

Michael Schmidt

Fotografías 1965-2014

22 de septiembre de 2021 – 28 de febrero de 2022

Edificio Sabatini, Planta 3



Exposición organizada por la Stiftung für
Fotografie und Medienkunst mit Archiv Michael
Schmidt, en colaboración con el Museo Nacional
Centro de Arte Reina Sofía

Colabora:



Imagen de portada:

Sin título, *Ein-heit* [U-ni-dad], 1989-1994

En un proceso de cambio constante

Thomas Weski

La obra de Michael Schmidt (1945-2014), que empieza a mediados de la década de 1960, puede leerse como un proceso de búsqueda de uno mismo en cuanto artista, como en el contexto del desarrollo de la fotografía artística en la Alemania de la posguerra. En sus inicios, cuando Schmidt descubrió la fotografía por su cuenta, se unió a asociaciones de fotógrafos aficionados, asociaciones que no tardó en abandonar porque le parecía que su enfoque fotográfico era superficial. En el Berlín occidental de la época solo tenía dos opciones: seguir una formación profesional o estudiar fotografía experimental en el marco de una carrera universitaria. Esta última posibilidad quedaba descartada porque carecía del título de secundaria necesario, de modo que empezó una intensa fase de aprendizaje autodidacta en la que, con fervor existencial, se sumergió en el estudio de las artes plásticas, la literatura y la fotografía para encontrar allí modelos de una exploración artística de la realidad. Por aquel entonces, en Alemania no existía infraestructura alguna para la fotografía artística, y fue a partir de la década de 1970 cuando se retomó la producción anterior al nacionalsocialismo. Así pues, en este periodo de estudios autodidactas, Michael Schmidt dependía fundamentalmente de los libros y revistas de fotografía o de las discusiones con personas con quienes compartía inquietudes.

Cuando, a principios de la década de 1970, empezó a trabajar por su cuenta, además de atender los encargos de fotoperiodismo, había ya diseñado algunos carteles publicitarios para varias escuelas de adultos de Berlín occidental e iniciado allí mismo una labor como profesor de fotografía. En el membrete del papel de carta que utilizaba por entonces, hacía referencia a sus diversas actividades —«Fotoperiodista, docente, fotografía publicitaria, concepción y diseño»—, y daba así cuenta de la amplitud de sus aspiraciones. A lo largo de toda su carrera, Michael Schmidt reveló ser muy hábil a la hora de convencer a gente con capacidad de decisión para que lo apoyaran en su trabajo.

La primera persona a quien se ganó fue el alcalde de Kreuzberg, que accedió a publicar un libro ilustrado sobre el distrito. En una serie de instantáneas que recuerdan el fotoperiodismo, la serie *Berlin Kreuzberg*, publicada en 1973, muestra el barrio con el que el artista estuvo tan íntimamente vinculado desde su nacimiento y en el que vivió hasta su muerte. Schmidt ofrece aquí una imagen del distrito tradicionalmente obrero y de sus habitantes que rezuma simpatía

y comprensión. Marcadamente formalistas, las fotografías muestran la vida cotidiana, los patios interiores aún sin remozar y los edificios de viviendas que necesitan una renovación, pero también edificios modernos y, junto a los vecinos de toda la vida, los nuevos conciudadanos, los emigrantes extranjeros que se han mudado al barrio con sus familias. Las fotos se tomaron con una cámara de 35 mm, y, gracias al empleo del gran angular y de los teleobjetivos, la realidad que nos muestran aparece extendida o condensada. Acorde con los usos de la época, Schmidt ampliaba sus fotografías con alto contraste para conseguir un efecto a un tiempo realista y abstracto, pero que también encerraba una crítica de la sociedad. Con cada imagen de esta serie toma partido, quiere convencer y también poner de manifiesto que sabe de su oficio. La imagen del observador se ve dirigida en estas fotos; sus polos, el blanco y negro que las distingue simboliza la valoración decisiva de las condiciones sociales que el fotógrafo trata de reproducir. Su primer libro tuvo tanto éxito que, apenas un año después, se reeditó. Ya en la primera edición, el joven fotógrafo había asumido algo más que la responsabilidad de las imágenes: diseñó el libro y escribió algunos de los textos. Esta manera de trabajar nos brinda ya un proceso que Schmidt aplicaría una y otra vez a lo largo de su carrera artística, con variaciones según quienes fueran los colaboradores, para financiar y llevar a cabo sus proyectos, primero mediante encargos públicos y luego gracias a fondos para el fomento y la promoción de las artes.

Por esa misma época comienza a realizar fotografías de un carácter distinto, más abierto, aunque su aspecto muestra el típico contraste que distingue esta fase de su obra. Niegan lo claro e inequívoco que caracterizaba en esencia las primeras obras, y sugieren en su lugar que, además de las certezas, existen también las dudas. Así, por ejemplo, una fotografía muestra a una niña pequeña que sangra por la nariz y está tendida sobre una mesa. Esta situación cotidiana se convierte en la fotografía en un símbolo de desamparo y vulnerabilidad. Aunque la ropa y las gafas sitúan claramente la imagen en el pasado, esta no deja de transmitir una sensación universal de inseguridad. Otra fotografía muestra a una mujer joven que, en el momento justo de la exposición, levanta los brazos para defenderse y se cubre por tanto la cara. Sin la posibilidad de identificarla, surgen preguntas acerca de la situación en la que se tomó la imagen y acerca de por qué se rompe aquí el pacto tácito entre fotógrafo y modelo. Menos espectacular es la fotografía de un arroyo en cuya superficie plateada se aprecian algunas gotas de lluvia, pero que permanece impenetrable y misterioso en su aspecto aparentemente natural. Por muy distintos que sean los temas, los une su rechazo a una lectura o interpretación rápida, rasgo que suele asociarse a la fotografía, de tal modo que, por su mero carácter, se los emparenta con el arte. Estas fotografías cumplen ya la exigencia que Michael Schmidt formulará más adelante, a saber, que cada imagen debe albergar en su interior una conmovión¹. Y son la prueba de que, en aquel entonces, el fotógrafo ya era capaz de capturar situaciones de tal modo que sus fotografías se convirtieran en imágenes que van mucho más allá de lo meramente documental y contienen otros niveles de significado.

En esta fase estaban ya presentes ciertos principios metodológicos que Schmidt retomó y desarrolló en proyectos posteriores. En 1974 le propuso al consejero de Trabajo y Asuntos Sociales de Berlín fotografiar a personas mayores, y recibió el encargo. Publicadas con el título de *Senioren in Berlin* [Ancianos en Berlín], las fotografías se expusieron un año después en un lugar poco habitual, un pasillo de conexión de la estación de metro de Möckernbrücke, un espacio público muy concurrido. Schmidt dispuso las copias en grupos y las montó sobre tablas de madera, alejándose así de la concepción tradicional de la fotografía aislada. Cuando, ese mismo año, desde otro departamento del consistorio le encargaron fotografiar a unas mujeres en el trabajo, mostró la rutina laboral de cuatro protagonistas bajo el título de *Die berufstätige Frau* [La mujer trabajadora]. Para subrayar los momentos recurrentes y el paso del tiempo, repitió algunos motivos con ligeras variaciones². También en otro encargo sobre personas con discapacidades o enfermedades crónicas se sirvió del mismo enfoque para retratar su vida cotidiana. La serie se publicó en 1982 acompañada de un texto de Ernst Klee con el título de *Benachteiligt* [Perjudicados] en un pequeño volumen editado por el gobierno de la ciudad³. Schmidt utilizó aquí el recurso estilístico de la repetición y la variación para transmitir la duración y la monotonía de ciertos procesos en la vida de la gente cuando se somete a tratamientos y terapias.

