

**¿FICCIÓN COMO REALIDAD O REALIDAD COMO FICCIÓN?:  
LA OBRA DE FERNANDO MONTIEL KLINT**

TESIS  
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:  
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

Presenta

**Lic. Brenda Stella Cárdenas Barrios**

**Directora de la tesis**

Dra. Laura González Flores

**Asesores**

Mtro. Luis Argudín

Mtro. José Antonio Rodríguez

Mtro. Marco Antonio Albarrán Chávez

Mtra. Yaní González Torres



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**  
**POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE**  
MÉXICO, D.F. 2009

# **CONTENIDO**

<b>I.</b>	<b>Introducción</b>	<b>5</b>
<b>II.</b>	<b>Un breve recuento</b>	<b>8</b>
<b>III.</b>	<b>El desarrollo de la fotografía artística en México</b>	<b>11</b>
<b>IV.</b>	<b>Fernando Montiel Klint y la paradoja visual</b>	<b>21</b>
<b>V.</b>	<b>Un síntoma de la fotografía posmoderna: FMK</b>	<b>51</b>
<b>VI.</b>	<b>Bibliografía</b>	<b>54</b>
<b>VII.</b>	<b>Anexo</b>	
	<b>Entrevista realizada a Fernando Montiel Klint</b>	<b>57</b>
	<b>Síntesis curricular</b>	<b>65</b>
<b>VIII.</b>	<b>Índice de imágenes</b>	<b>66</b>

# I. INTRODUCCIÓN

**D**esde la aparición de la fotografía y hasta nuestros días, se ha escrito mucho al respecto de ésta. Su desarrollo se ha dado de acuerdo a cada uno de los momentos históricos, además de los cambios a los que ésta ha sido sujeta, como la evolución técnica y la temática que se ha abordado en cada uno de sus periodos a partir de su invención en el siglo XIX. Esta relación, entre las recientes propuestas fotográficas y sus nuevas implicaciones técnicas ha cambiado el discurso en cuanto a teoría e historia de la fotografía se refiere. Hoy en día puede hablarse de una fotografía que posee las mismas cualidades, géneros y prácticas de hace dos siglos, sin embargo, éstas son reinventadas, apropiadas y utilizadas de diferente manera por los nuevos fotógrafos o artistas, que elaboran discursos a partir de propuestas interesantes presentadas ante los ojos del espectador contemporáneo.

Dentro de este nuevo marco de la fotografía, aparece la obra del joven fotógrafo mexicano Fernando Montiel Klint (1978- ), que refleja una mirada original del mundo en el que vive, lo traduce en imágenes donde explora y juega al borde de la relación entre lo ficticio y lo real.

De su vasta obra fotográfica, éste ensayo analizará aquella obra que representa conceptos religiosos y que resulta ser un tópico recurrente en su producción. Las imágenes se eligieron entre dos series: “Espacio confinado” y “Nirvana”, realizadas en el periodo que abarca del 2004 al 2007 aproximadamente.

¿Qué es lo que hace éste fotógrafo para crear ficciones a partir de la realidad?, ¿Cuál es la lógica propia o la ficción personal que muestra en su producción?, ¿Por qué su obra figura entre el documento y el ilusionismo? A través de un recorrido que contextualice el

momento histórico de Montiel, me propongo analizar las imágenes para responder a estas inquietudes y develar el papel que juegan las expectativas del mismo en el ámbito de la fotografía mexicana contemporánea.



Fig. 1. Fernando Montiel Klint, "Adiós", 2005; de la serie *Espacio Confinado*.

El propósito de este ensayo es explorar bajo la mirada de este fotógrafo, una de las vertientes que la fotografía ha alcanzado a finales del siglo XX y principios del siglo XXI en nuestro país. El objetivo será resaltar cómo ésta vertiente se ha acentuado en la fotografía de autor, y la manera en la que Fernando Montiel ha asumido este rol.

Sin dejar de lado detalles y protagonistas, este trabajo intenta, en primera instancia, ofrecer un contexto general de la fotografía mexicana y, posteriormente, establecer el caso concreto de la obra de Fernando Montiel Klint.



Fig. 2. Julio Hernández Dávila, "Fernando Montiel Klint. México, D.F.", 2008.

## II. UN BREVE RECUENTO

Desde el nacimiento de la fotografía en 1839<sup>1</sup> y hasta nuestros días, ésta se ha desarrollado principalmente en dos grandes vertientes que continúan vigentes dentro de la estética de la imagen fotográfica: la fotografía artística y la fotografía documental. Con su surgimiento se transformó la manera de percibir el mundo y los acontecimientos que en él ocurrían, debido a la asombrosa capacidad de fragmentar la realidad, extraerla del *continuum* temporal y materializarla en trozos de papel que contenían registros de ésta para la posteridad. Su aparición no solo tuvo secuelas en la forma de mirar al mundo, también impactó en el ámbito del arte y repercutió en la evolución de la pintura decimonónica. La fotografía transformó la representación mimética e instantánea de la pintura,<sup>2</sup> la cual a partir de entonces se ocupó de la evolución de su medio y reflejó sus inquietudes particularmente en los llamados movimientos de Vanguardia.<sup>3</sup>

En un principio, la fotografía se empleó principalmente para la realización de retratos. Debido a su servilismo mecánico y reproductor<sup>4</sup> fue desdeñada y no fue considerada como un proceso artístico autónomo, a diferencia de la pintura. De este modo y como una propuesta para enaltecer su medio, los primeros protagonistas de la historia de la fotografía reto-

---

1 En este año se presenta el descubrimiento de Daguerre en la Academia de Artes y ciencias y es reconocido oficialmente como el año del nacimiento de la fotografía y a Louis Mandé Daguerre como su inventor en Francia. En Bourdieu, Pierre, *La fotografía: Un arte medio*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979, p 330.

2 A partir de la incursión de la fotografía, la pintura ya no necesitó representar miméticamente la realidad, ni mucho menos realizar pinturas en el instante en el cual se presenciaba un acontecimiento digno de representar tal como los impresionistas lo hacían. Incluso el pintor francés Paul Delaroche anunció la muerte de la pintura. En Batchen, Geoffrey, *Arder en deseos: la concepción de la fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p 206.

3 "...el desarrollo de la fotografía obligó a los artistas a ir más allá en sus experimentos y exploraciones. La pintura no necesitaba desempeñar una tarea que un ingenio mecánico podía realizar mejor y a menos coste". En Gombrich, E. H., *La historia del Arte*, Diana, México, 1995, p. 525.

4 La fotografía fue considerada como la servidumbre de las demás artes por el poeta Charles Baudelaire, quien la descalificó estéticamente, por lo cual reprochó su servilismo reproductor mecánico, opuesto a creación y a la invención artística. En Gubern, Roman, *El eros electrónico*, Taurus, Madrid, 2000, p. 11.

maron elementos de los cuales la pintura se había despojado, copiaron sus composiciones, sus temáticas, sus géneros. Bajo esta inquietud hicieron surgir a la fotografía pictorialista,<sup>5</sup> que buscó en la experimentación y con recursos técnicos su validación como medio dentro de las artes imitando los convencionalismos de la pintura. No obstante, el desarrollo de la fotografía de finales del XIX que comienza con la imitación del medio pictórico cambia a principios del siglo XX. Atendiendo al lema “la forma sigue a la función”, la fotografía encontró una estética que la consolidó como un medio artístico legítimo y autónomo, basado en las propiedades y características específicas de su propio medio de expresión: la fotografía Directa.<sup>6</sup> Ésta se caracterizó por la captura de instantes cotidianos que aparecían frente a la lente del fotógrafo y que eran realizadas principalmente en exteriores debido a la adopción de cámaras más compactas. Los fotógrafos que practicaron la fotografía directa realizaron imágenes sin trucos técnicos, aprovecharon la nitidez de la imagen y se apartaron de los procesos que dominó la obra de los pictorialistas. Utilizaron primeros planos, texturas y formas simples; reprodujeron los acontecimientos que ofrecía el mundo con la mayor fidelidad y el mayor purismo técnico. Los temas que abordaron iban desde la cotidianeidad de la sociedad hasta la captura de las formas en las edificaciones y las texturas de la naturaleza. Por lo que la fotografía comenzó a explorar otras vertientes técnicas tales como la doble exposición, la fotografía abstracta, las so-

---

5 Los pictorialistas encontraron sus recursos expresivos en las texturas, los contrastes y los colores utilizados en los llamados procesos de control (tales como: las cianotipias, las gomas bicromatadas, etc.), en los desenfoques hechos con lentes flou y en el uso de temas cotidianos, como una manera de hacer que el medio dejara de ser sólo un proceso mecánico y resultara más artístico y de este modo se validaría a la fotografía dentro del arte.

6 Se considera fotografía directa a aquella en la que el fotógrafo no interviene en el momento de la toma, es decir no arregla ni construye la escena a fotografiar, no hay una concepción previa, sino que la imagen se adquiere directamente en el momento que se “encuentra”. La autonomía que el mismo medio adquirió fue la causa del nacimiento de grupos como el “F64”, el cual se llamó de este modo debido a la máxima apertura de diafragma que los fotógrafos utilizaron, con la cual adquirieron mayor profundidad de campo y nitidez en la imagen. Éstos realizaron imágenes sin manipulación y que no aludían directamente a la realidad, las imágenes eran honestas con el referente real. El grupo trabajó bajo los estándares de la fotografía pura o directa y “el distintivo f/64 se aplicó a fotógrafos que ninguna relación tuvieron con el grupo original. Beaumont, Newhall, *Historia de la fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p. 167.

larizaciones y los *collages*, entre otras. Estos procesos se convirtieron en alternativas para elaborar imágenes fotográficas que permitieron a los fotógrafos inmiscuirse en los circuitos del arte, participar de la modernidad y de las tendencias vanguardistas.

A grandes rasgos, éste fue el proceso en el cual la historia de la fotografía ha reflejado una tendencia a bifurcarse principalmente en dos ramas: la documental,<sup>7</sup> de la cual la fotografía directa es antecesora, y la artística, que transgredió el purismo técnico para convertirse en un medio de expresión creativo.

---

7 “El documental es un enfoque y no una técnica, es una afirmación y no una negación. La actitud documental no es el rechazo de elementos plásticos, que deben seguir siendo criterios esenciales en toda obra. Solamente da a esos elementos su limitación y su dirección. Así la composición se transforma en un énfasis, y la precisión de línea, el foco el filtro, la atmósfera –todos esos componentes que se incluyen en la ensoñada penumbra de la calidad- son puestos al servicio de un fin: hablar, con tanta elocuencia como sea posible, de aquello que debe ser dicho en el lenguaje de las imágenes” Roy E. Striker, en Beaumont, Newhall, *op. cit.*, p. 1180.



### III. EL DESARROLLO DE LA FOTOGRAFÍA ARTÍSTICA EN MÉXICO

El surgimiento de la fotografía no fue propio de Europa y Estados Unidos, también tuvo su implicación en México a principios de 1840, fecha en la que se elaboraron los primeros daguerrotipos en el país, los cuales constituyeron una auténtica sensación en la sociedad. Al igual que en otras partes del mundo, en un inicio, los fotógrafos mexicanos fueron principalmente retratistas.<sup>8</sup> Sin embargo hacia finales del XIX y principios del XX se desarrolló simultáneamente el uso de la fotografía con fines documentales, arqueológicos, arquitectónicos,<sup>9</sup> científicos y artísticos.

Al estallar la Revolución de 1910 la fotografía en México adquirió su madurez en el ámbito del fotoperiodismo gráfico. Éste se reflejó especialmente en el trabajo del fotógrafo Víctor Casasola (Fig.3), quien documentó la guerra con sus imágenes, ya que fotografió las batallas y los destrozos que trajo consigo el levantamiento. Posteriormente, en la década de los veinte, con la llegada a México de Edward Weston (Fig. 4)<sup>10</sup> y Tina Modotti (Fig. 5),<sup>11</sup> la fotografía adquirió un carácter estético y formal diferente. Ambos artistas de la lente rompieron con los cánones de la tradición pictorialista de la fotografía mexicana al desa-

---

8 El retrato predominó durante los primeros treinta años de su introducción en México y un ejemplo de ello se ve reflejado en el trabajo de Romualdo García realizado de 1886 a 1914 en Guanajuato.

9 Guillermo Kahlo viajó por todo el país (1904-1908), documentó edificios de importancia histórica a petición del ministro de Hacienda, José Yves Limantour, con motivo de celebración del Centenario de la Independencia. Treviño, Estela, *160 años de fotografía en México*, CENART-Centro de la Imagen, México, 2004, p. 21.

10 La estética que Weston introdujo en México se convirtió en una influencia decisiva en la fotografía mexicana, que se reflejó en las fotografías de Manuel Álvarez Bravo. El énfasis que realizó Weston en torno a la forma, a una estética purista, rompió con la tradición de la fotografía de la época.

11 La visión de Tina Modotti estuvo marcada por una fuerte tendencia política reflejada en sus imágenes. Casanovas, Martí, en Nieto Sotelo, Jesús, *Tina Modotti, una nueva mirada, 1929*, Centro de la Imagen, Universidad del Estado de Morelos, México, 2000, pp. 62-64.



Fig. 3. Víctor Casasola, "Pancho Villa y Emiliano Zapata", 1914.

rollar una propuesta estética original dentro del contexto mexicano, a través de su experimentación formal en temas como el retrato, las naturalezas muertas y las abstracciones de objetos cotidianos.



Fig. 4. Edward Weston, "Pimiento", 1930.



Fig. 5. Tina Modotti, "Sombrero con martillo y hoz", 1927.

En la década de los cuarenta, el enfoque predominante de la fotografía mexicana fue de carácter documental. Esta vertiente se reflejó principalmente en el trabajo de los hermanos Mayo,<sup>12</sup> Enrique Díaz y Juan Guzmán,<sup>13</sup> entre otros. Cabe mencionar que, simultáneamente

12 Los hermanos Mayo arribaron a México en 1935, y produjeron de 1945 a 1946 una revista gráfica de contenido político. En Treviño, Estela, *op. cit.*, p. 21.

13 Aunque en la actualidad el trabajo de Juan Guzmán es conocido principalmente por consistir en retratos, parte de su obra reflejó los cambios de la modernidad y el progreso mexicano de la década de los cuarenta durante el gobierno del presidente Miguel Alemán.

a esta corriente documentalista, hubo fotógrafos como Kati Horna (Fig. 6)<sup>14</sup> y José Renau<sup>15</sup> que rompieron con esta tendencia y buscaron en el medio fotográfico una forma propia de experimentación.

En la década de los cincuenta, fotógrafos como Nacho López (Fig.7) y Héctor García (Fig. 8) continuaron inmersos dentro de la corriente documentalista. Ambos conjuntaron sus preocupaciones artísticas con su oficio de reporteros gráficos para convertirse en críticos de la sociedad.<sup>16</sup>



Fig. 6 Kati Horna, "Remedios Varo usando una máscara hecha por Leonora Carrington y Kati Horna",1957.



