

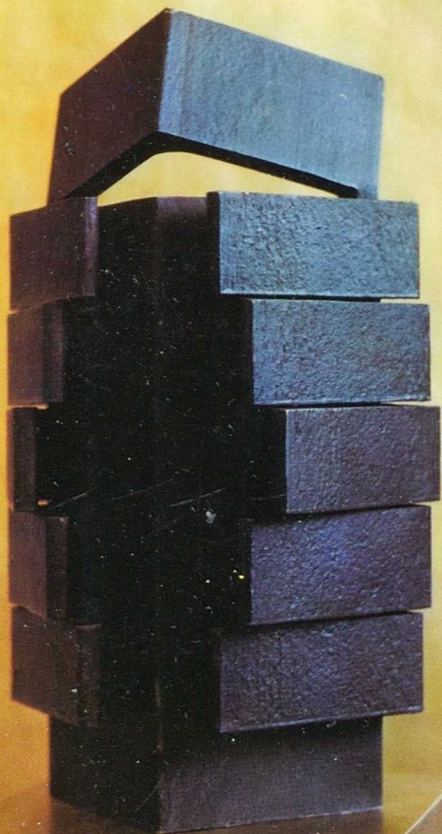


0424/4

MIGUEL LOGROÑO

Camín

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS





Rigor de concepto y pureza de realización perfilan la obra del escultor Joaquín Rubio Camín —Gijón, 1929—, convirtiéndolo en uno de los artistas más singulares, menos sometibles a esquemas, del panorama español contemporáneo. En su proceso expresivo y de creación hay una primera etapa pictórica, comprendida entre los años 1947 y 1961. Junto a los peculiares valores estéticos que definen este período, cabe destacar el Premio Nacional de Pintura, obtenido el año 1955. Esta fase sirve de precedente disciplinal para una ulterior vocación hacia la escultura, paso que no obedece a cualquier medida de azar, sino a una lógica progresión en el total entendimiento de la manifestación artística y su situación —papel, finalidad— en el espacio. Por su ejecutoria en este género mereció el Gran Premio de Escultura del I Certamen Nacional de Artes Plásticas, de 1962. Partiendo, cronológicamente, del empleo de



Camín

MIGUEL LOGROÑO

Periodista y Crítico de Arte.



DIRECCION GENERAL DEL PATRIMONIO ARTISTICO Y CULTURAL

C 424/4

Camín

R-37593

© SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL MINISTERIO DE
EDUCACION Y CIENCIA, 1974.

Edita: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.

Imprime: GAEZ, S. A. - Sierra Carbonera, 31. - MADRID-18

Depósito legal: M-34.771-1974.

I. S. B. N.: 84-369-0356-0.

Impreso en España.

ACERCA DEL CONOCER

Un intento de comprensión, individual o colectiva, de una obra artística presupone acomodar el mecanismo intelectual de quien contempla a las claves —forma, técnica, materiales— expositivas del artista. En el terreno de los principios, esta relación se produce por medio de, o se confía a, la sensibilidad. Pero el fluir de lo sensible no surge por generación espontánea, aun admitiendo una capacidad mínima de respuesta en el hombre por el genérico hecho de ser "animal de razón". Lo sensible precisa de una educación, del aporte de una serie de datos informativos conformadores de una cultura y de un ambiente. Es éste el camino más lógico a seguir para llegar a un aproximado entendimiento de la concreta significación de una trayectoria artística y, por acumulación, del factor a ésta reservado en la realidad tiempo-espacio.

El primer dato sensible del universo escultórico de Camín es el de la naturaleza de la materia con la que trabaja: el acero. No quiere decirse que ésta

excluya a las otras, a las que actualmente ha asumido la escultura, pero debe destacarse porque su presencia tiene un valor cualitativo de mayoría. Ahora bien, el acero sólo sería una magnitud epidérmica si no estuviese incorporado a un discurso formal y mental constitutivo de una obra. Y aquí nos encontramos con una dificultad. Mucho mayor cuando la escultura de Camín, fundamentalmente la que tiene como base experimental el angular, nace de una disposición expresiva desprendida de toda connotación exterior: estilos, corrientes, movimientos, "ismos". De lo cual no se infiere que sea una escultura ajena a su época. Todo lo contrario. Está inspirada por los principios culturales, científicos, emocionales, que preocupan al hombre de nuestro tiempo.

La particularidad del medio representativo de este escultor lo que provoca —a los ojos de quien no está habituado a ver más allá de la superficie de las cosas— es una suerte de "perplejidad". Es, para el que "mira", la consecuencia de sentirse aislado, huérfano de una argumentación fácil con la que delimitar un estado de opinión. Cuando Camín se encarnó en la escultura, los argumentos "le eran" sustraídos de la tendencia "pop". Marcando el rostro metálico de sus relieves, había elementos concretos que se acercaban "tangencialmente" a lo que pudiera considerarse como incorporación de objetos. ¿Lo era, realmente...?

Quizás esta entrega a lo popular se advierta con más claridad con el angular —de ello se hablará en su momento—, pues entra en la propia definición sustancial de la figura. Aunque su dinámica obedece a postulados de más sólido fundamento. Lo que ocurre es que se trata de una dinámica incardinada en la entraña de este elemento modular. De ahí que la relación espectador-obra se haga tan compleja. De ahí, también, la inicial llamada a lo sensible, con

todos los condicionantes educativos apuntados.

Lo que no puede conseguirse es explicar una obra artística. Sí se puede llegar a la exposición de un conjunto de circunstancias modeladoras de una actitud de tipo vital y, en consecuencia, intelectual. Eso que suele llamarse el carácter, en su doble aspecto personal y de trabajo. Porque tan importante como el conocimiento del arte es el conocimiento del artista. Diríase, incluso, que ambas magnitudes discurren paralelas, sin posibilidad de justificarse la una sin la otra, en la tarea de un análisis veraz. Tal consideración puede sonar a "lugar común", a una propuesta de índole literaria. Lo cierto es que si lo fuera quedaría anulada por la inercia de su lógica elementalidad.

Cómo llega un artista a esa irrenunciable "necesidad" de expresión; qué sucesión de hechos —las más de las veces muy normales, desprovistos de la trascendencia que se les quiere asignar— moldea el carácter del hombre —"¡Sé un hombre antes de ser un artista!", decía Rodin—; qué criterios de teoría y práctica son los que le animan; qué gestos, qué influencias, qué huellas —naturalmente, también extraartísticas— han sedimentado en su entera evolución... Ir a la búsqueda de todo esto es, un poco, incitar el sentido de una obra. Es ir al encuentro de una vida...

EL HOMBRE Y SU HISTORIA

Joaquín Rubio Camín nació en Gijón, el 11 de septiembre de 1929. Su infancia tuvo el aire normal aplicable a cualquier niño medio que crece y sueña sobre el asfalto de una ciudad. Juegos..., por los muchos e increíbles escenarios —cada uno era un descubrimiento— que salpican la antigua geografía marinera del muelle de Oriente, con horizontes gris-azul de Cantábrico, la herrumbrosa textura de los enormes barcos de carga y, un poco más allá, la densa actividad del cinturón fabril. Estudios..., —colegios, aulas, libros—, un poco a “contrapelo”, francamente.

Muy pronto, marchará a vivir a La Coruña. Ingresará en el Instituto Da Guarda para cursar el primer año de bachillerato. Difícil empeño: sólo aprueba el dibujo. Ninguna otra asignatura le atrae. La mayor parte de las clases se las pasa frente al mar, en la playa de Riazor o en la Dársena, “haciendo mano”, tomando sus primeros apuntes del natural —esa característica fauna integrada por bañistas, marinos, pes-

cadores, pescadoras...-. Pero la estancia coruñesa será breve. De regreso a Gijón, "tratan" de que prosiga la segunda enseñanza, con no excesivo éxito. Como mal menor, la familia le aconseja que realice una carrera en la que pueda dar una salida útil a aquella tenaz afición hacia el dibujo. Bellas Artes, no. ¡Qué espanto! Peritaje Industrial, o algo por el estilo. ¿No se requiere también para ello una mínima capacidad artística?

Tal proyecto se cumple, pero solo "sobre el papel". En los personales papeles que consume la indeclinable constancia que alienta a Camín, en lugar de fórmulas, ecuaciones, cálculos, y demás, lo que aparece es una progresión infinita de dibujos, esquemas, bocetos, situados ya en la raíz pasional de la obra futura. Para colmo —y para sufragarse en parte la subsistencia; eran, los de postguerra, años tildados por la escasez—, le "meten" en el estudio de un arquitecto. Con ello, lo que en realidad se consigue es que tome un contacto más hondo con el mundo artístico. Alterna los lápices con los pinceles, y celebra la primera exposición profesional. Fue, naturalmente, en Gijón, año 1947. Tema de todos los cuadros: apuntes de estudio al natural sobre el paisaje.

Socialmente, la exposición no "cae" del todo mal. Con motivo de ella, hay dos o tres personas que se mueven con interés. Y que hablan hasta con entusiasmo de una incipiente gloria local. Dos, tres personas..., ¡un éxito! Ya puede exhibir una credencial suficiente para introducirse con alguna autoridad en los medios artísticos gijoneses. Ejemplo: conoce a Nicanor Piñole y Evaristo Valle. "Todos los domingos —refiere Camín— me apuntaba a una sociedad excursionista que nos llevaba por distintos lugares de la provincia. También solía ir Piñole en el autobús. Una vez en el

lugar de destino, le veía cómo abría su maletín de trabajo y se ponía a pintar el paisaje. Yo hacía lo mismo por mi cuenta. Con Evaristo Valle entablé una amistad y un conocimiento más profundos. Yo le enseñaba mis cuadros y él me daba sus impresiones. Nos vimos mucho. Hasta su muerte, el año 1951". Precisamente, fue Camín el único artista que hizo los dibujos del cadáver de Valle, recogidos después en sendos libros de Enrique Lafuente Ferrari y Francisco Carantoña sobre el citado pintor.

SOÑAR ASTURIAS... DESDE MADRID

En noviembre de 1951, poco después de morir Evaristo Valle, Camín se traslada a Madrid. Motivo confesado del viaje: visitar la Bienal Hispanoamericana de Arte. Motivo inconfesado: la ilusión de "conquistar" la capital. Y así llega, sin otro bagaje que ése, el de la ilusión, arropado con quinientas pesetas –más o menos– en el bolsillo y el periplo de unas cuantas exposiciones regionales en su biografía. El pasado... No, el expectante viajero no lo ignoraba. Quisiéralo o no, estaba ligado a su historia. En la que había de todo y de todos los tonos. Los tristes, para qué contarlos. Los alegres..., bueno, por aludir a uno, la tarde aquélla en que Julius Katchen, el prestigioso pianista internacional, le había adquirido dos obras: un niño pensador, trasunto infantil de Hamlet, con su metafísica calavera; y un "Homenaje a Guillermo Tell" plagado de manzanas. Objetos dispares y manzanas. Todo muy lúdico, muy imprevisible, muy "dadá". Atrás, Gijón, su ciudad y la estela de una actitud de reactualización cultural –sesiones cinematográficas, lecturas y representaciones teatrales, conciertos de

música experimental...— impresa por un grupo de jóvenes "de vanguardia", del que Camín es uno de los más decididos promotores.

Madrid será la prueba, dicho en el aspecto bélico-artístico-existencial de la palabra. Al mes de entrar por la estación de Príncipe Pío, en diciembre, es invitado a pasar una temporada en la finca llamada Bergonza, que Alfredo Corrochano posee en Toledo. Es, o significa, este hecho la encarnación de la atmósfera y la luz de Castilla en su retina habituada a la tamizada brumosisidad de los grises y verdes asturianos. Castilla o la exaltación del color —casi el "fauvismo"—, la pastosidad de la materia, el enriquecimiento de la paleta.

Otro enriquecimiento no podía ser. ¿Vivir? Pues de milagro, gracias a ilustraciones y alguna que otra incursión plástica en revistas y periódicos universitarios. Se presenta al I Concurso Turner de Primavera y obtiene el segundo premio, cuya "bolsa" consistía en exponer gratis en la Sala. Coincidiendo, prácticamente, con la exposición de Turner, le dan el accesit del Concurso Nacional de Pintura por el cuadro titulado "Paisaje urbano". Otra serie de "paisajes urbanos" ocupará la exposición —año 1957— del Ateneo. Se trata en todos los casos, no se sabe bien por qué interiores mecanismo de retorno, de un conjunto de mundos pictóricos norteños, muy tristes, muy en la gama de los tonos medios, soñados desde Madrid. El lienzo premiado en Turner, que representa el muelle de Gijón, está pintado en una azotea de la calle madrileña de Fernán González. Algo similar ocurrirá con el accesit del Concurso Nacional y con el Premio Nacional de Pintura, alcanzado en 1955. Este humildísimo y melancólico cuadro —tema, de nuevo, Gijón— es ejecutado en su estudio de la colonia de Terol y Tercio, barrio de Carabanchel.

ACERCAMIENTO A SU PINTURA

No es posible aproximarse al mundo pictórico de Camín, a la razón que inspira toda su estética, sin tener presente la funcional imposición que representa esa polarización de magnitudes constituida por la geografía y la juventud. Lo hemos visto: Asturias le presta —instaura en él— un paisaje, comprendido en la total graduación del verde. Pero el paisaje asturiano es también —portuario y fabril— el que enseñoorea la efervescencia laboral de Gijón: veladura de grises, ocre, marrones, condensación de un ambiente en el que brota, como único protagonista, la figura. Es decir, el hombre y sus quehaceres.