A mediados de la década de 1970 apenas existían en toda Europa cincuenta instituciones que organizaran regularmente exposiciones de fotografía (si contamos como tales las que programaban al menos una muestra al año). En Alemania occidental, el espectro de lugares iba desde las salas de exposiciones privadas y de los círculos artísticos hasta las galerías especializadas en fotografía⁴. Cuando la fotografía se incluyó en el concepto expositivo de la documenta de Kassel en 1972 y 1977, en los museos alemanes dedicados al arte del siglo XX no existía ni una sola colección de fotografía; las primeras no se abrieron hasta finales de esa misma década en el Museum Ludwig, en Colonia, y en el Museum Folkwang, en Essen. El mercado comercial para la fotografía no empezó a desarrollarse (lentamente) hasta que el sector de las artes gráficas y la impresión asumieron la producción de ediciones limitadas. Los precios de las tiradas originales eran todavía bajos, por lo que ningún fotógrafo podía vivir de la venta de sus obras.

Si alguien contribuyó de modo decisivo al reconocimiento de la fotografía como forma artística en Alemania occidental, fueron Bernd y Hilla Becher. La recepción de su obra refleja el proceso de dicho reconocimiento. Desde finales de la década de 1950, en lo que fue un proyecto de largo alcance sin precedentes en la historia del arte y la fotografía, compilaron fotografías en blanco y negro de casas de entramado de madera y de construcciones industriales anónimas tales como torres de extracción, altos hornos, reservas de carbón, naves de fábricas, gasómetros y silos de cereales, y las reunieron en una especie de tipologías que, a partir de una observación comparativa, permite combinarlas según distintas épocas y regiones. Asimismo, en la década de 1960, la pareja se dio a conocer gracias a su implicación en la conservación de la mina Zollern II de



Hinterhöfe im Südosten, Berlin Kreuzberg
 [Pacios traseros en el Sureste, Berlín Kreuzberg] 1969-1973

Sin título, *Ausländische Mitbürger in Kreuzberg*
 [Ciudadanos extranjeros en Kreuzberg], 1973-1974



Neubau, Mehringplatz, Berlin Kreuzberg

[Edificio de nueva construcción, Mehringplatz, Berlín Kreuzberg] 1969-1973

Lesesaal, Amerika Gedenkbibliothek, Berlin Kreuzberg

[Sala de lectura, Amerika Gedenkbibliothek, Berlín Kreuzberg] 1969-1973

Dortmund, en la Cuenca del Ruhr, que documentó con fotografías y logró salvar de la demolición. Galardonada con múltiples premios, su obra se interpretó primero como un ejemplo de puesta en práctica de protección de monumentos; posteriormente, en la década de 1970, fue leída como arte conceptual, momento en que se la consideró fotografía artística.

Un elemento complementario de este proceso de reconocimiento fue la enseñanza de Bernd Becher. En 1976 fue nombrado catedrático de Fotografía en la Kunstakademie de Düsseldorf y, con estudiantes como Andreas Gursky, Candida Höfer, Axel Hütte, Thomas Ruff y Thomas Struth, dejó una impronta fundamental en la percepción pública de la fotografía dentro de las artes plásticas. A principios de la década de 1990, el mercado internacional del arte experimentó un enorme interés por la fotografía artística, interés que está en la base del amplísimo éxito comercial de la conocida como Escuela de Becher o Escuela de Düsseldorf. En adelante, gracias a ello, los fotógrafos podrían por primera vez vivir de la venta de sus obras artísticas.

En la época en que Bernd Becher fue nombrado catedrático de la Kunstakademie, Michael Schmidt trabajaba como profesor de fotografía en escuelas de adultos de Berlín occidental. Quería crear una institución que estuviera abierta a todas las personas interesadas en la fotografía y formarlas con una oferta de cursos de varios niveles. En 1976 fundó el Werkstatt für Photographie [Taller de fotografía] en la Volkshochschule de Kreuzberg⁵. En esta institución única para la formación de adultos en fotografía, la clave de la enseñanza era que se pedía a los participantes que hicieran fotografías personales en relación con su vida. En la galería del Werkstatt für Photographie se organizaban exposiciones de fotografía contemporánea. Predominaban los fotógrafos estadounidenses, que a menudo hacían allí su primera muestra en suelo alemán o incluso europeo. Estas presentaciones eran una oportunidad para analizar y discutir una idea de lo documental muy marcada por la comprensibilidad, la legibilidad, la riqueza de detalles y la revelación de contextos espaciales. En Estados Unidos, a principios de la década de 1970, los participantes en la exposición *New Topographics* [Nuevos topógrafos]⁶ habían continuado con esa tradición de los comienzos de la fotografía, aunque algunos de ellos situaban también la fotografía en color como medio de expresión artística en sus obras, descripciones precisas del «paisaje social»⁷.

A este respecto, se inspiraban en el concepto de estilo documental en la fotografía que el fotógrafo estadounidense Walker Evans había acuñado en 1971. Cuando, al final de su vida⁸, le preguntaron si sus fotografías eran documentos, Evans respondió que documentos eran las pruebas que la policía reunía en el lugar de un crimen. En sus imágenes, sin embargo, lo que encontramos es fotografía de estilo documental. Lo que importa aquí no es el documento en un sentido científico, sino la mirada subjetiva que se expresa en lo documental. No se trata de la duplicación fotográfica del motivo, como en la fotografía documental tradicional, sino de una manera de ver personal que muestra la relación del fotógrafo con el mundo en la formación de una imagen coherente y

distintiva del mismo. Estas obras no sirven prioritariamente para la ilustración de temas sociales, sino que más bien los reflejan y obtienen su material a partir del análisis de ellos y deben entenderse como una afirmación artística. Las fotografías formulan una creencia en la obra de arte como objeto estético con sus propias leyes. La representación de la realidad es siempre el resultado de un proceder artístico que entiende lo real de las fotografías como un constructo de lo auténtico, como una idea del mundo fundada en el arte.

Michael Schmidt permaneció fiel a sus vecinos y, en los años siguientes, continuó desarrollando su método fotográfico de proyecto en proyecto. En *Berlin-Wedding*, libro publicado en 1978 por encargo del Ayuntamiento del distrito homónimo, el fotógrafo dividió su trabajo en dos capítulos: paisajes urbanos y personas. Los detalles de las vistas arquitectónicas de la primera parte, de una composición muy precisa, muestran edificios de índole muy diversa dentro de su contexto urbano. Todas estas fotografías parecen haber sido hechas a primera hora de la mañana de un domingo nublado de invierno, con las calles completamente vacías, desprovistas de vida y como en una mesa de disección. Los solares entre edificios, la reurbanización provisional, y las casas y calles reconstruidas remiten a los efectos de la Segunda Guerra Mundial y a la conmoción existencial asociada a ella. La segunda parte consiste en retratos de los habitantes del barrio, que posan convenientemente ante la cámara en sus lugares de trabajo y en su entorno doméstico. Se han puesto en situación, y Schmidt muestra este retiro al ámbito privado y el orgullo por lo que han conseguido, expresado en el mobiliario de sus casas y en los papeles familiares que han asumido.

Los dos grupos de temas, paisaje urbano y gente, parecen presentarse por sí solos, lo cual es un indicador de cómo el fotógrafo ha cambiado su aproximación a la realidad en comparación con las obras anteriores. Con el uso deliberado de la escala de grises en las copias y con la composición de las fotografías, Michael Schmidt se adentró con esta serie en un nuevo territorio artístico. A diferencia de lo que ocurría con las fotografías de su primer libro, estas ya no dirigen la mirada del observador, sino que le ofrecen una amplia variedad de cosas que ver. En las fotografías que hizo de *Wedding* se percibe el tiempo invertido en estudiar y analizar la fotografía estadounidense contemporánea: adopta la idea de combinar una forma de fotografía muy personal en la elección de temas y motivos con un estilo de representación sobrio y formalmente retraído. Las imágenes permiten una lectura exacta de los objetos reproducidos en la paleta de tonos grises finamente matizados. Las fotografías de arquitectura se hicieron con el cielo cubierto; en los retratos, hechos en interiores, se empleó una iluminación indirecta, de ahí que los efectos de luces y sombras no se aprecien, que los elementos se sumerjan en una grisura plana que lo iguala todo. Con esta coloración sobria de las copias en blanco y negro, el fotógrafo distinguía esta serie de sus trabajos anteriores y subrayaba su carácter analítico.

