspiraron un tiempo de cambio»³⁰. Escogió esta sorprendente vista, nada convencional, desde las escaleras del Monumento a Lincoln para reflejar la esperanza en las caras de esa multitud que se iba diluyendo hasta convertirse en unos pequeños puntos junto a las rígidas líneas del estanque formando una cuña entre los asistentes (cat. 98). Ya conocemos la historia y el desgraciado asesinato de Luther King el 4 de abril de 1968, pero la lucha decidida y continua de todas estas personas durante aquellos años consiguió la aprobación en 1964 de la Ley de Derechos Civiles que terminaba con la segregación permitida y consciente,

²⁹ B. Davidson, *Outside Inside*, op. cit., vol. II, pág. 263.

³⁰ B. Davidson, *Outside Inside*, op. cit., vol. II, pág. 262.



Almería, España, 1965

con la distinción de dos sociedades separadas y desiguales —una blanca y otra negra— donde los matrimonios interraciales suponían un delito y donde se hacía patente la separación de razas en cualquier lugar público, incluidos escuelas, hospitales y cementerios.

Estos fueron unos años muy intensos de actividad para Bruce Davidson, y también de extraordinaria creatividad. Continuó cumpliendo con otros encargos para *Vogue* aunque este mundo le parecía cada vez más distante y vacío, y en 1964 firmó su última colaboración. Viajó y realizó reportajes sobre otros lugares del mundo, como Oaxaca o Sicilia para la revista *Holiday*. También vino a España, donde debía cubrir el rodaje de una película bélica de Mark Robson, *Mando perdido* (*Lost Command*, 1966), protagonizada por Anthony Quinn y Alain Delon y rodada en Málaga y Almería. Durante las escenas de batallas aparecían niños por todos lados que se tiraban al suelo imitando a los soldados muertos (cat. 68). Estaban al cuidado de un jesuita y provenían del barrio pobre almeriense de La Chanca. Davidson se encontró con un enorme contraste entre este barrio humilde de cuevas y el *glamour* irreal de la producción de Hollywood.

Otro de los reportajes más interesantes de estos años fue el que realizó para la revista *Show* sobre The Loop, el metro elevado que recorre el centro de la ciudad de Chicago y por el que había circulado de joven cuando iba allí a fotografiar. Davidson no se centra en los trenes ni en los pasajeros, sino en las intersecciones que se producen entre sus enormes estructuras, la propia ciudad y la gente minimizada que se adapta a ellas. Hay visiones inéditas de Davidson, como ese picado hacia la calle —desde el vagón del metro— donde ocurren dos escenas en paralelo: un hombre que desde una ventana observa y es observado y una madre que pasa con su hijo por la acera junto a los pies de otra persona, oculta por el enorme cartel de Coca-Cola que centra la imagen (cat. 106). Emplea también algunas de las estrategias de la fotografía de calle, como se aprecia en esa otra donde una vez más ocurren varias acciones al mismo tiempo: vemos la imponente estructura del metro, la calle con personas en distintos planos ajenas a la cámara y el interior de una cafetería donde un cliente mira fijamente al fotógrafo (cat. 108). Somos conscientes de lo inestable de la situación, que cambiará un segundo más tarde, de lo fragmentario e incomprensible que resulta cualquier imagen



Los Ángeles, California, 1964

hecha fotografía. Aquí Davidson parece disfrutar, como Lee Friedlander o Garry Winogrand, de los hechos visuales de su entorno, de las ideas inconexas derivadas de la yuxtaposición de escenas.

La revista *Esquire* le pidió fotografiar Los Ángeles en 1964. Finalmente, los editores rechazaron las fotografías que realizó. Probablemente esperaban imágenes más tópicas de la ciudad y de las playas, pero Davidson tiene aquí la mirada de un extraño sorprendido: «El aeropuerto de Los Ángeles tenía palmeras en el aparcamiento. Pedí comida a través de un micrófono en uno de esos restaurantes donde pides la comida desde el coche. Las calles estaban desiertas y brillaban al sol. El mar se reflejaba en los parachoques metálicos y refulgía por encima de la autopista. Las personas, como maniqués,



Gales, 1965

parecían en paz en el desierto y eufóricas en Sunset Strip»³¹. Davidson pretende entender ese mundo extraño a través de su cámara. Como apunta Vicki Goldberg: «Su reacción a la Ciudad de los Ángeles (y quizá, en ese momento, al mundo) fue cínica y casi tan dura como lo había sido a The Loop»³². Y sí, hay una visión más áspera e irónica en estos paisajes inhóspitos y estos personajes un tanto raros, como la señora que acaba de colocar un Toulouse-Lautrec en el carro de la compra del supermercado (cat. 110). Estas fotografías resultan verdaderamente interesantes, con una luz dura y sin atractivo que contribuye a una belleza austera. En cierta forma anticipa en una década las fotografías que Winogrand toma allí al final de su vida, cuando pierde el elemento coreográfico, la gestualidad propia de su obra anterior en pos de una ambigüedad clara y un sentimiento más sombrío.

