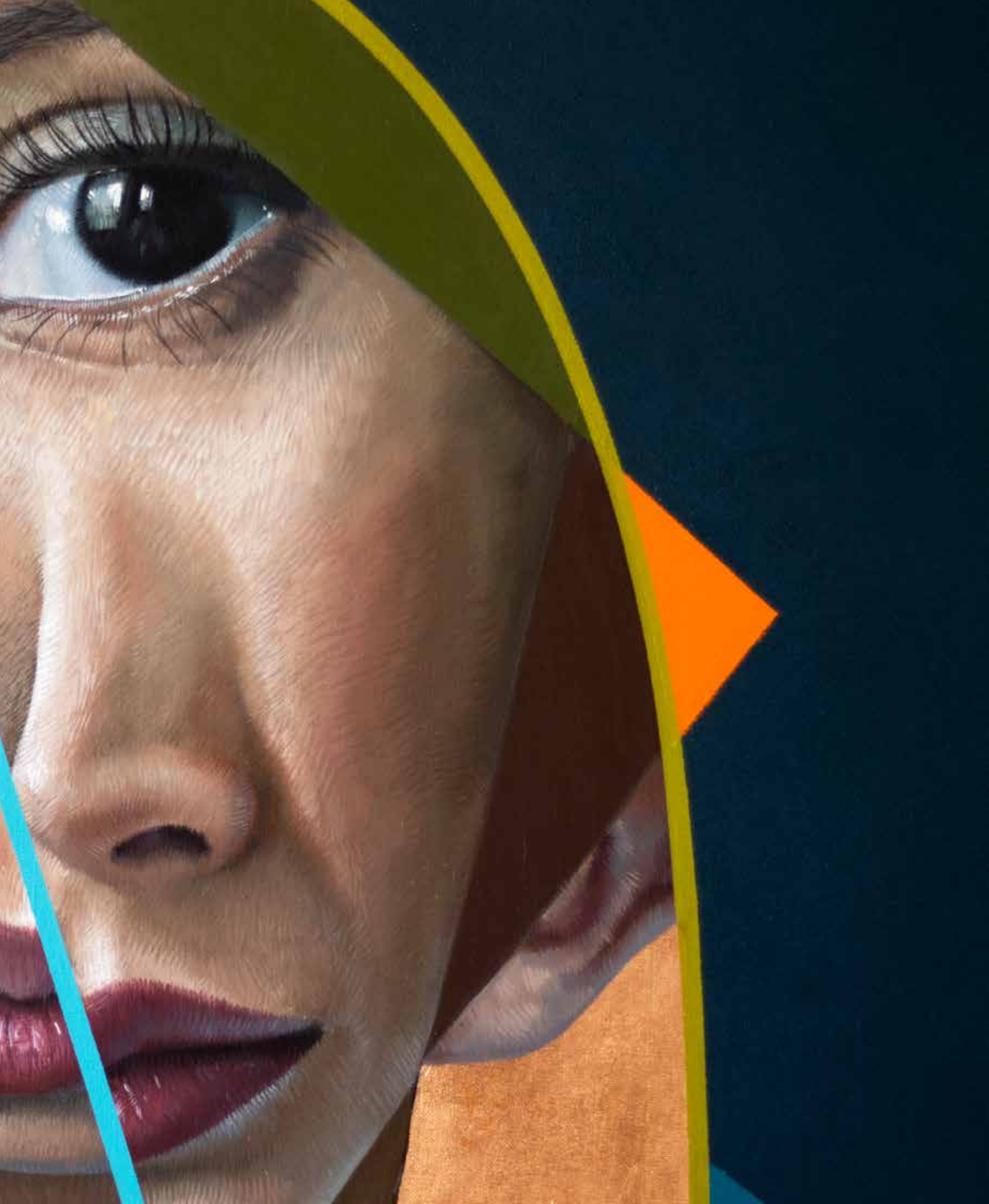
LA SENCILLEZ DE LO COMPLEJO

LA SENCILLEZ DE LO COMPLEJO

Sala de Exposiciones de la Antigua Escuela de Magisterio

27 de septiembre - 15 de noviembre de 2023

Universidad de Jaén



CATÁLOGO

Edición
Publicaciones de la Universidad de Jaén
Vicerrectorado de Cultura
1ª edición. Septiembre 2023

Coordinación
Ángel Rodríguez Carrasco. Rampa.pro

Fotografías
Álvaro Herrera Serón. Rampa.pro

Impresión
Gráficas La Paz de Torredonjimeno

ISBN
978-84-9159-541-0
Depósito legal
J-511-2023

EXPOSICIÓN

Organización y coordinación
Vicerrectorado de Cultura
Servicio de Actividades Culturales

Comisariado
Valle Galera de Ulierte
Ismael Amaro Martos

Montaje
Arquimera SL
Rampa.pro

Transporte
Rampa.pro

PRESENTACIÓN

Nicolás Ruiz Reyes
Rector Magnífico de la Universidad de Jaén

En el marco del 30 aniversario de su creación, la Universidad de Jaén, en su firme apuesta por la cultura y el arte contemporáneo, continúa acercando a la comunidad universitaria, en particular, y a la sociedad, en general, la obra de jóvenes creadores giennenses mediante la exposición *La sencillez de lo complejo,* dedicada a Miguel Ángel Belinchón —conocido como Belin (Linares, 1979)—, en la sala de la antigua Escuela de Magisterio.

Nos encontramos, en esta ocasión, ante un artista de proyección internacional en pleno auge; un grafitero que, inspirado fundamentalmente por Picasso, posee un estilo hiperrealista y cubista que no deja indiferente. De hecho, esta muestra también coincide con la celebración del 'Año Picasso', gran conmemoración cultural auspiciada por los gobiernos de España y Francia con motivo del cincuenta aniversario del fallecimiento del genial artista.

Comprometido con su tierra, Belin es el director creativo y el alma del 'Espacio Rampa', situado en la ciudad de Linares y creado con el objetivo de difundir y apoyar tendencias artísticas actuales a fin de generar redes internacionales que fomenten la creación contemporánea.

Gracias a esta exposición y a su catálogo, nos aproximamos a catorce retratos representativos del Post-neocubismo, nuevo estilo desarrollado por Belin, en el que da rienda suelta, con absoluta libertad, a líneas, fórmulas geométricas, planos, luces y sombras.

En definitiva, la Universidad de Jaén sigue trabajando por favorecer y fomentar, como institución pública, la promoción y creación artísticas, en aras de cumplir la tercera misión universitaria, a saber, la transmisión de la Cultura.

LA SENCILLEZ DE LO COMPLEJO: BELIN EN LA LÍNEA DEL TIEMPO

Ismael Amaro Martos
Universidad de Jaén

Introducción

Algo se debe estar haciendo mal en el ámbito científico para que la publicación más importante y completa de la obra de Belin (Linares, 1979) hasta la fecha sea un trabajo académico francés (BONO, 2021). No es por desmerecer este escrito, nada más lejos de la realidad. Lo que resulta paradójico es cómo en este sector, especialmente en España, aún se repelen determinadas manifestaciones artísticas y más si estas vienen de artistas en activo. La historia del arte es, como su propio nombre indica, una disciplina que mira al pasado, pero qué es el pasado, sino aquello que es anterior al presente. Aunque cierta parte de la historiografía se ha preocupado por el grafiti en sentido contemporáneo[1], a menudo los investigadores españoles encuentran barreras para publicar sus trabajos sobre arte actual en revistas científicas nacionales, lo que altera su electa línea de investigación y, en consecuencia, el conocimiento y el reconocimiento de artistas como Belin. Por eso, es necesario que, más allá de las exposiciones en galerías de arte y los textos divulgativos que de ellas derivan, se desarrollen este tipo de propuestas en el marco científico, que den visibilidad a la trayectoria de creativos vinculados al arte urbano.

El caso de Belin es excepcional, porque su producción no se limita al grafiti. De hecho, si no fuera así, difícilmente se podrían reunir físicamente sus obras y montar una exposición como la que ahora acontece en la Universidad de Jaén. Esta muestra, titulada *La sencillez de lo complejo*, consta de catorce retratos representativos de la etapa actual del grafitero linarense. Estas obras también son el reflejo de una larga tradición artística, así como de sus referencias y sus referentes, que deben ser analizados en profundidad para conocer la magnitud de su producción y el papel que ocupa dentro de la historia del arte. Por eso, en este trabajo se aborda la obra de Belin como heredera de una serie de movimientos y artistas que justifican las características de sus dibujos, pinturas y esculturas. Hasta llegar a la descripción de esas manifestaciones artísticas, especialmente de las vanguardias, se incorporan una serie de aspectos teóricos que reflexionan sobre el arte anterior hasta llegar a los ismos que han forjado su estilo.

1 Se refiere al movimiento artístico desarrollado a partir de los años sesenta y setenta del siglo pasado (LUQUE RODRIGO, MORAL RUIZ, 2021: 173).

Realismo, metarrealismo e hiperrealismo

> «el pintor, digamos, retratará a un zapatero, a un carpintero y a todos los demás artesanos, aunque no tenga ninguna experiencia en estas artes. No obstante, si es un buen pintor, al retratar a un carpintero y mostrar su cuadro de lejos, engañará a niños y a hombres insensatos, haciéndoles creer que es un carpintero de verdad. [...] La pintura y en general todo arte mimético realiza su obra lejos de la verdad, y [...] se asocia con aquella parte de nosotros que está lejos de la sabiduría y que es su querida y amiga sin apuntar a nada sano ni verdadero» (PLATÓN, 1988: 462).

En este extracto de la *República*, Platón (*ca*. 427 a.C.-347 a.C.) sitúa al lector en el mundo visible y lo hace partícipe de su teoría sobre las imágenes de los seres y las cosas sensibles. Esta forma de conocimiento indirecta sólo lleva a conjeturas, pues no te permite observar los objetos físicos y mucho menos las ideas, la base de su filosofía, por lo que para el autor clásico la pintura es un engaño[2]. Veintitrés siglos después del texto platónico, René Magritte (1898-1967) aún tuvo que aclarar que la pipa de su lienzo no era una pipa[3], pues llegó a una misma conclusión: la pintura puede llegar a ser un trampantojo para todos aquellos que están «lejos de la sabiduría».

Cuando Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.) defendió en la *Física* que «el arte completa lo que la naturaleza no puede llevar a término, en otros imita a la naturaleza» (1995: 72), quería decir que en el proceso de imitación se puede alterar la realidad copiada, pues como dice en la *Poética* «el pintor o hacedor de imágenes, necesariamente tendrá que imitar de una de las tres maneras posibles; o bien como eran las cosas o son, o bien como se dice o se cree que son, o como deben ser» (2004: 108). Por tanto, hace referencia al naturalismo cuando el artista intenta representar fielmente la realidad y al idealismo cuando perfecciona y supera posibles defectos o ausencias. Pero entonces, ¿en qué se diferencia el naturalismo del realismo? Esta pregunta, aparentemente superada, aún plantea algunos debates, por eso es importante aclarar que el realismo copia exquisitamente fiel la realidad, al tiempo que aporta la visión personal del artista. Mientras que en el naturalismo se reproduce lo que se ve con precisión, en el realismo se incorpora cierto carácter subjetivo, crítico o interpretativo (FATÁS Y BORRÁS, 2008: 177-178, 230 y 276).

Esta distinción es más fácil de entender si el discurso se remonta al Realismo como corriente artística de mediados del siglo XIX. Este estilo pictórico reproduce su realidad del natural, con una mayor preferencia por los exteriores para captar la luz y, en consecuencia, los volúmenes y las sombras. En este movimiento artístico existe, ante todo, un interés por ser naturalista, como se vino haciendo desde la Baja Edad Media (BALLESTEROS ARRANZ, 2015: 4). Si bien, huelga decir que el Realismo es ante todo social, por lo que más que el propio perfeccionamiento técnico, lo que interesó fue la elección de los temas (RIUTORT, 2010a: 111). En oposición a los mensajes políticos emitidos por las clases sociales superiores a través de las obras de arte en los movimientos anteriores (BALLESTEROS ARRANZ, 2015: 5), el Realismo puso el foco de atención en los personajes más humildes (SHANES, 2019: 12). Para la representación de estos sectores se tomó como inspiración la pintura barroca española, conocida en el París del momento gracias a la Galería Española del Musée

2 Sin ánimo de ser exhaustivo en la estética de Platón, cabe recordar que las cosas y los seres del mundo sensible participan e imitan las ideas, siendo la más alta la *Kalokagathia* (verdad, bondad y belleza), por lo que el ser humano debe aspirar mediante la inteligencia al conocimiento absoluto del mundo metafísico al que se refieren los escritos platónicos.

