

Análisis de las imágenes de Tim Walker para el desarrollo de proyectos de creación artística actual. Reflexiones sobre el valor analógico de la imagen, su aplicación a proyectos pictóricos y su dimensión escenográfica

Analysis of Tim Walker's images for the development of current artistic creation projects. Reflections on the analog value of the image, its application to pictorial projects and its scenographic dimension

Vicente Alemany Sánchez-Moscoso

Departamento de Artes y Humanidades, Facultad de Artes y Humanidades,
Universidad Rey Juan Carlos de Madrid, Aranjuez, España

vicente.alemany@urjc.es

ORCID 0000-0003-3429-4599

Recibido / Received: 16/02/2025
Aprobado / Approved: 10/03/2025

Resumen

Para el desarrollo de proyectos de creación artística actual, resulta del máximo interés conocer la concepción de las imágenes desarrolladas por Tim Walker a lo largo de las últimas décadas. Los reportajes creados por este fotógrafo para revistas como *Vogue*, *W* o *Harper's Bazaar* se han consolidado como algunas de las grandes referencias de las revistas de moda internacionales. Estas colaboraciones también se han trasladado al mundo del arte dando lugar a grandes exposiciones en museos. Shona Heath ha diseñado varias muestras de obras de Tim Walker presentadas en importantes instituciones culturales europeas. A pesar de la amplia divulgación de sus imágenes, desde la teoría del arte se echan en falta investigaciones que profundicen en sus poéticas y en las metodologías con las que se enfrenta a sus proyectos

Palabras clave: Tim Walker, escenografía, moda, proyectos pintura, imagen analógica.

Alemany, V. (2025). Análisis de las imágenes de Tim Walker para el desarrollo de proyectos de creación artística actual. Reflexiones sobre el valor analógico de la imagen, su aplicación a proyectos pictóricos y su dimensión escenográfica. *ArDIn. Arte, Diseño e Ingeniería*, 14, 207-247.

Abstract

For the development of projects current artistic creation, it is of utmost interest to know the conception of the images developed by Tim Walker over the last decades. The reports created by this photographer and this art director for magazines such as *Vogue*, *W* or *Harper's Bazaar* have established themselves as some of the great references in international fashion magazines. These collaborations have also moved to the art world, giving rise to large exhibitions in museums. Shona Heath has designed several exhibitions of Tim Walker's works presented at important European cultural institutions. Despite the wide dissemination of his images, art theory lacks research that goes deeper into his poetics and the methodologies with which he approaches his projects.

Keywords: Tim Walker, scenography, fashion, painting projects, analog image.

Alemany, V. (2025). Analysis of Tim Walker's images for the development of current artistic creation projects. Reflections on the analog value of the image, its application to pictorial projects and its scenographic dimension. *ArDIn. Arte, Diseño e Ingeniería*, 14, 207-247.

Sumario / Summary: 1. Introducción: "Nada que ver con el mundo de la moda". 2.

Definición de objetivos: “Disparando a la luna”. 3. Estado de la cuestión: “Cuentos de hadas al fondo del jardín”. 4. Elogio de la imagen analógica: “Ninguna de estas imágenes ha sido retocada electrónicamente”. 5. Conclusiones: “Dibujar y decir adiós a las ideas”. La memoria gráfica como *mesa de trabajo* o *tablero de juego*. Agradecimientos. Referencias

1. Introducción: “Nada que ver con el mundo de la moda”



Figura 1A. Tim Walker: *Álbum personal*. H. 1995 © Tim Walker y TeNeues
Figura 1B. Tim Walker: *Aire de Paris*. 1919 © Marcel Duchamp y Centro Georges Pompidou

A la edad de 25 años el fotógrafo británico Tim Walker -nacido en 1970- presentó su primer dossier profesional a la directora de la edición italiana de la revista *Vogue*. Franca Sozzani se quedó fascinada ante la fotografía de un brazo alzado que agarra un cazamariposas blanco extendido que se recorta sobre un cielo azul con leves nubes (Figura 1A). La editora italiana recuerda que pensó que aquella imagen “no tenía nada que ver con el mundo de la moda, más bien con algo de carácter emocional, de imaginación poética. Esta fue la única foto que tuve que ver para entenderle y encargarle trabajos durante más de diez años” (Walker, Muir y otros 2008, pp. 32). Tim Walker ha trabajado durante casi tres décadas

con algunos de los mejores diseñadores de escenografía del mundo de la moda como Simon Costin, Andy Hillman, Rikke Kjaer, Emma Roach, Gary Card, Rhea Thierstein o David White. Pero entre todos los directores de arte con los que ha compartido proyectos sin duda hay que subrayar la colaboración con Shona Heath¹ como la más productiva en la carrera de ambos. En cualquier aproximación que queramos hacer desde la teoría del arte a los mundos que han desarrollado Walker y Heath en sus innumerables reportajes y exposiciones, tenemos las mismas sensaciones que recordaba Franca Sozzani al ver la primera fotografía de Walker. El interés de estas imágenes trasciende el mundo de la moda para sumergirnos en el ámbito de la imaginación poética, como si pretendiéramos atrapar las nubes, definir inútilmente una ensoñación surrealista, o envasar en una ampolla de cristal el Aire de París emulando la célebre *boutade* de Marcel Duchamp (Figura 1B). Tal y como recordaba la primera editora que publicó los reportajes de Walker y Heath, sus imágenes no tienen “nada que ver con el mundo de la moda”, o mejor dicho nos interesan a los que no pertenecemos al mundo de moda pero analizamos los procesos creativos, la imaginación poética, desde la práctica artística. Un medio fundamentalmente visual como la pintura implica además del sentido de la vista, otras capacidades de percepción ya sean táctiles, olfativas, gustativas, auditivas, etc. Si consideramos la pintura como un arte plástico, debemos reconocer y aprovechar las cualidades físicas de los materiales y herramientas. Debemos valorar a través del tacto el grosor de la molienda de los pigmentos, la homogeneidad de su mezcla con los aglutinantes, el grado de dilución de los colores, la dureza de las espátulas, o la suavidad del pelo de los pinceles. Las propuestas fotográficas de Tim Walker y Shona Heath además de fascinarnos visualmente también nos activan una cadena de sensaciones táctiles similares a las que nos provoca la ejecución de cualquier ejercicio pictórico. Estas experiencias creativas van desde la aplicación seca de un medio polvoriento como las barras de pastel cuando se frotran sobre un soporte abrasivo, a la espesa untuosidad de un impasto de óleo sobre lienzo, o la levedad del color diluido de las acuarelas que empapan los poros del papel. Todas estas experiencias hápticas provocan otras sensaciones que podemos respirar, por ejemplo la sequedad del ambiente en el que

realizamos un dibujo al carboncillo o al pastel, el olor denso y amargo del aceite de linaza y la trementina, o la fresca humedad del papel recién mojado por los colores al gouache y las acuarelas. Las imágenes de los reportajes de Walker son capaces de recoger estas percepciones aromáticas o ambientales, como la ampolla con la que Duchamp atrapó el Aire de París en 1919 (Figura 1B).



Figura 2A. Tim Walker: *Rosa y lilas conservadas en gelatina*. 2011

© Tim Walker y Lunweg

Figura 2B. Meret Oppenheim: *Desayuno en piel*. 1936

© Meret Oppenheim y Museum of Modern Art

Descubrimos qué es lo más esencial y característico de las imágenes de Tim Walker si asumimos el primer comentario de Franca Sozanni como si fuera un consejo y nos olvidamos de que se suelen difundir en el ámbito de la moda. En 2011 Tim Walker y su equipo realizaron una fotografía que posiblemente nunca haya sido aceptada por ninguna revista de moda pero que el artista consideró suficientemente relevante como para presentarla en la exposición de la Somerset House diseñada por Shona Heath en 2012, y que fue incluida en el catálogo *Cuentos de hadas* (Walker, Muir y otros 2012, pp. 209). Esta imagen (Figura 2A) muestra, apoyado sobre una mantelería de lino, un plato de postre de porcelana sobre el que reconocemos una porción de gelatina con la forma del interior de una taza invertida. Dentro de la sustancia transparente encontramos flores, una pequeña rosa y unos brotes de lilas. La presencia de la cucharita apoyada en el plato y el punto de vista elevado de la fotografía parecen disponernos ante ese postre invitándonos a probarlo. El equipo artístico de Tim Walker dejó en la

suspensión de gelatina esas flores procedentes de los jardines de Glemham Hall, para que a través de lo que vemos imaginemos el olor de las flores, convertido en el sabor de un postre. Pero mirando esta imagen resulta difícil no recordar la famosa obra *Desayuno en piel* que la surrealista suiza Meret Oppenheim² compusiera en 1936 (Figura 2B). En ambos casos las imágenes nos trasladan ante una taza apoyada sobre un plato y con una cucharita a su lado, pero es el material -su textura y la naturaleza de lo que vemos- lo que nos desaconseja usarlos. En el caso de Tim Walker es la presencia de las flores dentro de la gelatina lo que nos haría rechazar ese postre. Una de las características principales de las fotografías de Tim Walker, y de los atrezos y escenografías diseñados por Shona Heath, es precisamente que nos manifiestan las relaciones de complicidad -y también de oposición- que se establecen entre el sentido de la vista, del tacto, del olfato y del gusto. Esta fotografía de Tim Walker tomada en Glemham Hall en 2011 confirma la primera impresión de Franca Sozzani, ya que no tiene nada que ver con el mundo de la moda, su única función parece ser producirnos una cadena de sensaciones de “carácter emocional”. Y casualmente lo realiza empleando un material transparente para atrapar en una imagen los aromas de las flores de los jardines de este pintoresco palacio. Las gelatinas son ingredientes empleados en repostería muy similares a los coloides que aglutinan los materiales sensibles a la luz en las películas y papeles de la fotografía analógica. Tim Walker es uno de los pocos creadores que en la actualidad siguen prefiriendo emplear material fotoquímico para desarrollar sus reportajes. Sus capturas se forman sobre sustancias sensibles a la luz que se encuentran en suspensión sobre las películas y los papeles, como estas flores permanecen en la gelatina activando nuestro sentido del olfato y del gusto.