Destacamos en la exposición un último trabajo de estos años, el que realizó en Gales en 1965. La revista *Holiday* lo había enviado a hacer un reportaje sobre un castillo situado al norte de la región. Una vez concluido el trabajo se desplazó por su cuenta a la zona minera del sur. Davidson conocía y admiraba los trabajos que habían hecho una década antes W. Eugene Smith (1950) y Robert Frank (1953) sobre los mineros y es posible percibir rastros del trabajo de ambos, tanto la empatía de Smith con los trabajadores como la poética forma narrativa de Frank. No vamos a encontrar los fuertes contrastes de tono ni el clima neblinoso de Frank, pero sí algunas escenas comunes: saliendo de la mina, aseándose en la casa (cat. 118), vistas exteriores de las minas, un cementerio, niños, retratos pactados, etc.: «Empecé a trabajar de una manera que me resultaba novedosa. Empecé a preparar las fotografías»³³. Así ocurrió en la misteriosa fotografía donde una niña posa junto a una lápida del cementerio donde suele jugar (cat. 122). Frente a las fotografías más convencionales de los mineros, hay una extraña lírica en otras imágenes chocantes, o surrealistas, como una pareja de novios en el campo con chimeneas humeantes detrás (cat. 119) o un niño empujando un carrito de muñecas por una carretera desierta (cat. 121).

En estos años Davidson comenzó a ofrecer talleres de fotografía en su estudio. Mostró a sus estudiantes la obra de los artistas que consideraba más importantes: Eugène Atget, Walker Evans, Henri Cartier-Bresson, W. Eugene Smith o Robert Frank, por ejemplo. Aquellos afortunados estudiantes

³¹ B. Davidson, *Photographs*, op. cit., pág. 11.

³² V. Goldberg, op. cit., pág. 93.

³³ B. Davidson, *Photographs*, op. cit., pág. 12.

también conocieron de primera mano el trabajo de otros grandes fotógrafos a los que invitó: André Kertész, Richard Avedon o Diane Arbus, que les mostraron su obra. Davidson también se sintió afectado por ellos: «La poderosa presencia de estos fotógrafos y el impacto de su trabajo cambiaron mi percepción. Todos nos dieron pistas sobre su mundo interior»³⁴. Con Arbus tuvo una relación más próxima y salieron juntos a fotografiar en alguna ocasión y, en cierta forma, vemos su rastro en el modo de afrontar algunos retratos en la época: la mirada próxima y directa a la cámara en escenas preparadas, así como el uso de cámaras de mayor formato.

Estos años son muy activos en el mundo de la fotografía en Nueva York y su entorno. Algunas de las más importantes exposiciones y publicaciones tienen lugar en esta época promovidas por influyentes conservadores y profesores de fotografía, que empiezan a sentar las bases para que proliferen departamentos de esta especialidad tanto en museos y universidades como en nuevos centros y galerías de arte. Una de aquellas exposiciones, *Contemporary Photographers Toward a Social Landscape* (1966), comisariada por Nathan Lyons, director de la George Eastman House de Rochester, incluía obras de Garry Winogrand, Lee Friedlander, Danny Lyon, Duane Michals y Bruce Davidson. En la introducción del catálogo, Lyons escribía: «La fotografía ha logrado reflejar de un modo sin precedentes las cosas de nuestra cultura. Hemos representado tantos aspectos y objetos de nuestro entorno en forma de fotografías (películas y televisión) que el conjunto de estas representaciones ha adquirido las proporciones y la identidad de un entorno verdadero. En este contexto, la asignación de un significado simbólico a objetos cotidianos mediante la fotografía ha contribuido enormemente al cambiante vocabulario gráfico del siglo xx»³⁵. Al mencionar el paisaje no solo se refería a la vista urbana o suburbana, sino al paisaje de la fotografía que cada uno de ellos, desde su propia experiencia y con distintos puntos de vista e intereses fotográficos diversos, estaba ayudando a crear.

La otra institución legitimadora de la fotografía y de los fotógrafos durante este período de tiempo fue el MoMA de Nueva York, que al año siguiente organizaba la histórica exposición *New Documents*, que incluía y consagraba el trabajo de Lee Friedlander, Garry Winogrand y Diane Arbus con ayuda de su comisario, John Szarkowski, que escribía: «Su objetivo no ha

³⁴ B. Davidson, *Photographs*, op. cit., pág. 12.

³⁵ *American Images*, op. cit., pág. 17.

sido reformar la vida, sino conocerla. (...) Les gusta el mundo real, a pesar de sus terrores, como fuente de toda maravilla, fascinación y valor»³⁶. Lo que impactaba de Arbus era su imaginería, un nuevo contenido más que una nueva forma. En ella, Bruce Davidson encontró el perfecto ejemplo de fotografía documental desplazada hacia lo personal. Sus retratos son directos, confidenciales, tienen toda la intimidad del retrato *amateur*, privado, de unos grupos de la sociedad (travestis, nudistas, *strippers*, etc.) persuadidos de posar para la fotógrafa. Esta rebelión personal no era extraña, era una forma de contracultura, como la masiva expansión de la sensibilidad beat, que se diversificó en una confusa variedad de movimientos entre los jóvenes.