3 Núm. de inv. 78.7. *Ceci n'est pas une pipe*, 1929. Los Angeles County Museum of Art, Los Ángeles.

du Louvre (RIUTORT, 2010a: 111), promovida por el rey Luis Felipe (1773-1850) e inaugurada el 7 de enero de 1838, con obras como el *Joven mendigo* (ca. 1650) de Murillo (1618-1682)[4], adquirida en tiempos de Luis XVI (1754-1793) (BATICLE, s.f.). Esta relación con la pintura española, extensible a Goya (1746-1828), se aprecia en las obras de Honoré Daumier (1808-1879), con ejemplos como *La lavandera* (*ca.* 1863)[5]. Los famosos campesinos de Jean François Millet (1814-1875) también redundan en este carácter crítico social, aunque el mayor representante del Realismo fue Gustave Courbet (1819-1877), con obras como *Los picapedreros* (1849)[6] (RIUTORT, 2010a: 112).

En concordancia con el Realismo es posible encontrar una etapa más reivindicativa en la trayectoria de Belin, sobre todo cuando realizaba críticas sociales a través de los grafitis[7], como el dedicado a la pobreza infantil en Linares (2004) (ALMANSA MORENO, QUIROSA GARCÍA y LUQUE RODRIGO, 2014: 69) o *Compras de Navidad* (2007), en la calle Antón de Jaén de la misma localidad. Curiosamente, en el primero, también se aprecia cierto «murillismo» (BONO, 2021: 63), algo que no debe extrañar, pues es conocido su interés por el Siglo de Oro español, como se reconoce en la *Venus ante el espejo* (2010) que realizó con Myrhwan, ubicada en la calle Zambrana de su ciudad natal, con una clara referencia al lienzo de Velázquez (1599-1660)[8]. No obstante, en ella convierte el cándido ángel en un hombre deforme de rasgos muy marcados e incorpora un mendigo (LUQUE RODRIGO y MORAL RUIZ, 2021: 57), por lo que en este grafiti también se advierte un claro mensaje social. Para la exposición que ahora acontece en la Universidad de Jaén se ha escogido el *Caballero de la mano en el pecho* (2023), una obra que formalmente recuerda a la conocida de El Greco (1541-1614)[9], con puntos en común como la barba, el cuello de lechuguilla y, por supuesto, la mano en el pecho, aunque el personaje ha sido actualizado, hasta el punto de llevar un dilatador en la oreja. Belin, al igual que los realistas, muestra una visión personal del naturalismo más preciso e incluso se puede apreciar el ideal de belleza madura masculina que tiene el artista linarense. En 2019 ya presentó una propuesta análoga, si bien la paleta de color era más fiel al cuadro original, aunque en ella Belin no mezcla las tonalidades grises y mucho menos se acerca al tipo de pincelada del pintor afincado en Toledo (CHECA CREMADES, 1993: 301). Más libre aún es su interpretación de *La maja desnuda* (2023) , que también forma parte de esta muestra, en la que deja mucho más latente el concepto de belleza femenina de su tiempo y sus abultadas diferencias con el lienzo de Goya[10].

Como se puede deducir, el Realismo no inventó el realismo, ni tampoco lo hizo el Barroco español, pero este último sí que influyó en el desarrollo del primero en Francia, al tiempo que absorbió los avances del pintor de Fuendetodos (Zaragoza). Anteriormente, durante el Manierismo, con El Greco a la cabeza en España, las formas *alla maniera* miguelangelesca se alargaron y se distorsionaron de tal manera que, junto al estudio del color, hay quien habla de «antinaturalismo» (CHECA CREMADES, 1993: 301). Vasari (1511-1574), en *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori et architetti*

---

4 Núm. de inv. 933, MR 361. Musée du Louvre, París.
5 Núm. de inv. RF 2630. Musée d'Orsay, París.
6 Destruido en 1945, copia en: núm. de inv. Inv.-Nr. 89/30. 1926-1927. Galerie Neue Meister, Dresde.
7 Dice Belin (2019): «Dentro de mi obra ha habido muchas cosas que he tocado, porque he tocado la comida basura, he tocado la guerra, he tocado la anorexia [...]». Además de los temas de crítica social, destacan las caricaturas de sátira política, como *Súper Rajoy Nuestro Salvador* (2012), en la que aparece el expresidente español con unas tijeras, en alusión a los recortes económicos que llevó a cabo durante su mandato.
8 Núm. de inv. NG2057. 1647-1651. The National Gallery, Londres.
9 Núm. de inv. P000809. *Ca.* 1580. Museo Nacional del Prado, Madrid.
10 Núm. de inv. P000742. Museo Nacional del Prado, Madrid.

(1550)[11], exponía que los artistas de su tiempo exageraban de forma equivocada la atrevida y magistral configuración de las figuras de Miguel Ángel (1475-1564) y Leonardo da Vinci (1452-1519). Lo que no supo ver es que esa nueva generación aportaba un nuevo lenguaje diferente al propuesto por los artistas que le precedieron, puesto que «el objetivo que había perseguido obstinadamente la pintura desde hacía aproximadamente doscientos años, la reproducción fiel al natural y viva en las obras pictóricas, se había alcanzado por fin» (RAUCH, 2008: 343). Para conseguir este logro fue fundamental el descubrimiento de la perspectiva.

En el tratado *De Architectura* de Vitruvio (c. 80-70 a.C.-15 a.C.) (1997) se dieron las claves para la representación de los edificios en perspectiva, que tanta repercusión tendría en los siglos venideros, como recogió Santo Tomás de Aquino (*ca.* 1224-1274) cuando dijo que «la perspectiva [...] parte de los principios que le proporciona la geometría» (2001: 87). En el Renacimiento, Filippo Brunelleschi (1377-1446) fue el primero en comprender la complejidad de la representación de los edificios en recesión espacial, con su correspondiente línea de horizonte y punto de fuga, lo que más tarde se llamó perspectiva (STREHLKE, 2019: 29). Por su parte, Leon Battista Alberti (1404-1472) fue el primer tratadista en describir este proceso (McLEAN, 2008: 106) en su tratado *De pictura* (1435)[12]. A partir de la *Trinidad* (*c.* 1426-1427) de Masaccio (1401-1428)[13] se generalizó el interés de los pintores por la representación lógica de la perspectiva (STREHLKE, 2019: 29), reforzada mediante la técnica del *sfumato* de Leonardo (RAUCH, 2008: 343). Este virtuosismo es especialmente reconocible en *La Gioconda* (1503-1505)[14], por cierto, también reinterpretada por Belin para esta exposición en *Monalisa* (2023), por lo que vuelve a mostrar su interés por los autores clásicos, en este caso carente de toda perspectiva como es característico de su etapa actual[15], aunque el rostro de nuevo es tremendamente realista. En 2017 ya realizó otra relectura en la misma línea del lienzo de Leonardo titulada *Mona Lisa 2*.

La introducción del Impresionismo tras el Realismo y la aparición de las siguientes vanguardias no supuso una ruptura definitiva con el realismo, que como se acaba de resaltar siempre fue una de las máximas aspiraciones dentro del ámbito académico, en el que se formaron muchos de los artistas que más tarde transformaron esta situación. Entre la Primera (1914-1918) y la Segunda Guerra Mundial (1936-1945) el realismo fue un ejercicio de virtuosismo, pero también una oposición al arte de vanguardia (MUSEO NACIONAL THYSSEN-BORNEMISZA, 2005). En ese contexto nació el Realismo Americano de principios del siglo XX, un movimiento en el que los artistas no pretendían hacer una pintura trampantojo, a juzgar por la inevitable influencia del Impresionismo, especialmente en la plasmación de la luz y el color de un determinado momento y la pincelada corta y rápida (MARIÁTEGUI, 2014: 34 y 49), ejecución que también sigue Belin en sus retratos, aunque su pincelada resulta más atemperada (BONO, 2021: 54). Esta conexión entre Impresionismo y Realismo Americano es reconocible en los retratos de George Bellows (1882-1925) o las escenas de Edward Hopper (1882-1967), que en su intento por mostrar la vida cotidiana de los estadounidenses se advertía una clara inspiración en Degas (1834-1917), como ocurre en aquellas obras en las que muestra la soledad de las grandes ciudades americanas. En

11 Esta versión y la ampliada de 1568 se pueden consultar digitalmente en la Bayerische Staatsbibliothek de Múnich (identificador: BSB-ID 10253767 y BSB-ID 12970732 respectivamente).
12 En la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze se conserva una de las copias más antiguas de este tratado, con la colocación V.MIS 1256.6 y consultable en la versión digitalizada de acceso abierto (ALBERTI, 1540).
13 Basílica de Santa María Novella, Florencia.
14 Núm. de inv. MNR 779, MR 316. Musée du Louvre, París.
15 No ocurre lo mismo en el grafiti del Conservatorio de Música de Linares (2009) y la citada *Venus ante el espejo y hombre pidiendo*.

cambio, el famoso retrato *American Gothic* (1930) de Grant Wood (1891-1942) es mucho más purista[16]. Este lienzo es toda una oda al ámbito rural estadounidense, aunque algunos lo tomaron como una sátira del mundo alejado de la civilización (SHANES, 2019: 12).

En el Realismo Mágico predominó la pincelada minuciosa y precisa y la pintura se volvió nítida. Lejos de ser un retroceso, lo que hicieron estos pintores fue reformular la realidad representada, cosa que la fotografía no podía conseguir, como se detecta en los retratos de Dick Ket (1902-1940). En 1925 Gustav Friedrich Hartlaub (1884-1963) reunió a varios representantes del nuevo realismo en una exposición titulada *Nueva Objetividad*. A partir de entonces a esta corriente se le conoció de este modo en Alemania (SHÓROKHOVA, 2019: 257, 259 y 262), con autores tan interesantes como Alexander Kanoldt (1881-1939), Christian Schad (1894-1982) o Carl Grossberg (1894-1940), que mostró los avances industriales y tecnológicos de su tiempo. Si bien no todos los artistas de la Nueva Objetividad fueron estrictamente realistas, ya que muchos distorsionaron la realidad a pesar de su rechazo al Expresionismo, como Max Beckmann (1884-1950) o el más conocido de todos ellos, Otto Dix (1891-1969), con personajes imaginados, fantasmagóricos y deformes.

El Realismo Mágico está muy relacionado con el Surrealismo, que tomó a Sigmund Freud (1856-1939) como su «santo patrono». El médico austriaco estableció que el ser humano almacena en la mente o psique recuerdos y pensamientos de los que no es consciente, ubicados en el inconsciente y difíciles de reconocer porque se encuentran reprimidos por la sociedad y la razón. Según Freud estos deben ser liberados para resolver conflictos y síntomas que lo puedan perturbar de algún modo. El arte, al igual que los sueños, sirve como medio para mostrar los deseos ocultos y las vivencias que parecían haber sido olvidadas (POOKE y NEWALL, 2010: 160). Este se crea como vía de escape a esos pensamientos y recuerdos reprimidos, por eso en el análisis del «contenido manifiesto» se debe buscar el «contenido latente» (BAUDOUIN, 1972: 50-51 y 60). Esto recuerda a la teoría del neoplatónico Marsilio Ficino (1433-1499), quien expuso en *De Vita* (1489) que gracias a la melancolía el artista libera un «furor creativo» (PAUL, 2014: 177). Esto lo recogió de Aristóteles, quien defendió que todas las personas que han sido ilustres en filosofía, política, poesía o artes han sido melancólicas (TEAOBALDI, 2008: 231). La melancolía es una tristeza más tenue y constante que, según el filósofo griego, podía sacar a relucir las emociones a través de la catarsis, por medio de la piedad y el miedo. De acuerdo con la teoría aristotélica, de ese modo se alcanza la paz interior, lo que está muy relacionado con la «sublimación» freudiana.

