

LA FOTOGRAFÍA DE MODA Y LA PUESTA EN ESCENA A TRAVÉS DE LA OBRA DE DEBORAH TURBEVILLE

FASHION PHOTOGRAPHY AND STAGING
IN DEBORAH TURBEVILLE'S WORK

BEATRIZ GUERRERO GONZÁLEZ-VALERIO
beguergo@ceu.es

Universidad CEU San Pablo,
de Madrid

Resumen: La relación entre moda y fotografía ha sido desde siempre muy estrecha y fructífera. Dado que la moda es un producto comercial, debe ser presentada al público, tiene que comunicarse y venderse. En este sentido, las fotografías de moda son muy efectivas porque establecen una comunicación inmediata con el espectador. Sin embargo, el fotógrafo de moda no sólo crea imágenes bellas para vender. A través de sus relatos, el fotógrafo sugiere y hace soñar, propone para hacer sentir y para transmitir una sensación. A la hora de crear un determinado ambiente, la fotografía de moda entra en relación y bebe de otras artes, como la pintura, la arquitectura, el teatro o el cine. Éste es el caso de la fotógrafa que nos ocupa, Deborah Turbeville. Partiendo de este contexto, el presente artículo estudiará y analizará la fotografía de moda realizada por Deborah Turbeville, recientemente fallecida a los ochenta y un años de edad. A lo largo de su dilatada carrera, la mencionada fotógrafa fue capaz de crear su propia visión, a través de unas puestas en escena llenas de poesía y misterio. El principal objetivo será tratar de establecer la concepción personal de la fotografía de moda en Deborah Turbeville y detectar, así mismo, cuáles son los elementos que subyacen en sus imágenes, además de la idea de elegancia y de belleza imperecedera. Se tratarán de establecer las analogías entre las imágenes de Deborah Turbeville y la fotografía pictorialista. La metodología se basa en la localización y recopilación de fuentes documentales. Dentro de las fuentes primarias, se estudian las obras publicadas hasta la fecha con las imágenes de Deborah Turbeville, especialmente la última publicación, *Deborah Turbeville: The Fashion Pictures*, Rizzoli, 2011. **Palabras clave:** fotografía de moda; fotografía de vanguardia; Deborah Turbeville; puesta en escena; fotografía pictorialista.

Abstract: The relationship between fashion and photography has always been very close and productive. Since fashion is a commercial product, it has to be presented to the public, it must be spread and sold. In this sense, fashion photography is very effective because it establishes an immediate communication with

Referenciar como: Guerrero González-Valerio, B. (2015). La fotografía de moda y la puesta en escena a través de la obra de Deborah Turbeville. *index.comunicación*, 5(1), 11-38. Recuperado de <http://journals.sfu.ca/index.comunicacion/article/view/135/153>

the viewer. However, fashion photographers do not just create beautiful images to sell them. Through their stories, photographers suggest and make people dream, they propose in order to make others feel. When creating a certain atmosphere, fashion photography relates to and is inspired by other arts, such as, painting, architecture, theater or cinema. This is case of the photographer that concerns us, Deborah Turbeville. Based on this context this paper will examine and analyze Deborah Turbeville's fashion photography. Throughout her career, the aforementioned photographer has been able to create her own vision through a staging full of poetry and mystery. The main objective will be to try to establish the personal conception of fashion photography in Deborah Turbeville's work, and also to detect which are the elements that underlie in her images, as well as the idea of elegance and everlasting beauty. Also, analogies between Deborah Turbeville's images and the pictorial photography will be established. The methodology will be based on the location and collection of documentary sources. Within primary sources, we will study the works published so far with Deborah Turbeville's pictures, especially the last publication (*Deborah Turbeville: The Fashion Pictures*, Rizzoli, 2011). **Keywords:** fashion photography; avant-garde photography; Deborah Turbeville; pictorial photography.

1. La fotografía de moda y la puesta en escena

La moda es sinónimo de cambio constante; la gran ventaja que ofrece la fotografía es que se adapta a la perfección a la mutación, a la sensación de instante. La fotografía de moda se distingue por su precisión técnica y por una gran calidad estética, en la cual interviene un alto grado de creatividad a la hora de crear las imágenes. Esta gran dosis de imaginación es necesaria porque la fotografía de moda tiene un carácter ilusorio, crea siempre una ficción y para ello se basa en la puesta en escena (Santa-Cruz, 2005: 124).

A través de la puesta en escena se fabrica otra realidad, se inventa. Se construye un mundo que sólo existe en las fotografías. Es un proceso creativo en el que se aplica la imaginación para la creación de imágenes. Esta trasgresión de la realidad persigue hacerla más sugerente. El fin es sorprender y cautivar al espectador.

La puesta en escena se caracteriza porque detrás hay una idea preconcebida de lo que se va a hacer; por tanto, en ella todo es intencionado: el lenguaje corporal de los modelos, su distribución y sus poses, la fantasía de los decorados, la iluminación, etc. A través de la puesta en escena, la fotografía de moda mantiene una ambigüedad entre ficción y realidad. Se crean espacios oníricos, mundos inventados, pero casi siempre con apariencia de reales.

Para crear la puesta en escena se puede recurrir a los estudios fotográficos o se pueden buscar localizaciones. Como se verá más adelante en profundidad, las

imágenes de Deborah Turbeville se distinguen por buscar localizaciones llenas de encanto y por crear escenas orquestadas de gran atractivo pero a la vez evocadoras e inquietantes, remitiendo constantemente a un pasado caduco.

2. Moda y fotografía de moda desde los años setenta a la actualidad

Dos palabras clave definen las décadas de los años sesenta y setenta del pasado siglo: juventud y música. Las nuevas generaciones buscaban un modo de expresarse y lo harían a través de la música (con grupos como The Beatles), a través del cine (como el movimiento francés *nouvelle vague*) y a través de la moda, buscando diferenciarse de las generaciones anteriores. Así mismo, los jóvenes van a mostrar más su físico (triumfan la mini falda y el pantalón como prendas femeninas).

El desarrollo del consumo de masas lleva a la consolidación del *prêt-à-porter*, es decir, ropa de confección a precios ajustados y de calidad más que aceptable. Una indumentaria que se dirigía a mujeres activas y trabajadoras. Gracias al *prêt-à-porter* la moda alcanzó un gran nivel de popularidad. Lo que a su vez propició el desarrollo y la diversificación de la industria de la moda. Siguiendo los pasos de la alta costura, en 1973, los diseñadores de *prêt-à-porter* empezaron a mostrar sus colecciones dos veces al año en París, a lo que no tardarían en sumarse otras ciudades como Milán, Nueva York y Londres.

En los años setenta se abandona la tendencia futurista de la década anterior y se impone un estilo más natural, siendo la moda *hippie*, el estilo *folk* y el pantalón vaquero sus máximos exponentes (Worsley, 2011: 413). También en esta década surgen una serie de jóvenes fotógrafos que rompen con lo que se estaba haciendo hasta entonces, rompen con el imperativo de belleza o elegancia. Además de Deborah Turbeville, señalar a Guy Bourdin y Helmut Newton, considerados los padres de la fotografía moderna por un amplio consenso de la crítica.