Como Arbus, otros fotógrafos decidieron hurgar en los aspectos ocultos de la sociedad y alejarse de los convencionalismos y rituales santificados de la clase media estadounidense a los que esta se había habituado. Danny Lyon, Larry Clark, Susan Meiselas o Roy DeCarava mostraron personas con diferentes estilos de vida, opiniones o creencias desde la empatía del *insider*, identificados con esos submundos habitados por minorías que en la mayoría de los casos estaba privada de sus derechos. Ellos conocían ya su realidad, pero esta resultaba ajena para gran parte de la homogénea audiencia norteamericana. Todos estos fotógrafos con sus proyectos personales, a través de exposiciones y sobre todo de publicaciones, van a cobrar una extraordinaria relevancia a partir de ahora explorando los márgenes de la sociedad y rompiendo las barreras sociales que mantenían a estos grupos minoritarios alejados de las cámaras. Para ello fue necesaria una clara implicación personal, para que el retrato de estas vidas resultara más honesto. Uno de los primeros proyectos en esta línea será *East 100th Street* de Bruce Davidson, publicado en 1970. Lo acompañaron Danny Lyon con *The Bikeriders* (1968) sobre las bandas de moteros y *Conversations with the Dead* (1971) sobre criminales encarcelados; Susan Meiselas con *Carnival Strippers* (1976) sobre los *girl-shows* en lugares remotos y pequeños; y Larry Clark con *Tulsa* (1971) sobre drogadictos, tema a su vez autobiográfico.

³⁶ *American Images*, op. cit., pág. 18.

5. Con la gente cara a cara

Necesitaba volver a estar cerca de la gente, de un modo que implicaba no solo ver y comentar sino compartir, un toma y daca que me diera a mí también una sensación de mí mismo.

Bruce Davidson

East 100th Street es probablemente el proyecto más conocido de Bruce Davidson. En aquellos años, su trabajo ya gozaba de bastante reconocimiento pues había expuesto su serie Brooklyn Gang en el MoMA en 1964, al año siguiente expuso en el Art Institute de Chicago y en 1966 tuvo su primera exposición individual en el MoMA. Este nuevo proyecto, iniciado en ese mismo año, supondrá no solo una nueva exposición en el MoMA sino también su primera publicación, que se convertirá en uno de los libros más influyentes de la década.

Davidson se aproximó a esta zona maldita, conocida como Spanish Harlem o El Barrio, con la misma afinidad y dedicación que lo hizo en Brooklyn Gang o en las fotografías sobre la lucha por los derechos civiles, pero ahora con un sentido más pronunciado de su responsabilidad hacia el tema, que enlaza con las intenciones reformistas y sociales del fotógrafo Lewis Hine. De hecho, estas fotografías fueron utilizadas como pruebas en las reclamaciones que los vecinos presentaron una y otra vez ante el ayuntamiento, y su extensa difusión final (la revista suiza *Du* le dedicó en 1969 un número monográfico que le daba más visibilidad entre el público europeo, mientras la exposición del MoMA y el libro sobre la serie se convertían en un acontecimiento) ayudó sin duda a fomentar un mayor compromiso de la ciudad con el barrio. Susan Sontag comentó que este trabajo resultaba muy instructivo para quienes ignoraban que el pauperismo urbano en la Norteamérica de casi fines de siglo fuera tan dickensiano. El año anterior se



Página suelta de «It's Hard to Keep Cool on 100th Street», The Sunday Times Magazine, Londres, 21 de abril de 1968



*Calle 100 Este, Harlem, Nueva York,
1966-1968*



Página suelta [en castellano] de «It's Hard to Keep Cool on 100th Street» [Es duro mantener la calma en la calle 100 Este], Gaceta Ilustrada, España, 1968

había publicado el conocido libro de Helen Levitt *A Way of Seeing* (1965), con texto de James Agee, que recogía las fotografías que había realizado en el mismo barrio en los años 1940. Levitt muestra un barrio pobre pero alegre, lleno de «momentos decisivos» espontáneos y naturales, un genuino retrato de calle sin intención de documento social y que es más bien como una celebración de la comunidad. En la década siguiente, Roy DeCarava publicó *The Sweet Flypaper of Life* (1955) en colaboración con el escritor Langston Hughes, un retrato que se desvía de los estándares de representación de los afroamericanos para sumarse a una tradición humanística que enfatiza la amabilidad y la proximidad de los protagonistas. Pero el barrio en el que se adentra Davidson se había convertido en un gueto, y como tal lo retrata. En la publicación resultante no hay texto, salvo unas breves palabras introductoras del autor. Tampoco es necesario, pues la descripción es tan completa, abarcadora e intensa que vamos penetrando paso a paso en un mundo de negros y latinos que permanecían invisibles para el mundo exterior. Su aproximación no es ni moralizante ni sensiblera. Efectivamente, hay belleza y humanidad, que aquí se hace más visible al retratarse entre

solares abandonados llenos de escombros y casas agrietadas a punto de venirse abajo. Sin embargo, esto es fruto de la compenetración y complicidad entre fotógrafo y retratado, verdadera clave para que esa gente se presente ante la cámara con su humanidad intacta.