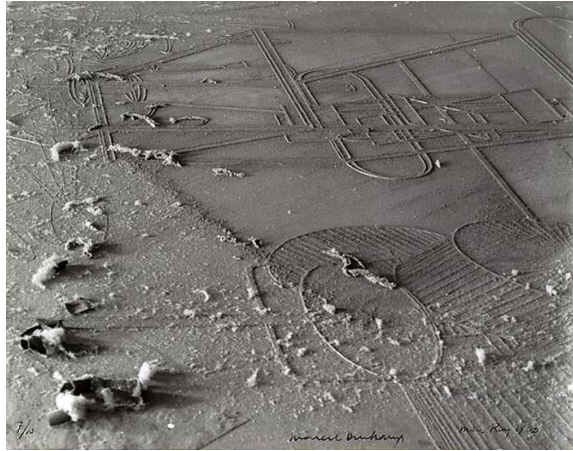


Figura 3A. Tim Walker: *Lily Cole sobre una portada antigua del Vogue*. 2004

© Tim Walker y TeNeues

Figura 3B. Man Ray: *Cría de polvo*. 1920 © Man Ray y Metropolitan Museum of Art

Asumiendo como consejo la afirmación de la primera editora de las fotografías de Tim Walker podemos observar detenidamente la imagen de la modelo Lily Cole saliendo de la revista *Vogue* (Figura 3A). Como espectadores no especializados en el mundo de la moda, descubrimos a una figura tendida sobre una portada de una revista cubierta por una iluminación rasante con dominancia cálida. La pintura nos ha formado como observadores sensibles a las cualidades cromáticas de la luz, y ante esta fotografía reconocemos que esa misma situación luminosa suele producirse a última hora de la tarde, sobre todo al final del verano y en otoño. Aunque no tengamos formación en historia de la moda advertiremos que el vestido es similar al de las estrellas del cine de finales de los años cuarenta, y que la tipografía también tiene los rasgos característicos de esa época. Pero más allá de estos factores referidos al diseño -el vestido y el grafismo- la mayor sensación de nostalgia se produce por la luz dorada que tiñe la imagen con el color que adquieren los libros y revistas con el paso del tiempo. Hay que destacar el ángulo en el que los rayos solares entran en la escena deslizándose sobre la superficie de lo que imaginamos es una mesa en la que se apoya la revista de modas sobre unas fotos. La inclinación de la luz rasante nos permite intuir el volumen del cuerpo y los objetos por la longitud de las sombras. A pesar de que a lo largo del siglo XX la denominación de “instantáneas” se

convirtió en sinónimo de “fotografías” sin embargo ciertas capturas no congelaban instantes fugaces, acontecimientos breves, sino que por el contrario tenían la capacidad de recrear procesos demorados en el tiempo. Este es el caso de la fotografía titulada *Cría de polvo* (Figura 3B) que Marcel Duchamp mandó tomar a Man Ray para documentar el proceso de desarrollo de la obra *La novia puesta al desnudo por sus solteros* que le consolidaría como una de las grandes figuras del surrealismo. En aquellos años Duchamp pasaba la mitad del año en París y la otra mitad en Nueva York, ciudad donde se encontraba el estudio en el que estaba elaborando esta pieza que comúnmente conocemos como *El Gran vidrio*. La fotografía titulada *Cría de polvo* recoge el panel inferior de esta obra desde un punto de vista alzado que nos descubre el cristal atravesado por las líneas metálicas cubierto de polvo como si fuera una extensión de terreno roturado por los caminos trazados o por estructuras construidas a ras de suelo. Con esta fotografía el artista francés quería recrear su experiencia al reencontrarse con el soporte de su obra, tendido en el suelo, y literalmente criando polvo, después de sus largas estancias en Europa. Las partículas que se acumulan sobre la superficie de cristal manifiestan el paso del tiempo. Tim Walker y su equipo artístico también fueron capaces de registrar el paso demorado de las horas en la imagen de Lily Cole saliendo de las páginas de *Vogue*. Podemos intuir el tiempo anterior en el que la modelo habitaba el mundo plano y estático de las fotos de la revista y el momento posterior en el que se incorporará y abandonará ese letargo. Con esta imagen logran recrear ese proceso situándolo en un cierto momento del día, e incluso del año, permitiéndonos imaginar una larga tarde al final del verano, por la intensa luz rasante y dorada que desciende sobre la superficie de la imagen empapándola de nostalgia.

2. Definición de objetivos: “Disparando a la luna”



Figura 4A: Tim Walker: *Álbum de recortes. Chica en cuarto creciente*. 2010
© Tim Walker y Lunweg

Figura 4B: Tim Walker: *Coco Rocha en la habitación de las nubes*. 2006
© Tim Walker y TeNeues

Figura 4C: Tim Walker: *La señora Lishman en su platillo volante*. 2005
© Tim Walker y Lunweg

Nuestro principal objetivo consiste en comprobar que el estudio de las imágenes que Tim Walker viene realizando desde hace casi tres décadas resulta del máximo interés para el desarrollo de proyectos de pintura, y de otras disciplinas artísticas como la escenografía. Para explicar nuestro punto de partida teórico podemos acudir al libro *Algunos pasos para una pequeña teoría de lo visible* de John Berger (1997, pp. 15-49). En este ensayo el autor imagina una escena en la que un joven observa un árbol que se recorta sobre el cielo azul, y trata de imaginar como reconstruiría esta experiencia un aprendiz de poeta o de filósofo, un matemático o un biólogo. Cuando tiene que describir cuál es la aproximación específica del pintor explica que el cielo para estos artistas es como el que imagina un niño cuando recita el Padre nuestro: “algo invisible e inaccesible, pero cercano e íntimo (...) para encontrarlo -si a uno le fuera concedida la gracia- bastaría con levantar de la mesa algo tan pequeño, tan cotidiano, como una piedrecita, o un salero” (Berger 1997, pp. 35). El crítico británico nos propone una experiencia cercana y tangible del cielo como la más típica de los pintores, y

esta descripción coincide con muchas de las sensaciones que nos provocan las imágenes de Walker. Para poder tocar el cielo bastaría con subirse a alguna de las escaleras que aparecen en sus imágenes (Figura 4B), para atraparlo sería suficiente con emplear un cazamariposas (Figura 1A). En otra fotografía podemos ver como se alza hacia el cielo una taza de té, mientras en el suelo la *Señora Lishman* espera tranquilamente sentada en un platillo volante para iniciar un viaje similar (Figura 4C). El pintor y filósofo Norbert Bilbeny en su libro titulado *Tocar el mundo. Una introducción informal a la pintura* (2023) explica que esta visualidad háptica, tan cercana como para hacernos presentir el contacto de lo que vemos en nuestras manos, también es la más específica del arte plástico. Recuperando la descripción anterior de Berger podríamos afirmar que la representación del cielo en las imágenes de Walker es tan íntima como para que intuyamos que para tocarlo bastaría con ponernos de puntillas. Sus fotografías provocan esta sensación de proximidad gracias al tipo de encuadre y a las ópticas que emplea. Pero también porque este fotógrafo prefiere utilizar únicamente la luz natural en sus capturas, y todavía mantiene el uso de los materiales fotosensibles de la fotografía analógica. Para terminar de explicar el carácter pictórico de las imágenes de Tim Walker podemos remitirnos a otro texto de John Berger. En el *Sentido de la vista* este autor inicia su recorrido por la pintura moderna analizando la obra de Claude Monet señalando que los temas que introdujo en la pintura eran los más atractivos para los espectadores urbanos de final del siglo XIX: “una fiesta, un día de campo, unos barcos, unas mujeres sonriendo al sol, (...) los árboles en flor: el vocabulario de las imágenes impresionistas es el de un sueño popular, el del soñado y querido domingo profano” (Berger 1997B, pp. 180). Esos son también los temas de las fotografías de Tim Walker.



Figura 5A. Gerhard Richter: *Atlas. Nubes (Lámina 204)*. 1970
 © Gerhard Richter y Walter Köning
 Figura 5B. Peter Beard: *Diario*. 1984 © Peter Beard y Taschen

Para profundizar en nuestro objetivo principal también debemos indagar en cuál es la relación de Tim Walker con los álbumes de imágenes con los que prepara y documenta sus proyectos. Entre los pintores, además de entre algunos fotógrafos y escenógrafos, es habitual la recopilación de imágenes propias y ajenas, mezcladas con fotografías, dibujos y otros recursos gráficos para emplearlas como referencia de las creaciones. Uno de los ejemplos más conocidos es el *Atlas* de Gerhard Richter en el que se recoge toda la actividad proyectual de este pintor alemán nacido en Dresde en 1932. Esta monumental obra de cinco volúmenes registra sus dibujos, fotografías y collages desde la década de 1960 hasta la actualidad (Richter y Friedel 2018). Está compuesta por más de ochocientas láminas, reuniendo varios miles de fotografías realizadas por él, con otras procedentes de recortes de prensa, fotocollages, imágenes digitales, etc. Las colecciones siempre aparecen montadas sobre soportes blancos, protegidas tras un cristal, pulcramente ordenadas formando retículas ortogonales (Figura 5A). Las composiciones se extienden y combinan con los marcos oscuros y los márgenes limpios de las otras láminas enmarcadas que cuelgan junto a ellas en las paredes de las salas de exposición. En los paneles del *Atlas* de Richter priman el orden y la limpieza visual, acordes a la concepción minimalista del museo como *caja blanca* (O'Doherty 2011). Otros artistas desarrollan sus proyectos gráficos presentando las imágenes de manera

sustancialmente distinta al *Atlas* de Richter. Uno de los ejemplos más paradigmáticos de esta concepción háptica de los proyectos plásticos y visuales son los Diarios y Murales de Peter Beard (Beard y otros 2008). Este artista y fotógrafo nacido en Nueva York en 1930 trabaja combinando la fotografía y la pintura para componer collages con imágenes propias y con otras procedentes de los medios de comunicación. Si la forma de presentar los proyectos en las láminas del *Atlas* de Richter favorece que los espectadores tengan una relación limpia y ordenada -óptica y distanciada- respecto a las imágenes de los paneles, los Diarios y Murales de Beard invitan a una aproximación táctil y cercana. Mientras en las láminas del *Atlas* del pintor de Dresde las imágenes están siempre separadas por los márgenes blancos que rodean las distintas fotografías, fotocollages y dibujos, en los proyectos gráficos de Beard, o de Walker, las referencias visuales se acumulan unas sobre otras junto con algunos objetos. Bajo todos estos estratos de recortes de prensa, dibujos, amuletos y utensilios, nunca podríamos imaginar el soporte de cartón blanco presente en las láminas de Richter, sino otras capas de imágenes más antiguas que sirven de sustrato a los collages. Esta es una de las características esenciales de los murales fotográficos de Peter Beard y podemos comprobarla también en los proyectos gráficos de Tim Walker. Tanto en los murales, collages y diarios del artista norteamericano, como en los libros de recortes del fotógrafo británico podemos reconocer las huellas del trabajo manual de ambos sobre los papeles y las fotografías recortadas. En sus cuadernos advertimos la presencia de pliegues y dobleces, las imágenes han sido arrancadas de libros y revistas, encontramos dibujos y textos trazados manualmente sobre los papeles. Tanto Beard como Walker refuerzan esta condición háptica de los proyectos introduciendo pequeños objetos, como piedras, plumas y huesos, o lápices de colores, sobre las acumulaciones de papel.