Hasta qué punto se trató de una decisión consciente en contra de los contrastes acentuados y de la importante carga atmosférica que dominaban la fotografía en blanco y negro de la época, se aprecia muy bien en unas declaraciones posteriores



Bergstrasse/Lazaruskrankenhaus, Berlin-Wedding
[Bergstrasse/Hospital Lazarus, Berlin-Wedding], 1976-1978



Stadtoberinspektor beim Bezirksamt Wedding, Berlin-Wedding
[Inspector municipal del distrito de Wedding, Berlín-Wedding], 1976-1978

de Schmidt: «Fue un paso muy consciente, lo de sumergir las imágenes en ese gris inconmensurable, de tal modo que en ellas el blanco y el negro casi no aparezcan. Para mí, el gris es un color de la diferenciación, por muy raro que suene, y el blanco y el negro son dos puntos, dos estados fijos, derecha e izquierda. Y pensé que el mundo no se define con claridad, sino que se presenta en múltiples matices. Eso es lo que intenté recoger en mi fotografía. Al eliminar por completo el blanco y el negro, llevé por así decir la situación al extremo y formulé una antítesis de la idea de fotografía que más circulaba en ese momento. Con estas imágenes grises refundaba una vez más lo que la fotografía era para mí»⁹.

En marzo de 1979 la revista suiza *Camera*, especializada en fotografía, dedicó un número al Werkstatt für Photographie, fundado tres años antes. En un texto con tintes de manifiesto, Schmidt formuló con su resolución característica su idea de una fotografía que debía mantener la máxima neutralidad posible: «Me subordino por completo a los objetos que fotografío. El sentido y el propósito solo puede darse mediante la autorrepresentación de los objetos. Personalmente, considero la fotografía como el registro de cuanto nos rodea»¹⁰.

Ese mismo año, Klaus Honnef comisarió en Bonn, junto con el fotógrafo Wilhelm Schürmann, la exposición *In Deutschland – Aspekte gegenwärtiger Dokumentarfotografie* [En Alemania – Aspectos de la fotografía documental contemporánea]. La muestra presentaba a los principales protagonistas de la fotografía entendida como documental en la Alemania occidental, entre los que figuraban Bernd y Hilla Becher, Heinrich Riebesehl y Michael Schmidt, así como otros fotógrafos más jóvenes de Berlín y Düsseldorf. En el catálogo, Honnef relacionaba sus trabajos con el de precursores históricos como Eugène Atget, August Sander o Walker Evans. En su texto, introducía el concepto del autor fotógrafo o creador de fotografía de autor, que definía apoyándose en la idea del cine de autor. Según la descripción que da Honnef, el creador de fotografía de autor genera en su obra «una realidad fotográfica que, siendo ciertamente auténtica, porque se atiene estrictamente a los principios documentales de la fotografía, es seleccionada, filtrada, elaborada y condensada por una consciencia individual, y se sabe por tanto deudora de una manera de mirar personal [...]. Tomadas en su conjunto, sus imágenes [...] revelan una posición inequívoca con respecto a la realidad y, en ocasiones, [...] una visión duradera de la realidad»¹¹.

Con esta idea de la fotografía, Michael Schmidt se consagró a un nuevo proyecto en el que fotografió el área del sur de Friedrichstadt y los terrenos abandonados que había en torno a la Anhalter Bahnhof de Berlín. Esta zona estaba marcada por los daños sufridos durante la Segunda Guerra Mundial y por la reconstrucción. Sin embargo, nunca expuso ni publicó la obra, que tituló *Berlin nach 45* [Berlín tras el 45]. Es el único proyecto de largo aliento en toda la carrera de Schmidt que no contó con ningún apoyo de terceros. En esta obra continuó con el método fotográfico de *Berlin-Wedding*, pero esta vez con una cámara de gran formato (13 x 18 cm) que manejó desde un trípode. Aunque aspiraba a una descripción lo más precisa posible de las situaciones urbanísticas, estas imágenes de paisajes urbanos, sin gente, sumergidos en una luz plateada, se apartaban de lo meramente





Sin título, *Berlin nach 45* [Berlín tras el 45], 1980



documental. En la serie de reproducciones seleccionadas por Ute Eskildsen y publicadas por primera vez en libro en 2005, aparecen constantemente variaciones de las constelaciones urbanas fotografiadas, variaciones que ilustran cuán reducido y limitado es el entorno por el que se mueve el fotógrafo. De esta manera, constituyen una analogía de la situación del Berlín occidental de la época, aislado y rodeado de fronteras, como parte de una ciudad dividida. Pero esas fotografías introducen también un nuevo elemento artístico en la obra de Michael Schmidt: muchas de las imágenes muestran cortafuegos, solares sin construir u otras superficies arquitectónicas planas, cerradas sobre sí mismas, que dotan a las fotografías documentales de un carácter abstracto. Estos «agujeros» actúan como metáforas de los descampados y terrenos yermos que existen en Berlín desde la guerra¹². Recuerdan las pérdidas ocasionadas por la guerra, y con ello, simultáneamente, la culpa colectiva de los alemanes y su permanente vigencia.

La obra es también la demostración de que, aunque continúa haciendo fotos sueltas y cerradas en sí mismas, Michael Schmidt las coloca en el contexto más amplio de una serie, en el que dialogan entre ellas y producen un valor añadido. «La interacción entre las imágenes sueltas crea un nuevo plano. Es cierto que trabajo con imágenes sueltas, pero estas imágenes no están concebidas para presentarse directamente como tales, sino que cada imagen retrocede con respecto a la secuencia. También concedo muchísima importancia a que las imágenes no tengan nada llamativo. No son narrativas. Es verdad que generan una estructura narrativa, pero esta no se encuentra en ninguna de las imágenes tomadas por sí solas¹³.» En esta obra, el dogma de una fotografía estrictamente documental quedaba superado; Schmidt lo sentía cada vez más como un corsé que lo limitaba. En consecuencia, se liberó de las reglas que él mismo se impuso y volvió a fotografiar de nuevo con una cámara que no necesitaba trípode. Con una cámara de medio formato, que le permitía trabajar de forma espontánea, empezó un nuevo proyecto fotográfico que publicó en 1984 con el título de *Berlin-Kreuzberg. Stadtbilder* [Berlín-Kreuzberg. Paisajes urbanos]. Sus fotografías del distrito siguen en lo esencial la idea tradicional de lo documental y muestran una vez más un barrio en pleno cambio que se distingue por sus transformaciones. Con una composición radical, algunas de las fotografías de personas del mundo de la vida nocturna, realizadas con *flash*, empiezan a alejarse del concepto seguido hasta entonces y anuncian un nuevo desarrollo de su obra artística. Es algo que ya se veía en algunas fotografías de principios de la década de 1980, en las que, siguiendo una inspiración, había quebrantado las reglas que consideraba necesarias para una buena fotografía pero no había todavía desarrollado debidamente un lenguaje formal: «El hecho es que me sigue pareciendo que las imágenes salidas de este plano intuitivo son las únicas que han supuesto algo nuevo en mi trabajo»¹⁴.