En esta ocasión Davidson cambia de estrategia y utiliza una cámara de medio formato (4 × 5”), lo que supone otra manera de enfrentarse al tema: «Vine a la calle 100 con una cámara de gran formato montada sobre un trípode. Quería la profundidad y el detalle que me ofrecía y quería encontrarme con la gente cara a cara. Quería que las fotografías se produjeran sin sorpresas, sin intromisiones»³⁷. Fotografíar con esta cámara requiere una mínima preparación, o al menos la suficiente para que no aparezca nada que no se quiera entregar voluntariamente. Al contrario de lo que pudiera imaginarse, el medio y gran formato favorecen el intercambio mientras se prepara la toma (a lo que ayuda el carácter sencillo y próximo de Bruce Davidson), incluso el interés o curiosidad ante una cámara pasada de moda ayuda a crear esa relajación, esa naturalidad. Como resultado encontramos retratos a medio camino entre la instantánea y el retrato posado. Las cualidades de un negativo más grande y el uso del flash aumenta también la riqueza descriptiva y la precisión, con lo que es posible mirar «con mayor profundidad y detalle en las habitaciones, los edificios, los solares, las calles y los tejados que definían el espacio que ellos llamaban su hogar. La calle era un lugar al que iba cada día a ver lo invisible»³⁸.

Davidson volvió durante dos años a este suburbio de Harlem, llevando siempre copias a la gente que había retratado el día anterior, y de ese modo él y su cámara entraron a formar parte de la vida diaria del barrio. La serie se inicia, como en otras ocasiones, con una vista general del bloque de viviendas, que hace intuir numerosas historias y realidades diferentes (cat. 125). Penetramos en ellas a través de los callejones mugrientos, azoteas, salones, cocinas, dormitorios, retratos de grupo, familias, parejas y primerísimos planos que captan una amplia variedad de tipos y edades. Es en definitiva un retrato de Harlem como no se había hecho anteriormente, en el que nada es accesorio y donde todo va cobrando sentido a medida que profundizamos en la serie. Tanto técnica (cámara, flash e impresión de los negativos muy oscuros) como conceptualmente, se observa un notable cambio de estilo a



Calle 100 Este, Harlem, Nueva York, 1966-1968

³⁷ Bruce Davidson, *East 100th Street*, Galerie am Dom, Colonia 1999, pág. 43.

³⁸ B. Davidson, *Photographs*, op. cit., pág. 13.

partir de estos años, pero este cambio es también una novedad en la fotografía documental de aquellos tiempos, lo que aporta a estas imágenes un aire de novedad que, unido a la utilización de herramientas antiguas, las hacía familiares e inclasificables a la vez. Davidson recibió la primera beca del National Endowment for the Arts concedida a un fotógrafo, que le permitió trabajar en este proyecto durante más tiempo. Al intenso trabajo de la serie se une Emily Haas, con quien contrajo matrimonio en 1967, la mujer que se convertirá a partir de entonces y hasta la fecha, en su principal apoyo, aliada y garante de la estabilidad de la que hasta entonces no había gozado.

Cuando Davidson estaba terminando de trabajar en Harlem, se sintió atraído por el color y la posibilidad de hacer un documental. Compró una cámara de 16 mm y empezó a filmar a la gente que estaba fotografiando. Dos años más tarde, en 1970, recibió una ayuda del American Film Institute para realizar un documental. Fue hasta los *meadows* de Nueva Jersey para filmar a una familia que ya había fotografiado unos años antes y que recogía chatarra en los vertederos. Se trataba de una realidad desconocida por la mayoría pero que ellos vivían con completa normalidad. El cortometraje documental resultante, *Vivir de la tierra* (*Living Off the Land*, 1970), ganó el Premio de la Crítica que otorgaba el American Film Institute. Al año siguiente realizó un corto infantil para la CBS, *Zoo Doctor* (1971). Una nueva ayuda del American Film Institute para realizar un documental sobre un escritor americano lo llevó a filmar al narrador judío Isaac Bashevis Singer, a quien había conocido unos años antes cuando lo retrató para una revista y que en 1978 ganaría el Premio Nobel de Literatura. Singer ahora era su vecino de edificio y Davidson había leído su obra. Finalmente el cortometraje, titulado *La pesadilla de Isaac Singer y la barba de la Sra. Pupko* (*Isaac Singer's Nightmare and Mrs. Pupko's Beard*, 1972) —un docudrama que escenificaba un relato del autor, que también intervenía en él—, ganó al año siguiente el Primer Premio de Ficción en el American Film Festival. Aún hubo otro proyecto más ambicioso, llevar a cabo una película basada en la novela *Enemigos, una historia de amor* (*Enemies, A Love Story*, 1972) de Singer sobre los sobrevivientes de la guerra y de los campos de concentración que vivían en Nueva York, pero la falta de financiación le hizo desistir y concentrarse de nuevo en la fotografía, que había tenido un tanto abandonada durante esos años. Ello también significaba empezar a revisar

su archivo, imprimir negativos y volver sobre los temas que más le habían interesado hasta entonces.