Esta determinación, instalada en sus raíces afectivas, no da opción a una pintura naturalista, sino al compromiso de un testimonio implantado en la más escueta realidad. La pintura de Camín se destaca como recortada por una especie de neorrealismo en sus vertientes más ácidas, menos literarias. Y no sería erróneo hacerla mirar hacia la crónica que en Italia pintara un Mario Sironi. Hasta un Giorgio de Chirico, solo que sustituidas sus perspectivas renacentistas, clásicas, por los dramáticos horizontes del gasómetro, de la fábrica. Y el hombre en medio. Repitámoslo: sólo el hombre, la sola figura, dando su auténtica medida al espacio inadjetivable.

Toda su pintura —ha sido apreciado desde el ángulo puramente anecdótico— será un constante volver a esta realidad ancestral, que le guía a Camín por el cauce del sentimiento. Castilla —dirá— o el enriquecimiento de la paleta, del color. Pero aquí conviene hacer una puntualización: el enriquecimiento, no en términos absolutos, sino dentro de la escala que para Camín debe suponer lo que se entiende por exaltación. Digamos que este paso residía más en el

estilo, en el tratamiento, que en la jerarquía del color: sencillamente, se vuelve un poco menos sombrío. Con ello también puede darse un expresionismo exacerbado, en convivencia, a veces, con una atenuación de las aristas más duras, muy cerca del universo de un Morandi. Esta última característica se advierte en algunos de sus bodegones.

En suma, su pintura delata siempre una afirmación primordial del acento expresivo de los planos y de los volúmenes. Para contar una historia bastan muy pocos términos. La virtud de este principio es que ninguno de ellos, necesariamente, puede ser tomado como accesorio. Ni siquiera los términos aparentalmente considerados como de "composición", de equilibrio, en la unidad expositiva y perceptiva llamada cuadro. Este vendrá a derivar, más que a una concesión óptica, a un espacio como extraído de la realidad. Esta será la lucha del artista: dar cuerpo a una relación de factores que están posibilitando el inmediato salto a lo escultórico.

UN COMENTARIO PROFETICO

Con motivo de la exposición en el Ateneo madrileño, Carlos Pascual de Lara le indica que algún día acabaría en la escultura. Sólo habría de mediar un plazo de tres años para que tal comentario adquiriese el carácter de una profecía. En 1960-61, Camín marcha a Londres con el encargo de pintar un mural. Al tiempo, por requerimiento e imposición del espacio, realiza sus primeras esculturas en materiales diversos: hierro, aluminio, madera... Allí se quedan. Vuelve a Madrid con la formalización de sus primeras experiencias tridimensionales y, dada la buena acogida londinense a las mismas, con mandato de nueva obra

escultórica —esta vez plasmada en materias distintas: bronce, cobre, latón...— que reenvía a la capital inglesa. Camín, en el tembloroso umbral de la escultura. Su adiós pictórico lo daría poco después en América, en una exposición itinerante por diversos museos de Uruguay y Argentina.

Las causas del acceso de Camín a la escultura no hay que ir a buscarlas fuera de la gestación pictórica. Cuadros de total desnudez metafórica, muy planificados, en los que, para conseguir un testimonio sólo se precisa la singularidad de las cosas: figura, objeto, atmósfera. La pintura de Camín transporta no sólo los precedentes morales —la ambición de espacio, sobre todos— para una consecuente proyección en el volumen, sino que también la referencia a la concreción matérica con que tal escultura habrá de edificarse: el metal. Aquella sugestiva metalurgia gijonesa que advirtiera de niño y que diera la última perspectiva —los gasómetros— y la definitiva transparencia a sus lienzos: el hierro.

De hierro —aceros oxidados, chapas de barco...— están hechos los primeros relieves, planos, convexos, cóncavos —el mundo del radar—, heridos, arrugados, de Camín. La abstracción, ¿?, orienta la fase inicial de su camino escultórico. Por él llega, muy pronto —año 1962— a la consecución del Gran Premio de Escultura del I Certamen Nacional de Artes Plásticas. Título de la obra ganadora: "Hierro 66". Y después, en una obstinada meditación sobre la parquedad expresiva —la máxima significación con el mínimo de palabras— al angular, toda una metafísica escultórica a partir de la unitariedad del elemento básico. El angular —a cuya descripción acude la sucesión de fotografías que ilustran este libro— ocupa el sector fundamental de la presente investigación de Camín.

INTEGRACION CON LA ARQUITECTURA

La peculiaridad del angular, vector con una inherente cualidad arquitectónica, unida al sentido de integración que manifiesta la actitud estética de Camín, le ha impulsado a colaborar estrechamente con diversos arquitectos. Ideas y obras de este escultor se han incorporado a las de Luis Laorga, Busto & Negrete, Julio Galán, Ignacio A. Castelao, José Díez Canteli, José Ramón Miyar, Albalá, Cesar Fernández Cuevas, Mariano Gomá, Aroca & Burkhalter, Enrique Balbín... Ejemplos de esta colaboración pueden ser los mosaicos y relieves de cemento para el Colegio Mayor Antonio Rivera, de Madrid; los relieves de hormigón para el colegio de Nuestra Señora del Recuerdo, de los P.P. Jesuitas, en Chamartín; los doscientos metros cuadrados de cerámica para la Universidad Laboral de Tarragona; los relieves de acero y piedra de la nueva Facultad de Ciencias Geológicas de la Universidad de Oviedo; los del edificio de Hacienda de la misma ciudad; las esculturas, cerámicas, vidrieras, relieves y objetos de culto del seminario de los P.P. Paúles de Andujar; la ordenación con angulares, acero y prismas cuadrangulares de plástico del portal que ocupa el n.º 1. de la calle de Rafael Calvo, de Madrid; los elementos escultóricos y ornamentales de la Basílica Hispanoamericana de La Merced, de Madrid: cinco vitrales —con una superficie total de dos mil metros cuadrados—, el retablo —mil metros cuadrados—, el Cristo central...

“EL BARCO MISTICO”

La adecuación entre las realizaciones escultóricas de Camín y los espacios arquitectónicos constituye

una perfecta unidad de estilo y de intención. Todas las experiencias citadas son un modelo de lo que se juzga como integración de las artes, al tiempo que cada una de ellas conserva su específica pretensión.

Pese a que cada una de las obras alberga una idéntica razón de armonía, tal vez por las dificultades inherentes a la amplitud del espacio y sus consecuencias de proporcionalidad expresiva, sería interesante detenerse en los trabajos llevados a cabo en la Basílica Hispanoamericana de La Merced, de Madrid. El retablo y el Cristo, principalmente. Para su descripción, tomó prestados algunos párrafos del puntual y exacto comentario que esta empresa artística suscitó al crítico Cirilo Popovici, publicado en el diario "SP", de fecha 22 de noviembre de 1968. "Dentro de la nave —escribió Popovici— uno se siente casi perdido, vista su monumentalidad. Alta en el interior, de 42,50 metros, ancha de 22 y con una profundidad de 65..." "Según nos informa el padre Saavedra (párroco del templo), que se conoce al dedillo todas las grandes catedrales del mundo, este retablo es el mayor que se ha construido hasta la fecha..."

"El Barco Místico", subtítulo el crítico, para comentar a continuación: "Después de darle muchas vueltas al asunto, nuestro escultor se detuvo ante un barco. ¡Verán ustedes!. Por cierto, la Iglesia como institución ha sido comparada con un barco. Pero Camín, más que en éste, pensó en uno que se estaba desguzando en el puerto de Gijón. El pensaba en un material que, por sus cualidades, podría compaginar con aquél "fondo" de cemento limpio que debía de llenar. Creo que jamás a artista alguno se le planteó tamaña papeleta. Estudios y más estudios sobre el tema que debía de representar, sobre la resistencia de los materiales a emplear, sobre las técnicas de realizar y de colocación, etcétera. En efecto, nada po-

dría mejor "surtirse" con la grisácea masa cementosa que la chapa de hierro y, precisamente, la de un barco, pues presentaba inmejorables cualidades "estéticas" y que, hábilmente aprovechadas, valía más que oro, que aquí no valía nada, salvo para pagar los gastos. La chapa de hierro soldada penetró en la estética por la obra de otro gran escultor español, Julio González y no es lícito extrañarse y ni siquiera justificar esta relación del artista. La chapa, por su calidad de materia, como por su ductibilidad al trabajarla se imponía como el material más adecuado para este asunto".

"Un Cristo gigantesco", destaca Cirilo Popovici. "Posiblemente, jamás se ha construido en este material una representación de mayores dimensiones del Cristo crucificado. Nueve metros de largo por ocho de ancho dan cuenta de ese ciclópeo trabajo. El escultor tuvo que solucionar un nada cómodo problema de perspectiva, pues se trataba de establecer unas relaciones formales que debían de contemplarse desde diversos ángulos. Sin embargo, la proporción y el equilibrio de las masas aparecen perfectas. Cristo está interpretado tanto por la expresión de la cara, como por los diversos detalles que aumentan la tremenda sensación de angustia y dolor, pues se trata de un Cristo realmente descarnado y en el cual se quedan tan solo los elementos expresivos. Parece como un gigantesco dibujo realizado en chapa metálica, pues allí no hay bultos; son espacios vacíos que los sustituyen y a los que define, tanto anatómica, como expresivamente los cortes metálicos y soldados entre sí. La infractuosidad angular hace más patético aún aquél cuerpo desplomado. Y, sin embargo, a pesar de esta masa metálica, la escultura parece ingravida y como sostenida por no se sabe qué misterio. Creemos sinceramente que este Cristo se quedará en el arte litúrgico como el "Cristo de Camín".

SOBRE EL ARTE Y EL ARTISTA

M. L. —¿Cuál es tu entendimiento del arte?

Camín —Para mí, es una postura, una manera de vivir. No es la definición de una estética, ni de una corriente o escuela. Tampoco la definición de "una" de las artes. Es una actitud total; como digo, un estilo de vida. Creo que el arte es lo que hace un artista, pero éste ha de ser una persona "entera" viviendo "en las artes". Tal vez sea ésta una posición un tanto renacentista, pero pienso que es así. Dicho en términos de mayor claridad: no comprendo al pintor que no está interesado por la música, ni al músico que no lee, que no está al tanto de los problemas de la expresión literaria. El arte, fundamentalmente, hay que vivirlo. Lo que salga es independiente de que sea mejor o peor. Aún más, el arte es un estilo de "toda la vida". Hay que ser sensible a todas las manifestaciones vitales. El artista no puede ser un cien-

tífico, que solo sabe de matemáticas. Y ni siquiera el científico sería realmente tal si sólo supiera de matemáticas. Mi concepto del arte es mucho más amplio y mucho más importante, por supuesto, que ser escultor, pintor, escritor o compositor. Vamos a pensar en el mañana. De aquí a unos miles de años, ¿qué quedará del hombre-artista si a éste se le mide únicamente por sus obras concretas? No hay obra que materialmente resista al tiempo. Desaparecerá, se desintegrará como tal pieza escultórica —mármol, bronce, hierro, madera...— o como tal pieza pictórica— lienzo, tabla, pastas, colores...— Dentro de un puñado de años, las obras de Velázquez, o de Goya, o de Cezanne, habrán sido destruidas por la acción de los días. No existirá nada de lo que aún existe hoy o se está produciendo en estos momentos. Sin embargo, si es que el hombre vive para esas fechas, permanecerá el espíritu, el estilo, el talante de vida, que es la mejor herencia en el suceder artístico. El valor de lo humano es lo más absoluto y perenne. Si los artistas no hemos tenido un estilo de vida —insisto otra vez—, no hemos hecho nada. Esto es el arte.

—Pero, ¿cómo proyectar ese criterio hacia los demás?

—Hay que pensar, como sustrato de todo lo dicho, que tal comportamiento artístico debe ser sincero. Mis obras, como las de mis colegas, no pueden durar. Pero como quede una "idea" eficaz, aprovechable para el otro, se habrá dejado algo útil. Lo más útil. Definiendo esta teoría a pesar de ser escultor y, como tal, la posibilidad de comunicación es un hecho de materia sólida y palpable. Porque ésa materia sí que desaparecerá. Pero es que la idea de comunicación que la anima está por encima de su realidad matérica. El arte vale infinitamente más que mis esculturas.

—¿Qué papel desempeñó tu pintura dentro de esta dialéctica?

—Fue, simplemente, una oportunidad más fácil —vista desde el hoy— de expresar los sentimientos propios ante la naturaleza, ante los hechos del color, ante los hechos sociales —hablo de la fábrica, el puerto, los hombres del trabajo— en relación con el volumen. El cúmulo de sensaciones que se mueven a nuestro nivel y en nuestro contorno, me he dado cuenta ahora de que podía manejarlas de una forma más sencilla por medio de la pintura. Sin embargo, me faltaba la valentía para abordarlas en todo su ser. Es muy distinto, y pienso que más fácil, dibujar, pintar una piedra —en definitiva, hacer una abstracción de esa piedra— que manejarla, trabajarla, partirla el pecho y las manos de una manera directa con su propia estructura. La piedra-escultura es una realidad intransferible; la piedra-pintura es una abstracción.

—¿Determinó esta toma de conciencia tu paso de la pintura a la escultura?