Unos años más tarde, Schmidt completó con *Waffenruhe* [Tregua] este cambio estético radical en su método fotográfico y la ruptura con las convenciones que él mismo había pregonado. A mediados de la década de 1980 había conocido al director de teatro, escritor y fotógrafo Einar Schlee. Juntos desarrollaron



un proyecto común sobre la situación de Berlín como ciudad dividida que fue financiado en el marco de las celebraciones por el 750 aniversario de la fundación de la ciudad. Fue una colaboración muy intensa y productiva, aunque no estuvo exenta de conflictos. Schleef contribuyó con un texto nuevo a las fotografías de Schmidt y juntos dieron con el literario título del proyecto, que se presentó en la Berlinische Galerie en 1987.

En el libro de artista que acompañaba la exposición, fotografía y texto se juxtaponen de forma autónoma, de tal modo que tienen el mismo rango. A diferencia de la sobriedad deliberada de las fotografías de series anteriores, en *Waffenruhe* Schmidt traza una imagen subjetiva de la ciudad aún dividida y que separa en varias facetas; las imágenes en blanco y negro de paisajes urbanos, detalles de la naturaleza y retratos son densas, fragmentarias y de abundantes contrastes. El grupo de obras es representativo de un radical punto final en el intento de buscar una correspondencia fotográfica formal a la situación política del Berlín dividido, y de expresar la complejidad y la falta de perspectivas al ejemplo de imágenes atmosféricas. Ahora, su fotografía ya no se rige principalmente por los medios que exige la documentación sino que mediante una serie de sorprendentes conexiones entre imágenes, formula un estado de ánimo distópico de una generación antes de la caída del Muro. Schmidt despliega un mundo de rupturas y vacíos que descarta de raíz cualquier aspiración a una vista soberana de conjunto. La interacción con el texto de Einar Schleef crea una mirada abrupta y completamente distintiva de la fragilidad de la existencia humana.

La comisaria austriaca Christine Frisinghelli ha descrito *Waffenruhe* como el desarrollo ulterior del método artístico de Schmidt y de la exploración y análisis de su ciudad natal: «A lo roto, a lo fragmentario se le concede aquí un estatus constitutivo tanto en la concepción (en cuanto plano de decisiones subjetivas) como en la interpretación de la imagen. En lo que al contenido se refiere, con *Waffenruhe* Schmidt ha continuado la interpretación de la precaria situación de Berlín y de la vida en la ciudad que iniciara con *Berlin-Kreuzberg. Stadtbilder*: pero solo en *Waffenruhe* la amenaza y la herida se han convertido en contenidos explícitos. Casi todas las imágenes llevan implicaciones del Muro; solo en contadas ocasiones escapa uno a esta alusión permanente al hecho de su incomprensible existencia»¹⁵.

El texto de Schleef, en su día inédito¹⁶, trata de un hombre abandonado por su mujer que, tras la separación, se queda a vivir en la casa unifamiliar vacía con el conejillo de Indias de su hija. Al diseñar el libro, Schmidt compuso adrede la tipografía del texto apretujada para hacer más lenta y difícil la lectura, y crear así una analogía con el lenguaje de las imágenes, en las que dominan las vistas obstruidas. La publicación incluye un desplegable no impreso que, una vez cerrado, dirige la vista a la imagen de la página derecha. Una fotografía hecha con *flash* muestra la parte interior de una muñeca vuelta hacia el fotógrafo. Se aprecia una cicatriz que recorre de un lado a otro la muñeca. La fisonomía de la mano sugiere que se trata de la mano de una persona joven que ha intentado



suicidarse. Cuando el lector abre el desplegable, en la página izquierda aparece una fotografía —hecha de cerca con *flash*— de un arbusto en flor cerca del Muro de Berlín, lo cual, ante el relieve de este lugar histórico, con todas sus víctimas, puede interpretarse como un signo de optimismo y esperanza. El lado interior del desplegable, sin embargo, queda en blanco, y es este vacío el que concede al libro, en este momento de la serie, su enorme carga emocional.

El empleo de esta clase de gestos artísticos eleva considerablemente los costes de producción de un libro; de ahí que no solo refleje las opciones que Michael Schmidt consiguió del editor, sino también la prueba de que, en muchos aspectos, el fotógrafo se consideraba autor integral de su obra. Como ya había hecho antes con *Berlin-Wedding*, diseñó el libro, escogió el formato, la secuencia de las fotografías, la tipografía y la ubicación del texto, decidió la imagen de cubierta, determinó el tipo de papel, la encuadernación y la impresión, y supervisó hasta la entrada en máquinas. Habida cuenta de todos estos detalles, podemos hablar de un libro de artista de fotografía.

En este amplio concepto de autor que lo abarca todo cabe también la presentación de fotografías a partir de ideas artísticas. Eso incluye la elaboración, las dimensiones y el tipo de copias, su presentación en marcos concebidos por él mismo, la determinación de las secuencias, la disposición de las obras en el espacio y el posible empleo de textos. En adelante, Schmidt ya no mostró sus obras como una serie de fotografías individuales ordenadas en una serie, sino que las instalaba como elementos de distintas combinaciones de imágenes, les daba varias posiciones y creaba diferentes constelaciones en la pared, haciendo así una referencia concreta al lugar de exposición. En consecuencia, alteraba la disposición de esta red de relaciones en cada exposición y buscaba siempre nuevas combinaciones de imágenes según su potencial de generar nuevos contenidos a partir de la interacción o de intensificar atmósferas y estados de ánimo. A esa sensación de unas certezas que se desdibujaban, de una inquietud existencial y de una alienación creciente contribuía también la tonalidad de gravedad plomiza que confería a sus fotografías. De esta manera surge un perfil psicológico de la ciudad dividida y de sus habitantes, ajenos aún al inminente proceso político que habría de conducir a la caída del Muro y a la reunificación de Alemania. Visto en retrospectiva, da la impresión de que *Waffenruhe* prefigura un cambio de época; tal vez por eso la obra vuelve a tener vigencia en nuestros días, ahora que se vislumbran transformaciones políticas de largo alcance.

A partir de ese momento de su carrera, Michael Schmidt pasó a hablar de proyectos de libro y exposición en los que presentaba los grupos de obras de una manera sumamente singular. Desarrollaba el respectivo método fotográfico a partir de una primera idea de contenido que a menudo cambiaba en el transcurso de la puesta en práctica: «No recuerdo un solo momento en que el proceso del fracaso no fuera un requisito para cada nuevo proyecto que empezaba. Alguna vez me he definido como “fotógrafo de callejones sin salida”. Es decir, me meto en un callejón y no encuentro la manera de salir. Entonces acepto esta condición y llega un momento en el que vuelvo a estar fuera. Es decir, el fracaso o el error

son una parte integral de mi manera de trabajar»¹⁷. Una vez había encontrado el enfoque fotográfico a la realidad que parecía encajar con el tema, seguía una intensa fase de realización de las fotografías. En el siguiente paso, el de la edición, trabajaba con copias de trabajo para seguir definiendo la estructura y el carácter del proyecto. Luego seleccionaba las obras en lo que era un largo proceso y decidía por último la forma de su publicación y presentación.