Mientras Davidson realizaba el documental sobre Singer, ambos solían encontrarse en una cafetería del Lower East Side, la Garden Cafeteria, que el escritor frecuentaba regularmente. Como los personajes de su libro, los clientes que allí se reunían eran judíos que habían llegado a Nueva York después de la guerra, algunos supervivientes del holocausto y vecinos que se conocían de toda la vida en el barrio. Davidson, también judío y cuya familia provenía de Polonia como la de Singer, sintió cierta proximidad con estos personajes, a veces solitarios y marcados por un pasado terrible, que le contaban la historia de sus dolorosas vidas en las innumerables visitas que hizo a partir de entonces a esta cafetería para charlar con ellos y fotografiarlos: «Mi abuelo Max Simon llegó a estas costas con 14 años desde un pueblo de Polonia, atravesando Canadá para llegar a Chicago. Trabajó de aprendiz con un sastre y luego abrió su propia tienda. Este proyecto respondió ciertas preguntas sobre mis raíces»³⁹. Ahora, con una cámara pequeña, pero con trípode y flash de nuevo, consigue traer a los personajes a un primer plano, «aislando a la gente del entorno y transmitiendo esa sensación de espera silenciosa que impregnaba el infinito repiqueteo de los platos, los frágiles movimientos de los lentos ancianos mientras tragaban cuidadosamente su comida»⁴⁰.

Bruce Davidson había fotografiado el Lower East Side en 1957. Cuenta que entonces tenía en mente las fotografías que habían realizado allí Jacob Riis y Lewis Hine. Pero sus imágenes no tenían ambición reformista, sino más bien participativa, retratando la vida cotidiana de este barrio multicultural con el aire de las fotografías de Helen Levitt, a medio camino entre la belleza estática que Walker Evans extraía de lo cotidiano y la que Henri Cartier-Bresson encontraba en el movimiento, deteniéndose a veces en elementos identificativos judíos. Resulta curioso volver a mirar esas fotografías para darse cuenta de la evolución tan notable que ha tenido Davidson en estos años hacia una obra cada vez más personal. Como es su costumbre, estas fotografías surgen de manera natural tras horas de contacto e intercambio con los clientes de la cafetería. El conocimiento que ya tenía y las conversaciones con Singer le permitieron tener un mayor acercamiento e interés por el tema.

³⁹ B. Davidson, *Outside Inside*, op. cit., vol. III, pág. 354.

⁴⁰ B. Davidson, *Photographs*, op. cit., pág. 14.



Cafetería Garden, Nueva York, 1973

Lo interesante de estos retratos individuales es que son, a la vez, corales. En ellos se van superponiendo las historias personales, las tristezas compartidas, las memorias de un pasado común distante, creando un ambiente denso, como detenido en el tiempo, sin urgencias. La soledad es tangible, la pena flota en un ambiente extraño hasta el punto de que en ocasiones parece que nos encontremos ante un centro de mayores o una estación de autobuses donde se reúne gente que no tiene adonde ir y no en una cafetería neoyorquina. La mayoría de los personajes están solos, pero aun cuando están acompañados también parecen aislados, como perdidos en sus pensamientos. Da la impresión de que Davidson es la única persona que se sienta a hablar con ellos. La poética melancólica de sus primeras series pervive en estas imágenes, que ahora son mucho más directas, más próximas. Davidson es el interlocutor que los pone en contacto con nosotros y lo hace de una manera tan sutil y certera que en realidad parece que es a nosotros a quienes los ancianos quieren contar sus tristezas. El ambiente es especialmente denso cuando con el uso del flash aísla a los personajes del fondo o más bien los hace emerger de la profundidad. Algunos resultan un poco grotescos y nos recuerdan a los personajes de Diane Arbus o Lisette Model. Otros solo nos recuerdan a Davidson, como el fascinante retrato

de la mujer que lleva grabados en la cara la pena y el sufrimiento acumulado de una vida: sostiene una foto de ella joven con su marido, una foto que probablemente siempre lleve consigo para mostrarla en cuanto surja la primera oportunidad y dejar así constancia de que existió un pasado feliz donde había esperanza de futuro. Es la fotografía de una fotografía, con la importancia que ella da a esa foto de su juventud feliz entendemos el poder evocador que una fotografía puede tener para una persona por hacer presente el pasado, por ser el vínculo que la une a aquel pasado y le da algo de vida (cat. 152).

Los años 1970 confirmaron los importantes movimientos que se empezaban a producir a finales de la década anterior en la fotografía como medio artístico. Por ejemplo, Peter Bunnell cambia su trabajo en el departamento de fotografía del MoMA por el de profesor en la Universidad de Princeton y la de Yale crea también un puesto dedicado a la práctica fotográfica. Nathan Lyons, con la creación del Visual Studies Workshop en Rochester, trata de renovar e impulsar los estudios sobre fotografía tomando como premisa una comprensión e investigación más amplia del medio. En 1969, Lee Witkin abre una pequeña galería con tanto éxito —era la primera dedicada exclusivamente a la exposición y venta de fotografía en Nueva York— que propicia que en unos años la fotografía consiga penetrar en el mercado. Dos años después abre sus puertas la Light Gallery y muchas de las más importantes galerías del momento —Castelli, Sonnabend, Marlborough o Pace— empiezan a mostrar también fotografía, mientras las casas de subastas comienzan a incluirlas en sus ventas. A esto se une la consolidación de los programas de ayuda a artistas desde instituciones como el National Endowment for the Arts, que concedió ayudas a Davidson en 1967 y 1982. En 1974 abre sus puertas el International Center of Photography (ICP), que, fundado por Cornell Capa, es la primera institución dedicada íntegramente a exponer y coleccionar fotografía en Nueva York, y en 1979 presenta la primera exposición retrospectiva de Bruce Davidson. Unos años antes, en 1966, Capa había creado la International Fund For Concerned Photography y acuñado el término «Concerned Photographer» [fotógrafo comprometido] para denominar a aquellos fotógrafos preocupados no solo en registrar el mundo, sino que aspiraban a mejorarlo con su obra. Entre sus importantes proyectos estuvieron las publicaciones y exposiciones dedicadas a difundir este tipo de