Al francés Guy Bordin (1928-1992) su fama le llegó a raíz de sus campañas para el diseñador de zapatos Charles Jourdan. Trabajó durante 20 años para la edición francesa de *Vogue*, en un momento en que la revista daba a sus fotógrafos una libertad sin precedentes. Su estilo se caracteriza por ser rompedor, a la vez que provocador. Las composiciones son audaces (modelos con poses muy exageradas, cargadas de sensualidad) y los colores muy intensos. Sus imágenes contienen historias, muchas veces con gran sentido del humor o con escenas cercanas al surrealismo. A Guy Bourdin se le compara a menudo con Helmut Newton, señalando que es una réplica en color y desenfadada de las imágenes de Newton.

Helmut Newton (Berlín, 1920-Los Ángeles, 2004) fue un personaje controvertido y cosmopolita, al que le gustaba cultivar esa imagen. Alcanzó fama a nivel internacional por sus trabajos en las revistas de moda; trabajó para *Vogue*, *Nova*, *Elle*, *Marie Claire*, *Jardin des Modes*, *American Playboy* y *Queen*. Con

Newton la fotografía de moda se orienta al erotismo y a la sensualidad y ya desde los setenta comenzó a incorporar referencias eróticas en sus imágenes, como la controvertida *Historia de 'O'* publicada en mayo de 1975 en *Vogue* América que coincidió, como se verá más adelante, con otro editorial publicado en el mismo número por Deborah Turbeville.

Newton realiza imágenes provocativas, presentando situaciones atrevidas. Escenas en las que el sexo, el dinero y la seducción están implícitos. Suele situar las escenas en ambientes lujosos como suites de hoteles; otras veces recrea el ambiente nocturno y bohemio de prostitutas de lujo, bares de alterne, etc. Al igual que Deborah, solía realizar sus imágenes en blanco y negro. Se inspira en el cine y también en el enfoque de los *paparazzi*. Solía decir que fotografiaba sus propias fantasías y obsesiones.

En la década de los ochenta, la bonanza económica y la estabilidad política influirán en el regreso de la moda a una imagen conservadora, poniendo fin al sueño *hippie*. La apariencia se convierte en un valor, se impone el *power dressing*, un tipo de indumentaria que se adapta a la nueva mujer, profesional y con interés por cuidar su cuerpo. Comienza el 'marquismo' descontrolado, llevando al imperio de las marcas. Los años ochenta y noventa son testigos del *boom* de las *top models*, fenómeno al que contribuyen fotógrafos como Peter Lindbergh, que pone el énfasis de sus imágenes en las modelos.

Después de la exageración de los ochenta, gradualmente se irá tendiendo a la naturalidad; paulatinamente la ropa será menos voluminosa y ornamental, situándose cada vez más cerca del cuerpo. Los últimos años del siglo XX van a ser testigos de grandes cambios que también han afectado al mundo de la moda, convirtiéndose ésta en una industria gigantesca. De igual modo, la publicidad de moda alcanza un grado extremo de sofisticación; fotógrafos de renombre trabajarán para las firmas, como por ejemplo la americana Annie Leibovitz, que ha realizado campañas para Nike y Louis Vuitton, entre otros.

Hacia finales del siglo XX la ropa había ido desapareciendo cada vez más, mientras que el cuerpo adquiría más importancia, hasta llegar al cuerpo prácticamente desnudo que se recubre con tatuajes y *piercings*.

A medida que nos adentramos en el nuevo milenio la creatividad pasa a ser un elemento primordial de la fotografía de moda. El siglo XXI supone la implantación de las nuevas tecnologías (fotografía digital, programas de retoque para la postproducción), lo que también ocasiona cambios en la manera de producir la fotografía de moda. La proliferación de las revistas de moda ha motivado que también haya aumentado el número de fotógrafos.

La fotografía de moda siempre se ha caracterizado por estar en constante evolución, nombres nuevos y corrientes estéticas totalmente innovadoras han

coexistido con otros autores más consagrados, de estilo perfectamente reconocible y consolidado. Es lo que ocurre en el momento actual: fotógrafos como Solve Sundsbo, David Sims, Tim Walker, Hedi Slimani, Steven Klein o Steven Meisel conviven con otros como Mario Testino, Inez van Lamsweerde o Deborah Turbeville.

3. Biografía y obra de Deborah Turbeville

La fotógrafa que nos ocupa nace en Massachusetts (EE. UU.) en 1938 y fallece en octubre de 2013. Su infancia transcurrió en Nueva Inglaterra, lo que le provocó una fascinación por el paisaje y el entorno (Turbeville, 2011: 8), siendo éste, como se verá más adelante, un elemento fundamental de su obra. Con apenas 20 años se muda a Nueva York con la intención de dedicarse al teatro; sin embargo, acabará decantándose por el sector de la moda, trabajando primero como modelo y, posteriormente, como asistente de la innovadora diseñadora Claire McCardell. Los tres años que estuvo trabajando con ella los recuerda Deborah como una experiencia de aprendizaje increíble, pues consideraba que Claire era una mujer del Renacimiento.

Unos años más tarde, en 1963, pasó a ser editora de moda en la emblemática *Harper's Bazaar* y en 1966 de *Mademoiselle*. Su llegada a *Harper's Bazaar* se produjo en un momento de pleno apogeo para la fotografía de moda; además, el legendario Alexey Brodovitch era por aquel entonces el director de arte de la revista.

Sin embargo, Turbeville pronto se dará cuenta de su pasión por la fotografía. Tres personajes influyeron en su decisión de dedicarse a este mundo: el fotógrafo Bob Richardson, con el que colaboró muy estrechamente en *Harper's Bazaar*; el también fotógrafo Richard Avedon, quien fue su mentor y le alentó al ver sus primeros trabajos; y el editor de moda de *Harper's Bazaar*, Marvin Israel. Como muchos fotógrafos de la época, Deborah Turbeville no tuvo una gran formación en lo que se refiere a conocimientos técnicos, sin embargo, supo aprovechar sus primeros errores, como eran las imágenes desenfocadas, y convertirlos en un sello de su estilo. Entre sus primeros trabajos se encuentra un *portfolio* con estilizadas figuras que realiza para los grandes almacenes Saks Fifth Avenue y que se publicó en *Vogue* en los años setenta. En diciembre de 1973 ya publicaba en una de las revistas más punteras del momento, *Nova*.

En 1975 Deborah Turbeville fue llamada por el mítico director de arte de *Vogue*, Alexander Liberman, y comenzó a trabajar en la revista, dirigida por aquel entonces por Grace Mirabella. Su estilo revolucionario e innovador se hizo sentir ya en mayo de 1975 cuando se publica una de sus primeras producciones; ésta versaba sobre trajes de baño y como escenario eligió un baño público de la calle

33 de Nueva York (Turbeville, 2011: 50). La publicación de las 10 páginas del reportaje titulado 'Bath house' causó una gran polémica entre las lectoras de la revista. Presentaba a cinco jóvenes modelos, en traje de baño, dentro de un escenario lúgubre y sombrío que en algunos casos llegó a ser considerado una recreación de las cámaras de gas. Pero no sólo era el escenario, las actitudes de las modelos tampoco fueron bien interpretadas por algunos lectores.

Habría que añadir otro hecho que contribuyó al escándalo: en ese mismo número de la revista se publicaban también unas imágenes de Helmut Newton tomadas en Saint-Tropez en las que, sin ningún tapujo, mezclaba la moda con el erotismo. Debido a la provocación que suscitó ese número de mayo de *Vogue* en algunos estados de E.E. UU. fue retirado de la venta.