Fig. 7. Nacho López, "Cerdo en carrito", 1958.



Fig.8. Héctor García, "El niño en el vientre concreto",1948

14 En 1939 Kati Horna llegó a México a causa de la Guerra Civil Española. Trabajó en varios periódicos y revistas, y su obra fue vinculada principalmente con la vanguardia surrealista. En Lenman, Robin, *The Oxford Companion to the Photograph*, Oxford University Press, Nueva York, 2005, p. 290.

15 González Flores, Laura, "Tránsitos y mudanzas de la fotografía moderna en México" en *Territorios de diálogo. España, México, Argentina: entre los realismos y lo surreal, 1930-1945*, abril/junio 2006, Museo Nacional de Arte, CONACULTA-INBA, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Patronato del Museo Nacional de Arte, pp.101- 108.

16 Ambos lograron imágenes de carácter emotivo que iban más allá de la documentación directa y del carácter testimonial. "Sus fotografías están impregnadas de un carácter humanista a la vez que irónico denuncian, causan impacto al tiempo que demuestran un cariño profundo por su cultura" en Ferrer, Elizabeth, *A Shadow Born of Earth: New Photography in Mexico*, Nueva York, The American Federation of Arts, Universe Publishing, 1993, p. 21.

Posteriormente en la década de los sesenta, los fotógrafos continuaron con la tendencia documentalista que se agudizó debido a la situación política que se vivía en el país. Ejemplo de dicha situación fue el movimiento estudiantil del 68 y la matanza de Tlatelolco.

Paralelamente al desarrollo de la tradición testimonial y de contenido social, fue en la década de los setenta cuando el “arte conceptual” se mantuvo en boga. Esta tendencia se reflejó en el trabajo de los fotógrafos,<sup>17</sup> quienes tomaron el concepto como parte fundamental de su obra, la cual no se alejó del registro de lo social, pero sí de la tendencia documental; la obra de fotógrafos como Lourdes Grobet, Carlos Jurado, Rogelio Cuellar, Adolfo Patiño y Manuel Peñafiel, por citar algunos, muestra que el concepto iba más allá de la cuestión técnica. Algunos de ellos llevaron la fotografía a la puesta en escena, a la experimentación y a la construcción de imágenes como un lenguaje específicamente fotográfico.<sup>18</sup> Lo conceptual en la fotografía no sólo se dio en la elaboración de las imágenes, sino también se reflejó en la forma en que las fotos fueron expuestas.<sup>19</sup> A finales de ésta década, algunos otros fotógrafos como Pedro Meyer o Pedro Valtierra continuaron paralelamente con las tendencias documentalistas que se reflejaron en el *Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía*, donde se proponía una fotografía de corte documental y testimonial.<sup>20</sup>

---

17 A mediados de los setentas, surge el grupo llamado Fotógrafos Independientes, liderado por Adolfo Patiño. “Fotógrafos Independientes aparece como la primer reivindicación gremial de una fotografía que, aunque por la tangente de un operativo situacionista, pretende definirse como práctica artística y reclamar un estatus en sí —no la sola ilustración de un ‘documento social’— es más, Fotógrafos Independientes introduce la noción de autoría, hasta entonces denegada a los fotorreporteros de prensa, que se convertirá muy pronto en grito general y leitmotiv de otras operaciones de protesta, desde la conformación de una ‘sección de fotografía’ en la muy oficial Bienal de Gráfica del Instituto Nacional de Bellas Artes de 1977” en Debroise, Olivier, *Fuga mexicana: Un recorrido por la fotografía en México*, Gustavo Gili, Barcelona, 1994, p. 19.

18 De manera cercana a la fotografía construida que se dio con mayor intensidad posteriormente en las décadas de los ochentas y noventas.

19 Con el surgimiento del grupo de Fotógrafos Independientes se instauró una nueva forma de comunicación con el público; fotografía en la calle, exposiciones ambulantes, que consistían en exponer la obra en lugares populosos, mercados, parques y paseos. En Treviño, Estela, *op. cit.*, p. 23.

20 Organizado por el CMF (Consejo Mexicano de Fotografía) y llamado “Hecho en Latinoamérica” y realizado en 1978. En este coloquio se mostró una marcada tendencia por parte de los fotógrafos hacia la corriente documental y en el cual Pedro Meyer enfatizó la responsabilidad del fotógrafo con su entorno: “la obra de los fotógrafos debe ser de corte documental y testimonial; partir de la realidad como la ineludible condición de la fotografía”. En Meyer, Pedro, Introducción, *Memorias del primer coloquio Latinoamericano de fotografía*, México, D.F. CMF/INBA/SEP, 1978, p. 9.

Hacia los años ochentas se manifestó una tendencia más generalizada y enfocada a la “construcción y manipulación de imágenes”, que constituyó una opción alterna para ganar terreno ante la tendencia documental que imperó desde décadas anteriores. Los fotógrafos, conscientes de su medio, lo utilizaron como una herramienta para crear propuestas plásticas y experimentales. Hicieron más evidente la manipulación, la experimentación, la pre-concepción de la imagen. Recrearon circunstancias, momentos y elementos que al ser capturados, permitían reinventar la mirada fotográfica. Fue en esta época cuando se dio el auge de la llamada “fotografía construida”,<sup>21</sup> término que se acuña en contraposición a lo que se denomina como fotografía “directa”, y en la que destaca la obra de Gerardo Suter (Fig.9), Jan Hendrix y Gilberto Chen, entre otros. Estos fotógrafos mostraron que, además de capturar lo real, podían crearlo. De este modo armaron, construyeron, conceptualizaron, imaginaron, recrearon los elementos y las situaciones al construir las tomas. Así, a finales de los ochentas y principios de los noventas, los fotógrafos comenzaron a asumir su rol como creadores.

Para los años noventas los fotógrafos se valen también de la construcción de imágenes. Entonces las obras ya no refieren al entorno, sino que son creadas a partir de las ideas del autor e implicaban todo un proceso de pre y post-producción. A diferencia de la generación anterior, extienden su territorio plásticamente,<sup>22</sup> continúan elaborando fotos construidas con propuestas post-conceptuales, e insertan sus trabajos en diversos medios como el *performance* o la instalación, vinculando de esta manera al medio con otras disciplinas. Esta interacción le da desde entonces una nueva proyección a la fotografía y a quienes se definieron como “creadores visuales” más que cómo fotógrafos. En esta época surge la ge-

---

21 Si bien no se cuenta con la fecha exacta de la utilización de este término, es a mediados de los ochentas cuando el uso del mismo se difunde. En Eguiarte, Ma. Estela. “El fotógrafo constructor de realidades: La fotografía de los ochenta en México”, *Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas*, México, UNAM, 1989, pp. 13-19.

22 Escaparon de los estereotipos de la mexicanidad que se dio en los ochentas, sin embargo aprendieron las estrategias para “competir en el juego simbólico social [...] además, y de manera definitiva, comprendieron que las relaciones entre arte y sociedad comenzaban a operar con base en estrategias culturales de carácter global”, Gutiérrez Galindo, Blanca, En Olivares, Rosa (ed.), *Exit México*, Madrid, Difusión Cultural, UNAM, 2005, p. 32.

neración de artistas denominada por Pablo Helguera como “XX”.<sup>23</sup> Si bien ésta no se dedica a la práctica fotográfica en su totalidad, en su actitud, su concepción del arte y de la vida, sí reflejan las tendencias y conceptos del proceso creativo de los fotógrafos de finales del siglo veinte y principios del veintiuno.

Los artistas de la generación “XX” revelan en su obra la ironía, el sarcasmo y el cinismo, entre otras categorías estéticas. Sus construcciones post-conceptuales dan pauta para jugar con la ficción, con la rebeldía, con la introspección y la auto-representación en sus obras. Reinventan los elementos e imaginarios de “lo mexicano”, transforman los referentes y los hacen mucho menos predecibles y más sutiles que los símbolos utilizados por sus antecesores.<sup>24</sup> La obra de esta generación se caracteriza por la fascinación, la irritación y la exasperación urbana; así como por su desarrollo paralelo a



Fig. 9. Gerardo Suter, “El visitante nocturno”, 1987.

---

23 La denominación “dos equis” es igual a la marca de cerveza mexicana de exportación, sin embargo, este mote corresponde a la equis en la frente, término inventado en un famoso ensayo por el escritor mexicano Alfonso Reyes, en el que se refería a aquella marca de nacimiento cultural que los mexicanos llevamos inscrita de forma congénita “una equis netamente mexicana, que simboliza la hibridación y el entrecruce cultural” ya que en la época de la conquista, los españoles, al transcribir los nombres aztecas, escribían esta letra en cualquier sílaba que no podían pronunciar del náhuatl. La segunda equis es la global, la que se conoce generalmente como generación X en USA: aquellas personas actualmente a finales de sus 20 o 30 años, “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; producto del triunfo de la cultura de masa, conscientes y conciliados con su condición consumista. Naciendo después del 68 o después, y habiendo vivido la peor época demagógica de México, no es de sorprenderse que la actitud política de los XX sea al menos de desconfianza [...] no tomar todo tan en serio como mecanismo de defensa ante una realidad social y política ingobernable”. Helguera, Pablo, en Olivares, Rosa, *op. cit.* p. 92.

24 Los XX reinventaron los iconos de lo mexicano, cambiaron el nopal por algo más sutil como un pedazo de chicharrón, no más la virgen de Guadalupe, sino imágenes del metro “Las referencias mexicanistas de los XX vienen de formas oblicuas [...] 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”. Helguera Pablo, en Olivares, Rosa, *op. cit.* p. 96.

la revolución digital. Es una generación con un interés muy acentuado en viajar y participar en las bienales y ferias internacionales de arte;<sup>25</sup> por ello, estos artistas son conscientes tanto de la importancia del arte en el mercado internacional, como del mito del mundo sin fronteras, donde la noción de aldea global es un síntoma que se refleja en su obra. Los artistas XX –entre los que se encuentran Carlos Amorales, Joshua Okon, Minerva Cuevas, Gabriel Kuri (Fig.10) y Teresa Margolles, entre otros– son una generación híbrida, producto de la reinención cultural mexicana, que si bien, no se dedican a la práctica fotográfica en su totalidad resultan un modelo a seguir de los artistas ulteriores.

Los fotógrafos posteriores a la generación de los años noventas son herederos de la tradición post-conceptualista en el arte, presentan su obra dentro de un ámbito globalizado y crean imágenes a partir de sus propias vivencias e inquietudes. En muchos de los casos, éstas son reflejos del “yo” del autor, por lo que en su mayoría la obra no contiene una carga política, o al menos, ésta no es reflejada de manera directa. A casi todos los fotógrafos de esta generación, les ha interesado que su obra circule en el ámbito del arte –como es el caso de Fernando Montiel Klint–, a otros, en el de la fotografía documental, aún así, muchos de ellos transitan libremente entre ambos circuitos, abriendo barreras con su obra, ejemplo de ello son Pavka Segura o José Luis Cuevas García. Por consecuencia, puede entenderse que varios de estos fotógrafos prefieran ser llamados artistas, otros tantos se consideran simplemente fotógrafos y algunos otros se encuentran entre la disyuntiva de pertenencia entre ambos gremios.

La obra de esta generación no puede entenderse sin una gran carga conceptual, por ello, sin su proceso de construcción pre y post-fotográfico; utilizan los medios digitales

---

25 La generación XX es la primera generación en integrarse a la fiebre festivalista, que genera más que una obra, un estilo de vida. El vivir en aeropuertos y hoteles, planear una exposición mientras se está al otro lado del mundo. Cabe señalar que los artistas pertenecientes a esta generación generalmente eran de clase media alta y con la posibilidad de vivir el “ser artista.” Helguera, Pablo, en Olivares, Rosa, *op. cit.* p. 92.

en varios casos explotan la fotografía en color; además, algunos de ellos han hibridado el medio al utilizar las cámaras decimonónicas de gran y medio formato, como complemento de lo digital y de su proceso creativo.<sup>26</sup> Estos fotógrafos utilizan la imagen construida para crear su discurso y reinventar los géneros; hacen uso de la sátira, del humor negro, de lo absurdo, lo ficticio, lo simbólico y el pastiche; convierten lo privado en público, se basan en la deconstrucción, la hibridación y el mestizaje. Se encuentran en el límite entre lo irreal y la verosimilitud de la fotografía; sus imágenes ya no son más producto del instante decisivo.<sup>27</sup> Esta genera-



Fig. 10. Gabriel Kuri,  
"Ejercicio II", 2005-2006.

ción tan reciente, no se puede entender sin la fotografía construida, que en su mayoría es urbana, reflejo de lo propio, y donde lo posmoderno se materializa en el uso de lo digital. Fotógrafos como Pavka Segura (Fig. 11), César Flores o José Luis Cuevas García (Fig. 12) llevan el estudio fotográfico a las calles<sup>28</sup> y reinventan el documental para convertirlo en una

---

26 Tal es el caso de José Luis Cuevas García, Pavka Segura, Paola Dávila, Fernando y Gerardo Montiel Klint, quienes alternan la fotografía entre lo analógico y lo digital con el uso de cámaras decimonónicas de medio y gran formato así como la postproducción digital. De los antes mencionados, sólo José Luis Cuevas García continúa trabajando sus fotografías en blanco y negro, los demás lo hacen en color.

27 Término utilizado en 1952 por el fotógrafo Henri Cartier-Bresson en su libro *El instante decisivo*, al cual se referiría como el momento de importancia en que la captura de una escena era congelada para dar paso a un instante, por lo que este adquiriría trascendencia. En Lenman, Robin, *op. cit.* p. 107.

28 En el 2007, Pavka Segura improvisó un estudio callejero en la zona de Villa Coapa, en el que fotografió a jóvenes de entre 15 y 25 años de edad, como parte del proyecto con el que obtuvo la beca del FONCA en ese año. En 2008, José Luis Cuevas García, instala un estudio callejero, como parte del proyecto "El hombre promedio" 2008, en el que retrata a empleados y oficinistas abordados en sus recorridos diarios por la ciudad de México.



nueva vertiente llamada *Docuficción*. Algunos otros, se alejan de este género para representar sus vivencias, sus ideas o reflejar su propio entorno social, tal es el caso de la obra de Daniela Rossell, Ivonne Venegas (Fig. 13) y Fernando Montiel Klint (Fig. 14), quienes se han caracterizado por registrar en sus imágenes el estrato al cual pertenecen.<sup>29</sup>

Esta es la generación en la que se contextualiza la obra del fotógrafo al cual concierne esta investigación.



Fig. 11. Pavka Segura, "Sin título", 2007; de la serie *Coapa*.



Fig.12. José Luis Cuevas García, "Sin título", 2004-05; de la serie *Juan 8, versículo 7*.



Fig.13. Ivonne Venegas, "Bolsa de sabritas", 2002.

