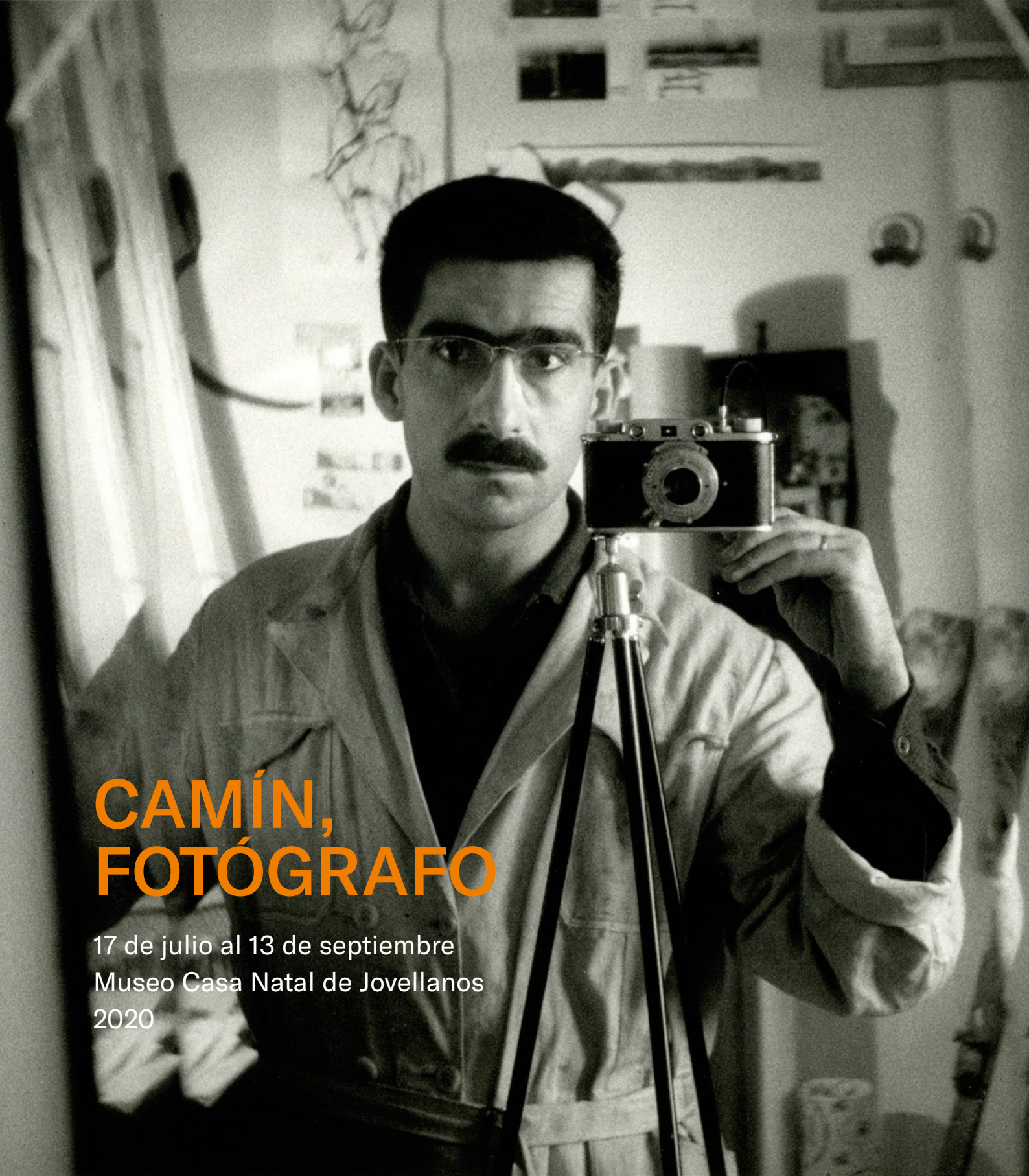


CAMÍN, FOTÓGRAFO

17 de julio al 13 de septiembre
Museo Casa Natal de Jovellanos
2020

Autorretrato, 1958

CAMÍN, FOTÓGRAFO

17 de julio al 13 de septiembre de 2020

Museo Casa Natal de Jovellanos

Agradecimientos

Mónica Rubio Fernández
Verónica Rubio Fernández

Carmen Díaz Cotera
Trinidad Fernández Martín
José Ferrero Villares
Ana Gamilla González

Textos
Alberto Martín Expósito

Selección y catalogación
Saturnino Noval

Edición
Museo Casa Natal de Jovellanos

Diseño y maquetación
Juan Jareño

Producción obra
Castro Prieto

Copyright:
Del texto
Alberto Martín Expósito

De la edición
Museo Casa Natal de Jovellanos

De las imágenes
Herederos de Joaquín Rubio Camín

Xixón | Cultura y Educación

Índice

I. Presentación 5

II. Figura y fondo.
Una aproximación al trabajo fotográfico de Joaquín Rubio Camín 7
Alberto Martín

III. Catálogo 33

Presentación

Museo Casa Natal de Jovellanos

Joaquín Rubio Camín fue un artista polifacético que cultivó diferentes disciplinas, que van desde la pintura a la escultura, pasando por la fotografía y el *collage*, con una versatilidad que está bien reflejada en la colección del museo, gracias a la donación que hizo el autor de un singular conjunto de maquetas, bocetos y dibujos. Unos materiales que se unieron a los archivos de otros compañeros de su misma generación, con los que Camín compartió estímulos e inquietudes.

Consciente del importante papel que juega el Museo para la conservación, conocimiento y difusión de nuestro patrimonio histórico artístico, el artista también se implicó en la minuciosa documentación de estos materiales, facilitando la recuperación de una información que es fundamental para ahondar en la actividad cultural que se desarrolló en la ciudad de Gijón durante la segunda mitad del siglo xx, un contexto en el que Camín es una figura de referencia.

Con motivo de esta donación, en la exposición *Camín, Repaso*, celebrada en el Museo en 2003, junto a los testimonios materiales de su proceso creativo, de sus dudas y búsquedas formales, fundamentalmente en el ámbito de la escultura, también se presentaron una serie de fotografías, positivos de época, como muestra de una faceta artística que quedó en cierto modo relegada en la valoración de su obra y supeditada a su faceta escultórica. Un trabajo del que solo conocíamos una serie muy limitada de instantáneas que en su momento fueron publicadas y presentadas en el marco de su colaboración con el grupo La Palangana.