fotografía, destacando *The Concerned Photographer 2*, editado por el propio Capa, que incluía obra de Marc Riboud, Roman Vishniac, Bruce Davidson, Gordon Parks, Ernest Haas, Hiroshi Hamaya, Donald McCullin y W. Eugene Smith y que viajó por Estados Unidos y Europa.

En paralelo a este reconocimiento y expansión del mercado de la fotografía en museos y galerías, las revistas ilustradas que habían sido el soporte material de muchos fotógrafos en las décadas anteriores se vinieron abajo ante el empuje imparable de la televisión. Algunas de las principales revistas, como *Look*, cerraron, mientras que *Life* dejó de publicarse semanalmente. En ese contexto de declive del mercado de trabajo para los fotógrafos, el papel de instituciones como el ICP tuvo una importancia crucial para apoyar, expandir y ayudar a obtener un mayor reconocimiento de este tipo de fotografía por parte del público y las instituciones culturales.

Bruce Davidson era ya padre de dos hijas en 1974 y necesitaba seguir haciendo encargos para mantener a la familia. Se había alejado de la fotografía de moda, pero seguía realizando encargos para prensa, retratos, fotografía publicitaria y, sobre todo, fotografía corporativa, ámbito que, con sus monumentales anuarios, se convertiría para muchos fotógrafos en el sustituto de las revistas ilustradas. De ahí que tuviese que abandonar la idea de una nueva película y centrarse de nuevo en la fotografía. A finales de la década de 1970, volvió a visitar algunos de los lugares que más lo habían atraído anteriormente, como el Lower East Side o Coney Island: «...al ir en metro a estos lugares empecé a ver el metro mismo como un tema relevante»⁴¹.

Así comienza en 1980 una nueva y sorprendente serie, *New York Subway*, que nada tiene que ver con otros trabajos realizados en el metro neoyorkino anteriormente. Es ampliamente conocido el proyecto de Walker Evans *Many are Called*, publicado en 1966, más de veinte años después de su realización, pues en realidad fue la apuesta más radical, innovadora y arriesgada de su carrera. Salvo por la innovación y el riesgo, no hay más puntos en común con la obra de Davidson, de ahí que sea interesante la comparación. Parte del atractivo de las fotografías de Evans estriba en que disparaba a ciegas, pues estaba prohibido fotografiar en el metro y escondía una pequeña cámara de 35 mm en su abrigo, por tanto todos los retratados son ajenos

⁴¹ B. Davidson, *Outside Inside*, op. cit., vol. III, pág. 355.

Metro, Nueva York, 1980



al hecho fotográfico. Davidson, en cambio, iba pertrechado de cámaras y accesorios que lo delataban: como siempre, había pedido permiso a las autoridades para realizar el trabajo y casi siempre preguntaba a las personas a las que iba a fotografiar. Evans aísla a los pasajeros del entorno; y las fotos, reencuadradas posteriormente, casi parecen fichas policiales. Davidson se recrea en el ambiente claustrofóbico del metro; y su estilo, un tanto invisible en las décadas anteriores, pasa a tener una presencia dominante, incluso beligerante.

El metro no era, como con Evans, un submundo oscuro y tranquilo, ese reverso de la ciudad optimista y visible. Ahora se había convertido en un lugar inseguro y violento, realmente peligroso: «La ciudad estaba atravesando un momento difícil, se enfrentaba a una posible debacle económica. Los metros estaban en un estado de completo abandono, eran inseguros, poco fiables y desagradables, por decirlo suavemente. Los vagones estaban cubiertos de grotescas firmas grafiteadas que algunos llaman “los jeroglíficos de la miseria”, aunque algunas de estas marcas, llamadas “firmas”, estaban artísticamente hechas»⁴². A esta riqueza visual es a la que Davidson saca partido. De hecho, comenzó trabajando en blanco y negro pero continuó la

⁴² B. Davidson, *Outside Inside*, op. cit., vol. III, pág. 355.

serie en color porque reproducía mejor los reflejos metálicos y la riqueza de los grafitis, de la piel y la textura de los retratados, una belleza que según él pasaba desapercibida para los viajeros.

Su mirada directa e intrusiva consigue transmitir la atmósfera de miedo e intimidación que se vivía a diario en los vagones del metro, casi es perceptible el traqueteo de los vagones y los chirridos de las frenadas. Hoy nos puede parecer una exageración, pero para realizar este proyecto Davidson siguió un programa militar de ejercicios físicos, iba pertrechado con un silbato e incluso con una pequeña navaja, pues tenía la seguridad de que algún día le robarían o atacarían, como así ocurrió. Es muy interesante el contraste que hay entre los pasajeros aislados, en silencio, y el ruido visual de los grafitis que cubren cada espacio disponible. Incluso en esta atmósfera cargada y alerta, Davidson consigue hacer un retrato convincente de la violencia y la humanidad, del ritmo y la locura que conviven en la ciudad contemporánea. La serie fue reconocida inmediatamente con una exposición en 1982 en el International Center of Photography de Nueva York, que se repitió al año siguiente en los Rencontres d'Arles, en Francia. El libro *Subway*, publicado en 1986 por Aperture, ha tenido numerosas reediciones desde entonces.