<sup>29</sup> En palabras de José Antonio Rodríguez estos tres han sido los primeros en romper con la tradición que se venía dando en México por parte de los fotógrafos, quienes sólo retrataban en sus imágenes a las clases populares o a la clase alta, por lo que el énfasis en registrar el propio estrato social no se había explotado hasta ahora en la producción nacional.



Fig. 14. Fernando Montiel Klint, "Domingo", 2006; de la Serie *Espacio confinado*.

## IV. FERNANDO MONTIEL KLINT Y LA PARADOJA VISUAL

*“No olvidemos, sin embargo, que así como las puras verdades no existen, tampoco pueden existir puras falsedades. Porque si es cierto que toda la verdad lleva consigo, inevitablemente, una parcela de falsedad, aunque no sea más que por la insuficiencia expresiva de las palabras que usamos, también es cierto que ninguna falsedad llegará a ser tan radical que no acarree, incluso contra las intenciones del embustero, una parcela de verdad”.*

José Saramago, *Somos cuentos de cuentos*

**N**acido en México en 1978, Fernando Montiel Klint, es uno de los jóvenes destacados en la escena de la fotografía mexicana de nuestro tiempo. Su particular forma de ver el mundo se refleja intensamente en su obra, que es tan sólo la mirada de un fotógrafo que exterioriza de manera sarcástica, los conceptos y las ideas que le vienen a la mente. Sus imágenes son elaboradas con una buena calidad técnica, de mediano y gran formato, en donde los colores luminosos e intensos destacan las situaciones creadas principalmente en escenarios urbanos y espacios interiores.

Montiel Klint plantea la dicotomía entre lo que es real y lo que no lo es. Para él la realidad es tan subjetiva, que considera que cada quien construye su mundo e imaginarios de acuerdo a sus vivencias, por lo que es a partir de éstas y de su entorno, de sus influencias<sup>30</sup> provenientes del cine y de otros fotógrafos, de la pintura, de la literatura, de la cultura popular,

---

<sup>30</sup> Entre sus influencia se encuentran el escritor, Gilles Lipovetsky; los cineastas David Lynch, David Cronenberg, los hermanos Quay; los pintores, Rembrandt, Peter Brueghel, Michelangelo da Caravaggio y Daniel Lezama. Además se nutre del entorno publicitario y la moda, ya que considera que éstas reflejan esa parte superficial de la sociedad. En el ámbito de la fotografía considera como influencias a los fotógrafos Philip-Lorca Dicorcia, Antony Goicolea, Gregory Crewdson, Charly White y Jeff Wall, aunque en general se nutre de todo tipo de imágenes, pero más de aquellas ligadas a la fotografía construida. Información obtenida a partir de la entrevista realizada por Brenda Cárdenas a Fernando Montiel Klint el 19 de abril del 2008.

de la psiquiatría y de la religión, que elabora imágenes que emergen de lo real así como de lo cotidiano para crear historias que posteriormente devienen en atmósferas ficticias visibles. Montiel explora la relación de los elementos antes mencionados y los asocia con personajes jóvenes, solitarios, ensimismados, que en su totalidad son individuos cercanos a él, por lo que éstos se convierten en cómplices de las situaciones que presenta en sus imágenes.

Cada fotografía creada por Montiel cuenta una historia que, si bien no es reflejo de lo que le ha tocado vivir en su totalidad, sí lo es de lo que le inquieta. Sus imágenes tienen una gran carga simbólica, que fluctúa entre lo cómico, lo sarcástico y lo religioso, se vale de la verosimilitud<sup>31</sup> de la fotografía analógica, de la puesta en escena, de la fotografía construida y de lo digital para crear mundos que van de lo real a lo ficticio; utiliza éstos recursos técnicos para hacer de la fotografía una máquina *collage* que aglutina posibilidades ilimitadas para la creación de cada obra.

En relación con la oleada de imágenes técnicas que han inventado nuevos mundos, que han concebido a la fotografía como base para un nuevo modelo de lo real y que no se limitan a la noción del mundo como espejo, Joan Fontcuberta señala que éstas ya no se contentan con referirse al mundo como modelo.<sup>32</sup> En el caso de Montiel, las imágenes son producto de la producción pre y post fotográfica, lograda por medio de procesos híbridos entre lo analógico y lo digital, con lo que da vida a un mundo propio. La obra de Montiel se desprende diametralmente de la concepción tradicionalista de la fotografía que, desde su surgimiento, fue supuesta como un modo de atrapar la realidad, sólo que con el paso del tiempo y con la aparición de nuevas tecnologías ha visto afectada su veracidad.

---

31 Según Costa, la fotografía contiene un grado muy alto de veracidad, por lo tanto se piensa que siempre es objetiva. "La objetividad fotográfica se cristaliza en una re-presentación de la realidad que se nos antoja idéntica a la percepción retiniana, lo cual, sin embargo, no existe a tal grado de inmanencia en otras formas de representación por medio de imágenes". En Costa, Joan, *La fotografía entre sumisión y subversión*, Trillas, México, 1991, p. 79.

32 Fontcuberta, Joan, *Ciencia y Fricción. Fotografía, naturaleza y artificio*, Mestizo, España, 1998, p. 19.

Los procesos digitales<sup>33</sup> han hecho las imágenes más maleables y manipulables; convirtiéndolas en objetos mayormente efímeros y artificiales. No obstante, en muchos de los casos de manipulación de imágenes por procesos digitales, la noción de *analogon*<sup>34</sup> de lo real no desaparece, y el caso de Montiel no es la excepción. Si bien, la fotografía es *analogon*<sup>35</sup> de lo real, según palabras de Bourdieu, éste es resultado de la captura fotográfica de los elementos de la realidad para hacerlos idénticos e identificables en apariencia al referente, al ser capturados en imágenes –cualidad de la que se ha valido la fotografía y en particular, aquella de carácter documental para certificar la veracidad de los acontecimientos del pasado–; entonces, la fotografía es un medio de reproducción, donde lo que se reproduce es sólo la apariencia visible de los objetos, personajes y acontecimientos. Por lo tanto, estos últimos pueden ser manipulados en apariencia después de ser capturados; posteriormente son modificados por medio de las nuevas tecnologías para materializar las ideas del autor. La fotografía pasa de ser un medio de reproducción mecánica de lo real a un medio creativo y moldeable con mayores posibilidades de expresión humana.

Es importante recordar que la historia de la fotografía no ha sido la historia de la veracidad –aunque en general así se le considera–, ya que es bien sabido que ésta se ha plagado de imágenes manipuladas de uno u otro modo. La producción de cualquier fotografía implica siempre algún tipo de manipulación o intervención, sea ésta de iluminación, del encuadre, del tiempo de exposición, la selección del tema, el tipo de lente que se utiliza, en el laboratorio o al momento de efectuarla toma, entre otros aspectos. Ejemplo de ello fueron las imágenes tomadas

---

33 Las tecnologías digitales y en específico las cámaras de este tipo aparecieron en la escena mundial aproximadamente en 1972. En Lenman, Robin, *op. cit.*, p. 170.

34 Barthes considera que la imagen no es real, pero, al menos, es el *analogon* perfecto de la realidad, y precisamente esta perfección analógica es lo que define la fotografía delante del sentido común. En Barthes, Roland, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes gestos, voces*, Paidós, Barcelona, 2002, p. 13.

35 "La imagen sería copia y doble, y la película tendría la propiedad de conservar lo que fue, para restituirlo con la frescura con que se vivió. La fotografía sería, entonces, 'simplemente' un *analogon* de la presencia". En Bourdieu, Pierre, *op. cit.*, p. 332.

en 1917 por las niñas Elsie Wright y Frances Griffiths (Fig. 15). Ambas elaboraron figuras de cartón en forma de hadas, que posteriormente fotografiaron –junto a ellas mismas–, en el bosque de Yorkshire, Inglaterra. Estas imágenes, resultado de una broma infantil, suponían la prueba de la existencia de seres fantásticos debido a su apariencia realista, por lo que tuvieron como consecuencia su reconocimiento a nivel mundial y trascendieron como uno de los fraudes más bellos de



Fig.15. Elsie Wright y Frances Griffiths, "Hadas", 1917.

la historia<sup>36</sup>. Estas imágenes constituyen un claro ejemplo de engaño y manipulación fotográfica realizados al momento de efectuar la toma. Pese a esto, la fotografía no ha cambiado del todo; desde su invención y hasta nuestros días continúa bajo el mismo principio: el acto de transformar los impulsos lumínicos en imágenes al capturar los acontecimientos y convertir los instantes en vestigios del tiempo. Sólo que la diferencia de las imágenes elaboradas con medios digitales y aquellas hechas con procesos analógicos, radica en que las imágenes construidas adquieren mayores posibilidades de verosimilitud.

En este sentido, las fotografías realizadas con procesos analógicos, no son ni más ni menos "ciertas" que las imágenes digitales con respecto a la apariencia del mundo, pues está comprobado que las imágenes no son el fiel reflejo de la realidad.<sup>37</sup> El grado de veracidad y de ficción varía según la intencionalidad con la que la imagen fotográfica se realice,

---

36 En Lenman, Robin, *op. cit.*, p. 140.

37 Dubois, Philip, *El acto fotográfico. De la representación a la Recepción*, Paidós, Barcelona, 1986, p. 42.

por lo que sólo se aleja en menor o mayor grado de su referente real. En palabras de Joan Costa, resultan ficticias: "Todas aquellas imágenes que aún siendo análogas a la realidad percibida directamente por la visión humana, no se ajustan a la percepción retiniana".<sup>38</sup>

Fernando Montiel Klint explora la dicotomía entre lo real y lo ficticio; su obra se desencadena a partir de la puesta en escena y la hibridación del proceso técnico. En ésta se pueden ver claramente construcciones ficticias en dos líneas de trabajo: la primera, con la toma fotográfica -analógica-, que manipula y re-construye digitalmente para dar cuerpo a las paradójicas e irreales imágenes que salen de su mente; y la segunda, con la intervención digital mínima, utilizada sólo para enfatizar los contrastes, los colores y la iluminación.

Un ejemplo de esta primera forma de trabajo, se puede ver en algunas de sus imágenes correspondientes a la serie "Nirvana".<sup>39</sup> En esta serie, Fernando Montiel parte de la dicotómica significación actual del término dentro de la cultura popular.

En primera instancia éste concepto es entendido a través del icónico nombre de la banda estadounidense de *grunge*<sup>40</sup> Nirvana, en contraposición con su original significado budista. En el budismo, el *Nirvana* es un estado en el que se alcanza la verdad y la iluminación a través de la beatitud; se caracteriza por la extinción del deseo, del sufrimiento y la ampliación de la conciencia individual. Bajo esta concepción también es entendido como un edén personal, un lugar de goce y paz.<sup>41</sup>

---

38 Costa, Joan, *op. cit.*, p. 83.

39 "Su Nirvana es una búsqueda personal por la quietud, el serenamiento y la paz en medio del caos citadino. Se refiere a este estado de cese de la actividad mental corriente y al encuentro con la naturaleza más profunda de uno mismo de lo que hemos escuchado de las religiones orientales pero que nunca hemos experimentado. Porque representa todo el contrario de lo que vivimos diariamente". Madlen, Shering, en la Invitación de la exposición de Nirvana en la sala Nacho López, en Pachuca Hidalgo, 2008.

40 El género de rock *grunge*, nació en la década de los ochentas en Seattle y se caracterizó por los estridentes sonidos retomados del punk, el hard core y el hard rock. Nirvana fue una de las bandas que apuntalaron esta tendencia musical por lo que contribuyó de este modo a transformar la música del momento.

41 Alonso, Felipe J., *Diccionario Espasa de Ciencias ocultas*, Espasa Calpe, España, 1999, p. 352.



Fig. 16. Fernando Montiel Klint, "Berlin", 2008; de la serie *Nirvana*.

Pertenciente a la serie antes mencionada, su fotografía "Berlin"<sup>42</sup> (Fig. 16) muestra a una joven mujer descalza, suspendida en el aire, que viste una falda negra y una blusa rosa tipo Mao. Flota con las piernas y los brazos extendidos hacia adelante, como si se encontrara cayendo desde el techo. En esta imagen, Montiel "atrapa" la imperturbabilidad ocurrida en el corredor blanco de un apartamento Alemán, en el que hay dos puertas simétricas abiertas

---

42 Otro claro ejemplo, puede verse en su serie "El artista" la cual consta de 10 imágenes a color de 11 x 14". Montiel realiza la toma que posteriormente digitaliza y manipula en la computadora, para crear situaciones en ocasiones inverosímiles. Por ejemplo, en una de las imágenes, el propio fotógrafo emerge de una cubeta plástica y solitaria, situada al centro de una habitación.



al fondo, y una más situada a la izquierda de la imagen. En el techo del pasillo se localiza una lámpara encendida de diez brazos, que remite simbólicamente a la iluminación espiritual que caracteriza la posesión de la verdad adquirida al llegar al estado de nirvana. El suelo de este pulcro corredor del apartamento se conforma irónicamente por tierra, de la cual emerge un árbol natural. La imagen sugiere el cese de actividad en el que la joven se encuentra y que, simbólicamente, representa la extinción de los deseos materiales.

En esta concepción del nirvana, ella parece haber encontrado el justo medio entre lo terrenal y lo divino, ambos estados simbolizados por el piso y por la lámpara en el techo. El autor sugiere un estado de paz e iluminación donde lo espiritual del ser se hermana con la naturaleza de lo material-urbano.

"Berlín" resulta un claro ejemplo del primer tipo de construcción de imágenes elaborado por Montiel, en el que son procesadas, manipuladas y finalizadas por medio de la computadora. De este modo, crea una situación irreal que proviene de lo ontológico y que, posteriormente, toma cuerpo en el ficticio mundo digital.

A diferencia del caso anterior, en el segundo tipo de construcción el trabajo post-fotográfico no resulta tan evidente. Esta otra línea de trabajo es constituida por la puesta en escena y por la simple manipulación de la imagen mediante una iluminación casi mística que el fotógrafo introduce en el momento de efectuar la toma, después es modificada en el contraste y la saturación de los colores a través de la computadora. Estas alteraciones dan como resultado un efecto de *hiper-realidad*.

Según Baudrillard, la hiper-realidad es constituida por aquello que llamamos real, cuando es explotado para tratar de perfeccionar su apariencia y subyugarla a lo verdadero, es la apariencia, que se aleja de las sombras que ocultan su auténtica esencia y que no permiten que sea percibida como es realmente; es el crimen perfecto, que lleva a un afán del *voyerismo*

por la verdad: es "la alucinante semejanza de lo real consigo mismo".<sup>43</sup> En el caso de la obra de Montiel –en específico en aquella que corresponde a su segundo tipo de construcción–, la hiper-realidad se logra al develar, a través de la iluminación, aquellos detalles ocultos por las penumbras, que al ser vistos en circunstancias convencionales pasarían desapercibidos. En palabras de Lipovetsky,<sup>44</sup> el equivalente a esta noción sería lo que denomina como "lo real sin tapujos", es decir, aquello que es más real de lo que en verdad es.

Como ya se mencionó, en el trabajo de Montiel la iluminación es importante, debido a que provoca una ficción sin la necesidad del uso excesivo de la manipulación digital, aporta a la imagen una cualidad hiper-real, asociada a la explotación de otros recursos como la puesta en escena, la alegoría y el pastiche. Así, Montiel construye sus *tableaux vivants* en los que refleja sus dramas imaginados. A manera de teatro medieval,<sup>45</sup> el fotógrafo nos muestra su inquietud por la temática religiosa, en sus imágenes refiere a episodios bíblicos y vidas de santos que son llevados a un contexto contemporáneo.

En su fotografía "Sobredosis" (Fig. 17), Montiel presenta a dos personajes en el interior de una habitación blanca con grandes ventanas al fondo. Al centro se encuentra una mujer joven, vestida con un sweater rosa con capucha; detrás de su cabeza se encuentra un helecho, el cual resulta la alegoría de una aureola contemporánea; en sus brazos yace un joven con los ojos y la boca cerrada. Él viste una sábana blanca enrollada en la cintura, que per-

---

43 "Es, asimismo, el hundimiento de la realidad en el hiper-realismo, en la duplicación minuciosa de lo real, preferentemente a partir de otro medio reproductivo —publicidad, foto, etc.— de médium en médium lo real se volatiliza, se vuelve alegoría de la muerte, pero también se refuerza mediante su destrucción misma, se convierte en lo real por lo real, fetichismo del objeto perdido; ya no objeto de representación, sino éxtasis de denegación y de su propia exterminación ritual: hiper-real". En Baudrillard, Jean, *El intercambio imposible*, Cátedra, 2002, p. 85.

44 Lipovetsky, Gilles, *La era del vacío*, Anagrama, España, 2007, pp. 7-14.

45 Durante la Edad Media, las manifestaciones teatrales se limitan exclusivamente a representaciones de episodios bíblicos y de vidas de santos. En el barroquismo teatral, posterior al periodo clásico, éste se caracterizó por cierto rebuscamiento de las formas. Para el siglo XX el teatro se caracterizó por muy variadas manifestaciones, que van desde el absurdo hasta el espectáculo "pánico", el cual pretende devolverle al teatro el carácter religioso que tenía en sus inicios. En Álvarez del Real, María Eloísa, *Diccionario de términos literarios y artístico*, América, Colombia, 1990, p. 348.

mite ver su torso desnudo y sus pies descalzos, de su boca escurre una mancha de yogurt rosa que también se encuentra en el piso del escenario.

En esta imagen, Montiel retoma un tópico recurrente en la arte y lo reinterpreta a la manera contemporánea: reinventa la temática de *La Piedad*,<sup>46</sup> es decir, la escena en la que se muestra a la virgen María soportando el cuerpo del Cristo muerto en su regazo.



Fig.17. Fernando Montiel Klint, ""Sobredosis", 2005; de la serie *Espacio confinado*.

46 *Pietà*: termino aplicado en pintura o escultura. El término fue utilizado en Alemania en el siglo XIII y fue más popular en el norte de Europa que en Italia. Aunque suele confundirse el término de piedad con el de lamentación, este último representa un momento específico de la pasión de Cristo, entre su descendimiento de la cruz y su entierro. La piedad es una escena atemporal divorciada de un contexto narrativo. En Chilvers, Ian, *The Oxford Dictionary of Art*, Oxford University Press, Nueva York, 2004, p. 544.



Fig.18. Miguel Ángel, "Piedad", 1498-1499.



Fig. 19. Giovanni Bellini, "Piedad", 1508.

Esta imagen ha sido recreada a lo largo de la historia del arte por maestros como Miguel Ángel (Fig. 18), Fernando Gallego, Giovanni Bellini (Fig. 19) o Roger Van der Weyden, tanto en pintura como en escultura. En la imagen de Montiel se observa una disyuntiva temporal: por una parte vemos a un hombre que por su túnica, podría haber salido de un cuadro del siglo XV y, por la otra, observamos a una mujer que por su indumentaria y por el espacio en el que se encuentra nos remite al siglo XXI.

En este cuadro fotográfico o foto-cuadro,<sup>47</sup> Montiel reinventa el paisaje tradicional de la Piedad, al apartar su representación de la imagen tradicional al aire libre que a lo lejos permitía ver las edificaciones de la ciudad de Jerusalén; separa a sus personajes del Gólgota y los implanta dentro de una edificación contemporánea.

---

47 El término de "cuadros fotográficos" o "foto-cuadros" aparece a principio de los ochentas en artistas como Jeff Wall. Fue utilizado por Chevrier, quien designa de este modo una cierta forma fotográfica concebida en relación al modelo pictórico, sin que por ello intervenga el gesto mismo de pintar. En Baque, Dominique, *La fotografía plástica: un arte paradójico*, Gustavo Gili, Barcelona, 1998, p. 45.

En la mayoría de sus obras, Montiel representa sus escenas en espacios interiores y alude de manera sutil al exterior o al paisaje de manera semejante a los pintores de la escuela flamenca: lo insinúa por medio de ventanas localizadas en el interior donde se ejecuta la acción. Otra relación con dicha escuela que se aprecia en "Sobredosis", es constituida por las pequeñas lámparas de halógeno que iluminan a los personajes y aluden al candelabro que aparece en el cuadro del pintor flamenco Jan Van Eyck: "El matrimonio Arnolfini" (Fig. 20), en el cual, una pareja es representada en su cámara nupcial; en ambos casos, la representación de la luz simboliza la presencia divina. También en el cuadro de Van



Fig. 20. Jan Van Eyck,  
"El matrimonio Arnolfini", 1434.

Eyck, como en la fotografía de Montiel existe un perro de raza pequeña, aunque en el caso de la pintura el canino es el único testigo; mientras que, en la imagen de Montiel, además de ser un espectador, es el sustituto de la figura de María Magdalena o de San Juan Evangelista, comúnmente representadas en las escenas de la muerte de Cristo.

"Sobredosis" es una alegoría del amor y la muerte entre los personajes; una escena donde Montiel hace converger el mundo actual y las temáticas ancestrales del arte.

Con esta imagen, se puede ver el uso de la puesta en escena como un recurso para recrear las ideas del fotógrafo en el mundo de las imágenes; ésta sería sinónimo de composición, pero aplicada al entorno tridimensional. Montiel se vale de este medio –utilizado principalmente por los teóricos del teatro y el cine–, para denotar el hecho de que todo lo

que aparece en la imagen está supeditado a la voluntad del realizador. La puesta en escena permite tener control absoluto sobre la escenografía, la iluminación, el vestuario, la caracterización, la interpretación o la actuación de los personajes así como la colocación de los elementos en el espacio –en muchas de las imágenes de Montiel la puesta en escena es el primer paso antes de hacer la toma, que luego es trabajada post-fotográficamente de manera mínima, por lo que sólo es corregida en los contrastes y saturada en los colores. Así cada imagen adquiere un matiz y una esencia casi pictórica–.

Si bien, la puesta en escena da como resultado la sintaxis de los elementos que conforman la imagen y, es concebida principalmente como simulacro,<sup>48</sup> es decir, aquello que reemplaza a lo real –según palabras de Baudrillard–, entonces el proceso fotográfico elaborado por Montiel, resulta una mera reproducción mecánica del trabajo de conceptualización previo y del armado de los elementos que son llevados al mundo bidimensional. Montiel basa su obra en la noción de simulacro y re-construye su mundo en el que refleja sus inquietudes como joven perteneciente a una nueva época del siglo XXI: la Era de la *posmodernidad*.<sup>49</sup>

La fotografía de esta Era se caracteriza principalmente por la simulación, la deconstrucción, la post-fotografía,<sup>50</sup> la hibridación, los mundos virtuales, la apariencia, la hiper-realidad, la comunicación global interactiva, la euforia por las nuevas tecnologías y la cirugía digital. En todos estos recursos es palpable un distanciamiento de lo real, por lo que las nociones de simulacro y de apariencia están más presentes que nunca. Cabe mencionar que estos conceptos no han sido propios de la posmodernidad, ya que se han abordado desde la filosofía platónica.

---

48 Baudrillard distingue tres tipos de simulacro. El primero es el que se imita a lo real, e intenta guardar la mayor referencia o similitud a ella –“falsificación de lo real”–. El segundo es aquel en el que se crea una realidad, por lo que ya no refleja a un referente verdadero –creación de lo real –“Erige en todo caso una realidad sin imagen, sin eco, sin espejo, sin apariencia”. El tercero se da a partir de la generación de un modelo que funciona como referente al cual copiar. En Baudrillard, Jean, *op. cit.*, p.66.

49 Foster, Hall, *La posmodernidad*, Kairos Colofón, México, 1988, p. 199.

50 Lister, Martin, *La imagen fotográfica en la cultura digital*, Paidós, Barcelona, 1997, p. 326.

En *La República*, Platón desacredita al arte por considerarlo una imitación de lo real, una farsa.<sup>51</sup> Consideró que todas las cosas del universo provenían de pensamientos primarios creados por el demiurgo universal, es decir, el eterno proveedor de las ideas, las cuales se encontraban en el *Topus Uranus* o mundo de las ideas puras. Para Platón el artista era un imitador que estaba alejado en “tercer grado” de la idea relativa existente para cada cosa, la cual era original, verdadera y divina, sus creaciones se alejaban de lo divino que a su vez era lo verdadero; es decir, éstas pretendían parecerse a lo verdadero pero sin llegar a serlo, eran un mero simulacro de ello; por lo tanto –según el filósofo– el artista, elaboraba imitaciones que representaba sin razonamiento ni conocimiento de la esencia real del objeto, ya que estaba equidistante del modelo -la idea del objeto- único e irrepetible que representaba. Platón consideró que el artista era un creador de ilusiones a los ojos de aquellos que sabían menos sobre sus creaciones, y que si el artífice era bueno, sería capaz de engañar a los espectadores al recrear un objeto que se confundiera con lo real.<sup>52</sup>

Por tanto, bajo la anterior concepción platónica, Montiel Klint podría clasificarse como un ilusionista, un imitador de realidades y sus creaciones podrían considerarse una reconstrucción –en condiciones “de laboratorio”– de una realidad alterna que, en palabras del propio Montiel, “constituyen una realidad artificial con un toque de hiper-realidad”.

El hiper-realismo como síntoma de la cultura posmoderna, es la realidad llevada a sus últimas consecuencias y sugiere que el mundo en el que vivimos se ha sustituido por un

---

51 Platón, *Diálogos*, estudio preliminar de Francisco Larroyo, Porrúa, México, 2000, pp. 602-621.

52 El concepto de ficción en la tradición occidental está muy ligado al concepto de mimesis, desarrollado en las obras de Platón, quien consideraba también a las obras poéticas como imitaciones de los objetos reales (que a su vez eran imitaciones de las ideas puras). En la *Poética* de Aristóteles, el concepto de mimesis juega un papel esencial, en el que todas las obras literarias copian a la realidad, de acuerdo con el principio de verosimilitud; lo que diferencia a la literatura de la historia es que ésta copia las cosas que han sucedido, y aquélla las que podrían suceder. En Sánchez Vázquez, Adolfo, *Textos de Estética y Teoría del Arte*, UNAM, México, 1972, pp. 44-67.

mundo en el que la propia realidad ya no es suficiente.<sup>53</sup> En particular, Baudrillard propone que el mundo ha sido reemplazado por un mundo simulado, en donde nos sentimos más felices a medida que somos engañados con mayor verosimilitud.<sup>54</sup>

Las situaciones fotografiadas por Montiel se descubren más en un mundo de simulación e imitación de lo real, que a través de la realidad misma. Algunas de sus imágenes son llevadas más allá de lo descriptivo –a lo hiper-real–, al grado de caer en un detallismo que, junto con colores intensos y brillantes, remiten a las miniaturas de la escuela flamenca del siglo XV.<sup>55</sup> Esta relación de Montiel con la escuela flamenca, se aprecia nuevamente en su serie “*Espacio confinado*”. En esta serie el fotógrafo se interesa por los individuos situados en espacios íntimos, presenta a jóvenes ensimismados en lugares urbanos cerrados, en los que el paisaje natural sólo es visto a través de balcones, ventanas y, en algunos otros casos, delimitado por alguna construcción urbana. Los colores brillantes que en general caracterizan toda su producción enfatizan el detallismo de los elementos. Ejemplo de esto es la imagen “Ultra pasteurizada” (Fig. 21) de la serie *Nirvana*. En ésta, una joven con el cabello teñido de rojo yace al centro de una habitación con balcón, la modelo viste un pantalón rojo, una chaqueta y un par de botas verdes; junto a ella se aprecia un cartón de leche, que parece haber sido derramado por la joven y se encuentra al alcance de su mano estirada. En la parte central de la imagen se ven las puertas abiertas de un balcón, desde el que se aprecia un soleado paisaje urbano. En esta imagen el entorno natural casi

---

53 La hiper-realidad se puede explicar de manera borgiana en el cuento de “El hacedor”, que describe a una sociedad en la que sus cartógrafos crean un mapa tan detallado, que se mimetiza con las mismas cosas que representa. Cuando el imperio decae, el mapa se pierde en el paisaje, y ya no existe la representación, ni lo que queda de lo real, sólo queda lo hiper-real. Borges, Jorge Luis, *El hacedor*, Alianza, Madrid, 1972, pp. 11-16.

54 Baudrillard, Jean, *op. cit.*, p. 63.

55 El detallismo de las pinturas de la escuela flamenca se puede apreciar en contraposición de las pinturas renacentistas de la época. En estas últimas el detalle desaparece a medida que los objetos adquieren cierta lejanía. En las pinturas flamencas el detalle de los objetos lejanos aparece con la misma nitidez y colorido que los objetos representados en primer plano. En *The Art Book*, Phaidon, Londres, 1998, p. 507.





Fig. 21. Fernando Montiel, "Ultra pasteurizada", 2005; de la serie *Espacio confinado*.

ha desaparecido, por lo que sólo se encuentra su referente en receptáculos que contienen pequeñas flores rojas sintéticas así como helechos naturales.

En el espacio interior se encuentran diversos elementos: a la izquierda sobresalen algunos libreros, una planta perfectamente iluminada y un sillón amarillo, sobre el que se encuentra una bolsa colorida de plástico en forma de corazón. Del lado derecho se ubican algunos dibujos pegados en la pared, así como diversos elementos casi perfectamente iluminados, en primer plano se encuentra una mesa cubierta con un florido mantel de plástico, sobre la que hay un ipod, unos cuadernos y una reproducción de *La última cena* de Leonardo Da Vinci.

Esta imagen de Montiel constituye una alegoría de la adicción y de la muerte, en un entorno contemporáneo repleto de elementos de la cultura popular. Al parecer, una letárgica “Blanca Nieves contemporánea” ha caído al piso a causa de la leche que ingirió. Cada elemento se vuelve hiper-real debido al grado de detalle fotográfico; las sombras no se corresponden a una iluminación natural, pues ésta se encuentra alterada para destacar cada elemento que, a su vez, está acomodado de manera que pueda ser visualizado a detalle por el espectador.