Gracias a la generosidad de sus hijas Mónica y Verónica Rubio Fernández, hoy tenemos la oportunidad de descubrir los diferentes valores que encierra el archivo de fotografía que, Camín primero y sus hijas después, custodiaron en la intimidad familiar. El archivo, formado por 337 películas fotográficas compuestas por negativos de 35 y 120 mm, abarca un amplio arco cronológico que va desde el año 1955 a 1978, lo que proporciona una completa visión de la hasta ahora desconocida faceta de Camín como fotógrafo. Contra lo que es habitual, el conjunto ingresó en el Museo perfectamente ordenado y venía acompañado de una digitalización de cada una de las películas. Este importante trabajo previo fue realizado por la alumna de la Escuela Superior de Arte del Principado de Asturias Ana Gamilla, bajo la supervisión del fotógrafo José Ferrero.

La incorporación de este archivo a la colección del Museo contribuye a enriquecer de forma significativa su fondo documental y su colección artística, una colección en la que la fotografía alcanza un papel relevante. Las imágenes, entre las que destacan los retratos de familiares y amigos, las que documentan sus trabajos escultóricos, sus fotografías de arquitectura, y la serie que el propio artista denomina «estudios», nos ayudan a conocer mucho mejor a la persona y al artista, y sobre todo nos permite profundizar en una faceta en la que Joaquín Rubio Camín continuó volcando las mismas preocupaciones formales y conceptuales que dominaron el conjunto de su obra.

Figura y fondo.
Una aproximación al trabajo fotográfico de Joaquín Rubio Camín

Alberto Martín Expósito

En el perfil de Joaquín Rubio Camín como artista es habitual que su fotografía ocupe un lugar tangencial, concediéndosele poca atención y una limitada entidad creativa. Paralelamente, en su percepción como fotógrafo, su condición de artista, y más concretamente de pintor, siempre ha tenido un enorme peso, condicionando así su recepción y valoración. Una y otra circunstancia han determinado, desde ambos polos, la circulación y análisis de su trabajo fotográfico. Esto es algo que resulta hasta cierto punto lógico, teniendo en cuenta el relativo volumen de su producción creativa en este terreno y el corto periodo de tiempo que dedicó a ello. También resulta coherente cuando se enmarca y pone en relación con su importante y dilatada trayectoria en otros territorios creativos como la pintura y la escultura. Sin embargo, dentro de estos límites, hay razones y contenido suficiente para tomar en consideración y otorgar entidad propia a su práctica fotográfica, encajando su producción tanto en un contexto preciso de la historia del medio, como en el marco más general de los usos y funciones de la fotografía.

La cuestión no reside en tratar de elevar separadamente esta producción al nivel de sus otros ámbitos de expresión artística, sino en abordarla simultáneamente desde una doble vertiente: como un entorno expresivo autónomo, con sus propios límites y condiciones, y al tiempo, como una faceta inevitablemente conectada desde diferentes perspectivas al conjunto de su trayectoria y de su obra. Es importante en este sentido abordar lo más equilibradamente posible los diferentes registros en que se movió y que podemos encontrar en el conjunto de su archivo, aunque finalmente se dirija la atención hacia los aspectos creativos, artísticos, de su dedicación al medio. Una práctica fotográfica de

autor que, pese a no ser muy extensa, aparece cargada de interés, calidad, rotunda personalidad y, sobre todo, enorme significación.

En línea con lo que se ha apuntado, es necesario revisar, aunque sea someramente, la diversidad de registros en que se movió su ejercicio fotográfico. Aparece, como es lógico, un uso amplio y extenso en el tiempo centrado en ese aspecto esencial de la fotografía que constituye el álbum familiar, perteneciente a la esfera íntima, del recuerdo, de la celebración y de lo social. Se encuentra también la frecuentación de algunos géneros, como son la fotografía de arquitectura, concentrada y focalizada en la colaboración con el arquitecto Luis Laorga, y especialmente el retrato. Es este un género que transitó muy transversalmente, desde los que hizo en el ámbito familiar y su círculo próximo, a los realizados de y para un buen número de compañeros artistas, así como otros elaborados en el terreno de su práctica de autor, trabajando en este caso, no con modelos o sujetos anónimos, sino con personas próximas o conocidas. También dedicó tiempo y labor a reproducir obras de arte, y más específicamente pintura, tanto suyas como de muchos de sus colegas. En este mismo contexto se situaría una parte de sus imágenes centrada en la documentación de sus propios trabajos, y también, pero en menor medida, en la documentación de su proceso de creación.

Y, por último, se sitúa esa producción que podríamos definir como personal y de autor, en la que, si bien transita por diversos intereses y focos de atención, como el paisaje, el retrato o toda una serie de estudios formales, el conjunto que destaca y parece interesarle especialmente, además de constituir su mayor aporte creativo en el campo fotográfico, es una fotografía mayoritariamente escenificada, con una clara tendencia narrativa, intelectualizada y de atmósfera existencial. Por el contrario, no parece atraerle el registro documental, de corte humanista y apegado a lo real, tan dominante en ese mismo periodo en el que Rubio Camín va a desplegar y desarrollar su propia propuesta de autor con una mirada muy singular y específica.

Ante el conjunto de sus imágenes y revisando los diversos registros que desarrolla, se perciben con claridad dos elementos que conviene destacar. Por un lado, se hace patente aquello que señalaba Pierre Bourdieu respecto a que una imagen define en buena medida su sentido y razón de ser a partir de su inclusión en un género. Por otro, la importancia que tiene en determinadas prácticas fotográficas la pertenencia del fotógrafo a un contexto concreto o a una determinada clase, grupo, círculo o profesión, es decir su encuadramiento y condiciones socio-culturales. Precisamente, es la pertenencia de Rubio Camín al grupo La Palangana el que otorga especial relevancia y significación a su producción fotográfica. Una adscripción determinante que facilita su incorporación y presencia dentro de la historia de la fotografía española y que inevitablemente enmarca sus trabajos dentro del medio en un contexto artístico y cultural muy preciso.