Con la reunificación, Schmidt renunció a Berlín como objeto de su labor artística. A finales de la década de 1980 aún fotografiaba los fenómenos visuales que acompañaron el proceso político, pero perdió el interés en el análisis y la exploración fotográfica de su ciudad natal¹⁸. Ya anteriormente había empezado a fotografiar la naturaleza. La mayor parte de las imágenes las hizo en el Wendland, una zona rural, antigua región fronteriza de Alemania occidental, situada a orillas del Elba, donde a mediados de la década de 1970 se había comprado con su mujer Karin una casa para los fines de semana. Las imágenes revelan el vocabulario fotográfico típico de esa fase de su carrera, y están marcadas por la fragmentariedad, el uso de la claridad y la falta de nitidez, así como por la presencia de objetos que impiden o perturban la visión. Las fotografías no contienen el menor elemento narrativo sino que se limitan a constatar. El panorama subjetivo de un paisaje cultural solo se despliega en el libro o en la serie colgada en la pared. El acceso fotográfico directo al tema es inesperado y muestra el estado de la naturaleza contemporánea sin sentimentalismos. Schmidt la concibe como fuente natural de recursos limitados, expuesta a fuerzas enormes y en constante transformación. Como había sucedido con *Berlin nach 45*, no terminó el proyecto ni lo publicó hasta muchos años más tarde. El hecho de que, ya en el hospital, siguiera trabajando en *Natur* [Naturaleza], que se publicó poco antes de su muerte en 2014, muestra la importancia que el paisaje de esta región geográfica y la naturaleza misma tenían para él.

Otra publicación que se pospuso de manera similar fue la pequeña serie de autorretratos que Schmidt hizo esporádicamente a partir de mediados de la década de 1980 y que no presentó hasta 1998. Como en todo autorretrato fotográfico —que, a diferencia del autorretrato pintado, no surge a partir de una suma de observaciones—, uno tiene la sensación, como espectador, de ser testigo de una escenificación para la cámara a la que a veces le falta un punto de credibilidad. La esperanza de que esta especulación se disipe se encuentra en la fotografía que muestra al artista con una pistola, aunque no deja de ser una pose. Algo parecido ocurre con las fotografías que muestran un momento grotesco de autoexpresión, como la visión de su lengua sacada o la imagen brutal de su miembro al desnudo. Aquí, desesperación y dolor parecen hallar una correspondencia formal en una serie de autocuestionamientos hechos imagen que se definen por su radicalidad. La fotografía que se diría menos calculada es aquella en la que Schmidt parece esperar a que se dispare el obturador. En este proceso ha desaparecido cualquier forma de autoescenificación y Schmidt parece ser él mismo. A propósito del trasfondo existencial de los autorretratos, dice Heinz Liesbrock: «Aquí no se plantea la pregunta convencional de “¿Quién soy?”, sino esa otra, mucho más fundamental, de “¿Qué significa que soy?”»¹⁹.



Sin título, *Natur* [Naturaleza], 1989/2014

En 1995, mientras Ute Eskildsen montaba una gran retrospectiva en el Museum Folkwang de Essen, Schmidt aprovechó la ocasión para analizar su obra desde sus inicios. Descubrió su archivo como fuente de interpretaciones actuales de antiguas fotografías y sacó nuevas copias para la exposición. Esta manera de proceder demuestra que Schmidt no consideraba su obra anterior como algo cerrado, sino que la entendía como un punto de partida: «El archivo me sirve a menudo para redefinirme de cara a un nuevo trabajo»²⁰. De esta manera, el archivo fue cobrando cada vez más importancia para Schmidt, que a lo largo de su labor artística volvió a él regularmente para generar nuevas obras. El hecho de volver y echar mano de un fondo ya existente con el propósito de crear obras nuevas define también las distintas instalaciones —siempre concebidas para un lugar específico— de sus grupos de obras que, en adelante, montará en forma de exposiciones. Con ello entendía las fotografías de un grupo de obras como elementos y como un material que se activaba de modos muy distintos mediante una disposición individual para crear una multiplicidad de significados.

Después de participar en un proyecto fotográfico del Siemens Kulturprogramm²¹, se granjeó los favores de su impulsor, que fue su mecenas durante varios años, y así, a principios de la década de 1990, empezó a trabajar en un nuevo proyecto que abordaba la situación política de entonces cuyo tema era las consecuencias de la reunificación. Asimismo, viajó por los nuevos Estados federales y aprovechó la infraestructura de la compañía, que estaba implantándose de nuevo en el este de Alemania, para conseguir acceso a varias empresas y plantas de producción.

Fotografió retratos, paisajes arquitectónicos y naturalezas muertas. Son todas fotografías en blanco y negro de gran formato que, aunque concebidas individualmente, y aunque, a diferencia de los temas de *Waffenruhe*, no tienen argumento narrativo, despliegan todo su potencial cuando se combinan con otras imágenes. Surgidas en un contexto histórico singular marcado por una euforia generalizada a la que el artista opone un diagnóstico sobrio y objetivo, estas obras son eminentemente políticas. Abordan la historia y la tendencia universal al simbolismo de los sistemas sociales políticos que han dominado Alemania a lo largo del siglo XX: el nacionalsocialismo, el socialismo y la democracia. Este es el contexto global ante el que Michael Schmidt se plantea la cuestión del papel fatal del individuo en la comunidad y se pregunta de qué lado debe estar.

La serie completa abarca 163 fotografías en blanco y negro y combina imágenes hechas por él con otro material fotográfico, de índole muy diversa, que le sirvió de punto de partida. Ya en *Waffenruhe* había entendido que podía usar las fotografías difundidas por los medios —el documento fotográfico de 1962, de un hombre tendido en el suelo tras ser disparado por los guardias mientras trataba de cruzar la frontera entre las dos Alemanias y llegar al Kreuzberg, en Berlín occidental (el hombre murió poco después de la foto)— y convertirlas en tema y objeto de sus propias fotografías. La trama, típica de la impresión, de este material de partida señala que la fuente procede de los medios. Gracias a la mirada próxima que el fotógrafo usa en estos temas, la trama se hace aún

más grande y se consigue que, en algunas obras, el espectador necesite distancia espacial para poder separarlas de la abstracción y ser capaz de descifrarlas. La marcada fragmentariedad es otro mecanismo que Schmidt emplea para sacar las imágenes de contexto y dotarlas de un nuevo sentido²². A diferencia de los artistas apropiacionistas, que hacen suyas imágenes ajenas y crean nuevas obras a partir del cambio de ubicación y de la disposición individual del material encontrado, Schmidt entendía la fotografía publicada como una parte de la realidad y, por tanto, como algo perfectamente legítimo que fotografiar, igual que podían serlo una persona o una serie de edificios. En *Ein-heit* [U-ni-dad] llevó aún más lejos este procedimiento. Sus fotografías de fotografías, que constituyen cerca de un tercio de todo el grupo de obras, muestran, amén de imágenes que reproducen directamente el material ya existente, otras que se asemejan mucho a recortes, que en ocasiones incluso se invierten y que en el libro se reflejan en páginas sucesivas; hay incluso algunas intencionadamente borrosas y que proceden de su propia obra anterior²³. Así, para dar curso a su concepción, Schmidt ha alterado el mensaje de las fotografías que sirvieron como punto de partida, les ha quitado su sentido inequívoco y ha ampliado su abanico de legibilidad. «Cuando, por ejemplo, estoy montando una doble página, me importa que uno más uno, sean tres. Entre una y otra debe imponerse, por así decir, una tercera imagen invisible»²⁴. Al mismo tiempo introdujo la estrategia de la repetición y variación de temas que ya había empleado en obras anteriores. Dispuestas de este modo, las fotografías conforman la gramática de un idioma visual único. En un primer momento, al espectador, acostumbrado como está a la recepción habitual de imágenes fotográficas, se le resiste; pero es justamente esta negativa a proveer una lectura rápida la que le permite encontrar su propio acceso por la vía de la asociación.