—Sí, en parte. Por lo demás, conociendo el transcurso de mi evolución, el paso está perfectamente claro. Yo trataba los temas en el plano. Pero, cuando empezaron a referirse al volumen, en lugar de resolverlos de una manera óptica —obligándole a forzar la imaginación al espectador—, comenzaron a crecer y a separarse de ese plano de una forma natural. De este modo, yo empecé con relieve, no con escultura exenta. Era pintura y escultura, a la vez. En un momento dado, incorporo el angular al relieve. Y un día, el angular se me queda solo en las manos. Ya estoy centrado en el espacio. Así, pues, el valor de volumen y espacio ha ido lográndose centímetro a centímetro, por sus pasos contados.

—¿Están todos tus planteamientos humanos y sensibles en la escultura?

—Considero más verdad hacer escultura que pintura. Lo digo a partir de mi realidad de hombre: un ser que “está” en el mundo y, por lo tanto, como todo lo que “está”, en tres dimensiones. Si quiero ser fiel al mundo, tengo que ser escultor. Hablo en primera persona, ciertamente, y con todos los respetos a la pintura, a la que anima otra problemática. A lo mejor vuelvo a pintar otra vez. Ahora bien, en este instante, si quiero ser fiel al mundo tengo que ser escultor. No me puedo reducir a nada superficial —narrado “en superficie”—. Tengo que estar en el movimiento del mundo, en la escultura, en las tres dimensiones. O en la cuarta, recordando a Einstein, pues aún existe la otra posibilidad de recorrer, rodear, palpar la escultura. Que la pintura tiene muy sólidos fundamentos plásticos, sensoriales, etc., es innegable. Pero es que la escultura también los tiene, con unos cuantos más, como son el espacio, el tiempo y la distancia. Resulta algo sintomático que todos los pintores que constituyeron el gran movimiento impresionista acabaran haciendo escultura. Desde Matisse, que es el pintor más pintor de todos los pintores de todos los tiempos hasta Picasso, todos han hecho escultura. Hoy, incluso, buena parte de los pintores no saben bien dónde se encuentra: acaba por discurrir entre algo que puede ser el volumen y que no deja de ser un plano. El arte está clamando por el espacio, como lo pide el hombre todo. El mundo es algo dinámico. Antes, la gente no podía ni imaginar que París existiese. Hoy, por ejemplo, desde Madrid, se va en una hora. Parece como si París y Madrid se moviesen, corriesen por el espacio. Hemos crecido absolutamente. Estamos dentro de una necesidad de realidades volumétricas y espaciales.

—Y el angular, ¿qué es?

—Sin duda, el atractivo máximo, por constituir la

forma mínima de expresión. Cuando un plano se dobla, ya produce una escultura: un volumen, un hueco. Tiene, pues, el interés de lo mínimo, que es enorme. Yo acepto lo de Miguel Angel, de quitar todo lo posible a la escultura para llegar a conseguir una escultura. Entonces, al escoger el angular —el ángulo recto— como mi forma elemental de expresión escultórica, los obstáculos para transmitir unos sentimientos son terribles. De manera que no puedo hacer un angular más que cada cinco o seis meses. Entre tanto, experimento una serie de tentativas, algunas de las cuales es aprovechable y muchas no. Es un trabajo agotador, tremendo. No puedo hacer angulares todos los días porque estaría haciendo estupideces. Mientras tanto, voy modelando formas de la escultura como oficio —torsos, retratos, relieves, materiales de todo tipo...—, que al tiempo que me están perfeccionando en este género, me otorgan una madurez profesional, establecen las bases —por vía contraria— para poder manifestarme a través de esa esquematización estilística que es el angular.

EL ESPIRITU DEL CONSTRUCTIVISMO

“... Si el arte es receptáculo, imagen vivida de lo real, también es acción sobre el mundo. Nosotros forjamos la nueva sensibilidad que, a su vez, permitira otros descubrimientos, otros pasos hacia adelante. Como producto de la evolución, la obra también es una causa posterior de ella. Traduce y dirige nuestro ritmo espiritual. Recibe y transforma, asimila y recrea, es un jalón de vida.”

Naum Gabo

Estas apreciaciones del hermano menor de los Pevsner, paralelamente a su extensiva aplicación semántica, significan, respecto al momento histórico al que van destinadas, un intento —más— de claridad, de toma de posiciones. Ese momento es el que en Europa —primer tercio del siglo XX— se debate el constructivismo, época que acoge, en torno a una problemática común, a buen número de prestigiosos artistas, no siempre desde una plataforma dialéctica semejante. La “esca-

lada constructivista" fue, quizá, la más encontrada, la más conflictiva de cuantas haya vivido el arte moderno; pero acaso fue también la más positiva en cuanto a la definitiva liberación de la escultura —de las artes todas— como respuesta técnico-humanista a su concepción tradicional.

Naturalmente, hacia 1961, fecha en la que Camín se inicia en la tercera dimensión, el constructivismo ha perdido toda su virulencia, hay que conjugarlo en pretérito. Pervive, no obstante, el espíritu, sedimentado y diluido en algo como una conducta nueva ("Nosotros forjamos la nueva sensibilidad que, a su vez, permitirá otros descubrimientos, otros pasos hacia adelante...") cuyos frutos muy pocos se detienen a situarlos con valor de resultado dentro de una lógica. Camín, por edad, por formación, por ambiente, no puede venir del constructivismo. Pero, ¿lo refleja?

De sus propias palabras —recogidas en el capítulo anterior—, hemos averiguado la progresión de su transcurrir de la pintura a la escultura. "Yo trataba los temas en el plano. Pero, cuando empezaron a referirse al volumen, en lugar de resolverlos de una manera óptica —obligándole a forzar la imaginación al espectador—, comenzaron a crecer y a separarse de ese plano de una forma natural. De este modo, yo empecé con relieve, no con escultura exenta. Era pintura y escultura, a la vez", aclarará el artista, para dar un contenido plástico a esa natural imprecisión.

¿Se puede considerar ese estadio incipiente como tildado por el espíritu constructivista? El juicio no puede dictarse en términos absolutos. Pintura y escultura, a la vez. El soporte del lienzo es sustituido por planchas de metal. En ellas va a sostenerse todo el inminente entramado material en el que Camín hará reposar su lenguaje. ¿Qué refleja ese entramado? La aparición de un conjunto de signos volumétricos,

realizados por una inimaginable trasposición de elementos de diversa estructura compositiva: maderas, cantos rodados ("Pero cantos rodados de mar, lavados por el mar, hallados en las playas. Piedras que han sido sometidas al desgaste, al vaivén, a la geodinámica de siglos de las aguas", recuerda Camín, poniendo el acento en su étnico-cultural servidumbre intramarina), clavos, alambres, cuerdas... Todos esos signos, todos esos "gestos", son ordenados "constructiva", "arquitectónica", "escultóricamente" por el artista para conformar su carga de comunicación sensible. Esta se completaba con signos de otro estilo y de distinta manualidad: el rastro de las soldaduras -Camín realizó un curso completo de soldadura industrial, y de estudio de las características orgánicas de los metales-, la huella del quemado de las maderas, del corte de las chapas, del martilleo... Sobre tal base técnica quedaban arraigados los primeros relieves, entidades ya espaciales, aunque necesitadas todavía del plano -pared- para su sostenimiento.

EL RADAR: UN EDIFICIO ESCULTORICO

Toda esta concreción de signos, formalmente adscritos a una simbología "pop", era animada por una intencionalidad más próxima al ritmo de lo constructivista. Es muy probable que ese ritmo -aquí expuesto, tal vez, con demasiada "ingenuidad"; eso sí, con el ánimo de una más directa comprensión por parte del lector "no iniciado"- impulsara desde el subconsciente a Camín. Y aún le empujará hacia situaciones racionales de "cierto" parentesco. Una estela que traduce el programa intelectual y de hechos de la Bauhaus: "El edificio como propósito final de

las artes..."; "lo arquitectónico como idea matriz y envolvente, como realidad total; la ruptura con las tergiversaciones del llamado "arte de salón"; la nueva conciencia de arquitectos, pintores y escultores de volver a las artesanías..."

El edificio. Poco a poco, el relieve rescata su independencia y se convierte en algo autónomo. Las tres dimensiones, o las cuatro, rememorando de nuevo a Einstein. Se alcanza el edificio, simbolizado en las grandes esferas, algo así como radares orientados hacia una atenta captación del latido humano. Su organización es la misma, en tanto que se rigen por idénticos órdenes compositivos y de materia, pero el alcance simbólico es mucho mayor. Es un acercamiento rotundo, ineludible, al "existir", que les despoja —sensibilidad, cuestión de educación individual y colectiva— de los fáciles argumentos de abstracción en los que la sociedad suele apoyar su ceguera. El radar, el edificio de Camín, "escucha". ¿Será escuchado...?

Regreso, nuevamente, para hacer valer su autoridad, a la confesión de Naum Néemia Pevsner, o sea, Naum Gabo:

"...De pie, atento, erguido, para escuchar al mundo: así es como veo al artista. Asaltado por fuerzas desconocidas, inexploradas aún o presentidas con vaguedad, él intenta dar testimonio de ellas mediante la nueva obra que crea con sus manos, y tanto mejor si a la vez toca nuestra razón y nuestro corazón... (y...) Así es como quiero sobrevivir: aislando en la obra de arte una nueva proposición que, como espero, transformará el espíritu de los que la verán. Esa imagen estará viva en las conciencias, las cambiará y éstas a su vez transformarán a otras. Mi conciencia estará en la suya, yo permaneceré en usted. Eso es lo que llamo el constructivismo".

COSMOGONIA DEL ANGULAR

Diedro: Geom. Dícese del ángulo formado por dos planos que se cortan.

El régimen del angular —encuentro, materia, concepto y desarrollo— sintetiza el aparato más peculiar y “propio” de todo el hecho escultórico de Camín. En cuanto elemento de trabajo, el angular asume los condicionantes estéticos que han modelado la imagen pública de este escultor. Al menos, la que predomina en sus últimas y especiadas exposiciones, pues no es un artista que prodigue con exceso sus salidas profesionales en galerías. “No tengo la impaciencia de llenar falsamente un “curriculum”; no me preocupa. Expongo cuando, de verdad, me lo pide la obra”. Obvio es decir que el angular ocupa, también, la parcela fundamental de su reciente y última investigación.

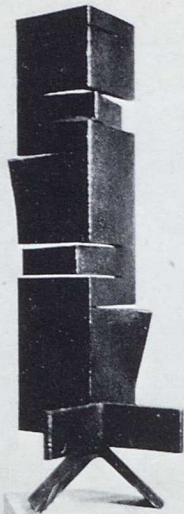
Para hacer desaparecer el perfil un tanto cabalístico del término, se ha

antepuesto a estas primeras palabras una definición gramatical: "ángulo –de noventa grados– formado por dos planos que se cortan". Se trata, por tanto, de una figura perteneciente al mundo de la geometría: el diedro. El angular es un diedro, con una posterior razón de existir –empírica– que le da un matiz de utilidad a su condición estructural de origen. Al margen de toda cualidad definitoria, diríase que es una figura aplicada a, y extraída de, la vida ordinaria, de todos los días. El angular, criatura laboral, medio del que se sirve el hombre para sus realizaciones industriales, constructivas, desde el exiguo nivel de la más humilde albañilería.

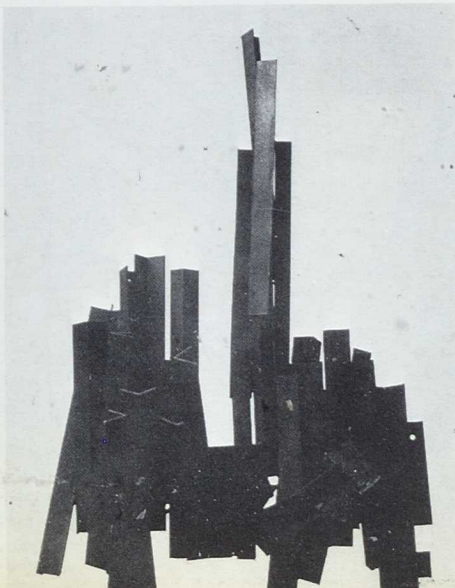
La composición orgánica "usual" es el acero. Este dato añade el último significado a su calidad de aplicación. Avancemos un poco más: angular –diedro– dos planos que se cortan, que se unen –noventa grados– hecho de acero. Inexcusablemente. No puede ser de otra materia, si quiere ser angular. Porque en este elemento confluyen –y se rechazan– dos posibilidades. Al diedro se puede llegar: es un hijo de la geometría, con una concreta significación vectorial. Está abierto a cualquier composición matérica; el artista lo puede "fabricar", corporeizar a su gusto. El angular, no. Del angular se parte. Y hay que provenir de él respetando su anatomía de funcionamiento: el acero. *No cabe entenderlo de ninguna otra manera.*

AISLAMIENTO DEL ANGULAR

Pero volvamos, de nuevo, unas líneas más atrás. Ha dicho Camín: "En un momento dado, incorporo el angular al relieve. Y un día se me queda solo en



"A Kafka"
Altura: 22 cm.
Colección
particular
(SUECIA)

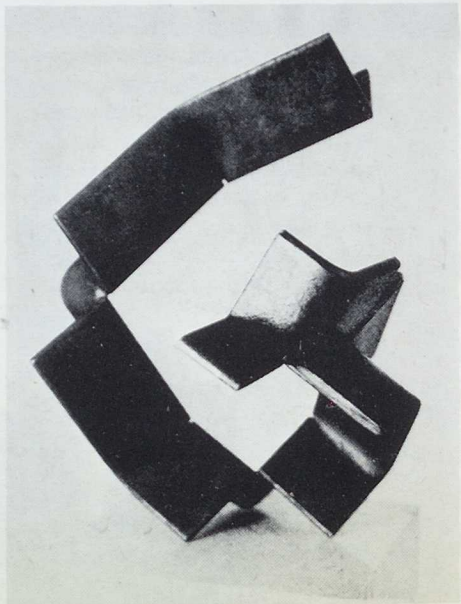
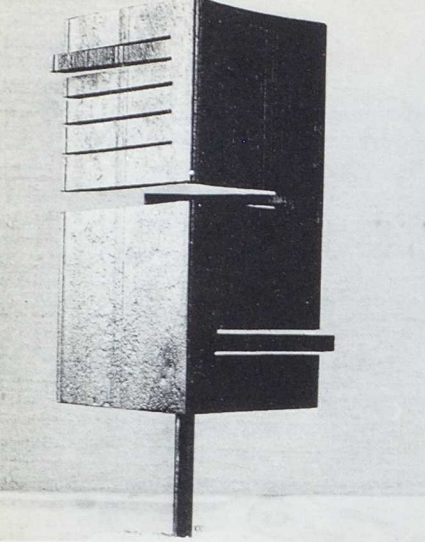


"CAUDAL"
Altura: 89 cm.
Propiedad del
Museo de Arte
Abstracto
de Cuenca.