De manera decidida su acercamiento a la fotografía conecta enseguida y se desenvuelve dentro del movimiento de renovación que sacude el panorama fotográfico en los últimos años de la década de los cincuenta. Aparece así relacionado con diferentes ámbitos y grupos que persiguen y protagonizan ese deseo de reformulación, ya sea en el ámbito de la Real Sociedad Fotográfica de Madrid junto a otros compañeros que luchan por cambiar los planteamientos y la actividad de la agrupación, bien formando el grupo La Palangana junto a algunos de ellos, o también participando desde ese contexto madrileño en algunas de las iniciativas impulsadas por Afal. Es en este determinado terreno y durante un periodo de aproximadamente tres años cuando procede a desarrollar un bloque de trabajo que se articula como una verdadera apuesta de autor, bien definida y con una considerable dosis de experimentación con relación al contexto del momento. Unos años en los que su medio expresivo fundamental aún es la pintura y que precede a su decidida dedicación a la escultura, una circunstancia que no dejará de ser apuntada en la recepción y difusión de su obra dentro del campo fotográfico.

Entre finales de 1957 y principios de 1958, Rubio Camín entra en contacto con Gabriel Cualladó por mediación de Gonzalo Juanes, según relata el propio Cualladó. Así, se une a las reuniones de un grupo que tiempo después, ya en 1959, pasará a configurar La Palangana: Masats, Paco Gómez, Leonardo Cantero y poco después Francisco Ontañón. Es preciso señalar que Camín, que al menos practica la fotografía desde 1955, ya está realizando a lo largo de 1957 fotografías que manifiestan una cierta intención creativa dentro de este medio expresivo, aunque la aproximación aún se revela algo dispersa. Diferentes tomas urbanas en Gijón (*Punta Liquerique*) y en Madrid, ciudad donde se encuentra con motivos que deben resultarle familiares, como el gasómetro cercano al Puente de Toledo que aparece en alguna de las fotos que hace, así lo muestran.

Justo en el muelle, 1957

Trini (Puente Toledo), 1957

También en este año sale ya por los alrededores de la zona donde reside, el barrio de la Concepción, para hacer imágenes más personales, menos documentales que las referidas de Gijón y Madrid. Son tomas en las que participan personajes próximos a él, como Ladislao Morales o Juan Quirós, entre otros. Son escenificaciones básicas, ejecutadas en una sucesión de tomas, como las que realiza de Juan Quirós y una Vespa entre los descampados de la zona, que anuncia la que más tarde va a realizar de Ladislao Morales con un paraguas en esos mismos escenarios desolados y deshabitados, y de la que extraerá la que se convierte en su imagen más conocida y carismática. Entre esos trabajos iniciales de 1957 destaca una serie irónica e irrisoria realizada con sus amigos Ladislao, Ángel y Mario, jugando con un trípode y un periódico a modo de telescopio, que recuerda mucho el espíritu de las vanguardias. Es este un aspecto que retomará ocasionalmente en el marco de sus fotografías familiares.

Ladis, Ángel, Mario y yo en La Coría, 1957

Juan Quirós (Vespa), 1957

Es esta su actividad fotográfica básica, cuando inicia su relación con el grupo de fotógrafos mencionado. Junto a ellos realiza salidas por la periferia de Madrid, preferentemente por esos mismos alrededores que ya había frecuentado por su cuenta, y excursiones a algunos pueblos. Es en esos espacios donde realizan buena parte de sus imágenes, a veces centrándose en los mismos motivos, no siendo raro encontrar entre los negativos de Camín correspondientes a esa época algunos disparos que también hallamos en otros autores, sobre todo en Paco Gómez, con quien comparte más de una afinidad creativa. Esos suburbios, con la omnipresencia de descampados, van a constituir el escenario preferente sobre el que desarrolla la parte más interesante de su producción. Las reuniones del grupo, las salidas conjuntas a fotografiar, hablan más de una afinidad vivencial, de una preocupación compartida, de una actitud común entre los miembros del colectivo, que de una actitud programática. Formando parte de ese impulso de renovación, entra de lleno en lo fotográfico con arreglo a ciertas dinámicas propias del medio en ese periodo. Y serán sus compañeros de grupo los que apadrinan en cierto modo su relación con Afal. En enero de 1959 obtiene su primer reconocimiento y consiguiente visibilidad al ganar el Premio de honor del IV Salón de invierno convocado por Afal. La fotografía ganadora es «el hombre del paraguas», ocasionalmente titulada *Ladis*, que aparece reproducida en las páginas de la revista. A finales de ese mismo año participa en la exposición que realiza esta misma agrupación en París, y que en cierta medida puede entenderse como una presentación de la fotografía española más interesante del momento. Allí se exhiben tres fotos de Camín, todas con el mismo personaje, Ladis: de nuevo la que ganó el mencionado premio, un retrato sujetando el paraguas y otra con Mari Pepa en un vagón de tren. Es interesante la selección, pues responde a una intención por mostrar una fotografía alejada del documental, escenificada, impregnada de narratividad y atenta a los elementos compositivos, en lo que serán los elementos definitorios de su estilo en este momento.

Barrio de la Concepción, 1957

El año 1960 es un momento de actividad para él dentro de la Real Sociedad Fotográfica de Madrid, en sintonía con los aires de renovación que trae la nueva directiva de la que forman parte sus compañeros Cualladó y Paco Gómez. En enero monta (con «originalidad excepcional», en palabras de Gerardo Vielba) el Salón de Fotografía de Tendencia Actual, y en diciembre de ese mismo año forma parte del jurado del Salón del Paisaje

en su Interpretación Actual. También dentro de la Real y en ese periodo, diseña la nueva portada del Boletín de la Sociedad, y vuelve a actuar de jurado, esta vez, en el Salón Internacional de Fotografía que se inaugura en octubre. Por otra parte, para el número 23 de la revista *Afal* (marzo – abril 1960), escribirá un comentario sobre la exposición que Cualladó y Gómez realizan en la Sala Darro. El texto se convierte en una defensa de la asimilación y aceptación de la fotografía como medio de creación artística. En la misma línea, dos de sus fotos ilustran, en las páginas de esa misma publicación, la reproducción íntegra de la conferencia del conocido crítico de arte Cirici Pellicer titulada «La estética y la fotografía». Las fotografías elegidas son dos de sus retratos: *Coli* y *Eduardo Carretero*.