Figura 6A. Alexander Calder: *Medusa*. 1930 © Alexander Calder Foundation
Figura 6B. Tim Walker: *Rooney Mara. (Máscara de Slim Barrett)*. 2017
© Tim Walker y Another Magazine

Otro de los retos que vamos a afrontar en esta investigación es valorar la relación de Tim Walker con referentes anteriores del arte del siglo XX y con la fotografía de moda. Una de las figuras que nos permiten relacionar ambos mundos es Cecil Beaton, director de la revista *Vogue* durante los años treinta y cuarenta (Muir 2020) cuyas obras son posiblemente una de las principales influencias de Walker. Beaton durante décadas mantuvo vínculos creativos con las grandes figuras del arte vanguardista, como Pablo Picasso, Salvador Dalí o Jean Cocteau, antes de dedicarse al diseño de vestuario y a la dirección de arte. Tim Walker, con apenas dieciocho años, previamente al inicio de sus estudios universitarios, fue becario en los archivos de Condé Nast en Londres y conoció los fondos históricos de esta empresa editora de las principales revistas de moda. Fue entonces cuando descubriría la obra de Cecil Beaton, uno de los pioneros en el empleo de álbumes de recortes para el desarrollo de proyectos fotográficos (Dazinger 2010). Desde los años treinta, poco tiempo después de que el historiador del arte Aby Warburg desarrollase el *Atlas Mnemosine* como referencia para los estudios visuales (Warburg y otros 2020), Beaton ya componía collages fotográficos para formalizar los proyectos de sus reportajes. Georges Didi-Huberman ha estudiado en profundidad el *Atlas* y las teorías de Warburg y

ha descrito cómo se puede aplicar este sistema de conocimiento por medio de las imágenes. En su concepción anacrónica y comparativa de los estudios visuales ha analizado a varios artistas actuales que emplean álbumes y tableros de imágenes como metodología de creación visual (Huberman 2010). Robin Muir, posiblemente el teórico que mejor ha estudiado la obra de Walker hasta la fecha, recomienda el análisis de sus álbumes de recortes, y las memorias visuales de sus proyectos como modo de valorar el “ambiente” recogido en sus reportajes (Muir 2013 pp. 21). A lo largo de la producción de Walker podemos reconocer multitud de fotografías que podemos relacionar con sus antecedentes dentro del arte vanguardista. Por ejemplo en los años treinta, varios artistas vinculados con el surrealismo como Jean Cocteau o Alexander Calder realizaron retratos y cabezas de alambre (Figura 6A). Posiblemente entre las referencias del retrato de Rooney Mara que ocupó la portada de la revista *Another* en 2017 se encontraban este tipo de esculturas. En otra fotografía de Walker el coreógrafo Jordan Robson aparece junto a una construcción lineal de alambre que recrea la estructura de un castillo (Figura 7B). Este elemento escenográfico nos recuerda a una de obras más célebres de Giacometti titulada *El Palacio a las 4 de la mañana* (Figura 7B). Esta escultura conservada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York sería adoptada por Isamu Noguchi como referencia de un diseño escenográfico que este escultor japonés realizaría para la compañía de Martha Graham en 1948.

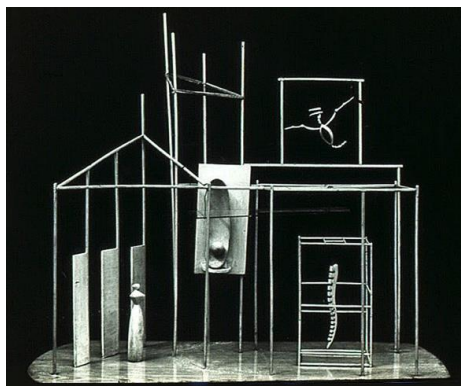
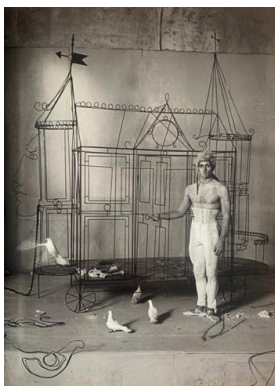


Figura 7A. Tim Walker: *Jordan Robson y el castillo de alambre con palomas*. 2016

© Tim Walker y Thames and Hudson

Figura 7B. Alberto Giacometti: *El palacio a las 4 de la Madrugada*. 1932

© Alberto Giacometti y Museum of Modern Art

3. Estado de la cuestión: “Cuentos de hadas al fondo del jardín”



Figura 8A. Tim Walker: *Camino de baldosas amarillas*. 2010 © Tim Walker y TeNeues
Figura 8B. Victor Fleming: *El mago de Oz*. 1938 © Victor Fleming y Time Warner

Para describir el actual estado de las publicaciones dedicadas a la obra de Tim Walker debemos señalar una situación paradójica, que resultaría impensable si comparamos los análisis de sus obras con las de cualquier creador plástico que hubiera tenido una carrera similar, pensemos por ejemplo en los jóvenes artistas británicos que se dieron a conocer en 1997 a través de la muestra *Sensations* (Rosenthal y otros 1998). La difusión de las imágenes de Tim Walker ha sido muy amplia y rápida, este fotógrafo ha recibido los mayores reconocimientos profesionales internacionales y desde muy joven ha logrado exponer sus fotografías con continuidad en galerías de arte como la de Michael Hoppen de Londres y en museos de todo el mundo. Podríamos afirmar que un creador como Tim Walker, formado en Londres en los años noventa como los artistas de *Sensations*, ha alcanzado en la fotografía un reconocimiento internacional similar al que Damien Hirst o Chris Ofili han logrado en el arte y la pintura británica en las últimas décadas. Pero a pesar de la gran difusión de sus imágenes, a excepción de las breves contribuciones de Robin Muir que ha sido el responsable de los dos primeros catálogos de las exposiciones de Walker, apenas se han publicado textos que analicen en profundidad sus obras. Podemos encontrar ciertas excepciones en el ámbito académico anglosajón, por ejemplo una

Memoria Final de Master defendida en 2022 en la Universidad de Ohio. Ana Lee Hough aplica una disciplina académica como la historia del arte para plantear un análisis de los trabajos realizados por Walker y Heath reinterpretando el Jardín de las Delicias de El Bosco. En España se ha publicado un estudio enfocado desde la teoría del arte contemporáneo sobre las relaciones entre las imágenes de Tim Walker y el imaginario surrealista de Joseph Cornell (Alemany 2020). Este mismo autor ha realizado un artículo sobre las distintas concepciones de las pantallas presentes en la obra de este fotógrafo comparándolas con las propias en la producción de David Hockney o de Bill Viola (Alemany 2021). Aunque las imágenes de Tim Walker resultan del máximo interés para las generaciones actuales, en los medios académicos se publican relativamente pocos estudios que aborden los análisis de sus obras con cierta profundidad. En la mayor parte de los artículos ya desde el título, y en las someras descripciones que se realizan sobre las obras, tan sólo se incide en lo más evidente. Se subraya que las escenas están basadas en cuentos infantiles, que son puestas en escena de literatura fantástica, o que reconstruyen paisajes surrealistas. No se valora si estas características son específicas de las imágenes de Walker, o si por el contrario son comunes a toda la fotografía de moda. Robin Derrick era el director creativo de la edición británica del *Vogue* a finales de la década de 1990. En el catálogo de la primera gran exposición de Tim Walker recuerda la fuerte impresión que le produjo conocer sus primeros portafolios cuando el fotógrafo había terminado su actividad como ayudante en el estudio de Richard Avedon e iniciaba su colaboración con la directora de arte Shona Heath. Tras recibir su primer álbum de proyectos personales se sintió obligado a conocerle. “¿Cómo no responder a un joven cuya tarjeta de visita era un portafolios lleno de fotografías de cuentos de hadas al fondo del jardín?” (Walker y Muir 2008, pp. 29). Con el presente artículo pretendemos ir más allá de esa primera grata impresión que nos produce advertir que sus fotos recrean escenas procedentes de cuentos y películas que leímos y vimos cuando éramos niños. Así sucede por ejemplo con la fotografía que nos muestra una casa cubierta de paja y un camino de baldosas amarillas (Figura 8A) reconstruyendo algunos elementos del relato de *El Mago de Oz*³ (Figura 8B).



