



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

FERNANDO MONTIEL KLINT. A PUERTA CERRADA

ENSAYO ACADÉMICO  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:  
MARÍA GUADALUPE GARCÍA PASQUEL

TUTOR PRINCIPAL  
DR. JOSÉ ANTONIO RODRÍGUEZ RAMÍREZ  
**PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE**

TUTORES  
DRA. REBECA MONROY NASR  
DIRECCIÓN DE ESTUDIOS HISTÓRICOS INAH  
DR. GERARDO SUTER LATOUR  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS

CIUDAD DE MEXICO, JUNIO, 2018



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## Índice

<b>Agradecimientos .....</b>	<b>3</b>
<b>Introducción .....</b>	<b>4</b>
<b>Y empezamos.....</b>	<b>9</b>
<b>La generación intermedia .....</b>	<b>20</b>
<b>Mientras tanto en el Centro de la Imagen.....</b>	<b>29</b>
<b>Seguir a Fernando .....</b>	<b>33</b>
<b>Al abordaje analítico: Grande para que se vea.....</b>	<b>45</b>
<b>A puerta cerrada.....</b>	<b>49</b>
<b>La virgen le habla .....</b>	<b>52</b>
<b>Entre cuadros y revistas, camisetas, discos y jeans .....</b>	<b>54</b>
<b>El pastiche .....</b>	<b>58</b>
<b>El código postal.....</b>	<b>60</b>
<b>La generación.....</b>	<b>64</b>
<b>Conclusiones.....</b>	<b>67</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>70</b>
<b>Entrevistas .....</b>	<b>73</b>
<b>Hemerografía .....</b>	<b>73</b>
<b>Anexo: .....</b>	<b>76</b>
<b>Entrevista a Gerardo Suter .....</b>	<b>76</b>
<b>Entrevista a Fernando Montiel Klint .....</b>	<b>85</b>

## **Agradecimientos**

En primer lugar, y como le protocolo así lo dicta, me gustaría agradecer al CONACYT y a la UNAM, instituciones que respaldaron e hicieron posible esta investigación con sus apoyo económico y académico.

Me parece indispensable agradecer a mis tutores. José Antonio Rodríguez por apoyarme y estar ahí para esta investigación incluso en los momentos más complicados, abriéndome las puertas de su archivo el cual es fundamental para la historia de la fotografía en México. A Rebeca Monroy por siempre darme confianza en esta investigación, con esa familiaridad y cariño que sólo ella tiene. Gracias también por crear, y hacerme participe del maravilloso seminario *Sabor de la Imagen*; las participaciones de mis compañeros en ese ambiente de colaboración y fraternidad enriquecieron muchísimo este texto. A Gerardo Suter por brindar la visión y el testimonio de un testigo del momento. También quisiera agradecer en este apartado a Fernando Montiel Klint que siempre estuvo abierto a mis preguntas, y me permitió adentrarme en su trabajo de una manera más cercana.

A mis padres quienes me han apoyado durante toda mi vida académica y espero estén muy felices porque por fin estudié algo en serio. Y finalmente Yuria por acompañarme con tu apoyo, paciencia, lectura (de todos mis textos) y cariño toda la maestría. Sin ustedes nada de esto hubiera sido posible.

## Introducción

Fernando Montiel Klint (1978 México D.F.) es un fotógrafo mexicano que inició su carrera a principios de los años 2000 trabajando con fotógrafos publicitarios muy importantes y estudiando en el Centro de la Imagen (en ese entonces la institución más importante de fotografía en México) y a la fecha se mantiene activo, produciendo tanto fotografías publicitarias como artísticas.

Dentro de su trabajo artístico están las series, *Tiempos modernos*(2006)<sup>1</sup>, *Nirvana*(2007)<sup>2</sup> y *Actos de Fe* (2008<sup>3</sup>), las cuales son probablemente las más populares y de las que se ha hablado más hasta el momento. En estos grupos de trabajo encontramos puestas en escena que, a través de la dirección del fotógrafo, nos presentan situaciones que pudiendo ser cotidianas, se encuentran trastocadas por los mismos objetos y poses que las componen. Los sujetos que exhibe el autor suelen ser amigos suyos o incluso él mismo, en sus hogares; dando como resultado imágenes que a través de una ficción bizarra, muestran las obsesiones y la cotidianidad de la juventud de los años 2000.

El inicio de este bloque de producción fue la serie *Espacio Confinado*, que se expuso en el Centro de la Imagen en junio de 2006, y posteriormente desapareció como trabajo independiente. Las fotografías que la conformaban se integraron a las primeras tres series mencionadas, por una decisión de reedición del mismo Fernando Montiel Klint. Es por eso que ésta serie nos sirve como introducción para hablar de *Tiempos modernos*, *Nirvana* y *Actos de Fe*.

---

<sup>1</sup> <https://www.fernandomontielklint.com/tempos-modernos> (consultada abril 2018)

<sup>2</sup> <https://www.fernandomontielklint.com/nirvana> (consultada abril 2018)

<sup>3</sup> <https://www.fernandomontielklint.com/actos-de-fe> (consultada abril 2018)

A lo largo de todo este bloque de trabajo encontramos características formales que se comparten, como es el caso de los colores saturados y formato horizontal, principalmente de gran tamaño. También encontramos intereses temáticos similares como: la religión, el consumo, la tecnología y el sexo; esos elementos enajenantes de la sociedad, convertidos en iconografía de su tiempo; pueden ser adoptados e interpretados como producto y reflejo de una posmodernidad<sup>4</sup> mexicana.

Para tocar estos puntos es fundamental entender el contexto cultural social y artístico que rodeaba a Fernando; y comparar su trabajo con el de sus antecesores. Es aquí donde aparece el reto más grande; ya que la mayoría de las fuentes bibliográficas que los abordan se limitan a ser un catálogo de artistas y no investigaciones profundas o críticas sobre ellos, en general incluyen una síntesis biográfica del autor y casi nunca una síntesis o análisis de los proyectos (en esta categoría incluyo las memorias del FONCA).<sup>5</sup> Por su parte, los archivos de los artistas aparecen y desaparecen de internet sin dejar huella, algunas cuentas de *Flickr* o *Zone Zero* olvidadas por los autores nos dejan echar un vistazo a su producción de inicios de siglo, pero se trata de una fuente en peligro, que puede desaparecer fácilmente ya sea porque la corporación que lleva

---

<sup>4</sup> En este texto se utiliza el concepto de posmodernidad como lo entiende Federich Jameson: el concepto de posmodernidad es “un concepto periodizador cuya función es la de la correlacionar la emergencia de nuevos rasgos formales en la cultura con la emergencia de un nuevo tipo de vida social y un nuevo orden económico, lo que a menudo se llama eufemísticamente modernización, sociedad postindustrial o de consumo, la sociedad de los medios de comunicación o el espectáculo, o el capitalismo multinacional. Este nuevo momento del capitalismo puede fecharse desde el *boom* en Estados Unidos a fines de los 40 y principio de los 50 (...) Los años 60 son en muchos aspectos el periodo transnacional clave, un periodo en el que el nuevo orden internacional (neocolonialismo, la revolución verde, la información electrónica y los ordenadores) ocupa su lugar y, al mismo tiempo es zarandeado por sus propias contradicciones internas.” Frederic Jameson “Posmodernismo y sociedad de consumo” en *La Posmodernidad* (México: Kairós, 1988) 167-168.

<sup>5</sup> Porque se limitan a fotografiar los proyectos como fueron exhibidos de forma que si un fotógrafo (como es el caso de Dante Busquets) presenta un libro solo se ve la portada y no se puede ahondar en el contenido del mismo. Mario Espinosa Ri; curador y museografía Alejandro Cortés Sereno *Creación en movimiento : jóvenes creadores generación 2004-2005*, 80.

el portal deja de existir o porque el usuario baja todo su contenido. Es por ello, que en esta investigación fue fundamental recopilar testimonios orales de algunos de los agentes que formaron parte del quehacer artístico en esa temporalidad; ya que, son la fuente viva que me permite acercarme a esos años.

Dado que dar voz a los mismos agentes es un arma de doble filo, porque se confía mucho a la memoria y a la visión que tiene el entrevistado de sí mismo, estos testimonios se compararon con las pocas revisiones históricas que existen, las fuentes hemerográficas, y la crítica de la época. Es decir, se acude a la historia oral con el fin de confirmar, cotejar y abundar en información sin perder de vista que es una fuente que depende de la memoria y la percepción muchas veces subjetiva del entrevistado.

Esto hace que este documento procure ser una introducción clara y sencilla a las formas de producción artística desde los años 70 hasta los años del nuevo milenio; al mismo tiempo que, condensa en su bibliografía textos fundamentales para el estudio de la época. Simultáneamente analiza la obra de Fernando Montiel Klint y lo presenta como uno de los trabajos más importantes de fotografía mexicana contemporánea de los años 2000.

Por ello, se considera prudente hacer un recorrido por la fotografía mexicana, a partir de la vida de Fernando Montiel como línea del tiempo; de modo que podemos entender así los procesos y contextos artísticos que antecedieron, rodearon e influyeron en la formación del artista. Empezando con los años 70 y 80, continuando con todos los cambios político-sociales de los años 90 y cómo beneficiaron posteriormente la carrera del fotógrafo.

6. Fernando Montiel Klint. A puerta cerrada.

A continuación, me enfocaré en los agentes con los que convivió el artista y la escena que se formó antes y durante los años 2000. Seguiré con el análisis de las imágenes de *Espacio Confinado*, donde se busca poner en evidencia cómo la tradición estilística en la que se suscribe el autor forma parte de una influencia extranjera característica de su momento histórico; también se hablará de su estrategia artística.

El objetivo de esta investigación es mostrar cómo las fotografías de Fernando Montiel Klint, a través de una puesta en escena, nos revelan un retrato de los jóvenes de la clase media en el México de los años 2000. Es de especial interés ver cómo estas imágenes razonan con la experiencia de la juventud de una clase social afectada por el Tratado de Libre Comercio (1994) y analizar cómo la autor representación, que propone Fernando Montiel Klint en sus fotografías, narra un segmento de la vida de una generación,<sup>6</sup> hasta el momento, poco estudiada.

Este trabajo además de revisar el cómo se insertan las imágenes de Fernando Montiel Klint en un momento clave la historia de nuestro país y busca mostrar aquello en lo que no se ha profundizado: el característico reflejo de la clase media, y en particular de su generación, que hace Fernando Montiel Klint. Al analizar cuando se retrata a si mismo y a sus amigos habitando sus hogares; espacios típicos de las colonias de clase media de la Ciudad de México: y rodeados de objetos que los dotan de estatus como agentes de diferenciación de

---

<sup>6</sup> El diccionario de la Real Academia de la Lengua Española define generación como “el conjunto de personas que, habiendo nacido en fechas próximas y recibido educación e influjos culturales y sociales semejantes, adoptan una actitud en cierto modo común en el ámbito del pensamiento o de la creación” <http://dle.rae.es/?id=J3hJP2w> (consultada 5 de octubre de 2017).

posición social y ejemplos de la búsqueda de identidad, vivienda y un nivel de vida independiente de los jóvenes<sup>7</sup> de clase media. Estos elementos son los que han logrado que un sector del público se identifique con los personajes mostrados en las imágenes de Fernando Montiel Klint, incluso a 10 años de su realización, volviéndolas así emblemáticas.

---

<sup>7</sup> El término joven en esta tesis se refiere a sujetos de 18-34 años. En nuestro caso se elige este segmento porque es el límite de edad que pone la beca Jóvenes Creadores del FONCA.

## Y empezamos

¿listos..? ¿listos...?  
y emp y emp y emp y empezamos ..!  
Kinki<sup>8</sup>

En este apartado mencionaremos las problemáticas que circulaban en el medio artístico de los años 70, y acciones y reacciones de varios autores con los cuales Fernando Montiel Klint convivió durante su carrera.

Estos agentes trabajaron juntos y actuaron de una forma semejante frente a sus circunstancias históricas, pero se encontraban en un papel muy distinto cuando conocieron a Fernando, ahora eran los maestros de los más jóvenes. Me serviré del concepto de generaciones para agrupar a estos agentes y destacaré algunos ejemplos de cómo cada una ayudó a crear el contexto cultural en el cual se insertaría Fernando Montiel Klint. Pero para eso primero me gustaría dejar claro el concepto de generación y algunas acepciones.

La Real Academia de la Lengua define el concepto de generación como: “Conjunto de personas que, habiendo nacido en fechas próximas y recibido educación e influjos culturales y sociales semejantes, adoptan una actitud en cierto modo común en el ámbito del pensamiento o de la creación”<sup>9</sup> Esto se acerca a lo que comúnmente conocemos como una generación pero, para otros teóricos, como Raimundo Lazo,

---

<sup>8</sup> Kinki, "Ejercicio No. 16", *Kinki*, (Nettwerk: México, 2002) Track 8, duración 3:49.  
<https://www.youtube.com/watch?v=F7MvAYj8pQE> (consultado octubre 2017).

<sup>9</sup> Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española en línea <http://dle.rae.es/?id=J3hJP2w> (consultada 5 de octubre de 2017).

son más importantes las circunstancias históricas que el haber nacido en fechas próximas, como lo indica Graciela Henríquez: “Para Lazo la generación es en primer término una constante histórica, ‘elemento de naturaleza invariable y permanente determinado sólo por causas esencialmente históricas; ya indirectas como el proceso biológico del agente de la historia, ya directas como el diálogo de este agente con las circunstancias.’”<sup>10</sup>

Si las mismas circunstancias históricas afectan a personas de todas las edades dentro de un determinado ámbito de creación, debemos ser capaces de separar a unos de otros. Para esto José Ortega y Gasset propone lo siguiente:

Unos hombres construyen un mundo y otros se asientan en el mundo que aquellos han construido. Unos pertenecen a una generación y otros a otra, pero conviven en la misma época y a veces en un mismo espacio: entonces éstos son contemporáneos. Así para Ortega: contemporáneos somos todos los que vivimos en un mismo tiempo y en un mismo mundo, sólo que el filósofo español establece una diferencia entre los individuos que son coetáneos y los contemporáneos “Sólo los que son coetáneos en un círculo de actual convivencia forman parte de una generación” porque – según Ortega- para formar parte de una generación hay que pertenecer a un mismo tiempo (contemporáneos) y a un mismo espacio o territorio (coetáneos) tener pues, comunidad de fecha y espacial como atributos mínimos.<sup>11</sup>

Ahora, una vez que tenemos claro que las circunstancias históricas y la confluencia de tiempo y territorio en el cual un grupo de gente toma acción en determinado campo es lo que define a una generación, podemos añadir:

---

<sup>10</sup> Graciela Henríquez. *Los años setenta en la vida de el General Zuazua*. 42.

<sup>11</sup> Graciela Henríquez. *Los años setenta en la vida de el General Zuazua*. 41.

Con respecto a los coetáneos, aclara Lazo que un fase importante de la generación es “una fundamentalmente activa, de reacciones, de iniciativa de los coetáneos, definitivamente constituidos en generación por la acción común, en virtud de esa polarización de esfuerzos en torno a determinados temas y tareas, en torno a determinados problemas y determinadas soluciones” Al considerar las cosas de este modo – sigue a Lazo-, “el equipo histórico de los coetáneos, en posesión de vivencias similares, se construye definitivamente en generación por la acción, al polarizar sus iniciativas en torno a ciertos motivos” En la polarización de iniciativas “al actuar se crea un patrón de conducta y solidaridad generacionalmente, se toma posesión de la historia y se deja huella de haber pasado por su cauce.”<sup>12</sup>

Considerando los conceptos anteriores, podemos definir generación como: un grupo de personas que son contemporáneos, coetáneos y reaccionan de manera similar a su entorno histórico, temporal y geográfico, polarizando sus actividades en torno a determinados tema; de modo que crea una patrón de conducta específico que los caracteriza y deja huella.

La primera generación que quiero abordar como antecedente ocupa la segunda mitad de los años 70, en ese momento en general la fotografía se inclinaba estética y éticamente a los ideales de la *fotografía directa*;<sup>13</sup> su forma de circulación se limitaba a revistas y no había un lugar específico para difundir y experimentar con el medio. Es estas circunstancias aparece el grupo de Fotógrafos Independientes<sup>14</sup>, bajo

---

<sup>12</sup> Graciela Henríquez. *Los años setenta en la vida de el General Zuazua*. 43.

<sup>13</sup> Oliver Debroise. *Fuga Mexicana: un recorrido por la fotografía en México*. (Barcelona: Gustavo Gili, 2005) 333.

<sup>14</sup> Integrado por Adolfo Patiño (después “Peyote”, y Adolfo fotógrafo”) Agustín Martínez Castro, Alberto Pergón, Miguel Fematt, Rogelio Villarreal, Xavier Quirarte y Armando Cristeto. En las exposiciones que llevaron a cabo participaron otros fotógrafos como Graciela Iturbide, Pedro Meyer, Nacho López, Gerardo Suter y Héctor García. Sin Autor “Generación de los Grupos: 10 colectivos de los 70 en México” *Revista Código* septiembre 24, 2015 <http://www.revistacodigo.com/arte/generacion-de-los-grupos-10-colectivos-de-los-70-en-mexico/> Consultado Abril 2018 ver también Olivier Debroise y

la idea de hacer llegar la fotografía a otros públicos, y de esta manera desafiar la poca apertura que se tenía al medio por parte de las instituciones. Se decide tomar las calles como zona de exposición y colgar a manera de tendedero impresiones fotográficas, desde una organización horizontal y con una propuesta un tanto caótica, se buscaba difundir la fotografía de otra manera.<sup>15</sup>

Es hasta el año de 1977 cuando se admite la participación de fotógrafos en la Bienal de Gráfica del Salón Nacional de Artes Plásticas; aunque el “jurado considera por unanimidad imposible juzgar con el mismo criterio la obra fotográfica y la gráfica y decide no tomar en consideración la fotografía en el concurso”<sup>16</sup> Ese mismo año empiezan las reuniones, en el VIPS de San Ángel, entre Raquel Tibol, Pedro Meyer, Lázaro Blanco y varios fotógrafos y teóricos más, con el fin de fundar en 1978 el Consejo Mexicano de Fotografía (CMF). Este intento más organizado e institucionalizado, que contaba con el apoyo del INBA y del Subsecretario de Cultura y Recreación de la Secretaría de Educación Pública, se caracterizó por tener una bandera muy clara: la de la denuncia social. Al grado que, en el discurso inaugural del Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía, organizado por el Consejo Mexicano de Fotografía (CMF) ese mismo año, Pedro Meyer menciona:

[...] dejan “de ver” aquellos fotógrafos que únicamente orientan sus lentes hacia los segmentos menos ofensivos de nuestra realidad, o aquellos otros que sólo buscan lo deprimente y doloroso de nuestra América, para demostrarse a sí mismos que si están en contacto con la realidad habiendo transitado por esos

---

Cuauhtémoc Medina, *La Era de la Discrepancia. Arte y cultura visual en México.*(México MUAC UNAM) 194-211.

<sup>15</sup> Esto se puede leer tanto en el libro *Fuga Mexicana: un recorrido por la fotografía en México* (Op. Cit) como en la entrevista a Gerardo Suter realizada por Ma. Guadalupe García 2 de enero 2018 CDMX- Cuernavaca vía *Skype*.

<sup>16</sup> Valeria Pérez Vega “Efemérides para un futuro almanaque. Hechos y sucesos de la fotografía en México (1968-1994)” *Luna Cornea* 33. *Viajes al Centro de la Imagen* Vol. 1 (2011) 9-22

mundos con la superficialidad enajenada de un turista de vacaciones en tierras extranjeras.<sup>17</sup>

El CMF formó un frente común para la teorización, educación y difusión de la fotografía mexicana, y entre sus logros podemos mencionar varias exposiciones internacionales como la muestra *Contemporary Photography in Mexico. Nine Photographers* en la Universidad de Tucson en Arizona, donde se mostró principalmente el ya muy alabado foto documentalismo de la mano de Pedro Meyer, Manuel Álvarez Bravo y Graciela Iturbide entre otros.<sup>18</sup> Al respecto de estas perspectivas Olivier Debrosis escribió en *Fuga Mexicana* años después:

Los que trabajan con fotografías en Latinoamérica a finales de los años 70 parecen exasperados por las dificultades de inserción en una esfera más amplia. Demasiado influidos, quizá, por la teoría de la “función social de la fotografía”, de Gisèle Freund, insisten en presentar sus imágenes de la miseria latinoamericana, de sus luchas revolucionarias (Cuba, Nicaragua, El Salvador) o de resistencia (Brasil, Argentina, Uruguay, Chile), dirigidas a una destinatario preconcebido, y, de alguna manera “idealizado”: el público de los países dominantes “al que hay que concienciar”.<sup>19</sup>

Sin embargo, esta visión reduccionista, institucionalizada y justiciera de la fotografía no le ajustaba a todos los fotógrafos, y del año 78 al 79 aparecieron muchos grupos más, como El Rollo<sup>20</sup> (con sus tres propuestas editoriales, donde se difundía el trabajo

---

<sup>17</sup> Pedro Meyer, introducción *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía. Hecho en Latinoamérica*. (México: Consejo Mexicano de Fotografía, 1982) 5-10

<sup>18</sup> Rodríguez. “Los procesos de la fotografía contemporánea mexicana” 13.

<sup>19</sup> Oliver Debrose. *Fuga Mexicana: un recorrido por la fotografía en México*.(Barcelona: Gustavo Gili, 2005) 21.

<sup>20</sup> Integrado por Nacho López, Héctor García, Pedro Valtierra, Agustín Estrada, Pedro Hiriart, Alicia Ahumada, David Maawad, Jorge Acevedo Rebeca Monroy, entre otros Rebeca Monroy Nasr *Con el deseo en la piel. Un episodio de la fotografía documental a finas del siglo XX* (México UAM 2018) 98.

de los miembros), Grupo Fotográfico Imágenes A.C, en Baja California, Peyote y la Compañía<sup>21</sup>, Proceso Pentágono<sup>22</sup> y 26 Fotógrafos Independientes<sup>23</sup>.

Me parece importante mencionar, como la misión, o visión delimitada por el Consejo Mexicano de Fotografía abría una puerta muy estrecha a través de la cual no todas las expresiones podían pasar. Ante esta situación se empezó a “tender una red de inconformes”<sup>24</sup> que buscaron a través de estrategias de difusión cultural y auto-publicación, abrirse un espacio y hacerse de un nombre ya fuera en la escena del arte o en el mundo del fotoperiodismo<sup>25</sup>; todo esto en plena crisis económica con López Portillo.

En ese mismo año, 1978, nace Fernando Montiel Klint, inmerso en una vida característica de clase media mexicana. El autor crece influenciado por las particularidades históricas de ésta; es hijo de un padre profesionalista (en este caso

---

<sup>21</sup> Integrado por “Peyote” Adolfo Patiño (posteriormente “Adolfotografo”) Carla Rippey, Armando Cristeto, Alberto Pergón, Ángel de la Rueda, Xavier Quirarte, Ramon Sánchez Lira “Mongo, Esteban de Azamar y Agustín Martínez Castro Sin Autor “Generación de los Grupos: 10 colectivos de los 70 en México” Código septiembre 24, 2015.

<sup>22</sup> Integrado por Felipe Ehrenberg, Carlos Fink, José Antonio Hernández Amezcua y Víctor Muñoz, Carlos Aguirre, Miguel Ehrenberg, Lourdes Grobet y Rowena Morales. El grupo se desintegró en 1985 Op. cit Pilar García y Julio García *Grupo Proceso Pentágono. Políticas de la intervención 1969-1976-2015* (México- MUAC) 2016.

<sup>23</sup> Integrado por Adolfotógafo, Lourdes Almeida, Yolanda Andrade, Esperanza Balderas, Jesús Barba Gutierrez, Francisco Barriga, Mario AlejandroCarrillo, Enrique Fernández Castillo, Armando Cristeto, Manuel Cuadriello, Rogelio Cuéllar, Elsa Chabaud, Miguel Fematt, Adrián García, Carlos García, Hermillo García Farfán, Javier Hinojosa Arnulfo L’Gamiz, Carlos Silva Lamothe, Magali Lara, René Montemayor, Cristina Montoya Vélez, Ángel Morales, Javier Rodea, Gerardo Suter, y Víctor Trejo. S.a. 26 *Fotógrafos Independientes* (México, El Rollo) 1979.

<sup>24</sup> Entrevista a Gerardo Suter realizada por Ma. Guadalupe García 2 de enero 2018 CDMX-Cuernavaca vía *Skype*.

<sup>25</sup> Como lo fue el Grupo de los 5 integrado por Pedro Valtierra, Nacho López, David Maawad, Alicia Ahumada y Víctor León. Valeria Pérez Vega “Efemérides para un futuro almanaque. Hechos y sucesos de la fotografía en México (1968-1994)” Luna Cornea 33. Viajes al Centro de la Imagen Vol. 1 (2011) 9-22 que posteriormente se convertiría en el Grupo de los 7 y el Grupo de los 8 Rebeca Monroy Nasr *Con el deseo en la piel. Un episodio de la fotografía documental a finas del siglo XX* (México UAM 2018) 69

psiquiatra) y asiste a escuelas privadas religiosas toda su vida<sup>26</sup>. En los años en los que vivirá su infancia rodeado de videojuegos y de películas el panorama cultural del país y en especial de la fotografía cambiará radicalmente y los agentes que se encargarán de impulsar esta transformación se convertirán en sus maestros y colegas, sus contemporáneos. Gracias a un incansable trabajo de presión a las instituciones, y de difusión cultural, los eventos que dieron un giro a la fotografía se sucedieron rápidamente unos tras otros.