Como se puede ver, es un año de considerable actividad en el ámbito fotográfico que, sin embargo, ya para 1961 se verá interrumpido por completo. Muy probablemente los motivos radican en su estancia en Londres para realizar el mural de una iglesia, su paso decidido a la escultura, pero también es posible que pesaran ciertas opiniones críticas poco positivas sobre su

Ladis, 1958 / *Ladis y Mary Pepa en la estación del Niño Jesús*, 1959

obra fotográfica. Es este un aspecto muy sintomático que se puede analizar con algún detalle. De hecho, es significativo que aquellos elementos que más valor dan a su propuesta creativa en este medio, vistos hoy, sean los que en su momento parecieron motivar esas opiniones. En las páginas de la revista *Afal* y en las informaciones aportadas por Laura Terré en su historia de este grupo, encontramos diversos comentarios en ese sentido. Pérez Siquier señalaba una excesiva inclinación a trabajar formas y masas, señalando su condición de pintor, algo que aportaría inteligencia y brillantez, pero falta de sentimiento. Para Roger Doloy, organizador por la parte francesa de la exposición de Afal en París, la composición es igualmente más pictórica que fotográfica, aunque resalta de manera interesante que su trabajo sabe dar la espalda a las reglas. Gonzalo Juanes, por su parte, destacará también su fácil manejo de formas y masas dada su condición de pintor, achacándole una ausencia de intención de fondo en sus imágenes y una falta de reflexión sobre lo fotográfico. Y añade, de manera especialmente significativa, que percibe un exceso de cerebralismo, una falta de lógica, de directrices claras y una sensación negativa de intelectualidad.

Estos comentarios dejan traslucir la dificultad que aún existía en ese momento para un fecundo diálogo entre arte y fotografía. Desde luego, son claras las conexiones entre el Camín pintor y el Camín fotógrafo, situado entre 1958 y 1960 en dos territorios que contienen problemáticas compartidas: el encuadre o el marco que aísla y contiene la realidad, la composición (formas y masas), la relación entre figura y fondo. Sin que ello invalide o reste interés a su propuesta. Su trabajo creativo en el medio fotográfico, aquel que podemos definir como de autor, se desarrolla fundamentalmente por dos vías: el retrato y un tipo de imágenes de naturaleza más conceptual, siempre preparadas o básicamente escenografiadas, que por lo general tienen como motivo la articulación de una figura sobre un fondo. Habitualmente llega a la imagen que selecciona a partir de una secuencia de tomas del personaje o personajes, moviéndose

y transitando sobre ese escenario que ha seleccionado, un espacio que por norma es escasamente connotativo lo que aleja sus fotografías de cualquier intención documental. Por su parte, en los retratos se centra con preferencia sobre el rostro, destacando la contención de la expresión y la ausencia de efectos emocionales. En ambos bloques de trabajo aparece y se construye una vaga sensación de extrañamiento, de reconocimiento y distancia respecto a lo real, que sin duda aleja considerablemente su obra de los parámetros de la entonces dominante fotografía humanista, así como de esa carga de sentimiento que alguno de sus coetáneos le reclamaba.

Si repasamos el análisis que se ha hecho de su pintura, siguiendo aquí a Soledad Álvarez Martínez en el libro *Entorno Camín*, se pueden rastrear y reconocer en sus imágenes muchos de los aspectos que se han señalado para su obra pictórica. El protagonismo de la figura, el interés por la composición y la forma frente al tema, la intelectualización y conceptualización de la realidad, la ausencia de intención connotativa en la presencia del paisaje urbano, son aspectos señalados por esta autora para su pintura que podemos encontrar bien visibles en estas fotografías.

Remontándonos hacia atrás en el tiempo, y rescatando algunos comentarios a su pintura expuestos por Figuerola-Ferretti en una publicación de 1957, un momento muy cercano a la fecha de realización de las fotografías que comentamos, encontramos afirmaciones que nos interesan. Apunta este autor elementos como la soledad en que gusta de presentar sus «formas vivas» —hombre, mujer o caballo— en el suburbio o en campo abierto, su manejo de la composición, procediendo a coordinar en un plano, en un espacio, un número reducido de elementos, casi siempre los mismos, el juego inteligente y la especulación, y de pasada, menciona algo que interesa especialmente de cara a sus imágenes, como es la situación de algunas de sus figuras en un espacio irreal que le recuerda al autor el espacio metafísico de Giorgio de Chirico.

Mari Pepa, 1959

En esta misma línea incide Miguel Logroño en su libro *Camín* de 1974, no solo en el acento expresivo de los planos y de los volúmenes, sino también en la proximidad de sus espacios con respecto a la espacialidad de un Giorgio de Chirico, escenarios sobre los cuales Camín sitúa al hombre, su sola figura, dando «su auténtica medida al espacio inadjetivable».

No es difícil ver todo ello en la obra fotográfica de autor de Camín, tan alejada de la referencia documental, tan intelectual y trabajada

La aventura de Michelangelo Antonioni

compositivamente, como para resultar radicalmente diferente y singular dentro del panorama del momento. Las referencias a Giorgio de Chirico nos permiten sugerir que probablemente su fotografía esté aún más cerca de la austeridad metafísica que lo que puede resultar su pintura. El término «austeridad metafísica», tomado del excelente estudio de Claudio Marra sobre la relación entre fotografía y pintura, expresa bien la naturaleza de su propuesta en este terreno. Siguiendo un poco más a este autor, podemos repasar algunas de las claves de esa «austeridad» y sugerir su exacta correspondencia poética y visual en la obra fotográfica de Camín: el sentimiento de extrañamiento, la intelectualización e interiorización de la realidad a través del prisma del artista, la convivencia de lo real y de lo onírico, el aislamiento y la suspensión temporal.

El camino singular de Camín en la fotografía de autor, sin parangón en su momento en nuestro país, hay que valorarlo en un contexto más amplio, donde podemos encontrar dentro de la cultura visual de finales de los

Mari Pepa, –descampados–, 1959

cincuenta y principios de los sesenta, algunos ejemplos de convergencia con su lenguaje. Es el caso, de manera sintomática, del cine de Antonioni, en películas como *La aventura*, igualmente metafísico, de tiempos detenidos, paisajes desolados o vacíos y soledades. Esa convergencia de atmósferas y opciones visuales, permite resituar su práctica fotográfica en un contexto de lectura diferente al que pueda ofrecer la fotografía española de esos años, y desde ahí observar lo inédito de su apuesta.

Se ha hablado antes de su variada aproximación a la práctica del retrato, y se ha señalado su preferencia por la concentración de la atención sobre el rostro, aunque esta predilección no sea excluyente de otros acercamientos. En el marco de su fotografía de autor, los retratos que realiza no se plantean tanto como el registro de un sujeto concreto, sino más bien como el estudio y construcción de una figura expresiva, abstracta, que más allá del modelo concreto tiende a encarnar una pura presencia, ensimismada, ausente, fijada en un estado y en una atmósfera donde conviven el vacío y la profundidad. A ello ayuda sin duda la colaboración de sus modelos – colaboradores, a algunos de los cuales fotografía con cierta continuidad, como es el caso de Ladis y Mari Pepa. Es especialmente significativa en el sentido apuntado, la larga serie que realiza con esta última en abril de 1959, vestida con gabardina y moviéndose por uno de esos paisajes desolados y vacíos, a la que fotografía acercándose y alejándose de ella, con ligeras modificaciones de su postura o posición, pero siempre con un gesto fijado en esa mezcla de vacío y profundidad. En cierto modo son retratos que se mueven en el límite del género para entrar a explorar un territorio indefinido.