En este nuevo giro que estaba tomando la revista *Vogue* por aquellos años tuvo mucho que ver el director de arte, Alexander Liberman, quien, haciendo gala de su talento para descubrir a grandes fotógrafos, apostó por la desnudez en las fotografías tanto de Turbeville como de Newton.

Otros reportajes publicados en *Vogue* América dignos de destacar fueron el de agosto de 1977 y el de diciembre de 1985. Deborah Turbeville siguió publicando con frecuencia en *Vogue* Francia y especialmente en *Vogue* Italia. En esta última cabe destacar la serie realizada en noviembre de 1978 sobre la colección de Valentino, 'Women in the Woods'¹, en los bosques de Versalles. O el trabajo últimamente realizado para *Casa Vogue*, nobles italianos fotografiados en sus palacios, vestidos con diseños de alta costura.

A principios de los ochenta, Deborah tenía su estudio en un piso del barrio de Pigalle, de París (Turbeville, 2011: 77); allí tomó algunas fotos emblemáticas, como la de cinco bailarinas de ballet desnudas dentro de una habitación, publicada en *Vogue* Italia en 1982, y otra titulada, 'Women in furs', en la que aparecen dos mujeres con sus abrigos de piel apoyadas en la repisa de una chimenea, publicada también en *Vogue* Italia, dos años más tarde. Ambas fotografías coinciden en algunos elementos que aparecen en ellas como grandes espejos o chimeneas antiguas y, sobre todo, comparten la atmósfera de esplendor decrepito.

Además de trabajos para revistas, su estética elegante le llevó a trabajar en el campo publicitario, realizando numerosas campañas de grandes marcas para Oscar de la Renta, Emmanuel Ungaro, Yamamoto, Commes des Garçons o Barneys New York. Así como trabajos para la diseñadora francesa Sonia Rykiel y encargos para Chanel y Valentino.

[01] Una serie de mujeres dispersas entre el arbolado o en fila delante de pacas de paja. La escasa luz, el escenario, la disposición del grupo, así como sus caras y actitudes impasibles ha llevado a creer que Deborah Turbeville trataba de recrear a un grupo de colaboradoras francesas de la II Guerra Mundial. Deborah mantuvo el enigma sobre el tema.



Deborah Turbeville, 'Bath House'. Nueva York, publicado en *Vogue América*, 1975.



Deborah Turbeville, 'Women in the Woods'. Valentino Fashion, publicado en *Vogue Italia*, 1978.



Deborah Turbeville, 'Cinco bailarinas de ballet'. París, publicado en *Vogue Italia*, 1982.



Deborah Turbeville, 'Women in furs'. París, publicado en *Vogue Italia*, 1984.



Deborah Turbeville, campaña primavera-verano 2012, de Valentino.

Entre sus últimos trabajos publicitarios hay que destacar la campaña de primavera-verano 2012 de Valentino. La agencia publicitaria explicó a Deborah Turbeville que debía inspirarse en el México de otra fotógrafa, Tina Modotti. Deborah supo enseguida dónde quería situar el escenario de sus imágenes, en Pozos (México), un pueblo minero abandonado que presenta un paisaje en ruinas. Siguiendo una de sus pautas más repetidas, contrapone vestidos actuales de alta costura con escenarios que remiten a un tiempo pasado, creando imágenes fuera del tiempo.

Además de exposiciones y revistas, Deborah Turbeville publicó numerosos libros monográficos. En ellos, entre sus imágenes, alterna textos propios, escritos a máquina o a mano, citas de autores destacados o comentarios de las fotografías. Destaca la original manera en que están colocadas las fotografías en los libros, amontonadas unas sobre otras, a veces rayadas, otras borrosas. Sus libros más bien parecen un álbum de recortes. Los títulos escritos a mano y los textos mecanografiados aumentan la sensación de estar ante un diario personal. Estos libros son terriblemente personales y únicos, lo mismo que su forma de hacer fotografía. Entre sus libros debemos mencionar los siguientes:

- *Wallflower*, publicado en 1978, fue su primer libro, editado y diseñado por el ya citado editor de moda de *Harper's Bazaar*, Marvin Israel, y por Kate Morgan. Añade a la contundencia de las fotografías de Deborah, las técnicas de impresión de su colaborador durante años, Sharon Schuster.
- *Newport Remembered* aparece en octubre de 1994. Newport es un enclave ubicado en Rhode Island. Era la versión americana del lugar de veraneo y descanso de la alta burguesía del siglo XIX. Tanto este libro como el siguiente nos evocan el encanto y el atractivo de lugares con pasados gloriosos.
- *Unseen Versailles*, publicado en 1981, fue realizado en desvanes y lugares ocultos del palacio de Versailles, mostrándonos su decadente belleza. Idea que Deborah atribuye a Jacqueline Kennedy/Onassis. El libro fue galardonado en 1982 con el American Book Award.
- *Studio St. Petesburg* de nuevo se centra en un lugar, en este caso San Petersburgo, la capital de la Rusia imperial. En el título incluye la palabra 'studio' porque, como explica en el prólogo del libro, para ella la ciudad en sí misma, su atmósfera y la subliminal presencia del tiempo, así como los rostros, conservan rasgos de la historia rusa y de su literatura, constituyendo toda ella un gran escenario. El libro se basa en las visitas que, durante años, realizó Deborah Turbeville a la otrora Leningrado y nos presenta su personal visión de este pueblo y de su convulsa historia, con imágenes fuera del tiempo presente: a través de escenas de ballet, de artistas y trabajadores, así como de las iglesias y de las ruinas de los viejos palacios zaristas, incluyendo también citas de artistas y escritores rusos.
- *Past Imperfect* abarca su obra desde 1974 hasta 1997. El libro se abre con una cita de Proust sobre Flaubert; esta cita explica el porqué del título de este libro de Deborah. En dicha cita Proust alude a que el uso del pretérito imperfecto nos presenta la vida como algo efímero y pasivo, lo que a su vez produce a Proust una tristeza misteriosa².

[02] "I confess that certain uses of the imperfect indicative –of this cruel tense which presents life to us as something ephemeral and at the same time passive, which at the very moment it summons up our actions stamps them with illusion, and obliterates them in the past without leaving us, like the simple past does, the consolation of activity– have remained for me an inexhaustible source of mysterious sadness." Proust (on Flaubert) (Turbeville, 2009, sin página).

A modo de historias narradas Turbeville nos deleita con fotografías tomadas durante sus paseos, o con imágenes de interiores con suelos rotos, con escaleras que conducen a ninguna parte, con grandes ventanas, o con enormes espejos y paredes desconchadas. Otras imágenes están tomadas mirando hacia dentro de los escaparates en viejos vecindarios de ciudades como Praga: Deborah Turbeville fotografía a través del cristal y, a pesar de la escasa luz, percibimos que hay alguien sentado dentro, rodeado de objetos, en perfecto equilibrio con ellos y, como dice la fotógrafa, “nadie osaría a perturbar el tiempo detenido”³ (Turbeville, 2009: 138).