Salvador Dalí (1904-1989) plasmó a través de su pintura una traducción precisa y consciente de imágenes delirantes, con la nitidez de la fotografía a pesar de ser ideas inconscientes (BOZAL, 2013: 251-253). La pintura «metarrealista» de Dalí cautivó a Belin desde su juventud, siendo uno de sus artistas favoritos y que más le inspira (BELIN, 2019). Lo más daliniano en la producción de Belin son, precisamente, los ojos. El hiperrealismo con el que los representa permite ver el interior de las personas retratadas y acercar al espectador a su psique (BONO, 2021: 39), especialmente a su melancolía, como defendían Aristóteles y Ficino. Dalí pintó con especial maestría los ojos, pero además los utilizó en multitud de ocasiones de forma individual. Por ejemplo, cabe recordar sus incursiones en el cine, tanto en *El perro andaluz* (1929), que realizó junto a Luis Buñuel (1900-1983), en la que un ojo es cortado con una cuchilla, y la escenografía plagada de

16 Núm. de inv. 1930.934. Art Institute of Chicago, Chicago.

ojos de diferentes tamaños que diseñó para la película *Recuerda* (1945) de Alfred Hitchcock (1899-1980), que parece ser un antecedente de los retratos de Belin.

De continuidad con estas nociones sobre el realismo en el arte, en los años cincuenta apareció en Estados Unidos y Reino Unido el Pop-Art, un movimiento inspirado en la publicidad y el cómic (DILON, 2001: 124). La sociedad se volvió consumista y mucho tuvieron que ver las llamativas ilustraciones y cartelerías, al tiempo que actores, músicos y demás personajes reconocidos se convertían en referentes a los que admirar e imitar. Cuando esta corriente irrumpió en la escena artística, especialmente la americana, pronto obtuvo el favor del público, conocedor de toda la cultura representada gracias a los medios de comunicación. La rápida asociación de estas imágenes supuso la democratización del arte, su disfrute y conocimiento. En 1962 la Galería Sidney Janis realizó una muestra colectiva titulada *Nuevos realistas*, con artistas de la talla de Roy Lichtenstein (1923-1997) y Andy Warhol (1928-1987). Del primero cabe resaltar, además de los puntos Ben-Day propios del cómic, el empleo de colores planos en el pelo y algunas partes del cuerpo de las figuras representadas, así como en los fondos (SHANES, 2019: 31, 37). Esos cortes de color pueden relacionarse con los que añade Belin en sus obras, especialmente cuando emplea colores primarios, como en el mural *Guerra y paz* (2018) de Vigo, en el retrato *Pablo Picasso 2* (2017) o, sobre todo, en su *Autorretrato* (2017). De hecho, Belin también decora alguno de los huecos con puntos, aunque más separados que los de Lichtenstein, como ocurre en *Dobby* (2017), la citada *Mona Lisa 2* o *Niña llora porque su paloma está herida* (2017), que forma parte de la exposición. En esta última también introduce las rayas, algo que era bastante habitual en su producción anterior, como se puede ver en *Mujer sonriendo a su luna* (2017) o *Mi amiga postneocubista* (2018) , que también está en esta muestra y en la que añade otros estratos puntillistas abstractos, reflejo de una evolución en su pintura. La propia temática de Belin también resulta bastante pop, con murales como el de *Joaquín Sabina* (2016) en Úbeda y el de *Raphael* (2021) en Linares[17], o lienzos como *Frida* (2017), *Rihanna* (2017), *Audrey Tatou* (2017), la serie *Le mode* (2022) y el propio *Pablo* (2017) y *Pablo Picasso 2*, al que hay que añadir *Mi colega* (2023) , que también forma parte de la exposición y tiene al pintor malagueño como protagonista. Todos estos retratos remiten a su vez a la colorista obra de Warhol, conocido entre otras razones por haber pintado a las celebridades más famosas de su tiempo. La serie *American Dreams* (2021) de Belin, con personajes de la Warner Bros, resuena a obras como *Look Mickey* (1961) de Lichtenstein[18] y los Mickey Mouse de Warhol.

El realismo generalizado del Arte Pop, muy familiarizado con la fotografía y la serigrafía, fue muy valorado por las clases menos formadas y conocedoras de la inclinación del arte hacia la abstracción. En ese contexto nació a finales de los años sesenta el Hiperrealismo en Estados Unidos y principio de los setenta en Europa. La pretensión de los artistas integrantes de este movimiento era crear obras pictóricas veraces, que consiguieran competir con la fotografía, aunque para ello a veces recreaban escenarios imposibles que diferenciaban las dos disciplinas (LUQUE RODRIGO, 2017: 106). En contraposición con los estilos anteriores que, por supuesto, nutren a artistas actuales como Belin, el Hiperrealismo se puede decir que sigue vigente, con la representación de escenas

17 Belin también aparece en el videoclip de la canción *Infinitos bailes* (RAPHAEL, 2016) del cantante linarense (LUQUE RODRIGO, 2019: 179-180; LUQUE RODRIGO y MORAL RUIZ, 2020: 63), una acción que también puede ser considerada pop.
18 Núm. de inv. 1990.41.1. National Gallery of Art, Washington D. C.

cotidianas dotadas de gran definición y nitidez. Habitualmente, estos artistas primero fotografían y luego utilizan diversos recursos técnicos, como proyectores o sistemas de trama, para trabajar sobre la pintura definitiva (DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN Y ACCIÓN CULTURA, 2014: 2). En cambio, Belin encaja sus obras a ojo (INDALO Y MEDIA PRODUCCIONES AUDIOVISUALES, 16/06/2020), una cualidad innata que ha venido facilitada con la ausencia de perspectiva en sus obras de pequeño formato[19]. Las imágenes presentadas por los primeros hiperrealistas carecían de emociones y se centraban en escenas no figurativas, al contrario que Belin, que destaca las expresiones, los gestos y las miradas. Quizás por ello se puede relacionar con Chuck Close (1940-2021), de los pocos de la primera generación que apuesta por el retrato (DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN Y ACCIÓN CULTURA, 2014: 3 y 5). De la tercera generación merece la pena detenerse en Clive Head, un pintor británico que, al igual que Belin, se interesa por la figuración, aunque grupal y dentro de espacios domésticos o públicos, pero captando los múltiples puntos de vista, lo que también lo relaciona con el artista linarense. Entre los autores actuales, generalmente con un carácter crítico o grotesco (RICO CLAVELLINO, 2013: 2), cabe destacar las esculturas hiperrealistas de Ron Müeck y Eugenio Merino[20], sin olvidar que en Jaén hay otros grandes autores dedicados al dibujo y la pintura hiperrealista, como Juan Francisco Casas o Miguel Scheroff (AMARO MARTOS, 2017: 34).

El camino hacia la abstracción

«Yo hacía mucho realismo perfecto, o sea, yo he utilizado mucho la proporción, trabajaba con la proporción, siempre proporción, proporción, proporción. Yo ya estaba harto. Yo ya pintaba por pintar, ya ni me gustaba. Ya era como pintar por vicio» (BELIN, 2019). De este modo Belin explicaba la causa del cambio de rumbo reconocible en su producción, anteriormente marcada por el realismo y la proporción, conceptos que, aunque van de la mano, no son lo mismo. La proporción tiene que ver con una relación ordenada de las partes que componen un todo para, de ese modo, conseguir una perfecta armonía (FATÁS Y BORRÁS, 2008: 266). Pitágoras (*ca.* 570 a.C.-*ca.* 490 a.C.) fue el primero en reconocer la importancia de las leyes matemáticas para conseguir el orden adecuado de las cosas, idea que también fue defendida por Platón (ECO, 2010: 61 y 66). Sócrates (470 a.C.-399 a.C.) habló de la euritmia, es decir, que la proporción de las partes que componen algo deben tener una medida correcta y buen ritmo, entendido como el orden de las partes. Aristóteles, por su parte, redujo la proporción al orden (TATARKIEWICZ, 2000: 109-110 y 159). Vitruvio diferenció la proporción o «aplicación técnica del principio de simetría», de la euritmia, definida como «la adaptación de las proporciones a las necesidades de la visión». Autores posteriores, como Plotino (205-770), San Agustín (354-430), Santo Tomás, Ficino, etc., asimilaron y continuaron con las ideas pitagóricas y platónicas. De la teoría a la práctica, como es sabido, Policleto (siglo V a.C.) realizó el *Dorífono* (450 a.C.), cuyas medidas fueron consideradas el canon para conseguir la proporción (ECO, 2010: 74-75). Este canon cambió con Lisipo (*ca.* 370 a.C.-318 a.C.) e hizo lo propio en los siguientes periodos históricos, con Villard de Honnecourt (*ca*. 1200-*ca*. 1250), Alberti en *De statua* (1464), Leonardo, Durero (1471-1528), etc. Esta búsqueda de la proporción fue de la mano de la evolución del realismo en la pintura y, con la aparición de las vanguardias, también se alteró la representación de los cuerpos.

---

19 En los murales trabajar sin cuadrícula es muy complicado, sobre todo cuando el muro es tan grande que resulta imposible ver la totalidad de la obra desde el andamio, pero como dice Belin «si hago eso le quito parte de mí a la obra» (BELIN, 2019).

20 Como antecedente al siguiente apartado, este artista, conocido por su obra *Always Franco* (2012), presentó en la pasada edición de ARCO la escultura *Aquí murió Picasso* (2023), una crítica al abuso de la imagen del pintor malagueño con fines comerciales.

Después del Realismo, los ismos fueron movimientos contrarios al arte establecido y tendieron a la innovación y las transformaciones más rompedoras. Además de los cambios políticos, económicos y sociales, el rechazo de los artistas impresionistas en los Salones de París es una muestra de la revulsión que supuso su arte y la inadaptación al academicismo vigente. La nueva forma de captar la realidad, más personal e intuitiva, se alejaba de la rigurosa formación artística. La evolución de la pintura de Édouard Manet (1832-1883) es un ejemplo de esa metamorfosis hacia una pincelada más cargada y menos precisa, para dar respuesta al interés por captar la impresión, especialmente lumínica. Esto se ve muy bien en los famosos nenúfares de Claude Monet (1840-1926). Belin también hace un uso impresionista de la luz en sus retratos, especialmente en aquellos que se conforman mediante finas pinceladas de distintas tonalidades, yuxtapuestas hasta llegar a los matices de las zonas del rostro más iluminadas, aunque su aplicación se resuelve en figuraciones hiperrealistas, como ya se ha señalado. Este goce por la armonía del color contrasta con la rotundidez de las marcadas líneas que limitan los personajes retratados que, sin duda, responden a la influencia de otras vanguardias.

La más importante para la obra de Belin fue, efectivamente, el Cubismo, pero para llegar a su desarrollo hay que detenerse previamente en los pintores postimpresionistas. El Postimpresionismo, al contrario que el Impresionismo, concedió a la línea la misma importancia que al color, además de ser un estilo más sintético o simplista (MARIÁTEGUI, 2014: 34-35), aspectos que son reconocibles en Belin, aunque, como se apuntaba, contrasta con el realismo que define sus retratos. Paul Gauguin (1848-1903) decía que «lo bárbaro es una forma de rejuvenecernos», pues entendía que reproducir la realidad provoca aburrimiento (DILON, 2001: 113). Esta premisa recuerda a las palabras de Belin señaladas al principio de este apartado. La pintura libre siempre será más divertida para el creador que la búsqueda de la perfección a través de la copia exhaustiva de la naturaleza. Este factor también fue un punto fundamental para el desarrollo de las vanguardias, en las que los artistas integrantes purificaban sus emociones a través de la catarsis, en términos aristotélicos, lo cual no afectaba sólo al espectador, sino fundamentalmente al artista. Esto se ha visto muy bien desde la concepción psicoanalítica del Surrealismo.