Figura 9A: Tim Walker: *Guinevere van Seenus*. 2006
© Tim Walker y Te Neues

Figura 9B: Eugenio Recuenco: *Historias infantiles*. 2005
© Eugenio Recuenco y TeNeues

Queremos proponer un tipo de análisis de las obras de Walker que supere las limitaciones de la mayor parte de las publicaciones académicas o divulgativas dedicadas a este fotógrafo. Para explicar nuestro enfoque podemos comparar la imagen de Tim Walker en la que se recrea el cuento infantil de la Princesa y el guisante (Figura 9A) con la que capturó Eugenio Recuenco (Figura 9B) un año antes ilustrando este mismo relato. En 2005 el fotógrafo madrileño desarrolló un reportaje completo poniendo en escena distintos cuentos infantiles para la edición española del *Vogue* (Recuenco, Harder y otros 2013, pp. 102-110). Pero lo cierto es que ni Walker ni Recuenco fueron los primeros fotógrafos de moda que propusieron adoptar este cuento como referencia. Robin Muir, autor de los mejores textos de estudio de la obra de Walker hasta la fecha, nos recuerda que este relato es un tema clásico para la revista *Vogue*, ya que a mediados de la década de 1950 John Deakin durante una sesión de fotografías en un palacio en Marrakesh encontró una cama sobre la que se acumulaban numerosos colchones y propuso realizar allí algunas fotografías para un reportaje de la edición británica de la revista (Walker, Muir y otros 2008, pp. 291). Por tanto no podemos afirmar que la adopción de relatos infantiles sea una característica específica de las fotografías del británico, o de la generación a la que pertenecen tanto Walker

como Recuenco. Lo que sí resulta una particularidad de Tim Walker es el conocimiento de los archivos históricos del *Vogue*. Como ya hemos adelantado antes de comenzar sus estudios universitarios trabajó como becario en los archivos de Condé Nast en Londres. Al realizar sus primeros proyectos para revistas de moda ya conocía en profundidad los reportajes más célebres de este tipo de publicaciones, y estaba especialmente interesado en las imágenes de Cecil Beaton, quien trabajó en la revista entre las décadas de 1930 a 1950. Una vez que descartamos que la singularidad de las escenas de Walker se encuentre en los temas elegidos, el estudio comparado de esta fotografía del británico (Figura 9A) respecto a la del español Recuenco (Figura 9B) nos revela otras diferencias esenciales. Los colores y los ambientes de ambas imágenes son sustancialmente distintos, porque la iluminación de Walker es natural y procede fundamentalmente del sol que entra por la derecha de la imagen. Por el contrario la fotografía de Recuenco tiene una iluminación principal que desciende desde la zona superior de la imagen, y las sombras de la cama proyectadas en el suelo nos revelan la presencia de otras dos fuentes de luz laterales ligeramente elevadas y descendentes, posiblemente luces de flash con difusores a juzgar por las sombras que se producen. En la imagen de Walker la iluminación natural, probablemente matizada con superficies reflectoras, produce un modelado suave de los objetos que nos permite reconocer matices cromáticos en las zonas de sombra. Por el contrario la iluminación de los flashes de Recuenco refuerza la presencia de valores oscuros neutros, es decir que vemos colores muy cercanos al negro en los que cuesta reconocer matices de color. Revisando la afirmación de Robin Derrick con la que hemos titulado este apartado la característica de las fotos de Walker no es tanto que sean “cuentos de hadas”, sino que parecen estar sucediendo “al fondo de jardín” gracias a la iluminación natural y a los procedimientos típicos la imagen analógica. Walker recuerda que sus primeras experiencias con la fotografía se iniciaron en el jardín familiar cuando cogía prestada la cámara a su hermano y buscaba los motivos de sus aventuras fotográficas en el jardín que cuidaba su madre (Walker y otros 2019, pp. 2).



Figura 10A. Tim Walker: *Pictures*. 2008 © Tim Walker y TeNeues
 Figura 10B. Tim Walker: *Cuentos de hadas*. 2012 © Tim Walker y Lunweg
 Figura 10C. Tim Walker: *Wonderful Things*. 2018
 © Shona Heath y Victoria and Albert

La principal fuente para el estudio de las fotografías de Tim Walker se encuentra en su página web, y se puede completar consultando los archivos de las revistas en las que se han publicado sus reportajes, o en las páginas de los directores de arte con los que habitualmente colabora, por ejemplo Shona Heath o Simon Costin. La presencia de Tim Walker en la prensa de moda es tan destacada que en la exposición que se organizó en Londres con motivo del centenario de la edición británica de la revista *Vogue*, este fotógrafo fue el autor del mayor número de reportajes seleccionados de las últimas dos décadas (Muir y otros 2016). También en el 50 aniversario de la revista *W*, sus imágenes fueron las más representadas (Mooves, 2022). Otra de las fuentes esenciales para el estudio de sus creaciones procede de los catálogos de sus exposiciones. El primero de ellos titulado *Pictures*⁴ se editó en 2008. Cuando Walker apenas había desarrollado una década de profesión como creador independiente se inauguró una muestra dedicada a sus fotos en el Museo del Diseño de Londres. Uno de los aspectos más interesantes de esta exposición, y del catálogo que la acompañó, es que junto con las fotografías se mostraban los libros de recortes con los que prepara sus reportajes y algunos de los elementos de atrezzo contruidos por Shona Heath y sus colaboradores. El texto corrió a cargo de Robin Muir y el diseño del libro lo realizó Rhea Thierstein. La segunda gran referencia para el

estudio de su obra es el catálogo de la siguiente exposición de Tim Walker titulada *Cuenta cuentos*⁵ de 2011. Volvió a incluir un breve análisis crítico de Robin Muir y Ruth Ansel fue la responsable de la cuidada edición del libro. Sólo podemos lamentar la reducción de los apuntes y álbumes de recortes incluidos (Walker, Muir y otros 2012). El diseño de la exposición que se montó en la Somerset House de Londres entre 2011 y 2012 corrió a cargo de Shona Heath que ya se había consolidado como la principal directora de arte de los reportajes de este fotógrafo. Esta diseñadora de escena también colaboró en el desarrollo del siguiente proyecto artístico de Tim Walker que consistió en la producción de hasta 27 obras de gran formato impresas sobre lienzo⁶ concebidas como revisión de la obra *El Jardín de las delicias* de El Bosco (Walker, Muir y otros 2018). Esta ha sido una de las exposiciones en las que Walker y Heath han podido trabajar de manera más libre, ya que no tuvieron que condicionar la producción de sus imágenes a que se pudieran publicar en alguna revista de moda, ya que la Fundación Nicola Erni financió el proyecto que se había iniciado en 2015 y que finalmente se mostró en 2018. Durante ese mismo año conocimos el calendario *Pirelli* realizado por Tim Walker y Shona Heath reinterpretando los personajes de Alicia en el País de las Maravillas en claves de diversidad. Mientras tanto el fotógrafo y su directora artística ya habían iniciado uno de los proyectos más interesantes y complejos de la última década en colaboración con el Museo Victoria and Albert de Londres. Esta es posiblemente la institución que cuenta con la mejor selección de artes decorativas y de historia del diseño del mundo. El Museo V&A invitó a Tim Walker y a Shona Heath a que conocieran sus fondos para realizar una exposición inspirada en sus colecciones. Las once salas de la exposición, y los capítulos del catálogo de la misma (Walker, Brown y otros 2019) están dedicados a alguna de las piezas del museo. Los reportajes que se exhibieron en las sucesivas salas se desarrollaron en torno a esa selección de objetos. De nuevo el diseño de la exposición contó con las espectaculares propuestas museográficas de Shona Heath que convirtió cada sala en un decorado con elementos de atrezzo e iluminación concebidos para volver a poner en escena las imágenes. Pocas semanas antes de la inauguración de esta muestra se presentó el libro *Tim Walker: Disparando a la luna*⁷ (Walker y otros 2019),

editado con un esmerado diseño gráfico de Irma Boom, en el que volvemos a echar en falta un análisis crítico de la obra del fotógrafo. También lamentamos la ausencia de imágenes que no hubieran sido publicadas previamente, ya sean *moodboards*, *scrapbooks*⁸ o *making offs*.⁹

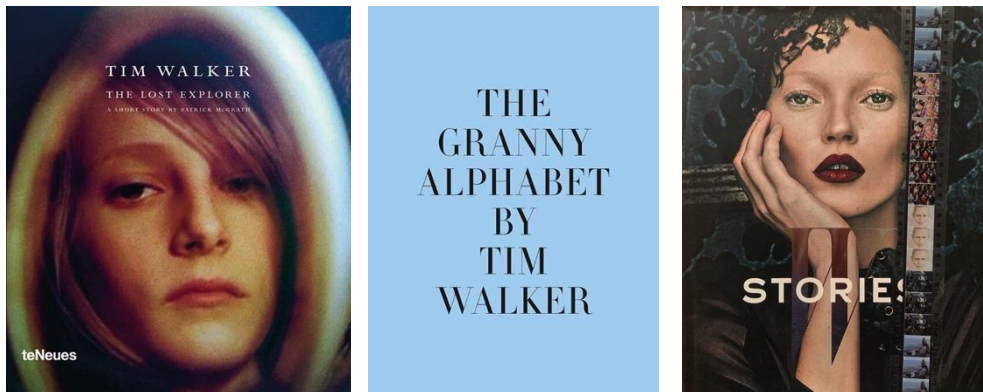


Figura 11A. Tim Walker: *Portada de The Lost Explorer*. 2011
© Tim Walker y TeNeues

Figura 11B. Tim Walker: *Portada de The Granny Alphabet*. 2013
© Tim Walker y Thames and Hudson

Figura 11C. VVAA: *Portada de W Stories*. 2014
© Mert Alas y Marcus Piggott. Abrams

Para completar la descripción de la bibliografía relativa a Tim Walker debemos mencionar el volumen que recoge la memoria del proyecto titulado *El explorador perdido*¹⁰ uno de los fashion films¹¹ más exitosos dirigidos por Tim Walker (Walker y Mac Grath 2011). Tampoco podemos olvidar el libro titulado *el Alfabeto de las abuelas* en el que colabora con el poeta Kit Hesketh-Harvey y el ilustrador Lawrence Mynott's (Walker, Heskett-Harvey y Mynott, 2013) para retratar un total de 26 abuelas inglesas a través de su atuendo y de algún objeto especialmente escogido por cada una de las protagonistas de este libro. Pero sin duda una de las obras más interesantes para analizar los proyectos de Tim Walker y las características de sus imágenes es *W Stories* (Tonchi y otros, 2014). En este volumen editado por Abrams podemos comparar sus trabajos con el de otros grandes fotógrafos contemporáneos que publican en las mismas revistas de moda como Steven Meisel, Steven Klein, Mert Alas y Marcus Piggott, Paolo Roverisi, Craig McDean o Axel Prager. También podemos analizar el uso de los proyectos

gráficos que realizan los distintos fotógrafos de moda y sus directores de arte. Este libro nos ofrece acceso a contenidos audiovisuales de pequeños cortos desarrollados en paralelo a los reportajes recogidos en los distintos capítulos. Junto con la selección de bibliografía que acabamos de comentar podemos completar nuestro estudio con multitud de publicaciones no especializadas que se limitan a describir lo más evidente de las imágenes, por ejemplo que ponen en escena cuentos de hadas, pero que no aportan nada relevante a un estudio académico de la obra de Tim Walker. Esta sobreabundancia de información es descrita por Roland Barthes en su conocido ensayo *La cámara lúcida* como el *studium*. El pensador francés lo definía como un interés vago, extenso y horizontal sobre un determinado tema. Y opone a este concepto el *punctum*, que puede definirse como la capacidad que tienen las imágenes de punzarnos, de herirnos, de provocarnos que profundicemos en ellas (Barthes 2020, pp. 45-46). En los estudios sobre Tim Walker podemos comprobar que el *studium* es amplísimo y que buena parte de los libros trasladan al papel las imágenes ya publicadas en revistas, sin aportar nuevas vías de aproximación o análisis hacia las obras. A falta de otras publicaciones específicas, si queremos estudiar los proyectos fotográficos de Walker debemos analizar sus imágenes comparándolas con las de otros fotógrafos contemporáneos.