Salvo contadas excepciones, en el libro de artista Schmidt reprodujo las fotografías en la página derecha y dejó la página izquierda casi vacía. No hay títulos ni información alguna sobre las imágenes. Al hojear el libro, surge el efecto de una acumulación de temas y motivos que van condensándose en una imagen de la historia que, partiendo del pasado, va planteando al futuro preguntas del presente. Unas declaraciones sobre este grupo de obras ponen de manifiesto que Schmidt no concebía la historia como un acontecimiento o un argumento cerrado: «Lo que me importa realmente en *Ein-heit* es que hay que mantener con vida la historia como una forma de contemplación del presente»²⁵. En las exposiciones presentó siempre el grupo de obras en disposiciones cambiantes, a menudo como una cinta que recorría la sala, con las obras colgadas muy pegadas entre sí, una cinta que transmitía al espectador una sensación de densidad y opresión. En otras ocasiones escogió el *tableau* o bloque como forma de presentación y reinventó los soportes expositivos que había utilizado en muestras anteriores.

Ein-heit se inauguró en 1996 en el Museum of Modern Art de Nueva York, en lo que supuso la primera exposición individual de un fotógrafo alemán después de varias décadas. Michael W. Jennings la describió como «el estudio más importante hasta la fecha de vidas alemanas vividas bajo el peso de la historia





alemana; como tal, es el complemento ideal de fin de siglo del *Antlitz der Zeit* [El rostro de nuestro tiempo] de Sander, aquel portentoso retrato de una nación en forma de fotoensayo»²⁶. En la siguiente parada de la exposición itinerante, en el Sprengel Museum de Hanóver, Schmidt conoció a Dietrich H. Hoppenstedt, que años más tarde sería nombrado presidente del Deutscher Sparkassen-und Giroverband [Federación de cajas de ahorros de Alemania], con sede en Berlín. Con el tiempo se fraguó una estrecha amistad, y, a partir de ese momento, Hoppenstedt promovió la obra del artista en muchos aspectos. En 1999 se fundó la Stiftung für Fotografie und Medienkunst mit Archiv Michael Schmidt [Fundación para la fotografía y el *media art* con el archivo de Michael Schmidt]²⁷. Sus fundadores fueron Michael Schmidt, el Deutscher Sparkassen-und Giroverband y el Norddeutsche Landesbank Girozentrale.

A partir de 1998 comenzó a trabajar en unas fotografías con las que dos años más tarde contribuiría a la exposición *How you look at it – Fotografien des 20. Jahrhunderts* [Cómo lo miras – Fotografías del siglo XX], que se celebró en el año 2000 en el Sprengel Museum en el marco de la Exposición Universal de Hannover. Al final, se ciñó a retratos y fotografías de cuerpos de mujeres, vestidas y desnudas, de una generación más joven. A Schmidt le pareció que la seguridad en sí mismas de estas mujeres se expresaba cada vez más en otra idea de la corporalidad. Las fotografías abordan el tema del equilibrio de la individualidad mediante una serie de normas e ideales transmitidos socialmente, que se expresan en la elección de la indumentaria y de la ropa interior, así como en la configuración del cuerpo y de sus partes íntimas, y que, junto con la actitud y los gestos, se inscriben literalmente en el físico como huella, cicatriz y lesión. Que Schmidt entendió estos fenómenos como experiencia colectiva y significativa de una generación se ve en las exposiciones de este grupo de obras, que presentó como *tableau*, con lo cual no ponía el acento tanto en la mujer individual como en los rasgos comunes de ese grupo de edad. Un análisis más detallado revela que se trata de un grupo de obras eminentemente políticas, que añaden un aspecto más a la exploración del papel del individuo en la sociedad que Schmidt había ya tratado con anterioridad.

Michael Schmidt dejó de fotografiar en Berlín y empezó a interesarse por la provincia como lugar capaz de fundar una identidad y, sin embargo, muchas veces intercambiable. Se compró una caravana y, con su mujer Karin, emprendió dieciséis viajes que los llevaron a lo largo y ancho de Alemania. *Irgendwo* [En algún lugar], libro de artista publicado en 2005, presenta fotografías de regiones rurales, de ciudades pequeñas y de sus habitantes. La serie supone una excepción en su obra, puesto que Schmidt practica aquí un recurso formal. Por la impresión tradicional que transmiten, muchas de las imágenes recuerdan la concepción de la fotografía que tenía en la década de 1980. Y, sin embargo, es como si este regreso al territorio seguro del pasado fuera necesario para abrirse poco después a un tema mayor, relacionado con las impresiones habidas durante los viajes y con el interés desarrollado por la comida y la bebida (un interés que coincide con la preocupación creciente de la sociedad alemana por el tema). *Lebensmittel* [Alimentos] ocupa un lugar singular en la obra artística de Michael





Schmidt. Es la última serie extensa fotografiada en vida que presentó en distintas exposiciones organizadas por él mismo y que publicó en un libro de artista que se encargó de diseñar personalmente. Junto con las obras *Waffenruhe* y *Ein-heit*, publicadas en 1987 y 1996 respectivamente, *Lebensmittel* forma parte de los tres grupos de obras importantes que caracterizan la esencia de la obra de artista de Michael Schmidt.

En una carta de 2004 a Dietrich H. Hoppenstedt le presentaba la primera idea del proyecto: «Me ronda la idea de la ciudad y el campo como naturalezas muertas, como vestigios trasladados al estudio, pero no en el sentido tradicional; lo que me interesa es la esencia de las cosas, no su disposición»²⁸. *Lebensmittel* surgió entre 2006 y 2010, con Schmidt trabajando en Alemania, Noruega, los Países Bajos, Austria, Italia y España. Fotografió en instalaciones que fabricaban embutido, pastas alimenticias y queso, en piscifactorías, plantaciones de frutas y verduras, en empresas de engorde y mataderos, en invernaderos, olivares y granjas de insectos, así como en empresas dedicadas al procesamiento de alimentos. La serie abarca un total de 177 imágenes y, por primera vez en su carrera, Michael Schmidt recurre a la fotografía en color, además del blanco y negro. De esta manera combina sus diferentes lecturas basadas en la psicología de la percepción: las fotografías en blanco y negro remiten al pasado, las que son en color subrayan el presente. Las imágenes no tienen título ni contienen mención alguna del lugar, de tal modo que el espectador no puede hacer ninguna asociación geográfica. Schmidt amplía el método empleado en *Ein-heit* con algunas obras irritantes que constan de dos mitades invertidas, duplicaciones aparentes, repeticiones y variaciones de motivos, y hace temblar la fe del observador en la fuerza documental de la fotografía y en la validez universal de una imagen individual.

La imagen que ofrece de los actuales métodos de fabricación de alimentos no es una denuncia directa, sino que plantea más preguntas que respuestas. Muchas veces, por ejemplo, no se sabe a ciencia cierta qué es el alimento que aparece en la fotografía. El origen de la comida, que el consumidor de antes conocía, la filiación clara y la producción lógica de los alimentos según la temporada, todo eso se oculta, de tal modo que ya no se distinguen por la individualidad, la lógica y su relación con la región, sino por la estandarización, la alienación y la internacionalización.

Las fotografías de Schmidt pueden entenderse en varios planos como metáforas de fenómenos en el contexto actual de la producción de alimentos: la supresión deliberada de información y la consiguiente incapacidad de identificar los alimentos que se reproducen se corresponde con el desconocimiento, por parte del consumidor, de cómo funciona la producción masiva e industrial de los bienes alimenticios. Las insistentes fotografías de animales útiles, que se muestran como individuos, contrastan radicalmente con la manera en que su existencia, almacenamiento y sacrificio han sido desplazados a zonas periféricas y a edificios intercambiables y, por tanto, desterrados de la conciencia humana. La coloración de algunos motivos, monocroma y de un verde que parece artificial, remite a la optimización de los alimentos, a los que se añaden conservantes,

colorantes y potenciadores del sabor. La repetición de ciertos motivos refleja el carácter masivo de las mercancías, que han perdido su especificidad individual. Por último, como ningún otro fotógrafo hizo antes que él, Schmidt muestra la división en raciones, el etiquetado y el envasado de los alimentos como el resultado estandarizado y completamente anónimo de un proceso de producción industrial.