Como maestro fundamental del Postimpresionismo, Paul Cezanne (1839-1906) suprimió la perspectiva y la profundidad en sus obras y redujo interiormente su pintura a formas geométricas, que actuaban como estructuras básicas de las figuras y los objetos representados. La creación del mundo tenía una base arquitectónica y matemática, como ya apuntaban los pitagóricos, por eso el arte también debía seguir ese mismo mecanismo. Los motivos pintados se dividían, a su vez, en planos de color y eso les confería volumen. Esta «deconstrucción» resultó fundamental para el inicio del Cubismo, pero antes de que eso pasase, a expensas del Postimpresionismo, se realizó una exposición en el Salón de Otoño de París en 1905. En ella se reunieron obras de diferentes artistas que fueron catalogadas por Louis Vauxcelles (1870-1943) como *fauves* (fieras), por la fortaleza de los colores aplicados de forma plana, sin sombras, lo que provocaba grandes contrastes. Esto entronca con la obra del postimpresionista Gauguin. Como reacción al Impresionismo, el Fauvismo aportaba una visión más simbólica y subjetiva del color, que en el caso de Henri Matisse (1869-1954) era claro y alegre. Las obras de este autor tenían una estructura interna que aportaba equilibrio, por eso se puede afirmar que esta base geométrica también bebía de Cezanne. El dibujo, sin embargo, era muy simplificado (DILON, 2001: 114; RIUTORT, 2010: 129-130 y 154).

También en 1905 surgió en Alemania el Expresionismo que, a diferencia del Fauvismo, dio una mayor relevancia al dibujo. Esta corriente defendía que la pintura debía mostrar los sentimientos de los artistas, por eso tendía hacia la abstracción y deformaba los motivos y las figuras representadas, que no llegaban a disolverse (DILON, 2001: 111 y 120). En esta corriente también influyó la fotografía, que permitió que ya no fuera necesaria la representación fidedigna en la pintura. Los expresionistas optaron por la pincelada suelta y cargada, a través de líneas discontinuas y curvas que esquematizaban las imágenes (SHÓROKHOVA, 2019: 256). El trazo utilizado por Belin tiene cierto carácter expresionista, pero a diferencia de los artistas que formaban parte del movimiento, las líneas trazadas por el linarense en los retratos son limpias, tanto con el pincel como con el aerosol, porque esta última técnica sigue siendo la matriz del trabajo llevado al pequeño formato posteriormente. La concepción expresionista de los colores que rellenan los huecos que deja la línea concuerda con el Fauvismo, lo cual no es de extrañar si se tiene en cuenta que fueron dos movimientos análogos. Los colores también tienen una fuerte carga simbólica y no están elegidos azarosamente (RIUTORT, 2010b: 136-137).

Dentro del Fauvismo se incluía a Georges Braque (1882-1963) quien, influido por Cezanne y, junto a Pablo Ruiz Picasso (1881-1973), inspirado en las máscaras africanas y las esculturas íberas, fueron iniciadores del Cubismo. El nombre de este ismo se debió de nuevo a Vauxcelles, que definió esta pintura simplificada y geométrica como *petits cubes*, aunque sería Matisse el primero en ponerle un nombre al movimiento. Generalmente, en el Cubismo se diferencian dos etapas: Analítico y Sintético. La primera se desarrolló a partir de 1907, datación de *Las señoritas de Avignon* de Picasso[21]. Con esta obra el pintor malagueño culminó un proceso de transformación de su trabajo hacia el primitivismo, con el que rompió con la tradición realista y los avances en torno a la perspectiva y la figuración trazados en el Renacimiento. Con su aportación consiguió ir más allá del punto de vista único, al sumar varios planos en una sola imagen, para lo cual necesitó de la simplificación geométrica, sin la que hubiera sido imposible conseguir esa unificación (GAULTIER, 2019: 7, 12, 38 y 50). En cualquier caso, las obras del Cubismo Analítico se mostraban complejas y sobrecargadas de «cubos», como consecuencia del profundo estudio de la imagen. Esta conjunción superaba la propia realidad representada hasta ese momento, aunque lo hiciese de forma esquemática. Ni siquiera la fotografía, al menos en ese contexto, podía conseguir ese innovador resultado. A diferencia de muchas de las obras capitales de Matisse, en el Cubismo es posible encontrar cierta tridimensionalidad, ya que los colores no son aplicados de forma plana, sino que tienen varias tonalidades hasta llegar a las más oscuras y conseguir volumen. Si bien aquí no interesa el profundo estudio de la luz que realizaron los impresionistas, porque el objetivo de los cubistas siempre fue otro, más centrado en los planos y las líneas (MARIÁTEGUI, 2014: 34). Más tarde se imitaron e introdujeron texturas reales, especialmente en el *collage*, lo que hizo mucho más identificables los objetos (DILON, 2001: 115-116). Esta experimentación concuerda con el uso del pan de oro que actualmente Belin incorpora en obras como la ya descrita *La maja desnuda* o *María* (2013) , que se suma a la exhibición de la universidad giennense.

A partir de 1912 ya se puede hablar de un Cubismo Sintético, cuando los artistas encontraron el modo de representar la esencia de las figuras y los objetos, sin sacrificar la representación del espacio. Para conseguirlo se entregaron a la libertad compositiva y apostaron por la representación del espacio de forma conceptual (GAULTIER, 2019: 15). En el caso de Picasso la escena no miraba hacia el exterior, sino hacia el interior. Dicho de otro modo, el fondo era

21 Núm. de inv. 333.1939. Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York.

limitado, cerrado, incluso acogedor y, aunque inicialmente pareciera superficial esta definición, el «cubo» también era en este sentido una forma clave, aunque no siempre imperante (CLARK, 2017: 27-28). Los objetos se sintetizaron, se fragmentaron y se yuxtapusieron, al tiempo que se disolvieron los límites entre fondo y figuras. En 1914 se produjo la separación entre Braque y Picasso, lo que permitió una mayor individualidad y creatividad en el malagueño (LLORENS SIERRA, 2004: 73 y 472). A partir de ese momento se olvidó de la perspectiva y el colorido fue cada vez más intuitivo, combinado a veces con texturas. Picasso continuó esa experimentación cubista en los siguientes años, aunque interrumpida a partir de 1917, cuando volvió al realismo, como sucede en el *Arlequín [Léonide Massine]* (1917)[22]. Esto no supuso un abandono absoluto del Cubismo, pero sí una doble faceta en su producción (BALLESTEROS ARRANZ, 2016: 10-11).

El Cubismo como estilo artístico se dio a conocer en Barcelona a partir de 1912, pero no causó el suficiente interés en los pintores, aunque sí en los críticos. La irrupción del realismo en la obra de Picasso coincide con su vuelta a España, primero a Madrid y después a Barcelona. Eso no impidió que su presencia fuera decisiva para la absorción del Cubismo por parte de los artistas españoles, entre los que se encontraba un joven Joan Miró (1893-1983). Aunque el auge cubista hubiese pasado en Europa, los españoles empezaban a interesarse por Picasso y Juan Gris (1887-1927), otro compatriota afincado en París. España tendría sus propias aportaciones y conectaría con otras vanguardias originadas en la capital francesa, algunas de ellas descubiertas con la llegada de artistas internacionales a la Ciudad Condal con el estallido de la Primera Guerra Mundial, como Robert (1885-1941) y Sonia Delaunay (1885-1979) y Francis Picabia (1879-1953) (CARMONA MATO, 2017: 28, 32, 48 y 51). Entre los cubistas españoles, que formarían lo que se conoce como Neocubismo, merecen ser mencionados Daniel Vázquez Díaz (1882-1969) y Pancho Cossío (1894-1970), aunque para esta ocasión resulta imprescindible citar al giennense Manuel Ángeles Ortiz (1895-1984), que fue uno de los primeros españoles en llegar a la ciudad del Sena y codearse con Picasso (GALERA ANDREU, 2014: 22).

Sin atender en un principio a esta segunda generación cubista, Belin era conocedor de la obra de Picasso desde que comenzara en el mundo del grafiti, especialmente de la etapa más madura del pintor malagueño, en la que producía un Cubismo sin ataduras, a pesar de mostrar de forma sintética diferentes puntos de vista en un mismo plano. En concreto, hay un momento en la biografía de Belin que cambia por completo su estilo artístico por influencia del pintor cubista:

> «Yo pintaba a las espaldas del Museo Picasso [de Málaga] [...] y en eso fue cuando yo empecé a ver Picasso y a decir, ¿qué voy a hacer en este muro? Y yo dije: voy a hacer un cuadro de la hija de Picasso, lo voy a interpretar con mi hija. Y lo hice con mi técnica y lo hicimos en espray. ¿El resultado? Alucinante. La técnica era mía, pero el realismo mezclado con ese cubismo pues fue un descubrimiento que yo no me esperaba [...] Y trazar líneas, ya lo había hecho siempre con mi grafiti. Entonces fue cuando empecé a dibujar cubismo y leyendo Picasso a la vez. Fue cuando me di cuenta de que yo disfrutaba haciendo la desproporción [...] Ya había tocado el cubismo hace tiempo, hacía años, desde 2006, y ya había utilizado la desproporción casi desde que empecé a dibujar. O sea, yo había utilizado el realismo y el cubismo, lo había mezclado con el arte urbano y crear algo que no había hecho nadie nunca en el mundo, porque yo sé que al Cubismo se le podía sacar más provecho, porque me encanta, me encanta el Cubismo [...]» (BELIN, 2019).

22 Núm. de inv. MPB 10.941. Museu Picasso, Barcelona.

Con ese mural nacía el Postneocubismo, la tercera fase del Cubismo (RAMPA, 2022). Las obras que forman parte de esta exposición son un reflejo de ese nuevo estilo artístico individual, en el que se combina el hiperrealismo anteriormente analizado, con la libertad lineal y geométrica del Neocubismo. A pesar de ser una fase postneocubista, la producción de Belin recuerda a la etapa en la que Picasso ya era un pintor consagrado, alejado de Braque y con una identidad absolutamente reconocible. El linarense recoge del artista malagueño las fórmulas geométricas, más limpias que las de su referente; la suma de planos en uno solo, la introducción de luces y sombras, y la creación de volúmenes. Por citar algunas obras que no han sido analizadas aún y que forman parte de esta muestra, se puede comenzar por *Niña con su muñeca* (2018), un lienzo que claramente recuerda a *Maya con muñeca* (1938) de Picasso perteneciente a una colección particular, en la que Belin une diferentes puntos de vista a través de colores planos, dejando el realismo para el rostro de la niña y la muñeca. La yuxtaposición de diferentes planos hiperrealistas del rostro se plantea en *Estrella llameante* (2021), *Ella conversando* (2022), *Calíope* (2021) y *Entre el cielo y la tierra* (2021) en el que fusiona a un hombre y una mujer a través de diferentes cortes.

Como ya se ha visto en el grafiti de Málaga, Belin también retrata a sus familiares y allegados tal y como hacía Picasso, así lo anuncia en *Mi amiga postneocubista* (2018). Otro nexo de unión es que el pintor malagueño se inspiraba en artistas anteriores. Por establecer de nuevo una relación con Belin, Picasso reinterpreta el *Retrato de Jorge Manuel* (*ca.* 1600-1615) de El Greco[23] en una pintura titulada *Retrato de un pintor* (1950)[24] y *Las meninas* (1656) de Velázquez[25] en una serie de cuarenta y cinto obras de 1957[26], lienzo capital en la producción velazqueña, que, por cierto, también revisó Manuel Ángeles Ortiz[27]. La admiración que Belin siente por Picasso se advierte además en los retratos que ha realizado de él, como los citados *Pablo*, en escala de grises como el *Guernica* (1937)[28]; *Pablo Picasso 2* y *Mi colega*, en el que presenta dos frontales del malagueño con una nariz de perfil y dos orejas, una de frente y otra de perfil, todo ello plasmado fielmente, pero colocado en un cuello y un rostro cubista. En el periodo azul de Picasso, cuando aún no había surgido el Cubismo, pintó *Niña con paloma* (1901), perteneciente a una colección privada. Este tema sería retomado por Belin en *Niña llora porque su paloma está herida* (2017), que además recuerda a la madre con el niño muerto en sus brazos, que aparece a la izquierda del *Guernica*, y a la *Mujer llorando* (1937)[29]. La paloma es un tema recurrente en Picasso, que viene de su padre José Ruiz y Blasco (1838-1913). Finalmente, hay que decir que el linarense también se adentra en la escultura y se interesa por la cerámica, al igual que el malagueño.