En 1979, el jurado de la Sección Bienal de Gráfica del Salón Nacional de Artes Plásticas le otorgaba el premio de adquisición al fotógrafo Lázaro Blanco y en 1980 el INBA organizaba la 1ª Bienal de Fotografía. De este modo, las instituciones empezaban a darle un lugar a la fotografía, sin embargo, no hay que olvidar que Lázaro Blanco formaba parte del Consejo Mexicano de Fotografía, así que podríamos decir que las instituciones apoyaban el mismo tipo de imágenes que ya estaban reconociendo y patrocinando a través del CMF. Al siguiente año, en el 81, se llevó a cabo el Segundo Coloquio Latinoamericano de Fotografía, donde por segunda ocasión Pedro Meyer recalca:

No hay que olvidar que en contraste con Europa y los Estados Unidos, América Latina por su misma pobreza y explotación se ha convertido en escenario de inmensas luchas sociales, revoluciones y represiones, por tanto contiene la gran semilla del futuro. La fotografía latinoamericana necesariamente se encuentra vinculada a estas realidades, y sea directa o indirectamente, tendrá que rendir

---

<sup>26</sup> Primero asiste al CEYCA perteneciente a los Legionarios de Cristo, posteriormente al Inhumyc, de los Misioneros del Espíritu Santo y finalmente a la Universidad Iberoamericana perteneciente a los Jesuitas. Información proporcionada por el artista en la entrevista que le realice en abril 2017. La cual no cuenta con registro.

cuentas de si misma y de su eventual aportación, como arte, como testimonio, como parte integral de la cultura de nuestra época.<sup>27</sup>

Este compromiso social con el que se rasgaba las vestiduras en su momento Pedro Meyer, y al que muchos le dedicaron su vida y una pasión política incondicional, ya que estos fotógrafos no se limitaban a recolectar el suceso únicamente, ellos buscaban convertirse en constructores conscientes y activos del futuro social de la nación a través de sus imágenes;<sup>28</sup> no sólo servía a las inquietudes de los propios fotógrafos comprometidos con la realidad de su país, si no también al estado, como comenta años más adelante Lorna Scott:

Los encargos y las publicaciones aunque mal pagados, venían del estado ( el INI, la Dirección de Culturas Populares, el Fondo de Cultura Económica y los gobiernos locales) y su fin era documentar una forma de vida marginal y en desaparición. Ante la virtual ausencia de galerías privadas de fotografía que estimularan los estilos no-documentales, el “indigenismo populista” de la ideología estatal revolucionaria se engarzó, a veces incómodamente con la tendencia espontánea de la mayoría de los fotógrafos<sup>29</sup>

En el año de 1982 ocurren dos sucesos muy importantes, el primero es la Segunda Bienal de Fotografía y el segundo es la exposición del Taller de la Luz en el Museo de Arte Carrillo Gil. En el Taller de la Luz colaboraban Gerardo Suter, Lourdes Almeida y Javier Hinojosa, todos ellos ganadores de premios o menciones en la Segunda Bienal de Fotografía de ese año. Su producción se alejaba de la estrategia de fotografía directa para experimentar con las posibilidades pictóricas y gráficas de la fotografía. En esta exposición presentaban fotografías abstractas y mosaicos hechos

---

<sup>27</sup> Pedro Meyer “Palabras de Presentación II Coloquio Latinoamericano de Fotografía”. En. *Hecho en Latinoamérica. Segundo Coloquio Latinoamericano de Fotografía* (Ciudad de México: Consejo Mexicano de Fotografía AC México Palacio de Bellas Artes 1981) 12.

<sup>28</sup> Eugenia Meyer. *Imagen Histórica de la Fotografía en México*. (México DF: Instituto Nacional de Antropología e Historia : Fondo Nacional para Actividades Sociales, 1978)10.

<sup>29</sup> Scott. “Antropoesía. La fotografía documental en México” 14.

con polaroids; aunque sus aportaciones plásticas son notables, éstas no fueron bien recibidas por aquellos que se suscribían a las maneras del CMF. En su momento, Lázaro Blanco criticó la exposición en un texto<sup>30</sup>, donde con tono de burla los tacha de poco originales por utilizar estrategias que ya habían sido usadas:

Esto podría colocar en el terreno de los fotógrafos que desean hacer “arte” por medio de materiales fotográficos. Lo cual resultaría plausible y refrescante de ser completamente original. (...)Entrarían a formar parte de los “esteticistas” de la fotografía.

Desgraciadamente para el grupo, las imágenes fragmentadas o integradas con varias instantáneas individuales, así como las secuencias, tuvieron su origen hace ya un buen número de años.<sup>31</sup>

Esta crítica, que se limita a cuestionar la originalidad de una estrategia, resulta absurda; ya que, uno podría cuestionar, de regreso, la originalidad de cazar una imagen documental, al final todos los fotoperiodistas y documentalistas hacen lo mismo: “click”. Sin embargo, la originalidad de estos “clicks” se encuentra en el contenido, al igual que con las fotos fragmentadas de Lourdes Almeida; quien, a partir de la serie *La Vida de Cuadritos*, empezó a trabajar con mosaicos más complejos que eventualmente se convirtieron en altares de grandes formatos que a través de una estética *kitsch* muy bien lograda en *Saints and Virgins*, moderniza y le da nuevos aires a los rituales religiosos típicos de la cultura nacional. Esto le vale un lugar en la colección de The Museum of Fine Arts en Houston Texas.

Sin embargo, en su momento, la críticas de Lázaro Blanco le ganaron el aplauso del jurado del Premio de la Primera Sección de Crítica de Arte del Salón Nacional de

---

<sup>30</sup> El texto titulado *El Taller de la Luz* se consultó en unas fotocopias en el archivo personal del Dr. José Antonio Rodríguez. Esto debido a que no se encontró el texto en otros archivos como el del Centro de la Imagen, el Instituto de Investigaciones Estéticas, etc.

<sup>31</sup> Lázaro Blanco “Primer Premio Nota Crítica *El Taller de la Luz*”, s.t., s.f., s.ed., s.a., fotocopias archivo José Antonio Rodríguez.

Artes Plásticas, así como una exposición en el Museo de Arte Moderno llamada *La fotografía como fotografía*, al año siguiente, 1983. Lo cual hasta cierto punto es lógico, tomando en cuenta que quienes apoyaban y juraban el premio eran de la misma organización que daba recursos económicos al CMF.

De cualquier modo, la exposición del Taller de la Luz dejaba claro que había otro tipo de fotografía buscando legitimarse en museos (ya no sólo en asociaciones *underground*) tanto dentro como fuera del país. Este tipo de imágenes que en su momento se llegaron a llamar *fotografía compuesta*<sup>32</sup> se abrió paso y colaboraba con el arte contemporáneo directamente. Al respecto Gerardo Suter comenta:

...queríamos un espacio para la foto, pero lo que estábamos haciendo era acercar la fotografía a una manera de consumirla y distribuirla como si fuera pintura y escultura y empezó a relacionarse de otra manera con lo que era el arte contemporáneo.

Inclusive, y estaba platicando esto con Alejandro Castellanos, lo que la pintura no pudo hacer en ese momento en términos de internacionalización lo estaba logrando la fotografía, por lo que, de alguna manera, la fotografía también sirvió para colocar la producción artística mexicana fuera de México y en otro nivel. La pintura en ese momento no podía trascender, sólo muy pocos lograban exponer fuera, éramos más los fotógrafos que, desde aquí, teníamos lugares en museos. Por ejemplo: los Castro Leñero no tenían espacio fuera, era un momento de transición y la fotografía aprovecho ese momento para colarse, era más fácil mover fotografía que pintura.<sup>33</sup>

Aparecieron también otras galerías, como las *Galerías de los Talleres* de Coyoacán, era espacios alternativos, donde se trataba de generar fuera del circuito oficial. Los *Talleres* apareció como un lugar para talleres de artes visuales y danza y tenía una galería que llevaba Patricia Mendoza, que después

---

<sup>32</sup> Tanto Olivier Debrosis en *Fuga Mexicana: un recorrido por la fotografía en México* como Alejandro Castellanos en *Ficciones emergentes, realidades ocultas* (texto de la exposición *Metáforas. Fotografía construida*. México Museo de Monterrey, 1996) se refieren a esta tendencia de este modo.

<sup>33</sup> Entrevista a Gerardo Suter realizada por Ma. Guadalupe García 2 de enero 2018 CDMX-Cuernavaca vía *Skype*.

fue la directora del Centro de la Imagen; entonces eran espacios muy importantes. Cuando yo expuse ahí, el texto lo escribió Fabio Morabito, un escritor contemporáneo de alto vuelo; hubo un performance donde Pola Veisse hizo una lectura de la exposición con un *performance* con su cámara de video. Eran todos cuates o gente muy cercana, que estábamos tratando de hacer cosas diferentes(...) es un flujo de ida y vuelta, la fotografía tratándose de insertar en el circuito del arte contemporáneo y el arte contemporáneo influyendo en todos los procesos creativos de la fotografía.<sup>34</sup>

Después del terremoto de 1985, la siguiente generación de fotógrafos se empezó a gestar. Este periodo con sus propias particularidades, como: la entrada al neoliberalismo durante la presidencia de la Madrid, la apertura comercial en 1986 con el consiguiente ingreso de México al Acuerdo General sobre Aranceles Aduaneros y Comercio (GATT)<sup>35</sup> y la constante búsqueda del país por ampliar horizontes y conseguir espacios internacionales marcó en especial el trabajo artístico de las generaciones de los años noventa: Suter observa cómo se gesta en los artistas que comprende esta generación “un arte distinto mucho más vinculado hacia el exterior más viendo hacia fuera que hacia adentro y surgen otro tipo de galerías y de espacios, muchos se mueven al centro, a trabajar donde estaba Francis Alys”<sup>36</sup> en la Calle Licenciado Verdad.

Este ver hacia afuera que menciona, no se limita a la producción de arte de esta nueva generación, lo podemos observar desde su forma de consumir y en los objetos que anhelaban y que a su vez los influenciaban, ellos mismos narran:

---

<sup>34</sup> Entrevista a Gerardo Suter realizada por Ma. Guadalupe García 2 de enero 2018 CDMX-Cuernavaca vía *Skype*.

<sup>35</sup> Erik Velásquez García, et al: *La nueva historia general de México* (Ciudad de México: El Colegio de México, 2010) 711

<sup>36</sup> Entrevista a Gerardo Suter realizada por Ma. Guadalupe García 2 de enero 2018 CDMX-Cuernavaca vía *Skype*.

Evocar la vida diaria en México durante los setenta y ochenta es hablar de otro mundo, de una realidad que hoy sonaría absurda, remotísima, acaso inconcebible. En esas décadas era muy complicado tener acceso a la información y a los productos culturales; era muy poca la música que llegaba al país. Cada quien investigaba las novedades como podía y se encargaba su importación a tiendas míticas como Discos Ser, Zorba, AB Discos, Hipp 70 o Yoko Quadrasonic (en esta última trabajaba el hoy curador “Tin Larín”, [Guillermo Santamarina] por cierto) Eso, si se tenía dinero porque las aduanas cobraban aranceles muy altos por cada importación, argumentando proteger a la industria nacional, así los precios eran incosteables para la mayoría de nosotros. La otra opción era encargar discos a algún conocido que viniera del extranjero.<sup>37</sup>

A mitad de la década de los ochenta, los chavos y las chavas empezaron a enloquecerse por la moda de los bazares. Sonaban las letras de la famosa canción del grupo Flans... “te conocí en un bazar un sábado a medio día” (...) Ahí se conseguía toda la “fayuca” (mercancías importadas de contrabando): jeans de mezclilla Guess o Levis, casetes y LPs piratas de Gun’s Roses o de Metálica, juegos de video Atari y hasta dulces, todo más barato y más “de onda”.<sup>38</sup>

Esta apertura comercial generó el caldo de cultivo que influenció a la generación anterior a Fernando Montiel Klint. Una mezcla de inconformidad política y estética que se revelaba en contra de los medios y las formas de otras generaciones, a la cual se le sumó el mayor cambio económico en décadas, una apertura comercial nunca antes vista. Todo esto definió la etapa de crecimiento y desarrollo del artista.

## **La generación intermedia**

Ya mencionamos que Fernando Montiel Klint nace en la Ciudad de México , en 1978 dentro de una familia mexicana de clase media; por lo tanto expuesto a todas las

---

<sup>37</sup> Sol Henaro: Antes de la resaca... un debate de los noventa en México (Ciudad de México: Museo Universitario de Arte Contemporáneo –MUAC- UNAM, 2016) 75-76.

<sup>38</sup> Martha De Alba et al: *Satélite, el libro. Historias Suburbanas en la Ciudad de México*. (Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2011) 234.

particularidades históricas, temporales, y urbanas propias de esta. Sin embargo, son los acontecimientos que vivió y las personas que conoció durante las décadas de su infancia y adolescencia, los factores que marcaron su producción y la distribución de su trabajo.

Es por esto que, para hablar del entorno artístico en el que crece y se desarrolla Fernando Montiel Klint, retomo los testimonios de algunos de los artistas de los años 90, recopilados en las mesas de discusión de *Antes de la Resaca* y algunos textos de crítica que se publicaron en su momento, así como, el texto de Pablo Helguera *La generación XX*. Aunque el fotógrafo nació en 1978, y es un par de años más joven que los artistas que menciona el autor en su texto, ellos son sus contemporáneos y coetáneos, estuvo en contacto con ellos y se vio tanto favorecido como afectado por las mismas circunstancias políticas y económicas, que finalmente repercutirían en sus planteamientos creativos.

En este escrito, Pablo Helguera empieza por dibujar el panorama social del México de los años noventa. Inicia con el sexenio de Salinas (1988-1994) donde se firmaría el proyecto económico del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN),<sup>39</sup> que, además de abrir las fronteras y permitir la libre entrada de mercancías, “se apoyaría, en parte, en el arte como vehículo de relaciones públicas”<sup>40</sup> razón por la cual se destinaron fondos a muchos proyectos culturales como exposiciones internacionales<sup>41</sup> y se llevó a cabo la apertura del MARCO<sup>42</sup>. Aunque la creación más

---

<sup>39</sup> Tratado de Libre Comercio de América del Norte firmado en 1992, entró en vigor el 1 de enero de 1994.

<sup>40</sup> Pablo Helguera “La generación XX y su doble encrucijada” *Revista Exit Mexico* No. 17 (2005): 92

<sup>41</sup> Por ejemplo, la exposición presentada en 1990 en el Metropolitan Museum of Art (MET), en Nueva York, intitulada “México: Splendors of Thirty Centuries”, Estados Unidos 1990.

<sup>42</sup> El Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey abrió sus puertas en 1991.

importante, y de la que Fernando se beneficiaría más adelante, fue el FONCA (Fondo Nacional para la Cultura y las Artes) fundado el 2 de marzo de 1989 como una instancia cuya tarea, entre otras, era apoyar la creación y producción artística; de modo que, a través de CONACULTA (creada en 1988) se destinaría apoyos económicos para artistas y creadores.

A finales de los ochenta se empiezan a gestar varios movimientos culturales, por un lado el nacionalismo, que en pintura era representado por los neo mexicanistas y en fotografía por el foto documentalismo socialmente comprometido y en algunos casos indigenista del Consejo Mexicano de Fotografía, que aunque ya se encontraba casi desmantelado, llevaba años trabajándola, y apoyándola. Por lo mismo esta línea fue muy promovida en el mercado artístico internacional y nacional; al respecto Lorna Scott menciona en la revista *Poliester*: “Salinas sabe que para vender México al extranjero necesita indios, (...) Nos hacen una nación única”.<sup>43</sup>

Pero, al mismo tiempo, también encontramos un movimiento que, en su momento, llegó a conocerse como *alternativos*; se trataba de jóvenes que crearon espacios independientes al circuito cultural establecido y desde ahí mostraban su trabajo, implementando de esta manera un nuevo circuito de arte predominantemente joven. Éste era el caso, inicialmente, del El Nueve<sup>44</sup>, Temístocles 44, La Quiñonera y, posteriormente, de La Panadería.

---

<sup>43</sup> Lorna Scott Fox. “Antropoesía. La fotografía documental en México” *Poliester* Vol.2 No 5 (1993) 15.

<sup>44</sup> El nueve era un centro nocturno, no un centro cultural sin embargo Henri Donnadiou, el dueño, fomentaba que ahí se realizaran muchas actividades culturales, teatro, performance, presentaciones de rock y todas las actividades de la revista la Regla Rota y la Pusmoderna entre otras. Este establecimiento funcionaba como punto de encuentro de la gente de los circuitos artísticos alternativos. Ver: *Guillermo Osorno Tengo que morir todas las noches (México: Penguin) 2014.*

En estos recintos, los artistas se congregaban para socializar, además de mostrar su trabajo y difundirlo; así se creó, de manera espontánea y a programática, un nuevo circuito del arte cuya estrategia era la fiesta: “La primera característica de todo este proceso fue la multidisciplinariedad: la confluencia de los raros. La segunda su autonomía, su tendencia a la autogestión, aunque no siempre de forma reivindicativa. La tercera fue el ejercicio de la fiesta como acción directa.”<sup>45</sup> Estos recintos se diferenciaban de las galerías que controlaban el circuito oficial porque funcionaban como un punto de encuentro gestionado por los mismos artistas, donde podían discutir su producción, colaborar unos con otros etc., en La Quiñonera<sup>46</sup> incluso llegaban al grado de vivir en el mismo espacio, convirtiéndolo en una especie de comuna.

Fue también en la época de Salinas de Gortari que el Consejo Mexicano de Fotografía desaparece, en 1989 una orden de desalojo lo obliga a dejar las instalaciones de la Casa de la Fotografía<sup>47</sup>. Ese mismo año y con motivo de la celebración de los 150 años de la Fotografía, Pedro Meyer imparte en el Palacio de Bellas Artes una conferencia, en la cual mostraba el uso de la computadora y la imagen digital en la fotografía, ahí empezaba a cambiar su opinión sobre el compromiso que la fotografía debía tener con la verdad y con la sociedad.

En el año de 1991 surge la oportunidad de hacer una gran exposición de fotografía mexicana en la Bienal de Tenerife y Emma Cecilia García y Gerardo Suter proponen

---

<sup>45</sup> Henaro, *Antes de la resaca... un debate de los noventa en México*, 81.

<sup>46</sup> Es interesante mencionar que Gerardo Suter hizo las fotografías para varios catálogos de la Quiñonera, como podemos ver, había mucha interacción entre los alternativos y los fotógrafos que optaban por una fotografía experimental.

<sup>47</sup> Valeria Pérez Vega “Efemérides para un futuro almanaque. Hechos y sucesos de la fotografía en México (1968-1994)” *Luna Cornea* 33. *Viajes al Centro de la Imagen* Vol. 1 (2011) 9-22.

tener una exposición de Álvarez Bravo, *Altar de Muertos* de Laura González y una muestra de fotografía contemporánea, que juntara a los fotógrafos cuya producción estuviera muy ligada a la performática de la puesta en escena<sup>48</sup> llamada *Escenarios Rituales*. En estos momentos las practicas de puesta en escena fotográfica eran bastante comunes internacionalmente y empezaban a agruparse bajo el término de *fotografía construida*; y dejaban de lado conceptos como el de *fotografía compuesta*, que en su momento era el más usado en México, para referirse a este tipo de expresiones, donde se preconcebía una fotografía y su diseño, para después llevarse acabo a través de una puesta en escena, donde los personajes posan bajo la dirección del fotógrafo, y los fondos son escenarios creados o modificado *ex profeso*. A partir del gran éxito de esta exposición y su correspondiente intinerancia, la fotografía ahora llamada “construida” pasa a ser la corriente mayoritaria entre los jóvenes.

Parecería que los papeles se voltearon y ahora los periodistas se encontraban segregados; pero no ocurrió así, ya que en esos momento el proyecto de un recinto para la fotografía donde todos tendrían lugar se estaba gestando (El Centro de la Imagen), y en 1993 se funda la revista *Luna Córnea* que presenta todo tipo de investigaciones sobre fotografía, ya fuera documental o construida. También ese año ocurre la exposición *Fotoperiodismo. Más allá de la información* en el Museo Diego Rivera, que sería el antecedente de las Bienales de Fotoperiodismo<sup>49</sup>.

El siguiente sexenio, dirigido por el presidente Ernesto Zedillo, continuó el proyecto económico y cultural neoliberalista. En 1994, el primer año del periodo presidencial,

---

<sup>48</sup> Catalogo general FotoNoviembre 1991 de escenarios rituales (España, Cabildo de Tenerife) 1991

<sup>49</sup> Para más información sobre este esfuerzo para dar un lugar especial a los fotoperiodistas que nunca quisieron mezclarse con los fotógrafos que se acercaban más al arte se puede visitar el proyecto: <http://www.fotoperiodismo.org/BIENAL/INVESTIGACION/investigacion.htm>

entró en vigor el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN o por sus siglas en inglés NAFTA), se levantó en armas el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), creó el Centro de la Imagen; un espacio dedicado a la fotografía, donde convivieron y limaron asperezas fotoperiodistas, documentalistas, y artistas. El proyecto del Centro daba cabida a todas las expresiones nacionales y las vinculaba con fotógrafos, críticos, curadores e investigadores nacionales e internacionales.

La liberación de capitales económicos y simbólicos hizo que el país pasara de tener una de las economías más cerradas, a una de las más abiertas del mundo. Las consecuencias de este complejo proceso son múltiples y van desde cuestionamientos profundos a la idea de identidad nacional, hasta los usos que puede tener el arte contemporáneo en un mundo globalizado.<sup>50</sup>

Ese mismo año (1994) también abre sus puertas en el Distrito Federal, La Panadería (1994-2002), una galería independiente dirigida por Miguel Calderón y Yoshua Okón. Este espacio alternativo, así como sus antecesores, el Nueve y la Quiñonera, tenía como propósito la difusión de la producción de los entonces llamados artistas emergentes, quienes eran jóvenes que iniciaban su carrera, entre la mayoría de los proyectos que se montaron en La Panadería podemos encontrar como característica en común la irreverencia, misma que resulta fundamental para esta generación. Éste era, probablemente, el más organizado de todos los espacios alternativos, ofrecía espacio para exponer y estancias a artistas internacionales como Shepard Fairey.<sup>51</sup>

En este punto, vale la pena destacar a tres artistas que participaron en las exhibiciones de La Panadería y que, posteriormente, se encontrarían con Fernando Montiel Klint

---

<sup>50</sup> Daniel Enrique Montero Fayad: *El cubo Rubik*. (Tesis para obtener el grado de Doctor en Historia del Arte. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012)

<sup>51</sup> Artistas de graffiti famosos por el cartel de Obey y la portada de el Presidente Obama en azul y rojo publicada en Time Magazine en 2008.

en bienales, premios o exposiciones como sus contemporáneos o, al menos, compartirían con él algunas características en su trabajo fotográfico. La primera es Daniela Rosell, que junto con Miguel Calderón, expuso bajo la coordinación (curaduría) de Eduardo Abaroa en la exhibición *La liga de la injusticia (1995)*, donde los artistas, inspirados en imágenes de cómics, superhéroes y programas de TV populares durante los años de su infancia (años setenta y ochenta), trabajaban escenas de violencia cotidiana.<sup>52</sup> La segunda artista que quiero mencionar es Daniela Edburg, ella presenta junto con Santiago Tacceti *As Seen on TV (1999)*; en esta exposición, ella invade la galería con muñecos que imitan situaciones típicas y cotidianas como buscar leche en el refrigerador, acentuadas por un comentario sugerente encima de la instalación que dice “*Got milk?*”. Estas piezas también hacen uso de las referencias populares de la televisión y del humor cáustico con alusiones sexuales, que era común encontrar entre las obras de los artistas que se mostraban en ese espacio.<sup>53</sup> Lo cual no sorprende, dado que este es el mismo tipo de ingenio que vemos en las piezas del tercer artista que quisiera mencionar: el fundador de La Panadería, Miguel Calderón, quien suele insertar comentarios de humor negro y referencia clasistas y racistas en sus piezas; una de las más populares dentro de su trabajo fotográfico es el políptico de *La Evolución del Hombre (1995)* que se expuso junto con obras similares en *Historia Artificial (1995, La Panadería)*<sup>54</sup>. Fernando Montiel se encuentra con él en 2005 cuando Miguel Calderón desarrollaba un guión cinematográfico en el FONCA, después de que La Panadería cerrara en el 2002. Posteriormente a su desaparición, los artistas llamados alternativos se institucionalizaron (así como la revolución misma) y entraron a programas gubernamentales como las Becas FONCA; sin embargo, estás

---

<sup>52</sup> Alex Dorfsman y Yoshua Okón. *La panadería (1994-2002)* (Ciudad de México, Tuner. CONACULTA, Fundación Jumex, Fundación Bancomer, 2005) 62-65.

<sup>53</sup> Dorfsman y Okón. *La panadería (1994-2002)* 158-163.

<sup>54</sup> Dorfsman y Okón. *La panadería (1994-2002)* 58-61.

prácticas y estrategias irreverentes dejaron un precedente que vale la pena rastrear, ya que Fernando Montiel Klint y varios más de su generación las retomarían en su producción artística posterior.