En paralelo a estas imágenes, Camín también realizó otros trabajos más canónicos dentro de este territorio, algunos de ellos situados claramente en la esfera de la fotografía documental. Así ocurre con algunas de sus obras más conocidas y difundidas como son: *Coli*, *Eduardo Carretero* o «la pescadera». Igualmente, en el ámbito familiar realiza un considerable número de retratos, tanto individuales como de grupo, generalmente en interior, en los que muestra su habitual dominio de la composición. Pero si hay un núcleo destacado de fotografías en este género que se pueda destacar por su homogeneidad y cantidad son las que hizo de sus compañeros y colegas artistas, especialmente entre 1958 y 1960. Se trata en lo fundamental de retratos ejecutados para uso de los propios sujetos fotografiados. Así se comprueba al encontrar un buen número de ellos reproducidos en diversas publicaciones de los diferentes artistas. De manera paralela, también hizo numerosos trabajos fotográficos de documentación de la obra de esos mismos artistas, reproducciones que igualmente sirvieron en muchos casos para ilustrar sus libros o catálogos. Es probable que la mayor parte de esos retratos se hicieran en las mismas sesiones en que fotografiaba sus piezas, que prácticamente siempre son pintura. Estas fotos las realiza por sistema en mediano formato y procede a anotar las características de la toma y del revelado, algo que indica la naturaleza de encargo, o al menos la necesidad de controlar la calidad de cara a su uso, así como la posibilidad de hacer nuevas copias. Los retratos de sus compañeros, en muchas ocasiones son de dos tipos. Uno más cerrado sobre el rostro, más identificatorio y con capacidad para registrar algo de la psicología y el carácter del retratado, y otro que podríamos llamar de situación o contexto, con mayor distancia dejando ver el ambiente del estudio o alguna obra. En uno y otro caso, este núcleo de fotografías se configura como una auténtica y valiosa galería de artistas, de gran calidad e intimidad, donde a la profesionalidad de Camín se añade la cercanía y amistad con los modelos.

Antes se ha señalado la existencia en su trabajo fotográfico de algunos retratos que responden a la categoría de lo documental. Lógicamente, entre su

producción hay fotografía documental, equivalente en parte a la que algunos de sus compañeros estaban haciendo, pero no se percibe una dedicación continuada a ella, como sí ocurre con ese otro tipo de fotografía de autor, más singular y no documental, ya analizada. Su realización se produce mayoritariamente en el contexto de viajes familiares o actividades personales y generalmente son fotos aisladas, no el producto de una salida específica para fotografiar con esa intención, ya fuera solo o con sus colegas fotógrafos. Tan solo en una ocasión aparece un grupo de imágenes realizadas en una única jornada con esa específica intención. Ésta tiene lugar en marzo de 1959, en una zona suburbial de Gijón, y curiosamente aparece acompañado de otros dos fotógrafos, Gonzalo Juanes y Manuel Morilla, ambos practicantes de ese tipo de fotografía. Sin duda nos encontramos ante una salida fotográfica al estilo de las que hacía en Madrid con los miembros de La Palangana. Se trata de un acercamiento documental de interés y calidad, que muestra el mismo cuidado y capacidad compositiva que sus otras imágenes de autor menos documentales. Se inclina, como es normal en él, por paisajes urbanos desolados y vacíos, sin apenas presencia humana salvo que aparezca reducida a la condición de figura anónima. Y, sobre todo, aparece en estas tomas una acentuada dinámica de *reconocimiento* de motivos afines a su pintura: el gasómetro, la chimenea, la tapia o el muro, el caballo, el terreno industrial o suburbial, la figura humana anónima y aislada en el espacio. Y todos ellos aparecen en una única salida en la que hizo unas cuarenta tomas.

Es interesante señalar en este sentido dos aspectos importantes. En primer lugar, se constata que en Madrid prácticamente no realiza fotografías documentales, que parecen quedar reservadas para sus estancias en Gijón y alrededores, quizá ligado a ese reconocimiento del territorio y sus motivos. En segundo lugar, son fotografías que realiza en 35 mm, en un momento en que ya está utilizando habitualmente el medio formato. No cabe duda de que este formato aparece más apto para una práctica documental de deambulación y captura de la

Paisajes urbanos con Angelín, 1959

realidad, frente a la imagen construida y preparada que caracteriza la mayor parte de su trabajo creativo y de autor en el medio fotográfico.

Se puede acabar este recorrido por sus diversos registros con un acercamiento a dos nuevos aspectos. Por una parte, aquello que podríamos denominar como «estudios» e investigaciones, y por otra un conjunto muy homogéneo de fotografía de arquitectura.

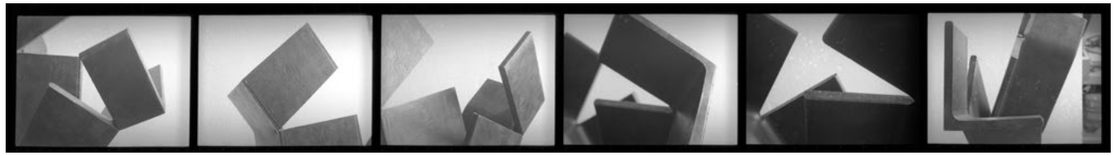
Lo que podemos denominar como «estudios» son imágenes que realiza sobre elementos y objetos que encuentra o prepara, y manifiestan con bastante claridad un interés primordial por la forma y la composición, aunque no deja de prestar atención a la luz y las texturas. Objetos como huevos, un papel de periódico, esferas o una colcha bordada, sirven para la realización de estas indagaciones formales. No es muy abundante esta producción, pero si significativa desde la perspectiva global de su trabajo creativo. Es destacable en este sentido un grupo de imágenes que hace de unos cardos, que él mismo califica como estudios en sus apuntes sobre la hoja de negativos. De hecho, la referencia exacta que escribe es: «Estudios pinchos Aránzazu». Las fotos las realiza entre noviembre y

Estudio pinchos Aránzazu, 1961

Maqueta del ábside de Nuestra Señora de Aránzazu, 7 de noviembre de 1961

diciembre de 1961, y junto a estas fotos de cardos, aparecen otras que hace de la maqueta de cartón que está preparando para el concurso nacional para la decoración del ábside de Nuestra Señora de Aránzazu, donde consiguió un accésit. Entre estas imágenes de la maqueta se encuentra un primer plano de los pinchos que aparecen integrados en su proyecto, que encuentran una evidente resonancia en los de las plantas. En 1968 volverá a hacer una nueva serie de cardos, que en esta ocasión denomina como «aproximaciones». Es este un perfecto ejemplo de confluencia, coherencia y diálogo en el entramado global de su creación, como en buena medida se ha venido señalando a lo largo de este análisis.