Picasso y Dalí son los artistas que más han influido en el trabajo de Belin (BELIN, 2019), aunque es pertinente hacer alusión a otros autores que contribuyeron al reconocimiento internacional de las vanguardias junto a los pintores españoles. Entre ellos, se debe mencionar a André Breton (1896-1966), que en 1924 defendió que el Surrealismo

---

23 Núm. de inv. CE0097P. Museo de Bellas Artes de Sevilla.
24 The Rosengart Collection Museum, Lucerna.
25 Núm. de inv. P001174. Museo Nacional del Prado, Madrid.
26 Núm. de inv. MPB 70.433, 70.434, 70.435, 70.436, 70.437, 70.438, 70.439, 70.440, 70.441, 70.442, 70.443, 70.444, 70.445, 70.446, 70.447, 70.448, 70.449, 70.459, 70.460, 70.461, 70.462, 70.463, 70.464, 70.465, 70.466, 70.467, 70.468, 70.469, 70.470, 70.471, 70.473, 70.474, 70.475, 70.476, 70.477, 70.478, 70.479, 70.480, 70.481, 70.482, 70.483, 70.484, 70.485 y 70.490. MPB 113.292 (boceto). Museu Picasso, Barcelona.
27 Las cabezas femeninas a la manera de *Meninas* conservadas en el Museo de Jaén son: DO/BA00685 (1973), DJ/BA00687 (1975), DO/BA00684 (1976) y DJ/BA00688 (1976).
28 Núm. de inv. DE00050. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
29 Núm. de inv. T05010. Tate Modern, Londres.

era ante todo «automatismo psicológico», pues se trataba de un movimiento artístico que pretendía expresar por escrito, verbalmente o a través de cualquier otra manifestación artística el pensamiento sin las cohibiciones de la razón. Al igual que el psicoanálisis, esta corriente defendía el descubrimiento de nuevos mundos en el terreno del inconsciente (AMARO MARTOS, 2019: 14). Ya el Dadaísmo, al que perteneció Bretón, había propuesto que la obra se moviese por los sentimientos y no por la razón, y que dejara de ser una acción consciente para indagar en lo subconsciente (MARIÁTEGUI, 2014: 50). En ambas corrientes el automatismo cumplía un importante papel y dejaba a los artistas crear de forma libre, sin barreras, aunque en el caso del Surrealismo figurativo este resultase más cuestionable (RIUTORT, 2010: 169). En cambio, en la escritura automática o la abstracción tiene mucho más sentido, porque el artista escribe, dibuja o pinta sin pensar en lo que está haciendo, sólo deja brotar las imágenes del inconsciente. Belin pone en práctica el dibujo y la pintura automática, especialmente en las obras de pequeño formato que realiza con rotulador, en las que deja que la mano «elija» hacia donde quiere ir y traza una línea continua casi sin despegarse del papel, salvo para añadir pequeños matices (INDALO Y MEDIA PRODUCCIONES AUDIOVISUALES, 16/06/2020). Esto es lo que por medio del aerosol en pintura mural se conoce como *oneline*, como se puede ver de manera muy clara en el mural del hospital materno infantil de Jaén (2018), en *Guerra y paz* en Vigo o en *La cultura* (2018) en Querétaro, en los que rellena los huecos con colores planos y ojos hiperrealistas. Además de en los dibujos y los grafitis, también ha incorporado esta técnica en los trabajos a óleo, como sucede de manera muy clara en *Niña llora porque su paloma está herida* o *Mi amiga postneocubista*.

Por último, es necesario reconocer que los fondos de algunos retratos se encuentran más cercanos al Suprematismo, iniciado por Kazimir Malévich (1879-1935) en 1915, que al propio Cubismo. De hecho, la influencia del Cubismo sobre el movimiento ruso es innegable, aunque este se volvió más abstracto. Esta corriente buscaba la pureza del arte a través de formas geométricas que se alejaban por completo de la mímesis de la naturaleza. Los colores empleados se aplicaban sin sombras y producían una sensación de planitud, sólo alterada por las líneas (RIUTORT, 2010b: 189 y 191). Del mismo modo, en algunas obras de Belin, como *Inteligencia natural* (2023), incluida en esta exposición, se puede apreciar que, tras el rostro postneocubista, con partes hiperrealistas y ojos dalinianos, se esconde una conjunción de formas geométricas y líneas de colores muy relacionadas con las obras de Malévich. Este no es un hecho aislado, pues sucede en otras obras en las que las formas se escapan de la *oneline* y de la propia superposición de planos, como en *Rosa* (2021), en la que se ven triángulos, círculos y líneas. Además de las formas geométricas, Belin añade elementos como soles o lunas, lo que recuerda al surrealista Miró y a otro suprematista, Wassily Kandinsky (1866-1944), que pasó por el Fauvismo y el Expresionismo, pero a partir de 1919 se «geometrizó» y las formas y los colores se convirtieron en símbolos (DILON, 2001: 119-120).

Conclusión

Belin y otros artistas de su tiempo son el resultado de una larga tradición teórica y artística, que ha podido ser analizada brevemente a través de este trabajo. La renovación estilística no surge de la nada, sino que ensambla los avances anteriores, los reinterpreta y actualiza. Por eso, es importante que, cuando se asegure que la obra de Belin es fundamentalmente hiperrealista y cubista, se conozca el desarrollo de esos estilos para comprobar si, en efecto, definen el trabajo del artista linarense. Parte de sus retratos son efectivamente hiperrealistas en un sentido completo del término, pues no

sólo representan fielmente la realidad, sino que además son capaces de transmitir las emociones de los personajes que aparecen. En cuanto al Cubismo, mientras que en Picasso se da una simplificación de las formas en sentido primitivista, que provienen en cierto modo de la geometrización de Cezanne, lo que da lugar a una suma de planos superpuestos con los que pretende ir más allá de la propia visión unidireccional; Belin propone un expresivo trazo único que recuerda al automatismo dadaísta y surrealista, como consecuencia de su formación callejera como grafitero. Entre Cubismo y Postneocubismo existen evidentes conexiones estéticas, pero el modo de llegar hasta esos resultados es muy diferente. Además, la geometrización de los rostros en la obra del linarense tiende en los últimos años hacia el Suprematismo, sin olvidar que en ellos se advierte el recuerdo de otros ismos, como el Impresionismo, el Fauvismo, el Expresionismo y el Surrealismo.

Bibliografía

ALMANSA MORENO, José Manuel; QUIROSA GARCÍA, Victoria y Laura LUQUE RODRIGO (2014): «La vulnerabilidad del grafiti. Los nuevos retos del siglo XXI» en *Conservación de Arte Contemporáneo. 15ª Jornada*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, pp. 65-79.

AMARO MARTOS, Ismael (2017): «El devenir de la pintura española antes y después de Marcelo Góngora» en ALMANSA MORENO, José Manuel (coord.), *Marcelo Góngora. Pintor de ausencias*, Diputación de Jaén, Jaén, pp. 28-35.

AMARO MARTOS, Ismael (2019): «David Delfín y el arte como garantía de salud mental», *Eikón Imago*, 14, pp. 11-36.

ARISTÓTELES (1995): *Física*, Gredos, Barcelona.

ARISTÓTELES (2004): *Poética*, Alianza, Madrid.

BALLESTEROS ARRANZ, Ernesto (2015): *El realismo y el impresionismo*, Hiares, Madrid.

BALLESTEROS ARRANZ, Ernesto (2016): *Picasso*, Hiares, Madrid.

BATICLE, Jeannine (s.f.): «La Galería Española de Luis Felipe en el Louvre» en *Enciclopedia*, Museo Nacional del Prado, Madrid. <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/galeria-espaola-de-luis-felipe-en-el-louvre-la/85239104-2811-4b26-b4e5-3071ec9eaf52> [11/08/2023].

BAUDOUIN, Charles (1972): *Psicoanálisis del arte*, Psique, Buenos Aires.

BELIN (2019): *INSIGHT Creer y Crear | EL DOCUMENTAL DE BELIN*, YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=1QiWH-f5WCJE&list=PLZu-MfbXHQhoT_blgz_qCOSN9TqsBqmp6&index=6> [12/08/2023].

BONO, Laurence (2021): *Representación de las emociones en los retratos postneocubistas de Belin* [Memoria de investigación, Master 2 mention LLCER. Director: Philippe Merlo-Morat], Université Lumière Lyon 2, Lyon.

BOZAL, Valeriano (2013): *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España (1940-2010)*, La balsa de la medusa, Madrid.

CARMONA MATO, Eugenio (2017): «Arte recuperado (1916-1957). La modernidad española en la Asociación Colección Arte Contemporáneo» en INGLADA, Rafael (coord.), *Arte recuperado (1916-1957). La modernidad española en la Asociación Colección Arte Contemporáneo (junto al aurea de Picasso)*, Agencia Pública para la Gestión de la Casa Natal de Pablo Ruiz Picasso y otros equipamientos museísticos culturales-Asociación Colección Arte Contemporáneo, Málaga, pp. 19-131.

CHECA CREMADES, Fernando (1993): *Pintura y escultura del Renacimiento en España*, Cátedra, Madrid.

CLARK, Timothy J. (2017): «Picasso y la tragedia» en CLARK, Timothy J. y Anne M. WAGNER (coord.), *Piedad y terror en Picasso. El camino a Guernica*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN Y ACCIÓN CULTURA (2014): *Hiperrealismo 1967-2013*, Bilboko Arte Ederren Museoa, Bilbao.

DILON, Armando (2001): *Culturas y estéticas contemporáneas*, Maipue, Buenos Aires.

ECO, Umberto (2010): *Historia de la belleza*, Debolsillo, Barcelona.

GALERA ANDREU, Pedro A. (2014): «Manuel Ángeles Ortiz en la llamada Escuela de París» en SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.), *Manuel Ángeles Ortiz en las colecciones jiennenses. 20 noviembre 2014-13 enero 2015. Museo de Jaén* [cat. expo.], Fundación Caja Rural de Jaén, Jaén, pp. 19-28.

GAULTIER, Alyse (2019): *L'ABCdaire du Cubisme*, Flammarion, París.

INDALO Y MEDIA PRODUCCIONES AUDIOVISUALES (16/06/2020): «Belin, uno de los artistas urbanos más relevantes del mundo», *La tarde aquí y ahora*, Canal Sur Rado u Televisión, Sevilla. <https://www.canalsur.es/television/programas/la-tarde-aqui-y-ahora/noticia/1594373.html?utm_source=twitter&utm_medium=-canalsur&utm_term=ade97ad3-1900-4c30-bcd8-9e614371e649&utm_content=&utm_campaign=> [05/08/2023]

LLORENS SIERRA, Tomás (2004): *Nacimiento y desintegración del cubismo: Apollinaire y Picasso*, EUNSA, Pamplona.

LUQUE RODRIGO, Laura (2017): «La fotografía en la obra de Marcelo Góngora Ramos» en ALMANSA MORENO, José Manuel (coord.), *Marcelo Góngora. Pintor de ausencias*, Diputación de Jaén, Jaén, pp. 104-119.

LUQUE RODRIGO, Laura (2019): «Identidad e imagen de la ciudad contemporánea: los museos de arte urbano», *Ge-conservación*, 16 (*Arte urbano y Museo. Competencias e (in)compatibilidades*), pp. 176-185.