► *Casa No Name*, publicado por Rizzoli en el 2009. A través de imágenes de la casa que la fotógrafa poseía, desde 1985, en San Miguel de Allende, México, el libro nos transmite el espíritu y el alma de este país. Imágenes, algunas borrosas, de habitaciones de techos altos que dan a un patio central, paredes con desvaídos frescos que representan escenas religiosas, luz difusa que llega a través de las cortinas y diferentes objetos religiosos como santos, velas encendidas o retablos. Es un libro que sigue la línea evocadora e imaginativa de Frida Kahlo o de Isabel Allende, pero en este caso a través de fotografías.

Cuando Turbeville fue a ver al editor de Rizzoli para hablar de este libro sobre su casa de México, acordaron que también haría otro sobre fotografía de moda, y es así como surgió el último.

► *Deborah Turbeville: the fashion pictures*, publicado en 2011 también por Rizzoli, presenta una retrospectiva de todo su trabajo de moda, desde los inicios hasta el presente. Las imágenes fueron seleccionadas y editadas por ella misma. Sigue un orden cronológico, de manera que muestra cómo se fue desarrollando su trabajo a lo largo de su dilatada carrera. Como la mayoría de sus libros, es en cierto modo autobiográfico, alterna las fotografías con notas manuscritas o a máquina sobre cómo se hicieron las imágenes o en qué se inspiró. Todos los textos son de Deborah Turbeville excepto uno de Franca Sozzani, de *Vogue Italia*, quien describe a la artista como “poeta de la fotografía” (Turbeville, 2011: 7).

Reconocida a nivel mundial, recibió numerosos premios y su obra ha sido exhibida en Francia, Japón, México y Estados Unidos, entre otros. Vivió entre

[03] “Their presence was in complete harmony with their surroundings –anyone else would have been intrusive– upset the balance. You wouldn’t dare disturb them... suspended time.”

Nueva York, México y San Petersburgo. Y siguió fotografiando para las mejores revistas internacionales, entre ellas, *Vogue* y *The New York Times Magazine* e impartiendo talleres de fotografía. Hasta el final de su vida, Deborah Turbeville continuó siendo una de las mejores en el campo de la fotografía de moda como lo demuestra el hecho de haber sido contratada por Valentino para sus últimas campañas publicitarias.

Entre sus seguidores cabe mencionar a la fotógrafa estadounidense, Francesca Woodman (1958-1981). Ambas comparten el recurso de figuras borrosas y el de ubicar a estas en salas deterioradas o fábricas abandonadas. Francesca también sintió una gran atracción por las mansiones victorianas de Rhode Island.

4. Técnica y estilo

Como indica Deborah en el prólogo de su libro *Past Imperfect*, por su manera de pensar y trabajar le gusta crear la sensación de escenas en progreso, de narraciones abiertas, sin terminar; para ello juega con diferentes elementos como son el lugar elegido, la luz, el espacio, la textura, la emoción y el movimiento. Todos estos elementos le ayudan a sugerir historias incompletas, como si fueran fragmentos de sueños (Turbeville, 2009: 6).



Deborah Turbeville. Anh Duong y Marie-Sophie con diseños de Emanuel Ungaro. Castillo de Raray, Francia. Publicado en *Vogue*, 1984.

Hay dos elementos recurrentes en sus imágenes como son el desenfoque y el grano de la imagen, que además de ser un sello característico de su obra, invitan a crear esa sensación inquietante y evocadora que persigue. Mediante el desenfoque y el grano evita la nitidez del medio fotográfico. Recursos que, como se verá más adelante, utilizaron también los pictorialistas.

La iluminación también juega un papel muy importante dentro de su obra: utiliza la luz para crear un determinado ambiente. Otra manera de conseguir poca nitidez es usar una luz difusa que desdibuja los detalles. A veces usa poca iluminación, la justa para revelar que hay alguien quieto, esperando en ese interior. Otras, se apoya en iluminación puntual para destacar sólo aquello que le interesa: un lado de la cara, un detalle de un vestido, un mueble.

Recurre a menudo a la fotografía en blanco y negro, sin color, lo que ayuda a potenciar el carácter onírico de sus imágenes. Cuando usa el color, suelen ser colores suaves, desvaídos, que nos recuerdan a los inicios de la fotografía en color.

Otro rasgo característico de su estilo es su visión cinematográfica: plantea sus fotografías como si fueran escenarios de películas. En su fotografía cobra más importancia el ambiente que rodea al personaje que el vestido. Como señala Sozzani en el prólogo del último libro de Deborah Turbeville, sus fotografías, más que sobre moda, son sobre estilo (Turbeville, 2011: 7). No se alimenta del presente –escribe Sozzani– para crear los escenarios, ni pretende retratar la sociedad o la estética de la época. La mirada de Deborah Turbeville es siempre hacia el pasado. Generalmente hacia un pasado que fue glorioso y bello; por tanto, la idea de decadencia está muy presente.

Para Deborah Turbeville lo importante en cualquier fotografía es crear una atmósfera; ésta puede estar en el rostro de un personaje, en la emoción de un cuerpo o también puede ser la atmósfera propia de un sitio (una ciudad, un jardín, un hotel abandonado...), la que dicta la imagen, como le ocurrió en la ciudad de San Peterburgo o en los baños de Bathouse (Turbeville, 2011: 60). De ahí la importancia que concede a la escena. Sus escenarios nos retrotraen al pasado, al misterio, a la desolación o al misticismo. Le gusta trabajar en exteriores, buscar localizaciones que transmitan algo, por eso no trabaja en platós, ni en estudios fotográficos. Realiza su puesta en escena recurriendo a escenarios reales, ya sean naturales (bosques, laberintos en mitad de grandes jardines, cementerios) o arquitectónicos (como grandes teatros, hoteles o palacios desvenecijados y abandonados o invernaderos). Encontramos algunos objetos recurrentes, por ejemplo, escaleras de piedra, fuentes, estatuas y espejos.

París y sus alrededores, México, San Petersburgo, Nueva York, Cracovia, Praga, Inglaterra y Venecia –por su niebla, sus máscaras y, sobre todo, por su decadencia (Thurman, 2011)– han sido escenarios de sus imágenes porque estos

países y ciudades tiene las dos cualidades que más le interesan: atmósfera y misterio. En 1977 fotografió en Venecia la colección de Valentino. Hace unos años realizó el retrato de una familia aristocrática vestida para el Carnaval en su palacio y de aquí surgió la idea de hacer el retrato de nobles italianos en sus palacios, publicados en *Casa Vogue*.

Cuando trabajaba en exteriores prefería fotografiar cuando hacía mal tiempo: días nublados, fríos o incluso lluviosos. Y en medio de esta atmósfera aparecen sus personajes, generalmente retratados de cuerpo entero y, otras veces, planos cortos, muy osados, en los que se centra en los ojos o en detalles como unos zapatos o unas manos sujetando un cigarro. Sus personajes suelen aparecer aislados, hieráticos, ensimismados en sí mismos. Son individuos que transmiten sus emociones no sólo a través de su expresión facial, también a través de su actitud. En su puesta en escena predominan, por tanto, los planos generales para poder mostrar así el ambiente que rodea a los sujetos.

En sus representaciones la mujer suele ser la gran protagonista. Deborah Turbeville crea unas imágenes con una mirada extremadamente femenina, con un tipo de aproximación a la mujer que sólo otra mujer puede hacer. En la escena rara vez aparece sólo una fémica, generalmente son grupos de mujeres, siempre en lugares insólitos. Jóvenes elegantes, esbeltas, con largas melenas, muchas veces recogidas. Generalmente se centra en sus poses y actitudes; otras, en detalles como los ojos. En las imágenes de Turbeville hay que destacar como rasgo característico la actitud de sus mujeres, indolentes y lánguidas; no sonríen, están serenas. Sin apenas relación entre ellas y tampoco con el espectador, actúan ajenas a éste, no le miran, no tratan de seducirle, ni siquiera parecen sentir su presencia⁴. Su actitud, junto con el entorno, ayuda a que transmitan la soledad que las invade.