En cierto modo, estos estudios formales y compositivos pueden encontrar continuidad en las fotografías que realiza de sus propias obras, en lo que supone un claro proceso de investigación estrechamente ligado a su obra escultórica. Entre 1968 y 1973 toma un considerable número de imágenes de sus esculturas, y específicamente de sus angulares. Aunque hace fotos de otros trabajos escultóricos es en estas obras en concreto, probablemente por su propia naturaleza, donde desarrolla un ejercicio fotográfico complejo que tiene que ver con la reflexión y la experimentación en torno a los potenciales ángulos de visión y los cambios en la percepción de los planos. La fotografía es aquí un medio para observar y registrar la relación entre plano, espacio y punto de vista. Son tomas que aparecen en algunos de sus libros, como el volumen *Camín* de Miguel Logroño, donde se publican sus registros de piezas como *Hábitat*, *Presa* o *Penta*. En ocasiones se trata de imágenes de obras acabadas y en otras de bocetos de angulares, siendo también destacable el numeroso conjunto de disparos que realiza sobre fragmentos de escultura tanto en la fundición como en el estudio, en lo que claramente se muestra como una investigación en línea con el proceso creativo de esos años. Es reseñable esta parte de su trabajo en la medida en que despliega un interesante diálogo entre fotografía y escultura, pero también porque supone una estricta investigación fotográfica a partir de la exploración del



Fragmentos de esculturas, 1972

Penta, 1968

Sol (hierro)

punto de vista. Como apunte adicional, se puede mencionar una última hoja de negativos en la que vemos como procede a combinar diferentes piezas fotografiando con detalle los sucesivos cambios y transformaciones desde diferentes perspectivas. Las anotaciones de la hoja revelan una vez más la confluencia de estas imágenes con respecto a su proceso de trabajo. En ellas podemos leer: «4 [en referencia al número de negativos] forma cerrada niquelada / 7 combinaciones formas (abierta / cerrada)».

En relación a la fotografía de arquitectura, como última vertiente que sirve para cerrar este recorrido por la fotografía de Camín, hay que señalar que su labor dentro de este género está ligada de un modo exclusivo a su colaboración con el arquitecto Luis Laorga, con quien mantuvo una estrecha e intensa relación artística. A partir de 1957, y hasta el final de esa década, lleva a cabo una continuada labor de documentación de varios de los proyectos de este arquitecto. El ejercicio de la fotografía de arquitectura, en su caso, se manifiesta como un trabajo de muy alta calidad, que cuida mucho técnicamente. Son imágenes que realiza para Laorga y que el estudio administra para la difusión de los diferentes proyectos. De hecho, la mayor parte de sus imágenes dentro de este género verán la luz en las páginas de las publicaciones de arquitectura, de manera especial en la revista *Arquitectura*, donde pueden encontrarse tres reportajes fotográficos dedicados al Colegio para los jesuitas en Chamartín, la Urbanización de El Encinar de los Reyes y un edificio para viviendas en Madrid situado en Concha Espina. Curiosamente, uno de los reportajes aparece en el mismo número en el que se publica un portfolio fotográfico de Paco Gómez, en la que es una de sus primeras colaboraciones con este medio. El estilo que desarrolla en este terreno, como es habitual en él, muestra un exquisito manejo de la composición que potencia la expresividad de volúmenes, líneas y perspectivas, alejándose del hieratismo y la diafanidad de la fotografía de arquitectura profesional mediante la incorporación a la toma de elementos contextuales como árboles o rocas.

Urbanización de El Encinar de los Reyes. S. A. [Arquitecto Luis Laorga], 1959

En este sentido, Camín aparece como un auténtico precursor del trabajo de Paco Gómez dentro de este género, en el que ambos muestran una cercana sensibilidad y una misma capacidad de diálogo con los arquitectos.

De hecho, en su caso, su intensa relación con Laorga permite pensar en un profundo entendimiento entre ambos a la hora de interpretar fotográficamente su arquitectura. A ello hay que añadir, para calibrar y entender la enorme calidad y solvencia que muestra dentro de esta práctica fotográfica, su relación por múltiples vías y proyectos con lo arquitectónico, o si se prefiere, su cercanía, como él mismo señala,

con la arquitectura. En este sentido, es adecuado acudir a su propio testimonio en la entrevista Rubio Camín por Camín, publicada en 1989 en el libro *Rubio Camín, pintor*: «Si al final soy algo creo que soy arquitecto, a pesar de estar haciendo otras cosas; me siento arquitecto».

En esa misma entrevista, afirma algo que puede servir para cerrar este texto: «Como artista creo que tengo que hacerlo todo, y no hay arte menor ni mayor. Lo del arte es una manera de pasar por esta vida».

Su práctica de la fotografía encaja perfectamente en esta filosofía. Una obra que aparece conectada por diversas vías al resto de su obra creativa, sin dejar de afirmarse como un trabajo singular que entiende la especificidad y el lenguaje propio de la fotografía.