LUQUE RODRIGO, Laura y Carmen MORAL RUIZ (2012): «Entendiendo el arte urbano y público: valores artísticos, académicos y sociales», *Critica d'Arte*, 78, pp. 173-179.

LUQUE RODRIGO, Laura y Carmen MORAL RUIZ (2020): «El arte urbano como patrimonio inmaterial. Posibilidades para su protección y difusión», en *I Simposio anual de Patrimonio Natural y Cultural ICOMOS España*, Universitat Politècnica de València, Valencia, pp. 57-64.

LUQUE RODRIGO, Laura y Carmen MORAL RUIZ (2021): «Propuesta de análisis conservativo no material o material en casos de especial significación en arte y muralismo urbano: Jaén y Belin», *AusArt Journal for Research in Art*, 9 (2), p. 53. pp. 47-64.

MARIÁTEGUI, Jose Carlos (2014): *Las vanguardias: arte y literatura a principios del siglo XX*, Unaula, Medellín.

McLEAN, Alick (2008): «La arquitectura del Renacimiento Temprano en Florencia e Italia central» en TOMAN, Rolf (ed.): *El arte en la Italia del Renacimiento: arquitectura, escultura, pintura, dibujo*, H.F. Ullmann, Colonia, pp. 98-175.

MUSEO NACIONAL THYSSEN-BORNEMISZA (2005): *Exposición temporal «Mimesis. Realismos modernos 1918-1945». Del 11 de octubre de 2005 al 8 de enero de 2006*, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid. <https://www.museothyssen.org/exposiciones/mimesis-realismos-modernos-1918-1945> [11/08/2023].

PAUL, Andrea María Noel (2014): «El concepto de melancolía en Marsilio Ficino», *Eikasía: revista de filosofía*, 57, pp. 173-186.

PLATÓN (1988): *República*, Gredos, Barcelona.

POOKE, Grant y Diana NEWALL (2010): *Arte Básico*, Cátedra, Madrid.

RAMPA (2022): «Biography», *Belin*, Rampa, Linares. <https://www.belin.es/biography> [05/08/2022].

RAHAEL (2016): *Infinitos bailen*, YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=rF_YiH1y0FQ> [12/08/2023].

RAUCH, Alexander (2008): «La pintura del Alto Renacimiento y del Manierismo en Roma e Italia central» en TOMAN, Rolf (ed.): *El arte en la Italia del Renacimiento: arquitectura, escultura, pintura, dibujo*, H.F. Ullmann, Colonia, pp. 308-349.

RICO CLAVELLINO, Gloria María (2013): «Hiperrealismo pictórico y su evolución ligada al avance fotográfico», *Estudios sobre arte actual*, 1, pp. 1-7.

RIUTORT, Ana (2010a): *Arte Neoclásico y del siglo XIX*, Firmas, Miami.

RIUTORT, Ana (2010b): *Arte Contemporáneo*, Firmas, Miami.

SANTO TOMÁS DE AQUINO (2001): *Suma Teológica I. Parte I*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid.

SHANES, Eric (2019): *Tradición del Arte Pop: respuesta a la cultura de masas*, Parkstone International, Nueva York.

STREHLKE, Carl Brandon (2019): «Florencia vista por Fra Angelico, 1400-39» en STREHLKE, Carl Brandon, *Fra Angelico y los inicios del Renacimiento en Florencia*. 28 de mayo-15 de septiembre de 2019 [cat. expo.], Museo Nacional del Prado, Madrid, pp. 14-43.

SHÓROKHOVA, Arina (2019): «La magia de lo real. Realismo mágico en la pintura postexpresionista según Franz Roh», *La Albolafia: Revista de Humanidades y Cultura*, 18, pp. 254-265.

TATARKIEWICZ, Władysław (2000): *Historia de la estética. I. La estética antigua*, Akal, Madrid.

TEOBALDI, Daniel (2008): «Borges: entre la memoria y la melancolía, el olvido», *Revista de culturas y literaturas comparadas*, 2, pp. 230-241.

VITRUVIO POLIÓN, Marco (1997): *Los diez libros de arquitectura de Vitruvio*, Alianza Forma, Madrid.

RETRATOS QUE NOS RETRATAN

Óscar García García
Comisario, cofundador de PAC
y director de JUSTMAD y JUSTLX

Hoy en día, es evidente que adquiere gran importancia la visualización de imágenes y la forma en que ellas impactan en la retina del espectador. Cuando nos preguntarnos por cómo vemos,inmediatamente estamos reflexionando sobre nuestras experiencias e ideas. Imágenes, que tras ser percibidas, terminan de construirse en nuestro interior a través de las vivencias propias. En este proceso de composición, cuando estamos frente a una obra de arte, se produce una convergencia de dos miradas: la del artista o creador y la mirada del espectador. Porque queramos o no, somos fruto de una forma particular de «ver».

El artista BELIN, Miguel Ángel Belinchón (Linares, 1979), nos devuelve la mirada con sus retratos Postneocubistas. Lo hace a través de esos ojos llenos de realismo y vida, como punto focal de su pintura. Alrededor de estos ojos, el retrato se deconstruye para que sea el propio espectador el que vuelva a construirlo en su mente. Nos propone un juego donde la realidad se nutre de la abstracción, la compartimentación o los cambios de perspectiva y tonalidades. Por supuesto, el trabajo postneocubista de BELIN, tiene sus raíces ancladas en el arte moderno o de vanguardia con una clara influencia picassiana. Podríamos decir que nos encontramos ante una evolución o vuelta de tuerca del primer movimiento artístico de vanguardia del siglo XX: el Cubismo. Una tendencia que quiso plasmar en dos dimensiones la multiplicidad de los puntos de vista de cada objeto o persona, apoyándose en la geometría a modo de collage. BELIN va un paso más allá introduciendo el hiperrealismo pictórico y la estética del grafiti como elementos esenciales en la composición de la obra, creando un nuevo estilo artístico y un símbolo identificativo de su trabajo.

BELIN es el ejemplo perfecto del artista experimental, que se inspira en el pasado para mirar hacia el futuro. En su investigación del color, las formas y la composición, elige el Retrato. Desde el nacimiento de las manifestaciones artísticas el ser humano ha sentido la necesidad de retratarse. Convirtiendo esta representación en uno de los principales géneros dentro de la Historia del Arte y el retrato pictórico en toda una tradición artística. Pero qué ocurre cuando al retrato se le pide algo más; no solo la representación realista del retratado, sino también, representar su interior. BELIN,

inmerso en la corriente postneocubista, deja de lado la exactitud de los rasgos físicos del rostro, para dar paso a mostrar la psicología y alma interior de la persona retratada. Por este motivo, en sus retratos prima el interior, aunque eso requiera deformar o romper con el exterior; dejando ver esa parte más íntima y personal. Fragmentos realistas llenos de subjetividad, disgregados en una composición de planos y contraplanos de múltiples puntos de vista; que buscan como objetivo captar la esencia de cada persona.

La exposición *La sencillez de lo complejo* de BELIN en la Universidad de Jaén, es un reconocimiento al artista en su tierra. Reúne alrededor de 15 obras sobre lienzo de mediano y gran formato. Acompañadas de bocetos de diferentes etapas, para mostrar la primera idea o línea de la pintura final. Retratos Postneocubistas de personas cercanas al autor y referentes artísticos, en los que la realidad no es representada desde un único punto de vista, sino desde múltiples puntos en un afán de ampliar horizontes en el observador. Una delicada fusión entre Cubismo, Realismo y Arte Urbano.

La dicotomía entre tradición y modernidad, que podemos ver en los temas, referencias y técnicas empleadas en la obra de BELIN, se traduce en un acto de libertad. Un lenguaje plástico propio que nos mira fijamente mientras le devolvemos la mirada.

El Grito de Picasso 2022

BELIN, ARTISTA HIPERREALISTA DEL SPRAY Y CREADOR DEL POSTNEOCUBISMO

Valle Galera de Ulierte
Universidad de Zaragoza

Valle G.

Belin, apodo por el que eres conocido en el dominio hiperrealista del spray en la calle y con el que comenzaste a realizar murales hace ya veinticinco años (Domestika, 2017, 2m07s), inicias en el año 2016 la línea Postneocubista que presentas en formato cuadro en la galería 24 Beaubourg de París y que desarrollas aquí en la exposición *La sencillez de lo complejo* en la Universidad de Jaén.

Mientras creabas murales siempre has mantenido el trabajo de estudio, pero es ahora cuando te centras en la intimidad del taller para desarrollar otras técnicas pictóricas sustituyendo el spray por los pinceles, el óleo y el acrílico; el muro por los cuadros sobre lienzo y deconstrucciones en cajas enmarcadas.

Retratista de músicos desde los nacionales Joaquín Sabina a los internacionales Rihanna o Wiz Khalifa, actores o deportistas como Cristiano Ronaldo, te atreves también a personificar dibujos animados como el Pato Lucas.

En esta exposición realizas un giro temático reinterpretando a conocidas obras de la Historia del Arte como la *Mona Lisa* de Leonardo Da Vinci; *La maja desnuda* de Goya o *El Caballero de la Mano en el Pecho* del Greco y otras más indirectas como *Niña que llora porque su paloma está herida* que alude a un detalle del *Guernica* de Picasso. De hecho, homenajeas directamente a Picasso con el retrato titulado *Mi colega*. ¿Por qué Picasso?, ¿por qué realizas estás reinterpretaciones pictóricas?

Belin

Porque siento un nexo con Picasso. Para mí, él es uno de los pintores más cercanos de la Historia del Arte. Ambos somos andaluces y empezamos desde abajo, dibujando realista y proporcionado, y después hemos roto las normas transformado la versión clásica de la figura.

Picasso luchó por hacer lo que quiso, por la libertad del artista, y como él, en el postneocubismo, yo ya tampoco busco hacer lo más bonito, sino un equilibrio formal que para mí sea la perfección estética. Ambos compartimos esta búsqueda por diferentes perspectivas de una figura y en un solo plano.

Valle G.

El gran núcleo de tu exposición, catorce de dieciséis obras, son de bellas mujeres. Es una proporción mayor a cuando realizas murales, ¿quiénes son?, ¿por qué ellas?

Belin

Dicen de Picasso que su pintura es su diario y para mí también. Todas ellas, son gente importante y de mi entorno desde que empecé con los primeros graffitis hasta ahora. También incluyo a personas que voy conociendo. Les hago una sesión de fotos mientras hablamos y reímos para descubrir qué me transmiten. Al final, sólo pinto a quienes me inspiran un vínculo con el que pueda expresar lo que quiero.

De los hombres, me suelen encantar las arrugas porque son más fuertes que en las mujeres, como las de mi padre que murió hace un año, por desgracia, y de ellas me encanta buscar la suavidad y los tonos en la piel.

Valle G.

Sí, vemos cómo te deleitas en los tonos y suavidad de la piel desde la niñez de tu hija a la juventud descarada de la tatuadora Kat Von D. Buscas representar sus bellezas dentro de los cánones del ideal y, en muchas de ellas, abordas el deseo. Quizás no tanto con el desnudo que parece sintetizar el esquema del cuerpo, ¿por qué solo representas los desnudos en las reinterpretaciones?

Belin

Pues es verdad, aunque no lo había pensado. Aparte de en esta exposición, hice una versión de *Desnudo sentado en un diván* de Modigliani. Para mí tienen algo de sinceridad, es lo más cercano que puedes llegar a una persona desde lo visible, pero aun así, no puedes llegar a saber tras de sí.

Valle G.

Sí, en todos los cuadros en los que representas a mujeres hay cierta distancia. Resultan impenetrables, autónomas e incluso parecen cuestionarnos.

Y es que el escaso vacío del cuadro y el hecho de utilizar un formato vertical genera composiciones heráldicas con las que sitúas distancia. Además, la estilización modigliana de los cuellos estiran sus ojos hacia la parte superior del cuadro y, al ampliarlas de la escala humana, parecen dominar con su presencia y nos desafian como espectadores. Incluso aunque no nos miren directamente, simplemente porque tenemos que alzar la mirada para observarlas.

La seducción de sus miradas, el coqueteo en la postura o el uso del maquillaje no hace de ellas sujetos planos o sumisos, cada una parece tener una fuerte personalidad. Captas instantáneas emocionales: desesperación, ensimismamiento o tristeza que comparten con cierto desdén y sin dejarnos participar. Pero estos sentimientos son puntuales, no las definen como desesperadas, tristes o vulnerables.

Las definen como humanas, enfrascadas en su universo emocional. No piden ayuda, ni se dejan prender y, sobre todo, se alejan de las sonrisas complacientes que acostumbramos a observar en las redes sociales. ¿Qué espectro emocional intentas transmitir con ellas?

Belin

Por un lado, hay una belleza que quiero mostrar como dices y, por otro, con los gestos y expresiones intento transmitir cómo miro a las personas y, para mí, las mujeres son ante todo, seres humanos.

Otras veces, los sentimientos son los que yo quiero expresar a través de ellas. En la sesión de fotos les digo, imagínate que estás melancólica o que tienes pena, depende.

Es que no voy al psicólogo, ¡se lo cuento al cuadro!

Valle G.

Comentas en el documental *INSIGHT Creer y crear* que te formaste de forma autodidacta en la biblioteca y que, ante todo, eres resultado de tu contexto, ¿qué libros y quiénes te influenciaron en relación a la expresión del gesto?

Belin

Al final, te inspiras de todo. Tengo un montón de libros de arte y a lo mejor es lo que menos he leído. Te inspiras de un cartel de publicidad, o en películas de la infancia que con un mapa y una bicicleta tienes que buscar el tesoro como en los Goonies, Indiana Jones o ET.

Soy feliz al recordar algún momento de mi infancia, lo pasé tan bien, fui tan feliz que todo lo busco en la infancia. Por eso utilizo ahora mucho el óleo en barra, para rellenar, porque me da una libertad como si fuera un niño con la cera, ¿sabes?

Valle G

¿Entonces no encuentras inspiración dentro del mundo del arte?

Aludes directamente a la época cubista de Picasso en la forma descolocada de situar los elementos faciales al que le aportas detalle realista.

Juan Bordes (2003) señala que quizás Picasso utilizara y asumiera de ciertas láminas para aprender a dibujar composiciones agrupadas de fragmentos del rostro desde varios puntos de vista dando resultado a creaciones entendibles hoy en día como cubistas, aunque en realidad fuesen resultado de la falta de espacio en el papel (p.74). ¿Has utilizado este tipo de láminas para aprender a dibujar o te han servido de inspiración?

Belin

¡Qué guapo! Pues no, no lo conocía. Nunca he trabajado con manuales para aprender a dibujar, lo único es un calendario que tenían mis padres del Círculo de Lectores, en el que sale una imagen de un animal con un humano. Me marcó para pintar en la fundición a mujeres con cabezas de otros animales, me encanta el surrealismo. Lo que puede parecer feo para mí es bonito. Al final, tenemos una concepción de la belleza inculcada cuando está más allá de lo que ves.

Pero todas las técnicas que pueda utilizar: spray, acrílico, óleo, acuarela...son mías, nunca he visto un libro de cómo se hace ni lo aprendí en la Escuela de Arte José Nogué de Jaén. Ni siquiera terminé el bachillerato, me aburría dibujar del natural utilizando el carboncillo y midiendo con un palo, haciendo rayas. ¡Yo no quiero hacer rayas, si ya lo veo! Para mí fue nefasto.

Valle G.

Sin embargo, al observar el espectro emocional que presentas, a mí sí me asaltan a la mente varios referentes del arte. Desde las láminas utilizadas como iconografía de apoyo o para aprender a dibujar del pintor real francés Charles Le Brun

del siglo XVIII a artistas contemporáneos como Bill Viola en *The Greeting* (1997), basándose en *La Visitación* de Jacopo Pontormo (1528-29) u otros más cercanos como el giennense Santiago Ydáñez, quien trae estos gestos entre burlescos y tenebrosos en sus primeras composiciones.

Belin

Ah, sí, de Ydáñez me encantaba la expresión de los cuadros, son muy inspiradores. La primera vez que lo vi dije ¡qué guapo, qué expresión más loca! Me inspiró para el retrato de mi padre en la Cruz. Y el Niño de las Pinturas es el que más, sobre todo cuando componía con manchas de verde cobrizo oxidado.

Lo que he visto ha sido un montón de revistas de grafitis y he viajado por el mundo para verlos. Es una forma de expresión muy exagerada. Piensa que las letras cada vez tienen que ser más difíciles, más agresivas, que salgan de la pared...Todo para resaltar o ensalzarlas en la calle, es como el teatro. El teatro necesita hacer que los gestos sean más fuertes, más agresivos, son más reales que en las películas, y en la calle necesitas que sean más expresivos para que llame la atención.

Valle G.

Sin duda, en ese llamar la atención, los solemnes gestos renacentistas pasan a otros códigos más burlescos y callejeros como "sacar los morros" o la lengua, morderse el labio, guiñar un ojo o hacer una "v" de victoria con las dos manos, poses instantáneas para las cámaras y las redes sociales, pero no habituales en los cuadros. Sin embargo, en tu obra trasladas con humor poses antiguas como la elegante y honorable de *El Caballero con la mano en el pecho* a otros más vacilones y propios de raperos entre mezclando tradición y actualidad.

En general, la mirada burlona envuelve a todo el trabajo, desde el título desafiante de *Mi colega* para referirte a una figura tan consagrada como Picasso, como al propio modo de componer los retratos.

La distancia y solemnidad de la paleta de colores nos dirige a un mundo clásico que contrapones a la deformación caricaturesca y a la descomposición del rostro como si de un puzzle se tratara, jugar a desafiar el límite de la deconstrucción sin llegar a perder la personalidad de la retratada.

Ese límite me recuerda a la obra de Julian Opie, que con el mínimo de trazos busca sintetizar el retrato humano al extremo sin llegar a convertirse en símbolo anónimo. En tu caso, también es clave la síntesis, junto con la deformación, ¿qué elementos sintetizas para llegar a la esencia del rostro?

Belin

Al final, me centro en los ojos y la mirada, que para mí es lo primero y la boca también es superexpresiva. La cara tiene que tener unas cosas básicas y otras como la oreja puedo incluso eliminarlas.

Valle G.

¿Y en el cuerpo?

Belin

Al pintar el brazo hago la mano, pero no el codo y en el cuerpo desnudo los pies y los pechos, pues son partes que me

gustan y son expresivas, especialmente el pecho, del que me gusta rescatar el pezón que en sí, para mí, es una obra de arte. Siento que pintarlo es retratar una forma, que no un objeto, retratar la belleza, igual que podría encontrar la belleza en la rodilla. El pubis, sin embargo, es una parte muy íntima de esa persona.

Las partes que quito es porque no son fundamentales y, de las selecciones, puedo variar tamaños, componiendo hacia una perfección, que sólo percibo cuando termino la obra. Por ejemplo, el círculo que surge en la mano de María es perfecto, pero no lo ideé de primeras.

Valle G.

¿Y por qué te interesa la desproporción y la caricatura en el retrato?

Belin

Para mí no se trata de desproporciones o caricaturas, están proporcionadas pero no en el canon de la supuesta mujer perfecta.

De chico, hacía muñequitos que se parecían a mí y quizás a ti te parecen caricaturas, pero yo no lo concibo así. Tampoco en los dibujos irónicos de Mariano Rajoy o de Obama, porque la cara no la deformo, no pienso en ellos como caricaturas, sino en personajes larguitos.

Marco y su mono Amelio, 2010

Valle G.

Es tras estos personajes de extremidades alargadas entre la ilustración y la pintura de Salvador Dalí, influenciado quizás por la admiración que te produjo en la infancia "La Tentación de San Antonio" (Domestika, 2017, 7m07s), cuando comienzas a jugar a malear el rostro sin llegar a la deformación, porque se mantiene en lo posible.

Manuel Jesús, 2009. Spray sobre madera

Me refiero a cuando has estirado físicamente con cuerdas que tiraban de anzuelos engarzados a trozos de DM sobre los que pintas partes del rostro tirantes, jugando ya con lo bidimensional y trimimensional, mezclando las tensiones pictóricas, psicológicas y físicas de la escultura. Rostros dúctiles pero no deformes como dices, pues los hilos tensores modelan sin dolor, la expresión muy exagerada que de otra forma no sería posible. El grito que la calle exige para ser mirada, aunque lo plantees en formato cuadro.

En tu evolución, los hilos tensores que configuran la distorsión del rostro, salta a la línea.

Son tres tipos de líneas diferentes que se unen en un garabato: la del contorno, que utilizas para separar tu figura de los abigarrados fondos del muro callejero; la que genera tensiones internas y deforman el rostro; y la que organiza la composición.

Volviendo a tu clave de humor, y con la idea de caricatura, al ver tu obra me lleva al dicho "con un seis y un cuatro te hago un retrato" y, sí parece que con la misma soltura, modelas elásticamente la línea para sintetizar con descaro el contorno sintético. La flexibilidad de la línea también me recuerda a los tags que embrollan los muros de nuestras ciudades, base de la cultura del spray, a las primeras firmas que realizabas como "Slam Master".

Líneas en movimiento realizadas en pintura o alambre, que contornea, que se retuerce entrando dentro de donde irá el dibujo porque, con ella, generas el orden del espacio, dirigiendo qué será cuerpo, rostro y el resto, la separación, el fondo.

Sin embargo, no es tan sencillo, ni el contorno es tan definido, ni las perspectivas del rostro coinciden con estas separaciones interiores y, en ocasiones, es la línea la que une (y no separa) al sujeto del fondo, creando masas de color con los que organizar las fuentes de luz.

Aparentemente una propuesta sencilla que, como índica el título de la exposición, esconde mayor complejidad. ¿Qué es para ti la línea? ¿Podría existir esta serie sin la línea?

Belin

Para mí, la línea es superimportante. Tú puedes dibujar lo que quieras o inventártelo, pero está basado en la naturaleza, con lo cual ya existe. Pero la línea, el trazo que hacemos, no existe, porque al dibujar un tronco hay un cambio de continuidad de textura o de volumen, un cambio de color. Somos nosotros, los humanos, los que hemos descubierto la línea.

Al principio, cuando empecé con el Postneocubismo, la línea era más contenida. Iba contorneando la forma: la cara, la boca, la nuez, la oreja, pero ahora en los cuadros de los últimos meses, a la línea le estoy dando su importancia. Ya va sola, no tiene por qué estar limitada a una forma, se puede liberar. Se reivindica a sí misma, es pura expresividad, está viva. La gente le da importancia al dibujo, pero no a la línea, no se dan cuenta de lo que hay detrás de ella, ¡es la única invención del artista! Es como si mi cuadro fuera doble, mi parte y la de la línea.

Ya con la obra del *One Line* todo está hecho de un solo trazo. No busco una proporción, ni que se parezca a otra cosa. Quiero que sea ella misma, con otra idea de proporción o belleza.

Valle G.

También utilizas la línea para crear signos gráficos como el sol tras Picasso, las bandas de su camiseta marinera o las tramas del sombreado, más propias del diseño gráfico o las formas del cómic. Con ellos, abandonas la mímesis de la realidad, nos sacas de la lenta contemplación para cortocircuitarnos con pulsiones rápidas, nos diriges a consumir al instante mensajes, comunicaciones visuales: "esto es un sol", en vez de deleitarnos con la superficie rugosa, caliente y humeante del astro rey. Con el símbolo, nos sacas de la mirada lenta de la observación a la rápida sociedad en la que vivimos, donde las imágenes se capturan en fugaces miradas. Dos formas interrumpidas que aúnan o enfrentan a dos generaciones diferentes, los que observan lentamente y los que consumen imágenes a velocidades vertiginosas.