Sobre las mujeres que aparecen en sus fotografías escribió la editora, Polly Devlin, en *Vogue Book of Fashion Photography*:

“Sus miradas oblicuas poseen una cierta calidad enigmática e intrigante y, en ocasiones, pueden parecer angustiadas y aisladas. A menudo los entornos parecen de ensueño e insustanciales y sus cuerpos dicen una cosa mientras que sus prendas dicen otra. Estas ambivalencias hablan directamente a muchas mujeres” (Angelleti y Oliva, 2011: 238).

Respecto a las protagonistas de sus imágenes, hay que destacar que no suele recurrir a modelos profesionales. Turbeville prefiere trabajar con actrices

[04] “We’re not to move... no talking...we must look straight ahead –or away into space– never at each other ... no smiling...” (Turbeville, 2009: 51).

o con gente que posea lo que ella denomina ‘atmósfera’ (Turbeville, 2011: 60). A diferencia de otros fotógrafos de moda, no recurre a rostros famosos.

También ha realizado algún reportaje sobre hombres publicados en *L'Uomo Vogue* (Daniel de la Falaise o Les Depardieu, por ejemplo) o en *GQ UK*. Otras veces los hombres aparecen en sus imágenes como parte del escenario, no tienen un papel primordial (como puede observarse en esta producción de moda en las que aparecen unos hermanos gemelos junto a dos modelos en un interior de Cracovia, que fueron realizadas para *W Magazine* en 1998).



Deborah Turbeville. Cracovia, Polonia. Tal y como aparece publicada en el libro *Past Imperfect*.

Su trabajo no termina con la toma, hay una importante labor de posproducción y, posiblemente, aquí radica otra de sus grandes originalidades. Deborah Turbeville retoca sus imágenes, pero no cómo hacen otros fotógrafos tratándolas con programas de retoque para embellecer aún más a las modelos o para que todo aparezca sin tachas ni defectos. Turbeville ‘destruye’, según sus propias palabras, sus fotografías (Silverton, 2009). En sus libros aparecen reproducidas imágenes rayadas, desgastadas, rotas e incluso con celo por encima. La apariencia de sus imágenes difiere mucho de lo que hace cualquier otro fotógrafo de moda que ante todo busca una buena presentación, que muestre con claridad y belleza el producto.

5. Fuentes de inspiración, relación y analogías con otros artistas

Si por algo destaca Deborah Turbeville es por su enorme creatividad, de ahí que sus fuentes de inspiración y referencias visuales sean muy diversas. Entre sus fuentes de inspiración figuran los libros de F. Dostoyesky y Nikolai Gogol, dentro de la literatura rusa, o del escritor francés Flaubert. También se inspira en la arquitectura del pasado, como los desvaídos palacios europeos. Deborah siempre nombra a San Petersburgo como una ciudad que ha sido una constante fuente de inspiración, además de otras ciudades como Venecia o Cracovia. Respecto a la pintura, en *Past Imperfect*, Deborah Turbeville alude a la atmósfera de melancolía que se respira en las clases de baile del impresionista francés Degás (Turbeville, 2009: 172). En su libro *Studio St. Petesburg* también menciona al pintor simbolista Alexander Blok (Turbeville, 1997: prólogo). Así mismo, las mujeres de la campaña de Valentino de 2012 por los recogidos del pelo y los largos vestidos, así como por su condición etérea y su calma, nos recuerdan a los maestros del Renacimiento.

Turbeville también fue una gran cinéfila, le encantaba el cine de misterio, y consideraba que durante años había aprendido mucho viendo películas. Su estilo evocador e inquietante, sus personajes y escenarios anacrónicos, la carga psicológica y emotiva de sus imágenes hicieron que la crítica la comparara con una larga lista de directores de cine (Thurman, 2011). Dentro del cine mudo, con el director ruso Sergei Eisenstein (ambos comparten que no usan actores profesionales, el uso del desenfoque y su fascinación por México); también el ruso, Dziga Vértov (por su búsqueda de lo poético y porque a ninguno le gustaba rodar o fotografiar en los estudios), y el director alemán F. W. Murnau, destacada figura del movimiento expresionista alemán de los años veinte.

Otros directores de cine que Deborah Turbeville consideraba que le habían servido de inspiración son Jean Cocteau, Luchino Visconti, Rainer Werner Fassbinder y Bertolucci. Entre los directores más actuales Deborah Turbeville citaba al guionista y director danés Lars von Trier por su película *Melancolía*. Como se puede observar, todos son directores extranjeros. Respecto a Cocteau, Turbeville recurrió para alguna de sus producciones al mismo castillo del siglo XVII en el que Jean Cocteau filmó su película *Beauty and Beast* en 1945; de igual modo, ambos tenían en común que los protagonistas de sus escenas parecían estar en un sueño.

5. 1. Las imágenes de Deborah Turbeville frente a otros fotógrafos contemporáneos

Respecto a otros fotógrafos, Deborah Turbeville fue comparada a menudo con dos fotógrafos que despuntaron, al igual que ella, en los años setenta: Guy Bour-

dan y Helmut Newton. Bien es cierto que los tres tienen una visión más vanguardista, es decir, rompen con lo que estaban haciendo otros fotógrafos ya consagrados como Irving Penn o Richard Avedon. Tienen más elementos en común, como que los tres recurren a la puesta en escena, a contar historias, a meter más elementos en la imagen, es decir, rompen con el purismo de sus predecesores. Los tres incorporan referencias eróticas en sus imágenes y los tres innovan con el tratamiento que se le da a la mujer/modelo en la fotografía de moda.

De Deborah Turbeville se ha escrito a menudo que es el erotismo con ojos de mujer. Sin embargo, la autora siempre ha sostenido que sus imágenes no podían ser comparadas a las de Newton o Bourdin porque en las suyas la mujer no aparece dominada, ni vulnerable. A finales de los setenta ya afirmaba:

No siento de la misma forma sobre el erotismo y la mujer. Las mujeres deben ser vulnerables y emotivas; pueden ser inseguras y solitarias, pero trabajo sobre el tono psicológico y el carácter (Devlin, 1984: 145).

Deborah consideraba que su fotografía tenía un punto de vista femenino que es fruto de la intuición, que surge de manera espontánea de ella.

Algún crítico ha llegado a comparar incluso a Deborah Turbeville con el fotógrafo Joel-Peter Witkin. La semejanza entre Deborah Turbeville y Joel Peter Witkin puede venir por el hecho de que ambos crean una puesta en escena onírica, en blanco y negro, y por el tratamiento que pueden llegar a dar a la imagen *a posteriori*, llegando a rayar o manchar el negativo. Sin embargo, Joel Peter Witkin retrata personas marginales o con deformaciones y trata temas más contundentes, menos evocadores. La emoción o el misterio que despiertan uno y otro son totalmente diferentes.