“Ultra pasteurizada” también es partícipe de la iconografía religiosa característica de la obra del autor. La presencia de una reproducción de *La última cena*, de Leonardo, vuelve explícito el tópico religioso de su imagen, al tiempo que evidencia otro recurso constante en su obra: la inserción de una imagen dentro de otra. De este modo con la obra de Leonardo alude de manera indirecta a la pintura renacentista y a la liturgia católica. La letárgica joven de este cuadro fotográfico viste los colores complementarios con los que Jesucristo es representado en algunas obras (Fig. 22 y Fig. 23) en el momento en el que comparte el pan y el vino con sus apóstoles justo antes del momento de su muerte –colores que, de algún modo también aluden a los de los símbolos nacionales mexicanos–.



Fig. 22. Danielle Crespi, "La última cena" (fragmento), 1624.



Fig. 23. Simon Ushakov, "La última cena", 1685.

La fotografía incluye la presencia del sol que se asoma por el balcón, aquí puede interpretarse como otra alegoría católica: el sol es la luz que ilumina y el fuego que purifica; Cristo es a la vez fuego que purifica y luz que alumbra,<sup>56</sup> luz verdadera que ilumina a todo hombre, por lo que la luz representa una epifanía de la divinidad.

Debido básicamente a su iluminación –que revela los detalles en las zonas oscuras–, esta imagen también se vuelve hiper-real. Esta cualidad de “Ultra pasteurizada” y de otras imágenes, nos permite hablar no sólo de hiper-realidad sino también de *hiper-fotografía* en la obra del fotógrafo. Fred Ritchin<sup>57</sup> refiere a la noción de hiper-fotografía como la cualidad de la fotografía que le permite convertirse en una imagen cuyos referentes de la realidad son superados, mejorados y puestos en la bidimensionalidad de la imagen fotográfica –un concepto que va muy ligado a lo hiper-real, pero se refiere exclusivamente a la cuestión técnica–. La hiper-fotografía es el resultado visible de la transgresión de los elementos a representar, se da mediante el uso de tecnologías que permiten la manipulación y la alteración de los elementos en una imagen, éstos pueden o no ser transformados de manera radical. En el caso de “Ultra pasteurizada”, la hiper-fotografía se logra debido a que la iluminación es manipulada en el momento de efectuar la toma y los colores son posteriormente alterados por medio de un proceso digital. El uso de los recursos antes mencionados contribuyen a la creación de una imagen cuyas cualidades van más allá de lo real-posible a lo ficticio, en otras palabras: a lo hiper-real y a lo hiper-fotográfico.

Montiel recrea imágenes que se distancian diametralmente de aquella fotografía convencional que se confina a realidades físicas tangibles, comprobables visualmente, donde

---

<sup>56</sup> La luz como el sol mismo, impregna todos los rincones de la comprensión del hombre. El cuarto evangelio, llama a Jesús “La luz verdadera que alumbra a todo hombre”. Evangelio de San Juan 1:9. *Sagrada Biblia, Nacar-Colunga*, Católica, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1984, p. 1343.

<sup>57</sup> Ritchin, Fred, *In Our Own Image: The Coming Revolution in Photography*, Aperture Writers & Artists on Photography, Nueva York, 2006, p. 117.

se cree verosímil lo que se ve, no sólo porque funciona en un nivel descriptivo, sino porque, de alguna manera, constituye una confirmación de los sentidos y de la pertenencia al mundo material. Cabe mencionar que la hiper-fotografía puede rebasar al realismo fotográfico en mayor medida; de este modo, puede ser entendida como la “aparente captura” de un acontecimiento que nunca sucedió y que se construye en mayor grado por la manipulación digital,<sup>58</sup> con lo que ofrece infinitas posibilidades de formas de representación. Esta noción inherente a la pérdida de lo real, se denomina según Ritchin, como *desrealización*,<sup>59</sup> término que se puede entender como la reducción de la imagen fotográfica a números. Ésta tiene como consecuencia la creación de imágenes en las que los elementos, personajes, situaciones y espacios ficticios se vuelven visualmente reales y se convierten en una posibilidad alterna de lo real mediante los procesos digitales. Es a través de este medio donde las irreales ideas del fotógrafo-ilusionista cobran forma. De este modo, a partir de un código binario, la realidad se falsifica, construye y re-produce. Se convierte en un simulacro que implica una inquietante extrañeza y que genera cierta angustia: aunque nuestros ojos puedan ser engañados por lo que tienen ante sí, en el fondo sabemos que algo resulta extraño, y que no se corresponde con el mundo que sí conocemos.

Montiel juega con la percepción del mundo y de las cosas; propone una especie de falsificación aristotélica que consiste en “imitar objetos no de igual manera sino de manera diversa de la que son”,<sup>60</sup> por medio de la desrealización propuesta por Ritchin. Ejemplo de

---

58 “Como parte de la Era digital, la hiperfotografía interactuará con mayor facilidad y flexibilidad que la fotografía convencional”. Ritchin, Fred, *op. cit.*, p. 117.

59 Ritchin atribuye al desarrollo de las formas de representación electrónicas o digitales bajo el término desrealización. Y propone que el concepto de la pérdida de lo real, sugiere que el usuario (o espectador) de las imágenes generadas por ordenador, al final perderá al habilidad de distinguir entre el mundo simulado o hiperreal y el mundo real”. En Ritchin, Fred, *op. cit.* p. 283.

60 En su poética Aristóteles define los elementos de las obras para flauta y cítara, a las cuales considera reproducciones por imitación, y que son constituidas por: 1.- Imitación por medios genéricamente diversos; 2.- Por imitar objetos diversos; y 3.- Por imitar objetos no de igual manera sino de manera diversa de la que son. En Sánchez Vázquez, Adolfo, *op. cit.*, pp. 60-67.



Fig. 24. Fernando Montiel, "Exorcismo". 2006; de la serie *Espacio confinado*.

lo anterior lo constituye su imagen "Exorcismo" (Fig. 24) donde presenta a tres personajes en una habitación blanca, dividida en dos espacios: a la izquierda uno de ellos usa una kipá judía, viste pantalón beige y saco gris, se encuentra recogiendo las píldoras tiradas en el piso blanco de duela; a la derecha, sobre una escalera color rosa mexicano que divide la imagen en diagonal, se encuentra sentado un hombre vestido de manera similar al anterior. En la pared, bajo la escalera, se localiza el icono de la marca Apple, debajo de éste se ve un librero blanco sobre el que hay unas bocinas; al lado se encuentra un sofá café sobre el que yace un sujeto rubio de cabello largo.

En esta imagen el fotógrafo satiriza el estilo de vida contemporáneo y lo lleva al absurdo a través de la representación de un "exorcismo" causado por el efecto enajenante de las nuevas tecnologías a través de los productos de consumo. El exorcismo de Montiel no

es el ritual practicado por las religiones monoteístas más difundidas como el cristianismo, el judaísmo y el islamismo, mediante el cual son expulsados los demonios del cuerpo de los poseídos. Dista del rito tradicional cristiano,<sup>61</sup> aquel que tenemos más arraigado en nuestro imaginario –debido en gran medida al cine–, que se basa en el procedimiento fijado por el papa Pablo V en el *Ritual Romanum* y toma forma a través del uso del agua bendita, los crucifijos y de pronunciar cantos, salmos y oraciones:<sup>62</sup>

*“Obraba Dios por mano de Pablo milagros no vulgares, de suerte que hasta los pañuelos y delantales que habían tocado su cuerpo, aplicados a enfermos, hacían desaparecer de ellos las enfermedades y salir a los espíritus malignos. Hasta algunos exorcistas judíos ambulantes llegaron a invocar sobre los que tenían espíritus malignos el nombre del señor Jesús, diciendo: os conjuro por Jesús, a quien Pablo predica”.*<sup>63</sup>



Fig. 25. Francisco de Goya, "San Francisco de Borja efectuando un exorcismo", ca.1788.

Tampoco es aquel que pintó Goya (Fig. 25), en el que San Francisco de Borja –con un crucifijo en mano–, exorciza a los demonios amorfos que atormentan a un hombre semidesnudo en su lecho. El exorcismo de Montiel es aquel que se cura a través del adictivo consumo de píldoras y cerveza, representa la manera de alejar aquellos elementos mundanos que hacen nuestro estilo de vida más dependiente.

61 Los exorcismos católicos se basan en los evangelios en los que se narran las liberaciones y las expulsiones de los demonios que realizó Jesús en Gadara. Evangelio de San Mateo 8:28. *Sagrada Biblia, op. cit.*, p. 1238.

62 En Alonso, Felipe J., *op. cit.*, p. 632.

63 Hechos de los apóstoles, 19: 11-16. *Sagrada Biblia, op. cit.*, p. 1404.

A diferencia de los demonios en el cuadro de Goya, en la fotografía de Montiel su personaje es atormentado por uno de los símbolos de la decadencia en la vida contemporánea, donde la actual sociedad antirreligiosa ha transmutado a sus demonios en elementos de la cultura popular y elementos de consumo. El demonio de Montiel, –al igual que los de Goya–, se sitúa detrás del personaje atormentado, pero se materializa en forma del colorido icono de Apple que se encuentra en la pared. El personaje arrodillado trata de curar al poseído, en lugar de crucifijo –o algún elemento propio de la religión judía–, se vale de las píldoras que han caído al suelo para darle salvación.

Esta imagen, más allá de abordar un tópico religioso, presenta una alegoría de la cultura posmoderna: remite tanto a la enajenación por causa de las nuevas tecnologías, como a los malestares de la cultura de la información y la globalidad, en la que los excesos no dejan de estar presentes. Alude a una sociedad en la cual la tecnología, como el internet, nos vuelve omnipresentes al eliminar virtualmente las fronteras,<sup>64</sup> hace que la realidad sea insuficiente y en muchos casos resulte más estimulante permanecer durante horas frente a una computadora que experimentar la vida con el propio cuerpo. A través de esta imagen, Montiel satiriza el ateísmo de nuestra era, que radica en no dejarse llevar por la enajenación que afecta al mundo contemporáneo.

Como ya se mencionó, las ficciones de Fernando Montiel Klint pertenecen –en distintos grados– a la nueva categoría de “imágenes técnicas”, que ya no se contentan con referirse al mundo como modelo verificable, sino que se han convertido en verdaderos mundos.<sup>65</sup> En sus imágenes, vemos situaciones manipuladas con la obvia intención de engañarnos y de hacernos creer que son reales. En “Exorcismo”, los tres personajes que vemos resultan ser

---

64 La frontera puede considerarse como el punto de convergencia de ideologías, creencias religiosas, tradiciones, sistemas políticos y sociales, cuya coexistencia genera una forma de vida particular y cuyas características resultan emblemáticas dentro del panorama posmoderno mundial.

65 Fontcuberta, Joan. *op. cit.* p. 19.

uno mismo, pero triplicado, aglutinado y desrealizado por medio del proceso digital; por tal motivo, la imagen se vuelve una monstruosa realidad, insólita y ficticia.

Antonio Aguilera señala que la fotografía reúne incesantemente lo obvio y lo obtuso; lo que es y lo que no existe; lo que se nos da a ver y lo que se acepta como reconocible. Dice que "es ahí donde radica la monstruosidad funcional de la fotografía",<sup>66</sup> y es la mirada confiada del espectador la que la refrenda. De este modo, Montiel cuestiona directamente a la realidad, al volverla ficticia; es aquí en donde radica principalmente la paradoja visual de Montiel: en refrendar sus ficciones como imágenes que ante nuestros ojos parecen reales.

Entendemos lo ficticio por antonimia con lo real-verdadero, una apariencia que no se corresponde con lo aparentemente real. Lo ficticio es lo falso, lo simulado, aquello que pretende parecerse a lo real, pero sin serlo. No obstante, podríamos considerar lo ficticio como una vertiente de lo real, porque para que algo resulte ficticio, tiene que provenir de algo que no lo sea, es una realidad representada, pero con un grado de mentira. En palabras de Joan Costa, lo ficticio es "lo otro existente, que pretende parecerse a lo real, pero que también pretende no llegar a serlo".<sup>67</sup> Lo ficticio en la fotografía se vale del supuesto de que la imagen fotográfica sólo captura fielmente fragmentos de lo que está "allá afuera", por lo que contiene un alto grado de veracidad que, inherentemente, le otorga un alto grado de objetividad, que no se le da a otras formas de representación por medio de imágenes. La ficción está validada por la objetividad propia del medio.

La ficción fotográfica es el acto de crear imágenes artificiales que van más allá de la inevitable ficción que le es propia al medio, -esta última "constituye una de sus principales invariantes"-.<sup>68</sup> Es un recurso que aprovecha la negación de representación de la realidad en

---

66 En Fontcuberta, Joan, *op. cit.*, p. 53.

67 Costa, Joan, *op. cit.*, p. 77.

68 Costa distingue distintos niveles de ficción. "El primer nivel es el de la reproducción 'exacta y literal' del modelo, o la 'objetividad', que es un espejismo intrínseco en el fenómeno fotográfico: la ficción inevitable". En Costa, Joan, *op. cit.*, pp. 81-82.



sí misma para construir otras realidades. Según Costa, las imágenes creadas son producto de la subjetivación estética del fotógrafo;<sup>69</sup> es decir, cuando la imagen representa a la realidad de algún modo diferente que no es ni literal ni analógica, se constituye por medio de una interpretación personal del fotógrafo que propone una visión del mundo más “imaginaria” y propia.

La ficción de Montiel es una especie de antítesis de la realidad, asienta su falta de realismo en la verosimilitud de la misma, representándola como una realidad alterna, simulada, artificial y reinventada. Sus fotografías –y en general todas las fotografías–, re-presentan, es decir, vuelven a hacer presente a la vista aquellos acontecimientos sucedidos en el espacio-temporal. Montiel no va por la vida a la caza de las imágenes, ni las hace con la captura del instante decisivo al que Henri Cartier-Bresson hiciera referencia; sus imágenes son producto de un dilatado proceso previo, en el que el instante es pre y post-fotográfico, mediante el que da rienda suelta a su imaginación para dar cabida a su propio imaginario, que refleja sus preocupaciones en torno a la sociedad posmoderna.

En su fotografía “Nirvana” (Fig.26), Montiel presenta a un joven rubio de cabello largo que viste una bata blanca situado al centro de una caótica y oscura habitación. Usa una playera que tiene impreso el sufrido rostro de Cristo con su corona de espinas; con la mirada perdida, el personaje toca una guitarra eléctrica blanca que parece haber sido cortada por la mitad. El abarrotado espacio alberga algunos instrumentos musicales, entre los que destacan una guitarra negra con una calcomanía del grupo Nirvana, un teclado y una batería; junto a ésta se encuentra un cuaderno en el que está inscrita la frase “Begoña te amo”.

En esta imagen, Montiel hace alusión a la pintura barroca, en específico, remite al tenebrismo caravaggiesco<sup>70</sup> al utilizar una iluminación que crea una atmósfera oscura y que

---

69 Costa, Joan, *op cit.*, p. 110.

70 Término derivado de la palabra italiana “*tenebroso*” (*oscuro*) y es aplicado principalmente a los seguidores de Caravaggio en el siglo XVII, ya sea en Italia o en otros lugares. Describe predominantemente la tonalidad oscura que se dio en las representaciones pictóricas de la época. En Chilvers, Ian, *op. cit.*, p. 692.

sumerge en penumbras la mayor parte de la escena. La obra de Caravaggio (Fig. 27) se caracterizó por la realización de algunos retablos y cuadros religiosos, en los que revolucionó su acercamiento a la pintura particularmente con el uso de sus representaciones naturalistas y de fuertes contrastes; transgredió y enfatizó los convencionalismos de la belleza ideal de los modelos clásicos con el uso del claroscuro, mediante el cual los objetos sobresalían del fondo en contraposición a la luz dura que resaltaba los elementos.



Fig. 26. Fernando Montiel, "Nirvana", 2007; de la serie *Nirvana*.

De manera similar al claroscuro de Caravaggio, la luz utilizada por Montiel enfatiza al personaje de la escena y remite la presencia celestial que aleja la oscuridad, alegoría de la divinidad latente con la cual enfatiza el estado de paz en el que se encuentra inmerso. Esta imagen resulta una cita visual de la figura de Kurt Cobain (Fig. 28), ex vocalista de la banda de *grunge* Nirvana, quien se convirtió en líder e icono para la generación "X".<sup>71</sup> Montiel establece un parangón visual entre el cantante y la personificación de Cristo, llevada al terreno de la posmodernidad.

En "Nirvana", Montiel recurre otra vez a la iconografía religiosa para abordar la dicotómica relación entre decadencia y divinidad, el mundo terrenal y el espiritual, la idolatría y el vilipendio; todos ellos, conceptos que reflejan la actitud de la generación X, a la que pertenece el fotógrafo y en la que se manifiestan actitudes como la decadencia y el rechazo a la religión. De este modo, el piadoso rostro de Cristo es testigo de una escena decadente en la que el personaje alcanza un estado de paz inmerso en el atiborrado escenario. Montiel refleja su inquietud hacia los malestares propios de su cultura y los representa, potencializa su creatividad para expresar o transmitir cosas subjetivas por medio de la imagen. En palabras de Costa, Montiel se vuelve un fotógrafo "icónicamente subversivo",<sup>72</sup> es decir, el fotógrafo que deja de lado la reproducción exacta y literal del modelo, por tanto, el carácter supuestamente objetivo del acto fotográfico.

71 El término Generación "X", popularizado por el escritor canadiense Douglas Copland, es usado para referirse a las personas nacidas en la década de los setenta, y a aquellas que vivieron su adolescencia en los ochentas. Aunque aun no hay un rango exacto para definir a la generación X, un aproximado, serían las generaciones nacidas entre 1965 y 1982.

72 Costa, Joan, *op cit.* p. 81.



Fig. 27. Caravaggio, "La incredulidad de Santo Tomás", (fragmento), 1602-1603.



Fig. 28. Kurt Cobain.

Debido a su capacidad para re-presentar, un fotógrafo como Montiel podría ser equiparado con un pintor, ya que posee la capacidad de materializar sus ideas en una imagen. En este sentido, el proceso fotográfico de Montiel se vuelve una sublimación de lo real, ya no es sólo un operador que captura los instantes de la realidad con su lente, sino que va más allá de lo meramente fotográfico, entremezcla su quehacer con la creación pictórica, se apropia de su realidad y la re-presenta creando una obra que resulta "*picto-fotográfica*".

Como un pintor, este fotógrafo concibe la idea a la manera platónica, hace de esa idea primaria una obra "realista", en la que cada elemento se precisa y se presenta fotográficamente; dispone los elementos y selecciona a sus personajes; busca el gesto preciso y la pose adecuada que proporcionen el carácter requerido para la toma. Elige la ambientación de la escena, así como la iluminación cuya eficacia expresiva y estética es notoria y parte esencial en el proceso de reinterpretación de lo real. Sólo que en el caso del fotógrafo el proceso post-fotográfico contribuye a la creación de la paleta de colores y sólo en algunos casos, a la posición o alteración de elementos visibles. El resultado es una imagen en la que la información que se encuentra en ella, se transforma y deja de ser exactamente idéntica a lo real y por tanto a lo que es verosímil del referente directo. La imagen adquiere lo que, en palabras de Costa, se denominaría una "*subjetivación semántica*",<sup>73</sup> es decir, una representación parecida perceptivamente a la realidad, pero en la que se acentúa o añade sentido o contenido y fuerza expresiva, mayor de la que ésta tiene.

De este modo y bajo este esquema, la obra que realiza Montiel lo coloca dentro de la concepción de "*pintor-fotógrafo*": un fotógrafo que utiliza su propio medio de manera cercana a lo pictórico. Los pintores-fotógrafos se valen del medio para su proyección artística, pretenden inscribir su práctica dentro de las artes visuales, y no sólo en el ramo de la fotografía.

---

73 Costa, Joan, *op. cit.*, p 110.

Según la concepción de Christian Boltansky,<sup>74</sup> los pintores-fotógrafos utilizan –entre otros aspectos– la fotografía ligada a un texto, secuenciada o muy ampliada casi a manera de lienzo, es decir, hacen imágenes de gran formato, como una forma de diferenciarse de los fotógrafos, que utilizan de manera purista y ortodoxa el medio. Aunque Montiel se considera simplemente “fotógrafo”, se le puede incluir dentro de esta denominación. Su obra en general es de gran formato y con una gama tonal colorida y brillante, lo que da como resultado imágenes que más que simples fotografías parezcan lienzos fotográficos o “foto-cuadros”.<sup>75</sup>

La obra de Montiel se constituye por fotografías que parecen no deslindarse por completo de su ancestral predecesor pictórico, aunque no tratan de imitarlo –como lo fue el caso de la fotografía pictorialista–, sí guardan cierta relación con algunas de las características que le son propias. Es decir, en algunos casos retoma de la pintura los tipos de iluminación, los temas y algunos géneros, a los que agrega su capacidad para crear cosas que salen de la imaginación por lo que se vuelven posibles como medio alternativo de representación. La fotografía de Montiel, tiene una clara influencia de la historia de la pintura, y aunque ha retomado de ella diversos recursos, principalmente se ha basado en la ficción que le ha sido propia al arte de todos los tiempos. No crea algo que quiera parecerse a lo real tal como lo hacen los pintores realistas, sino que crea a partir de lo real, algo que se vuelva completamente ficticio, en este sentido Montiel revierte uno de los fundamentales principios de la pintura.

En “Cuernavaca” (Fig. 29), Montiel retoma nuevamente un tópico religioso: el de *La última cena*, basándose principalmente en la obra de Leonardo Da Vinci (Fig.30). Sólo que éste la constituye exclusivamente con tres personajes –en vez de los doce apóstoles representados habitualmente en esta escena–, a los que ubica en un paisaje semi-urbano tropical: un

---

74 En Baque, Dominique, *op. cit.*, p. 17.

75 *Op. cit.* p. 45.

joven colocado casi de frente a la cámara, sentado a la mesa y vestido de amarillo con los brazos extendidos y las palmas casi abiertas al cielo –una clara alusión a Jesús–, toma con la mano derecha un vaso de plástico que contiene una michelada y en la palma de la mano izquierda sostiene una cáscara de un limón recién exprimido; sereno y resignado, comparte la mesa con otro joven, de edad un poco más avanzada. El segundo se encuentra sentado en una silla del lado derecho, porta únicamente unas bermudas azules y se encuentra con la cara agachada, como si fuera el delator de la escena. Detrás de ambos, al centro de la imagen y de pie, una mujer joven, que viste un top verde y una falda azul, es partícipe de la escena mientras vuelve piadosamente su rostro al cielo.

En esta imagen Montiel recrea de manera contemporánea la escena bíblica en la que Jesús les dice a sus apóstoles que alguno de ellos lo entregará.<sup>76</sup> La joven, detrás del nuevo Cristo, ha retrocedido ante las palabras que éste ha pronunciado, de manera similar a los apóstoles bíblicos, al no considerarse los delatores del mesías. Ella resulta una alegoría contemporánea del apóstol Pedro, – pues éste casi siempre se personifica a la izquierda de Jesús y Juan,<sup>77</sup> su apóstol más querido a su diestra, por lo general éste último es representado recargado en el mesías– la piedra y base sobre la cual Jesús edificaría su iglesia. El joven sentado a la izquierda personifica al Judas contemporáneo, el traidor que no tiene el valor de dar la cara, aunque situado a la mesa se encuentra aislado, con la mirada al piso con lo cual descubre su papel en esta re-creación.

---

76 "Llegada la tarde se puso la mesa y con los doce discípulos y mientras comían dijo: en verdad os digo que uno de vosotros me entregará. Muy entristecidos, comenzaron a decirle cada uno: ¿Soy acaso yo, Señor?. El respondió: el que conmigo mete la mano en el plato, ese me entregará. El Hijo del hombre se va, según está escrito de El; pero ¡Ay del hombre por quien el Hijo del hombre será entregado!; Mejor le fuera a ése no haber nacido. Tomó la palabra Judas, el que iba a entregarle, y dijo: ¿Soy acaso yo, Rabi? Y El respondió: Tú lo has dicho." Evangelio de San Mateo 26:20-25. *Sagrada Biblia, op. cit.*, p.1266.

77 El evangelio de San Juan añade que "Uno de sus discípulos, el que Cristo más amaba, estaba a la mesa al lado de Cristo. Simón Pedro le hace una seña y le dice: "Pregúntale de quién está hablando." Él, recostándose sobre el pecho de Cristo, le dice: "¿Señor, quien es?". Evangelio de San Juan 13: 23-35. *Sagrada Biblia, op. cit.*, p. 1365.

"Cuernavaca" constituye un ejemplo más de la apropiación de Montiel hacia los tópicos religiosos, y nos muestra como el fotógrafo reinterpreta la solemnidad de la liturgia romana, al cambiar el pan y el vino por michelada y pizza. Montiel enfatiza el nihilismo religioso en que la sociedad contemporánea se encuentra inmersa, al partir de lo ordinario y de su propio entorno, para crear un pastiche de imágenes que resultan una verdadera ilusión.



Fig. 29. Fernando Montiel, "Cuernavaca", 2006; de la serie *Espacio confinado*.



Fig.30. Leonardo Da Vinci, "La última cena", 1498.

*"El hombre moderno tiene la pretensión de pensar despierto. Pero este despierto pensamiento nos ha llevado por los corredores de una sinuosa pesadilla, en donde los espejos de la razón multiplican las cámaras de tortura. Al salir, acaso, descubriremos que habíamos soñado con los ojos abiertos y que los sueños de la razón son atroces. Quizá, entonces, empezaremos a soñar otra vez con los ojos cerrados".*

Octavio Paz, *El Laberinto de la soledad*.



## V. UN SÍNTOMA DE LA FOTOGRAFÍA POSMODERNA: FMK

**E**n este ensayo hemos visto cómo la obra de Fernando Montiel Klint transgrede la realidad por medio de procesos y técnicas, tanto digitales como analógicas. Sus fotografías son creaciones de mundos ficticios e irreales que toman forma en la bidimensionalidad fotográfica.

El eje rector de la selección de imágenes realizada en esta investigación está conformado por el tópico de la religiosidad, pues dicha elección resultó la categoría que mejor representó a los conceptos presentados en este ensayo, y que fundamentó una nueva propuesta en la lectura de la producción artística del fotógrafo.

La obra de Montiel Klint es una clara reminiscencia a la historia de la pintura, a partir del juego con los elementos del hacer habitual. Cultura popular, patologías, adicciones, enajenación y religión son materializadas en situaciones en las que personajes, solitarios y ensimismados, deambulan dentro del absurdo construido en un entorno urbano. Todas las imágenes son recreadas en espacios interiores aludiendo al paisaje mediante elementos como ventanas y balcones, muy a la usanza flamenca.

En su obra se refleja la concepción de lo cotidiano como algo extraordinario, donde los elementos de la realidad se presentan ante el espectador como por vez primera, la fotografía se vuelve hiper-fotografía; ejemplo de ello lo constituye el manejo de la luz instrumentado por el artista, que es trastocado, excediendo los límites de lo puramente referencial. La escena naturalista se transforma al develar todos los detalles de los elementos que subyacen a la imagen, haciendo de ésta un producto “más real que lo real mismo.”

La imagen en gran formato, el uso del color intenso y vibrante, como alusión a la pintura flamenca, la alegoría, el pastiche, la puesta en escena que reinterpreta la temática religiosa del teatro medieval y la iluminación caravaggiesca, son elementos que permiten caracterizar a la producción del autor, al tiempo que lo mantienen en constante oscilación entre la tradición pictórica y la fotografía. Montiel deviene en el “pintor-fotógrafo” cuyo interés central es la circulación de su trabajo en el circuito del arte; de ser meras fotografías, sus imágenes se transforman en cuadros fotográficos, donde el uso de colores brillantes es sólo una cualidad de la exploración de escenas ilusorias; aunado a ello, la hibridación entre lo análogo y lo digital dan como resultado el *continuum* del proceso post-fotográfico característico en la nueva era de la imagen del siglo XXI.

A través de sus ficciones, Montiel nos permite vislumbrar la manera en la que su apropiación del entorno –sus vivencias, influencias y preocupaciones– nutre su producción. Su obra es la puesta en práctica de la construcción de la imagen, que supone una selección de los materiales de la realidad “refuncionalizados” con vistas a la creación de un fenómeno distinto, novedoso; en ella se aprecia el ingenio, el humor negro y la sagacidad manifiesta en el imaginario que responde a una lógica personal. Ejemplo de ello es la imagen “Cuernavaca” donde una reunión entre amigos trasciende y deviene en una alegoría de “La última cena”.

Aunque la obra de Montiel se inscribe en la categoría de post-fotografía, su producción ostenta el estatuto de documental, no en el sentido fotográfico tradicional –en el que el fotógrafo posee la cualidad de autenticar y validar un testimonio a través de imágenes–, sino en cuanto a que el conjunto es capaz de brindar información sobre sus inquietudes, la cultura de su época, los medios y técnicas utilizadas, que resultan un síntoma de su generación. El fotógrafo manifiesta una inquietud hacia lo post-conceptual reflejado en su producción.

Al concluir esta investigación, se puede afirmar que Montiel es un fotógrafo que hace de lo conceptual una realidad visible. Con sus imágenes fascina y seduce, desconcierta y maravilla, juega sin cesar sobre efectos paradójicos en los linderos de lo absurdo de su puesta en escena y la post-producción digital, mecanismos con los que da fin al mito fotográfico de la espontaneidad en la toma.