Referencias bibliográficas utilizadas y mencionadas en el texto

Afal [números 19 (julio – agosto 1959) y 23 (marzo – abril 1960)]

Arquitectura. Órgano del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid

María Soledad Álvarez Martínez, *Entorno Camín*, Museo Barjola, Gijón, 2009

Pierre Bourdieu, *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003

L. Figuerola-Ferretti, *Rubio Camín o la madura juventud*, Ateneo, Madrid, 1957

Miguel Logroño, *Camín*, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1974

Claudio Marra, *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, Bruno Mondadori, Milán, 2012

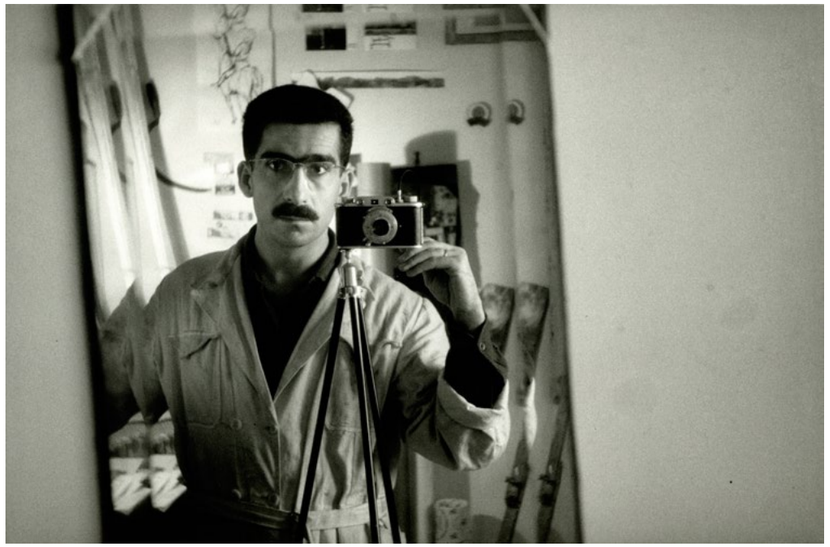
Rubio Camín, pintor. 1947 – 1960, Urrieles Ediciones de Arte / Fundación Municipal de Gijón, Gijón, 1989

Laura Terré, *Historia del grupo fotográfico AFAL. 1956/1963*, Photovision, Sevilla, 2006

CATÁLOGO

Justo en el muelle, 1957

Gelatina de plata



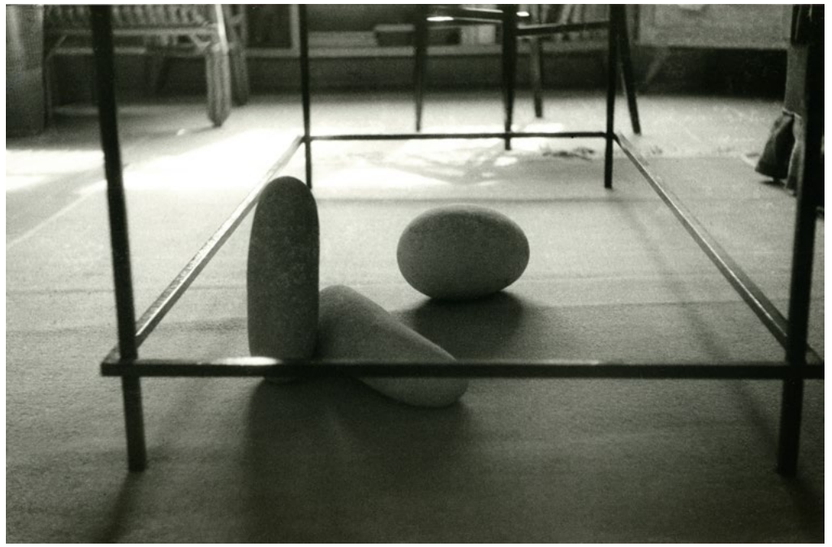
Autorretrato, 1958
Gelatina de plata

Pedro Quirós y familia, 1958
Gelatina de plata

Gómez, Cualladó, Masats, 1958
Gelatina de plata

Ladis, barrio de la Concepción, 1958
Gelatina de plata

Pecera, 1958
Gelatina de plata



Mesa con las piedras, 1958
Gelatina de plata

Trini pintando con las niñas, 1958
Gelatina de plata

Antonio y Angelita en su casa, 1959
Gelatina de plata

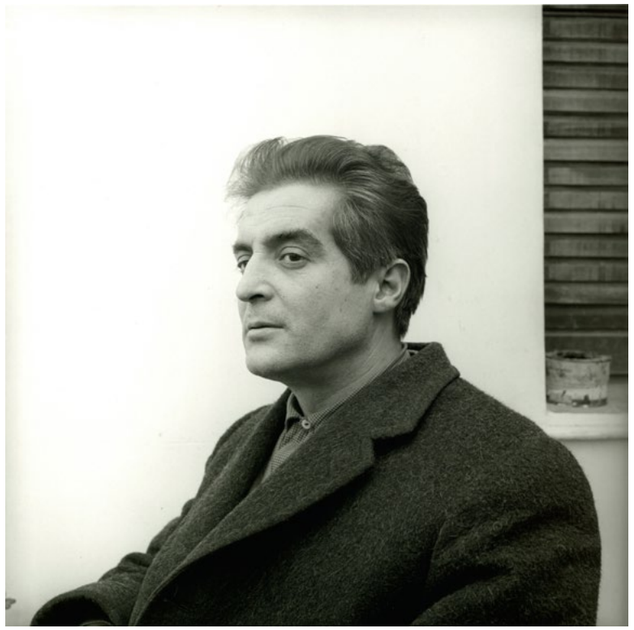
El muelle de noche, 1959

Impresión digital sobre papel Hahnemüle fine art

Final del viaje a Zaragoza, 1959

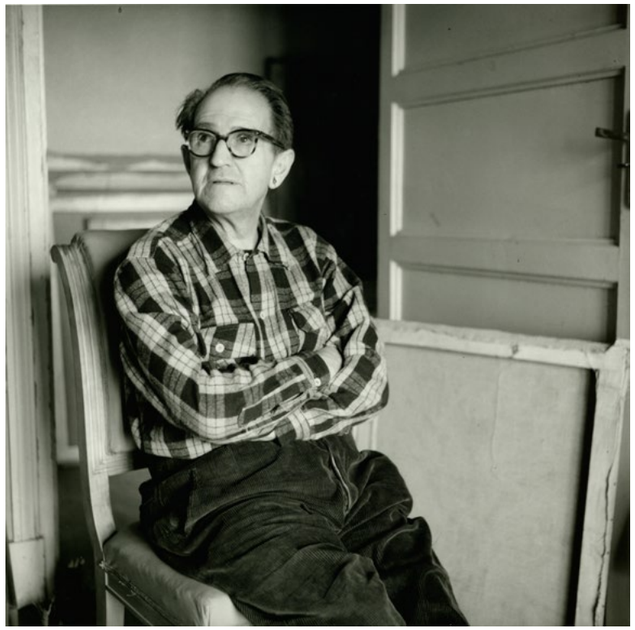
Gelatina de plata

Francisco Farreras, 1959
Gelatina de plata



Manuel Viola, 1959
Gelatina de plata

Encarnación Viola, 1959
Gelatina de plata



Pancho Cossío, 1959
Gelatina de plata

Plaza del pescado, 1959
Gelatina de plata

Paisaje urbano, 1959
Impresión digital sobre papel Hahnemüle fine art

Periódico de prueba, 1959
Gelatina de plata

Sin título, 1959
Gelatina de plata

Huevos, 1959
Gelatina de plata

Huevos, 1959
Gelatina de plata

Mano de Morilla con la Retina, 1959
Gelatina de plata

En la obra de Laorga, 1959
Gelatina de plata

Luis Laorga, urbanización El Encinar de los Reyes, 1959
Gelatina de plata

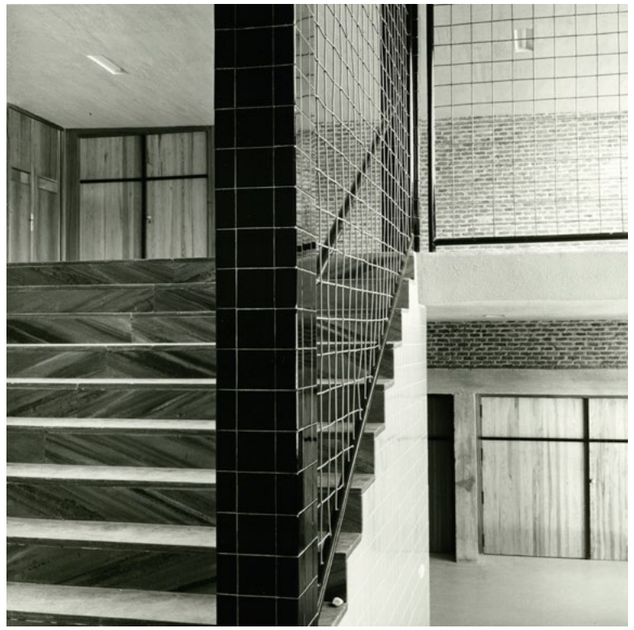
Luis Laorga, urbanización El Encinar de los Reyes, 1959
Gelatina de plata

Luis Laorga, urbanización El Encinar de los Reyes, 1959
Gelatina de plata

Luis Laorga, urbanización El Encinar de los Reyes, 1959
Gelatina de plata

Luis Laorga, urbanización El Encinar de los Reyes, 1959
Gelatina de plata

Luis Laorga, colegio Nuestra Señora del Recuerdo, 1959
Gelatina de plata



Luis Laorga, colegio Nuestra Señora del Recuerdo, 1959
Gelatina de plata

Luis Laorga - José López Zanón, casa en Concha Espina 73, 1960
Gelatina de plata

Sáenz de Oiza - Luis Laorga, basílica de La Merced, 1967
Gelatina de plata

Ontañón, 1960
Gelatina de plata

La Palangana en las escaleras de la iglesia de la Ciudad Universitaria, 1960
(*Primera comunión de Mónica*)
Gelatina de plata

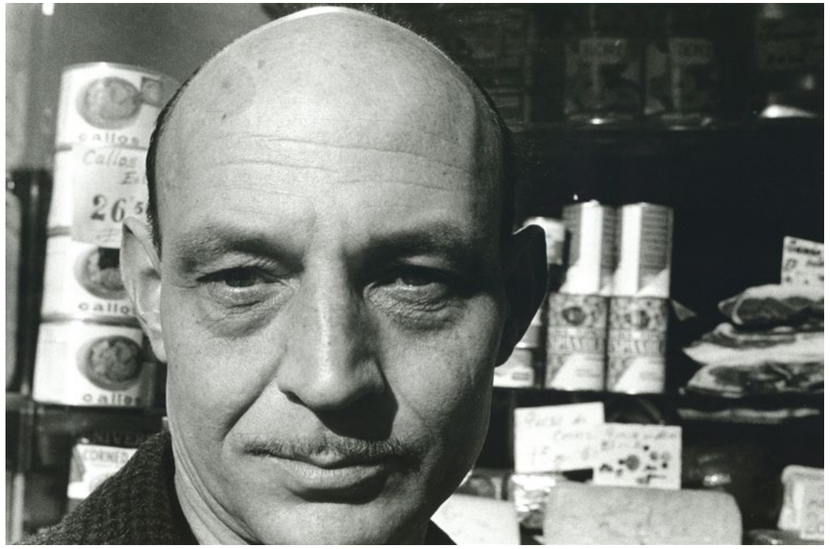
Sin título, 1960
Gelatina de plata

Colcha de Eulalia, 1961
Gelatina de plata

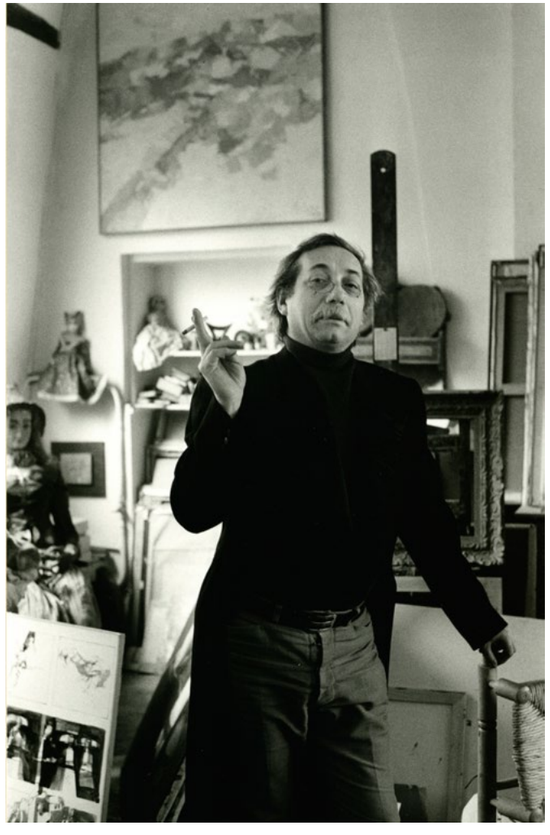
Estudio pinchos santuario de Aránzazu, 1961
Gelatina de plata

Alto de Antromero, 1963
Gelatina de plata

En casa de Mario con la televisión, 1964
Gelatina de plata



José Hierro, 1965
Gelatina de plata



Orlando Pelayo, 1976
Gelatina de plata

Carmen, 1977

Gelatina de plata

Xixón | Cultura y Educación