Dentro del nuevo grupo de fotógrafos, que se alejó de las exigencias realistas de la fotografía directa, vemos varias características en común; estos artistas fueron los primeros en recibir apoyo y becas del FONCA, también Gerardo Suter y varios más ahora fungían como sus tutores. La mayoría de estos jóvenes había estudiado fotografía; ya fuera en el extranjero tomando cursos en el ICP (International Center of Photography, en Nueva York)<sup>55</sup> o en la todavía muy reciente Escuela Activa de Fotografía<sup>56</sup> y se identificaban más con el título de fotógrafo que con el de artista. Dentro de esta nueva y poco estudiada generación, encontramos a varios artistas como: Laura Anderson, Ambra Polidori, Enrique Cantú, Marianna Dellekamp, Tatiana Parceró, Alfredo De Stéfano,<sup>57</sup> Gerardo Montiel Klint, Alex Dorfsman, Ana Casas Borda, Adriana Calatayud, Laura Barrón, Mauricio Alejo, etc. Podemos decir, que ente ellos se generaron dos variantes dentro de esta fotografía más experimental (y más alejada de la fotografía directa) la primera se trata de un grupo (muy poco estudiado), que empieza dentro de la fotografía construida, pero poco a poco se alinea a expresiones más conceptuales. Sobre esto Olivier Debroyse dice:

Desde inicios de los noventa no es casual, en este sentido, encontrar afinidades entre fotógrafos que se proponen investigar las posibilidades técnicas del medio en función de ideas y de conceptos, y otros artistas plásticos, pintores, escultores o “ensamblajistas” neoconceptuales. Esta búsqueda común se inscribe en un

---

<sup>55</sup> Mauricio Alejo, Laura Barrón, Ximena Berecochea, Marianna Dellekamp, Pía Elizondo, Edgar Ladrón de Guevara y José Antonio Rodríguez “Fotografía Mexicana de Hoy. Las circunstancias desde sus creadores” *Tierra Adentro*, 105 (2000): 35-48

<sup>56</sup> Esta abre sus puertas en 1975

<sup>57</sup> Todos ellos forman parte de la exposición *Metáforas. Fotografía Construida* en el Museo de Monterrey 1996

momento particular de la plástica latinoamericana, que se expresa mayoritariamente por la reutilización crítica y paródica de símbolos o de iconos tradicionales, ya sean los que provienen de las culturas prehispánicas revalidadas por el nacionalismo oficial en tanto que aglutinante cultural (machacado desde las escuelas primarias), o los que se derivan del substrato católico y funcionan también como signos de identidad comunes. Esta reubicación este reciclaje de imágenes, símbolos, reminiscencias y objetos se acomoda perfectamente con estos compuestos de imágenes que dejan entrever su “realidad” significativa, a pesar de las alteraciones que, en la superficie, les imponen la “mano artística” de estos fotógrafos.<sup>58</sup>

Esta sección se relaciona directamente con la convivencia artística de la que nos hablaba Suter cuando comentaba el performance de Pola en su exposición. Este nuevo uso de la fotografía como medio conceptual es adoptado por artistas como Marianna Dellekamp Mauricio Alejo, Miguel Calderón, Yoshua Okón y otros autores como Gabriel Orozco que se sirven ahora de las propuestas anti-formalistas del arte conceptual para su producción.

La segunda variante es un grupo que empezó a enfocar su trabajo en narrativas personales; sobre esto José Antonio Rodríguez escribe:

Detenerse en lo propio, antes que en lo social, no era ni una huida ni un escape, sino que eso generaría una autor referencialidad a un mundo personal. Esa fue una manera de asumir una cierta identidad (acaso no tanto geográfica como cultural, de clase social incluso, desde los recursos de sus propuestas visuales) elaborada mediante una referencia personal de su propio pasado y permanencia de memoria (artística/personal). Así, lo individual y la memoria adquirieron obligadas connotaciones autorreferenciales entre esta generación  
(...) En la forma individualizada de crear imágenes – en la cual pudieron mostrarse los personales actos de vida- se encontró un camino por explorar. Así una narrativa sobre los procesos personales, vistos desde la fotografía, la más de las veces e conjunto con el video, comenzó a adquirir una particular dimensión

---

<sup>58</sup> Este párrafo lo encontramos en *Fuga Mexicana* y en *Escenarios Rituales*.

entre la generación nacida en los sesenta y setenta: contra el hecho público, el acto individual; contra el suceso social, la acción personal; antes que el contexto externo, mis razones propias, parecían ser las divisas<sup>59</sup>

Fernando Montiel también retoma un poco de estas prácticas personales, pero con más toques de humor que de tragedia. Esto lo digo porque no podemos negar que entre este grupo de fotógrafos y artistas de finales de los años 90, que usaban el acto individual como eje central de su producción, encontramos a varios que veían con bastante melodrama sus propias narrativas. Sin embargo en el caso del autor el humor la sátira, y la cultura POP están siempre presentes ridiculizando al estilo de los alternativos más irreverentes su propia vida.

## **Mientras tanto en el Centro de la Imagen**

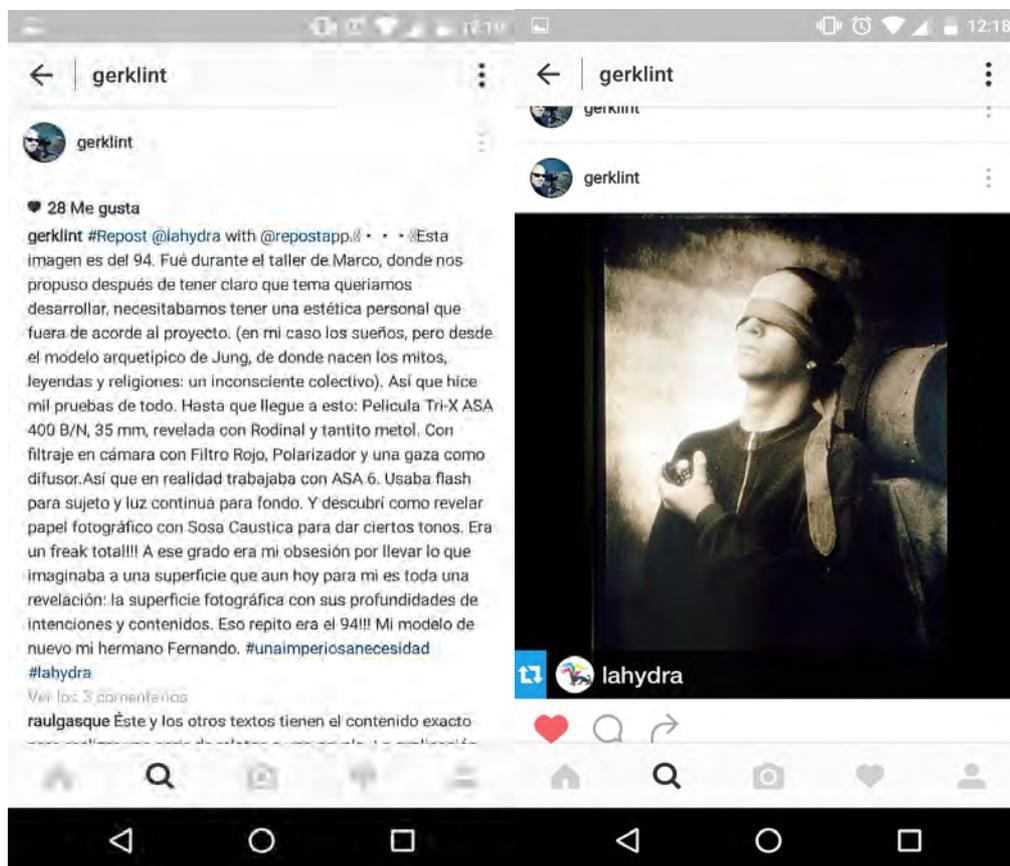
Por su parte, en el recién inaugurado Centro de la Imagen (1994), Pedro Meyer, quien ya había cambiado la visión/opinión que tenía sobre la fotografía comprometida de finales de los años 70, impartía un taller de fotografía digital, donde se dedicaba a alterar sus imágenes. Mientras que Gerardo Montiel Klint, el hermano mayor de Fernando, tomaba un curso de impresión con Eric Jervaise, donde conoció al fotógrafo Marco Antonio Pacheco; quien, más adelante (y ahora como su maestro), lo inspiraría a construir la siguiente imagen, en la cual Fernando Montiel Klint participaría como su modelo. Esto es especialmente emotivo porque en una entrevista años más tarde Gerardo Montiel Klint<sup>60</sup> contará cómo volteaba a ver a su hermano

---

<sup>59</sup> José Antonio Rodríguez “Defecto común identidades en disolución” 12

<sup>60</sup> David S. Rubin Artist Conversations at the San Antonio Museum of Art. David S. Rubin interviews Fernando and Gerardo Montiel-Klint Part 3 (filmado septiembre 2010) Video de You Tube 13:18 Posted Marzo 28 2016 [www.youtube.com/watch?v=37UsrnvWJO4](http://www.youtube.com/watch?v=37UsrnvWJO4)”

para aprenderle cosas sobre edición digital, continuando el ciclo de colaboración entre hermanos que sigue vigente a la fecha en su estudio fotográfico.



(Fig.1) Esta imagen fue tomada de la cuenta de *Instagram* de Gerardo Montiel Klint 13/5/2016<sup>61</sup>

Fernando empezó a hacer fotografía alrededor de ese mismo año (1994), a los 16 años, estudiaba al igual que su hermano, en la Escuela Activa de Fotografía y posteriormente, en el ya mencionado Centro de la Imagen. Todo esto, a la par de estudiar la Licenciatura en Comunicación en la Universidad Iberoamericana, universidad privada; misma que afirma su estatus pues “la mayoría de los artistas de la (generación) “XX” son por lo general de clase media o alta”<sup>62</sup> - la misma que dejó

<sup>61</sup> <https://www.instagram.com/p/0hJERYlHrs/?taken-by=gerklint> (consultado el 13/5/2016)

<sup>62</sup> Helguera, “La generación XX y su doble encrucijada” 92

trunca por hartazgo<sup>63</sup>. Sin embargo, Fernando estaba enfocado en otro sector, siempre interesado en programación y en el trabajo con máquinas, también se encontraba editando video en la productora Palmeras Films en Coyoacán.

Es durante estos años que Fernando Montiel Klint recuerda haber visto una de las primeras exposiciones a las que fue, por interés propio, a la edad de 19 años. Se trataba de *Gringo (1997)*, en La Panadería. En esta exposición colectiva se encontraban varias fotografías del artista Shawn Patrick McLearen, de la serie *American foreign policy I; Population Control*. Esa serie es un comentario político satírico tratado desde una fotografía limpia y casi de producto.

Dentro de este mismo sexenio, se dio el movimiento globalifóbico, integrado por varios grupos que se oponían a la globalización o, para ser más específicos, a las políticas comerciales que ésta implicaba: Mismas que; aparentemente podrían beneficiar a las clases consumidoras como la clase media y alta, pero no necesariamente a los productores; finalmente, la globalización sólo busca beneficiar a las grandes corporaciones y a los intermediarios. Esto es especialmente interesante, porque poco a poco la sociedad mexicana se acostumbró y aceptó esta apertura de mercados, por lo que se mantuvo la dependencia a la inversión extranjera<sup>64</sup>

La apertura de mercados llegó en tiempo perfecto para el Centro de la Imagen que para si bien empezaba su trayectoria, no se encontraba en pañales. Los investigadores consagrados que trabajan en la revista *Luna Córnea*, aprovecharon esta apertura de

---

<sup>63</sup> Esto lo mencionó en la entrevista realizada en abril de 2017 por María Guadalupe García. La cual no se tiene con registro

<sup>64</sup> En el momento en el que se escribe esta investigación se está renegociando el Tratado de Libre Comercio, lo cual, hoy en día, genera incertidumbre en los mercados

mercados y trajeron a grandes personalidades de todo el mundo a impartir talleres a esta la nueva casa de la fotografía; de modo que en el Centro de la Imagen (C.I.) no solo se hablaba de lo que se hacía en el mundo, se enseñaba. Esta vocación docente es la característica más importante del Centro de la Imagen en ese momento, ya que es en los talleres y seminarios donde conviven y confluyen agentes importantes de la cultura, el arte y la fotografía en México. No podemos dejar de mencionar la proyección internacional que lograban los artistas gracias a que agentes como Pedro Meyer, Gustavo Prado, Rafael Tovar y de Teresa tomaban talentos de este lugar para promocionar.

Era el lugar ideal para tener contacto directo con artistas de generaciones mayores, investigadores, críticos, curadores de todo el mundo y jóvenes con interés en la fotografía y es uno de los grandes ejemplos de aquellos lugares que eran formados por la gente que participaba en ellos. El ambiente de colaboración que se propiciaba y el hecho de que estuviera lleno de jóvenes en todo momento (tanto en las inauguraciones como en los talleres), motivaba la generación de nuevos proyectos y nuevas relaciones. Esta colaboración la podemos ver cuando Adela Goldbard cuenta cómo Fernando la ayudaba con el *Photoshop*, o en la relación de colaboración con Madlen Schering, una joven alemana que conoció en el Centro de la Imagen a varios fotógrafos con los cuales entabló una amistad y posteriormente ayudó a promocionar en su trabajo curatorial, tanto en Guadalajara como en Distrito Federal. Por eso es tan importante hacer énfasis en la formación de Fernando Montiel Klint en el Centro de la Imagen, porque al final estar estudiando ahí era estar codeándose con lo más relevante del ambiente artístico nacional e internacional en un trato de pares.

## Seguir a Fernando

Fue en el sexenio del cambio, con Vicente Fox, que la carrera de Fernando Montiel Klint empieza a despegar. Además de trabajar en el con el fotógrafo publicitario Enrique Segarra, en su muy afamado estudio, continuaba estudiando en el Centro de la Imagen. La primera serie de Fernando Montiel Klint *Intimidades*, la realizó en un curso con el fotógrafo canadiense David Miller en el C.I. Fue tomada con una cámara de 35mm desde el 2000 hasta el 2002, en ella retrataba a su amigos dentro de su espacio natural y cotidiano, las habitaciones de su casa. Un proyecto de jóvenes de poco más de 20 años dirigido a un público de la misma edad, como un reflejo de sí mismos; a simple vista, parece una sutil mezcla entre el trabajo de auto documentación de Nan Goldin y el retrato producido y televisado del *Depasónico*, con Diego Berruecos y Facundo.<sup>65</sup>

Sobre esta serie, Fernando Montiel Klint ha mencionado que buscaba definirse a través de los retratos de sus amigos, porque al final, él es las personas que lo rodean<sup>66</sup>. Todos ellos, por sus fechas de nacimiento, podrían insertarse en lo que en Estados Unidos se conoció como la Generación X; “una generación oscilante entre la determinación y la desidia, entre el cinismo y la crítica, entre el humor y el pesimismo; entre el activismo y el anarquismo, entre el aburrimiento y la aventura;

---

<sup>65</sup> Programa de televisión conducido por Facundo Gómez Brueda y Diego Berruecos (1998-2000), transmitido por el canal *Telehit*, perteneciente a las compañías Cablevisión y Televisa. Diego Berruecos también es fotógrafo, y en la XII Bienal del Centro de la Imagen enl 2006 fue seleccionado con su proyecto *Genealogía del Poder (1932-2000)*, que aprovechaba la todavía reciente derrota del Partido Revolucionario Institucional para hacer una crítica *light* a sus modos de operar públicamente. Por su parte en esa misma Bienal, Fernando fue seleccionado con *Tiempos Modernos*.

<sup>66</sup> David S. Rubin Artist “Conversations at the San Antonio Museum of Art *David S. Rubin interviews Fernando and Gerardo Montiel-Klint Part 3* (filmado septiembre 2010) Video de You Tube 13:18 Posted Marzo 28 2016 [www.youtube.com/watch?v=37UsrnvWJO4](http://www.youtube.com/watch?v=37UsrnvWJO4)”

producto del triunfo de la cultura de masas conscientes y conciliados con su condición consumista”.<sup>67</sup>

Posteriormente, en el 2001, obtiene el premio Omnilife en el Salón de Octubre<sup>68</sup> y en el 2004 gana el concurso de fotografía *Busca tu identidad* organizado por el periódico *Reforma*, el British Council y la revista *i-D*<sup>69</sup> con una fotografía del proyecto *Identidades* llamada “Pedro 24 años Londres 120 Zona Rosa delegación Cuauhtémoc año 2002”. Esta serie presentaba a los amigos de Fernando Montiel Klint en la etapa en que empiezan a independizarse de sus padres, (en este momento Fernando tiene 23 años y sus amigos también se encuentran en sexta década de sus vidas) por lo que, comenzamos a ver a estos jóvenes en sus departamentos casi vacíos y en ocasiones decorados con las fotografías de nuestro autor.



---

<sup>67</sup> Helguera, “La generación XX y su doble encrucijada” 95.

<sup>68</sup> Sin autor “Salón de octubre Lista la selección de artistas” *El informador Artes* 8 agosto 2001.

<sup>69</sup> Beatriz, “Exponen identidad del mexicano”, 1. La revista *i-D* es una publicación británica dedicada a moda, música y cultura juvenil, fue fundada por Terry Jones en 1980.

(Fig.2) Fernando Montiel Klint. *Pedro 24 años Londres 120 Zona Rosa delegación Cuauhtémoc año 2002*. 2002, de la serie, *Intimidades*

Con este premio ganó un viaje a Inglaterra por lo que tuvo que renunciar a su trabajo con Segarra, ya que éste no quería que Fernando dejara el estudio, y no le dio otra opción. Sobre este reconocimiento José Antonio Rodríguez hizo varias observaciones. Menciona que el concurso pareciera banal pero es parte de la búsqueda de un *nuevo discurso nacional*, donde la imagen identitaria del mexicano deja de ser la del rostro del indígena, los volcanes y el burro, construida por la iconografía mexicanista y ahora refleja:

la vaciedad absoluta de una sociedad clase mediera que encuentra en los objetos sus soportes (y con la que se elabora su anhelada diferencia/identidad) los ámbitos cerrados como un autoexilio. Un rincón de clase media como desolado refugio, inmerso en lo sombrío (esa sutil penumbra que rodea al personaje) y una juventud inserta en la desesperanza, en la espera inútil.<sup>70</sup>

Ese mismo año, es seleccionado en la XI Bienal del Centro de la Imagen con su proyecto *Tres*; en donde, usando fotografía digital se multiplica a si mismo tres veces en cada imagen fotografía para ilustrar conceptos del “ello”, “yo” y “super yo” freudianos. Posteriormente, en el Centro de la Imagen, asiste a un curso del argentino Marcos López, quien es conocido por realizar el llamado *Pop Latino*; este término se refiere a una forma de fotografía que se caracteriza formalmente por sus colores intensos, nutridos por el proceso cruzado, la solarización y la sobresaturación; así como por su semejanza a la imagen publicitaria. Sobre la influencia que tuvo Marcos López en Fernando Montiel Klint, Trisha Ziff escribe:

El trabajo de FMK tiene un sentido que podría haberse producido en cualquier parte y tal vez éste sea su punto. Ser de México ya no es tan relevante como lo

---

<sup>70</sup> José Antonio Rodríguez, “Clicks a la Distancia: Identidades”, *El Financiero* 11 de marzo 2004, 46.

fue para las anteriores generaciones de fotógrafos. Otro fotógrafo clave cuyo trabajo ha hondamente marcado la imagen de FMK ya sea en estructura o en el uso del color es el artista argentino Marcos López, una vez más de la generación anterior a la de FMK cuyas imágenes inyectan un comentario social a una estética de colores intensos que viene del mundo de la publicidad, su humor negro y deseo de jugar con íconos culturales, utiliza imágenes externas , pero de manera intencional y muy clara, culturalmente específico a su América que es la América al sur del Río Grande.<sup>71</sup>

El llamado Pop Latino de Marcos López tiene en común con el trabajo de Fernando Montiel Klint que ambos se nutren de la cultura pop y la estética publicitaria del momento, “La XX fue la primera generación educada por Televisa y la primera generación en desarrollarse a la par de la revolución informática y del internet”.<sup>72</sup> En el caso de Fernando, podríamos agregar también la fotografía digital; ya que, el uso de esta nueva herramienta le facilitó construir muchos de los espacios en sus fotografías, así como hacer grandes impresiones con mucha calidad; misma que conseguía al pegar varias imágenes de su cámara de 6 megapíxeles juntas. Este hábil uso de la tecnología lo separó de la generación de fotógrafos que trabajaban interviniendo la ampliación en el cuarto oscuro; a la cual, por ejemplo, pertenece su hermano. Además las características propias de esta técnica, lo obligaban a tener una amplia profundidad de campo, la mayoría de los planos se encontraban en foco, y esto dota de una textura pictórica y artificial el trabajo que ya de por sí comparte muchas características con la pintura por su tamaño, formato y composición.

---

<sup>71</sup> Trisha Ziff, “Suspendido en el filo de la disfunción: *burlesque* digitalizado. Viendo el trabajo de Fernando Montiel Klint”. 3-6.

<sup>72</sup> Helguera, “La generación XX y su doble encrucijada” 95.



(Fig. 3) Fernando Montiel Klint, *Hasta que la muerte los separe*. 2003, de la serie; Tres.<sup>73</sup>

En *Tres*, también se liberó de toda seriedad, o aparente seriedad y se volcó de lleno a la irreverencia. “Los XX comenzaron siendo irónicos, a veces sarcásticos, cínicos, rara vez solemnes, pocas veces intelectuales. Sus construcciones post-conceptuales son a veces sofisticadas, a veces románticas, a veces sobre diseñadas y escurridizas, jugando con la ficción, con los significados refugiados en la rebeldía o en el hermetismo”.<sup>74</sup>

Esta misma irreverencia la llevó a su proyecto *Espacio Contenido* (ahora llamado *El Artista*) el cual realizó con el apoyo de la Beca de Jóvenes Creadores del FONCA 2005 y en 2006, (a la par de iniciar *Espacio Confinado*) lo presentó en el Trolebús/

---

<sup>73</sup> Para el 2 de noviembre de 2017 la serie *Tres* ya no se encontraba en el sitio de internet de Fernando Montiel Klint, a pesar de haber sido seleccionada para la 11ª Bienal de Fotografía del Centro de la Imagen. Podemos ver una imagen de esta serie en *En Casa* (Fig. 9) y *Neurosis* (Fig. 4)

<sup>74</sup> Helguera, “La generación XX y su doble encrucijada” 95.

Galería Experimental de Arte.<sup>75</sup> Las imágenes intervenidas con *Photoshop* permitirían ver al propio Fernando salir de una cubeta o desaparecer bajo una alfombra, todo esto escenificado dentro de su espacio favorito, el interior de su departamento.

Es durante este año cuando convive más de cerca con Miguel Calderón, uno de los dueños de La Panadería, mientras éste se encontraba becado por el programa de literatura y escribiendo un guión para una película.

En el 2006, además de la presentación en el Trolebús, Fernando se inscribe a la XII Bienal del Centro de la Imagen con la serie *Tiempos Modernos* y prepara una exposición con el nuevo proyecto *Espacio Confinado* en el mismo recinto; misma que pasó inadvertida entre la crítica, pues no se escribe nada sobre ella en los periódicos; probablemente porque la muerte del neomexicanista Julio Galán y las elecciones de ese año ocupaban los titulares. No es hasta que se presentan los ganadores de la XII Bienal, que regresan a hablar de él. En específico, José Antonio Rodríguez, dentro de las 3 entregas que hizo sobre la bienal (*Lo muy feíto, Lo posible y Las excelencias*) escribe: “Fernando Montiel Klint a quien ya le urge definir su propio camino, lo que quiere decir, su personal estilo, imita demasiado a sus jefes mayores (Lorca di Corcia, Wall, *et al*) con esas puestas en escena de personajes agonizantes, desmadrocitos, demenciales y/o masturbados”.<sup>76</sup>

Sin embargo, la mayoría vio en estas piezas de Fernando, el mismo consumismo y el retrato de la sociedad del que ya hablaba José Antonio Rodríguez en la serie *Intimidades*. Dentro de la estética de la fotografía escenificada (llamada comúnmente

---

<sup>75</sup> Julieta Riveroll, “Aíslan la soledad en trolebús”, *Reforma* febrero 15 2006,12.

<sup>76</sup> José Antonio Rodríguez, “Clicks a la Distancia: Doceava bienal lo posible”, *El Financiero*, octubre 12, 2006, 39.

en los años noventa como *fotografía construida*), Fernando dotaba a sus imágenes de una saturación de colores digna del proceso cruzado o de los videos musicales de los noventas, junto con poses clásicas,<sup>77</sup> estáticas y un cuidadoso arreglo de productos y marcas de mercancía; con esto dejaba clara una mano directora interesada en el consumismo. Así, mientras *Tiempos Modernos* recorría el país con la exposición de la Bienal, *Espacio Confinado* recorría el mundo.

En 2007, los apoyos gubernamentales del Centro de la Imagen y la iniciativa privada (en especial la Fundación Pedro Meyer) se reunían y beneficiaban de nuevo a Fernando al organizarse la muestra *45 Miradas Mexicanas* en el Museo de Arte Contemporáneo de Guangdong, China. En esta exposición colectiva de 45 fotógrafos mexicanos, Fernando fue el nombre más mencionado, principalmente debido a que algunas de sus imágenes fueron censuradas.<sup>78</sup> En 2008, *Espacio confinado* continuó como una exposición individual en el Colegio de Arquitectos en Murcia, España. Después de este año, la serie se diluye como tal y las imágenes empiezan a viajar solas para representar a Fernando en varias exposiciones colectivas como en 2010 cuando se presentó con su hermano Gerardo Montiel Klint en el San Antonio, Museum of Art (SAMA) con la exposición *No Escape: Photographs of the brothers Montiel Klint*, (septiembre 4 , de 2010 a febrero 13, 2011); misma que fue curada por David Rubín en el marco del festival Fotoseptiembre que, en ese año, festejaba en Texas el centenario de la Revolución Mexicana con dos exposiciones que buscaban reflejar la identidad mexicana en dos épocas: en la revolución, con *Tierra Libertad* y

---

<sup>77</sup> Brenda Cárdenas, en su tesis, aborda de una forma más o menos mas profunda que yo el tema de las poses religiosas. Cárdenas, *¿Ficción como realidad, o realidad como ficción? La obra de Fernando Montiel Klint* 23-50.

<sup>78</sup> Durante la entrevista que se le realizó al autor en abril de 2017 no recordó que fotografías fueron censuradas o cuáles fueron las razones.

*No Re-elección! Photography from the Mexican Revolution* y en la actualidad, con la exposición de los Klint.