La obra de Fernando Montiel Klint, no es más que el encomio de la ficción y el simulacro; se encuentra indudablemente en el umbral de lo verdadero y lo falso, lo natural y lo artificial, pero sobre todo, entre la realidad y la ficción, polos fundamentales de la expresión fotográfica que continuarán dando pie a la controversia entre fotografía y verdad.



Fig. 31. Fernando Montiel Klint, "Hasta que la muerte nos separe", 2004; de la serie *Tres*.



## VI. BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, Felipe J., *Diccionario Espasa de ciencias ocultas*, Espasa Calpe, España, 1999.
- Álvarez del Real, María Eloísa, *Diccionario de términos literarios y artísticos*, América, Colombia, 1990.
- Aristóteles, *Poética*, Losada, Buenos Aires, Argentina, 2003.
- Aumont, Jaques, *La imagen*, Paidós, España, 1992.
- *Las teorías de los cineastas*, Paidós comunicación, España, 2004.
- Baque, Dominique, *La fotografía plástica: un arte paradójico*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003.
- Barthes, Roland, *La cámara lucida: Notas sobre la fotografía*, Paidós, Barcelona, 1990.
- *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes gestos, voces*, Paidós, Barcelona, 2002.
- Batchen, Geoffrey, *Arder en deseos: la concepción de la fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004.
- Baudrillard, Jean, *Crítica de la economía política del signo*, Ed. Siglo XXI, México, 1974. 264pp.
- *De la seducción*, Ed. Cátedra, España, 2001.
- *El intercambio imposible*, Cátedra, España, 2002.
- Beaumont, Newhall, *Historia de la fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002.
- Berger, John, *Mirar*. Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1998.
- *Modos de ver*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000.
- Borges, Jorge Luis, *El hacedor*, Alianza, Madrid, 1972.
- Bourdieu, Pierre, *Un arte medio*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003.
- Bunge, Mario Augusto, *A la caza de la realidad, la controversia sobre el realismo*, Gedisa, Barcelona, 2007.
- Catalá Doménech, de Joseph M., *La violación de la mirada. La imagen entre el ojo y el espejo*, Fundesco, España, 1993.

Chilvers, Ian, *The Oxford Dictionary of Art*. Oxford University Press, Nueva York 2004.

Costa, Joan, *La fotografía entre sumisión y subversión*, Trillas, México, 1991.

De la Torre, Clemente, *Física cuántica para filósofos*, Fondo de Cultura Económica, México, 2000.

Debroise, Olivier, *Fuga mexicana: Un recorrido por la fotografía en México*, Gustavo Gili, Barcelona, 1994.

Dubois, Philip, *El acto fotográfico. De la representación a la Recepción*, Paidós, Barcelona, 1986.

Eguiarte, Ma. Estela, *Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas*, UNAM, México, 1989.

Feininger, Andreas, *Arte y técnica en fotografía, Hispano europea*, Barcelona, 1976.

Ferrer, Elizabeth, *A Shadow Born of Earth: New Photography In Mexico*, Nueva York, The American Federation of Arts, Universe Publishing, 1993.

Flusser, Vilem, *Hacia una filosofía de la fotografía*, Trillas, México, 1990.

Fontcuberta, Joan, Ciencia y fricción. *Fotografía, naturaleza y arteificio*, Mestizo, colección palabras de arte núm. 4, España, 1998.

Foster, Hall, *La posmodernidad*, Kairos Colofón, México, 1988.

Gombrich, E. H., *La historia del Arte*, Diana, México, 1995.

Gubern, Roman, *El eros electrónico*, Taurus, Madrid, 2000.

Lenman, Robin, *The Oxford Companion to the Photograph*, Oxford University Press, Nueva York, 2005.

Lipovetsky, Gilles, *La era del vacío*, Anagrama, España, 2007.

Lister, Martin, *La imagen fotográfica en la cultura digital*, Paidós, Barcelona; México, 1997.

López Quintas, Alfonso, *Estética de la creatividad*, Cátedra, Madrid, 1977.

Nieto Sotelo, Jesús, *Tina Modotti, una nueva mirada, 1929*, Centro de la Imagen/ Universidad del estado de Morelos, México, 2000.

Olivares, Rosa (ed.), *Exit México*, Madrid, Difusión Cultural, UNAM, 2005.

Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, Fondo de Cultura Económica, colección Vida y Pensamiento, México, 1959.

Platón, *Diálogos*, estudio preliminar de Francisco Larroyo, Porrúa, México, 2000.

Putnam, Hilary, *Las mil caras del Realismo*, Paidós, Barcelona, 1994.

Ribalta, Jorge, *Efecto real, debates posmodernos sobre fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004.

Ritchin, Fred, *In Our Own Image, The Coming Revolution in Photography*, Aperture Writers & Artist On Photography, Nueva York, 2006.

Sager, Peter, *Nuevas formas de realismo*, Alianza forma, Madrid, 1981.

Sánchez Vázquez, Adolfo, *Textos de Estética y Teoría del Arte*, UNAM, México, 1972.

Saramago, José, *Somos cuentos de cuentos*, Aguilar, Colección crisol, España, impreso en China, 2001.

Treviño, Estela, *160 años de fotografía en México*, CENART-Centro de la Imagen 10 aniversario, 2004.

*Sagrada Biblia*, Nacar-Colunga, Católica, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1984.

*Territorios de diálogo. España, México, Argentina: entre los realismos y lo surreal, 1930-1945*, Museo Nacional de Arte, CONACULTA-INBA, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Patronato del Museo Nacional de Arte, 2006.

*The Art Book*, Phaidon, Londres, 1998.

## **OTRAS FUENTES**

Blog de Fernando Montiel Klint [ <http://www.flickr.com/photos/klint>, marzo 2008].

Madlen, Shering, *Invitación de la exposición Nirvana* en la sala Nacho López, en Pachuca Hidalgo, 2008.





## VII. ANEXO

### ENTREVISTA REALIZADA A FERNANDO MONTIEL KLINT POR BRENDA CÁRDENAS EL 19 DE ABRIL DE 2008

#### 1. ¿Cuéntame de ti? ¿Quién es Fernando Montiel Klint?

Estudie comunicación en la Universidad Iberoamericana pero me salí en el segundo año de la carrera ya que ésta se enfocaba más al cine a la televisión y a los medios impresos; a mí me interesaba más este rollo de la imagen, y el cine. Hice el examen para cine pero no lo pasé, al principio tuve interés en eso de la imagen en movimiento, pero el mismo camino me llevo a la fotografía fija. También me interesó mucho la narrativa y toda la estética del cine debido a que no existe el tiempo, es atemporal por así decirlo. Y además uno puede trabajar solo por lo que entonces tú realizas tu guión y todo lo que tú quieras crear a partir de tu imaginación. Así que, posteriormente estudié fotografía en la Escuela Activa de Fotografía así como en El centro de la Imagen.

#### 2. ¿Cuánto tiempo llevas haciendo fotografía?

Comencé desde que tenía 16 años, más o menos.

#### 3. Tu hermano mayor, Gerardo Montiel Klint, también es fotógrafo ¿El fue una influencia para que te dedicaras a la fotografía?

Sí, él es más grande que yo, me lleva 9 años y sí fue una influencia; aunque empezamos casi al mismo tiempo, sólo que yo comencé de más pequeño y el ya más grande. Gerardo se dedicó a la fotografía y yo me enfoqué más al cine, al video y todo eso, pero también me dediqué a la foto. De algún modo se puede decir que comenzamos casi a la par.

#### 4. ¿Ahora vives de la fotografía al cien por ciento? ¿Qué haces además de la foto autoral?

No vivo de la fotografía de autor. Hago foto publicitaria y también comercial, ambas para revistas y es por encargo, eso me da un sustento económico para poder realizar mi obra autoral, yo la coproduzco toda.

#### 5. Lo que a mí me interesa de tu obra es la visible paradoja entre realidad y ficción, por lo que quisiera preguntarte: ¿Qué es para ti la realidad?

La realidad es muy subjetiva, cada quien se va formando de una realidad de acuerdo a sus vivencias. Y en el caso de la fotografía, desde que encuadras ya estas partiendo a la realidad misma. Entonces la realidad es de cada quien y de acuerdo a sus vivencias.

## 6. ¿Qué es la ficción? ¿De dónde surge este gusto por la ficción?

La ficción es lo que más me interesa a mí, pretendo crear en mis fotos una ficción que si parte de la realidad, pero que resulta una ficción completamente. La ficción para mi es el crear un mundo a partir del mundo real en que vivimos, para de este modo crear uno propio y posteriormente dejarlo en una imagen. Y el gusto por la ficción surge de mi interés en la pintura, en el cine, en la literatura y de otras disciplinas.

## 7. ¿Quiénes son tus influencias?

Lipovetsky, David Lynch y David Cronenberg, además de los hermanos Quay; los pintores Rembrandt, Brueghel, Caravaggio y Daniel Lezama, me gusta también todo lo que veo en revistas de moda, ya que reflejan esa parte superficial de la sociedad, la cual me interesa integrarla en la imagen. También los fotógrafos Philip-Lorca Dicorcia, Antony Goicolea, Charly White, Jeff Wall, y todo tipo de fotos, pero más la construida.

## 8. En mi opinión hay dos vertientes, el documental y la fotografía artística, llámesele construida o de otras maneras, mi pregunta es: ¿Por qué elegiste dedicarte a construir imágenes en lugar de hacer fotografía documental?

A mí me gusta mucho la fotografía documental, pero como que no soy tan bueno para salir a la calle con la cámara en mano y retratar ese tipo de situaciones. Más bien lo que hago es nutrirme de las vivencias y posteriormente las pongo en un estudio. Y de este modo tengo un control absoluto dentro de la imagen, cada cosa que sale, cada objeto, cada persona, tiene un significado dentro de la imagen. El hacerlo en la calle, resultaría muy difícil para mí. Si he tratado de hacer documental, pero la verdad, no soy bueno para ello. Además ya estamos tan invadidos de los periódicos, y de toda esa cultura mediática, de la tele, de tantas imágenes y cosas que pasan, que bueno, hay que hacerle algo más a esta realidad. Entonces mejor me pongo a crear.

## 9. ¿A qué te refieres con que no eres tan bueno para salir a la calle?

Es que soy penoso y tímido. Aparte de que hago cosas con cámara de gran formato 4 x 5 pulgadas y trabajo mucho con flashes, por lo que llevar esto al exterior resulta difícil, estaría increíble pero... no es para tanto, aunque si he llegado a hacerlo. Además yo prefiero los espacios cerrados, como una manera de jugar con lo que está pasando dentro de la imagen y lo que está pasando con mis personajes que meto dentro de las historias que construyo en mis fotografías.

**10. Para mi tu obra es “*picto-fotográfica*”, porque me doy cuenta de que construyes mucho tus imágenes, y tus entornos a la manera de un pintor. Para mi tú eres equiparable con un pintor debido a la manera en que dispones los elementos de tu imagen, los personajes, etc. ¿Porqué si te gusta elaborar tanto tus imágenes no elegiste hacer pintura en lugar de fotografía?**

En primera porque no soy nada bueno pintando y si llevé clases en algún momento. Pero también me interesa jugar con esa realidad de personajes-reales y que no sean pintados. Esto es lo que me interesa reflejar dentro de una fotografía. Además, también es como dices, mi obra es como pintura, pues pongo la cámara de gran formato en el paisaje urbano, acomodo los elementos –objetos, muebles–, pongo íconos que para mí son importantes dentro de la imagen, y también decido el tipo de luz para que quede mejor ya que me interesa mucho crear atmósferas. Con esto el escenario es como si fuera tu lienzo, es como si estuviera pintando con luz.

**11. ¿Cómo ha sido tu proceso fotográfico desde que iniciaste?**

Desde chavo, me gustó todo el rollo de las computadoras y el de jugar con las imágenes, de construirlas y todo eso. Empecé a fotografiar en 35 mm, a construir escenarios –no todo en blanco y negro–, además me metí mucho a laboratorio y posteriormente me metí mucho a lo digital. Comencé por escanear los negativos y luego hacerles algo en la computadora, después salieron las cámaras digitales, me compré una y comencé a experimentar con lo puramente digital. El proceso digital comenzó con la posibilidad de elaborar miles de imágenes y posteriormente sintetizarlas en una sola, al mismo tiempo esto me permitió jugar con la iluminación, ya que podía checarla de inmediato y decidir si me gustaba como estaba colocada o no. De este modo comencé a utilizar todos esos recursos y hacer que el público viera que las sombras no concordaban en las fotos, que había algo de raro en ellas. Y pues ahora lo que hago es tomar las imágenes con cámara de gran formato, escaneo la placa y la paso a papel.

**12. ¿De qué tamaño son tus imágenes ahora?**

Son de gran formato, y el tamaño depende de lo que me dé el archivo. Desde el 2005 son de 1.20 m x 1.30 m, o 1.50 m. Aunque antes eran más pequeñas, eran de 16 x 20 pulgadas, pero siempre me han gustado los formatos grandes. Porque me gusta resaltar y que se vean ciertos detalles que no lograrías ver en una foto pequeña es por ello que también uso placa para que la imagen tenga mejor definición.

### 13. ¿Cómo surgen los proyectos, que realizas, o de qué te nutres para realizarlos?

Cada proyecto encamina al siguiente, de la última fotografía sale una nueva. Lo que va pasando es muy importante y también la gente que voy conociendo. Me nutro de mis amigos, trato de crear historias a partir de la gente que voy conociendo y viendo, además del rollo de la psicología, la cultura popular y todo lo que está pasando, trato de llevarlo a un entorno más íntimo y personal. Me interesa crear estas atmósferas y retratar mucho la mente humana.

### 14. ¿Qué tiene que ver la psicología en tu obra?

Me interesa todo esto de las patologías de la sociedad, la psique humana, todo esto de las adicciones, la enajenación, los medios masivos de comunicación, la soledad de la gente, las cosas que están pasando en la sociedad y las que nos pasan. Mi obra es una realidad artificial y con cierto sentido del humor, por lo general un poco negro.

### 15. ¿Tu padre es psiquiatra?

Sí, y también tiene que ver con eso. En mi caso, a veces me tocaba contestar el teléfono y eran pacientes de mi papá, y pues siempre estuve rodeado de todo ese mundo, para mí vivir en este entorno y lidiar con estos temas siempre fue algo normal.

### 16. ¿Qué es para ti el momento fotográfico, existe?

Para mí consiste en poner la cámara y empezar a registrar lo que estoy armando. Es crear una instalación dentro del espacio, registrarla y luego verla en la imagen.

### 17. ¿Y luego viene el momento post-fotográfico?

Sí, eso también es muy importante, luego viene el momento post-fotográfico donde juego con la computadora y ahí acomodo todo como quiero que quede.