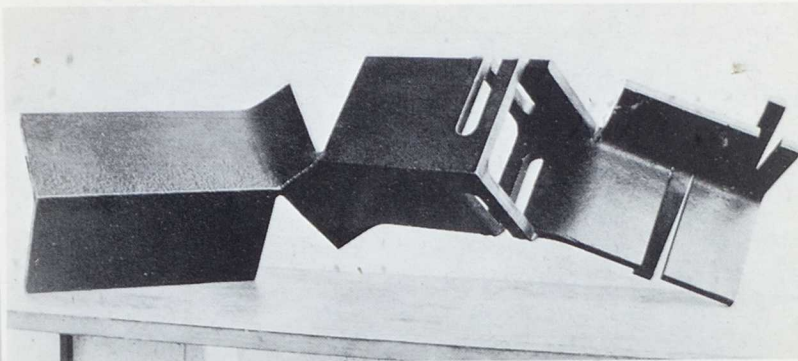
"Homenaje a Le Corbusier"

30 x 21 x 12

Propiedad: Colección Lino Invernizzi.
GENOVA - ITALIA

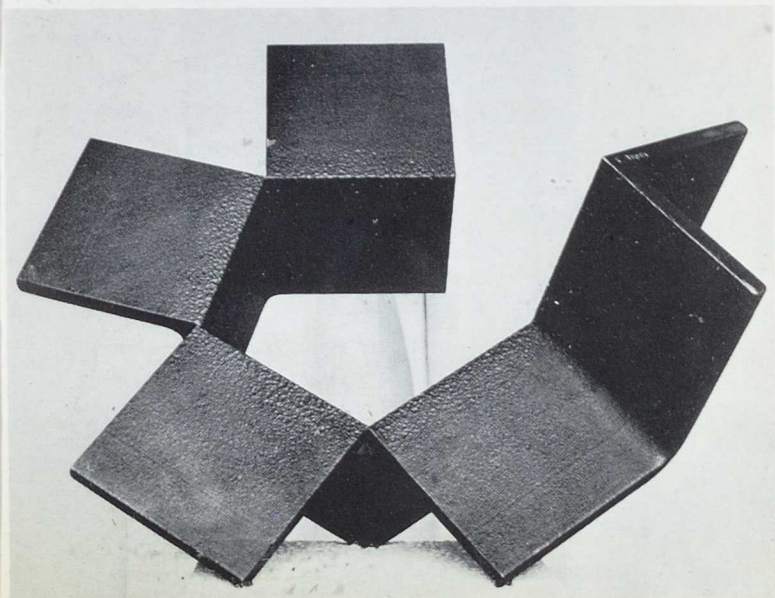


"PROMETEO"
76 x 56 x 63

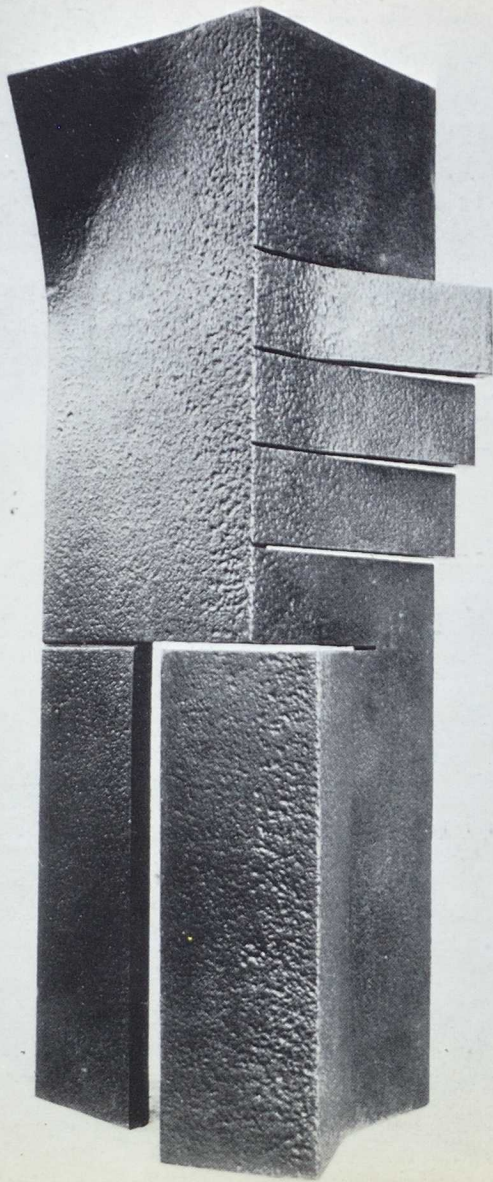


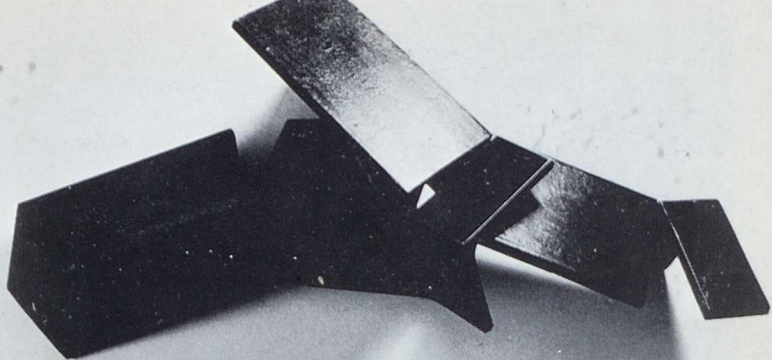
"CANTIL" 100 x 32 x 30. Colección THOMAS B. LEMANN
New Orleans, Louisiana U.S.A.

"PENTA" 54 x 40 x 40. Colección LINO INVERNIZZI. Génova - Italia.



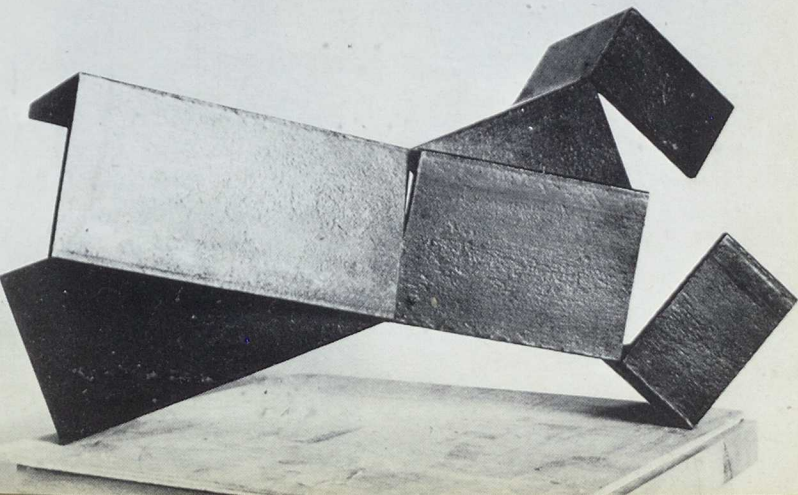
"HABITAT" 56 x 21 x 14.





"LUCHA DE ELEMENTOS SIMETRICOS" 100 x 45 x 30.
Propiedad: Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla.

"PRESA" 75 x 40 x 23.

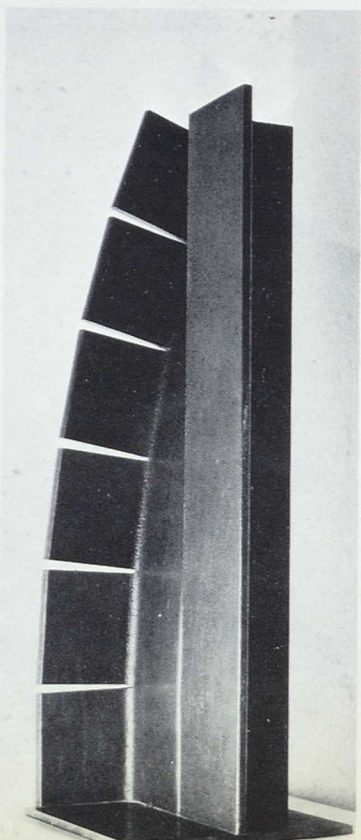
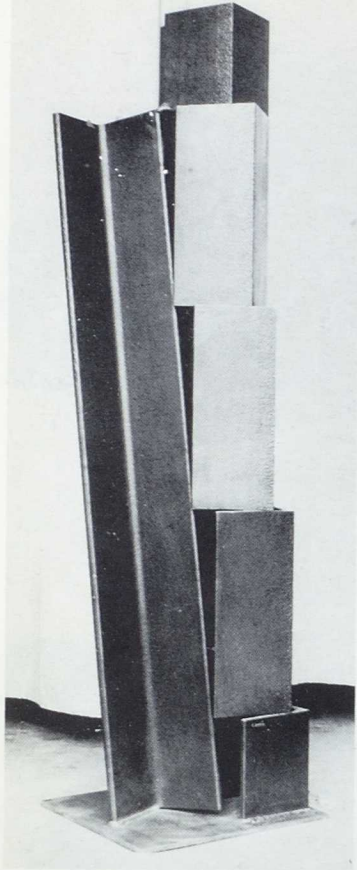


"ALREDEDOR DE..."

Altura: 160 cm.

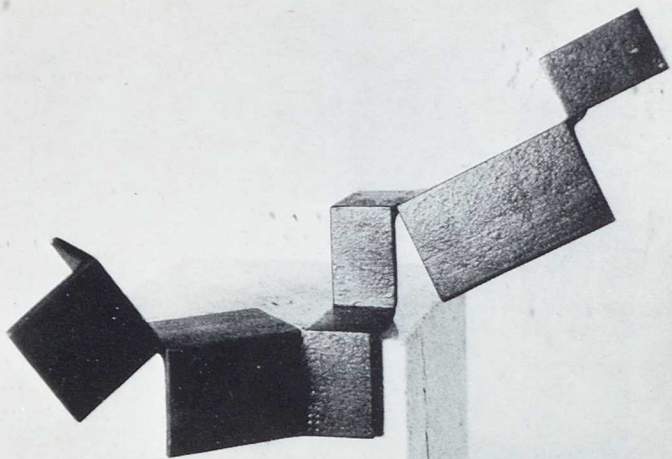
Propiedad:

Museo de Arte Contemporáneo
de Madrid.

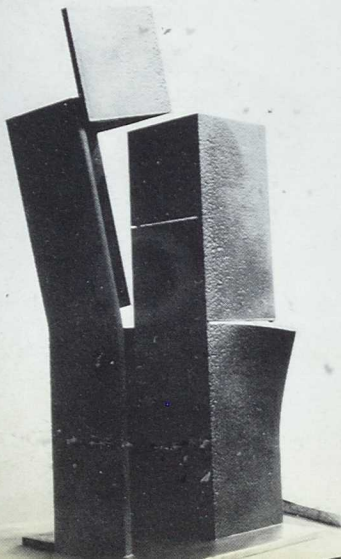


"ORBITAL"

Alto 95 cm.

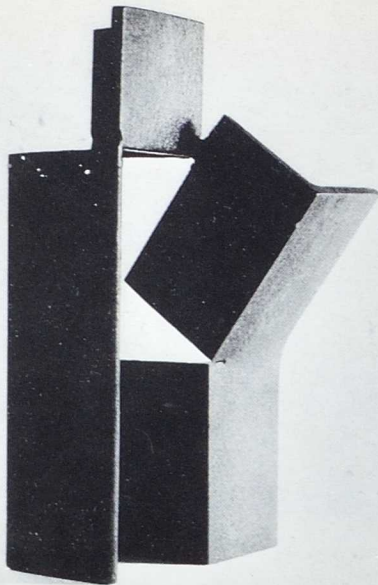


"ENSAYO DE LIBERTAD" 90 x 38 x 60.

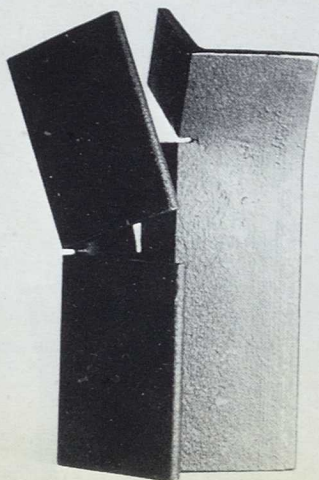


"DOS CONCRETO"
72 x 16 x 38.

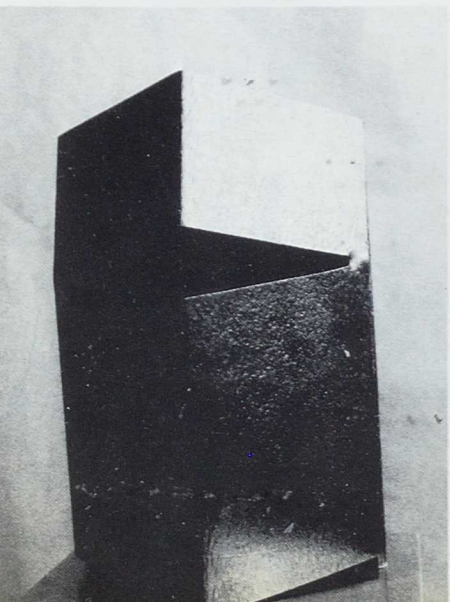
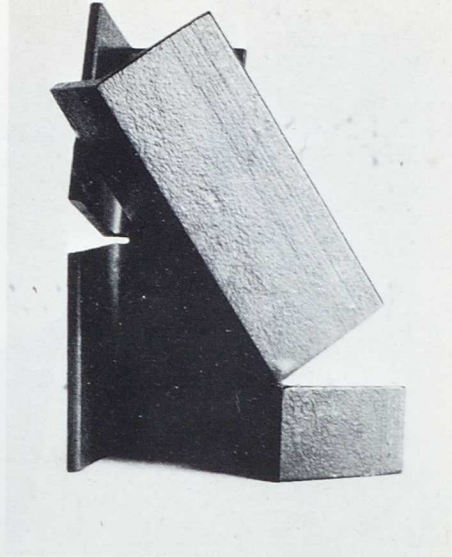
"DESDE AQUI"
60 x 30 x 30



"A MONICA"
50 x 34 x 20.

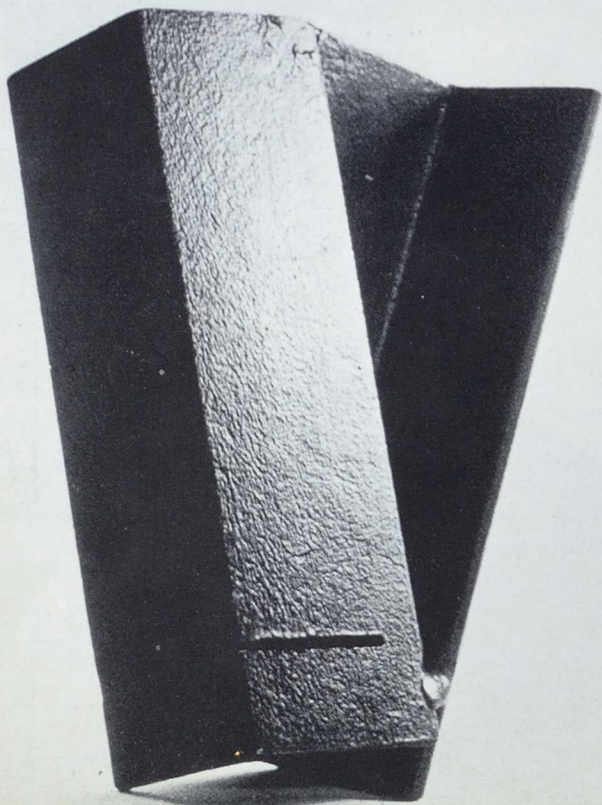


"A VERONICA"
50 x 34 x 34

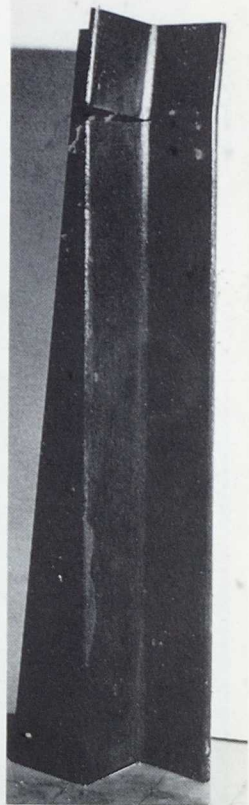


"YELMO"
36 x 28 x 21.

"APERTURA" 50 x 38 x 24

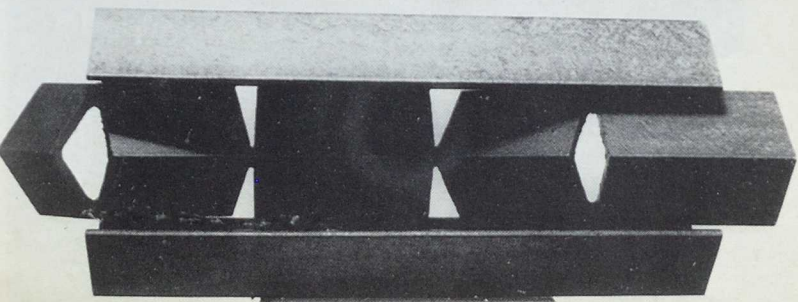


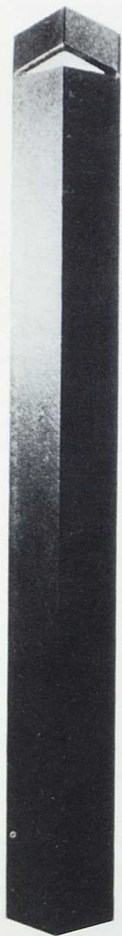
"ABIERTO"
Alto: 1,00 m.



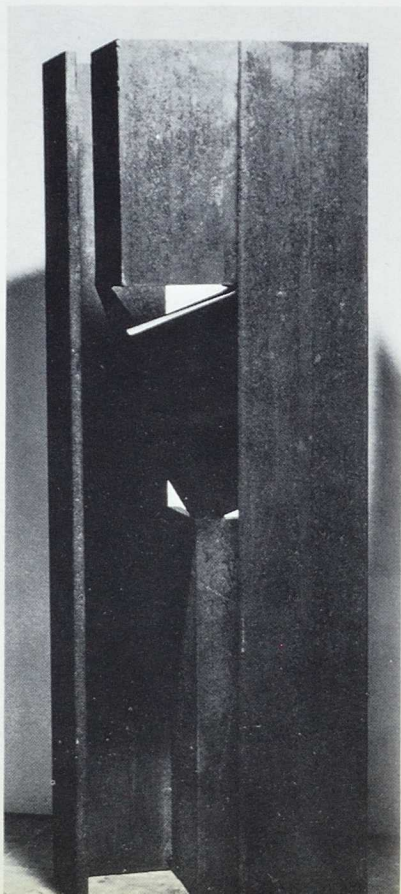
"AQUI" 125 x 44 x 16 cm.

Propiedad: Museo de Arte Contemporáneo de Madrid.



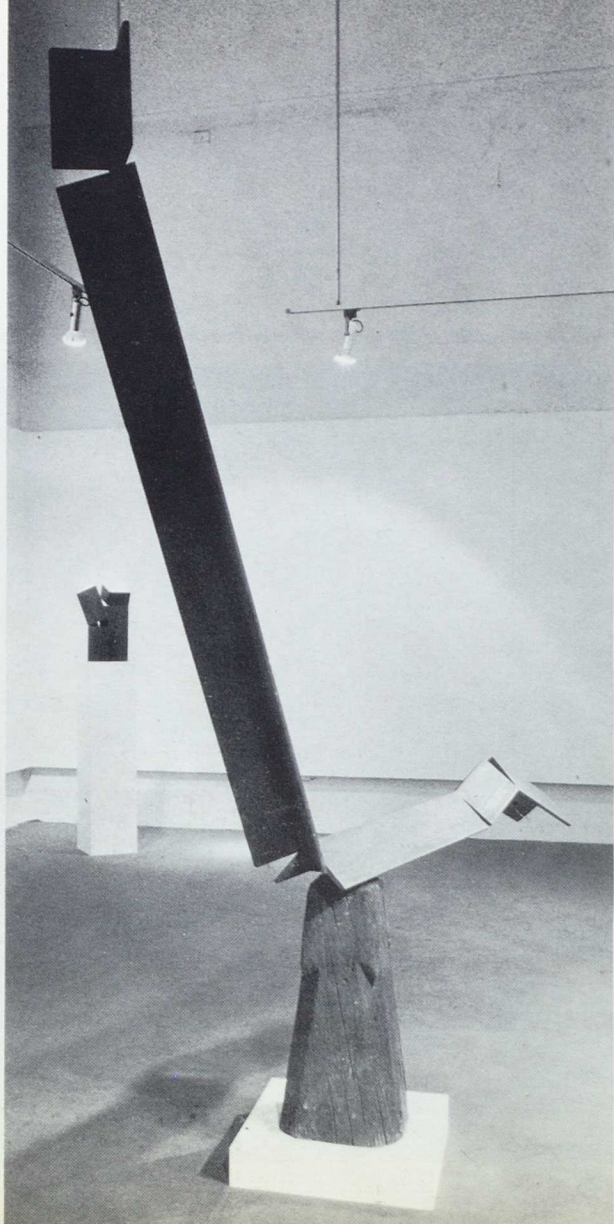


"HITO" Alto: 183 cm.

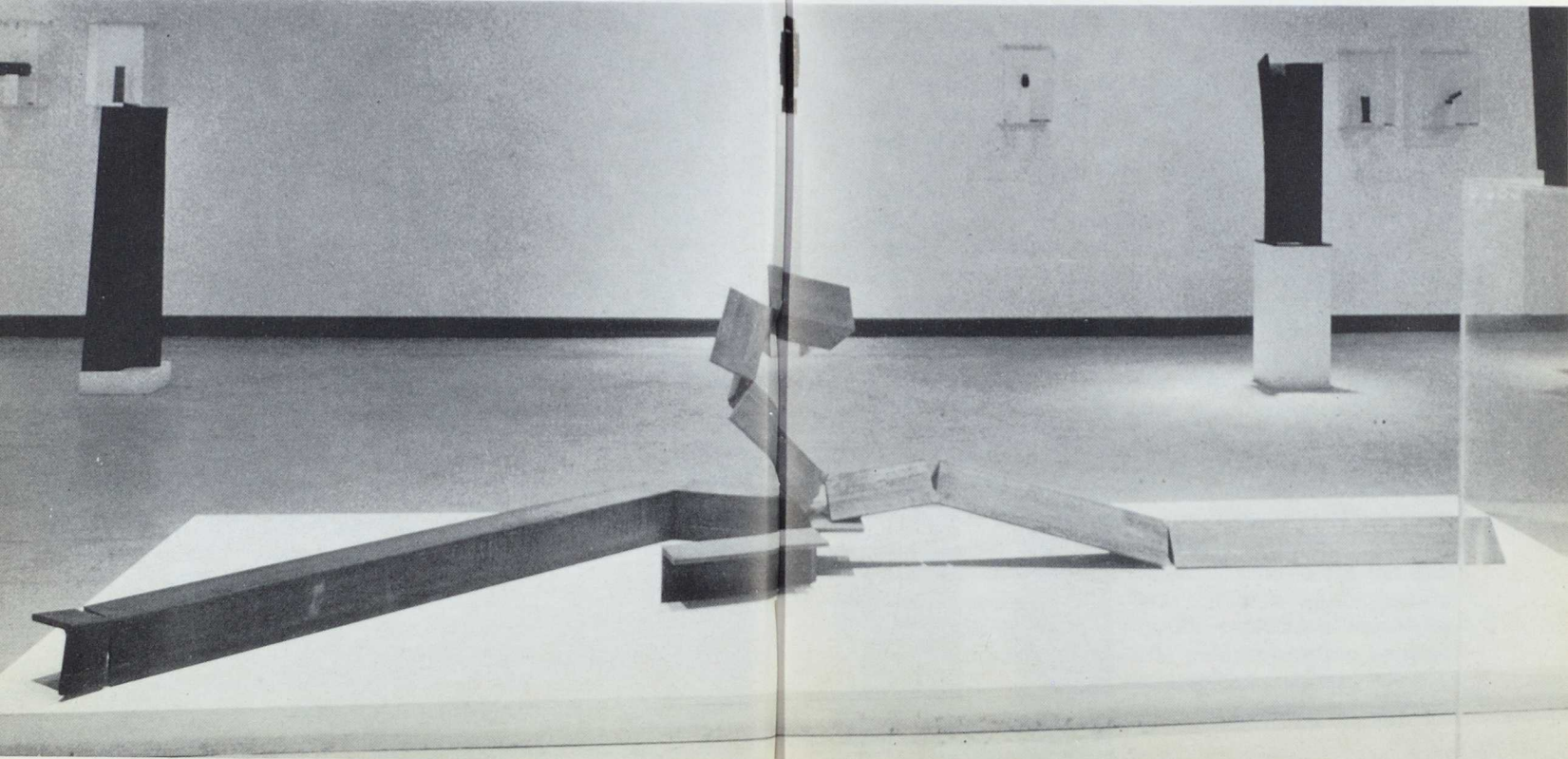


"ESTELA"
Alto: 1,00 m.

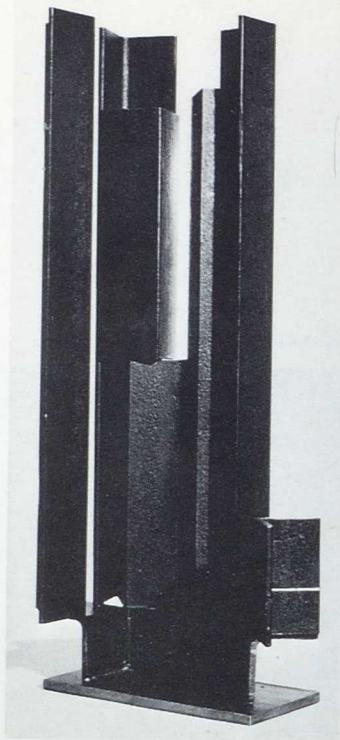
"TEMPRANO" Alto: 3,00 m.



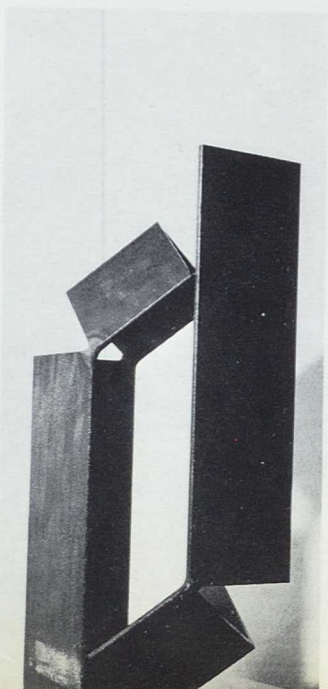
"NIVEL" Alto: 80 cm. Propiedad del Museo Nacional de Arte Contemporáneo de Madrid (ejemplar 7/4) y Ayuntamiento de Sta. Cruz de Tenerife (ejemplar 2/4).



"HOMENAJE A LA AMISTAD"
Alto: 1,40 m.



"HOMENAJE A PICASSO"
Alto: 70 cm.



las manos. Ya estoy centrado en el espacio...". El porqué de la incorporación no tuvo nada de mágico, ni de premonitorio. Se le utiliza como cualquiera de los demás elementos, para acoplarlo a la grafía de un lenguaje escultórico. Llega, a través de un proceso de fijación, extraído de las infinitas inquietantes semblanzas que en el cerebro de Camín tiene ese constante ir y venir al mundo –siempre a su lado, en su biografía– de la metalurgia. No obedece a un capricho “que puede quedar bonito”, “no visto” hasta el presente. No es una forma de sorprender a los demás. Accede por una necesidad del momento, y se independiza por una fuerza inmanente que le hace afirmarse a sí mismo, ignorando la pasividad del resto de los signos de la obra.

“...Es típico de la creación artística –escribe Gillo Dorfles en “El devenir de las artes”– absorber y asimilar algunas “constantes” de la época y la topología, presentes en el mundo exterior, que son precisamente las que dan a la obra el carácter de “comunicabilidad”... Y es esto quizá lo que nos permite considerar a la obra de arte como una producción que no es nunca totalmente individual, sino participante de la vida de una época –del *Zeitgeist*–, cualquiera que sea el valor que concedamos a ese “espíritu de época”.

Vida y espíritu de una época. Cuanto más si ese plano se alcanza con los reales y verídicos medios que la vida y la época utilizan. Son la garantía mejor de la auténtica comunicabilidad. De este modo se le ha entregado el angular a Camín. Y éste lo mínimo que puede hacer es respetarlo en toda su estructura de uso. Sería una deformación profesional incalificable –derogatoria– falsearlo para convertirlo en algo idealmente más bello y estratégicamente más manejable. Es un encuentro en el que el artista, empleando

una terminología coloquial, lleva siempre la peor parte: porque lo que existe de trascendente, de "importante", está en el angular mismo, en su obstinada, durísima oposición de acero, confirmada y santificada por la utilización que de él hace el hombre en empeños originariamente no artísticos.

Y aquí se inserta su íntima relación con lo "pop" —sugerida alguna vez en una fase anterior del libro—. Lo "pop" no puede ser un "collage" de gratuidades hermosas, rescatadas en pos de una hipotética redención de lo popular. Arte popular. ¿Era tal el movimiento de hace una década? ¿No concluyó, por reiteración de imágenes, en una sublimación de cuanto quería desmitificar? ¿Qué actitud preside llevar una botella de determinado producto comercial al lienzo como no sea, al final, la de contribuir a un nuevo grado de publicidad, de alienación? Lo popular —entre otras cosas— presupone un actuar con las mismas armas, un enfrentamiento leal con las situaciones, sin apriorismo, ni apresuradas intenciones moralizantes. Para la historia del angular, consiste, simplemente, en averiguar unas cuantas opciones más a las muchas y muy sugestivas que se consignan en la vida común.

Respecto a ésto, y a una consideración lanzada al principio —la imagen más "propia" del universo del escultor—, convendría matizar su sentido. Se ha hablado de "propio" para acentuar la singularidad de una manifestación artística, puesto que, de alguna manera, se ha de caer en la vigente terminología convencional. No se trata de una propiedad de tipo cuasi-jurídico. Dice Camín: "El angular no es propiedad de nadie, y, por supuesto, tampoco mía. El hecho de que yo me fijara en él no me confiere ningún derecho especial, como no sea el de afrontar la responsabilidad de mi trabajo, de mi lucha. Yo no soy

dueño de otra cosa que de lo que he pretendido expresar con unas obras concretas que emplean el angular —una riqueza que está en la calle, que es de todos— como palabra”.

LA ESCULTURA DE LA ESCULTURA

Con motivo de su última exposición —enero de 1973—, en el Museo Español de Arte Contemporáneo, escribí en el catálogo: “Sólo el gesto determinativo del angular ya entraña una escultura. Cuando Joaquín Rubio Camín aborda el gradual proceso reflexivo de cada una de sus obras, el primer contacto se verifica, ineludiblemente, con una forma concreta, con algo que participa de una expresión escultórica... Como principio matemático y como aventura de espacio, el diedro es una solución perfecta, en la que podrían mirarse, y de hecho se miran, todas las múltiples soluciones de la ciencia que lo inspira. Es, al tiempo, la figura-arquetipo, generadora, entre otros hermosos sueños, de una materialización de escultura”. Porque lo sustancial del angular-diedro, enfrentado a la locura o al presentimiento del artista, es que inicia su singladura de espacio desde la unitaria naturaleza de “ser” escultura. La más elemental y la más perfecta, a la vez, pues, aunque reducidos a la primaria expresión, hay en ella todos los rasgos anunciadores de una ambición volumétrico-espacial. La razón por la cual se haya de ir desde este principio modular a impensadas proyecciones escultóricas es algo cuyo secreto comparten el artista y el medio. En “Arte y alienación” apunta Herbert Read: “El arte no habría

tenido historia de no ser por los decididos esfuerzos del artista, empeñado en inventar alguna forma significativa, alguna forma que "signifique" su experiencia visual única. La actividad psicológica fundamental del ser humano (artista o no) es la búsqueda de la integración, del equilibrio entre la mente o psiquis y el mundo exterior. El estilo representa el momento del equilibrio logrado... Sabemos que toda obra de arte ha salido de manos humanas, y se ha hecho merecedora de tal título porque esas manos realizaron su trabajo con infalible instinto y conforme no sólo con el de otros artistas, algunos tal vez reconocidos como maestros, sino también con la afirmación y la aprehensión más sutiles de su propia sensibilidad nerviosa".

"LA POETICA DEL ESPACIO"

El angular constituye por sí mismo una escultura; pero, sobre todo, es un inacabable proyecto de sucesivas reencarnaciones escultóricas. En tanto que unidad de acción y de espacio, se erige, al propio tiempo, como un orden de actuación. Como un orden... mental. Precisamente, cuanto más escultura sea —y en ella se contienen todas las leyes que rigen la gran escultura del cosmos; la cosmogonía del angular—, mayor es la capacidad operativa. El artista sólo ha de dejarse guiar por las rutas que la materia y su arquitectura le están marcando.

Siempre que el fruto de estas experiencias continúe siendo un angular. El escultor, en su obsesivo programa de respeto, no sólo no puede desvirtuar la

estricta composición de su medio de trabajo, sino que ha de mantener intacta su entera naturaleza. Es una cuestión de forma y de fondo. Con este módulo llamado angular, Camín —en su batalla febril, absorbente— ha obtenido resultados de la más diversa representatividad. Traducidos esos resultados a un lenguaje de entendimiento mayoritario, se han podido denominar de distinta manera: los homenajes a Kafka, a Vivaldi, a Le Corbousier, a Picasso..., obras como "Temprano", "Hito", "Yelmo", "Aquí"... Todas son incomparables en sus recorridos del aire, pero, al propio tiempo, todas son un angular. La tremenda ambivalencia. No son —no pueden ser— ni más "áreas", ni más "rotundas", ni más "sensibles" que la unidad básica, pero tampoco deben ser menos. Si no fuera por el contacto directo del escultor con la materia, por la resistencia —hasta la extenuación— de ésta a ese diálogo técnico que tiene por apellidos "corte", "soldadura", "doblado", etc., diríase que la crónica del angular queda inscrita en el espacio como un temblor metálico, como un aleteo de un pájaro de hierro.

Todo ello, respecto a lo que nos es dado ver desde fuera. A fin de cuentas, el espectador sólo procura ver el lado externo de las cosas. Ahora bien, el idioma del angular está salpicado también de una clase especial de imágenes, de metáforas. Se dan en él, armonizadas, dos tipos de proposiciones que rebasan la pura y simple contemplación. Una, de corte educacional, como una llamada directa a la situación del hombre bajo la bóveda envolvente, existencial del espacio. "La poética del espacio", recordando a Bachelard. La segunda, como una prolongación de la anterior una propuesta de libertad, en el horizonte de comportamientos, de desataduras, que se despeja ante el hombre.

HUMANIZACION DE LA GEOMETRIA

Si toda la obra de Camín manifiesta una interrelación solidaria con lo arquitectónico, el angular ratifica con creces esa condición: el angular es "la arquitectura". "Sin embargo —escribí en una ocasión ya señalada—, entre el angular y su vocación arquitectónica podría interferirse el prisma distorsionador del artista, con su —vamos a suponerlo— bienintencionada actitud de dispersión. Camín ha debido comprender aquella exacta propiedad para que, junto a los valores que conforman lo escultórico —iniciense, si se quiere, por el volumen y reúnanse todos los imaginables—, el angular pueda sobrellevarla sin vacilaciones. Desplazamiento, proporción, equilibrio, todo ello es comprendido por la línea, último perfil del angular, en su hermosa singladura de espacio. Por lo demás, hay siempre algo en toda esta obra para ser contenido en esos gigantescos ámbitos mínimos que trazan las líneas y guardan los planos. Lo intra-escultórico, lo arquitectónico desde dentro, en las moradas que vigila el aire...". Es un nuevo plano conceptual por medio del cual, lo geométrico, el paraíso original de donde ha salido el diedro, vuelve a obtener una afirmación de humanidad.

Así, pues, el angular va progresando indeclinablemente hacia inacabables posibilidades de comprensión y de aplicación. Y en tanto se despliega este abanico expresivo, modela por su cuenta la actitud y los criterios de su realizador. Es toda una disciplina, casi una ascética. Del angular se parte y al angular se aspira, después de haber surcado todos los caminos posibles. Entre tanto, el medio se alza como norma ética que rige un criterio total de la escultura. Para Camín, el angular es también la medida de sus experimentos "contrarios". Cuando trata

de modelar un retrato en bronce, o un torso, o esculpir un relieve en piedra, el angular estará al fondo imprimiendo su norma de simplificación, de ir a la eliminación de lo superfluo, al núcleo interior-exterior de lo que se representa.

En suma, una llamada a la seriedad, a cualquier actitud que suponga una entrega frontal a la grandeza y a la limitación de la materia. Con este talante entra el angular en el escenario de una estética contemporánea. Pretender "explicarlo" con más palabras podría redundar en confusión, cuando él está hecho de absoluta claridad y limpieza manifestativas. Esta es, de la posición de Camín, su aportación al panorama artístico español actual y por extensión de lenguaje al del mundo. Un panorama estético cuya característica —palabras de Umberto Eco perfectamente aplicables a esta dialéctica— parece que es "el no pretender ser ciencia normativa ni partir de definiciones apriorísticas, el haber renunciado, en definitiva, a basar las posibilidades de una actividad humana sobre presuntas estructuras inmutables del ser y del espíritu; pretende, por el contrario, una fenomenología concreta y comprensiva de las distintas actitudes posibles, de las múltiples manifestaciones de los gustos y de los comportamientos personales, precisamente para explicar una serie de fenómenos que no pueden ser definidos con una fórmula inmovilista, sino sólo a través de un discurso general que tenga en cuenta un hecho fundamental: la experiencia estética está hecha de actitudes personales, de transformaciones del gusto, de adecuaciones de estilos y criterios formativos; análisis de las intenciones, descripción de las formas a las que dan lugar, constituyen entonces la condición esencial para llegar a conclusiones generales que describan las posibilidades de una experiencia que no puede definirse normativamente".

EL ESCULTOR ANTE LA CRITICA

JOSE DE CASTRO ARINES

El mundo de Rubio Camín es ganado por el deseo de sorprender y captar en sus extremos límites el espacio, reteniéndolo en sus más diferentes formas, acariciándolo o apuñalándolo si es menester, trayéndolo a la mano para mostrar las querencias del hombre afanoso de dominio de las cosas, sean ellas próximas o lejanas a su posibilidad de aprehensión. En toda la obra de Rubio Camín se manifiesta la voluntad de acercamiento del hombre a los horizontes de la realidad nueva de las cosas que constituyen nuestra vida, convertidas en expresiones plásticas de la mejor ley. Cosas apuntadas con las más diversas coberturas, arquitecturadas con los más distintos materiales, en las que late en toda ocasión el anhelo angustiado de apretar en la enfebrecida área de la mano la ilimitada extensión del mundo cósmico y el ilimitado también mundo de

las pretensiones cognoscitivas de nuestra intimidad. Para Rubio Camín, la escultura no es más que un instrumento de lenguaje con el que el hombre hace señal de sus múltiples maneras de ser; la manera de su personal cobertura y carácter íntimo. De ahí que todos los símbolos de esta escultura sustenten al hombre y sean como imágenes de su sentir, construyendo la realidad misma de este hombre que se llama Joaquín Rubio Camín, para el cual el mundo y sus cosas se expresan en la condición formal y entrañable manifestada en sus invenciones por exigencia de su propio impulso vital...

La escultura de Rubio Camín se corporiza de manera personal e inconfundible. No me refiero tanto aquí a sus caracteres somáticos como el aliento en que se vivifica. Tiene como condición entrañable de autenticidad su propia vacilación morfológica. Es pues una invención plástica en el albor de su propio vivir, auroral y enfebrecida de afán de vida. El destino es aún para ella misterio, pero no así el camino a seguir, de sólida cobertura y sobre la cual su pie se delata seguro de sí firme en su propósito. Estas esculturas representan sin duda una de las más auténticas y arrebatadas pretensiones de nuestra plástica contemporánea. Rubio Camín enseña por ellas que su humanidad es de roca dura y su ambición de las que no se acomodan con facilidad a logros de menor cuantía. Es la escultura de un hombre con osamenta, sangre, alma, capaz de reír y enfurecerse si tal va a su índole o si tal mandan circunstancias de tiempo y humor, siempre naturales. Por eso no sirven para él los materiales de cómoda y agradecida dicción sino los de corporeidad también, como él, en buena medida, arrebatados y bruscos, aunque se les doblegue en su cuerpo y se les haga cantarinos en ocasiones...

MANUEL SANCHEZ-CAMARGO

Camín sabe el oficio, y sabe crear, y si hay una demostración ancha, larga, capaz de que no quepa duda acerca de su mejor e indispensable cualidad, es la exposición que realiza en la sala de la Dirección General de Bellas Artes (año 1965), donde hace examen público de conciencia y donde su obra se expande como un bello abanico, mostrando, generosamente, todos sus afanes, sus búsquedas, sus deseos, su impulso de encontrar la síntesis de un pensamiento, dentro del más limpio y puro concepto de la escultura... Desde un abstractismo inicial, desde relieves que recuerdan al pop-art (y en la escultura pueden tener una magnífica proyección), hasta la última escultura "realista", y que toma ese nombre no de que el autor realice un busto o un monumento con pedestal, figurón arriba e inscripción, sino que son elementos reales —realísimos— los utilizados para crear una escultura libre —así titula una de sus obras—, que es el homenaje mejor que se le puede hacer a la escultura, donde con el hierro —el más noble de los metales—, con ese hierro que constituye el gran descubrimiento de la escultura española contemporánea, ya que al español, por dureza de tierra, por contacto con el pedernal y la piedra de río o de monte o cantera, le es más idóneo ese hierro fuerte, duro, y si es posible con la belleza de la herrumbre, para intentar decir lo que le pasa, lo que pasa o lo que puede pasar...

Y Camín lo dice con un lenguaje claro, terminante, donde la "ferocidad" del medio se atempera y se aquieta para crear un orden —bendito orden— de armonía y ritmo, en que las formas en libertad encuentran su mayor expresión de gracia y hasta de serenidad; aunque persigan algo celeste en esa aspiración con

que todas persiguen la altura última, si bien no sea la fácil punta o flecha lo que lo indique, sino el sentido que emana de estas últimas obras de Camín, nacidas en la esperanza...

Camín ha encontrado el camino, en tiempos difíciles para encontrarlo, ya que muchos están abiertos —nunca todos—; pero él, a través de su trayectoria, de sus trayectorias, ha dado con esa síntesis, difícil síntesis en la cual ha hecho, clásicamente, profesión de fe escultórica, cuidando mucho de que nadie crea que ha sido por azar, ya que el examen, largo y profundo, de su obra, no deja lugar a dudas de sus trabajos y empeños en busca de esa expresión última, de esa difícil "sencillez" que es en arte lo más arduo de encontrar, pues indica que lo demás está sabido y que hemos dado con algo que el destino nos tenía, por fortuna, reservado...

"Pueblo", 1965

L. FIGUEROLA-FERRETTI

La sorpresa nos viene, sobre todo, del flexible sentido de su obra y de su solidez conceptiva en cualquiera de los aspectos —abstracción pura o figuración abstraída— que aborda. Porque en esta hora crítica de las tendencias rígidas y contumaces, toda tentativa de este orden significa proposición inteligente de "lo que puede hacerse", desde la consideración de una forma cerrada hasta la transmutación en hierro de un verso, de la personalidad de Elia Kazan, Vivaldi o J. Sebastián Bach. Este hecho, conviene subrayarlo, nos define previamente a un ar-

tista capaz de sentir con amplitud toda clase de estímulos —y no los exclusivos del problema plástico— servidores de los infinitos pretextos posibles para todo verdadero creador.

Pero Camín, además, demuestra el inesperado dominio de un oficio apenas hace unos años comenzado, no sólo en soluciones técnicas, sino, lo que es más importante, en interpretación conceptual. Porque, venturosamente, el artista vuelve a ejercer ese verbo con todos los fueros que ennoblecieron el arte desde siempre. Camín "interpreta" así un caudal, una horizontal, un Laocoonte desde el riguroso plano de la subjetividad que no le impide trasladar al metal de sus composiciones la ciudad de Cuenca o el signo técnico de nuestra época —el radar— con el mismo amor de creación que cualquier maestro de la antigüedad clásica. Y así la tradición de la moderna escultura de nuestro gran Julio González tiene digno continuador.

"Arriba", 1965.

VICTOR M. NIETO ALCALDE

Los hierros de Camín son una síntesis de una realidad con la que estamos en contacto cada día, la técnica, la ingeniería, la arquitectura y el maquinismo. Por eso, esta escultura está muy lejos de ser, como la tradicional, una figura elaborada mediante la sustracción de partes a un bloque de material hasta conseguir el objeto deseado. El escultor, en este caso concreto, elabora su obra mediante la organización de partes, la inserción e integración de unas y

otras en un conjunto que constituye lo que en otra ocasión, al clasificar las más recientes tendencias de la escultura española contemporánea, he definido como "el objeto construido". Es en esto, en lo que tiene de testimonio de nuestro tiempo, en lo que tiene de síntesis de una realidad, en lo que radica el interés de la escultura de Rubio Camín.

"Artes", 1965

JOSE MARIA IGLESIAS

Su aportación a la escultura en hierro, tan en boga y tan maltratada por mal tratada en tantas ocasiones, es precisamente esta forma de liberar al material de la servidumbre a su condición. Nada más alejado de la obra en hierro de Rubio Camín que la imagen de la chatarra. Y no es que Rubio Camín emplee metales de superficies pulidas buscando en las concavidades y convexidades reflejos que le sirvan para un juego óptico, sino que la viga a la que aplica su meditada labor se transforma en una nueva presencia, sin dejar de ser ella misma. Hay en su obra un fluir de ángulos, de formas, de series de cortes y ligeras curvaturas que nos hacen pensar en la música. Así como un sonido levísimo que interrumpe un silencio que se nos hace opresor. Un pequeño corte en una superficie angular, un breve cambio de dirección, cobra inusitada importancia y multiplica la longitud, por ejemplo, del angular, que se aventura así en una nueva dirección, donde un ángulo curvado pone fin a su trayectoria o principio a un nuevo recorrido.

Una de las características que me interesa resaltar de este escultor es la cualidad de elemento vivo de sus obras. Sea cual sea la pieza que contemplamos, podemos fácilmente advertir como está completamente alejada de una demasiado evidente, epidérmica, problemática analítica. Y no es que ésta no exista, es que se halla inmersa en la obra. Esta condición —que a simple vista nos puede parecer superficial, esto es, negativa— resulta, a poco que meditemos sobre él, todo lo contrario; pues supone eludir el peligro de tomar la parte por el todo. Sólo así se explican las coherentes y personales soluciones que resuelven los personales y coherentes problemas que plantea. Es este viajar de lo particular a lo general y viceversa lo que hace que la obra de Rubio Camín vaya interesándonos más cada vez. La voluntaria limitación en una etapa de su producción a los angulares de hierro es una forma de introducir en sus creaciones el factor circunstancia y paradójicamente, no supone empobrecimiento, sino ampliación del campo de posibilidades. Si consideramos que el ángulo configura un espacio, su prolongación o acortamiento, su multiplicación por medio de inflexiones o cambios de dirección, enriquecerán —tanto formal como expresivamente— la obra, que es así dotada de una gran homogeneidad. Y no debemos olvidar que para que sea posible una suma ha de ser de sumandos homogéneos.

“SP”, 1967.

JOSE HIERRO

Camín cambió un día la pintura por la escultura: el color melancólico de los paisajes, más sentidos que vistos, por las ordenaciones modulares, totalmente desprovistas de melancolía. Aquella etapa escultórica

es probable que tuviese mucho de juego azaroso. La combinación de un elemento con otros de su misma naturaleza puede convertirse en un juego, de cuyos resultados es el artista —el *homo ludens*— el primer sorprendido. Camín, en estas esculturas recientes que expone en el *Museo de Arte Contemporáneo* (año 1973) ha seguido un camino más deliberado, más puro. Su escultura anterior podía ser una forma de barroquisimo racionalista (y a nadie le extrañe la expresión, aparentemente disparatada), a la manera que el pop-art es el barroquismo del racionalismo clásico de Mondrian. Nuestro escultor procede ahora a partir de una forma única: el ángulo de hierro, pero modificándolo, curvándolo, "humanizándolo". Lo que fue, en su origen, una fría forma industrial, un perfil sin espíritu, se flexibiliza, se somete a un ritmo cuyo secreto posee el artista, pero percibimos los contempladores de su arte. Todo resulta desapasionado y desnudo, como un teorema temperado por la poesía. Se diría que lo que hace Camín es crear cárceles al aire, mágicas plataformas para apoyar nubes de distinta intensidad, gestos de brazos de hierro que aluden a lo infinito, volutas que nacieron con vocación de llama y quedaron congeladas por la geometría: no se qué es lo que pretende, que uno se siente incapaz de expresarlo, excepto por retóricas digresiones como las que acabo de escribir. Tal vez ellas sean el mejor indicio de que su escultura tiene, como verdadero arte, raíces profundas bajo las apariencias visibles.

"Nuevo Diario", 1973.

RAMON FARALDO

Rubio Camín, de Gijón, ha hecho su camino con pausa tal vez, pero, por lo mismo, con enraizamientos

profundos y sustanciales. En cierto modo, es el ejemplo del profesional, viviendo por y para su obra. En cierto modo, viene a ser todo lo contrario, puesto que esta obra, en sus diversos desarrollos, es una continua rectificación de sí misma, un sistema que niega toda sistematización aplicada al quehacer plástico.

Este nativo de las cuencas mineras, gestado entre el salobre cántabro y los glaciares de los Picos de Europa, había alcanzado como pintor una nombradía profesional destacada. La sobriedad, el acento masculino de sus telas, le personalizaron y le situaron. Pudo, pues, limitarse a persistir en lo ya logrado y alcanzar serenamente una altitud envidiable. Mas lo suyo no era "llegar". Rubio Camín presintió que en un oficio donde se juega uno el alma, llegar es colocar el alma en un fanal y vivir de su fosilización, más o menos ornamentado.

Repentinamente, el color, el laboreo plano de la pintura, su inasibilidad y su ambiguo tornasolado se le antojaron insuficientes. Percibió la posibilidad de una acción más completa, que anexionase tactilidad y visualidad, un volumen y un signismo. No vaciló: adoptó las materias forjables y tallables, procedimientos metalúrgicos, soldaje, laminado, escritura y confidencia sobre madera y piedra. Su acción se centró sobre una suerte de estatuaria cosmicista, cuya poetización surge de huecos, consistencia y salientes más que de una rítmica o una geometría.

La simple elocuencia de óxidos y herrumbres suple la elocuencia arcoirisada de la paleta. Realiza entonces sus bajorrelieves, las orografías claveteadas y orificadas, como un metalúrgico inspirado por el dios románico.

Así alcanza la escultura propiamente dicha: tridimensional, exenta, neta. La competencia en este

sentido, y perdonado la manera de señalar, no es copiosa, pero sí imperiosa. Chillida —el Eolo del hierro— diezma toda tentativa que convoque plásticamente metales, maderas, hermetismos saturados de paisaje, de comunicación emotiva y anímica. El gijonés pudo evitar tal influjo llevando a áreas más simples, macizas y artesanas las estilizaciones del donostiarra. Junto a una de las creaciones hombrunas, primarias o primordiales del asturiano, Chillida sigue en su imperio. El gijonés sigue en su escultura de tizones, laminados, densidad ornamentada más que por su propio peso, sus brotes naturales y el enérgico pulso de quien la firma.

Me doy cuenta de las dificultades que acaso ofrezca, para gentes incluso iniciadas, extraer elementos de valoración en un procedimiento y en una metafísica relativamente impenetrable. Entiendo que, como criterio válido, solamente el de la comparación sirve. Sitúese una obra de Rubio Camín junto a la de cualquier otro artífice paralelo en materias y presencias; compárense. Observarán entonces que, sea cual sea el término de referencia, la obra aquí comentada se mantiene inconfundible, axiomática, rotunda, corroborando la dignidad artesana y la ideología que le inspira. No necesito nombrar a nadie, pero sí sugerir el hecho de un rococó en materia de forja, de una escuela florente aplicada a la siderurgia genial, inventada por Gargallo y González.

Todo lo anterior, creo, puede acercar, si no definir, la obra de Rubio Camín. Si no llego a definirla es porque ni quiero ni puedo. Si pudiera, la obra del artista perdería su porqué, y su arte aquél imponderable que le hace serlo.

“Ya”, 1973.

ESQUEMA BIOGRAFICO

1929

- Nace en Gijón.

1947

- Primeras Exposiciones de pintura: Gijón, León, Oviedo.

1951

- Traslada su residencia a Madrid.

1952

- Segundo premio del Concurso Turner de Primavera. Accesit en el Concurso Nacional de Pintura.

1953

- Exposición inaugural de la Sala del Ateneo de Gijón. Sala Turner, Madrid. Homenaje a Vázquez Díaz, Dirección General de Bellas Artes. Pintura Española en Lisboa. Sala Caralt, Barcelona.

1955

- Medalla de plata en el Concurso Nacional de Alicante. Premio Nacional de Pintura por el cuadro "Paisaje urbano".

1956

- Bolsa de viaje del Ministerio de Educación Nacional. Etapa de estudios en París.

1957

- Exposición en el Ateneo de Madrid. Exposición en Oviedo.

1960

- Primer viaje a Londres: bocetos para el mural de la iglesia de St. Vincent, en Potters Bar.

1961

- Segundo viaje a Londres: mural de St. Vincent. En la capital inglesa realiza las primeras esculturas, en bronce y madera. Exposiciones en Buenos Aires y Rosario -Argentina-.

ESCULTURA

1962

- Exposición Nacional de Bellas Artes. Gran Premio de Escultura en el I Certamen de Artes Plásticas por "Hierro 66". E.X.I.N.C.O. y Homenaje a Gaudí, Madrid. Exposición en Mar del Plata -Argentina-. En colaboración con el escultor Carretero, obtiene un accesit en el concurso nacional para la decoración del ábside de la basílica de Aránzazu.

1963

- Exposiciones de escultura en la Sala de Estudios Ilerdenses, Lérida; Casa de la Cultura, Huesca; Ateneo de Barcelona. Bial de Zaragoza. Fundación Rodríguez Acosta, Granada. II Certamen Nacional de Artes Plásticas. Exposición de España en Méjico. III Bial de la Juventud, París.

1964

- Sala Altamira, Gijón. Acude a la Exposición Nacional de Bellas Artes con esculturas de angulares. Escultores españoles en la Feria Mundial de Nueva York. "Prometeo", angular.

1965

- Exposiciones en las salas Atalaya, de Gijón y Benedet, de Oviedo. Exposición en la Sala de la Dirección General de Bellas Artes, Madrid. VIII Biental de Sao Paulo. Biental de Zaragoza. "Homenaje a Le Corbusier" y "Homenaje a Vivaldi", angulares.

1966

- XXXIII Biental de Venecia. Exposición en el Museo de Arte Moderno, de Río de Janeiro.

1967

- "Diseño textil", Galería Estudio 4, Madrid. "Penta", angular.

1968

- XXXIV Biental de Venecia. I Salón de Barcelona de escultura contemporánea. Exposición inaugural de la Galería Skira, Madrid. Galería Galdeano, Zaragoza. II Salón de Corrientes Constructivas, Galería Bique, Madrid. Caja Provincial de Ahorros de Huelva.

1969

- Universidad de Salamanca: exposición "Aspectos del Arte Español Actual". "Diseño industrial", Caja Provincial de Ahorros de Huelva. X Salón de Marzo, Valencia.

1970

- III Exposición Internacional del Pequeño Bronce, Escultores Europeos, Museo Español de Arte Con-

temporáneo, Madrid. Sala Altamira, Gijón. II Exposición Nacional de Escultura en Metal, Valencia.

1971

- XII Salón de Marzo, Valencia. Exposición Mundial Telecom 1971, Ginebra. III Exposición Nacional de Escultura en Metal, Valencia. "Yelmo", angular.

1972

- IV Exposición Nacional de Escultura en Metal, Valencia. Ciclo de Escultura Española Contemporánea, Grupo Asegurador "La Estrella", Madrid. "Homenaje a Kafka", angular.

1973

- Exposición individual en el Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid. "Temprano", angular. V Exposición Nacional de Escultura en Metal, Valencia. Escultura y elementos arquitectónicos para el Museo de Evaristo Valle, Gijón. "Homenaje a la amistad", angular. Exposición Internacional de Escultura en la Calle, Santa Cruz de Tenerife. Exposición colectiva inaugural de la galería Kreisler Dos, Madrid. "Homenaje a Picasso", angular.

1974

- VI Exposición Nacional de Escultura en Metal, Valencia. Museo Real - Salas de Arte Contemporáneo, Bruselas. Haus der Kunst, Munich.

BIBLIOGRAFIA BASICA

Areán, Carlos: "30 AÑOS DE ARTE ESPAÑOL". Ediciones Guadarrama. Madrid, 1972.

Campoy, Antonio Manuel: "DICCIONARIO CRITICO DEL ARTE ESPAÑOL CONTEMPORANEO". Ibérico Europea de Ediciones. Madrid, 1973.

Castro Arines, José: "CAMIN". Cuadernos de Arte. Publicaciones Españolas (núm. 116). Madrid, 1963.

Dyckes, William: "SPANISH ART NOW". Published by William Dyckes. Madrid, 1966.

Figuerola-Farretti, Luis: "RUBIO CAMIN O LA MADURA JUVENTUD". Cuadernos de Arte del Ateneo de Madrid, 1957.

Gaya Nuño, Juan Antonio: "CONTEMPORARY SCULPTORS OF SPAIN AT THE NEW YORK WORLD'S FAIR". Dirección General de Bellas Artes, 1964.

- "EL HIERRO EN EL ARTE ESPAÑOL. FORMAS DE LA ESCULTURA CONTEMPORANEA". E. Aguado, editor. Madrid, 1966.

Hierro, José: "CAMIN". Dirección General de Bellas Artes. Catálogo núm. 75. Madrid, 1965.

Lafuente Ferrari, Enrique: "SOBRE EL ARTE ASTURIANO CONTEMPORANEO". I.D.E.A. Oviedo, 1950.

Logroño, Miguel: "CAMIN". Dirección General de Bellas Artes. Formas Expresivas de Hoy. Madrid, 1973.

Moreno Galván, José María: "INTRODUCCION A LA PINTURA ESPAÑOLA ACTUAL". Publicaciones Españolas. Madrid, 1960.

Villa Pastur, J.: "BREVE ESQUEMA DE LA PINTURA ASTURIANA MODERNA". (Separata de ARCHIVUM, XII). Universidad de Oviedo, 1963.

Obra suya en los museos de Arte Contemporáneo, de Madrid; Arte Contemporáneo, de Sevilla; Arte Abstracto Español, de Cuenca; Colección de Escultura en la Calle, de Santa Cruz de Tenerife.

Y en colecciones particulares de España, Estados Unidos, Canadá, Chile, Suiza, Inglaterra, Holanda, Italia, Alemania, México, Suecia, Filipinas y Bélgica.

INDICE

	<u>Pág.</u>
ACERCA DEL CONOCER	7
EL HOMBRE Y SU HISTORIA	11
SOBRE EL ARTE Y EL ARTISTA	21
EL ESPÍRITU DEL CONSTRUCTIVISMO	27
COSMOGONÍA DEL ANGULAR	31
EL ESCULTOR ANTE LA CRÍTICA	57
ESQUEMA BIOGRÁFICO	67
BIBLIOGRAFÍA BÁSICA	71

COLECCION

"Artistas Españoles Contemporáneos"

- 1/Joaquín Rodrigo, por Federico Sopena.
- 2/Ortega Muñoz, por Antonio Manuel Campoy.
- 3/José Lloréns, por Salvador Aldana.
- 4/Argenta, por Antonio Fernández Cid.
- 5/Chillida, por Luis Figuerola-Ferretti.
- 6/Luis de Pablo, por Tomás Marco.
- 7/Victoriano Macho, por Fernando Mon.
- 8/Pablo Serrano, por Julián Gallego.
- 9/Francisco Mateos, por Manuel García-Viñó.
- 10/Guinovart, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
- 11/Villaseñor, por Fernando Ponce.
- 12/Manuel Rivera, por Cirilo Popovici.
- 13/Barjola, por Joaquín de la Puente.
- 14/Julio González, por Vicente Aguilera Cerni.
- 15/Pepi Sánchez, por Vintila Horia.
- 16/Tharrats, por Carlos Areán.
- 17/Oscar Domínguez, por Eduardo Westerdahl.
- 18/Zabaleta, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
- 19/Failde, por Luis Trabazo.
- 20/Miró, por José Corredor Matheos.
- 21/Chirino, por Manuel Conde.
- 22/Dalí, por Antonio Fernández Molina.
- 23/Gaudí, por Juan Bergós Massó.
- 24/Tapies, por Sebastián Gasch.
- 25/Antonio Fernández Alba, por Santiago Amón.
- 26/Benjamín Palencia, por Ramón Faraldo.
- 27/Amadeo Gabino, por Antonio García-Tizón.
- 28/Fernando Higuera, por José de Castro Arines.
- 29/Miguel Fisac, por Daniel Fullaondo.
- 30/Antoni Cumella, por Román Vallés.
- 31/Millares, por Carlos Areán.
- 32/Alvaro Delgado, por Raúl Chávarri.
- 33/Carlos Maside, por Fernando Mon.
- 34/Cristóbal Halffter, por Tomás Marco.
- 35/Eusebio Sempere, por Cirilo Popovici.
- 36/Cirilo Martínez Novillo, por Diego Jesús Giménez.
- 37/José María de Labra, por Raúl Chávarri.
- 38/Gutiérrez Soto, por Miguel Angel Baldellou.
- 39/Arcadio Blasco, por Manuel García-Viñó.
- 40/Francisco Lozano, por Rodrigo Rubio.
- 41/Plácido Fleitas, por Lázaro Santana.
- 42/Joaquín Vaquero, por Ramón Solís.

- 43/**Vaquero Turcios**, por José Gerardo Manrique de Lara.
44/**Prieto Nespereira**, por Carlos Areán.
45/**Román Vallés**, por Juan Eduardo Cirlot.
46/**Cristino de Vera**, por Joaquín de la Puente.
47/**Solana**, por Rafael Flórez.
48/**Rafael Echaide y César Ortiz Echagüe**, por Luis Núñez Ladeveze.
49/**Subirachs**, por Daniel Giralt-Miracle.
50/**Juan Romero**, por Rafael Gómez Pérez.
51/**Eduardo Sanz**, por Vicente Aguilera Cerni.
52/**Augusto Puig**, por Antonio Fernández Molina.
53/**Genaro Lahuerta**, por A. M. Campoy.
54/**Pedro González**, por Lázaro Santana.
55/**José Planes Peñálvez**, por Luis Núñez Ladeveze.
56/**Oscar Esplá**, por Antonio Iglesias.
57/**Fernando Delapiente**, por José Luis Vázquez-Dodero.
58/**Manuel Alcorlo**, por Jaime Boneu.
59/**Cardona Torrandell**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
60/**Zacarías González**, por Luis Sastre.
61/**Vicente Vela**, por Raúl Chávarri.
62/**Pancho Cossío**, por Leopoldo Rodríguez Alcalde.
63/**Begoña Izquierdo**, por Adolfo Castaño.
64/**Ferrant**, por José Romero Escassi.
65/**Andrés Segovia**, por Carlos Usillos Piñeiro.
66/**Isabel Villar**, por Josep Meliá.
67/**Amador**, por José María Iglesias Rubio.
68/**María Victoria de la Fuente**, por Manuel García-Viñó.
69/**Julio de Pablo**, por Antonio Martínez Cerezo.
70/**Canogar**, por Antonio García-Tizón.
71/**Piñole**, por Jesús Baretini.
72/**Joan Ponç**, por José Corredor Matheos.
73/**Elena Lucas**, por Carlos Areán.
74/**Tomás Marco**, por Carlos Gómez Amat.
75/**Juan Garcés**, por Luis López Anglada.
76/**Antonio Povedano**, por Luis Jiménez Martos.
77/**Antonio Padrón**, por Lázaro Santana.
78/**Mateo Hernández**, por Gabriel Hernández González.
79/**Joan Brotat**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
80/**José Caballero**, por Raúl Chávarri.
81/**Ceferino**, por José María Iglesias.
82/**Vento**, por Fernando Mon.
83/**Vela Zanetti**, por Luis Sastre.
84/**Camín**, por Miguel Logroño.

En preparación:

- Carpe**, por Gaspar Gómez de la Serna.
Lucio Muñoz, por Santiago Amón.
Francisco Arias, por Julián Castedo Moya.

Director de la colección:

Amalio García-Arias González.

Esta monografía sobre la vida y la obra
del escultor Rubio Camín ha sido realizada
en Madrid, en los talleres de Gaez, S. A.

todos los materiales, así como del estudio de todas las técnicas, su evolución le ha llevado hasta un mundo de incuestionable personalidad: el angular. Un elemento metálico extraído de la vida común, con propuestas narrativas de absoluta simplicidad.

SERIE ESCULTORES