Como ha señalado acertadamente Vicki Goldberg: «En las décadas de 1980 y 1990, conforme fueron abriendo más galerías y más museos incorporaron fotografías a sus colecciones, el mercado empezó a experimentar otro giro. Bruce seguía estando un poco al margen, puesto que el fotoperiodismo todavía no se había incorporado al panteón del arte y, aunque él no era un fotoperiodista, a menudo lo asociaban con otros fotógrafos de Magnum o lo consideraban un fotógrafo comercial por su trabajo para las empresas. Lo cual significó que durante años el mundo del arte no le prestó la atención que merecía»⁴³. En efecto, pese a las numerosas e importantes exposiciones y a su contribución a la historia de la fotografía, el reconocimiento general por el mundo del arte tardó en llegar. Pero ahora lo representa Howard Greenberg, una de las galerías más prestigiosas de Nueva York, y las principales editoriales del mundo se disputan la edición de su obra.

⁴³ V. Goldberg, op. cit., pág. 150.

6. Todos somos parte de la naturaleza

...treinta y dos años después adopté un punto de vista diferente del de mi obra anterior. Me acerqué a la gente y me di cuenta de que todos somos parte de la naturaleza. Las reuniones familiares a la sombra de un tilo eran una extensión del propio sistema de raíces bajo la tierra.

Bruce Davidson

Cuando fotografió por primera vez Central Park en 1960, estaba inmerso en Brooklyn Gang; y por encontrar la tranquilidad que ese proyecto tan tenso y absorbente no le permitía, fue por lo que se dedicó a fotografiar la naturaleza y los espacios abiertos del parque. Cobra significación a este respecto el hecho de que mantuviera en estas fotos una distancia emocional con la gente que aparece en ellas. Más tarde, entre 1992 y 1995, volverá a centrarse en Central Park como tema principal de una manera consciente e intencionada. Bruce Davidson, que aún vive a unas manzanas del parque, estaba acostumbrado a pasear por él, de modo que también fue testigo del enorme cambio sufrido en los últimos años: pasó de ser un lugar peligroso a convertirse en una tranquila isla de esparcimiento en mitad de Manhattan, una auténtica reserva natural en medio de la ciudad. Exploró el parque con la ambición del naturalista: fotografió árboles, animales y personas, tanto los visitantes como los residentes (los sintecho que se refugiaban allí). Fruto de este conocimiento exhaustivo de horas y horas de observación son los paisajes más bellos y misteriosos de su obra, como ese donde el castillo Belvedere de estilo victoriano aparece rodeado de bosques con el anacrónico fondo de los rascacielos (cat. 169), o el primer plano de Big Foot, el mendigo al que visitaba regularmente (cat. 172).

Con su habitual pasión, dedicación y paciencia, visitó el parque a diario durante estos años, de día o de noche y en todas las estaciones del año, realizando un completo registro visual y metafórico de este microcosmos



Central Park, Nueva York, 1992

que es Central Park y donde razas, tendencias sexuales, ricos y pobres, deportistas o paseadores de perros se mezclan con el paisaje natural, en cuya interacción encuentra Davidson los momentos más inspirados, como la pareja que se besa entre la maraña de ramas que los rodea y protege (cat. 174) o la pareja que se abraza junto al lago, donde el chico rodea con su brazo a su novia mientras con la otra mano se apoya en la roca (cat. 175). Los cuerpos pasan a formar parte del paisaje natural. Aquí, y en otras ocasiones, el uso del gran angular enfatiza la relación envolvente de la naturaleza con la persona. En este proyecto emplea diferentes formatos de cámara, incluso la panorámica Noblex, que permite unas perspectivas más amplias del parque.

Durante este tiempo crea una relación casi de dependencia con el parque y de amistad con muchos de sus visitantes habituales, pues el proyecto versa sobre la naturaleza y cómo nos relacionamos con ella, aunque no puede evitar ser además una permanente reflexión personal sobre el tema. En reconocimiento a su trabajo, fue nombrado primer artista en residencia por el Central Park Conservancy y una selección muy amplia del trabajo la publicó Aperture el mismo año en el que concluyó el proyecto, en 1995.