4. Elogio de la imagen analógica: “Ninguna de estas imágenes ha sido retocada electrónicamente”



Figura 12A. Tim Walker: *Autocine flotante. Florida. 2005*
© Tim Walker y TeNeues

Figura 12B. Tim Walker: *Autocine flotante. Florida 2005*
© Tim Walker y TeNeues

A la salida de la primera gran exposición de Tim Walker en el Museo del Diseño de Londres en 2008 un cartel anunciaba “Ninguna de estas imágenes ha sido retocada electrónicamente” (Walker, Muir y otros 2008, pp. 365). En un momento en el que la mayor parte de los fotógrafos ya trabajaban con cámaras y respaldos digitales, y la postproducción de las imágenes era una práctica común en todos los medios visuales, Tim Walker nos avisaba de que todas esas fotografías se habían capturado con medios analógicos y con una postproducción mínima. Esta advertencia nos invitaba a los espectadores a volver a recorrer la exposición para interpretar nuevos aspectos de las imágenes. Por ejemplo una de las series de fotografías más espectaculares, expuesta junto con los proyectos gráficos preparatorios, era la de unos coches descapotables que flotan sobre un lago en Florida (Figura 12A). En aquellos años el tratamiento fotográfico digital habría permitido realizar las tomas en “tierra firme”, por ejemplo en un plató o un parking, con las modelos subidas a cualquier selección de coches descapotables. Empleando la técnica de *chroma key*, o con cualquier otra

herramienta digital, se habrían recortado las figuras sobre los vehículos para integrar estas capturas en otras fotografías digitales tomadas en cualquier lago del mundo, sin exponer a las modelos al peligro real que supuso trabajar en estos pantanos de Florida habitados por cocodrilos (Walker, Muir y otros 2008, pp. 212). Pero este reportaje surgió en cierto sentido como un viaje de aventura después de que el fotógrafo conociera que en el sur de Estados Unidos había una laguna en la que efectivamente los turistas podían alquilar estos coches anfibios. En los dibujos preparatorios del proyecto (Figura 17nB) se puede comprobar que una de las ideas originales era reunir varias de estas embarcaciones, y montar un autocine flotante (Figura 12B) dentro del lago (Walker, Muir y otros 2008, pp. 210). En aquella primera muestra de Walker el hecho de que los espectadores estuviéramos advertidos de que efectivamente las imágenes no procedían de manipulaciones digitales, nos forzaba a preguntarnos cómo estaban realizadas las capturas. Si esas imágenes no eran fruto de la manipulación digital, aquellas escenas fantásticas habrían sucedido de verdad, o al menos se habrían puesto en escena realmente ante el objetivo del Walker. Una de las maneras que emplea Tim Walker para hacer patente la *objetividad* de la mirada a través de la cámara consiste en provocar que aparezcan brillos y halos -por la refracción del color- que delaten la presencia de la cámara. El fotógrafo busca situaciones extremas de iluminación, o superpone algún elemento entre la cámara y las escenas, para que surjan estos destellos y espectros cromáticos cuando la intensa iluminación solar atraviese las lentes de los objetivos. En la actualidad cualquier herramienta de retoque digital de imágenes nos permite introducir esos efectos en postproducción, disponiendo de una amplia selección de tipos y numerosos parámetros para ajustarlos. Sin embargo, entre las memorias gráficas de los proyectos de Walker (Figura 17A) podemos comprobar cómo el fotógrafo prefiere que todos estos efectos sucedan ante la cámara en el momento mismo de la captura. Por ejemplo entre las fotos de la sesión del reportaje “¿Qué hay en el Vogue?”¹² de 2005 (Figura 13A) comprobamos cómo el equipo de Simon Costin manipula paneles de plástico transparente delante de la cámara para lograr que aparezcan estos espectros de color de manera “analógica” (Walker, Muir y otros 2008, pp. 243-244).

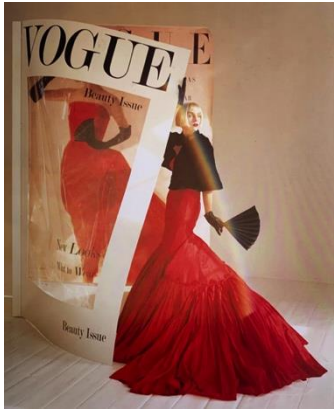


Figura 13A. Tim Walker: *¿Qué hay en el Vogue?* 2005 © Tim Walker y TeNeues
Figura 13B. Tim Walker: *Lily Cole y las perlas gigantes*. 2004 © Tim Walker y TeNeues
Figura 13C. Tim Walker: *Coco Rocha y el guante gigante*. 2006 © Tim Walker y TeNeues

Walker ha realizado homenajes a varias figuras históricas de la fotografía de moda, por ejemplo a Irving Penn (Penn y otros 2017). La imagen titulada “¿Qué hay en el *Vogue*?” (Figura 13A) protagonizada por Hanneloe Knuts pertenece a un reportaje en el que se recrean portadas míticas del *Vogue* de los años cuarenta y cincuenta. La más célebre es la de la modelo Lisa Fonssagrives fotografiada por Irving Penn con un vestido rojo para el número especial de navidad de 1950 de la edición británica de esta revista. Simon Costin como director de arte de este reportaje empleó una impresión digital ampliada sobre una lámina de poliéster transparente para reproducir esta histórica portada. Para esta misma sesión el equipo de escenografía tuvo que realizar una reproducción de una cámara réflex Pentax ampliada más de 12 veces respecto a su escala real (Figura 3A). Shona Heath, la otra escenógrafa que colabora con más frecuencia con Walker, recuerda la tendencia que tiene este fotógrafo de llevar al extremo las situaciones de iluminación en capturas realizadas a contraluz que provocan reflejos y halos de color como sucede en la imagen *Lily Cole y las perlas gigantes* (Figura 13B). En muchas de las imágenes de Walker encontramos objetos realizados a escala ampliada en las que el tamaño de las modelos parece haberse reducido súbitamente, convirtiéndose virtualmente en muñecas. Así sucede con Lily Cole de cuyo cuello cuelga un gigantesco collar realizado por Shona Heath con bolas de árbol de navidad con un acabado perlado. Un aura circular irisada

rodea la cabeza de la modelo y en la parte inferior de la imagen volvemos a encontrar halos de color posiblemente debidos al fuerte contraluz de la iluminación solar de esta escena (Figura 13B). En el mundo de la fotografía de moda la expresión “criaturas jóvenes y brillantes”¹³ estará siempre asociada a la figura de Cecil Beaton. Este creador, que es la principal referencia histórica de Tim Walker, describía con estas palabras a las modelos de sus fotografías, subrayando que la iluminación, el vestuario y la puesta en escena, debía hacerlas brillar. Este fotógrafo empleaba en sus reportajes de los años treinta y cuarenta novedosos materiales antecedentes de los plásticos actuales como los celofanes, el plexiglás, o las telas que imitan superficies metálicas. Incluso introdujo en algunas fotos las bolas de espejos, que comenzaban a emplearse en las salas de fiestas, para llenar de reflejos algunas de sus imágenes, Tim Walker también las ha empleado en algunos reportajes (Walker, Muir y otros 2008, pp.185). En la fotografía de la derecha (Figura 13C) podemos reconocer de nuevo la ampliación de escala como recurso para sorprender al espectador, y para introducir en las imágenes referencias a los cuentos infantiles, en este caso a *Alicia* de Lewis Carroll. La modelo Coco Rocha posa junto a un gigantesco guante de piel de más de tres metros de longitud, que obligó a la maniquí a subirse en un taburete para afirmar su presencia respecto al colosal objeto. Todos estos ejemplos de escalas ampliadas podrían haberse realizado de manera más sencilla gracias a las tecnologías de la fotografía digital, pero el escollo técnico más difícil de solventar habría sido conseguir que la luz que baña los escenarios, los elementos de atrezzo y las figuras, pareciera ser la misma. En la concepción fotográfica de Walker es tan importante emplear la luz natural como recurso principal de iluminación como evitar la manipulación digital de las imágenes.