Por lo demás, en *Lebensmittel* se rinde tributo a la historia del arte y de la fotografía. Schmidt sigue a las célebres *Glaneuses* [Las espigadoras, 1857] de Jean-François Millet, cuyos rostros el pintor no representó en detalle para así realzar el carácter universal de su situación y facilitar la identificación con ellas: él muestra de espaldas a los temporeros que se desloman en faenas agotadoras. Al famoso bodegón de Édouard Manet, de 1880 —que muestra un manojo de espárragos blancos atados con mimbre sobre unas hojas verdes, presentados como un verdulero ofertaría su producto en el mercado—, Schmidt opone los materiales contemporáneos de envasado y transporte, hechos de plástico. Algunas de las fotografías de estudio de fruta y verdura recuerdan por su cercanía y elegancia la perfección formal de las imágenes en blanco y negro de *Pepper No. 30* [Pimiento nº 30, 1930] de Edward Weston. Sin embargo, a diferencia del fotógrafo americano, que se limitó a ensalzar la forma natural de la hortaliza, Schmidt presenta su ejemplar como un producto confeccionado, envasado para el transporte y, por tanto, contemporáneo²⁹.

Hasta qué punto ha cambiado la perspectiva de la comida puede apreciarse en un examen de *Lebensmittelindustrie* [Industria alimentaria, 1936], la carpeta que El Lissitzky reunió con su mujer Sophie Küppers, que consta de 58 litografías, algunas en color. Fue un encargo oficial de la Unión Soviética y se distribuyó a las bibliotecas públicas en el marco de un programa de instrucción general. Los motivos ilustran la transición de una agricultura tradicional al uso de los avances técnicos en la fabricación de alimentos: explotaciones masivas de ganado, la introducción de normativas higiénicas y la producción mecanizada garantizan que las necesidades básicas de la población queden cubiertas y se celebran como grandes conquistas de la Revolución rusa. Como ocurre con la comida, la propaganda idealiza también las condiciones de producción y de trabajo en la industria alimentaria. Setenta años más tarde, Schmidt formula otra perspectiva del tema, una crítica a los excesos de un sistema económico que se distingue a la vez por la sobreabundancia y por las crisis, y que no está en condiciones de alimentar a toda la población mundial. A diferencia de las generaciones anteriores, la gente de ahora ha vivido escándalos como los del EEB o la enfermedad de las «vacas locas» u otras crisis que han puesto de manifiesto los límites del crecimiento en la economía agroalimentaria. Es justamente esta experiencia y la pérdida de fe resultante en un progreso perpetuo lo que expresan las fotografías de alimentos de Michael Schmidt, que los representa con un aspecto extrañamente vulnerable, maltratado, frágil, pero lleno de dignidad. Con *Lebensmittel* Schmidt hace una importante contribución al alegato sobre los recursos más importantes con que cuenta la humanidad.

A Schmidt le produjo tanta sorpresa como satisfacción que *Lebensmittel* se considerara su tercera contribución destacada y seminal a la fotografía contemporánea. Era un momento en que podía volver la vista atrás y repasar su exitosa carrera artística. Había expuesto en importantes museos nacionales e internacionales, sus obras figuraban en las colecciones públicas más relevantes y estaban presentes en las bienales de arte. Un rasgo característico de la obra de Schmidt es que, a lo largo de casi medio siglo de actividad artística, fuera cambiando y perfeccionando su método fotográfico con cada nueva obra. De ahí que en su carrera no haya repeticiones, ningún principio de composición desarrollado con éxito que pueda aplicarse a distintos temas, sino que cada grupo de obras es la expresión de una lucha existencial por la expresión individual, adecuada, de contenido y forma.

Mientras que al principio de su carrera representó y ejerció una idea inequívocamente documental de la fotografía, que debía generar credibilidad gracias a la transparencia de sus medios, a partir de mediados de la década de 1980 su obra se caracteriza por un enfoque fundamentalmente personal. Con el proyecto de exposición y el libro de artista *Waffenruhe*, presentado y publicado en 1987, introdujo en su obra una subjetivización de la mirada. En el perfil psicológico, de atmósfera densa, que traza de su ciudad natal, formulaba una premonición de la inminente revolución histórica. El grupo de obras es también representativo de la liberación final de las reglas artísticas que él mismo se había impuesto. Tras la reunificación, Schmidt abandonó Berlín como fuente de sus motivos, abrió el abanico de sus temas de interés y siguió desarrollando su enfoque fotográfico con cada nuevo trabajo. Aparte de Schmidt, existen pocos fotógrafos cuyas obras se compongan de una sucesión tan impresionante de grupos autónomos y cerrados en sí. Pero no solo encontró un acceso individual a la realidad para cada uno de ellos, también les otorgó a todos (con la salvedad de *Lebensmittel*) un tono específico que se plasma en las escalas de grises que crea a conciencia en las copias monocromas. Explotó a voluntad el potencial psicológico inherente a la percepción de la fotografía en blanco y negro y lo puso al servicio de sus objetivos artísticos, aceptó las limitaciones de la técnica fotográfica y la convirtió en un elemento productivo de su obra. Ningún otro fotógrafo ha explorado y aprovechado tanto este potencial como Michael Schmidt.

Su actitud directa, interesada tanto por la discusión temática como personal, no solo le granjeó amigos, sino que fue también la prueba de un compromiso serio y apasionado. Podía ser encantador y persuasivo, pero también brusco u hostil. Su discurso sin rodeos, en dialecto berlinés, hacía en ocasiones que su interlocutor pudiera sentirse herido. Defendía con vehemencia sus elaboradas opiniones, que trataba de imponer, y no es de extrañar que fuera un gran aficionado al boxeo. Aunque era de carácter luchador, pasó una y otra vez por fases de dudas e inseguridad. Para muchos fotógrafos más jóvenes fue un modelo a seguir por su compromiso con la innovación continua, por su lucha por la independencia artística y por su método fotográfico. Fue también un buen amigo, un hombre generoso que, muchas veces sin que sus amigos lo supieran, intercedía en favor de su trabajo y les facilitaba contactos.

El desarrollo de su obra corre paralelo al reconocimiento de la fotografía como forma de expresión artística, a su establecimiento definitivo en el ámbito institucional y a su aceptación en el mercado del arte. Es una impresionante demostración de cómo lo documental en la fotografía y en las artes plásticas se convirtió cada vez más en un tema de interés y discusión que exigía una comprensión más compleja. Con la ambición de sus aspiraciones artísticas, Schmidt fue uno de los primeros fotógrafos de Alemania en plasmar debidamente su concepción de autor en varias publicaciones y exposiciones. Su obra se caracteriza por un rigor inconfundible que se expresa tanto en la búsqueda incesante de nuevas formas como en la elección de temas que abordan las cuestiones decisivas del presente: el papel del individuo en la sociedad, el poder que ejercen los sistemas políticos y la influencia que tienen en la representación, el significado de la historia, el peso de las normas sociales y la importancia fundamental de los alimentos y la naturaleza. En sus ensayos visuales, Schmidt indaga una y otra vez en las circunstancias y condiciones que forman a las personas: este es el hilo conductor de su obra. Lo hace siempre de una manera constructiva que, paradójicamente, consigue aunar crítica y esperanza en una obra, al tiempo que activa al espectador para que sea un interlocutor igualmente válido y pueda formular una interpretación individual de las fotografías. Amplia, compleja y trascendental, la obra de la vida Michael Schmidt lo distingue como uno de los grandes fotógrafos y de los artistas más importantes del presente: «Vivo en un proceso de transformación constante. Solo así tengo la posibilidad de conservar mi actitud fundamental. Toda mi obra consiste en el intento permanente de redefinirme. Es un principio vital que al mismo tiempo constituye para mí un principio artístico»³⁰.