En las dos últimas décadas Davidson ha seguido realizando encargos, pero centra todo su trabajo personal en el tema de la naturaleza, que, a modo de trilogía, continuará en los espacios que lo natural comparte con la ciudad, en París y Los Ángeles. *Nature of Paris* (2005-2006) y *Nature of Los Angeles* (2008-2013) son los dos proyectos que cierran esta intensísima vida dedicada a la fotografía con más de cincuenta años continuados de trabajo. Cuando realizó estos proyectos ya estaba entrado en los setenta años, pero parecía contar con la misma energía, jovialidad y ganas de aprender que tenía de joven y que aún hoy mantiene cuando trabaja en el Museo de Historia Natural, próximo a su casa. Son muchos los fotógrafos que en sus últimos años han retratado su entorno más cercano, como Alfred Stieglitz —que estaba aquejado de cataratas—, Clarence H. White, Josef Sudek, André Kertész o las maravillosas imágenes de Paul Strand de su jardín en Orgeval. Pero las limitaciones físicas no han sido el motivo que ha llevado a Bruce Davidson a centrarse en este tema —lo veremos trepando por la montaña en Los Ángeles, con casi ochenta años, para obtener una imagen del famoso cartel de Hollywood por detrás (cat. 183)—. Estas fotografías últimas no tienen un plan preconcebido, salvo el de seguir indagando en la relación de los espacios urbanos y la naturaleza. Están realizadas para el propio disfrute, para el descanso del ojo entrenado y curtido en los temas más comprometidos, para encontrar significado en los pequeños detalles y descubrir revelaciones inesperadas en estos elementos naturales. Como ocurría en sus paseos diarios por Central Park observando cada pequeño cambio que emergía con nuevas formas, con una especie de respeto reverencial por cada detalle del parque, ahora su habilidad para apreciar lo cotidiano e interiorizarlo se desplaza hacia la naturaleza, a la que uno se siente más próximo en la edad madura: «Empecé a mirar Los Ángeles desde el punto de vista de su exótica, incluso erótica, vida vegetal resultado de la inyección de agua en el árido terreno. Empecé a comprender que yo tenía un vínculo emocional con especies botánicas de todas clases...»⁴⁴.

En ambos proyectos, Davidson regresa a lugares que había fotografiado décadas atrás. Entonces la naturaleza estaba también presente, en París incluso busca ahora algún árbol que ya ha desaparecido. En Los Ángeles citábamos antes sus palabras de sorpresa cuando vio las palmeras nada más llegar al aeropuerto. Pero entonces su objetivo eran las personas. Ahora,

⁴⁴ B. Davidson, *Outside Inside*, op. cit., vol. III, pág. 360.



Museo del Louvre, París, 2006

su capacidad para conectar con la gente se convierte en preocupación por hacer visible, y compartir, la riqueza del mundo natural y desvelar cómo es posible encontrar belleza a la vuelta de cada esquina en los jardines domeñados de París o en los paisajes destruidos y reconstruidos de las intersecciones de las autopistas de Los Ángeles: «En esa ciudad dominan los monumentos. Vamos a la Torre Eiffel y no nos damos cuenta de que hay un árbol de 500 años justo al lado. Me interesa despertar la conciencia de la gente, incluida la mía, hacia el significado y la necesidad de espacios verdes y de vegetación»⁴⁵.

En París responde con una mirada más romántica, recreándose en las formas geométricas de los árboles recortados y su relación con los personajes de piedra que inundan sus jardines, como la fotografía de la pareja que conversa

⁴⁵ V. Goldberg, op. cit., pág. 156.

a la luz de la luna o la del fauno que danza entre ramas (cats. 176-177). En Los Ángeles su afilada mirada sigue manteniendo la ironía de cuando fotografió la ciudad en 1964. El sentimiento de alienación o extrañeza que llamaba su atención en la gente, la poesía que antes extraía de las situaciones absurdas los encontramos ahora en los árboles aislados en las carreteras o que intentan adaptarse a la vida entre autopistas o rascacielos. También se mantiene la amplia paleta de grises con la potente luminosidad habitual de Los Ángeles y sus múltiples reflejos de las fotos de la década de 1960, como en la fotografía de la playa de Santa Mónica (cat. 182). En estos proyectos Davidson trabaja con una cámara Linhof de medio formato (4 × 5") y una Hasselblad, a veces con un gran angular que hace más irreal un paisaje ya de por sí desconcertante y hostil en el caso de Los Ángeles.

Termina con estas series un amplio recorrido por la obra de Bruce Davidson que permite conocer la multiplicidad de sus intereses personales, la variedad de temas y sus diferentes aproximaciones que se han ido renovando, a veces de manera radical, a lo largo de estas décadas. No hay un estilo único y permanente, sino una variedad de maneras de aproximarse a la realidad con una constante intuición natural, sin imposturas, para revelarnos la naturaleza de la sociedad. Davidson ha llevado su cámara a las esquinas más sórdidas y complejas de la ciudad, donde encontró una clase de belleza humana a veces incómoda o difícil de reconocer. Ha desplegado ante nuestros ojos otro Nueva York, la trastienda del animado teatro urbano que retrata Garry Winogrand. Como él, Davidson es un extraordinario observador de la vida cotidiana, a la que no añade invención dramática, sino que describe con absoluta sencillez para compartir con nosotros esos temas esenciales que han configurado su vida. La historia de su país se ha construido con imágenes, y algunos de esos iconos fotográficos —claves para entender la historia y la sociedad americana, para hacerla visible—, asoman entre estas páginas, historias que vivió Davidson, que penetraron en sus fotografías y que allí permanecen suspendidas, como una invocación de las esperanzas y también de los fracasos del sueño americano.



Paso bajo las autopistas interestatales 405 y 10, Los Ángeles, 2008-2013



Playa de Santa Mónica, Los Angeles, 2008-2013