### 18. ¿Lo digital determina el tipo de imágenes que realizas? ¿Podrías hacer el tipo de imágenes que haces si no tuvieras el digital?

No, no lo determina y sí, sí podría hacer ese tipo de imágenes, porque de hecho, lo último que estoy haciendo, casi no tiene nada de computadora. Por ejemplo en mi serie "Nirvana" realicé las imágenes en placa que posteriormente digitalicé en la computadora, sólo manipulé el color y ya. Además de que metí la iluminación con flash la cual te da otro tipo de ambiente.

### 19. Tus imágenes son teatrales ¿Por qué?

Pues como que se da sólo el jugar con lo teatral.

### 20. ¿Todos los personajes que aparecen en tus imágenes son amigos tuyos?

Sí, tienen algo que ver conmigo, algunos son amigos, en general la gente que aparece en mis imágenes es gente que conozco. Por ejemplo para mi foto “*Cuernavaca*”, ese día estaba con unos amigos y teníamos pensado ir por unas cervezas, yo tenía planeado hacer alguna imagen con ellos. Entonces se me ocurrió hacer algo con un rollo religioso, algo como una “Última cena”; y se jugó con los elementos que se tenían en el momento, como una pizza, cervezas, etc. Además para hacer mis imágenes yo parto del contexto en el que vivo, por lo que aludo a la gente que me rodea y a la que me interesa fotografiar.

### 21. ¿Qué tan espontáneas son tus fotos?

A veces tengo bocetos y hago las imágenes tal cual, aunque hay veces que no tengo algo tan definido por lo que armo esquemas ahí dentro del espacio, dentro del momento y es ahí en donde lo voy concretando pero con algo que ya había pensado un poco antes.

### 22. ¿Cómo eliges los temas de tus obras?

Por ejemplo en mi serie “*Espacio confinado*” comencé por interesarme en el espacio y el entorno de un individuo, traté de llevarlo a una atmósfera personal. Ya que es en esos espacios confinados, encerrados completamente y que son parte de nuestras vidas donde pasamos la mayor parte de nuestro tiempo, ya sea en un cuarto, un departamento, etc.

### 23. ¿Cuáles serían los elementos que definen tu obra?

El color, la luz, la atmósfera, las cajas de ACE, los conitos, estos últimos porque me gustan estéticamente aunque no representan algo en especial.

### 24. ¿Te consideras una persona con mucha imaginación?

Sí, porque todo el día estoy tratando de crear cosas, historias, voy soñando y de ahí voy sacando cosas. De todas mis vivencias me voy nutriendo, y dejo mis bocetos en cuadernos, luego busco el espacio físico, pienso en los personajes, luego les llamo y realizo las imágenes.

## 25. ¿Consideras que tus imágenes son inteligibles para todo público?

Sí, yo creo que sí, aunque son multi-lectura, es decir cada quien las verá de alguna forma diferente, dependiendo de las vivencias, el bagaje cultural que cada persona posea y las descifrará o no. De igual manera les gustarán o no, pero así es la fotografía.

## 26. ¿Alguien te ha dicho que no le gusten tus imágenes? ¿Y por qué?

Sí, me han dicho que son muy artificiales, aunque en realidad también es mi intención hacer cosas muy artificiales. No pretendo capturar a la gente en la calle pidiendo limosna. Además de que me gusta provocar al espectador, molestarlo a veces. Pues la vida no es muy bonita, y mostrar las cosas de color de rosa me daría mucha flojera, por lo que me interesa irme al lado fuerte para que el espectador reflexione sobre lo que está pasando en la imagen.

## 27. ¿Cuál sería el término ideal para definir tu obra?

Yo digo que sería *Post-fotografía*, que es como el partir de una imagen para construir algo diferente por medio de lo digital. Aunque también me han dicho que mi imagen es documental, pues mi obra lleva un toque de lo documental como base, parto del registro de las personas que conozco, registro su manera de vestir o les pongo cierta ropa, ya sea la que está de moda o no, pero es la ropa que está ahí, la que ellos visten habitualmente, a veces la tomo de mi closet o de sus closets. Estos elementos también reflejan una parte de la sociedad. A veces me han dicho que mi obra es clasista pero no es clasista, más bien es reflejo del entorno en el que me muevo y pues no puedo moverme en todos los entornos. Me han tachado de clasista, mi obra no es un rollo clasista porque no estoy denunciando nada de clases, más bien es reflejo del entorno en el que estoy, entonces para nada es clasista. Y por eso también no hago foto documental, no me voy a los basureros, no me interesa eso, me interesa retratar a través de mi entorno.

## 28. Hablando de clases ¿Cuáles son los círculos en los cuales te desenvuelves?

Me llevo con todo tipo de gente, tengo amigos desde fotógrafos, artistas, de todo, pero mi círculo es más cultural.

## 29. ¿Eres religioso, o creciste con alguna religión?

No soy religioso, aunque desde la primaria y la secundaria estuve en escuelas religiosas. Me interesa la iconografía que hay en torno a la religión por lo que la utilizo para mi obra.

**30. ¿Te gusta mucho la cuestión de las atmósferas oscuras y los personajes iluminados como por un rayo de luz?**

Sí, me interesa mucho esta cuestión del iluminado como por alguien más.

**31. ¿Viajas mucho?**

Me gusta mucho viajar y conocer diferentes culturas, me gusta viajar a otros lados, pero más dentro del mismo México. También, me gusta conocer ciertas culturas y ver como algunas coinciden en ciertas cosas con otras.

**32. ¿Para ti, qué es más importante, la técnica, el concepto o ambos son equivalentes?**

No, el concepto es lo primordial en la obra y la técnica obviamente es indispensable para resaltar algunos aspectos en la imagen. Me gusta trabajar en series, trato de jugar y no tomármelo tan enserio, he tratado de jugar con varios conceptos en toda la vastedad de fotos que he hecho.

**33. ¿Te interesa que tú obra esté inscrita en las bienales?**

Sí, porque es como una forma de darle publicidad a mi obra y con esto lograr que la vea más gente, que esté vigente. Además lo que hago es para meterlo a las bienales pues es ahí donde se junta el medio fotográfico, es el lugar donde se ve la producción nacional.

**34. ¿De tus series cuáles son o cuál es la que te gusta más?**

La última es la que me gusta más: “*Nirvana*”; luego la de “*Espacio confinado*”, que es la de mas grande producción. La de “*Tres*”, que es una de las más viejas, aunque ya no me gusta tanto, pero tiene un sentido del humor que me agrada, en esta serie tomé el concepto de Freud del *yo*, del *súper yo* y de el *ello*, pues estas son las partes que te forman como individuo. En esta serie presento a tres personajes, desde el más recatado hasta el rocker y a partir de ellos creo situaciones para llevarlas al absurdo. También me gusta la serie de “*El Artista*”, en la que juego con un personaje dentro de un espacio confinado, el cual crea ciertas situaciones que son registradas con la cámara.

**35. De tus imágenes ¿Cuál es la que más te gusta?**

“*Artista en su estudio*” que es una imagen que hice con el escultor Renato Bravo. Esta imagen me gusta porque representa a este artista, que se vende como una mercancía para entrar en una galería. No es una opinión generalizada pero responde a cierto sector de artistas que se vende como producto para pertenecer al mundo del arte.

**36. ¿Te consideras fotógrafo o artista?**

Fotógrafo, o bueno depende de las circunstancias, porque también la fotografía es una arte. Aunque me gusta estar inmerso en el circuito del arte.

**37. En general en tus imágenes representas a personajes solitarios y en aquellas en las que tienes a varios personajes parece que están ensimismados ¿Porqué?**

Sí, como que cada quien está en su espacio individual, en su rollo, me gusta jugar con los personajes metidos en su mundo, como si tuvieran audífonos, y estuvieran encerrado en sí mismos, por ejemplo tengo una imagen donde hay una chava que está en su departamento cenando, sin mesa, sola; o en otra –“Adiós”– en la que está un cuate colgado, esta imagen era como un chiste, pues era un joven colgado del marco de una puerta el cual se había ahorcado cuando se derritió el cubo de hielo en el que estaba parado. O por ejemplo en la de Sabor a Chetos, esta un chavo atascándose de frituras de queso, está sólo y enajenado por las frituras.

**38. La mayoría de tus imágenes son en espacios cerrados y cuando son en exteriores, las situaciones son muy desoladas ¿Porqué?**

Sí, es como la búsqueda del ser humano, en busca de salir al encuentro de la naturaleza.

**39. ¿Se podría decir que tu obra es reflejo de tu mundo interno?**

Sí, de todo lo que estoy viviendo y sintiendo a diario.





## SÍNTESIS CURRICULAR

**Fernando Montiel Klint**, México, D. F., 1978. Realizó estudios de comunicación en la Universidad Iberoamericana así como de fotografía en la Escuela Activa de Fotografía y en el Centro de la Imagen.

Ha participado en diversas exposiciones individuales entre las que destacan “Nirvana” en la Fototeca de Pachuca, 2007; “Espacio confinado” en la Fototeca de Veracruz, 2007; así como en Fábrica de Imágenes, Morelia 2007; Centro de la Imagen, Galería Trolebús Arte experimental, 2006; Casa Purcell, Coahuila y la Casona de Juárez, Acapulco, 2005.

También ha participado en exposiciones colectivas: [www.zonezero.com](http://www.zonezero.com); Museo de Guandong (China); MACO/Galería Myto; Insight Photomedia Center, Pensylvania, 2007; Retroalimentación/Galería Gran Angular, 2007; 212 Berlín, ARCO, 2006; MACO 2005/Galería Emma Molina; Pasión/Provocación, Centro de la Imagen, 2006; Narrativa de un retrato ‘El Che de Korda’: México, Estados Unidos, Italia, España, 2006- 2007; Mextilo en el Centro Nacional de las Artes, 2005; II Bienal de Artes Visuales de Yucatán, 2004; Photomathon, 2004 –itinerante en Bélgica y Montreal–; XI Bienal de fotografía, 2005; XXIII y XXII Encuentro Nacional de Arte Joven, 2002–2004 y IV Bienal Puebla de los Ángeles, 2003.

Su obra pertenece a distintas colecciones: Museo de Guandong, China; Texas State University; Colección Teófilo Cohen del Centro de la Imagen; Museo de Arte Moderno de Aguascalientes; Fototeca de Pachuca y Nave K, España.

Entre los premios que ha obtenido se encuentran: XXVI Arte Joven, Primer lugar en el Concurso de Fotografía Contemporáneo Fahrenheit, Omnilife, 2001; Primer lugar en el concurso organizado por la revista I-D y el periódico Reforma. Menciones: XII Bienal de Fotografía; XXIII y XXII Encuentro Nacional de Arte Joven. Ha obtenido la beca del FONCA de Coinversión en el 2006, así como la Beca de Jóvenes Creadores, FONCA 2004-2005. Su trabajo ha sido publicado en diversas revistas entre las que destacan I-D Magazine, La Tempestad, Periódico Reforma, Origina y Reflex.

## VIII. ÍNDICE DE IMÁGENES

Fig. 1	Fernando Montiel Klint, "Adiós", 2005; de la Serie <i>Espacio Confinado</i> . 120cm x 192 cm.	Página 6
Fig. 2	Julio Hernández Dávila, "Fernando Montiel Klint. México, D.F." 2008.	Página 7
Fig. 3	Víctor Casasola, "Pancho Villa y Emiliano Zapata", 1914.	Página 12
Fig. 4	Edward Weston, "Pimiento", 1930.	Página 12
Fig. 5	Tina Modotti, "Sombrero mexicano con martillo y oz", 1927.	Página 12
Fig. 6	Kati Horna, "Remedios Varo usando una máscara hecha por Leonora Carrington y Kati Horna", 1957. Plata sobre gelatina 8 5/8 x 7 3/4.	Página 13
Fig. 7	Nacho López, "Cerdo en carrito", 1958.	Página 13
Fig. 8	Héctor García, "El niño en el vientre de concreto", 1948.	Página 13
Fig. 9	Gerardo Suter, "El visitante nocturno", de la serie <i>Tierra, cielo e infierno</i> , 1987.	Página 16
Fig. 10	Gabriel Kuri, "Ejercicio II", 2005-2006.	Página 18
Fig. 11	Pavka Segura, "Sin título", 2007. De la serie <i>Coapa</i> .	Página 19
Fig. 12	José Luis Cuevas García, "Sin título", 2004-05. De la serie <i>Juan 8, versículo 7</i> , Plata sobre gelatina, 1.50m x 65 m (aprox.). Colección de Fotografía Mexicana de Margolis Foundation (Arizona, EU).	Página 19
Fig. 13.	Ivonne Venegas, "Bolsa de sabritas", 2002.	Página 19
Fig. 14.	Fernando Montiel Klint, "Domingo", 2006; de la Serie <i>Espacio confinado</i> . 120 cm x 192 cm.	Página 20
Fig. 15.	Elsie Wright y Frances Griffiths, "Hadas", 1917.	Página 24
Fig. 16	Fernando Montiel Klint, "Berlín", 2008; de la serie <i>Nirvana</i> . 120 cm x 156 cm.	Página 26

Fig. 17	Fernando Montiel Klint, "Sobredosis", 2005; de la serie <i>Espacio confinado</i> . 120 cm x 135 cm.	Página 29
Fig. 18	Miguel Ángel, "Piedad", 1498-1499; Escultura en mármol.	Página 30
Fig. 19	Giovanni Bellini, "Piedad", 1508, Óleo sobre tela.	Página 30
Fig. 20	Jan Van Eyck, "El matrimonio Arnolfini", 1434. Óleo sobre tela.	Página 31
Fig. 21	Fernando Montiel Klint, "Ultra pasteurizada", 2005; de la serie <i>Espacio confinado</i> . 120 cm x 185 cm.	Página 35
Fig.22	Danielle Crespi, "La Última cena", (fragmento), 1624.	Página 36
Fig.23	Simon Ushakov, "La Última cena", 1685.	Página 36
Fig.24	Fernando Montiel Klint, "Exorcismo", 2006; de la serie <i>Espacio confinado</i> . 120 cm x 240 cm.	Página 39
Fig.25	Francisco de Goya, "San Francisco de Borja efectuando un exorcismo", ca. 1778. Óleo sobre tela.	Página 40
Fig.26	Fernando Montiel Klint, "Nirvana", 2007; de la serie <i>Nirvana</i> .120 cm x 156 cm.	Página 44
Fig.27	Michelangelo Merisi da Caravaggio, "La incredulidad de Santo Tomás", (fragmento),1602-1603. Óleo sobre tela.	Página 45
Fig.28	Retrato de Kurt Cobain.	Página 45
Fig.29	Fernando Montiel Klint, "Cuernavaca", 2006; de la serie <i>Espacio confinado</i> .	Página 49
Fig.30	Leonardo Da Vinci, "La última cena", 1495-1498.	Página 50
Fig.31	Fernando Montiel Klint, "Hasta que la muerte nos separe", 2004; de la serie <i>Tres</i> .100 cm x 150 cm.	Página 53