- 1 Kolja Reichert, «Jedes Bild muss eine Erschütterung in sich bergen. Zum Tod des großen Berliner Fotografen Michael Schmidt», *Der Tagesspiegel*, 26 de mayo de 2014, p. 19.
- 2 Ute Eskildsen presentó estas obras en su exposición *Absage an das Einzelbild. Erfahrungen mit Bildfolgen in der Fotografie der 70er-Jahre* en el Museum Folkwang de Essen en 1980. La exposición se celebró del 12 de diciembre de 1980 al 18 de enero de 1981.
- 3 Michael Schmidt (fotografías) y Ernst Klee (texto), *Benachteiligt*, Berlín, Senator für Gesundheit, Soziales und Familie, 1982.
- 4 Véase *Photogalerien in Europa – Bilanz einer Umfrage*, Hannover, Galerie Spectrum, 1975. El encargado de realizar la encuesta fue Heinrich Riebesehl.
- 5 Véase Florian Ebner, Felix Hoffmann, Inka Schube y Thomas Weski (eds.), *Werkstatt für Photographie 1976-1986*, Colonia, 2016, publicado con motivo del proyecto expositivo en tres partes *Werkstatt für Photographie 1976-1986: Das rebellische Bild*, Museum Folkwang, Essen; *Kreuzberg – Amerika, C/O*, Berlín; *Und plötzlich diese Weite*, Sprengel Museum, Hannover.
- 6 *New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape*, con fotografías de Robert Adams, Lewis Baltz, Bernd y Hilla Becher, Joe Deal, Frank Gohlke, Nicholas Nixon, John Schott, Stephen Shore y Henry Wessel Jr., comisariada por William Jenkins, International Museum of Photography at George Eastman House, Rochester, Nueva York, 1975.
- 7 Véase *Toward a Social Landscape*, con fotografías de Danny Lyon, Lee Friedlander y Garry Winogrand, comisariada por Nathan Lyons, International Museum of Photography at George Eastman House, Rochester, Nueva York, 1966.
- 8 Walker Evans en conversación con Leslie Katz, *Art in America*, marzo-abril de 1971, reimpreso en Walker Evans, *Incognito*, Nueva York, Eakins Press, 1995, p. 18.
- 9 «“Die Fotografie ist eine Bastardkunst”. Ein Interview mit Michael Schmidt von Dietmar Elger», en Michael Schmidt, *Irgendwo*, Colonia, Snoeck, 2005, p. 119 [cat. exp.].
- 10 Michael Schmidt, “Gedanken zu meiner Arbeitsweise“, *Camera*, nº 3, marzo de 1979, p. 4.
- 11 Klaus Honnef, «Es kommt der Autorenfotograf», en *In Deutschland – Aspekte gegenwärtiger Dokumentarfotografie*, Colonia y Bonn, Rheinland Verlag, 1979 [cat. exp.]. En la exposición, que se celebró del 23 de junio al 29 de julio de 1979 en el Rheinisches Landesmuseum de Bonn y fue comisariada por Honnef y Wilhelm Schürmann, participaron Johannes Bönsel, Ulrich Görlich, Candida Höfer, Axel Hütte, Hans-Martin Küsters, Wilmar Koenig, Martin Manz, Hartmut Neubauer, Heinrich Riebesehl, Tata Ronkholz, Thomas Struth, Michael Schmidt y Wilhelm Schürmann.
- 12 Véase Donna West Brett, «After the Fact, Late Photography and Unconscious Places – The Void of the City», en Donna West Brett, *Photography and Place: Seeing and Not Seeing Germany After 1945*, Nueva York, Routledge, 2016, pp. 88-89.
- 13 «“Die Fotografie ist eine Bastardkunst”. Ein Interview mit Michael Schmidt von Dietmar Elger», óp. cit., p. 119.
- 14 *Ibidem*.
- 15 Christine Frisinghelli, «Ein-heit: Zu Michael Schmidts Buch-Arbeiten», *Camera Austria*, nº 54, 1996, p. 4.
- 16 Una versión ampliada se publicó en Einar Schleef, *Zigaretten*, Fráncfort, Suhrkamp, 1998. El pasaje en cuestión de corresponde aquí con los capítulos 1 y 2, pp. 7-50.
- 17 «“Die Fotografie ist eine Bastardkunst”. Ein Interview mit Michael Schmidt von Dietmar Elger», óp. cit., p. 120.

- 18 Michael Schmidt, *89/90*, con el texto «About Schmidt» de Chris Dercon, Colonia, Snoek, 2010.
- 19 Heinz Liesbrock, «Re-vision», en Heinz Liesbrock (ed.), *Michael Schmidt. Landschaft, Waffenruhe, Selbst, Menschenbilder (Ausschnitte)*, Westfälischer Kunstverein, Münster, 1999, p. 139 [cat. exp].
- 20 «“Die Fotografie ist eine Bastardkunst”. Ein Interview mit Michael Schmidt von Dietmar Elger», óp. cit., p. 122.
- 21 Thomas Weski (ed.), con la colaboración de Stefan Iglhaut, *Siemens Fotoprojekt 1987-1992*, Berlín, Ernst und Sohn, 1993.
- 22 Hasta qué punto el carácter abierto de la imagen puede dar pie a especulaciones se aprecia por ejemplo en el error que Michael W. Jennings cometió al mencionar el tema de una fotografía muy fragmentaria de Schmidt: aunque Schmidt había fotografiado a una delegación de la Freie Deutsche Jugend [Juventud Libre de Alemania], de la RDA, Jennings creyó que eran miembros de la Comuna 1 de Berlín occidental. Michael W. Jennings, «Not Fade Away: The Face of German History in Michael Schmidt’s “Ein-heit”», *October*, nº 106, otoño de 2003, p. 148.
- 23 En *Menschenbilder (Ausschnitte)* [Imágenes de personas (detalles)], presentada por vez primera en 1998, Schmidt recurrió a antiguas fotografías de personas procedentes de su archivo y las recortó muchísimo, alterando así su formato, su carácter y su mensaje. En algún caso, como ya hiciera en *Waffenruhe*, incluyó el borde negro del negativo en la composición. Una vez advertido del origen de la imagen, el espectador ya no identifica al sujeto con su representación. Véase Heinz Liesbrock, óp. cit.
- 24 «“Die Fotografie ist eine Bastardkunst”. Ein Interview mit Michael Schmidt von Dietmar Elger», óp. cit., p. 121.
- 25 *Ibidem*, p. 122.
- 26 Michael W. Jennings, óp. cit., p. 150.
- 27 Para más información, véase www.archivmichaelschmidt.de [última consulta: 8-10-2019].
- 28 Carta de Michael Schmidt a Dietrich H. Hoppenstedt, con fecha del 17-10-2004.
- 29 Véase Joachim Brohm, «Michael Schmidt: Lebensmittel», *Camera Austria*, nº 118, 2012, pp. 90-91.
- 30 «“Die Fotografie ist eine Bastardkunst”. Ein Interview mit Michael Schmidt von Dietmar Elger», óp. cit., p. 125.

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Sede principal

Edificio Sabatini

Santa Isabel, 52

Edificio Nouvel

Ronda de Atocha s/n
28012 Madrid

Tel. (+34) 91 774 10 00

www.museoreinasofia.es

Horario

De lunes a sábado

y festivos

de 10:00 a 20:00 h

Domingo

de 10:00 a 14:30 h

Martes

cerrado

Las salas de exposiciones
se desalojarán 15 minutos
antes de la hora de cierre

Imágenes

© Foundation for Photography and
Media Art with the Michael Schmidt
Archive, 2021.

NIPO: 828-21-003-9

Programa educativo
desarrollado con el patrocinio de:

