

**Lewis Baltz**

Fundación MAPFRE, Madrid  
09/02 – 04/06/2017

# Lewis Baltz

Fundación **MAPFRE**

Presidente de Fundación MAPFRE y Patronato

**Antonio Huertas Mejías**

Vicepresidente de Fundación MAPFRE y Patronato

**Antonio Núñez Tovar**

Director General de Fundación MAPFRE

**Julio Domingo Souto**

Director del Área de Cultura

**Pablo Jiménez Burillo**

Departamento de Exposiciones

**Nadia Arroyo Arce**

Conservadora Jefe

**Rocío Herrero Riquelme**

Conservador Jefe de Fotografía

**Carlos Gollonet**

Para Fundación MAPFRE es una gran satisfacción presentar por primera vez en España la obra del fotógrafo estadounidense Lewis Baltz (Newport Beach, California, 1945-París, 2014). Este proyecto tiene un significado muy especial para nosotros pues se trata de la primera gran retrospectiva de Baltz que se celebra tras su fallecimiento, ocurrido hace algo más de dos años. En su origen, el proyecto contó con la participación y el entusiasmo del propio Baltz y el resultado refleja sus ideas y planteamientos, así como sus inquietudes y aspiraciones. Por todo ello, nos sentimos especialmente afortunados de presentar esta exposición, así como el catálogo que la acompaña, con los que queremos rendir un merecido homenaje a su trabajo.

Desde que comenzamos nuestra programación de fotografía en 2009, nuestro compromiso con su difusión e investigación no ha hecho más que afianzarse. Las exposiciones de artistas como Paul Strand o Josef Koudelka, junto a las muestras de fotógrafos menos conocidos por el gran público a pesar de su gran calidad, como Jitka Hanzlová o Paz Errázuriz, conforman las líneas fundamentales de nuestro proyecto fotográfico. La apertura de la sala de exposiciones de Bárbara de Braganza en Madrid y de la Casa Garriga i Nogués —nuestra sala de exposiciones en Barcelona— han significado un importante impulso para esta iniciativa ya plenamente consolidada.

La obra de Lewis Baltz se inserta de modo coherente en nuestro programa. Su trabajo revela un exhaustivo estudio del paisaje intervenido por el hombre y una voluntad de traspasar la frontera entre la fotografía documental y la instalación artística. A lo largo de la muestra asistimos a la evolución completa de su obra, desde las primeras series en blanco y negro hasta las grandes instalaciones en color de los últimos años, en un diálogo entre ambas etapas que nos permite comprender en profundidad sus inquietudes artísticas.

Una retrospectiva como ésta no hubiera podido llevarse a cabo sin el apoyo de numerosas personas e instituciones. Por ello, no puedo concluir estas líneas sin mencionar la imprescindible colaboración de Slavica Perkovic, viuda de Lewis Baltz, y agradecer su apoyo al proyecto, con el que tan generosamente ha colaborado desde su origen. De manera muy especial quisiéramos reconocer también el papel fundamental desempeñado por Urs Stahel, comisario de la exposición, quien merece un destacado agradecimiento por descubrirnos nuevas miradas sobre la obra de Baltz. Por último, nuestra inmensa gratitud a aquellas instituciones y colecciones particulares que tan generosamente han participado en el proyecto a través del préstamo de las obras expuestas.

**Antonio Huertas Mejías**  
Presidente de Fundación MAPFRE

**Exposición**

**Comisariado**  
**Urs Stahel**

**Coordinación**  
**Casilda Ybarra Satrústegui**

**Dirección de montaje e iluminación**  
**Pedro Benito Albarrán**

**Diseño de gráfica**  
**gráfica futura**

**Restauración**  
**Clara M. Prieto**  
**Gema Álvaro**

**Transporte**  
**Edict, S. L.**

**Seguros**  
**AXA ART Insurance Ltd. Zurich**  
**Kuhn & Bülow Insurance Brokers Ltd**  
**MAPFRE SEGUROS DE EMPRESAS,**  
**Compañía de Seguros y Reaseguros, S. A.**

**Catálogo**

**Dirección editorial**  
**Urs Stahel**

**Coordinación**  
**Casilda Ybarra Satrústegui**

**Dirección de producción**  
**Paloma Castellanos**

**Diseño gráfico**  
**gráfica futura**

**Edición de textos**  
**Exilio Gráfico**

**Traducción**  
**Juan Santana Lario**  
**Eduardo Knörr Argote**

**Fotomecánica**  
**Steidl**

**Impresión**  
**Steidl**

Los editores han hecho todo lo posible por identificar a los propietarios de los derechos intelectuales de las reproducciones recogidas en este catálogo. Piden disculpas por cualquier posible error u omisión, que, una vez comunicado, se subsanará en posteriores ediciones. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista en la ley.

De los textos © sus respectivos autores  
De las imágenes © The Lewis Baltz Trust

De la presente edición  
© 2017 Fundación MAPFRE  
Área de Cultura  
Paseo de Recoletos, 23. 28004 Madrid  
[www.fundacionmapfre.org](http://www.fundacionmapfre.org)

Reproducciones fotográficas  
Steidl  
A excepción de p. 27: Gallery Luisotti;  
y pp. 262-263 y 266-267: Fotomuseum Winterthur

ISBN: 978-84-9844-623-4  
Depósito legal: M-40663-2016

Imagen de cubierta  
*Piazza Pugliese, 1992 [detalle de p. 257]*

*Lewis Baltz quiso dedicar este catálogo  
a su querida mujer Slavica Perkovic*

Fundación MAPFRE y Urs Stahel, comisario de la exposición, quieren expresar su reconocimiento a todas las personas e instituciones que han hecho posible la realización de este proyecto. Nos gustaría agradecer en primer lugar a Slavica Perkovic, viuda de Lewis Baltz, su apoyo incondicional al proyecto desde su inicio.

También queremos mostrar un profundo reconocimiento a la generosa disposición mostrada por las instituciones y las colecciones particulares que han cedido obras para la muestra. Sin ellas, esta exposición nunca hubiera podido realizarse. En este sentido nos gustaría destacar especialmente el excepcional préstamo de obras procedente de la Fondation A Stichting de Bruselas, así como la implicación de su presidenta, Astrid Ullens de Schooten, y de su director, Jean-Paul Deridder.

Asimismo nos gustaría agradecer la generosidad de las siguientes instituciones y la colaboración de sus responsables:

Centre national des arts plastiques, París:  
Yves Robert y Violaine Daniels.

Commerzbank AG, Frankfurt: Hannes Glock.

Deichtorhallen Hamburg / Falckenberg Collection, Hamburgo:  
Harald Falckenberg, Dirk Luckow, Bert Antonius Kaufmann  
y Goesta Diercks.

Fotomuseum Winterthur: Duncan Forbes, Thomas Seelig  
y Therese Seeholzer.

Galerie Thomas Zander, Colonia: Thomas Zander, Frauke Breede,  
Dagmar Kürschner y Christine Tebbe.

Gallery Luisotti, Santa Mónica, California: Theresa Luisotti,  
Michael Peña y Natasha Berokoff.

George Eastman Museum, Rochester, Nueva York: Bruce Barnes,  
Ross Knapper, Lisa Hostetler, Taina Meller y David Howe.

Linea di Confine per la Fotografia Contemporanea, Rubiera:  
William Guerrieri.

Musée d'Art moderne de la Ville de Paris: Fabrice Hergott  
y Zeliha Ozcan.

Stedelijk Museum, Ámsterdam: Beatrix Ruf, Hripsimé Visser,  
Sophie de Weger y Annette Cozijn.

Nuestra inmensa gratitud va asimismo dirigida a las colecciones particulares que han preferido mantenerse en el anonimato.

Finalmente, no queremos dejar de mencionar a las personas implicadas en el catálogo. En especial a David Company por compartir con nosotros su conversación con Lewis Baltz, así como a Walead Beshty por darnos su personal visión de la obra del autor, que tanta huella ha dejado en su producción como artista; su participación en esta publicación es sin duda una importante contribución al conocimiento y difusión de la obra de Baltz. Asimismo, queremos dejar constancia de nuestro agradecimiento a Steidl, editorial de gran cercanía personal con el fotógrafo y con la que Lewis Baltz trabajó estrechamente, por su inestimable ayuda en la producción del presente volumen, y de manera particular a Gerhard Steidl, Bernard Fischer, Daniel Frisch y Monte Packham.

Igualmente, merece especial mención la valiosa participación en el proyecto de las galerías que representan la obra de Lewis Baltz: Galerie Thomas Zander y Gallery Luisotti.

Por último, nuestro agradecimiento a aquellas personas que han colaborado en los distintos aspectos de la organización de la exposición y realización del catálogo: Pablo del Olmo, Heide Häusler, David Knaus, Bryne Rasmussen-Smith y John Ryan Moore.

# Índice

- 011 **LB**  
Urs Stahel
- 026 **The Prototype Works, 1967-1976**
- 042 **The Tract Houses, 1969-1971**
- 058 **The new Industrial Parks near Irvine, California, 1974**
- 080 **Maryland, 1976**
- 096 **Nevada, 1977**
- 110 **Park City, 1978-1980**
- 150 **San Quentin Point, 1981-1983**
- 168 **Near Reno, 1986-1987**
- 182 **Continuous Fire Polar Circle, 1986**
- 194 **Candlestick Point, 1987-1989**
- 220 **Sites of Technology, 1989-1991**



- 237 Una conversación entre Lewis Baltz y David Company**
- 250 Generic Night Cities (y otras obras), 1988-2000**
- 260 The Power Trilogy, 1992-1995**
- 272 Giochi di Simulazione. Laboratorio di Fotografia Scandiano 4, 1991**
- 278 The Deaths in Newport, 1988-1995**
- 286 End to End, 2000**
- 294 Venezia Marghera, 2000/2013**
- 315 Topografías de intercambio: la estética capitalista de Lewis Baltz**  
**Walead Beshty**
- 323 Lewis Baltz. Cronología**  
**Carlos Martín**
- 327 Listado de obra**



# LB

## Urs Stahel

El 22 de noviembre de 2014 moría Lewis Baltz. Con su muerte se separan para siempre, en sentido patético, naturaleza y cultura, hombre y significado. Pero Baltz el monumento permanece; sí, monumento, porque lo es de la fotografía contemporánea, premoderna y, en buena parte, conceptualizada. Notaremos la ausencia de esta persona tan especial. Durante los años que viví en París me reunía con él a menudo en el Café Beaubourg, junto al Centro Pompidou, cerca del pequeño piso del barrio de Le Marais donde vivía con su mujer Slavica Perkovic. Allí nos sentábamos uno frente al otro, pedíamos café o algo de comer y hablábamos. Bueno, a decir verdad, Baltz hablaba. La mitad de mi atención se dirigía a su voz; aquella mezcla tan inusual de bajos profundos con poco volumen. Tal vez fueran las tres cajetillas de tabaco que fumaba al día las que, a lo largo de los años, fueron adelgazando el volumen de su voz. Sea como fuere, aquella voz oscura y plana apenas alcanzaba para hacerse oír a medio metro de distancia en el barullo del café, por lo que yo me sentaba inclinándome hacia delante, a menudo con una mano detrás de la oreja. La otra mitad de mi atención se centraba en el torrente de sus pensamientos: ideas y comentarios que bullían sin interrupción apenas servían el café. Chismes y confraternización durante cinco, diez minutos; luego dos horas de conversación razonada, a menudo sobre el tema de las “relaciones de poder” en la sociedad actual, y también en el pasado, con trazos de marxismo inteligente ampliado con teorías sobre sistemas, estructuralismo y postestructuralismo, expuesto de modo consistente y lacónico, a veces con una chispa de sarcasmo. Al final, yo acababa con las dos manos detrás de las orejas. Y no para cerrar los oídos, sino para comprender lo mejor posible tanto el sonido como el contenido de sus palabras.

Siempre recuerdo a Baltz sentado así frente a mí. Nos mirábamos mutuamente, de frente, los dos ligeramente inclinados hacia delante. Rostro contra

rostro, razón contra razón. El vino tinto y la diversión nunca empezaban antes de las seis; a rajatabla. Antes era el momento de la seriedad y la concentración, sin apenas una sonrisa. Casi como su fotografía. Y entonces las imágenes se iban desgranando punto por punto, como una película, como una declaración. Hablar, mostrar, retener un par de ideas. Sólo se permitía frivolidades en ocasiones contadas; en tarjetas de invitación o en la solapa interior de la portada de un libro. En ésta, Baltz podía mostrarse como un rutilante “Mastroianni” californiano, elegantemente vestido, sacándose lo que hoy sería un *selfie*, puede que a sabiendas de que el mercado se iba personalizando progresivamente, de que el arte había empezado a vestir bien y en el futuro se convertiría en una marca. Era un juego irónico con su propio narcisismo, quizá bajo la confesión de que con su obra austera nunca podría tener un efecto glamuroso en el mundo de acontecimientos que por aquel entonces —a principios de los años noventa— se perfilaba en el horizonte. Baltz, preciso, lacónico y sarcástico en su obra y en la conversación, pero frívolo e irónico hacia el exterior en ese tardío autorretrato. ¿Podemos acaso hablar de un primer Baltz (LB1) y de un segundo Baltz (LB2)?

En su obra sin duda existe una clara división en dos periodos, con un corte claramente marcado: LB1 + LB2. El primer Baltz comprende sus famosos grupos de obras, la gran colección de pequeñas fotografías en blanco y negro (tamaño habitual del papel: 20 x 25 cm) que tomó inicialmente como fotografías individuales, si bien no tardaron en acabar formando parte forzosamente de series, grupos y secuencias. Estas obras comienzan a finales de los años sesenta y continúan hasta 1989. En su ensayo sobre los *Prototypes* de Baltz (las primeras fotografías, tomadas como imágenes individuales), Matthew Witkovsky describe con precisión el instrumental y la metodología

con los que éste aborda inicialmente su obra fotográfica, y continúa haciéndolo con asiduidad durante esta primera parte de su obra. Witkovsky recalca que las imágenes que conforman *The Prototype Works* (1967-1976) (pp. 26-41) son cualquier cosa menos una captación simplona y neutra con una visión constreñida del mundo. Al contrario, en su carácter plano provocaban un efecto casi singular, poco natural:

Baltz eligió su distancia y su posición para minimizar las distorsiones ópticas, potenciando así la congruencia entre las superficies representadas y la de las copias. [...] Primero revelaba los negativos (fotogramas de 35 mm de alto contraste) como si fueran fragmentos de microfilm, es decir, superficies para registrar texto plano con tonos básicos. Tras eliminar el contraste de los negativos, mediante un proceso laborioso, Baltz probaba a hacer alteraciones puntuales en las ampliaciones, sometiendo a la sobreexposición y a la infraexposición porciones de la superficie de la imagen mediante una serie de pasos distintos, que podían oscilar entre cinco y veinticinco, para reintroducir el contraste de modo selectivo. La sustitución de las sombras, una indicación de fuentes de luz externa, por la insinuación de una luminosidad interior era uno de sus objetivos; la saturación de tonos era otro. Ambos propósitos (junto con la tersa planitud) tienden a reducir la información al tiempo que aumentan el atractivo visual<sup>1</sup>.

A primera vista puede resultar extraño comenzar una retrospectiva con una descripción técnica de las fotografías, pero apenas existe otro fotógrafo cuya obra esté marcada, formada de manera tan determinante, por un fenómeno tan significativo como el descrito. Quien haya contemplado alguna vez sus imágenes de pequeño formato —que Lewis Baltz dispone casi siempre en bloques adustos— no olvidará jamás el ligero escalofrío que se apodera de él para no soltarle nunca. Un escalofrío que se debe en partes iguales a lo representado, a lo reproducido, y a su manifestación en unas fotografías pequeñas y frías que casi dan la impresión de ser láminas transparentes<sup>2</sup>. Fotografías que hurtan el dramatismo de la perspectiva pero que, en la superficie de las copias impresas, reproducen con la precisión de un sello y con una nitidez tajante las huellas de la realidad. Fotografías con contrastes que parecen hechos a muñequilla. Contemplándolas se tiene de inmediato una sensación de amenaza. Mirándolas entendemos que el grano extremadamente fino que logra Baltz al emplear un material fotográfico de una sensibilidad muy baja (micropelícula de 6 ASA y trípode con luz diurna) sirve como sostén de nuestra

percepción, como alimento de nuestra sensación, como acicate para que nuestra atención cognitiva no se relaje ni un instante, para que estemos dispuestos a observar, a estudiar, a aguantar todo lo que Baltz nos muestra —lo banal, lo cotidiano, lo dolorosamente normal, pero también lo abismal— y, así, comprendamos progresivamente su significado a través de la ordenación en hileras, de la secuenciación, a través del “lenguaje” de la serie de fotografías, del grupo de fotografías.

Existe una expresión, “expulsar a los demonios por Belcebú”, que en un sentido figurado describe la idea de pagar con la misma moneda, de sacar un clavo utilizando otro clavo, y que, invirtiendo la polaridad, puede entenderse como la desestabilización de lo existente mediante una afirmación intensa de ello. Y éste es un principio que puede reconocerse en la obra de Baltz, cuya fotografía parece encarnar una suerte de modernidad categórica de la fotografía. Baltz, el fotógrafo, adopta una posición erguida y fotografía esencialmente en línea recta, sin buscar vericuetos ni contorsiones artificiales, sino mirando al mundo de frente. Sus fotografías, ultranítidas, dibujan con precisión hasta el último detalle, pues su atención frente al mundo es grande, y no recurren a ningún medio que no sea estrictamente fotográfico. Todo ello se corresponde esencialmente con la parte más pragmática de la interpretación de la fotografía moderna, tal como fue formulada en los años veinte y treinta por diferentes fotógrafos<sup>3</sup>. Sólo que Baltz lleva la “modernidad” hasta el extremo, como si quisiera barrer lo moderno con lo moderno, como si quisiera formular el ocaso de lo moderno en su perfeccionamiento, en su afinación. Y, al mismo tiempo, cambia de la imagen a la realidad, del arte a la sociedad, como si quisiera poner ante nuestros ojos, con aspereza, pero de manera nítida y con los medios más aceptados, el desastre que emerge en el horizonte.

Tanto en sus manifestaciones privadas como en sus declaraciones públicas resulta evidente cuánto apreciaba Baltz la fotografía como medio, hasta qué punto la consideraba un medio extremadamente adecuado para mostrar las cosas de la vida misma, las que ocurren ahí fuera, las que son estructuralmente importantes y, por ello, merecen ser fotografiadas, mostradas y debatidas. Por otro lado, esas mismas

declaraciones también dejan patente hasta qué punto aborrecía el mundo autorreferenciado de la fotografía, que se envolvía en un capullo para formular en su interior un sistema propio de legalidades mediáticas (que no podía medirse por el estado del arte ni de la filosofía, la sociología, la etnología u otras ciencias) y celebrarse a sí mismo. Con lengua afilada, Baltz afirmaba: “La fotografía heredó parte de ese público del arte americano que estaba demasiado aletargado intelectualmente como para entender y mucho menos interesarse por los temas planteados por el mejor arte americano de los años sesenta”<sup>4</sup>.

Su trayectoria le guio a través de la fotografía (comenzó a tomar fotografías con tan sólo once años)<sup>5</sup>, a través del mundo de William Current, su mentor fotográfico (y también la pareja sentimental de su madre tras la muerte de su padre), y de la valoración de la misión artística de Edward Weston, hasta convertirle en un artista cuyo interés se centraba en el arte contemporáneo, como campo de ideas, y en la fotografía como instrumento<sup>6</sup>. Vista desde este punto de vista, su afinación de la forma moderna de la fotografía se nos muestra bajo una nueva luz. Baltz se apartó de la fotografía tal como la conocía desde su juventud, depurándola de toda estilización, de la teatralidad, la pomposidad y la gravedad con la que se ha tendido a celebrar la fotografía, y transformó el ejercicio fotográfico en un instrumento frío de investigación y conocimiento más cercano al rastreo de huellas y al análisis estructural del arte y la filosofía de los años sesenta y setenta, que le resultaba mucho más afín, tanto formalmente como en sus contenidos, que cualquier forma de continuismo de la historia de la fotografía. Formalmente, Baltz actuó como un fotógrafo profesional de la fotografía directa<sup>7</sup> (apreciaba la frialdad, el carácter impersonal y el anonimato de la fotografía corporativa). Sin embargo, en lo referente al contenido, su actitud fue la de un artista de pensamiento conceptual.

De manera que en la primera parte de la obra de Baltz, en LB1, encontramos ya una duplicación, una mezcla híbrida de fotógrafo y artista, de artista que fotografía y de artista conceptual que, como veremos más pormenorizadamente más adelante, reemplazó lo heroico por lo cotidiano, lo emocional por lo

racional y lo extraordinario y episódico por lo estructural; un carácter híbrido éste que siempre perjudicó inmerecidamente la recepción de su trabajo. Aunque desde 1971, y durante unos dieciséis años, Baltz expusiera sus principales series en la galería Castelli Graphics —regentada por Leo Castelli, que por aquel entonces era el principal galerista de Nueva York—, rodeado por representantes de los movimientos artísticos más pujantes del momento, paradójicamente, durante mucho tiempo su obra fue mejor recibida por el propio mundo de la fotografía.

En una conversación con Jeff Rian, el propio Lewis Baltz ofrece una explicación del camino recorrido: “Leyendo revistas [...] conocí *The Americans* de Robert Frank y a Edward Weston. Yo quería ser Edward Weston, pensaba que él estaba haciendo lo mejor que podía hacerse en la fotografía. Pero la fotografía todavía no llegaba a ser un arte”<sup>8</sup>. A finales de los años cincuenta, la fotografía tomó diversos derroteros. Como el propio Baltz señala en la misma conversación: “*The Americans* de Robert Frank [...] cambió el tono emocional de la fotografía del *pathos* europeo a la ironía americana”. No obstante, su formación fotográfica y su forma de pensar se remontaban al arte. Aunque los signos de los tiempos apuntaban a rotundas transformaciones, a la gran negación de la modernidad, los modelos artísticos y sociales autoritarios, los estragos que protagonizaron la primera mitad del siglo xx (las dos grandes guerras, con unos ochenta millones de muertos), la evolución de las ciencias y las tecnologías y las primeras olas del consumismo habían dejado un gran poso en las mentes.