Muchos de los artistas de la década de los 90, entre ellos Gabriel Orozco, fueron promovidos plenamente por el Gobierno de Fox como representación de que el arte mexicano no era “solamente folclórico” (...) Estos artistas eran absorbidos por una política cultural del Estado mexicano y muchas de las exposiciones que se hicieron en el sexenio foxista, estaban en relación con una forma de arte que se gestó en la administración anterior desde los llamados espacios alternativos. Esa absorción estaba acorde con el posicionamiento de ese gobierno con la noción de cambio que se intentaba promulgar y se aprovechó de artistas “mexicanos”, que ya comenzaban a tener un reconocimiento en el exterior o ya lo tenían para reafirmar la idea de un apertura estética que aunque nadie en ese gobierno entendida nada del arte contemporáneo (empezando por el presidente), era fundamental promocionar para colocar al país en la escena del arte internacional y de paso desmarcarse (a medias del imaginario local que se relacionaba con un pasado (priísta) de crisis.

Ahora bien, cuando llega el “Gobierno del Cambio” y el EZLN deja de tener un papel protagónico en la vida política, la política cultural da un claro giro hacia la promoción de exposiciones al exterior, por lo menos de las artes plásticas, por fuera del país. Es como si el FONCA les hubiera dado dinero a los artistas en los 90 para que trabajaran y luego el CONACULTA capitalizó ese dinero promocionándolos por fuera del país en diferentes exposiciones, todo eso en mancuerna con la nueva figura del curador internacional.<sup>79</sup>

Las imágenes han circulado, principalmente, en exposiciones colectivas y como parte de un discurso constante sobre la nueva identidad mexicana; probablemente, porque con la llegada de nuevas formas de consumir, necesitábamos nuevas formas de presentarnos como consumidores globales. En la revista *Atenea*, Mane Adaro menciona que el trabajo fotográfico de Fernando Montiel Klint:

---

<sup>79</sup> Montero, *El cubo de Rubik* 231-232.

Son imágenes de una cultura contemporánea, obsesionada por habitar espacios lujosos, absurdos, carentes de sentido y calor. En todas estas imágenes el referente de identidad local como concepto ha sido desplazado para constituirse en una idea globalizada, narrativa de sucesos que acontecen en cualquier parte del mundo, donde el factor humano, la vida del día a día, el detalle del sin sentido toman relevancia y protagonismo.<sup>80</sup>

A este respecto, Fernando ha hablado de cómo el retratar lo local puede volverse lo más global;<sup>81</sup> esto es especialmente cierto ahora que la globalización ha logrado que, a lo largo del planeta, se deseen las mismas modas. Así es como, en sus obras, es posible encontrar elementos de consumo cuya publicidad era relevante en ese momento para la sociedad mexicana: como las múltiples cajas de jabón ACE, que parecen jugar con la idea de los anuncios televisivos del “Reto Ace”<sup>82</sup> donde Diego Shoening, (ex- integrante del grupo pop Timbiriche) visitaba hogares y retaba a las amas de casa a comparar el nuevo jabón Ace y sus capacidades limpiadoras, contra el que usaban regularmente. Finalmente, estos guiños también son parte de una estrategia generacional.

En realidad las referencias mexicanistas de los XX vienen de formas oblicuas: si no un nopal, sí un pedazo de chicharrón en una vitrina. De manera que los elementos locales no están ausentes, pero son referentes mucho menos predecibles que los símbolos perennes de la mexicanidad y mucho más referencias urbanas que mitológicas.<sup>83</sup>

Es Dermis Pérez quien analiza las imágenes de Fernando y las liga a Baudrillard para darle una base teórica. En su texto en la revista *Art Nexus* escribió:

If we assent to Baudrillard’s vision of the way objects displace the portrait’s subject in their seduction, and the latter, in turn, feels more and more trapped in

---

<sup>80</sup> Montero Santander, “Cercanías distantes (México) Concepción Fotográfica (Chile)”, *Atenea* 502 (2010), 210.

<sup>81</sup> Lucas, “El agridulce humor negro”, 15.

<sup>82</sup> En el 2006, en México, se lanza la campaña *El Reto Ace* en México.

<sup>83</sup> Helguera, “La generación XX y su doble encrucijada” 96.

the material world- an argument that the French philosopher develops in *Las estrategias fatales* (The Fatal Strategies)- then the Montiel Klint series of photographs (...) could indeed illustrate this pessimistic view. Here, subjects have lost their sense of “being”. The subjects offer us no clue in the schizophrenic world that envelopes them, that is, as if the subjects, they are the carriers of some knowing, some history power. Annulled by the surrealist context in which the senselessness of things is primary, the individual represented is part of the scenario that the subjects themselves construct, derived from the notion of merchandise. The objects that surround the subject have come to identify the individual whose portrait is being taken, in that their objects are more fascinating than the subject, more attractive and desirable, Even when it could be said that the objects have no value other than that which the buyer or market confers.<sup>84</sup>

Esta alineación con Baudrillard no es gratuita, en la década de los 2000, los textos de este filósofo eran muy populares en la academia y eran enseñados a nivel universitario; por lo que, es muy probable que Fernando también estudiara estas teorías en la Universidad Iberoamericana o en el Centro de la Imagen. De hecho, el texto *Consumer Society* de Baudrillard empieza con un párrafo donde podemos encontrar las premisas que describen a la perfección, los ambientes y la soledad hierática de los individuos ensimismados presentes en las imágenes de Fernando Montiel Klint:

Today, we are everywhere surrounded by the remarkable conspicuousness of consumption and affluence, established by the multiplication of objects, services, and material goods. This now constitutes a fundamental mutation in the ecology of the human species. Strictly speaking, men of wealth are no longer surrounded by other human beings, as they have been in the past, but by *objects*. Their daily exchange is no longer with their fellows, but rather, statistically as a function of some ascending curve, with the acquisition and manipulation of goods and messages: from the rather complex domestic organization with its dozens of technical slaves to the "urban estate" with all the material machinery of

---

<sup>84</sup> Dermis Pérez, “Fernando Montiel Klint“, ”. *Art Nexus* 71 (2008-2009), 130.

communication and professional activity, and the permanent festive celebration of objects in advertising with the hundreds of daily mass media messages; from the proliferation of somewhat obsessional objects to the symbolic psychodrama which fuels the nocturnal objects that come to haunt us even in our dreams. The concepts of "environment" and "ambiance" have undoubtedly become fashionable only since we have come to live in less proximity to other human beings, in their presence and discourse, and more under the silent gaze of deceptive and obedient objects which continuously repeat the same discourse, that of our stupefied (*medusée*) power, of our potential affluence and of our absence from one another..<sup>85</sup>

Estas críticas al consumismo y a cómo ha cambiado nuestra interacción social son serias, sin embargo, tanto los personajes de Fernando como él mismo surgen en las imágenes como individuos quienes, a pesar de estar aislados y perturbados por un sistema de consumo capitalista, disfrutan de sus objetos y deseos materiales de una forma sumamente cínica. “No tomar las cosas demasiado en serio es un útil *modus operandi* para los XX, no tanto como credo sino como mecanismo de defensa ante una realidad social y política tan ingobernable.”<sup>86</sup> Es también por esta razón, que encontramos en la bienal de 2006, junto con las imágenes de Fernando, proyectos como *Muerte Glamurosa*, *Drop dead gorgeus* de Daniela Edebug, donde los productos de belleza, los dulces de azúcar refinada y las galletas Oreo atacan y asesinan a sus bellas y jóvenes consumidoras.

Esta revisión es importante; ya que, a mi parecer, las obras de Fernando tienen una trascendencia aún vigente, al ser un referente visual de un estilo de vida consumista promovido por un sistema capitalista. Por lo cual, deben de analizarse tomando en cuenta el nivel socioeconómico de Fernando, su relación teórica con el consumismo y

---

<sup>85</sup> Jean Baudrillard, *Selected Writings*, (Stanford: Stanford University Press, 2001) 29.

<sup>86</sup> Helguera, “La generación XX y su doble encrucijada” 96.

su posición humorística ante él. También es importante ver como el Estado se beneficia al cambiar internacionalmente la forma en la que se auto representa. pasando de fotografías del campo y de la pobreza a imágenes de jóvenes de clase media/alta con sólido poder adquisitivo, pero críticos ante el régimen por lo vacío de su perspectiva a futuro.

## **Al abordaje analítico: Grande para que se vea**

Podemos analizar la obra Fernando Montiel Klint en varios niveles. Es decir, por un lado la forma en la que decide presentar el contenido de sus imágenes, después, encontramos el contenido en sí, y por último los elementos y la manera en que se relacionan con el espectador. Por eso, propongo usar diversas metodologías y conceptos de análisis para abordar este trabajo. En este primer segmento se analizará la formalidad del objeto artístico, la fotografía y en el siguiente el contenido mostrado y finalizaremos con la recepción de la obra.

La manera de presentar las fotografías se inserta en un estilo característico, entendiendo como estilo: “la forma constante –y a veces los elementos, cualidades y expresión constantes- del arte de un individuo o de un grupo.”<sup>87</sup> Ahora bien para poder identificar el estilo al que pertenece un autor, debemos encontrar las constantes visuales y para esto primero hay que hablar del formato que utiliza el fotógrafo. En este caso, Fernando prefiere imprimir en gran tamaño sus fotografías y montarlas; de manera que, se vuelven imágenes hechas exclusivamente para pared, objetos de arte. Esto las inserta en una tradición estilística: la del llamado *foto tableau*; sin embargo, no se trata únicamente de revisar esta tradición, sino también de echar un vistazo a cómo ésta entra en la fotografía mexicana y qué variantes tiene.

---

<sup>87</sup> Meyer Schapiro. “Estilo”, en *Estilo, artista y sociedad: Teoría y filosofía del arte*. (Madrid: Tecnos, 1999.)

Jean Francois Cheverier define el *foto tableau* como una fotografía concebida como una pieza para pared; asegurando así, que la exhibición sea el modo predilecto de difusión de la imagen, buscando conquistar museos, galerías y ferias de arte<sup>88</sup>. Estas impresiones de gran tamaño devienen del foto mural de entreguerras; pero no fue hasta la aparición del cartel, el espectacular y la caja de luz utilizada por medios publicitarios, que la fotografía logró realizar trabajos de gran calidad y tamaño.<sup>89</sup>

Dentro de este gran formato, también floreció la práctica de construir escenarios y montar escenas para fotografiar. Si bien esta práctica no era nueva; ya que la podemos observar desde el inicio de la fotografía con Hippolyte Bayard (1801-1887) y su imagen *Le Noyé* (El Ahogado) o con Oscar G Rejlander(1813- 1875) con sus imitaciones a los *tableaux vivant*, así como con los surrealistas y la fotografía de estudio. Fue en los años ochenta cuando floreció como práctica, en ese entonces se utilizaron diversas maneras para denominar este tipo de estrategia plástica, como *puestas en fotografía*<sup>90</sup>, *mis en scene*<sup>91</sup>, fotografía manipulada, siendo la más popular en México en esa década fotografía compuesta<sup>92</sup>, aunque años después ya entrados en los 90 y los 2000 se le llegó a nombrar como *fotoconstrucción*<sup>93</sup> o *fotografía construida*<sup>94</sup>, debido a que ésta era la tendencia internacional.

---

<sup>88</sup> Oliver Lugon. "Before the Tebleau Form. Large Photographic Formats in Exhibition Signs of Life, 1976" *Études Photographiques* 25 (2010) <https://etudesphotographiques.revues.org/3440>

<sup>89</sup> Felix, Zdenek Andreas Vowinckel, Michael Kohler,. *Constructed realities: the art of staged photography* (Zurich, Switzerland : Edition Stemmler, 1995)19.

<sup>90</sup>Olivier Debrosis en *Fuga Mexicana: un recorrido por la fotografía en México*, 335.

<sup>91</sup> *Catálogo general Fotonoviembre* 1991(Tenerife: Cabildo de Tenerife 1991)35.

<sup>92</sup> Tanto Olivier Debrosis en *Fuga Mexicana: un recorrido por la fotografía en México* como Alejandro Castellanos en "Ficciones emergentes, realidades ocultas" (texto de la exposición *Metáforas. Fotografía construida. México* Museo de Monterrey, 1996) se refieren a esta tendencia de este modo.

<sup>93</sup> José Antonio Rodríguez,. "Los procesos de la fotografía contemporánea mexicana" en *Huesca Imagen México Tendencias*. (Galicia: Diputación de Huesca 2004.) 16.

<sup>94</sup> Felix, Zdenek Andreas Vowinckel, Michael Kohler,. *Constructed realities: the art of staged photography* (Zurich, Switzerland : Edition Stemmler, 1995)19.

Este término se volvió controversial, y llevando a discusiones sobre la construcción como naturaleza de toda fotografía; por lo cual, el concepto *-fotografía construida-* entró en desuso. Aunque se mantiene como noción para libros como *Constructed Realities*, actualmente suele encontrarse como *foto tableau*, *tableau-viviant photography* o simplemente puestas en escena.

A esta altura, resulta prudente destacar el proyecto de Daniela Rossell: *Ricas y Famosas* (2002) ya que, ejemplifica el carácter narrativo del *foto tableau*, el cual cuenta una historia en una sola imagen, muy a la manera de la pintura del siglo XVIII; y también porque, para realizar las fotografías, implementa una serie de estrategias muy parecidas a las de Fernando Montiel Klint. Éstas consisten en arreglar el espacio y dirigir los elementos que lo componen como lo haría un Director de Arte en cine; así como, en la lección de elegir a los sujetos que va a fotografiar por su cercanía personal con el fotógrafo. En este proyecto, Rossell retrata a sus conocidos y amigos en sus casas; sin embargo, dirige la toma y mueve elementos propios de la vivienda para volver la imagen más sugerente. Lo que dio como resultado la serie controversial, que dejaba como testimonio la opulencia de la clase política en México, vista desde la perspectiva de una *insider*.

En el caso de Fernando, adoptar la misma estrategia de fotografiar a sus amigos en sus espacios en el estilo del *foto tableau* dio como resultado algo muy diferente, un testimonio divertido de una clase media lleno de fiesta, y de marcas comerciales. Esta diferencia en el resultado se debe a los contenidos que él fotografía y la manera de hacerlo. Mientras Daniela Rossell es una fotógrafa, que pone de portada en su libro *Ricas y Famosas* una imagen donde todavía se puede ver sobre la mesa la foto-

lámpara que utilizó; Fernando es un fotógrafo meticuloso que, en varias de las imágenes pertenecientes a *Espacio Confinado*, ordena los elementos de manera precisa para ser fotografiados por partes, ilumina los espacios de cada fotografía y luego ensambla todo para obtener una imagen final, donde los errores sean mínimos, aunque sí existen. Como es el caso de *Neurosis* que es un fotografía fantástica tomada por secciones, donde los únicos defectos que nos puede delatar el proceso con unos conitos sin cabeza que se observan a la izquierda del pie del fotógrafo.



(Fig 4) Fernando Montiel Klint. *Neurosis*. 2005, actualmente en la serie *Tiempos Modernos*

Esta actitud meticulosa es importante de recalcar porque separa a Fernando Montiel Klint de muchos otros fotógrafos que incluso trabajando bajo la estrategia de la puesta en escena, no tienen el profesionalismo trabajar la imagen hasta llevarla a un fin estético, plástico y expresivo, donde todos los elementos tengan un propósito, una función y un lugar.

## A puerta cerrada

El mundo trata a los niños ricos como si fueran dinero, para que se acostumbren a actuar como el dinero actúa. El mundo trata a los niños pobres como si fueran basura, para que se conviertan en basura. Y a los de en medio, a los niños que no son ni ricos ni pobres, los tiene atados a la pata del televisor, para que desde muy temprano acepten, como destino, la vida prisionera. Mucha magia y mucha suerte tienen los niños que consiguen ser niños  
Eduardo Galeano<sup>95</sup>

Lo primero que podemos ver que tienen en común las fotografías de la serie de Fernando Montiel Klint son dos cosas: todas se encuentran en espacios interiores y todas tienen como sujeto principal a uno o más jóvenes.

El interés por el espacio doméstico juvenil no es exclusivo del autor, sino que es algo predominante en su generación durante los años 2000. En 2001, mientras él ganaba el premio Omnilife con *Intimidades*, Dante Busquets trabajaba en el FONCA con su proyecto *Diario de Antes*. Si se busca este proyecto en las memorias de la beca Jóvenes Creadores, sólo se observará una línea de sillas sobre las cuales se colocó un engargolado grueso, pero una revisión exhaustiva en internet a los confines del *Flickr*<sup>96</sup> del autor nos muestra todas las fotos de este proyecto<sup>97</sup>. Estas imágenes retratan, en película TRI-X y en formato 35mm, a sus amigos en Acapulco, comiendo Zucaritas de Kellogs, y saliendo de un antro, besándose, drogándose, nadando, bañándose, en el supermercado, etc. Las caras sonrientes en complicidad con el fotógrafo están por todos lados y se observa cómo, la familiaridad con este último, dota a las fotografías de una sensación de emociones auténticas. Este trabajo,

---

<sup>95</sup> Eduardo Galeano. *Patas Arriba: La escuela del mundo al revés*. (México: Siglo XXI, 1998.) 11

<sup>96</sup> Sitio de internet donde se compartían fotografías, muchos fotógrafos tenían ahí sus portafolios.

<sup>97</sup> <https://www.flickr.com/photos/dantebusquets/albums/72157600081505562> (consultado en agosto 2017).

plenamente documental, es muy cercano al proyecto autobiográfico de Nan Goldín en la *Balada de la Dependencia Sexual*, aunque el proyecto de Busquets es en blanco y negro.



(Fig. 5) Fernando Montiel Klint, Sabor a Queso, 2005. Actualmente pertenece a *Tiempos modernos*

La manera de presentar el interés por la vida doméstica juvenil sí es única en Fernando Montiel Klint, él se aleja de la instantánea que predica el documental y plantea una puesta en escena. En este montaje teatral, las cuatro paredes entre las que nos sitúa el fotógrafo se vuelven una prisión existencial *sarteana*, al interior de la cual notamos un ambiente de ansiedad general; mismo que se acompaña de una luz central, que deja en la sombra los alrededores del sujeto fotografiado. Esta viñeta, así como le hieratismo de los personajes en un momento trastocado de sus vidas, nos remite al ensayo de *Lo Siniestro*, de Sigmund Freud; en el que “explicaba que lo

siniestro es la manifestación, en medio de lo familiar, de algo que debió haber permanecido secreto y oculto, pero es también ese momento en que nos damos cuenta de hasta qué punto lo familiar esta empañado de extrañeza y lo casero se nos vuelve inhóspito, extraño, raro”.<sup>98</sup> Esta referencia psicológica no es de asombrar, debido a que el padre de Fernando Montiel Klint es psiquiatra, y en varias ocasiones, su hermano Gerardo Montiel Klint ha mencionado cómo todo lo relacionado a esta profesión formaba parte de su vida cotidiana.<sup>99</sup> Sin embargo, lo más interesante no es la apariencia siniestra que logra Fernando a través la manipulación de sus fotografías; sino que nos muestra un escenario lleno de rarezas y excentricidades para que nosotros encontremos y sintamos lo familiar del aislamiento en el propio hogar.

Fernando Montiel Klint nos coloca directamente dentro del cuarto, la cuarta pared esta atrás de nosotros y en ese confinamiento, que en muchas ocasiones busca ser simétrico; encontramos imágenes interiores en las fotografías, cuadros y ventanas. Estos paisajes interiores siempre se muestran bien expuestos y con colores brillantes casi al punto de parecer falsos y planos; demasiado vibrantes para ser verdad. Lo cual aumenta la sensación

---

<sup>98</sup> Tania Pardo, “Lo domestico: territorio (des)conocido” *Lapiz* 192 (2003) 30.

<sup>99</sup>David S. Rubin Artist “Conversations at the San Antonio Museum of Art *David S. Rubin interviews Fernando and Gerardo Montiel-Klint Part 3* (filmado septiembre 2010) Video de You Tube 13:18 Posted Marzo 28 2016 [www.youtube.com/watch?v=37UsrnvWJO4](http://www.youtube.com/watch?v=37UsrnvWJO4)”

## La virgen le habla



(Fig. 6) Fernando Montiel Klint, *Nirvana*, 2007. Actualmente en la serie *Nirvana*

Una vez establecido este punto, podemos adentrarnos en los elementos que visten estos espacios interiores y hallar otras coincidencias, como que varios de los sujetos están posados, y sus posiciones se asemejan a aquellas de figuras religiosas. En la fotografía de *Nirvana* (Fig. 6.) encontramos un eco visual del rostro del joven que presenta una expresión parecida a la del Cristo impreso en su camiseta, con la diferencia de que cada uno dirige la mirada a un lado distinto. En *Sobredosis* (Fig. 7) podemos ver a los sujetos representando una Piedad, donde el yogurt funciona como la sangre que emanaría de las heridas de Cristo, y la palmera del fondo aparenta los rayos de luz que irradia la Virgen. En otras, como *Ultrapasteurizada* (Fig. 10) descubrimos entre los objetos una representación de la Última Cena; en *Adiós* (Fig. 8) vemos a un colgado que, dentro de este contexto de poses religiosas, bien podría ser

52. Fernando Montiel Klint. A puerta cerrada.

Judas; y en *Cuernavaca* (fig. 11) los sujetos posan un símil de la Última Cena. Una vez localizados estos motivos, vale la pena considerar su función dentro de la imagen y cuál es la motivación para ponerlos ahí. En un principio podemos rastrear el conocimiento de estos motivos religiosos y su familiaridad con ellos a la educación católica de Fernando Montiel Klint en el Colegio CEYCA (Centro de Educación y Cultura Ajusco) pero no podemos dejarlo en una razón tan simplista. Finalmente, el conocimiento de estas tipologías y simbolismos establecidos es parte de un capital académico

Academic capital is in fact the guaranteed product of the combined effects of cultural transmission by the family and cultural transmission by the school (The efficiency of which depends on the amount of cultural capital directly inherited from the family). Through its value-inculcating and value-imposing operations, the school also helps (to a greater or lesser extent, depending on the initial disposition, i.e., class origin) to form a general, transposable disposition towards legitimate culture, which is first acquired with respect to scholastically recognized knowledge and practices but tends to be applied beyond the bounds of the curriculum, taking the form of a 'disinterested' propensity to accumulate experience and knowledge which may not be directly profitable in the academic market.<sup>100</sup>

Este capital académico forma una parte importante del *stock* cultural que le da prestigio y distinción a la clase media, misma que retrata el fotógrafo.

---

<sup>100</sup> Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*, 23



(Fig. 7) Fernando Montiel Klint, *Sobredosis*, 2005. Actualmente no se encuentra en su sitio de internet, como todas las imágenes analizadas, pertenecía a *Espacio Confinado*

## **Entre cuadros y revistas, camisetas, discos y jeans**

A la par de estos motivos religiosos, podemos encontrar objetos y marcas que, por convención social, asociamos a elementos de moda y objetos tecnológicos caros. En *Nirvana* (Fig. 6), además de las guitarras eléctricas aparecen fotografías instantáneas y botellas de refresco Fresca, en una habitación atiborrada que parece contener todas las posesiones de este individuo; como si fuera un cuarto dentro de la casa de sus

padres y no en la suya donde encontraríamos sus objetos personales dispersos en varios espacios.

En *Neurosis* (fig. 4) una tabla se apoya sobre cuatro cajas de detergente para ropa ACE, formando una mesa donde descansan tres bocinas. Las cajas de Ace son para Fernando un objeto recurrente; entre los negativos que guarda el autor, podemos ver fotografías que hizo de ellas en película a color y con las cuales experimentó para alterar los colores. En *Adiós* (2005) las cajas de jabón aparecen en fotografías como parte de la decoración del cuarto, detrás del colgado. Este continuo regreso a ciertos productos no sólo nos habla de un “cliente comprometido”, también pone de manifiesto cómo el objeto afecta al consumidor. En este caso, el color saturado que identifica a los productos tiende a resaltarse. El naranja de la caja de Ace se vuelve un acento en *Neurosis* (2005), también aparece en *Adiós* (Fig. 8) y en *En casa* (Fig. 9). El naranja sigue siendo protagonista en otras imágenes como en *Sabor a queso* (Fig. 5) donde el color de las frituras sabor a queso, mejor conocidas como *Cheetos*, se funde con el color del piso conformando la mayor parte de la imagen. En general, siempre encontramos bloques de color saturado, ya sea porque forman parte de una etiqueta, de un producto, de una marca o de la ropa de los sujetos, estos sirven para captar nuestra atención y si en ellos encontramos un producto reconocible, también se convierten en un lugar común que nos recuerda nuestra propia realidad doméstica; en gran parte porque recuerda los colores de la televisión.



(Fig. 8) Fernando Montiel Klint, *Adiós*, 2005. Actualmente no se encuentra en su sitio de internet, como todas las imágenes analizadas pertenecía a *Espacio Confinado*



(Fig. 9) Fernando Montiel Klint, *En Casa*, 2005. Actualmente pertenece a *Tiempos modernos* (en el fondo se observa una foto de la serie *Tres*)



(Fig.10) Fernando Montiel Klint, *Ultrapasteurizada*, 2005 actualmente en la serie *Tiempos modernos*

En *Ultrapasteurizada* (Fig.10 ) la mujer que se encuentra en el suelo lleva puestas unas botas marca Dr. Martens verdes y, a la derecha de la imagen, descubrimos el primer iPod, que salió a la venta. Ambos elementos son productos de importación y de marcas fácilmente reconocibles; su elección, como objetos de consumo, por parte del sujeto que habita esa casa, manifiesta la admiración que profesa por la moda derivada del *grunge*<sup>101</sup> de los años 90, (difundida por MTV) y por lo tanto su posible identificación con ella; así como su gusto y preferencia por la marca Apple. Fernando Montiel Klint siempre se ha sentido intrigado por las distintas maneras en las que la gente construye su propia imagen y personalidad, a través de los objetos que consumen y desean,<sup>102</sup> interés que nos remonta al texto de Pablo Helguera, en el

<sup>101</sup> El *grunge* es un subgénero de rock alternativo que inicia a mediados de los años 80 en Seattle mismo que se expandió por todo el mundo y alcanzó su mayor éxito comercial con el grupo Nirvana.