5. 2. Similitudes entre el pictorialismo y la obra de Deborah Turbeville

Como hemos visto, la crítica ha relacionado a menudo a Turbeville con directores de cine o con otros fotógrafos, pero hasta ahora nunca se había relacionado la obra de Deborah Turbeville con el movimiento fotográfico que se denominó pictorialismo; he aquí una de las aportaciones del presente artículo. Como se explica a continuación, los motivos que movieron a unos y otros fueron muy distintos, pero hay muchas semejanzas en el resultado final de sus imágenes.

En el siglo XIX, la fotografía como arte tenía detractores, ya que se consideraba que era un instrumento que reproducía fielmente la realidad y que, a diferencia de la pintura, en la fotografía no había lugar a la intervención del artista. De ahí que, como reacción, surja este movimiento fotográfico que se denominó pictorialismo.

El auge del pictorialismo se produjo a finales del siglo XIX y principios del XX. Durante todos estos años, los fotógrafos pictorialistas se esforzaron por acercarse a la pintura con el fin de dignificar la fotografía (Newhall, 2002: 145). Querían elevar la fotografía al rango de arte, ser reconocidos como creadores, haciendo ver que no se limitaban a apretar el botón de su cámara.

En aquella época, la divergencia entre fotografía y obra de arte quedaba muy bien expresada por Charles Baudelaire: “Es necesario que la fotografía cumpla con su verdadero deber, que consiste en ser la servidora de las ciencias y de las artes, pero la servidora más humilde” (Dubois, 1994: 24). Por tanto, ante la disyuntiva de Verdad o Belleza, los pictorialistas no dudaron en quedarse con la segunda, huyendo de la realidad porque entendían que no era digna de sus obras.

Ante este panorama los pictorialistas van a considerar a la fotografía como un medio y el arte como el fin. Reniegan de algunas características esenciales de la fotografía, como la nitidez y la capacidad de producir copias (en algunos casos, tras realizar las copias destruían los negativos). Reivindican la artesanía frente a la despersonalización de la técnica. Para propiciar el aspecto pictórico de la imagen utilizan lentes suavizadoras o defectuosas, desenfocan o mueven la cámara mientras disparan, potencian el grano de la imagen, crean halos o utilizan papeles especiales (elaborados de forma manual) y técnicas pigmentarias que permiten dar un acabado diferente y crear obras únicas. Con todo esto, buscaban demostrar que la fotografía no es una simple copia de la realidad, que sus obras son fruto de la intervención del artista, de ahí que den a sus fotografías la impresión de una obra pictórica.

Son imágenes que no responden, en modo alguno, al concepto que tenemos hoy día de la fotografía. Los pictorialistas gustaron mucho en su momento, siendo hacia 1910 el momento de máxima aceptación. La decadencia de la fotografía pictórica se produce tras la Primera Guerra Mundial.

Muchos de los efectos empleados por los pictorialistas los encontramos en las imágenes de Deborah Turbeville, si bien los fines son totalmente diferentes.

5. 2. 1. Elementos en común

Tanto los pictorialistas como Deborah Turbeville rechazan la realidad, reniegan del presente porque prefieren el idealismo y la narratividad. Reniegan de la representación fiel de lo real propia del medio fotográfico. Se basan en la puesta en escena, es decir, construyen un escenario y después lo fotografían. Las composiciones, por tanto, son muy pensadas y elaboradas (incluso, muchos pictorialistas realizan bocetos previos).

Buscan los modelos más apropiados para representar sus personajes. Huyen de la espontaneidad, haciendo posar a los protagonistas en posturas estu-

diadas anticipadamente; por tanto, se tiende a la disposición teatral de los personajes. El sujeto aparece idealizado, pocas veces hay naturalidad.



Deborah Turbeville, 'Retrato de Victoria Guinness', 1983.

Unos y otra se inspiran en la pintura, así como en temas literarios. Entre los temas recurrentes de ambos están las escenas de ballet (es el caso del francés Robert Demachy, en su obra *Behind the Scenes*). Como se ha visto anteriormente, Turbeville tiene más de una imagen realizada con bailarinas de ballet.

Rehúyen la nitidez, y por eso recurren a desenfoques, o a potenciar el grano grueso en las imágenes, de manera que los contornos quedan borrosos, con poca definición.

No sólo manipulan antes de la toma, también después. Los pictorialistas adulteran las fotos cuando lo consideran necesario ya que están a favor de cualquier retoque que conceda a la imagen un aspecto más pictórico. Para este grupo la auténtica actividad creadora estaba en las alteraciones que realizaban manualmente en la imagen. Al manipular el positivo consiguen una obra única e irrepetible, acercándose más a la pintura. Para ello se basan en toda clase de intervenciones *a posteriori*: rayaban o pintaban los negativos, o usaban procedimientos artísticos de positivado (llamados impresiones nobles) que debido a su complejidad de manejo producen obras únicas, o al menos, irrepetibles al cien por cien. Entre estas técnicas tuvo gran aceptación la goma bicromatada: las imágenes así obtenidas parecían dibujos al carbón.

Por último, tanto los pictorialistas como Deborah Turbeville realizaban fotografías en las que se concedía gran importancia al escenario de sus composiciones, al paisaje; por ejemplo, recurren a menudo a paisajes con niebla.

Robert Demachy
(1859-1936). 'Entre
bastidores', ca. 1897.
Goma Bicromatada.
The Metropolitan
Museum of Art, Nueva
York.





Robert Demachy. 'Entre bastidores', goma bicromatada.

5. 3. Deborah Turbeville y Julia Margaret Cameron

Consideramos de interés introducir en este apartado la figura de la fotógrafa británica Julia Margaret Cameron porque, como se verá a continuación, presenta varios puntos en común con Deborah Turbeville. Margaret Cameron fue proclamada precursora del pictorialismo por ser pionera en utilizar la fotografía como un medio de expresión y no como un instrumento ligado al realismo, lo que le granjeó muchas críticas por parte de la prensa en su momento.

Respecto a su biografía vamos a dar unas breves pinceladas de los detalles más significativos. Nace en Calcuta en 1815, en plena era victoriana. Entre 1818 y 1834 estudia en París e Inglaterra. En 1838 se casa con Charles Hay Cameron. En 1848 se traslada a Inglaterra, moviéndose allí en un círculo de pintores, escritores e intelectuales que tendrían una gran influencia en su modo de entender la fotografía. En 1875 la familia Cameron regresa a Ceilán, donde fallecería unos años después, en 1879.

Julia Margart Cameron llegó a la fotografía hacia 1863 cuando ya era una mujer adulta y formada. Fue una de las mujeres pioneras en el campo de la fotografía, a la que un sector de la crítica de la época tachó siempre de aficionada. Sin embargo, llegó a publicar con su propio nombre e, incluso, en 1874 escribió una memoria sobre su modo de entender la fotografía, *Anales de mi casa de cristal*, publicada en 1889.

Utilizó el proceso del colodión húmedo⁵ que era uno de los procedimientos estándar en aquel momento. Procedimiento arduo, pues hay que actuar mientras el colodión está húmedo, y que exigía exposiciones largas, de uno a cinco minutos. La realización de sus imágenes era descuidada porque para Julia Margaret Cameron lo importante era el resultado final. En sus imágenes evita el detalle y tiende a aislar al personaje. Su estilo se caracteriza por el uso imaginativo de la luz y por la falta de nitidez (o efecto *flou*). Este recurso le va a servir para incitar el sentimiento de la obra.