Figura 14A. Tim Walker: *Kristen McMenamy. La Sirenita*. 2013

© Tim Walker y Abrams

Figura 14B. Steven Klein: *La buena Kate, la mala Kate. Kate Moss*. 2012

© Steven Klein y Abrams

Figura 14C. Steven Klein: *La buena Kate, la mala Kate. Kate Moss*. 2012

© Steven Klein y Abrams

Para poder explicar qué aporta la iluminación natural a las fotografías de Tim Walker podemos comparar algunas imágenes de un reportaje de Tim Walker con las de otro proyecto de Steven Klein. Los dos fueron publicados en la célebre revista *W*. En diciembre de 2013 se difundieron las imágenes de Walker, y veinte meses antes, en marzo de 2012 las de Klein. El libro *W Stories* editado por el Stefano Tonchi (2014) encontramos una memoria gráfica del proyecto desarrollado por Simon Costin para el reportaje de Tim Walker protagonizado por la modelo Kristen McMenamy. La propia modelo propuso al fotógrafo un año antes realizar un reportaje dedicado al cuento de *La Sirenita* de Hans Christian Andersen (Tonchi 2014, pp. 229). En la memoria gráfica compuesta por Costin y Walker para este reportaje encontramos una ilustración original de este relato de Vilhelm Pedersen de 1849 y una reproducción de la célebre *Ophelia* de John Everett Millais de 1851. También reconocemos algunos dibujos preparatorios y fotografías de las escenografías de Costin, y polaroids de la preparación del reportaje realizadas por Walker. Por su parte el trabajo de Steven Klein contó con Edward Eninful en la dirección artística, quien preparó dos memorias gráficas para este proyecto (Tonchi 214, pp. 153) uno para la cara más luminosa de Kate Moss y otro para la más sombría. En la selección de imágenes para

reconstruir el lado más radiante de la modelo encontramos una secuencia de la película *Las campanas de Santamaría* de Leo McCarey de 1945. En la secuencia elegida reconocemos a Ingrid Bergman interpretando a la hermana Benedicta en un arrebatado de fervor religioso. En el proyecto gráfico de la cara siniestra de Kate Moss, localizamos alguna imagen erótica, de carácter sadomasoquista, de Robert Mapplethorpe. Pero más allá de este contraste en las referencias para preparar los reportajes de Walker y Klein resulta interesante comprobar cómo el resultado final de las imágenes dependió del tipo de iluminación y del tratamiento digital de las capturas. En la fotografía que Walker dedicó a Kristen McMenamy (Figura 14A) reconocemos cómo la luz solar neutra y difusa envuelve la piel y el cabello de la modelo. Aunque la fuente de iluminación principal se encuentra a la izquierda, lo más probable es que algún elemento difusor en el lado derecho suavice las sombras diluyendo la presencia del cuerpo en el ambiente de la escena. Este tipo de iluminación natural y tenue compromete la profundidad de campo de la imagen, por lo que sólo aparecen netamente enfocados los objetos que se apoyan en la mesa, una concha, una perla, y un caballito de mar. Después de esos objetos nuestra mirada localiza cierta definición en los ojos, enrojecidos tras una larga sesión en la que la modelo tuvo que permanecer sumergida en un depósito de agua (Figura 15B). Los últimos elementos que aparecen algo enfocados son las manos de Kristen McMenamy que agarran una caracola. A partir de estos centros de atención se reduce la definición de toda la imagen y las demás partes del cuerpo de la modelo parecen diluirse en un ambiente luminoso a la izquierda y en una suave penumbra a la derecha. Por el contrario las fotografías de Steven Klein han sido iluminadas con luces de flash, frontales a la modelo, que podemos reconocer claramente como destellos de luz reflejados en sus pupilas. Después estos archivos han recibido un tratamiento digital que ha aumentado notablemente el enfoque, la nitidez y el contraste de cada rincón de la imagen hasta hacer desaparecer la ilusión de profundidad de la escena convirtiéndola prácticamente en un plano gráfico frontal al espectador (Figura 14B). Si en la fotografía de Walker la apariencia del rostro y la piel de la modelo responde a la acción de la luz natural que envuelve a Kristen McMenamy, en las imágenes de Klein el modelado del rostro del Kate

Moss es el resultado de un largo proceso de postproducción digital en el que prácticamente nada queda del registro inicial. Podemos describir las fotografías de Walker como la captura del ambiente luminoso de la escena, en el caso de las de Klein parece el registro de las texturas que componen la superficie imagen. Esta sensación se hace más evidente precisamente en los tejidos que quedan descritos con tanta nitidez como si procedieran de un escaneado (Figura 14C).

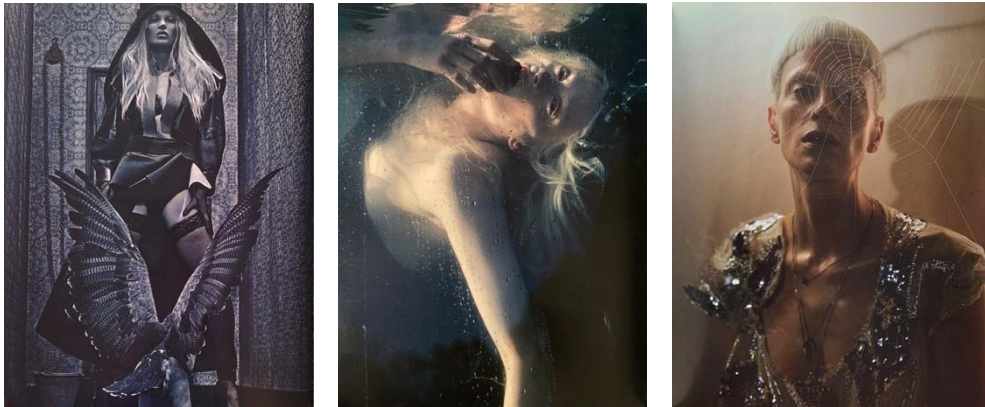


Figura 15A. Steven Klein: *Kate Moss. La buena Kate, la mala Kate.* 2012

© Steven Klein y Abrams

Figura 15B. Tim Walker: *Kristen McMenamy. La sirenita. (Detalle izda.)*. 2013 © Tim Walker y Abrams

Figura 15C. Tim Walker: *Kristen McMenamy mira a través de una tela de araña.* 2011
© Tim Walker y Abrams

Las imágenes dedicadas a reconstruir el lado oscuro de Kate Moss vuelven a repetir las condiciones de iluminación propias del trabajo con flashes frontales. Si en alguna de las imágenes de la Kate Moss diurna una puerta iluminada al fondo de la escena nos permitía al menos interpretar que lo representado sucedía en un interior durante el día (Figura 15A) por el contrario las imágenes de la Kate Moss más siniestra nos trasladan a un interior abandonado, sin ventanas y con todas las puertas cerradas. Las paredes están cubiertas con papeles pintados con ornamentos geométricos típicos de las primeras décadas del siglo XX (Figura 16A). Los elementos que se añadieron al espacio como atrezzo redundan en las connotaciones sadomasoquistas que describimos en el proyecto gráfico preparado por Edward Eninful. La modelo aparece como una figura dura y dominante,

enfrentándose a un águila con las alas abiertas. Su atuendo oscuro está cubierto por los brillos producidos por el impacto de los flashes sobre el cuero y el raso. El tratamiento digital de las imágenes ha aumentado la definición y el contraste de cada rincón de la superficie de la fotografía, trasladando al primer plano toda la información visual de las texturas, el plumaje del ave, la lencería de la modelo, y el papel pintado de las paredes. El resultado es un aplanamiento de la fotografía que reduce la ilusión de profundidad. El tratamiento de la imagen nos recuerda a la textura gráfica de un huecograbado. Podemos comparar esta fotografía con una de las del reportaje de *La sirenita* realizadas por Tim Walker. Tanto el fotógrafo como el escenógrafo estuvieron de acuerdo en hibridar el personaje de este cuento con el de la Ofelia del drama de Shakespeare, tanto por el origen nórdico de las dos figuras femeninas, como por el destino trágico de ambas, asociado al medio acuático y al sufrimiento por amor. En la imagen de Tim Walker (Figura 16B) vemos a Kristen McMenamy agonizando dentro de una urna de cristal llena de agua. En la imagen resuelta por Tim Walker con luz natural los primeros elementos enfocados con precisión que reconocemos son las gotas de agua, que se nos muestran en primer plano delatando la presencia del vidrio. Inmediatamente detrás reconocemos la mano derecha que la modelo se lleva a la boca junto a una gran perla. El siguiente centro de atención se encuentra en los ojos donde se produce el máximo contraste entre luz y sombra. Bien iluminado pero con menos contraste y enfoque vemos el brazo izquierdo que descende inerte como también lo hace la cabellera rubia trenzada con collares de perlas. En esta imagen del reportaje de *La sirenita* de Tim Walker la sensación que prevalece es la de suspensión del cuerpo de la modelo en el tanque de agua. Según recoge la memoria gráfica del proyecto (Tonchi 2014, pp. 228), el líquido había sido teñido para hacer que pareciera agua de mar. Se trata de un cuerpo en inmersión en un medio acuático pero también de una figura que parece estar suspendida en el tiempo. Habría sido imposible lograr esta imagen empleando flashes como los de Klein, no sólo por los múltiples reflejos que habrían aparecido sobre el cristal, sino porque la luz discontinua produce una descarga muy rápida que proporciona una nitidez inmediata en aquellas superficies en las que golpea directamente y sin embargo apenas modela las

zonas en penumbra. Por el contrario la degradación de la luz en las fotos de Walker es mucho más progresiva, produciéndose una sensación envolvente y ambiental. Esta concepción es contraria a la alta definición que favorecen los medios digitales, y requiere un tiempo demorado para producir y contemplar sus fotografías. En una entrevista reciente (Lewis 2019, párf. 6) el fotógrafo británico recuerda el motivo por el que fue despedido en 1996 como ayudante del equipo de Richard Avedon. El ritmo de trabajo en el estudio del maestro norteamericano era muy acelerado y el joven necesitaba más tiempo en sus tareas. De aquella experiencia como ayudante en el estudio del neoyorquino Walker recuerda una escena muy significativa que ha incorporado a su práctica profesional. Cuando el maestro dirigía sus sesiones proponía a las modelos metáforas para explicar las tensiones que quería propiciar en las imágenes. Durante una sesión en la que Nadja Auermann y Kristen McMenamy lucían vestidos de Versace alzadas sobre afilados tacones, Avedon las pidió que actuaran como si fueran dos cuervos peleando por un mismo gusano. En la fotografía de moda es habitual emplear este tipo de metáforas para dramatizar las escenas de los reportajes.¹⁴ Tim Walker lo llevó más lejos dieciséis años después en una sesión que volvió a tener como protagonista a Kristen McMenamy (Figura 16C). Esta modelo mira a través de una tela de araña grabada sobre una plancha de plástico. Aunque esta pantalla posiblemente reste nitidez a la captura también aumenta su carácter alegórico. Además de realizar un guiño a una de las imágenes más célebres de Elliott Erwitt,¹⁵ también se puede entender como una referencia al *Gran vidrio* de Duchamp de 1925 cuyo soporte se rompió durante su traslado desde Brooklyn al Museo de Bellas Artes de Filadelfia en 1926, y a otras obras de Joseph Cornell en las que aparecen figuras de pájaros tras un cristal roto, la más conocida es *Habitat para una galería de tiro* de 1943 (Cornell 2015, pp. 160).