<sup>102</sup> El artista mencionó esto en la entrevista que se le realizó María Guadalupe García Pasquel en abril 2017 para esta investigación. La cual no se tiene con registro

cual menciona cómo la generación “XX” fue la primera en criarse entre el internet y la Televisión<sup>103</sup>

## El pastiche



(Fig. 11) Fernando Montiel Klint, *Cuernavaca*, 2005. Actualmente no se encuentra en su sitio de internet, como todas las imágenes analizadas pertenecía a *Espacio Confinado*

Este interés por los objetos de consumo y su interiorización en la vida cotidiana, también podemos encontrarlo en otro de los proyectos seleccionados para la XII Bienal del Centro de la Imagen, *Drop Dead Gourgous* de Daniela Edburg. En él, Daniela coloca productos comerciales como la causa de la muerte de varios de sus personajes; ya sea, porque el algodón de azúcar se volvió una fuerza natural incontrolable en *Death by Cotton Candy* o porque el tinte de cabello envenenó a la

---

<sup>103</sup> Helguera “La generación XX y su doble encrucijada” *Revista Exit Mexico* No. 17 (2005): 92

58. Fernando Montiel Klint. *A puerta cerrada*.

protagonista de la puesta en escena de este *foto tableau*, en *Death by Miss Clairol*. Este proyecto comparte con los de Fernando un sentido del humor particular. En un principio parece casi infantil, por ser sencillo y limpio; sin embargo, siempre está en contacto con tragedias, o muerte. Ambos autores generan un pastiche<sup>104</sup> de obras, como la *Muerte de Marat* de Daniela Edburg, o *La Piedad* en el caso de Fernando Montiel Klint. Lo logran imitando los elementos solmenes y combinándolos con títulos graciosos y escenarios sobre saturados, donde crean una nueva imagen que pone en juego los significados de ambos componentes. Esta semejanza de intereses entre dos artistas en la misma bienal no es de sorprender; después de todo, Schapiro también menciona “Entre las relaciones económicas y los estilos artísticos media el proceso de construcción ideológica, compleja transposición imaginativa de los roles y las necesidades de la clase, que afecta el campo especial- religión, mitología o vida civil- proveedor de los principales temas de arte”.<sup>105</sup> Y como parte de una generación los artistas que conviven juntos se forman en el mismo lugar, y comparten la misma edad, son coetáneos y contemporáneos comparten los mismos intereses, momento económico y aflicciones por eso no es de extrañar que en un mismo momento veamos como el gusto por los mismos recursos visuales se vuelve presente, así como el interés por temas semejantes como la vivienda, cosa que abordaré en el siguiente capítulo.

---

<sup>104</sup> El pastiche es otra característica del posmodernismo para Frederich Jameson Vease .” Frederic Jameson “Posmodernismo y sociedad de consumo” en *La Posmodernidad*,( México: Kairós, 1988)

<sup>105</sup> Schapiro. “Estilo” ,69.

## El código postal

Por último, queda analizar qué papel juega el inmueble que habitan los personajes de Fernando Montiel Klint; ya no como ambiente doméstico, sino como espacio urbano específico. Los espacios retratados corresponden a departamentos en colonias como Narvarte, Del Valle, Juárez, San Jerónimo y Centro,<sup>106</sup>

En la XII Bienal del 2006, donde *Tiempos Modernos* es seleccionada, otros dos artistas también abordan el tema del espacio doméstico de la clase media. Por un lado, encontramos a Marianna Dellekamp con el proyecto *Inmueble*, donde contrapone la foto de un espacio en renta con su descripción; de modo que sea el espectador quien forme sus opiniones y saque sus conclusiones sobre esta dicotomía. El otro proyecto es *Sateluco*, del antes mencionado Dante Busquets, aquí el fotógrafo parte de sus, aparentemente muy sufridas y traumáticas, experiencias personales para exponernos este espacio.:

Ciudad Satélite y el universo entero que existe al norte del Toreo Cuatro Caminos, significaron durante gran parte de mi vida, algo despreciable. No obstante mi desdén, de 1979 a 1989 – entre los 10 y 20 años- formé parte de los común y peyorativamente conocidos como satelucos.

Llegué siendo niño, sacudido por los terremotos del divorcio. Caí de golpe y contra mi voluntad en un mundo extrañamente fabricado, intimidatorio y, además lejos de todo. Saberme local me provocaba una desafortunada sensación, semejante a la producida al llamarle “ma” a quien no lo era. Para sobrevivir tuve que pretender, presentarme como otro: como cuando alguien dedica el rincón más especial de su casa a una planta de plástico *Made in China*.

El tiempo, las personas y los espacios transitados gentilmente me abrieron un panorama más allá del prejuicio inicial, influenciándome

---

<sup>106</sup> En la entrevista realizada al artista en abril 2017 se mencionaron las locaciones de todas las imágenes.

profundamente. Hoy regreso al Estado de México, estado mental, a re-encontrarme con lo que soy.

Sateluco –orgullosamente- no es un término peyorativo en mi proyecto. Es la búsqueda para definir, revisar y reafirmar muchas cosas; la identidad, la familia y la amistad, e incluso el esmero por capturar imágenes. Es un recorrido por los lugares y sensaciones de la adolescencia para seguir caminando hacia el futuro.<sup>107</sup>

Satélite es especialmente interesante porque, además de ser un espacio de clase media, es un lugar que desde su construcción se planificó como un suburbio estadounidense;<sup>108</sup> aquí, una vez más, podemos comprobar la influencia del país vecino sobre la vida en México, no sólo en las formas de consumo también en la distribución de espacios.

Las dos formas principales de abordar el espacio, en las fotos de Fernando Montiel Klint, son contrastantes. En *Neurosis* (Fig. 4) podemos ver un departamento luminoso, de techos bajos y paredes coloridas, desde una perspectiva frontal y simétrica. Por su parte, en *Artista en su estudio* (Fig. 12) nos muestra un espacio oscuro, de techos altos, donde la cámara mira de frente a una esquina del lugar.

---

<sup>107</sup> Dante Busquets. Catálogo de la XII Bienal de Fotografía ( México DF: Centro de la Imagen-CONACULTA, 2008) 182 consultado en: [https://issuu.com/c\\_imagen/docs/bienal\\_12](https://issuu.com/c_imagen/docs/bienal_12)

<sup>108</sup> Esto se puede ver claramente en el libro: *Satélite el libro. Historias suburbanas en la Ciudad de México editado por Martha de Alba, Dante Busquets, Guénola Capron, Fernando Llanos, Uriel Waizel.*



(Fig 12) Fernando Montiel Klint. *Artista en su estudio* 2005. Actualmente en la serie *Nirvana*

En ambas locaciones se muestra a un artista en el caso de *Neurosis* (Fig. 4) es el propio Fernando Montiel Klint, mientras que en *Artista en su Estudio* (Fig. 12) podemos ver a Renato Garza Cervera. Ambos están acompañados de piezas icónicas en sus carreras; el primero por una fotografía de la serie *Tres* con la que ganó el FONCA 2005 Fernando Montiel Klint y el segundo por una cabeza de las alfombras, que simulan estar hechas de piel de Mara Salvatrucha, de la serie de esculturas *Of Genuine Contemporary Beast*. En ambos casos, al fondo, podemos ver lo que parecen más piezas embaladas, mientras en el centro de la fotografía, nuestros artistas se equilibran en posiciones de tensión.

La aparición de estas piezas a manera de *environmental portrait*<sup>109</sup> no es casualidad. El reconocimiento de estas imágenes pertenece al código, a través del cual, construye sus fotografías y su vida Fernando Montiel Klint. Un subtexto de marcas, espacios interiores, obras de arte, y amigos, al cual debes de pertenecer para reconocer por completo.

A work of art has meaning and interest only for someone who possesses the cultural competence, that is, the code, into which it is encoded. The conscious or unconscious implementation of explicit or implicit schemes of perception and appreciation which constitutes pictorial or musical culture is the hidden condition for recognizing the styles characteristic of a period, a school or an author, and, more generally, for the familiarity with the internal logic of works that aesthetic enjoyment presupposes. A beholder who lacks the specific code feels lost in a chaos of sounds and rhythms, colours and lines, without rhyme or reason. Not having learned to adopt the adequate disposition, he stops short at what Erwin Panofsky calls the 'sensible properties'.<sup>110</sup>

Es especialmente fácil para la clase media identificarse con este código ya que esta formado por los mismo espacios que habita y los productos que consume. Sin embargo este código está marcado por el tiempo, las modas pasan, la gente se muda y empieza a habitar espacios diferentes, las viviendas se remodelan (o se caen en los sismos), y el panorama en general cambia. Lo que nos lleva a preguntarnos si esta serie resistirá el paso del tiempo como lo ha hecho los últimos diez años o en algún momento el tren de vida que llevamos cambiará de manera tan radical la forma de habitar los espacios, que los espectadores no puedan identificarse en estas fotos.

---

<sup>109</sup> Retrato del personaje a través de su espacio.

<sup>110</sup> Bourdieu, *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. 2.

## La generación

Ahora, quisiera trazar una línea a través de la generación de Fernando Montiel Klint y sus contemporáneos. En la entrevista realizada para esta investigación, el fotógrafo mencionó en repetidas ocasiones, cómo él no se siente parte de una generación;<sup>111</sup> sin embargo, a lo largo de este ensayo, hemos podido constatar que hay inquietudes comunes, tanto estéticas como temáticas, entre los artistas que trabajan esos años y a través de éstas, podemos agruparlos como contemporáneos aunque no tengan relaciones de amistad directas, todos se encuentran activos dentro del mismo círculo cultural.

La primera semejanza como antecedente directo, es La Panadería, en el cual trabajaban algunos de los artistas que convivieron con Fernando Montiel Klint, y a los cuales considero parte de su generación. Sin el precedente de un lugar que sistemáticamente exhibía propuestas poco solemnes, sarcásticas y controversiales, no podríamos pensar a una generación que tomara precisamente este rumbo como estrategia. Después de todo:

La producción cultural ha sido confinada al interior de la mente, dentro del sujeto monádico: ya no puede mirar directamente a través de sus ojos al mundo real en busca del referente, sino que, como en la caverna de Platón, ha de trazar sus imágenes mentales del mundo en las paredes que la confinan. Si después de esto queda algo de realismo, es un “realismo” que surge de la conmoción al palpar ese confinamiento y darse cuenta de que, por cualesquiera razones peculiares, parecemos condenados a buscar el pasado histórico a través de nuestras propias imágenes pop y

---

<sup>111</sup> Información proporcionada por el artista en la entrevista que le realice en abril 2017. La cual no se tiene con registro

estereotipos acerca del pasado el cual permanece para siempre fuera de nuestro alcance.<sup>112</sup>

Recapitulando: además de Fernando Montiel Klint, en la Bienal XII del Centro de la Imagen(2006) Kenia Narez, Canon Bernaldez y Daniela Edburg utilizan puestas en escena al estilo del *foto tableau*, que ya había utilizado en 2002 Daniela Rossell en *Ricas y Famosas*. Las últimas dos, además de exponer en La Panadería y mostrar una estrategia irreverente y humorística, también presentan preocupaciones relacionadas al consumismo en su trabajo fotográfico. Rossell, junto con Dante Busquets y Marianna Dellekamp muestran interés por el espacio doméstico, ya sea a manera de *environmental portrait*, como parte de integral de la vida o como espacio habitable.

Entre los personajes que habitan las fotos de Fernando se encuentran varios artistas y curadores con los que tiene una relación muy cercana. Por eso podemos observar a Gustavo Prado en *En Casa de Gustavo*, que apareció en la exposición de *Espacio Confinado*, a Maddlen Schrening en *Curadores*, que funcionaba como foto independiente, a Renato Garza en *El Artista en su Estudio*, que pertenecía a *Espacio Confinado* y ahora se encuentra en *Actos de Fe*; y a Adela Goldbard en *Buuuuu*, que pertenecía a *Tiempos Modernos* pero ahora sólo se puede observar en su antigua cuenta de *Flickr*<sup>113</sup>. Esta última menciona en una entrevista cómo tomó el Seminario de Foto Contemporánea junto con Fernando y éste posteriormente le ayudó en su propia producción:

---

<sup>112</sup> Frederic Jameson “Posmodernismo y sociedad de consumo” 175

<sup>113</sup> <https://www.flickr.com/photos/klint/59132261/in/album-1339582/> (consultado octubre 2017)

En ese seminario tuve como maestros a Gerardo Suter a Gerardo Montiel y a Adriana Calatayud (...) en ese momento con el que más tuve amistad fue con Fernando Montiel Klint, él estaba en el seminario aunque su hermano también estaba como maestro. Empezamos sobre todo a salir de fiesta, a ser amigos y después él me ayudó mucho con el trabajo en *photoshop* porque yo era muy novata en el *photoshop* y él para ese entonces, y ahora mucho más, pero para ese entonces ya tenía mucha experiencia.<sup>114</sup>

A esto también debemos sumar que Fernando expuso junto con estos artistas en varias ocasiones durante la Bienal del Centro de la Imagen en 2006, en la exposición inaugural *Retroalimentación* (2007) del proyecto de galería Gran Angular, que curaba Maddlen Schrening y en 45 Miradas Mexicanas la exposición en China en 2007 por mencionar algunas ocasiones. Esta coincidencia en intereses y relaciones personales tiene una temporalidad específica, que volvió a los años 2000 una década muy rica para la fotografía mexicana.

Como han atestiguado las diversas Bienales, el gusto por el *foto tableau* ha cambiado, así como el interés que, en el momento inmediatamente posterior a la entrada del TLCAN, se tenía ante el consumismo reinante y lo que significaba la llegada de nuevas mercancías al país; por lo tanto no es de extrañar que últimamente los proyectos se alejen de este tema y toquen otros más cercanos a la violencia general en la que se vive. El código y los intereses han cambiado y puede ser que caduquen eventualmente, con la inserción de nuevos gustos; sin embargo, estas piezas se mantendrán como un testimonio generacional chilango.<sup>115</sup>

---

<sup>114</sup> Laura González Flores. *Imágenes y Palabras. Fotografía en México 09 Adela Goldbard* (Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, 2010) min 6-7

<sup>115</sup> Gentilicio de los habitantes de la Ciudad de México cuando ésta se llama Distrito Federal (DF)

## Conclusiones

Las fotografías de Fernando Montiel Klint hacen evidente el anhelo de los individuos por encontrar su lugar dentro de una jerarquía social, a través de la forma en la que un individuo se presenta o se representa; en este caso utilizando un *environmental portrait* estéticamente recargado. Esa estrategia le permite mostrar la manera como el sujeto va forjando su identidad en función de los productos que admira, desea y consume, mismos que le sirven para identificarse con unos individuos y alejarse de otros. Desde el estudio de la serie *Espacio Confinado* pudimos tocar las series *Actos de Fé*, *Nirvana* y *Tiempos Modernos* y analizar de todas las características que tienen en común; la principal de ellas, probablemente, sea la sensación generalizada de aislamiento que emanan los sujetos. Un aislamiento acompañado de numerosos productos de colores estridentes, que llenan el espacio casi de manera frenética. Esto da como resultado ansiedades y neurosis como síntomas del capitalismo neoliberal en el que se ve inserto esta generación. Este interés particular por la experiencia del consumo es propio de los artistas de la generación de Fernando; principalmente porque es aquello que les tocó vivir, al ver como se desarrollaban los cambios económicos en su propia vida, mientras generaciones posteriores se han visto marcadas por otros fenómenos como la violencia y la guerra contra el narcotráfico que se desató después del 2006, sólo por poner un ejemplo de tantos, por lo que han concentrado sus intereses en esos temas.

Al adentrarnos en el trabajo de Fernando Montiel Klint en esta investigación, encontramos una gran cantidad de trabajo, algunas de las series antes mencionadas superaban las 25 imágenes en su momento y son sólo una pequeña muestra de todas

las fotografías que ha realizado el artista en su carrera (y eso sin contar el trabajo publicitario con el estudio Klint & Photo que lleva con su hermano).

Penetrar esta enorme cantidad de fotografías presenta varios retos que, a su vez, despiertan otras inquietudes y cuestionamientos. El desafío principal es identificar la procedencia de las imágenes de las series; como mencioné anteriormente la serie *Espacio Confinado* que en un principio contaba con 18 imágenes, eventualmente se disolvió, y las fotografías que la conformaban se incluyeron en otras series, o desaparecieron. Este trabajo de edición *a posteriori* por parte del propio artista es completamente válido y de hecho es muy común. Sin embargo las imágenes, al juntarse con otras generan diversas lecturas; lo cual dificulta su interpretación y nos lleva a cuestionarnos cómo debemos de estudiar aquellas imágenes que después de ser expuestas y publicadas como parte de una serie desaparecen del *corpus* y se integran a otro.

Para estudiar estas imágenes que han ido desapareciendo de los portafolios oficiales de los artistas, resultaron de vital importancia los perfiles abandonados de *Flickr*, que permanecieron en los últimos años de la década del 2000 congelados, como si el tiempo no pasara. Esta información es frágil y está en peligro de desaparecer en cualquier momento ya sea porque el portal deje de existir o porque el artista recuerde que tiene una cuenta con esa empresa y decida cerrarla. Lo que me lleva a preguntarme ¿Cuál es la historia lo que desaparece de internet? y a reiterarme la importancia de escribir este texto antes de que el artista y sus contemporáneos desaparezcan. Darles una voz. a través de las entrevistas realizadas, para contar su historia a la par de contraponerlos con los desenlaces de sus acciones a la fecha, sirve

para dejar un primer testimonio diagnóstico del estado de los archivos de la fotografía contemporánea del país y de la producción artística.

Después de analizar de manera exhaustiva los elementos que conforman las imágenes de Fernando Montiel Klint creo que podemos concluir que el joven fotógrafo logra captar los elementos materiales y la estética a través de la cual comenzó a forjar su identidad una generación. Sin embargo al escribir esta tesis Gerardo Suter llegó a cuestionarme varias veces si estas series aguantarían el paso del tiempo, y he de decir que a ciencia cierta no lo sé. En pleno 2018 que se termina de escribir esta tesis la bonanza económica que se vivió en los años 2000 ha sido sustituida por una crisis económica que deja el tipo de cambio a 19.10 pesos el dólar,<sup>116</sup> los salarios no mejoran y la clase media se va reduciendo. Definitivamente las imágenes que planteaba Fernando Montiel Klint no reflejan el modo de vida de la clase media actual, hasta el gusto por los colores saturado ha cambiado por una paleta más cercana a los colores pastel en publicidad. Esta imagen joven, aislada y consumista que le convenía a los gobiernos en turno ha cambiado y entre la confusión que desata un año de elecciones presidenciales no sabemos por cuál será sustituida. Ante este panorama no puedo evitar preguntarme si en años próximos volveremos a ver las imágenes del 2006 de Fernando Montiel Klint con nostalgia y añorando, dentro de todo, tiempos mejores, cuando los excesos eran una posibilidad.

---

<sup>116</sup> A la fecha 5 marzo 2018 consultado en :<http://www.eldolar.info/es-MX/mexico/dia/hoy>

## Bibliografía

- Baqué, Dominique. *La fotografía Plástica: Un arte paradójico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- Baudrillard, Jean. *Selected Writing*. Standford: Standford University Press, 2001.
- Bourdieu, Pierre. *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1996.
- Cárdenas, Brenda Stella. *¿Ficción como realidad o realidad como ficción? La obra de Fernando Montiel Klint*. (Tesis para obtener le grado de Maestra en Historia del Arte). México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.
- Careaga, Gabriel. *Mitos y fantasías de la clase media en México*. México: Cal y Arena, 1974.
- Careaga, Gabriel. *Biografía de un joven de la clase media*. México Aguilar León y Cal Editores. 1987.
- Castellanos, Alejandro “Ficciones emergentes, realidades ocultas” *Metáforas. Fotografía construida*. México Museo de Monterrey, 1996.
- Consejo Mexicano de Fotografía A.C. *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía*. México DF: INBA SEP 1978.
- De Alba, Martha, et al. *Satélite, el libro. Historias Suburbanas en la Ciudad de México*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2011.
- Debroise, Oliver. *Fuga Mexicana: un recorrido por la fotografía en México*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- Debroise, Olivier y Medina, Cuauhtémoc. *La Era de la Discrepancia. Arte y cultura visual en México*. México MUAC UNAM 2010.
- Dorfsman Alex y Okón Yoshua. *La panadería (1994-2002)* Ciudad de México, Tuner 70. Fernando Montiel Klint. A puerta cerrada.

- CONACULTA, Fundación Jumex, Fundación Bancomer, 2005.
- Espinosa Mario. curador y museografía Alejandro Cortés Sereno *Creación en movimiento : jóvenes creadores generación 2004-2005*. México CONACULTA 2007.
- García Pilar y García Julio Grupo *Proceso Pentágono. Políticas de la intervención 1969-1976-2015* México. MUAC 2016.
- Mario Espinosa Ri, Mario: curador y museografía Cortés Sereno Alejandro *Creación en movimiento : jóvenes creadores generación 2004-2005*, México. CONACULTA 2006.
- Felix, Zdenek, Vowinckel, Andreas, Kohler, Michael. *Constructed realities: the art of staged photography*, Zurich, Switzerland : Edition Stemmler, 1995.
- Foster, Hal, Habermas, Jürgen, Frampton, Kenneth, Krauss Rosalind. Crimp, Douglas, Ulmer Gregory L. Jameson Frederic, Baudrillard Jean, Said, Edward W. *La posmodernidad* México: Kairós 1988.
- Galeano, Eduardo. *Patas Arriba: La escuela del mundo al revés*. México: Siglo XXI, 1998.
- González Fernández Francisco. *Catálogo general Bienal de Tenerife 1991*. Tenerife España: Cabildo de Tenerife 1991.
- González Reyes, Gabriela. *Aperturas* México DF: Museo Universitario del Chopo, 2011.
- Henaro, Sol. *Antes de la resaca un debate sobre los noventa en México*. Ciudad de México: MUAC Museo Universitario de Arte Contemporáneo, 2016.
- Henríquez, Graciela. *Los años setenta en la vida de el General Zuazua*. (Tesis para optar por el grado de Doctor en Antropología) México: Escuela Nacional de Antropología e Historia ENAH-INAH, 2009.

Köhler, Michael y Vowinckel Andreas. *Constructed Realities*. Estados Unidos: Editions Stemmler, 1995.

Meyer, Pedro “Palabras de Presentación II Coloquio Latinoamericano de Fotografía”. En. *Hecho en Latinoamérica. Segundo Coloquio Latinoamericano de Fotografía* México Consejo Mexicano de Fotografía AC Palacio de Bellas Artes 1981.

Meyer, Pedro. Introducción *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía. Hecho en Latinoamérica*. México Consejo Mexicano de Fotografía. 1982.

Monroy Nasr, Rebeca. *Con el deseo en la piel. Un episodio de la fotografía documental a finas del siglo XX*. México: UAM-X, 2018.

Montero Fayad, Daniel Enrique. *El cubo Rubik: arte mexicano en los años 90*. (Tesis para obtener el grado de Doctor en Historia del Arte). México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.

Osorno, Guillermo *Tengo que morir todas las noches* México: Penguin, 2014

Panofsky, Erwin. “Iconografía e iconología: Introducción al estudio del arte del Renacimiento”, en *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza Forma, 1979.

Rodríguez, José Antonio. “Los procesos de la fotografía contemporánea mexicana” en *Huesca Imagen México Tendencias*. Galicia: Diputación de Huesca 2004.

Schapiro, Meyer. “Estilo”, en *Estilo, artista y sociedad: Teoría y filosofía del arte*. Madrid: Tecnos, 1999.

Sin Autor. *26 Fotógrafos Independientes* México: El Rollo, 1979.

Sin Autor. *Catálogo General FotoNoviembre 1991* España. Cabildo de Tenerife, 1991.

72. Fernando Montiel Klint. *A puerta cerrada*.

Treviño, Estela. *160 años de fotografía en México*. México: Centro Nacional de las Artes, CENART-Centro de la Imagen, 2004.

Velásquez García, Erick et al *Nueva Historia General de México*. México: El Colegio de México, 2010.

## **Entrevistas**

David S. Rubin Artist Conversations at the San Antonio Museum of Art. David S. Rubin interviews Fernando and Gerardo Montiel-Klint Part 3 (filmado septiembre 2010) Video de You Tube 13:18 Posted Marzo 28 2016 [www.youtube.com/watch?v=37UsrnvWJO4](http://www.youtube.com/watch?v=37UsrnvWJO4)".

Entrevista a Gerardo Suter por Guadalupe García el día 2 de enero del año 2018 en la CDMX- ciudad de Cuernavaca, Morelos, vía Skype.

Entrevista a Fernando Montiel Klint por María Guadalupe García, el día 23 de noviembre el año 2017 en la CDMX.

## **Hemerografía**

Alejo, Mauricio, Barrón, Laura, Berecochea, Ximena, Dellekamp, Marianna, Elizondo, Pía, Ladrón de Guevara, Edgar y Rodríguez José Antonio "Fotografía Mexicana de Hoy. Las circunstancias desde sus creadores" *Tierra Adentro*, 105 (2000): 35-48.

Ballesteros, María "Montiel Klint conjuga las patologías contemporáneas en Foto encuentros", *El faro* Enero 17, 2008.

Guilbert, Francesca. "Photographie: Fernando Montiel Klint". WANE We Are Next

2 (2010): 36-49.

Helguera, Pablo. "La generación XX y su doble encrucijada". *Revista Exit Mexico* No. 17 (2005): 92-97.

Lugon, Oliver. "Before the Tebleau Form. Large Photographic Formats in Exhibition Signs of Life, 1976" *Études Photographiques* Num. 25 (2010) <https://etudesphotographiques.revues.org/3440>.

Pardo, Tania. "Lo doméstico: territorio (des)conocido" *Lapiz* 192 (2003) 30-37.

Pérez, Dermis. "Fernando Montiel Klint". *Art Nexus* 71 (2008-2009): 129-130.

Pérez, Valeria "Efemérides para un futuro almanaque. Hechos y sucesos de la fotografía en México (1968-1994)" *Luna Cornea* 33. *Viajes al Centro de la Imagen Vol. 1* (2011) 9-22.