Realizaba sus fotografías sin importarle que estuvieran desenfocadas, porque para ella lo más importante era realizar una obra artística; así lo expresa ella misma en una carta enviada a Sir John Herschel: “esa redondez y madurez de fuerza y gesto, ese modelado de la carne y extremidades sólo puede darse con el enfoque que yo utilizo, aunque sea llamado y condenado como desenfoco” (Weaver, 1984: sin página⁶).

En sus fotografías refleja sus fuertes creencias religiosas, su inspiración en los grandes maestros de la pintura y su influencia por los pintores prerafaelitas, a los que conocía y admiraba, a pesar de precederlos en edad en más de una generación. Con ellos compartía el estudio de los personajes bíblicos como temática recurrente de su obra y los grandes temas de carácter noble. Sin embargo, difiere de ellos en el acabado de sus obras.

Los protagonistas de sus imágenes son siempre personajes victorianos a los que convierte en sujetos idealizados. A través de los ojos, los sentimientos y el pelo, tanto de hombres como mujeres, consigue manifestar los sentimientos más profundos (Weaver, 1984: sin página).

Al igual que los pictorialistas, Julia Margaret llegó a la fotografía en una época llena de prejuicios hacia este medio, pues se rechazaba el carácter literal

[05] Proceso del colodión húmedo, publicado en 1851 por Frederick Scott Archer. Este proceso pronto sustituyó a los anteriores, no porque fuera más fácil, al contrario, pero lo compensaba el detalle y los medios tonos obtenidos en la imagen. Así como el menor tiempo de exposición comparado con el calotipo y la posibilidad de hacer copias, que era inexistente con el proceso del daguerrotipo (Gernsheim, 1975: 72).

[06] Carta a Sir John Herschel citada por Ford. *The Cameron Collection: an Album of Photographs Presented to Sir John Herschel*, 1975, p. 141.

de la fotografía; además, ella contó con el inconveniente añadido de ser mujer. Sin embargo, su energía y entusiasmo, así como el hecho de ser financieramente independiente, hicieron posible que actuara siempre conforme a su voluntad creadora.

Turbeville Deborah y Julia Margaret Cameron presentan varios elementos en común. Ambas son mujeres poco convencionales, románticas y con gran imaginación. A través de sus imágenes narran historias en las que rehuyen de la vulgaridad, del día a día, y se recrean en mundos de ensueño. Las dos evitan la perfección técnica: en realidad van más lejos porque ambas sacan partido de sus errores técnicos y los convierten en su sello distintivo, como el desenfoque, que es un elemento característico en la obra de las fotógrafas. La falta de nitidez de las imágenes en ambas ayuda a evocar el sentimiento.

Margaret Cameron estaba tan obsesionada con la cualidad espiritual de sus imágenes que apenas prestaba atención al aspecto técnico: no le importaba el enfoque, ni si el personaje se movía durante el largo tiempo de exposición, o si la placa al ponerle el químico quedaba con alguna marca. Más de un siglo después, Turbeville no cuenta con esas dificultades técnicas y, sin embargo, después de la toma, a veces añade esos efectos a sus imágenes, lo que le ayuda a potenciar la idea de imágenes fuera del tiempo. La mirada de Deborah Turbeville es siempre hacia un pasado glorioso, hacia un esplendor decrepito que perfectamente podría ser el de la Inglaterra victoriana de Julia Margaret Cameron.

5. 4. Deborah Turbeville y Edward Steichen

Si se habla de pictorialismo y de fotografía de moda, es necesario tomar en cuenta a Edward Steichen, si bien, como se verá a continuación, se deshizo del pictorialismo para realizar sus fotografías de moda.

Nace en Luxemburgo en 1879, pero cuando tenía tres años su familia se traslada a EE. UU. En sus primeros años alcanzó gran prestigio como pintor y fotógrafo pictorialista. Siendo Stieglitz, su mentor. De hecho, fue uno de los primeros en introducir el arte europeo en Estados Unidos.

Durante la Primera Guerra Mundial fue pionero en el uso de la fotografía aérea de reconocimiento, hecho que le ayudaría a abandonar su anterior estilo. Steichen declaró que había abandonado el pictorialismo durante la Primera Guerra Mundial y se había decantado por la fotografía directa y perfectamente enfocada, dejando atrás los ambientes visuales de perfiles imprecisos que le habían dado fama internacional como fotógrafo (Ewing y Brandow, 2008: 109).

En 1923, cuando ya era reconocido como gran retratista de personajes famosos, comienza a trabajar para el grupo editorial Condé Nast, concretamente en las revistas *Vogue* y *Vanity Fair*, como responsable de fotografía. Abandonan-

do su condición de fotógrafo artista por la fotografía comercial y evolucionando del pictorialismo al modernismo.

A la vez colaboraba con agencias de publicidad y continuaba su actividad como retratista de celebridades para *Vanity Fair* y en su estudio de Nueva York.

Las primeras fotografías que realiza para *Vogue* estaban influenciadas por el estilo de su predecesor en la publicación (el excéntrico barón Adolphe De Meyer) y por el pictorialismo, pero paulatinamente encuentra un estilo más personal. Poco a poco consigue liberarse del estilo pictoralista, hecho que tuvo que ver con sus amistades con artistas como Picasso o el modisto francés Paul Poiret, sumado a su interés por el arte moderno.

Steichen cambia el prototipo de mujer romántica mostrada por su predecesor, por una mujer más directa, más natural, pero sin perder su glamour. Tanto Deborah Turbeville como Edward Steichen coinciden en que no recurren a modelos profesionales y en que prefieren a actrices. Si bien en el caso de Turbeville es por decisión propia, en el caso de Steichen hay que recordar que en aquellos años todavía no existía la figura de modelo profesional.

Respecto a la técnica, sus fotografías eran más directas que las de su predecesor o que las de Deborah Turbeville. Utilizando composiciones geométricas, líneas perfectamente definidas y fondos más sobrios, consiguiendo con todo ello una imagen más limpia y más moderna. A diferencia de Deborah Turbeville, Steichen realiza las fotografías en estudio porque así lo exigían las revistas en aquel momento, aunque en alguna ocasión también fue capaz de salir del estudio, en pos de escenarios más glamorosos.

Respecto a la iluminación, juega con luces y sombras directas y mezcla la luz natural con la artificial. Su esquema de iluminación llegó a ser objeto de leyenda. Este tipo de iluminación directa restaba romanticismo, sin embargo, tenía la ventaja de que ayudaba a resaltar el corte del vestido. Deborah Turbeville, sin embargo, prefería la luz difusa que le ayudaba a desdibujar los contornos y concedía a la escena otra atmósfera.

Un aspecto en el que el estilo de Steichen coincide con el Turbeville es en la pose de las modelos. También aquí Steichen introduce cambios respecto a su predecesor, las presenta más rígidas y estáticas, sin poses exageradas, logrando así transmitir mayor sobriedad y elegancia. Tanto Edward Steichen como Deborah Turbeville recurren a fotos posadas, con modelos en poses muy estáticas. Ambos se caracterizan por colocar a sus modelos concentradas en sí mismas, muchas veces indolentes, de ahí que las miradas de sus modelos no se dirijan al espectador.

Así mismo, ambos muestran una gran creatividad, lo que les lleva a conseguir otro de sus rasgos característicos: la originalidad.

En el año 1937 Steichen se retira de Condé Nast; durante los 15 años que trabajó allí había conseguido no sólo un nuevo estilo en la fotografía de moda, además logró imponer su estilo en todas las revistas del ramo y también consiguió que sus elegantes imágenes dieran fama a *Vogue*. No es exagerado decir que fue él quien inventó la fotografía de moda tal y como la conocemos hoy día. (Ewing y Brandow, 2008: 11).



Edward Steichen. 'White', 1935.

6. Conclusión

En la actualidad, la fotografía de moda posee un alto grado artístico que trasciende los límites de lo meramente comercial. Posiblemente Deborah Turbeville ha sido uno de los mejores exponentes ya que trataba a la fotografía de moda como una refinada forma de arte.

Creó un sello propio dentro de la fotografía moda. Consumada narradora, realizaba imágenes siempre originales y además imágenes con alma, impregnadas de una cualidad inquietante o sobrecogedora en las que el discurso se haya detenido en el tiempo.

Fue pionera en usar la idea de decadencia y en romper con la sublime perfección asociada a este tipo de imágenes.

Su obra reúne una serie de elementos, como son la actitud de sus personajes, el desenfoque, la escasa luz y los escenarios, que potencian la idea de ilusión y de misterio, de estar ante algo efímero y de conducirnos al pasado. Todos estos elementos, así como la narrativa de sus capturas, contribuyen a que sus imágenes parezcan sueños o historias sin terminar, todavía en progreso. El espectador tiene la sensación de estar abriendo una puerta, a veces una puerta equivocada, y de ahí que se encuentre con una escena inesperada⁷.

No recurre a platós, prefiere las localizaciones. A diferencia de otros fotógrafos de moda, crea su puesta en escena sirviéndose de paisajes naturales, de viejos palacios, lugares abandonados, porque Deborah Turbeville necesita evocar y transmitir la atmósfera propia de cada lugar. Para Deborah es la atmósfera la que dicta la imagen, y esto no se consigue en un estudio.

En su manera de realizar imágenes de moda se percibe su condición de mujer. Siempre ha defendido que su visión de la mujer es diferente a la de los hombres, que detrás de sus imágenes subyace la sensibilidad hacia la mujer.

Como hemos podido observar, son muchas las semejanzas desde el punto de vista temático y formal entre Turbeville y los pictorialistas. Sin embargo, su objetivo es totalmente diferente. Los pictorialistas actuaban así tratando de legitimar a la fotografía como arte, y tratar de demostrar que ellos también eran creadores, de ahí que sigan las pautas de la pintura.

7. Bibliografía

- ▶ ANGELETTI, N. y OLIVA, A. (2011): *In Vogue*. Barcelona: Editorial Sol90 Media.
- ▶ BAILEY, G. (2011): *Harper's Bazaar. Greatest Hits: a decade of style*. Nueva York: Abrams.
- ▶ DEVLIN, P. (1984): *VOGUE Book of Fashion Photography 1919-1979*. Londres: Thames and Hudson.
- ▶ DUBOIS, P. (1994): *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*. Barcelona: ediciones Paidós Comunicación.
- ▶ EWING, W. A. y BRANDOW, T. (2008): *Edward Steichen. Fotografía de moda, los años de Condé Nast 1923-1937*. Madrid: Armero Ediciones.
- ▶ FONTCUBERTA, J. ed. (2012): *Estética fotográfica*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili. Colección Fotografía.

[07] "Once you entered a wrong doorway and set foot on the wrong staircase, you were liable to find yourself in a real labyrinth of unfamiliar apartments with balconies, and unexpected doors opening onto strange, empty courtyards, and you forgot the initial object of the expedition only to recall it days later." Bruno Schulz (Turbeville, 2009: 151).

- ▶ FOX, Margalit (2013): 'Deborah Turbeville, Fashion Photographer, dies at 81'. *The New York Times*, 25 octubre 2013. Consultado el 30 de enero de 2014 desde: http://www.nytimes.com/2013/10/26/fashion/deborah-turbeville-fashion-photographer-dies-at-81.html?pagewanted=all&_r=0
- ▶ GERNSEIM, H. (1975): *Julia Margaret Cameron. Her life and photographic work*. London: Gordon Fraser.
- ▶ GINGERAS, A. (2006): *Guy Bourdin*. Londres: Phaidon Press Limited.
- ▶ LUKITSH, J. (2001): *Julia Margaret Cameron*. Londres: Phaidon Press Limited.
- ▶ MORALES, Ana (2013): 'Muere la fotógrafa Deborah Turbeville', en *Vogue España*. Consultado el 15 de marzo de 2014 desde: <http://www.vogue.es/moda/news/articulos/muere-la-fotografa-de-moda-deborah-turbeville/18467>
- ▶ NEWHALL, Beaumont (2002): *Historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- ▶ NEWTON, H. (2008): *The best of Helmut Newton*. Munich: Schirmer / Mosel Verlag.
- ▶ SANTA-CRUZ, J. L. (2005): 'Una mirada filosófica a la fotografía de moda'. Memorias VI Congreso de Moda de la Universidad de Navarra.
- ▶ SCHARF, A. (2005): *Arte y fotografía*. Madrid: Alianza editorial.
- ▶ SILVERTON, Pete (2009): *Deborah Turbeville Profile. Professional Photographer*. Consultado el 9 de julio de 2013 desde: <http://www.professionalphotographer.co.uk/Features/Legends/Profiles/Deborah-Turbeville>
- ▶ Style File. 'The image makers: Deborah Turbeville'. Consultado el 6 de febrero de 2013 desde: <http://www.style.com/stylefile/2012/02/the-image-makers-deborah-turbeville>
- ▶ TURBEVILLE, D. (2011): *The Fashion Pictures*. Nueva York: Rizzoli.
- ▶ TURBEVILLE, D. (2009): *Past Imperfect 1978-1997*. Alemania: Steidl.
- ▶ TURBEVILLE, D. (1997): *Studio St. Petersburg*. Bulfinch Press.
- ▶ TURBEVILLE, Deborah. Página oficial en línea. Consultado el 3 de agosto de 2012 desde: www.debrahturbeville.com
- ▶ THURMAN, Judith (2011): 'Deborah Turbeville: the fashion pictures', en *The New Yorker*, de 7 de noviembre de 2011. Consultado en línea el 5 de septiembre de 2013 desde: http://www.newyorker.com/online/blogs/photobooth/2011/11/deborah-turbeville.html#slide_ss_0=1
- ▶ THURMAN, Judith (2011): 'Spectral. Deborah Turbeville', en *The New Yorker Magazine*, de 14 de noviembre de 2011. Consultado el 6 de diciembre de 2013 desde: <http://www.newyorker.com/magazine/2011/11/14/spectral>
- ▶ VV.AA. (2006): *Beauty in Vogue*. Madrid: Ediciones Condé Nast, S.A.
- ▶ VV.AA. (2006): *Moda. Una historia del siglo XVIII al siglo XX*. Tomo II: Siglo XX. La colección del instituto de la indumentaria de Kioto. Editorial Taschen.

- ▶ WEAVER, M. (1984): *J. M. Cameron*. Madrid: Fundación Juan March en colaboración con el Consejo Británico.
- ▶ WORSLEY, H. (2011): *Décadas de moda. Desde 1900 hasta hoy*. Postdam: H. Fullmann.