Figura 16A. Tim Walker: *Alice Gibb en una tela de araña*. 2008

© Tim Walker y Lunwerg

Figura 16B. Tim Walker: *Sarah Daykin. Joven con dos gansos*. 2004

© Tim Walker y TeNeues

Figura 16C. Tim Walker: *Lily Cole en la escalera de caracol*. 2005

© Tim Walker y TeNeues

Las obras de Tim Walker no sólo están producidas técnicamente por medios analógicos, empleando material químico fotosensible, sino que además provocan cadenas de interpretaciones analógicas, entre sus imágenes se tejen las metáforas y alegorías. Hemos comenzado con un recuerdo de la primera editora que se interesó por el álbum personal del fotógrafo británico. Franca Sozzani guardaba en la memoria la imagen de un brazo con un cazamariposas intentando atrapar el cielo y las nubes. En la producción de Walker encontramos decenas de fotografías en las que la modelo se identifica con insectos tales como las arañas (Figura 17A), avispas, libélulas, polillas o mariposas. Estos últimos insectos son los que de manera común asociamos a la metamorfosis como proceso biológico. Pero para cualquier estudio que realicemos desde la teoría del arte *Las Metamorfosis* de Ovidio son la principal fuente sobre el origen de los personajes que pueblan la mitología latina y que han sido objeto de representación en las artes plásticas y escénicas desde el Renacimiento. Además de los insectos, y algunos roedores como liebres y conejos, el tipo de animal más frecuente en el imaginario de Walker son las aves. En muchas de sus fotografías las modelos aparecen subidas a las ramas, o en lo alto de una escalera, favoreciendo la interpretación de sus figuras como exóticos pájaros. Este creador guarda con

especial cuidado entre sus libros de recortes una imagen de sus primeros reportajes realizados con Simon Costin. En esta página arrancada de la revista en la que se publicó en 2004 aparece la modelo Sarah Daykin portando dos cisnes en los brazos (Figura 16B). Para cualquier aficionado al arte y la literatura clásica, el cisne es el animal en el que se convirtió Zeus para engañar y poseer a Leda. Entre los libros de recortes de conserva Walker desde 2010 hemos mostrado una imagen titulada *Chica en cuarto creciente* (Figura 4A). Este fotomontaje vincula el rostro femenino con la luna, reproduciendo el mito de Diana. Uno de los primeros estudios que se han realizado desde la teoría del arte contemporáneo sobre la obra de Tim Walker analiza decenas de imágenes de este fotógrafo en las que se reconocen claras referencias a las obras del Joseph Cornell reconocido por sus *habitats, pajareras y hoteles* (Alemany 2020). Entre las citas más evidentes que hace Tim Walker a las obras de este surrealista neoyorquino cabe mencionar las imágenes de la campaña para Mulberry de 2010 en la que aparece la figura de un gigantesco búho junto con una cáscara de huevo gigante. Todo esto sucede en un palacio que parece convertirse en una casa de muñecas ante la presencia del gigantesco animal. La referencia más evidente de esta foto de Walker es la obra *Habitat para un búho* realizada por Joseph Cornell en 1946. En las series de *habitats* y *hoteles* de este surrealista neoyorkino aparecen solitarias imágenes de aves exóticas aisladas en el centro de cajas planas cubiertas con un cristal. Las aves¹⁶ se mantienen agarradas a alguna estructura de madera o metal, y alrededor de las mismas reconocemos otros elementos que reproducen un escenario. Los pájaros habitan espacios típicamente humanos como almacenes llenos de cajones o un salón de hotel. Una de las principales musas de los primeros años de carrera de Walker fue la modelo Lily Cole quien protagonizó el reportaje *Lily se fue de viaje* en la revista *Vogue* en 2005. En una imagen la modelo aparece en lo alto de una escalera de caracol (Figura 17C), en otra aparece subida sobre un mueble en el salón de un palacio de la India. Para reforzar la metáfora de la mujer como un pájaro exótico en el primer caso al vestido se le añadió una cola de más de diez metros de tela del mismo color azul pálido que cubre las paredes del palacio. En la segunda imagen la joven aparece con una cola realizada con plumas de un pavo real. La concepción de Tim Walker

no sólo procede de procedimientos analógicos, sino que es analógica precisamente porque favorece las metáforas.

5. Conclusiones: “Dibujar y decir adiós a las ideas”. La memoria gráfica como mesa de trabajo o tablero de juego.¹⁷



Figura 17A. Tim Walker: *Memoria gráfica de ¿Qué hay en el Vogue?* 2005
© Tim Walker y TeNeues

Figura 17B. Tim Walker: *Memoria gráfica de “Autocine flotante”*. 2005
© Tim Walker y TeNeues

A lo largo del artículo se han presentado los resultados de un estudio dedicado a las creaciones de Tim Walker que se han prolongado a lo largo de más de 16 años. En estas páginas hemos comprobado cómo el interés de sus fotografías trascendía el mundo de la moda, para explorar cualidades de la imagen propias de la pintura y la escenografía. Para ello hemos analizado los recursos que emplea este fotógrafo y los escenógrafos con los que colabora -Simon Costin y Shona Heath, principalmente- para desarrollar una concepción de la imagen fundamentalmente háptica y analógica que favorece las interpretaciones metafóricas. También hemos podido trascender la superficialidad que caracteriza las descripciones más frecuentes de la obra de Walker aplicando estudios comparados entre sus creaciones y las de otros fotógrafos de moda de la misma generación como Eugenio Recuenco y Steven Klein. Un reportaje como el titulado

¿*Qué hay en el Vogue?* del año 2005 del que disponemos de su memoria gráfica (Figura 17A) nos permite valorar el interés de Walker por recuperar y volver a poner en escena reportajes clásicos de los grandes de la fotografía de moda, por ejemplo en este caso Irving Penn. El estudio de sus proyectos de imágenes nos ha ofrecido la posibilidad de conocer los procesos de desarrollo de los reportajes desde sus primeros bocetos hasta las capturas finales, como sucede con las sesiones del *Autocine flotante* de 2005 (Figura 17B). Tras nuestros análisis podemos confirmar que la relación entre las fotografías de Walker y las referencias que realiza a ciertas obras del arte moderno va más allá de alusiones casuales y genéricas a algunas creaciones y autores vinculados con las vanguardias. No sólo se citan imágenes de obras surrealistas si no que también se incorporan poéticas de esta tendencia. Hemos podido confirmar la relación entre las fotografías y creaciones de Marcel Duchamp, Meret Oppenheim, Alberto Giacometti, Alexander Calder, Jean Cocteau o Joseph Cornell. Este interés por el surrealismo se ha desarrollado potenciado las paradojas que se producen cuando en una misma imagen conviven elementos propios de espacios interiores y exteriores, provocado el contraste entre el ámbito de la arquitectura y los espacios abiertos de la naturaleza, o entre escenas de la vida cotidiana y las representaciones alegóricas en las que aparecen figuras mitológicas. Podemos comprobar la afición compartida por Tim Walker y Shona Heath hacia la historia del arte, y específicamente hacia el surrealismo, leyendo una anotación que aparece en la parte superior izquierda del dossier gráfico del proyecto titulado *Curioso y curioso* (Figura 18B). Se trata de una referencia a la exposición del Museo Victoria and Albert de Londres titulada *Cosas surrealistas*.¹⁸ Posiblemente esta muestra organizada en 2014 fue el detonante de la colaboración de Tim Walker y Shona Heath con esta institución que se completó finalmente en 2019 con la exposición *Cosas maravillosas* (Walker, Brown y otros 2020).



Figura 18A. Tim Walker: *La casa del actor Peter Armstrong*. 2007

© Tim Walker y TeNeues

Figura 18B. Tim Walker: *Memoria gráfica de Curioso y curioso*. 2005

© Tim Walker y TeNeues



En 2007 Tim Walker publicó una fotografía de la casa que el actor Peter Armstrong tiene en el sur de Londres (Figura 18A). En la imagen podemos comprobar como toda la pared de la estancia se ha convertido en un gigantesco *moodboard*¹⁹ en el que el intérprete colecciona sus referencias visuales para construir el carácter de sus personajes. Una de las particularidades de las memorias gráficas de los proyectos de Tim Walker respecto a los demás fotógrafos actuales que hemos analizado, es que están realizados con fotografías analógicas al igual que sucede con sus reportajes finales. En este tipo de imágenes no se produce un balance automático en el cromatismo dominante de la luz como sucede en las fotografías que capturamos con nuestros teléfonos móviles o cámaras digitales. A pesar del pequeño tamaño de las fotografías incluidas en el panel que recoge la memoria del proyecto *Curioso y curioso* (Figura 18B) podemos reconocer en cada imagen un ambiente luminoso con un cromatismo distinto que depende de la luz natural que reciban esas estancias. Quizá en estas pequeñas reproducciones nos cueste localizar las figuras y escenarios de fotografías que hemos comentado previamente como *Coco Rocha en la habitación de las nubes* (Figura 4A) o *Coco Rocha junto al guante gigante* (Figura 13C) pero reconocemos claramente las gamas de color. Hay imágenes

rosadas, violáceas, anaranjadas, verdosas, etc. y estos matices responden a la hora del día de las capturas, la meteorología específica de las sesiones y otros factores ambientales. Sobre el interés de los pintores por la relación entre las gamas de color y la evolución de los factores atmosféricos podemos recordar la *Lámina 204* de *Atlas* de Gerhard Richter titulada *Nubes* (Figura 5A). Entre todas las miles de imágenes del álbum de proyectos del pintor alemán, elegimos una colección de dieciséis fotografías analógicas que registran la evolución cromática de las nubes en las horas del ocaso. A lo largo de este artículo hemos insistido en que el análisis de los proyectos de Tim Walker es del máximo interés no sólo para el mundo de la moda, sino para los proyectos de pintura, diseño y escenografía. El motivo es precisamente porque el ambiente cromático y luminoso provoca el desarrollo de las imágenes desde las fases iniciales de los primeros bocetos y referencias gráficas hasta las fotografías finales. A los pintores, dibujantes, fotógrafos o escenógrafos de poco nos puede servir tener ideas, si las mismas se manifiestan como conceptos, o como iconos, sin color ni materia. Shona Heath en una entrevista coincidente con la exposición *Cosas maravillosas* de 2020 explica su modo de trabajo conjunto con Tim Walker delante de un muro lleno de imágenes, mientras en el suelo se acumulan los archivadores con las memorias visuales de los proyectos que ha compartido con el fotógrafo durante veinte años. Cuando la periodista plantea a Shona Heath si tanto ella como Walker han temido alguna vez que sus referencias artísticas se agoten, la escenógrafa minimiza el valor de las ideas singulares e ingeniosas, subrayando la importancia del proceso creativo como un trabajo continuo, explicando que se trata de “dibujar y decir adiós a las ideas” (Sigeo 2020, párf. 1). En esta misma entrevista la reportera enviada por Sothebys pregunta sobre la influencia de las referencias históricas en el trabajo de ambos. Shona contesta que “realmente nos inspiramos mutuamente. Ambos teníamos una buena base en historia del arte antes de conocernos y compartíamos el amor por muchas cosas, incluidas las influencias fotográficas” (Sigeo 2020, párf. 16). El historiador del arte Georges Didi-Huberman para referirse a las memorias gráficas de los proyectos emplea términos como *atlas* o *moodboard*, explicando que esta última palabra inglesa relaciona las colecciones de imágenes con las *mesas de trabajo* o los *tableros de*

juego. Defiende que estos dispositivos para pensar visualmente una vez montados activan el *juego perpetuo* de las imágenes (2010, pp. 18-22). A lo largo de las últimas tres décadas hemos podido comprobar cómo las fotografías de Tim Walker evolucionaron en las memorias gráficas de los proyectos, pasando de ser escenas ingeniosas que parecían representaciones infantiles realizadas al fondo del jardín, a creaciones progresivamente más complejas. Su concepción y desarrollo son comparables a los de los proyectos más avanzados del ámbito de la pintura contemporánea y la escenografía actual.

Agradecimientos

El autor es co-director del Grupo de Investigación Consolidado CUV PAC (Cultura Visual y Prácticas Artísticas Contemporáneas: Lenguajes, Tecnologías y Medios) de la URJC. Esta investigación se ha desarrollado como parte del Proyecto de Investigación Competitivo DIGITALSTAGE. Análisis espacial de instalaciones escenográficas digitales del siglo XXI. Ref. PID2021-123974NB-100, duración: 2022-2025 que cuenta con un presupuesto de 99.583,00 euros.

Referencias

- Alemany, V (2021). *De la linterna mágica a las videoinstalaciones. Relevancia de las pantallas de proyección en las obras de Bill Viola, David Hockney y Tim Walker*. Revista Ardin. Consultado 14/02/2025. DOI:10.20868/ardin.2021.10.4532
- Alemany, V (2020). *La fotografía de moda de Tim Walker y el imaginario surrealista de Joseph Cornell*. Incluido en “Innovación y Comunicación Retos docentes para la transferencia del conocimiento”. Fragua.
- Baker, L (2019). *The Fairy Tale of Tim Walker*. Publicado por la BBC el 19/09/2019. Consultado el 10/02/2025 en <https://bbc.in/4gPfCkr>.
- Barthes, R. (2020). *La cámara lucida. Nota sobre la fotografía*. Paidós.
- Beard, P y otros (2008). *Peter Beard*. Taschen.

- Berger, J (1997A). *Algunos pasos para una pequeña historia de lo visible*. Ardora.
- Berger, J (1997B). *El sentido de la vista*. Alianza.
- Bilbeny, N (2023). *Tocar el mundo. Una introducción informal a la pintura*. Elba.
- Dazinger, J (2010). *Cecil Beaton: The Art of Scrapbook*. Assouline.
- Didi-Huberman, G (2010). *Atlas o ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* TF.
- Garre, C (2023). *El fashion film: Definición y concepción como obra artístico-plástica*. (Tesis doctoral) Universidad Rey Juan Carlos de Madrid.
- Lewis, T (2019): *There´s an extremity to my interest on beauty*. The Guardian. Consultado el 14/02/2025 en <https://bit.ly/4gPrjrf>.
- Mc Kliney M. C. (2018). *Birds of a Feather. Joseph Cornell Homege to Juan Gris*. Metropolitan Museum of Art.
- Mooves, S (2022). *W Magazine: 50 years/50 Stories*. Rizzoli.
- Muir, R. (2020): *Cecil Beaton´s Bright Young Things*. National Gallery of Portraits.
- Muir, R y otros (2016). *Vogue 100, un siglo de estilo*. Blume.
- O´Doherty, B (2011). *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*. Cendeac.
- Penn, I y otros (2017). *Irvin Penn: Centennial*. Metropolitan Museum of Art.
- Recuenco, E, Harder, M y otros. (2012). *Eugenio Recuenco: Revue*. TeNeues
- Richter, G y Friedel, H (2018). *Atlas. Volúmenes I-V*. Walter Köning.
- Rosenthal, N. y otros (1998). *Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection*. Thames and Hudson.
- Sigee, R (2020). *Shona Heath on Surrealism, Sketching and Saying Goodbye to Ideas*. Consultado 10/02/2025 en <https://bit.ly/4hGr6YN>.
- Squire, C y Aletti, V (2009). *Avedon on Fashion. 1944-2000*. Abrams and Cronicle.

- Tonchi, S y otros (2014). *W Stories*. Harry Abrams.
- Walker, T. y McGrath, P (2011). *The Lost Explorer a Short Story by Pierce McGrath*. TeNeues.
- Walker, T, Muir, R y otros (2008). *Tim Walker Pictures*. TeNeues, Kempen.
- Walker, T, Muir, R y otros (2012). *Tim Walker. Cuentos de hadas*. Lunweg,.
- Walker, T, Hesketh-Harves K y Mynotts, L (2013). *The Granny Alfabet*. Thames and Hudson.
- Walker, T, Muir, R y otros (2018). *The Garden of Earthly Delights*. Nicola Erni Collection.
- Walker, T y otros (2019). *Tim Walker: Shoot for the Moon*. Thames and Hudson.
- Walker, T, Brown, S y otros. (2019). *Tim Walker. Wonderful Things*. V&A Publishing.
- Warburg, A y otros (2020). *Bilderatlas Mnemosyne: The original*. Hatje Cantz
- Wood, G (2014). *Surreal Things. Surrealism and Desing*. Victoria and Albert Museum.
- Zimmer, N, Dupêcher, N y Umland, A (2021). *Meret Oppenheim: My Exhibition*. Moma.

¹ Shona Heath, junto con el diseñador escenográfico Prince James y la ambientadora Zsuzsa Mihalek, obtuvieron el Premio Óscar de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas al Mejor Diseño de Producción en 2024 por su trabajo en la película *Pobres Criaturas [Poor Things]* de 2023.

² Esta obra surgió en respuesta a un comentario de Pablo Picasso sobre un brazalete metálico forrado en piel que la artista llevaba puesto durante un almuerzo que compartieron en París. Meret Oppenheim realizó numerosas obras en colaboración con Elsa Schaparelli. Cfr. (Zimmer, Dupêcher y Umland 2021).

³ N.T. The “Oz Wizard” fue un relato escrito por Lyman Frank Baum publicado en 1900, que sería llevado al cine por Victor Fleming en 1939.

⁴ N.T. Original en inglés: “Pictures”. (Walker, Muir y otros 2008).

⁵ N.T. Original en inglés: “Story Teller”. En la edición española del catálogo la editorial Lunweg tradujo el título como Cuentos de hadas (Walker, Muir y otros 2012).

⁶ Las obras se imprimieron en los talleres de Factum Arte en Madrid sobre lienzo imprimado con gesso flexible.

⁷ N.T. Original en inglés: “Shoot for the Moon” (Walker y otros 2019).

⁸ N.T. En los catálogos de Tim Walker se emplea el término *scrapbook* [libro de recortes] para referirse a lo que otros creadores llaman *moodboard* [tablero de caracteres]. Este término es el más común en el mundo del diseño para referirse a paneles sobre los que se despliegan imágenes que describen el carácter de los personajes o los espacios que se quieren recrear en un reportaje o escenografía. En el presente artículo emplearemos preferentemente “memoria gráfica” de los proyectos.

⁹ N.T. El término *making off* generalmente se utiliza en el ámbito cinematográfico para referirse a aquellas imágenes tomadas durante el rodaje que recogen el proceso de creación de una película. Empleamos este término para referirnos a fotografías que describan cómo se realizaron los reportajes.

¹⁰ N.T. Original en inglés: “The Lost explorer”.

¹¹ N.T. No existe un término castellano para este género audiovisual especializado en los productos de las grandes firmas de la moda. Para profundizar en la dimensión artística de los *fashionfilms* consultar la tesis doctoral *El fashion film: Definición y concepción como obra artístico-plástica* (Garre 2023).

¹² N.T. La expresión inglesa “What’s in Vogue?” se puede traducir al castellano por “¿Qué hay en el Vogue?” o “¿Qué está de moda?”

¹³ N.T. Original en inglés: “Young Bright Things”. Este fue el título de la última exposición de Cecil Beaton en la Galería Nacional de Retratos de Londres. (Muir y otros 2022).

¹⁴ A excepción quizá de Cindy Sherman, Tracy Moffat, Alex Prager, Jeff Wall o Gregory Crewdson, en el ámbito del arte contemporáneo no encontraremos fotógrafos con unas prácticas similares a las de Tim Walker respecto a la caracterización y dramatización de los personajes, y la elaborada teatralidad de los reportajes.

¹⁵ Nos referimos a la fotografía de Elliott Erwitt titulada *Cristal roto con niño*, Colorado de 1955.

¹⁶ Sobre el origen de estas metáforas y los antecedentes vanguardistas de Cornell conviene leer *Birds of a Feather. Joseph Cornell Homege to Juan Gris*. (Mc Kliney 2018).

¹⁷ N.T. En el artículo hemos evitado el anglicismo *moodboard* y hemos empleado *memoria gráfica* de los proyectos. En este último capítulo necesitamos ampliar ligeramente el concepto y orientarlo a los empleados por Georges Didi-Huberman en el estudio del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg. (Didi Huberman 2010)

¹⁸ N.T. Original en Inglés “Surreal Things” (Wood 2014).

¹⁹ N.T. Empleamos aquí *moodboard* ya que la etimología de este término inglés se puede traducir como *tablero de humores* o *tabla de caracteres* y es la más adecuada para el uso que puede hacer un actor de este recurso gráfico.