Riveroll, Julieta "Aíslan la soledad en Trolebús" *Reforma* febrero 15 2006.

Rodríguez, José Antonio. "Clicks a la Distancia: Doceava bienal lo posible". *El Financiero*, octubre 12, 2006.

Rodríguez, José Antonio. "Clicks a la Distancia: Revistas: de oriente y occidente". *El Financiero*, noviembre 2, 2006.

Rodríguez, José Antonio. "Clicks a la Distancia: Identidades" *El Financiero* 11 de marzo 2004.

Santander, Montero, "Sandra Cercanías distantes (México) Concepción Fotográfica (Chile)". *Atenea* 502 (2010): 209-221.

Sin Autor, "Generación de los Grupos: 10 colectivos de los 70 en México" *Revista Código* septiembre 24, 2015 <http://www.revistacodigo.com/arte/generacion-de-los-grupos-10-colectivos-de-los-70-en-mexico/> Consultado Abril 2018.

Scott Fox, Lorna. "Antropoesía. La fotografía documental en México" *Poliester* Vol.2 No 5 (1993) 13-23.

Ziff, Trisha. "Fernando Montiel Klint Hovering on the Edge of Dysfunction:  
Digitized Burlesque". *Insight Photomedia Center* Vol 2 (2008): 1-10.

## **Anexo:**

### **Entrevista a Gerardo Suter**

Realizada por María Guadalupe García vía Skype CDMX-Cuernavaca. 2 de enero 2018:

MGGP: Quisiera revisar tu participación en lugares como la Quiñonera, cómo empezaron a educar a la generación de Marianna Dellkamp con talleres y cursos. Pero vamos por orden: tu naces en el '57 en Argentina, vienes a México, creces, estudias economía en la UAM y empiezas a hacer foto. ¿De ahí cómo empiezas a hacer foto construida y entras en el Taller de la Luz y cómo era tu participación con estos espacios como la Quiñonera?

GS: Cuando entro a estudiar economía, paralelamente retomo el quehacer en la fotografía; curiosamente la primera expo que me dan, después de haber publicado algunas cosas en la revista Foto Zoom, es una expo en la UAM.. Me puse en contacto con los que llevaban difusión (cultural) en la UAM; que era Nacho Toscano, que es una persona que también se formó en la UAM y es uno de los gestores más importantes en México, ha sido director de Bellas Artes, en fin... nació ahí la inquietud por exponer y paralelamente empecé a trabajar como fotógrafo para Difusión Cultural para la UAM y para la UNAM. Entonces, durante muchos años, hice toda la fotografía de teatro y de danza; luego pase a hacer las fotos de Bellas Artes, de teatro principalmente, por lo que estuve muy cercano al teatro durante 5 o 6 años. Esto de alguna manera, me educó a ver de cierta forma y a utilizar la fotografía de cierta manera. Creo que esa fue una de las grandes razones por las cuales la puesta en escena no me era algo tan ajeno, al final, era lo que estaba haciendo; visualmente, mi formación es menos de la fotografía y más de las artes escénicas y del cine. Entonces, ¿cómo salto a utilizar la fotografía de esa manera? Es probablemente por toda mi afinidad con el trabajo en el teatro; inclusive las condiciones lumínicas, la luz apuntada, todo eso viene de una educación visual del teatro. Esto dura hasta los 80s, cuando formamos el Taller de la Luz, que era un lugar para experimentar con la fotografía. Yo seguí trabajando para la UNAM en el área de teatro y nos reuníamos con Javier (Hinojosa) y con Lulu (Lourdes Almeida) para discutir de la foto; teníamos un tallercito donde buscábamos hacer propuesta de diferentes formas con la fotografía.

MGGP: A ellos ¿Cómo los conociste?

GS: A Lourdes la conocí porque nos ofrecieron a los dos una exposición en un galería que estaba en Revolución que se llamaba el Juglar; y ésta apareció en el tiempo en el que había sólo dos galerías más, que eran Gahndi, (cuando nació Ganhdi) y otra que estaba en el centro de Coyoacán que era el Parnaso. Y en el Juglar conseguías todo lo que no conseguías en ningún lado, sobre todo literatura,

y en la parte de arriba tenían una galería; me acuerdo que ésta la llevaban Rosalba Ortiz Monasterio y Saltiel Alatríste, gente que después...

MGGP: Se fue a Cultura UNAM

GS: Entonces nos ofrecieron la expo y expusimos juntos Lourdes, una estadounidense y yo; en el '76 creo.

MGGP: ¿Y ahí estabas exponiendo tus fotos de teatro o eran experimentos?

GS: No eran fotos que me darían pena ver ahora; eran fotos que había hecho a lo largo de los últimos dos años, pero eran fotos donde no había nada armado. Y después, otro hecho interesante fue la posibilidad de publicar una serie de fotos en la revista Foto Zoom, que me publicaron un portafolio; la idea de serie era mucho más clara que la de portafolio entonces. Y luego, ya estaba la galería de la Casa del Lago que llevaba Lázaro Blanco y en esa galería solamente exponían los alumnos de Lázaro del taller de foto, y un día abrieron el espacio; la UNAM lanzó una convocatoria y abrió ese espacio para que otros pudieran exponer y me seleccionaron. Fue la primera vez que vi un jurado en fin... y el jurado era: Julio Priego un cineasta, Cecilio Baltazar un pintor y Nacho López y ahí expuse y me fui metiendo. Tenía estas 2 o tres vidas: la del estudiante de economía, el que chambeaba en la foto de teatro, y el que experimentaba y exponía fotografía, que después, cuando conocí a Lourdes y a Javier empecé a trabajar. A Javier lo conocí por Juan Villoro, porque Juan y yo fuimos compañeros en la universidad, y el hermano de Javier, Pancho y él rentaban una misma casa y por ahí lo conocí. Después empezamos a trabajar con Lourdes, hicimos el Taller de la Luz y preparábamos esta exposición en el Carrillo Gil. Qué fue una cuestión muy interesante porque, después de esa exposición yo gané la Bienal de Foto, Javier quedó con una mención y Lourdes, el siguiente año, creo que ganó la Bienal de Foto; y fue muy interesante porque estábamos trabajando con la fotografía desde otro lado, no del que tradicionalmente se estaba privilegiando. Eso es más o menos le panorama no se si te quede claro.

MGGP: Sí me queda claro pero, a la par de todo esto, también me interesa saber si estabas en contacto con otros fotógrafos que estuvieran haciendo otros tipos de foto desde otras trincheras.

GS: Sí, después, a raíz del Coloquio Latinoamericano de Fotografía del '78 fue cuando empezamos a tender una red de inconformes, que dio pie a los Fotógrafos Independientes, al Rollo; a todo este movimiento que surgió como de manera contestaría al Coloquio y posteriormente al Consejo Mexicano de Fotografía. Pero digamos que esa red se construyó entre el 78 y el 82.

MGGP: Sí antes de la expo del Carrillo.

GS: Exacto, y desde distintos lugares, lo que todos queríamos era abrir un espacio para la foto o para presentar nuestro trabajo; por eso esta idea que sólo había una fotografía latinoamericana y que sólo tenía que ver con lo que se estaba haciendo en el Consejo para nosotros era limitante. Además estábamos en una edad que teníamos veintitantos años, estábamos empezando. Esta inconformidad creció

tanto, que en uno de tantos grupos estuvo Nacho López y Héctor García, no sólo era hacer foto desde otro lugar sino tratar de difundir la fotografía de otra manera no de una forma tan centralizada como lo estaba proponiendo el Consejo.

MGGP: Además de Fotógrafos Independientes y El Rollo, ¿qué otros grupos había y qué me puedes decir de ellos? porque de Fotógrafos Independientes hay muy poco; excepto por las dos o tres menciones en Fuga Mexicana y la Era de la Discrepancia, no hay mucho registro.

GS: En la Luna Cornea de “Viajes al Centro de la Imagen” hay una cronología súper interesante; ésta está buena porque vienen los grupos que se formaron inclusive después de el Rollo, 26 Fotógrafos Independientes ... fueron como tres grupos después del Rollo y fue creciendo más. Fue un periodo combativo y había de todo desde los que hacían una foto súper modernista, los documentales; ahí estaba Pedro Valtierra, estaba Marco Antonio Cruz, que ahora es director de la parte de fotografía en Proceso, etc. Ese momento es importante porque la fotografía empieza a buscar un lugar distinto al que tenía antes y se empieza a relacionar con el circuito del arte contemporáneo. Olivier lo menciona en su texto, cómo fue casi un insulto a los fotógrafos y una cosa muy extraña que nos dieran un museo para poner eso que no era fotografía, después Lázaro Blanco escribe en contra, etc. Toda esta parte que en realidad fue un logro muy importante y hay que recordar que en esos años aparece la primera y segunda Bienal de Fotografía, que es la primera vez que fotografía se separa de la gráfica. Son años muy interesantes y no lo veíamos así; queríamos un espacio para la foto, pero lo que estábamos haciendo era acercar la fotografía a una manera de consumirla y distribuirla como si fuera pintura y escultura, y empezó a relacionarse de otra manera con lo que era el arte contemporáneo. Inclusive, y lo estaba platicando esto con Alejandro Castellanos, lo que la pintura no pudo hacer en ese momento en términos de internacionalización, lo estaba logrando la fotografía; por lo que de alguna manera, la fotografía también sirvió para colocar la producción artística mexicana fuera de México y en otro nivel. La pintura en ese momento no podía trascender, sólo muy pocos lograban exponer fuera; éramos más los fotógrafos que, desde aquí, teníamos lugares en museos que nuestros contemporáneos. (Todo esto antes de los neo-mexicanistas) por ejemplo los Castro Leñero, que no tenían espacio fuera; era un momento de transición y la fotografía aprovechó ese momento para colarse, era más fácil mover fotografía que pintura.

MGGP: Y ahí ¿cuáles fueron los lugares que se abrieron o las oportunidades de exponer en el extranjero; eran a través de quién, de la UNAM de la UAM?

GS: No, mucho del trabajo lo hicimos nosotros de manera autónoma, a través de Bellas Artes o contactando lugares en el extranjero y logrando que ellos nos invitaran a exponer fuera. Luego lográbamos que Relaciones Exteriores o Bellas Artes nos apoyara para mover la exposición. Otra parte importante para nosotros, además de las exposiciones, eran las publicaciones; así que, buscábamos una forma fuera de los canales oficiales de poder publicar, tratábamos de autofinanciar nuestros libros, diseñarlos nosotros y así se hicieron los tres libros del Rollo y otras publicaciones independientes.

MGGP: También me comentabas, tú colaboraste con los de la Quiñonera en los años ochenta...

GS: Sí, todas las cosas sucedían muy rápido. Eso fue después del temblor, 85, en ese espacio me tocaba hacer las fotos para los catálogos de las exposiciones; digo nada más hicieron 3 pero estaba en contacto con todos ellos porque era la misma gente que uno veía afuera. Aparecieron también otras galerías, las Galerías de los Talleres en Coyoacán, espacios alternativos, donde se trataba de generar fuera del circuito oficial. Los Talleres apareció como un lugar para talleres de artes visuales y danza y tenía una galería que llevaba Patricia Mendoza, que después fue al directora del Centro de la Imagen, entonces eran espacios muy importantes. Cuando yo expuse ahí, el texto lo escribió Fabio Morabito, un escritor contemporáneo de alto vuelo; hubo un performance donde Pola Veisse hizo una lectura de la exposición con un performance con su cámara de video; eran todos cuates o gente muy cercana que estábamos tratando de hacer cosas diferentes. Y la gente de la Quiñonera era un espacio de producción pero también era un espacio... una comuna muy hippie... pero también se producía, se convivía y servía como espacio de exposición; que también funcionaba con lo que estaban haciendo en la Roma después del terremoto; todo el proyecto del Balmori, todo el rescate de la galería que estaba en el centro, que durante el día era tienda de muebles y una vez a la semana era galería de arte. Había muchos lugares alternativos, aparece X- Teresa. Había una gran efervescencia completamente fuera del mercado y tenía más que ver con el quehacer artístico que con el mercado del arte; y no éramos tantos, así que uno terminaba siendo ajonjolí de todos los moles, participando, fotografiando, exhibiendo y así, en ese sentido los ochentas fue algo muy vital, donde la fotografía en particular tuvo un papel muy importante. En los noventas se institucionalizan muchas cosas, entra otra generación, aparece todo el proyecto de Temístocles de donde sale Gabriel Orozco, aparecen curadores como el "Tin Larín"... ¿cómo se llama?

MGGP: Guillermo Santamarina

GS: Sí, y se empieza a mover todo de una manera distinta. Y es el periodo donde aparece Lorna Scott y ella está involucrada con todo este grupo de Francis Alys, Melanie Smith (los de la calle Licenciado Verdad) Y ya la fotografía ya no tiene un lugar tan protagónico pero tienes una producción que se perfila más hacia propuestas de arte contemporáneo.

MGGP: ¿Cómo se modifica el Taller de la Luz post 82?

GS: Tuvo una vida muy corta el Taller. Después de la expo del Carrillo participamos en otro evento, hubo un encuentro de Arte Joven y se diluyó, pero seguimos trabajando juntos porque Javier y yo seguimos trabajando juntos de manera profesional mucho tiempo. Después Lourdes y yo estuvimos asociados cerca de 6 años hasta los noventa; teníamos nuestros estudios y hacíamos mucha foto editorial, que eso fue otro de los puntos formativos, para mí muy importantes. Todos los grandes catálogos de pintura importantes y de barroco los hacíamos nosotros, entonces veíamos muchísima pintura y como fuera, eso te formaba también; visualmente eran unas clases intensivas de artes y eso influyó muchísimo nuestra manera de trabajar y de producir. Entonces el Taller de la Luz

ya no funcionaba pero teníamos una relación muy estrecha y cada quien, desde su lado, esta produciendo; pero con Javier comí el sábado. Lo que pasa es que estamos en distintos roles en los 80; era una época mucho más activa y de gestión y después ya le tocaba a otros, como la generación de Marianna Dellekamp, Pia Ellizondo, de repente ya nos tocaba dar clases a ellos y estar del otro lado. Porque parte del proyecto, aunque no lo hubiésemos querido así, en el momento en el que se abre el Centro de la Imagen(C.I.) se hace un planteamiento de sólo exponer no; hay que formar gente, hay que discutir alrededor de la fotografía, y la parte formativa creo que también es una parte importante. Y pasamos a esa otra etapa, no sólo logramos un espacio plural donde todo le mundo fuera a participar sino que se plantearon cuestiones educativas, otro tipo de criterios para organizar exposiciones, se crean vínculos más estrechos con los circuitos de la foto internacionales.

MGGP: Esto ya entrados en los noventas

GS: Después del terremoto del 85, el Consejo tenía un lugar importante porque todavía dependía de un presupuesto de Bellas Artes y era un lugar de encuentro; pero seguía siendo manejado por un grupo que no era, a nuestros ojos, suficientemente abierto y no había cabida para todo mundo. Y en el momento en el que se crea el C.I. se invita gente del Consejo y de otros lados, así que este espacio democrático para la foto se va gestando naturalmente, se liman asperezas; Pedro Meyer participa ampliamente en la creación del CI. Creo que este es un momento también importante para la foto y por otro lado, tienes a todos estos grupos trabajando en un arte distinto, mucho más vinculado hacia el exterior, más viendo hacia fuera que hacia adentro y surge otro tipo de galerías y de espacios; muchos se mueven al centro a trabajar donde estaba Francis Alys (calle Licenciado Verdad) y surge otra generación de artistas.

MGGP: Aquí ya estamos en los momentos de Escenarios Rituales, 93, 92, cuando aparece esta noción de fotografía construida. Es la Bienal de Tenerife. También mundialmente se estaba haciendo muchísima foto construida, ¿cómo era el panorama mundial y la influencia global, tomando en cuenta que los fotógrafos están saliendo a exponer constantemente?

GS: Te voy a poner en la línea del tiempo. En ese momento el Consejo Mexicano estaba prácticamente desmantelado, se estaba pensando en hacer el Centro de la Imagen; se hizo una exposición y se juntó un grupo de gente, que después esta gente fundó el C.I. y la revista Luna Cornea que trabajaba en el... ¡ay! ¿cómo se llamaba este lugar en Revolución?

MGGP: El Carrillo? El (Teatro) Helénico?

GS: En el Helénico. Ahí estaban las oficinas de un proyecto que se llamó... ¡Ay! de la Ciudad de México, de una exposición que se hizo muy grande en Bellas Artes sobre la Ciudad de México. Se trabajó más de un año en ese proyecto y, cuando se estaba trabajando ahí, surgió la oportunidad de hacer la exposición de Escenarios Rituales.

MGGP: Tu estabas trabajando directamente con ellos?

80. Fernando Montiel Klint. A puerta cerrada.

GS: No, pero sí los visitaba frecuentemente. Ese proyecto lo llevaban Alfonso Morales<sup>117</sup>, Pablo Ortiz Monasterio y Patricia Mendoza. Ellos eran la cabeza pero también trabajaba Ana Cecilia García en ese lugar y surge la oportunidad de hacer la exposición; porque invitan a Ana Cecilia a hacer la exposición de Tenerife, y ella me invita a mí a trabajar con ella en la curaduría, y es cuando proponemos mostrar una imagen distinta de lo que es la fotografía en México. Entonces se prepara para esa exposición una de Álvarez Bravo, una de Altar de Muertos (trabajo de Laura González) y ésta de fotografía contemporánea; y fue cuando la idea era... buscar aquellos fotógrafos donde lo fotográfico tuviera que ver mucho con la cuestión performática, donde en esta cuestión había una relación de puesta en escena. De alguna manera esas fotografías permitían ver dos tipos de rituales; el que estaba siendo representado y el ritual del fotógrafo al realizar la foto. Eso era para nosotros muy importante, ese doble escenario ritual, el de la escena y el del brujo fotógrafo armando y participando este ritual; a partir de eso se hizo esta selección. Una pregunta que era parte de ese proyecto era que, si esto no es fotografía directa de qué otra manera lo podemos nombrar, y ahí estaba la discusión de Ana Cecilia y yo; que me acuerdo muy bien que ella decía le vamos a poner fotografía construida y yo decía que era más fotografía preconcebida ¿sí? Por el proceso de bocetarlo y planearlo, sí está construido, pero funciona más como si fuera un pintura y, al final, en esa discusión bizantina en ese momento se quedó foto construida. Olivier, en el texto que comentábamos, él le pone foto... foto... porque antes la foto directa esta la foto compuesta. Que era más la manera en la que se llamaba en ese momento, y después, con mayor precisión, se quedó foto construida; y ahí se quedó el nombre en español y eso también implicó una manera de reconocer en la fotografía algo que marca una época de ruptura.

MGGP: Hay un libro alemán del '95 que se llama *Constructed Realities* y ahí ya usan el termino de construido, por eso quiero saber como se mezclan estas influencias, porque en los 80 también se estaba construyendo fotografía en otras partes del mundo. ¿Cómo están esas influencias entrando y saliendo?

GS: De alguna manera se llega al mismo punto... pero sólo lo podría atribuir a la necesidad de la fotografía por participar en un circuito en el cual antes no estaba, el circuito de museos y galerías y eso lleva a favorecer cierto tipo de imagen que no es cien por ciento la imagen de la realidad sino de un ideal de lo que está afuera. Inclusive, hay otro libro, estadounidense que se llama *Fotografía Construida* casi, casi por la misma fecha; yo no sé si por eso no le quería poner fotografía construida. Y había muchos fotógrafos conocidos en México, como Sandy Stocholm que también era conocida en México y también estaba el trabajo de Joel Peter Wiktin, que bien podría haber sido uno de los que participara en la exposición. Pero es un fenómeno que se da simultáneamente en distintas partes del mundo. También estaba Luis González Palma, guatemalteco, tiene mi misma edad y estábamos haciendo cosas muy parecidas como con Mario Cabroneto, también haciendo cosas muy retrato y construcción ritual; en fin hay mucha gente en ese momento trabajando en la misma frecuencia para nada es un

---

<sup>117</sup> Probablemente se trata de la exposición de *Asamblea de Ciudades* montada por Alfonso Morales en 1992 en Bellas Artes

invento nuestro, ni mexicano. Lo curioso es el término cómo en México se partió de ahí para hacer muchas cosas porque cuando se tiene una exposición de ese tipo y se esta formando gente eso se vuelve un referente, quieras o no uno toma eso como punto de partida y una exposición tan sonada que después de Tenerife la pidieron en otros lugares y luego gran parte de lo que se expuso lo compró un museo de Houston. Todo esto es antes de los neo Mexicanos y también coincide con el realismo mágico con lo real maravilloso y con esta imagen de América Latina que no necesariamente tiene que ver con lo real. Es muy importante también en todos nosotros la influencia de los cubanos que vinieron a México en los 90s y la influencia que puede tener cierta literatura: López Austin por ejemplo en muchos de nosotros. Entonces hay toda una revisión de la simbología e iconografía de todo el pensamiento antropológico latinoamericano, que incide en esta manera de utilizar la foto para construir otro, mundo. Que probablemente esté en la calle pero no esta ficcionado como lo está en este tipo de fotografía, que tiene que ver más con las artes plásticas y el performance que con la fotografía; ésta es un vehículo para resolver otras cosas con todas las ventajas que puede tener este soporte, pero el trabajo es más conceptual.

MGGP: Me gustaría evidenciar que no son fotógrafos viendo fotógrafos. En los años 80 había un red de fotógrafos con artistas visuales impresionante, como los de Grupo SEMEFO, que tenían trabajo directo con Wiktin; es una mezcla interesante ¿quién esta influenciando a quién?

GS: Sí eso no hay que perderlo de vista. Es un flujo de ida y vuelta, la fotografía tratándose de insertar en el circuito del arte contemporáneo y el arte contemporáneo influyendo en todos los proceso creativos de la fotografía. Es una cosa mucho más compleja, que si lo traslado a lo que viene después, siento que pasa lo que siempre pasa en los momentos de transición; primero se copian las formas y después se desarrollan los contenidos que hacen que esas formas se desarrollen. Pero creo que se copia una forma cuando el fotógrafo se alimenta solamente del fotógrafo.

Acabo de ver la expo que organizó de Stefano en Monterrey y yo veía todo igual todas las formas ya las había visto y todas se parecían, porque todo el mundo está viendo fotografía, nadie esta leyendo literatura de sus contemporáneos, nadie va al cine o al teatro; entonces visualmente, se agota, y quedé un poco decepcionado, porque no lo vi tan bien.

MGGP: Viste un montón de fórmulas ejecutadas.

SUTER: Sí, exactamente y en un momento dado, cuando se percibe que esta fotografía construida tiene una mayor penetración en el mercado tienden a reproducir la forma. Como lo comentábamos el otro día, podemos ver 200 fotos y saber perfectamente quien salió del Seminario del C.I. quien salió del PFC (Programa de Fotografía Contemporánea llevado por Irving Domínguez) Se ve las formas copiadas, que con los contenido no necesariamente corresponden.

MGGP: ¿Y cómo se gesta la generación de Marianna (Dellekamp)? que ya es una que sí tiene contacto con el Centro de la Imagen..

SUTER: Algo curioso de esa generación es que es gente que estuvo fuera de México y que se formó, muchos de ellos, en el ICP o en la Activa. Había un grupo ya mucho más consciente de la formación como fotógrafos. Yo creo que la gran diferencia ente nosotros y los que nos siguieron es que los que nos siguieron sí estudiaron fotografía, si tenían una escuela dónde e inclusive a nivel Licenciatura y ellos ya se asumen en términos artísticos como fotógrafos.

MGGP: Y por ejemplo, también aparecen los FONCA y a tí no te tocó se joven creador te tocó ser directamente tutor.

SUTER: Jajaja sí yo pase directamente, igual que Pablo, que Gilberto Chen y de repente acabamos del oro lado y en esas primeras camadas precisamente estuvo Marianna Dellekamp, Pía Elizondo, Toledo. Yo estuve ahí prácticamente 6 años y después fundé Medios Alternativos porque ya estaba harto de los fotógrafos porque se veían a sí mismos y no estaban vinculados con el resto de los artistas. Entonces coincidió con lo que estaba haciendo en ese momento y con una entrevista que me hizo Tania Ragazol, que creo que se publicó en una Luna Cornea, donde me preguntaba que me sentía fotógrafo o artista visual y coincidió con este momento en que quería separarme de los fotógrafos porque era más interesante el espectro fuera, que eran gente que trabajaba con fotografía pero venía de performance. Teníamos a Teresa Margolles y proyectos que usaban, pero no eran foto. Este modelo del FONCA también ayudo a dar otro empujón que había empezado con el Centro de la Imagen y este colocar a la fotografía en otro lugar.

MGGP: Y en la generación de Marianna, al principio lo que hay muchísimo es intervención directa plástica a la fotografía, hay una preocupación por los formatos y trabajar con técnicas antiguas, fotocopias, etc, porque yo veo muy diferentes esos procesos con los de Fernando que ya es de la onda digital y otras variantes.

GS: Mucho más allá del contenido de la imagen, hay un momento en que la fotografía es un soporte más dentro de la gama que tienen como soporte los artistas plásticos. Te voy a devolver la pregunta a ti: las fotos que están todas cosidas de Adolfo, ¿qué pasa si las hubiera mandado la Bienal del Tapiz? Hubiera quedado probablemente, al final que tengas una foto no quiere decir que sea foto. Digamos que yéndonos a una cuestión muy purista, el medio se fue desdibujando. Por ejemplo mi proceso fue que, al principio, rayaba la foto y sentía que le daba en la madre al poder de la foto en sí; entonces decidí que, en vez de pintar y rayar la foto iba a pintar y rayar la realidad, para devolverle a la foto un poco su sentido y, cada vez, me volvía mas purista para intervenir menos el objeto; pero ese es mi caso. Y sí hay una búsqueda de muchos para trabajar sobre la imagen y eso los hace más artistas visuales que fotógrafos. Hay esa confusión que se discutió mucho en una de las Bienales, porque echamos para atrás muchos proyectos por la razón que estás comentando, por ejemplo un carrito de fotos con 10 fotos de frutas y lo mandaban a la Bienal sólo por eso, y es un mal carrito, una mala propuesta escultórica y una mala propuesta fotográfica, no viene al caso. Un poco lo que pasó en esta última Bienal porque no están claros los límites, probablemente porque ese criterio de valoración de la obra artística es ya muy viejo, que no corresponde a la forma de producir. Y en esa generación tienes

distintos entendimientos de lo fotográfico: Laurena Toledo, sus fotos son la manera de aterrizar un problema conceptual y Pía probablemente sea la más purista de todas o en el caso de Mauricio que empezó en esa época a hacer las radiografías a color y los *scans* del aeropuerto, era un trabajo muy formal en ese entonces y después, se convirtió en un trabajo conceptual, que cuestionaba la manera de percibir la fotografía; lo que tú ves no es la realidad sino una ilusión que quieres ver de la realidad, ahí tiene un sentido mucho más claro que va más allá del objeto fotográfico. Ahora, cuando entra lo digital, lo interesante otra vez, no es lo que ves si no las posibilidades que te da el medio de cuestionar el propio lenguaje; en el caso de Fernando, cómo conecta eso con la propia publicidad y esa manera idílica de ver la vida, ahí sí una construcción no de la fotografía si no una construcción de la realidad. En ese sentido creo que es una cuestión mucho más purista de ver la fotografía o una forma engañosa de vendernos. a través de la fotografía, la idea de verdad y realidad; ahí hay una trampa, curiosamente donde tiene más punch el trabajo de Fernando es en la puesta en escena.

La conversación continuó pero aquí acaba la entrevista.

## Entrevista a Fernando Montiel Klint

Realizada por María Guadalupe García vía Skype CDMX-Cuernavaca. 23 de noviembre 2017:

(Se escucha de fondo música)

Después de llegar a un restaurante coreano en la colonia Cuauhtémoc FMK me muestra unas diapositivas que presentó recientemente en Monterrey que son un poco como un recorrido por su trabajo

FMK: Esto te va a funcionar, creo. Hice como un recuento. No es todo, pero hay de todo un poco. Vengo con la idea de que crecí con los videojuegos, es algo sintomático.

MGGP: ¿Cuál es éste?

FMK: Es el de *Contra*, es *Nintendo*, ¿no te acuerdas de ese *Nintendo*? Esta cuestión de las graficas a las que estaba acostumbrado. No es que me haya educado con la televisión pero de alguna manera sí pasé mucho tiempo con las pantallas, esto de alguna manera repercute en el trabajo y la cuestión de cómo era la televisión y lo que estaba pasando, MTV estaba empezando y bueno, tengo más trabajo anterior pero esto era cuestión de blanco y negro, de experimentación con el cuarto oscuro (llega nuestra comida, mientras muestra una imagen en blanco y negro con una jaula de pájaro sobrepuesta) y siempre hay una manipulación con la imagen.

MGGP: ¿Ahí cuántos años tenías?

FMK: Pues fué en el '94 y tengo 39 ¿cuántos serán?

MGGP: Como 16. Ya te quitaste el arete (haciendo referencia a una perforación en la oreja derecha)

FMK: Sí, ¡uy! ya hace años, también tenía uno en la nariz, perdí pelo, je je je. Pero, fíjate cómo siempre es constante la manipulación y que no son imágenes de la calle que estuviera buscando. Siempre estaba generando en interiores y aquí pasa como esto y sigue siendo una manipulación con la computadora ahora, ¿no? Digo son proyectos que ya no me gustan, obviamente son muy feos no los vas a encontrar, pero son una cuestión del proceso.

MGGP: Pero de todas maneras, tú los guardas, ¿no?

FMK: Sí, guardo todo y tengo carpetas de negativos, muchas.

MGGP: De forma que, si dejas tu archivo, no vas a decir: “Ah, esto nunca pasó ¡yo siempre he sido un genio!”

FMK: No. Yo creo que es parte de la historia. Porque también uno se equivoca, comete errores, hay cosas que a uno no le gustan, pero se te dan nuevos caminos, nuevas búsquedas. Tenía unos que imprimía y luego les ponía *stickers*, cosas de esa época. Entonces fíjate, como aquí... (señalando un fotomontaje).

MGGP: Esa nunca la había visto

FMK: No, yo creo que ésta, nadie. Es una cuestión de manipulación. Aquí es cuando empezaba a manipular con la computadora, en el '95

MGGP: ¿Pero aquí ya estabas en Palmera Films?

FMK: No, antes, mucho antes. Porque Palmera fue como en el 2000.

MGGP: ¿Y era *Photoshop* o *Paint*?

FMK: No, *Photoshop*. Siempre fue *Photoshop*, muy rudimentario, y tengo más trabajos anteriores pero esos no los he encontrado, por eso no los puse, cosas que estuvieron en Arte Joven y así, en algunos concursos. Este ya es en el 2000, tenía este nombre (Fernando Klint) porque mi hermano también ya empezaba, entonces era cuestión de generarme como una identidad, pero al final eso lo descarte rápidamente (Portada de la Revista *Reflex* de Abril en la que se ve una imagen de la serie *Intimidades*). Esta revista ya desapareció pero bueno, fue portada; y este proyecto que eran amigos en sus espacios. Esto es con película con revelados cruzados y también había una manipulación del espacio. Entonces aquí es en donde fui generando estas micro historias, luego seguí con *Tres* que era el yo, el súper yo y el ello. Fue en el 2003. Con ese apliqué a la Beca del FONCA, me la dieron.

MGGP: Sí, de hecho en algún momento encontré un sitio que tenías en Zone Zero,<sup>118</sup> Verde Chillón que tenías ahí el proyecto de *Tres*.

FMK: Ah, sí. ¿Ya no está? Porque ese si no lo puedo borrar, y en ese tenía otro proyecto.

MGGP: Sí, había más con los de la caja de Jabón ACE.

FMK: Sí, había unos que también salían como auto retrato, pero esos no sé dónde están. Pero igual en Zona Zero los han de tener. De aquí (serie *Tres*) me dieron la beca del FONCA. Con este proyecto la pedí, pero me dijeron que tenía que hacer otro proyecto e hice *Tiempos Modernos* y de aquí se detonaron muchas cosas porque hay una multiplicación; es muy abigarrado buscar llevar los colores de la publicidad al mundo más autoral por cuestiones de que era una crítica al mundo del consumismo y era una construcción de una imagen. Siempre me ha interesado como empujar los límites de la fotografía, entonces tenía varias imágenes y las juntaba y tenía otro ángulo, y podía imprimir esto muy grande y no perdía calidad, también jugaba con los planos.

---

<sup>118</sup> Proyecto de portafolios por internet que llevaba Pedro Meyer

MGGP: Esa me contabas que era una diseñadora amiga tuya, ¿no? (en la imagen de *Ultrapasteurizada*).

FMK: Sí, pero ya se perdió el contacto, digo pasa, en la vida hay gente que viene y va. Esta fue en Michoacán en una casa que estaba como abandonada y esta niña ya ha de tener como 20 años (viendo la imagen de *Mamá*). Empecé a mezclar película y luego entre *Tiempos Modernos* y *Nirvana*, me cambié a pura película, después en *Nirvana* ya todo es película y los colores empiezan a apagarse, son más oscuros; yo creo que en ese entonces también me sentía así, y todo es en una imagen (*Nirvana*). Aquí buscaba hablar de cómo la música movía más a los jóvenes y siempre hubo una crítica a la religión, desde los inicios, yo creo que porque tuve que estudiar en una escuela religiosa, no porque yo quisiera, sino porque quedaba cerca de la casa.

MGGP: ¿Y tu papá era ateo?

FMK: Agnóstico, sí.

MGGP: ¿Y aún así los metió?

FMK: Sí, porque quedaba cerca y para él tenía buen nivel. Entonces estuve ahí y eso detonó que estuviera con ese imaginario en las imágenes. En mi proceso, primero tenía la imagen y luego la dibujaba.

MGGP: ¿Los bocetos siempre eran en papel, o digitales? (viendo un boceto dibujado en papel para la fotografía en la que un sujeto se encuentra acostado en el piso con una planta trasplantada en su cabeza, esta imagen forma parte de la serie *Actos de Fe*).

FMK: En papel. Este en especial se lo pedí a un amigo que es monero y me lo dibujó. Y con eso como que tienes la idea más clara, pero a la hora de tomar la foto hay más experimentación. Aquí tengo cómo se mostró el trabajo en una bienal del Centro de la Imagen en el 2010. Ya me tocaba mover los montajes, me interesaba que no fuera lineal y ya tenían más volumen: unas fotos más atrás y otras adelante. (en el montaje se ven marcos más grandes y profundos que otros). Luego está el montaje de cómo se presentó en Hungría. Luego está (la serie) *Matehuala* que lo hice con mi hermano y era estar yendo a este lugar, como un viaje de hermanos que buscaba jugar con un nuevo imaginario y es un proyecto que ahí se quedó, salió en una revista y luego se movió para Guadalajara. Luego fui a China a un festival.

MGGP: Cuando fue *45 Miradas (Mexicanas)*, ¿tú fuiste a China, o sólo llevaron la obra?

FMK: No, sí fui.

MGGP: Entonces, ¿esta fue la segunda vez que ibas a China?

FMK: Sí, la segunda vez y ahí me enganché y empecé a hacer un proyecto, que es más callejero. Para generar un discurso narrativo distinto, me interesó ya no hacer una puesta en escena y, a la hora del montaje, jugar con imágenes más pequeñas y me di cuenta que eso hacía una experiencia más interactiva.

MGGP: Esta imagen de la barba, ¿tú la hiciste? ¿(viendo la invitación a la su exposición *Xina*)

FMK: Sí, yo se la pinté.

MGGP: ¿Era de juego, o tenía alguna relación con algún proyecto?

FMK: No, de juego. Creo que mucho de lo mío es más lúdico, de no tomarse las cosas tan en serio y de ir desaprendiendo de lo que vas haciendo en varios proyectos. Ya más adelante le fui poniendo movimiento.

MGGP: ¿Y esos trabajos no son un problema moverlos? Porque necesitas pantallas.

FMK: Bueno, consigues pantallas. Ya me fui dando cuenta poco a poco que me interesan nuevos soportes como la pantallas, porque como crecí con ellas, me parece que son un medio de consumo más inmediato, masivo; es otra manera de ver las cosas.

MGGP: Pero desde antes, ¿no? Porque aunque no hiciste muchas cajas de luz creo que las imágenes de *Espacio Confinado* y *Tiempos Modernos* también están un poco más hechas para que se vean con luz de atrás, ¿no?

FMK: Son colores más publicitarios

MGGP: Cuando me diste las impresiones se me hizo que era distinto, como yo siempre las veo en pantalla, era mucho más *appealing* lo publicitario en pantalla que en papel.

FMK: Sí, como que tiene otro carácter, ¿no?

MGGP: Sí, pero se nota que las pantallas no sólo están en la imagen, sino que forman parte de ella.

FMK: Sí, eso ya lo fui descubriendo poco a poco.

MGGP: Y en la MACO me tocó ver la caja de luz

FMK: Sí, está bien grande, ésa en la que están dos chicos sentados.

MGGP: ¡Esa! ¿la pudiste vender?

FMK: No, la tengo yo, esa no se vendió. ¡Son carísimas! Ahora ya no haría. Se vuelven como un mueble. De hecho, yo me mudé tres veces de casa y la presté a unas amigas y estuvo en su casa como 3 años. Luego ellas se mudaron y fui por ella, pero luego ya no sabes ni que hacer con tanto.

Esto ya lo generé más adelante, pero es experimentar con *gif*, con el movimiento. Luego se presentó en NZ y tenía audio que grababa en China y ambientaba. (viendo un *gif* de una mujer viendo a la playa)

MGGP: (El audio) Estaba pensando, ¿como ambiente, o como pieza?

FMK: Como pieza. Digo, no soy artista sonoro pero formaba parte de la pieza. Luego hice no tipologías, pero sí colecciones de gente que iba encontrando que se ponía en esta posición, o turistas que llegan en manadas. Aquí no se ve pero en la exposición había un perro vivo y también estaba la foto del perro. Son imágenes mucho más callejeras que nunca había hecho.

MGGP: ¿Qué te motivó a hacer esto callejero en China?

FMK: Pues como estaba de viaje y me quedé temporadas largas, tenía que hacer algo.

MGGP: ¿Cuánto tiempo te quedaste?

FMK: Una vez un mes y otra vez casi dos meses. Estuve la primera en Guangzhou en el sur y la segunda en Pingyao. Desde la primera vez estaba haciendo imágenes así que era darle continuidad. Luego tuve una expo en Francia en 2011, de ahí hice *La gran Nación* que ya te había platicado, ¿no?

MGGP: No, la vi cuando la sacaste que justo se estaban haciendo las marchas zombies, ya no sé si se hagan.

FMK: Pues era aprovechar a los zombies y hacer, no una crítica, pero de alguna cuestión política de cómo estaba el país, igual me llevé la cámara grande y un amigo me ayudó a juntar a la gente es 4X5, en el Zócalo también, esta otra es el Monumento de la Revolución. Luego tuve un reconocimiento en San Luis Potosí, me preguntaron que qué quería exponer y no quería una retrospectiva porque todavía estoy muy chiquito. Así que era todo lo que tenía guardado de otras exposiciones. Esa la tenía del Centro de la Imagen cuando tuve una individual ahí, otra del Museo Archivo de la Fotografía, en concursos en Arte Joven, todo eso, como que lo mapee todo junto. Ahí estaba la caja de luz y eran ya estos muros instalativos y me fui dando cuenta que lo que me va interesando es más una instalación. De aquí me invitaron a una entrevista chilena. Bueno, esto va después no sé por qué está aquí, pero es de una exposición que tuve en Chile, me invitaron para colaborar con una revista entonces hice a este personaje.

MGGP: Muy tipo (habitante de la Colonia) Roma no?

FMK: Este fue por aquí (Colonia Cuauhtemoc). Es más bien como el smog y era más como la parte escultórica con personaje con la foto, jugar con el blanco y negro también, como ves, siempre es no hacer lo mismo, tener algo lúdico implícito que va variando, a veces es más, a veces es menos. Aquí era esto que quería con el proyecto *Sinapsis*, ver cómo se iban conectando todas las ideas y mezclar imágenes, que cuando las pones con otras, tienen un nuevo significado y lo de las pantallas era con el mundo virtual en el mundo real, y ahí ya tienen más

separación del muro nuevas profundidades y empecé a hacer video y empecé a trabajar con las pantallas.

MGGP: ¿Qué te gusta más, hacer video o hacer foto?

FMK: Las dos, son distintas. Fui como madurando la idea. Hay mas videos acá y ésta fíjate fue en el Museo Cuatro Caminos cuando empezaban a construirlo. De aquí me fui a Chile eran fotos pegadas al muro, pequeñas y grandes y era jugar con una distribución distinta en un espacio. Esto es nuevo, es lo que está en el Mid Museum .

MGGP: Éste me parece muy divertido el de *El Hombre Azul*, no sé si lo hiciste pensando en los pitufos pero es lo que me recuerda.

FMK: Todo el mundo piensa eso, no lo pensé así pero todo le mundo lo relaciona

MGGP: ¿Cómo lo pensaste?

FMK: Es un proyecto que hice en Chiapas.

MGGP: ¿Cuándo fuiste tutor en Gimnasio de Arte?

FMK: Sí, en el Internado Creativo. Ese fue un proyecto que hicimos un amigo y yo para generar un proyecto que no fueran ni talleres ni seminario, algo distinto; así que era un internado donde vivían en la misma casa 2 semanas y cada quien tenía que hacer un proyecto, era una cuestión colaborativa pero también personal.

MGGP: ¿Con quién hiciste ese internado?

FMK: Se llama Luis Enrique, es de Chiapas, para mí era como generar una idea de la parte surreal de Chiapas, por eso los monos de cabezas grandes en *El Hombre Azul*. Y con este chavo hicimos el internado como 5 años, estuvo bueno.

MGGP: ¿Y por qué se acabó?

FMK: Pues diferencias y cada quien su vida y también considero que todos los proyectos tienen un principio y hay que continuar con otros nuevos. Esto es como una maqueta para una exhibición en San Diego, con varios proyectos generé esta cuestión de la sinapsis y de la maqueta ya se pasó a esto. Hay fotos de varias partes: en Francia, en Chiapas, en Teotihuacán, Valle de Bravo, Oaxaca, D.F., San Miguel de Allende, Malibu y ahí empecé a ir a otros lugares.

Esto fue lo de Chiapas que es como un falso documental que presenté con los del internado. Cada quien presentó en un espacio, yo presenté de esta manera y de aquí... Esto lo tomé en Tamaulipas y siempre veo esas dos piezas juntas porque son como el norte y el sur del país. Luego esto es parte de *Sinapsis* que son imágenes aleatorias y eso si me ayudó a ver otra manera de hacer imágenes que tuvieran otra coherencia y que fueran más libres de alguna manera.

MGGP: Esto ya cambia, hay nuevos ángulos, es más cercano al documental.

FMK: Sí, era romper con cómo hacía las cosas, siempre centraba y estaba como cansado. De por sí en el de Chiapas todas las imágenes son verticales y para mí era romper de lo horizontal a lo vertical. Acá es una foto más de calle, no tanto documental, pero sí una búsqueda de nuevos ángulos, y menos controlado. Esta tampoco la habías visto la hice en una residencia en Bolivia, la hice con mi chica tiene que ver con la hoja de la coca desde una visión espiritista.(viendo la animación *Kuka* *Acujiconomanicia*  
<https://www.fernandomontielklint.com/kuka>)Estos (esqueletos son chanchos, cerdos. Y es hacer otra colaboración de otra manera, entonces viene con esto y todo lo hicimos en Bolivia, ésa es ella, salimos los dos en las imágenes. En los mercados compramos esto para le *pachamama* y la hoja de coca que es lo más normal allá, teníamos el espacio y lo íbamos adecuando. Todo lo hicimos en dos semanas, tiene *stopmotion* y tiene que ver con la hoja de la coca, con el hombre blanco, cómo la corrompió y todo esto.

MGGP: Es un poco complicado hacer la dirección de arte cuando estás en la residencia ¿no? Las cosas, ¿las encontraste allá o las llevaste de aquí?

FMK: Todo lo conseguimos allá en mercados, algunas cosas en Perú porque estábamos ahí antes. Pero anterior a este proyecto hice este otro, el de *Doubernard* y es como la referencia de dónde venía, de los álbumes de mi familia, por eso se monta así y se monta de esta manera que tiene el proyector.

MGGP: ¿Las anteriores son tu mamá, o tu abuela?

FMK: Mi abuela, todo lo que es fotografía de archivo es mi familia del lado materno. Esa es mi hija y mi esposa.

MGGP: ¿Y la usaste así por la idea del *invisible mom* de las fotos en las que la mamá estaba bajo un manta y sólo le ponían el ovalito encima?

FMK: Exactamente. Mi mamá falleció cuando yo nací así que también por eso la mujer es tan presente en este proyecto y por eso tiene la tela dorada en esta foto con mi hija. Este proyecto tiene mucho que ver con mi hija, es como hacerle un álbum familiar pero obvio, es una ficción, pero ella es la foto principal de todo. Es una familia de cazadores medio mojigata y obvio es una mentira porque el álbum familiar también es una mentira, pero con esto me fui descubriendo quien soy de donde vengo, fui conociendo a gente que me conocía. Hay de todo, ésta es mi abuelo. Esta señora con escopeta, esa me gusta mucho, pero parte de ellos eran de la familia de mi exesposa y cuando me separé ya pidieron que no las use.

MGGP: Esta no les gusta.

FMK: Ninguna, soy como el malo de la película

MGGP: ¿Dónde eran las locaciones?

FMK: En Toluca, de allá son. Y luego doy el brinco porque estaba hablando del pasado y ahora vengo con el proyecto que se llama *Distopía* como capítulo alternativo que estoy trabajando ahora también con fotos de archivo. Las estoy

pintando ya no sólo me las apropio, les intervengo con otras imágenes adentro. Y tiene que ver con distintos futuros, con la falta de alimento, la migración, el cuerpo humano como recipiente de dispositivos, es otra paleta de colores y otra forma de trabajar completamente. Este lo hice en Mexicali, y aquí ya me cambié a trabajar en digital porque me interesa que tenga una factura del futuro también, fotografiar algo sobre el panóptico, hay cámaras por todos lados, somos vigilados, siguen teniendo un sentido del humor pero más escondido.

MGGP: ¿El quién es?

FMK: Chente un amigo ¿lo conoces? De Kinkones del Ritmo, de un grupo de cumbia.

MGGP: Ubico al grupo

FMK: Él es el del grupo... Estoy haciendo también modelados 3D juntándolo con imágenes fijas, y todo este proyecto está hecho en Latinoamérica en Colombia, Perú México Chile y a ver qué más... cuestiones de proteínas y alimentos, cuestiones de género, ya no va a ser hombre y mujer, ya no va a haber género no va a ser necesario, una cuestión así también vamos a trascender el cuerpo. Ahí va ¿no? De antes a ahora ha cambiado radicalmente pero sigue uno preguntándose cosas.

MGGP: Tú generas muchísimo para cada proyecto y luego reduces.

FMK: Sí, siempre. Lo que pasa es que tiene que ver con el proceso, uno va madurando, ahora llegué a estas imágenes pero para llegar a estas, hice muchas. Yo sé que es una cuestión de madurar y madurar para llegar a lo que me está gustando. Hacer 5 o 10 y creer que son las grandes imágenes es muy pretencioso y da rabia; hay jóvenes que haces 5 imágenes y las enseñan por aquí y por allá y dices sólo es eso, qué flojera. Y yo voy haciendo ejercicios que igual luego no me gustan y son apuntes pero me llevan a otras cosas. Y ahora estoy haciendo apuntes como estos que se van a mover las nubes (me enseña una imagen en proceso) y me interesa que sea Latinoamérica porque es otra onda, el futuro se nos ha mostrado desde una visión eurocentrista o americana por eso estoy fotografiando por toda Latinoamérica.

MGGP: Ahora vamos a regresar a que me cuentes un poco tu historia. Entonces tu naciste en 1978 y me dices que tu papá que era psiquiatra y los metió a una escuela religiosa porque estaban cerca de la casa.

FMK: A mi me metió.

MGGP: ¿Gerardo no iba?

FMK: No, él ya manejaba ya estaba en otro lado.

MGGP: Pero tú desde pequeño ibas a escuelas religiosas ¿A cuáles fuiste?

FMK: Me tocó ir al CEYCA.

MGGP: De los legionarios.

FMK: Sí.

MGGP: ¿Y Gerardo dónde estaba?

FMK: Estaba en el Reina de México, en San Jerónimo.

MGGP: ¿Y por qué no los metió a la misma escuela?

FMK: Porque él desde los quince años, como no estaba mi mamá, ya usaba coche entonces el ya se podía mover, él me pasaba a recoger a la escuela.

MGGP: ¿Y después del CEYCA?

FMK: Me fui al INHUMYC, pero eso ya fue por mí.

MGGP: Pero el INHUMYC también es religiosa ¿no?

FMK: Pero no tenía ese carácter como el otro, nada que ver.

MGGP: Entonces ¿Cuándo empiezas a hacer foto? ¿Cuando estas todavía en el CEYCA o cuando ya te habías movido al INHUMYC?

Buena pregunta. Cuando estaba en el CEYCA tenía talleres de verano y hacía cosas con la estenopeica en la secundaria y ya en la prepa fue cuando empecé a hacer más, en el INHUMYC, hacía video, foto. Y ahora que me acuerdo hubo un concurso de video y quedé ahí como finalista, chavito yo.

MGGP: ¿Y de qué era el concurso?

FMK: De video.

MGGP: Pero ¿para la escuela, o El Niño y la Mar versión video?

FMK: No, creativo, de lo que tú quisieras, historias narrativas.

MGGP: Y ¿con qué lo hiciste?

FMK: Con V8, editaba con videocaseteras ponía dos videocaseteras e ibas cortando y pegando, parchando y todavía tengo el video en VHS, pero ya no tengo VHS para verlo.

MGGP: Te lo quedaste como trofeo nada más.

FMK: Sí.

MGGP: Cuando empezabas a hacer cosas con estenopeica, ¿Gerardo ya tenía el cuarto oscuro?

FMK: Sí, ya lo tenía.

MGGP: ¿Entrabas a hacer cosas?

FMK: A veces, y mi primer maestro fue Abelardo González que es cineasta ahora.

MGGP: ¿Y dónde fue?

FMK: En el Club Alemán, en los cursos de verano, ahí daba clases.

MGGP: ¿Y después dónde estudiaste?

FMK: Luego estudié en la Ibero, Comunicación, luego me salí y estudié en la Activa de Foto.

MGGP: Nunca terminaste Comunicación.

FMK: No, no.

MGGP: Y antes de la activa estudiaste en el Centro de la Imagen.

FMK: Fue antes, durante y después.

MGGP: ¿Con quién tomaste cursos, de quién te acuerdas?

FMK: Con Jesús Sánchez Uribe con Michael Akerman, David Miller, tuve uno que mi tutor era (Gerardo) Suter... ¿con quién más? De los que recuerdo Marcos López, con Paul Graham y fui medio asistente en un taller de Daniel Joseph Martínez uno de Los Ángeles que se quita la cabeza.

MGGP: Sí, uno chicano.

FMK: Sí, con él.

MGGP: ¿Con Martínez fue también en Centro de la Imagen?

FMK: Sí también, fue cuando todavía tenían buenos talleres.

MGGP: Él tuvo una exposición en el Carrillo Gil. Fue por la época.

FMK: Sí antes, mucho antes estuvo la exposición.

MGGP: Y por ejemplo el de Suter fue el...

FMK: El Seminario de Foto en el 2005.

MGGP: Ahí conociste a Adela ¿no?

FMK: Si, ahí estudiamos juntos.

MGGP: Por ahí ten menciona en una entrevista.

FMK: ¿Adela? ¿A poco?

MGGP: Sí, que estudiaron juntos y que tu le ayudabas con *Photoshop*.

FMK: Ah sí, es que le perdí el rastro pero sí, creo que vive en Estados Unidos ahora.

MGGP: ¿Estabas en Centro de la Imagen y Activa a la par de la Ibero?

FMK: Sí, y a la par tomaba clases de oyente en el ENAP.

MGGP: ¿De qué eran tus clases?

FMK: De dibujo con Chuy creo o Chong?

MGGP: Jaja No, Chuey, él lleva la vida ahí.

FMK: Sí pero estuve un semestre nada más, pero ni se acuerda de mi, fue clase de oyente nada más.

MGGP: Y luego ¿En qué seguiste o en qué trabajaste?

FMK: Me salí de casa de mi papá y trabajé en Palmera Films.

MGGP: Esto fue antes del FONCA y de la serie *Intimidades*.

FMK: Sí *Intimidades* lo hice cuando estaba en Palmera Films, mas o menos, luego estuve con Enrique Segarra; que es un fotógrafo que se dedica a producto totalmente, y de ahí hice ya mi estudio con mi hermano que ya llevamos como 12 años, más o menos.

MGGP: Me contaste que te fuiste del estudio de Segarra cuando ganaste el premio Id.

FMK: Sí justo, porque le dije que me tenía que ir a Londres por le premio y me dijo: pues aquí tienes trabajo y si te vas, no te quedas, pero aprendí mucho ahí era otra cosa.

MGGP: En Palmera Films ¿Qué hacías?

FMK: Editor de Video para cortinillas del (Canal) 22.

MGGP: En algún momento asististe a Oscar Necochea y Marianna (Dellekamp)

FMK: Si antes de Palmera.

MGGP: Entonces lo más chiquito.

FMK: Si con ellos estuve como uno o dos años.

MGGP: Entonces tu ya estabas fuera de casa de tus papás cuando ganas el Id, ¿Dónde estabas viviendo?

FMK: En Tepepan.

MGGP: ¿Cuándo te mudas al centro?

FMK: Con la Beca del FONCA en 2005.

MGGP: ¿Y por qué elegiste el Centro?

FMK: Para cambiar de ambiente del sur para ver qué pasaba por ahí.

MGGP: Y ahí conociste a Madlen (Schering)

FMK: Sí ahí, ella me ayudó para exponer en el Museo Archivo de la Foto y no nada más eso antes éramos muy unidos; sí la conocí en esa época, del centro.

MGGP: Sí, hablé con ella y me dijo que vivía en el (Hotel) Virreyes<sup>119</sup> y que era un caldo muy interesante.

FMK: Sí bien interesante.

MGGP: ¿Tú te llevabas mucho con los que estaban ahí?

FMK: Con ella nada más, y con Bennedict que es fotógrafa, una francesa.

MGGP: Si creo que fue ella la que la metió al (Hotel) Virreyes.

FMK: ¿Ah sí? Tienes ya todo controlado ahí ¿verdad? (viendo mis notas) Está bueno.

MGGP: Pues es que está muy padre la historia y se me hace una época muy padre en México y no hay mucho de esto.

FMK: No, no hay nada.

MGGP: Hay quienes dicen que lo alternativo para cuando cierran La Panadería. Pero hay un chorro de cosas que se estaban moviendo muy interesantes.

FMK: Sí, diferente.

MGGP: ¿Dónde estaba tu departamento?

FMK: El del centro estaba en Ayuntamiento, después me moví a la (colonia) Narvarte, a Obrero Mundial con Pestalozzi y ahí estuve como 4 o 5 años; de ahí me casé y me fui a la (colonia) Roma, a Chiapas con Jalapa, estuve un año ahí;

---

<sup>119</sup> En ese lugar se buscaba que todos lo inquilinos fueran artistas o se dedicaran a la cultura, se hacía una solicitud y entrabas a una lista de espera.

después nos fuimos a Narvarte, a Morena con Mitla, de ahí nos fuimos a (la colonia) San Pedro de los Pinos a Calle Dos o Calle Uno<sup>120</sup> una que tiene un Pizza Hut , ahí y de ahí me separé y me fui al sur y ahí sigo.

MGGP: Y empezaste el estudio con Gerardo, ¿porqué lo decidieron poner juntos?

FMK: Porque hacemos lo mismo y somos familia por qué no hacer un negocio juntos?. Ahora últimamente mi vida ha cambiado un poco estoy entre México y Chile viajado y así ando un poco, viajo para mis proyectos y ahora tengo la beca del Sistema Nacional (de Creadores) entonces estoy siempre dándole.

MGGP: El estudio al principio, ¿dónde estaba?

FMK: Al principio estaba en Coyoacán en la calle de Moctezuma, estuvo unos años y luego nos fuimos a la casa de Trisha Ziff la esposa de Pedro (Meyer) ahí estuvimos un par de años, y de ahí nos mudamos para acá, a la (colonia) Cuauhtémoc porque necesitábamos algo más grande, acá lleva como 8 años o 9.

MGGP: Sí, me contaba Madlen que ella llegó a asistirte en algunas fotos cuando estaban en casa de Trisha.

FMK: Sí, ella sale en una imagen en casa de Trisha; en la de la alberca, ésa es ella, qué buena onda ¿la has contactado?

MGGP: Sí hable con ella por *Hangouts*<sup>121</sup>

FMK: ¿Y qué? ¿se sorprendió?

MGGP: Sí, me dijo que no sabia qué decirme porque cuando tu lo vives no crees que a nadie más le va interesar.

FMK: ¡Qué buena onda!, fue una época muy importante en mi vida, la del centro, porque me dio la oportunidad de conocer otra gente. ¿A quién más has contactado?

MGGP: Entrevistarte, nada más a ti y Madlen, pero he revisado varios proyectos y hay unas cosas de Busquets donde creo que hay unos puntos de contacto; como lo urbano pero tocados de manera completamente diferente.

FMK: Sí, con Busquets tuve poco contacto, sí me llevo pero eran mundos aparte.

MGGP: Madlen me contó de Gran Angular<sup>122</sup> que expusiste en la primera muestra.

FMK: Sí, Madlen es buena onda vive en Berlín ¿no?

MGGP: Sí, pero bueno, estábamos en que vivías en el centro en 2005 y que ganas el FONCA y ahí conociste a Miguel Calderón ¿no?

---

<sup>120</sup> Probablemente Calle 20 porque el *Pizza Hut* esta en Revolución y Calle 20.

<sup>121</sup> Aplicación de Google que permite hacer videoconferencias.

<sup>122</sup> Un bar en la Calle de Regina en el Centro Histórico de la CDMX que funda Francisco Mata con Madlen y otro socio en el cual realizaban exposiciones y duró sólo un año.

FMK: Sí, ahí lo conocí de hola y adiós, pero sí.

MGGP: ¿Y después seguiste en contacto con él?

FMK: No, si nos vemos nos saludamos pero nada más.

MGGP: ¿Y te gusta su obra?

FMK: Sí, me gustaba muchísimo.

MGGP: ¿Y con Yoshua Okón?

FMK: Con Yoshua le llegué a hacer algún retrato alguna vez, y otra me contacto para ayudarlo en una producción que no se hizo. Fue hace mucho, cuando estaba yo en el Centro de la Imagen en el Seminario, porque él me dio clases también; era como un taller en el Seminario del Centro de la Imagen, también estaba Ana Elena Mallet, Alejandro Castellanos, uno que se llama José Luis Barrios, ese si me dió mucha flojera.

MGGP: JAJAJA, sí, yo tomé clase con él, estaba mucho en le Centro (de la Imagen) en esos momentos ¿no? Porque en la Bienal de 2006 hace el texto introductorio.

FMK: Si yo creo que sí, y estuve en 6 bienales consecutivas, desde *Tres*.

MGGP: Ese mismo 2006 tuviste tu individual de *Espacio Confinado* esa fue la única individual que tuviste en Centro de la Imagen.

FMK: Sí.

MGGP: Me contabas, ¿Con quién más te llevabas?

FMK: Con Renato Garza, ya nos vemos poco, pero nos vemos todavía, con Emilio Chapela me llevé un poco en ese tiempo. Con Txema Novelo poco, con un amigo de Txema que es actor ahora, es artista actor ¿Emilio? ¿Emilio Valdez? Pero digo nos llevábamos en ese entonces nada más.

MGGP: ¿Y cómo hiciste *click* con Renato?

FMK: Con Renato enseguida, pues es de la fiesta, y como estaba en medios alternativos pues había buena conexión, buen rollo.

MGGP: Él ahí tenía su proyecto de alfombras de la Mara Salvatrucha.

FMK: Sí, justo estaba apenas trabajando eso y hay una foto en la que sale Adela pero esa no te la he mostrado de *Tiempos Modernos*.

MGGP: Sí me la enseñaste.

FMK: Esa fue la primera con la que empecé a experimentar en *Tiempos Modernos*.

MGGP: Por ejemplo, cuando hiciste *Espacio Confiando* y *Tiempos Modernos* entraban y salían fotografías y personas ¿por qué movías las series?

FMK: Porque *Tiempos Modernos* era como la continuación con otro nombre.

MGGP: Y *Nirvana* la sientes como del mismo grupo.

FMK: No distinto *Nirvana* y *Actos de Fe* de alguna manera como que son pareja pero también son distintos... Con Pedro Meyer también fue muy solidario, le enseñaba fotos es muy amigo también.

MGGP: Y desde el principio?

FMK: Más o menos desde el principio, porque me acerqué, no me conocía ni nada yo le quería tomar una fotos para una cosa y muy amable, y me invitó a Zona Zero en ese entonces y nos hicimos muy amigos.

MGGP: ¿Y lo conociste por el Centro de la Imagen?

FMK: No, yo solo le escribí.

MGGP: La relación con Gustavo Prado, ¿cómo fué?

FMK: Gustavo estuvo súper presente siempre, luego hubo un distanciamiento y ahora ya fue como un reencuentro en Monterrey (CONARTE XV Encuentro de Fotografía / NL Foto 2017) y siempre ha sido alguien muy querido.

MGGP: ¿Y cómo era la dinámica?

FMK: Él era el curador del Centro de la Imagen, y el me ayudó a hacer el primer catálogo, él lo diseñó y estaba muy metido, como que él era un mentor, siempre lo mostraba y siempre fue un apoyo.

MGGP: ¿La relación con Trisha cómo fue? Aparte de que tenían el estudio en su casa, porque también escribió de tu trabajo.

FMK: Sí, escribió de él, porque teniendo el estudio ahí yo se lo pedí y luego ella me invitó muy amable a estar en una exposición del Che Guevara que era "*Che and Revolution*",<sup>123</sup> con una foto que estaba un payaso y un niño que salía con una playera del Che, que es su hijo pero bueno, la metió por la playera del Ché, y de ahí me movió con algunas exhibiciones y fue como alguien muy cercana y hubo un buen *click*.

---

<sup>123</sup> *Che Revolution and Commerce: The Legacy of Korda's Portrait of Che Guevara*, Mayo 2005 UCR / CMP

MGGP: Tienes una exposición que a mí me parece rarísima, te invitaron a una Semana Cultural Lésbico Gay.<sup>124</sup>

FMK: Ah sí, pero hace mucho. Me invitaron los dueños de... el General? Jacalito? Se me fue el nombre es un lugar de comida de un escritor y su pareja en el centro histórico que tenían al lado de lo que es el nuevo Salón Corona, el que está en el paso Dante a lado estaban ellos. Ahora se me fue el nombre, no sé de qué los conocí, de la vida, seguramente fueron a alguna fiesta en mi casa y de ahí.

MGGP: Que eran legendarias las fiestas en tu casa.

FMK: Sí, pero, ¿por qué salieron ellos? Ah, porque ellos la estaban organizando.

MGGP: No estoy segura si era La Semana (Cultural Lésbico Gay) o era otro alrededor de La Semana.

FMK: Sí, sí era en La Semana y me tomaron como poster y toda la cosa.

MGGP: Si se me hace rarísimo porque nunca le había dado una lectura gay a esa imagen (una imagen de *Tres* donde sale Fernando vestido de novia casándose consigo mismo)

FMK: Pues, yo tampoco, pero ellos la tomaron por ese lado, digo esta bien.

MGGP: Sí, es otra lectura.

FMK: Sí, es válido.

MGGP: Cuando lo vi me pareció la exposición más *random* en la historia.

FMK: Sí, pues también me gusta probar por otros lado y no pasa nada, yo creo era uno de los único *bugas* ahí. También Armando Cristeto siempre ha sido muy apreciado igual siempre ha estado apoyando.

MGGP: Pero con él no hay una relación tan cercana tampoco, ¿no?

FMK: No que le hable por teléfono, pero siempre que nos vemos hay mucho cariño y siempre he estado invitado a las clases en San Carlos. Él es de los que conocí cuando apenas empezaba a hacer foto y él estaba en el Consejo Mexicano de Fotografía y ahí fue cuando lo conocí; él me conoció de 14 o 15 años, entonces de alguna manera siempre hay una cercanía.

---

<sup>124</sup> No fué en la semana cultural fue en: *Historias de amor. Colección visible de arte contemporáneo con temática Lésbico, Gay, Transexual, Bisexual (LGTB)*, montada en la Academia de San Carlos Octubre 2009. Asociación Cultural Visible. Colección Visible de Arte Contemporáneo.

MGGP: ¿Con qué otro personaje de la foto recuerdas que tenías contacto?

FMK: No se me viene nadie a la mente, como que nunca he estado mucho en grupos.

MGGP: No, pues tu producción es muy personal, pero para hacerme justo esta idea del ambiente.

FMK: Pues es que había mucha gente que no tenía nada que ver con el ambiente artístico como Sue Ellen Mason, que no tiene nada que ver con la foto.

MGGP: ¿Qué hace?

FMK: ¿Ella? Fiesta y era una americana que en cualquier lugar en el que estabas en la noche, en los mejores lugares, ella estaba; y es como una hermana para mí, vivió conmigo un rato. Esa era como mi banda, mi gente, el Renato, ella, Sergio Gómez Tagle, estaba el Pete, Pedro Prieto.

MGGP: ¿El que me comentabas que conoces desde la prepa?

FMK: Desde la universidad, sí, con él y ¿quién más estaba? En algún momento me llevé con Naomi Ulma, la cineasta, porque ella era ex novia de mi hermano. De hecho cuando viví en el centro fue porque era la casa de ella, y ella me la pasó a mí, ya me acordé.

MGGP: ¿Y cuándo hiciste el proyecto con Gerardo, no fue raro colaborar?

FMK: No, porque ya teníamos el estudio. Entonces, ya llevábamos un rato con el estudio y fue, bueno, vamos a hacer algo autoral y fue distinto pero fue bien. Sólo que uno tiene una dinámica y otro tiene otra y se complementan y ahora estamos haciendo más animación y video en el estudio.

MGGP: Pero no planean hacer nada autoral en el horizonte.

FMK: No, ya saldrá o no.

MGGP: Las bienales en las que estuviste fueron *Tres* (2004)

FMK: *Tiempos Modernos*(2006), *Nirvana*(2008), *Actos de Fe*(2010) , *Doubernard*(2014) ah y la de *Sinapsis*(2012) que fue en el CNA y ya no metí en esta bienal y metí a éste de Monterrey ( CONARTE XV Encuentro de Fotografía / NL Foto 2017 ) que es como una bienal, y ya por ahí acabaron para mí los concursos.

MGGP: Por ahora.

FMK: En México ya, como que ya hasta ahí, ¿no? Más bien a seguir produciendo y a ver qué.

MGGP: Sí, lo de las residencias está buenísimo

FMK: Sí, más residencias, porque este año tuve la de Bolivia y el siguiente año queremos, bueno, quiero meter una para Suiza.

MGGP: ¿Y desde cuándo estás colaborando con tu chica? ¿Cómo se llama?

FMK: Mi chica, Antonieta Clunes. Ella es más como de artes mediales con foto, con máquinas que construye. Construye proyectores desde cero, máquinas con movimiento.

MGGP: Más hacia *Arduino* y *Copy Left*

FMK: Exacto y con ella llevamos como 2 años trabajando juntos, que bueno, juntos me refiero a que ella tiene lo suyo, yo lo mío, y a veces colaboramos y para mí es importante en este proyecto de *Distopia* porque tiene que ver mucho con las pláticas que hemos tenido.

MGGP: ¿Y ella aparece?

FMK: Sí, es la chica que aparece siempre ahí, la que aparece todo el tiempo.

MGGP: Entonces eso se ha mantenido siempre en tu trabajo fotografiar gente que...

FMK: Sí, que es más cercana, en este aparece gente que desconozco, que es lo interesante par mí, pero sigue apareciendo gente que es más cercana a mí.

MGGP: Y por ejemplo el trabajo con le espacio me llama la atención porque es...

FMK: Sí, ese es más abierto ¿no?. Empieza a haber exteriores, antes era un espacio más cerrado y me interesaba por la dinámica que podía generar cierta narrativa dentro de un espacio, y podía yo modificar, mover, iluminar y como yo empecé a hacer fotos desde mi habitación, eso fue mutando poco a poco.

MGGP: El video de VHS, ¿también era en tu habitación?

FMK: Era en casa de mi papá, no era en mi habitación, pero era dentro de toda la casa, siempre fue interiores y lo ultimo, si te fijas, son espacios grandes, paisaje y nuca había experimentado eso .

MGGP: Los elementos que incluyes, que son elementos de consumo, el iPod , todo eso ¿los colocas ahí a propósito?

FMK: Sí, claro para que tenga cierta lectura del contexto histórico también y es lo que nos rodea, eran objetos de la mismas personas, había veces que yo llevaba, entonces lo mezclaba un poco.

MGGP: Me mostraste las fotos de las cajas de ACE, ¿ésas todavía existen?

FMK: No, ya no, porque las fui perdiendo durante las mudanzas, Las usaba para mover mis libros, creo que tengo una todavía. Las usaba hasta que me casé y me las fueron tirando.

MGGP: ¿Qué era lo que te llamaba (de las cajas)?

FMK: El color, el diseño, como muy raro, muy comercial, pero tenía naranja y amarillo y quería hacer un muro lleno de estas cajas porque me parecía muy interesante este objeto de consumo que al final también es basura.

MGGP: ¿Tú crees que también trabajar en foto comercial afectó tu gusto por la publicidad, o tu gusto por la publicidad viene de antes?

FMK: No, pues había que vivir de algo y me interesó; no es que lo haga tanto por trabajo, pero mi vida es visual, entonces, la manera de abordar la imagen de una manera comercial también te invita a resolver cosas desde otro punto de vista que tiene que ser más rápido, más ágil y depurar la técnica; a eso me ha ayudado mucho. Y también busco poner un sello personal en la foto comercial porque casi toda la fotografía comercial es muy parecida y trato de hacer algo que no me aburra, hacer algo distinto, no es que sea mejor o peor, pero creo que es como tratar de generar un discurso propio dentro de lo comercial.

MGGP: ¿No es difícil tener clientes que quieran cosas nuevas?

FMK: Si, es muy complicado, porque no son muy arriesgados, pero cuando son los agradeces, y si hay gente que te deja hacer la dirección de arte, las ideas. Esa onda del estudio, que es un laboratorio de ideas y generemos el contenido y hacia donde va; y ha ido mutando porque ya no nos quedamos en foto, hacemos video hacemos animación hacemos *gifs*.

MGGP: ¿Cuántos son en el estudio?

FMK: Somos 3, mi hermano, una productora y yo y antes estaba mi asistente pero se acaba de ir, pero estuvo con nosotros 8 años. Es pequeño porque eso te ayuda a hacer cambios; no es una empresa que sólo trabaje para hacer dinero, dinero, dinero, no nos interesa tampoco

MGGP: Me decías la otra vez que hablamos que no te acordabas de muchas portadas de discos que te marcaran que eras más de pelis

FMK: De portadas de discos sí, hay algunas que recuerdo como de *Nirvana* de *Björk* de *Alice in Chains*, cosas así o *Sonic Youth*, pero tampoco era un mundo que repercutiera tanto en lo visual.

MGGP: ¿Que sí repercutía en lo visual?

FMK: El cine, totalmente.

MGGP: ¿Y de videojuegos?

FMK: De videojuegos me gusta por ejemplo el contra *Mario Bross*, más de pistolas *Doom Lary*, *Glider* que era un avioncito de papel, *Pac Man* y eso no me tocó

tanto, había uno de *Kung Fu* de karate, *Mortal Kombat* y *Street Fighter* esos eran porque me tocaba ir por las tortillas o ibas a la tienda y ahí estaban las máquinas.

MGGP: ¿A la fecha juegas videojuegos?

FMK: No, ya no, bueno, hay veces que me han prestado la consola y juego un rato pero prefiero hacer otras cosas ,a veces llego a jugar *Bioshock* y *Halo* esos son. Pero ya no estoy tan clavado en los videojuegos pero en las pelis siempre y el internet ceo que ha cambiado la forma e ver las cosas.

MGGP: Ves que al principio te decía que había encontrado el *Flickr* viejo de Dante(Busquets) y este sitio de *Zone Zero*<sup>125</sup>, tú llevas un archivo propio de todo, pero también hay ejercicios y así porque hay fotos que vi una vez y no volví a ver. Por la época de *Espacio Confinado* había una de un secuestrado en una azotea...

FMK: Sí, esa es de *Espacio Confinado*.

MGGP: Había otra dentro de un coche

FMK: Sí, esa era en Morelia, sí esas como que al final no me gustaron y las dejé morir.

MGGP: Entonces ¿qué opinas de que de repente se retomen esas imágenes?

FMK: Pues no esta mal, pero no me motivan tanto, ya son fases de vida en las que tienes chispazos de unas ideas que entran en alguna serie y ya pasa el tiempo. Tengo una que es como medio una orgía, y esa por ah, algún coleccionista se la quedó en España, pero no es una imagen que me motive a mostrarla. Era como un homenaje a Álvarez Bravo a la *Buena Fama Durmiendo*, está alguien durmiendo y arriba en la cama había cuatro tipos teniendo ondas, era una puesta en escena. Esa nunca ha estado en línea esta llena de colores azul con rojo, luces.

MGGP: El humor no sale de tus fotos pero la fiesta sí ha ido desapareciendo.

FMK: Sí cada vez menos, y yo creo que acabó en *Espacio Confinado*, fue muriendo esa parte de la fiesta, estaba presente como implícito

MAGGP: ¿ A qué crees que se deba eso?

FMK: Pues a que vas creciendo y madurando, no creo que esté mal la fiesta, pero creo que muchos de los trabajos tenían que ver con ese mundo, pero también vas viendo otras maneras, otras realidades, ya no es solamente eso, si no sería demasiado superficial.

MGGP: Me gustaría retomar esta parte del *flickr* porque me parece muy interesante

---

<sup>125</sup> <http://v1.zonezero.com/exposiciones/fotografos/klint/index.html>

FMK: Yo tuve *Flickr* también pero fue mutando.

MGGP: Sí, como en su época fueron *Messenger*, *Hi5*, y todo eso se quedó congelado y olvidado en el tiempo, pero justo se vuelve algo extraño porque cosas que podrían haber sido ejercicios se retoman y ¿qué onda? Ustedes siguen vivos como para decir si era una ejercicio o no y es como archivo vivo.

FMK: Sí, y está un poco desperdigado todo, en la nube esta toda información seguro encuentras pero hay que estarle rasque y rasque , y me tocó ese cambio generacional que era el periódico y ahora nadie sale en el periódico, ahora las imágenes o artículos en periódico son raros, es en blogs, pero me pasó a mi ese cambio. *Tiempos Modernos* y *Nirvana* fueron como las últimas cosas en periódico y en revistas, hay algunas cosas que siguen saliendo pero ya no son la norma.

MGGP: Me decías que *Intimidades* lo habías hecho a la par de David Miller y *Tres* con Marcos López

FMK: Marcos López creo que tiene un influencia grande en mi trabajo. Al tomar el taller me di cuenta de cómo dirigir ciertas actitudes, personajes, si es como referente importante. Se convirtió en amigo y luego le ayudé en algunas cosas de su trabajo.

MGGP: ¿En qué colaboraron juntos?

FMK: Le ayudamos, Gerardo y yo, para hacer unas fotos de luchadores en México, en unas salen unos luchadores en el ring con unas chicas, en otra sale otro luchador no me acuerdo el nombre y otra sale un mural del Dr Lakra. De hecho hice muchas colaboraciones, hice una con mi hermano (Matehuala) una con un americano que se llamada Daniel Patrik Hemteter que se llama *Internationalitte* lo tuve un tiempo en la red y luego lo bajé y con él hice otra colaboración. Él es escritor pero juega más con los textos, hace cuadros, pinturas y vas a ver que lo que hace es muy distinto, es de New Jersey.

MGGP: ¿A él cómo lo conociste?

FMK: Lo conocí en un bar en Berlín y luego el vino a México y me buscó para que trabajáramos juntos, luego se fue y regresó, nos volvimos a ver en San Miguel de Allende y continuamos el trabajo. Y luego la otra colaboración fue con mi hermano con Daniel y con Antonieta, como que me gusta esta onda de colaboraciones y que se convierta en algo colectivo. Y el Internado Creativo fue eso probar intentar hacer algo colectivo pero individual.

MGGP: ¿Y no te quedaste con ganas de hacer otro internado creativo?

FMK: Pues sí, pero ya será en otra edición, algo distinto con otra gente y en otro país, otra dinámica, pero que crezca y madure la idea. Fueron 5 años de eso

MGGP: ¿Algo en especial que recuerdes que haya salido del internado?

FMK: Pues la exposición en la calle, en una casa antigua y de ahí mi idea era poner todo el trabajo de todos y que fueran conectándose unas imágenes con otras y de eso una chica retomó la idea y ahora tiene una galería en Guadalajara, en la calle hace eso, se llama Rocío.

MGGP: Pues yo creo que con eso yo ya estoy, ahora salieron más cosas.

FMK: Buenísimo.