Pero la fascinación por la línea no termina aquí, este mundo de la línea hecha signo, la incluyes desde el realismo, rizando el rizo. Son las exageradas líneas de maquillaje, dibujos gráficos para enfatizar la mirada o los tatuajes sobre la piel, símbolos que gritan una identidad y cultura de los retratados, dibujo sobre pintura. Decididamente, pareces más pintor de la línea que de mancha.

Belin

Como dices, no me interesa tanto componer desde la mancha. Y he sido más reconocido, siendo pionero y referente desde el 2005 para muchos grafiteros en México o Francia, al trabajar el contraste de cara realista, el volumen en primer nivel, y cuerpos planos en el segundo, e incluso mezclarlos.

Esta mezcla con el diseño gráfico se lo debo a Miguel, de la Escuela de Arte, quien me lo descubrió. Aunque ahora estoy volviendo a ser más analógico. Miguel también me introdujo en las artes gráficas, que me vuelven igual de loco. Con él trabajé el grabado, la serigrafía y después he trabajado la litografía en piedra y en offset con once colores separados en Idem París, en Montparnasse, un taller increíble donde estuvo Picasso y Miquel Barceló.

Los elementos simbólicos me interesan, como la conocida camiseta de Picasso, porque así lo reconocemos, o el sol porque implica la luz que ha sido para muchos artistas en la Historia del Arte, ¡y viene de la tierra del sol, es malagueño!

Por eso digo, *Mi colega*, igual que Velázquez. Estamos todos en la misma cadena del arte, no quiero decir que sea tan famoso como ellos, sino que trabajo para ser un eslabón más de esa cadena, en la que algunos por desgracia se les ha perdido la pista.

Valle G.

Imagino que con el diseño gráfico habrás aprendido programas de edición de imágenes, ¿utilizas estos programas en el proceso para componer o alterar dibujos y pinturas? ¿O utilizas alguna otra tecnología digital como proyectores para encajar la obra?

Belin

Para los últimos murales de Italia, Noruega, Madrid o Cáceres sigo realizando bocetos 100% digitales, pero no utilizo plantilla, ni los nuevos sistema de referencia semejante a las antiguas cuadrículas que existen en el mundo del mural. Al no conocer estas técnicas, no me han hecho falta. Aparte que, cuantos menos recursos, quitando los pinceles o el spray, para mí, mi obra tiene más energía, está más viva. Me gusta el esfuerzo, no pinto por pintar. Miro la pared, que puede ser de cinco o diez plantas. Pienso dónde iría el ojo y casi siempre empiezo por ahí. Me subo y, desde ahí, muchas veces hago toda la composición, con esfuerzo y tensión que es la energía que le doy a la composición.

Creo que sí trabajo con esa lucha, tensión, ese poder y energía en la obra, ¡hasta felicidad! O lo que haya en ese momento, se va a quedar un poco ahí. En la serie *One line*, por ejemplo, puedo hacer 50 bocetos, un libro entero de bocetos, para elegir uno, que es el que llevo al cuadro. No los pinto todos.

Y tampoco hago un diseño previo de colores. Los trabajo por intuición, jugando con las mezclas, porque funcionan o se complementan, pero necesito que vaya fluyendo. No quiero que mi obra esté matemáticamente pensada, quiero que sea libre y que el resultado resulte inesperado.

Valle G.

Sin embargo, la fotografía sí que la has utilizado bastante.

Belin

Sí, me baso en fotografías que he tomado para partes realistas como un ojo. Cuando empecé, eran recortes de periódicos o revistas. En mi tercer realismo en la pared, recorté a Gila, que había muerto, de la portada de la revista *Pronto* de mi madre.

Si hago un retrato normal de una cara como hacía antes, uso una foto, pero, si busco componer una cara, hago detalles, trozos de distintas perspectivas.

Antes, solía utilizar el flash y geles de colores, otras veces los reflejos de color, azul por ejemplo, me los invento. Pero esos reflejos ya me los inventaba en el 2000 en los reflejos del agua de los charcos de mis cuadernos de muñecos.

Y, cuando utilizo monotonos amarillos, verdes o morados, a veces pongo la fotografía a blanco y negro o me lo invento, o de fotos en blanco y negro, como en la de Picasso, me he imaginado como es el color de la piel utilizando otras referencias.

Valle G.

¿Y crees que la fotografía puede afectar a tu manera de comprender la realidad hiperrealista que realizas? Me refiero a que la fotografía ha cambiado nuestra manera de mirar y entender la realidad. Nos fuerza a encuadrar reduciendo la visión apaisada que tenemos de forma natural, las lentes generan deformaciones, o por ejemplo, la noción del gesto de

Henri Cartier-Bresson como la captura del instante decisivo, en vez de como un suceso desplegado en el tiempo, pueden alterar la percepción pictórica. Recordemos que, desde la aparición de la fotografía, la pintura se ha visto obligada a replantearse el sentido de su mímesis.

En el caso de tu hiperrealismo, ¿cómo te afecta y qué aportas más allá de lo que presenta la fotografía?

Belin

No considero mi pintura hiperrealista, si te fijas en los cuadros, son trazos y en la pared puntos, o sea, busco una realidad mía.

Lo podría hacer sin foto porque sé dibujar natural pero, sí claro, los encuadres de la fotografía han cambiado nuestra forma de mirar. Yo sé que con las fotos pierdo un 50% de los detalles. Al hacer la foto, la transparencia de piel ya no va a estar igual y, al imprimirla, menos aún. Al final, hago lo que veo en la foto, pero también le añado o quito lo que considere o cambio los volúmenes para incluir otras formas cerca.

Valle G.

¿Qué tipo de luces utilizas y con qué intencionalidad? ¿Prefieres la luz de estudio a la natural?

Belin

Empecé con el flexo buscando fuertes contrastes, que remarcaran la sombra, del brillo porque con el spray es muy divertido cortar. Ponía a la gente bajo luz directa mirando al sol. Luego usaba lámparas o un foco de ojo de buey para que proyectaran las sombras que quería ver y, de ahí, pase a la fotografía con flash. Es la que he utilizado en la mayoría de estos cuadros, menos en los últimos: las reinterpretaciones y los realistas en los que estoy trabajando. Pero ya no utilizo algo tan fuerte porque me quita mucha información que sí me da la luz natural e indirecta al ser más suave, y es que con el óleo no mola cortar, pero sí hacer transiciones. Por eso te digo que cada vez soy más analógico, porque voy buscando lo más cercano sin tener que tener ningún recurso externo.

Valle G.

Los colores también son más matizados, los primarios ya no son tan brillantes y los unificas con tonos tierras. Por lo general, contrapones dominancia de cálidos con los fríos; o al contrario. Y aumentas la riqueza del color con estudios tonales, clásicas grisallas, de bellos monocromos contrapuestos de amarillos con azules entre otros.

Como explicabas antes, también introduces baños de color en las sombras, tímidas luces rosadas en *La niña que llora* y efectistas tonos azules que nos ambientan en una visualidad más actual a la cultura Hip Hop del videoclip.

Especialmente en *Mi colega* en comparación con retratos anteriores a Picasso, el tono rosaceo es más vibrante por los brillos intermitentes de la piel. Este parpadeo también está presente en los tonos azules de la luz con la que bañas la mejilla derecha, tan fresco que parece vivo. Este vibrar se debe a la peculiar manera en que creas veladuras con el óleo.

Mi colega, 2023

Belin

Exacto, busco que se vea que está pintado. Creo trazos superpuestos con los de abajo, así creo movimiento y, el ojo humano, al verlo de lejos, crea el efecto de otro color diferente. Es una percepción óptica que se produce al dejar huecos entre la trama en vez de mezclarlo, que sería más fácil.

Valle G.

Sin embargo, acabas realizando un patrón repetido y espaciado, casi como haría un spray, un instrumento mecánico.

Belin

Al final, vengo del spray, ¡de la cultura del grafitti! La veladura con el spray se realiza en el aire y con la pintura en el soporte. Los puntos esparcidos sobre otro tono crea la trama. Es más compleja, pero ya la controlo y repetirla me aburre.

Valle G.

¿Y qué otros pinceles, brochas o rodillos utilizas y para qué?

Belin

No utilizo brochas, pero sí rodillos de esponja para hacer planos de acrílico, pinceles de cerda, que es más duro y arrastra rápido el óleo, en la primera capa diluido en Liquin Medio y así seca más rápido de un día para otro, y pinceles del 4, 5 ó 7, blanditos y de pelo sintético, para las capas superiores.

Valle G.

En los murales con el spray te veías limitado a unos colores ya de fábrica, ¿ahora creas tus propias mezclas o sigues prefiriendo colores ya definidos?

Belin

Mis favoritos son los hechos por mí a partir de los primarios. A veces, intento repetir los mismos, pero acaban variando el tono. Me encantaría poder crear mi propia gama. Especialmente de verdes, que es mi color, tiene que ver con mis raíces.

De chico, iba de la mano con mi abuelo al campo los fines de semana a comer gachas y hacer de todo. Feliz, jugando con la arena, regando y manchándome. Es un color de niños, que al final es lo que soy. Verde oliva, verde manzana, verde caqui y baby, son los verdes de mi primer realismo del cantante de Orishas.

Mientras que el rojo me agobia, no lo uso ni en los labios, lo sustituyo por tonos rosas.

Valle G.

¿Para qué prefieres el óleo y el acrílico, cómo los utilizas?

Belin

Cuando descubrí el óleo... ¡se podía mover! ¡Estaba vivo! Probé incluso a mezclar los colores cuando estaban frescos. Son más intensos... Más reales... Se mantienen tras el secado. Así que lo trabajo en la última capa para la piel, además es más antiguo, tenemos garantía de que durará unos cientos de años.

Sin embargo, el acrílico o el spray con base de agua, que utilizo en esta colección, cambian tras el secado, que no el spray con disolvente de la calle. Así que, como secan más rápido, utilizo los de gama alta y al principio, para hacer los colores planos.

Valle G.

¿Cómo encuentras el cambio de formato, de los grandes muros texturizados a los pequeños y lisos lienzos?

Belin

Lo veo como dos cosas separadas: me gustan los cuadros en los museos y los grafittis en las calles. Si veo una pared con una textura preciosa del óxido de la humedad, la reservo metiendo pintura blanca de imprimación solamente a la figura y le dejo el fondo, pero eso no tiene sentido en un lienzo en blanco.

Y, por otro lado, me interesa la limitación del espacio del lienzo, porque me fuerza a hacer una joyita, pequeña y bonita como un perfume.

Valle G.

¿Empleas el mismo tiempo en realizar un mural que un cuadro?

Belin

No, en el mural menos, aunque sea más grande. Entre uno o dos días, tres si es tan grande como el de Noruega, mientras que en el cuadro unos cinco días, dos para la cara.

Valle G.

¿Y qué tipo de soportes utilizas?

Belin

Me interesa trabajar con textura en la calle y la superficie lisa en el estudio, por eso mi favorito era el DM. El resultado es muy realista. Al ser duro, no hay nada que se interponga en la pincelada, pero se comba, y es pesado. Y las cajas de transporte aún más, así que ahora utilizo lino Belga de máxima calidad, quiero que, quien tenga un Belin, le dure. Es liso y lo más cómodo. Puedo trabajar tamaños de tres metros por dos, que no hay problema para enrollarlo, meterlo en un tubo y graparlo a la llegada.

Valle G.

Comentas que “el Graffiti es el arte que ha roto con todo”, ¿crees que también se puede hacer desde la pintura de caballete?

Belin

Sí, porque cuando pensamos que el graffiti ha roto con todo, al final es quien lo hace, y si lo consigue, también puede hacerlo con la pintura de caballete.

Actualmente, todo es romper, romper, romper, no hay lógica y yo busco esa incoherencia. Unir colores que no combinan y, al juntarlos con una línea, quedan preciosos. O contrastar con pequeños toques de naranjas, magentas, pan de oro o fluorescentes. Para que brillen aún más, los pinto medio transparente sobre una capa amarilla.

Valle G.

Esa búsqueda por el brillo ¿tiene alguna relación con el spray?

Belin

Desde chico me encantan los minerales, la pirita es como el oro, el plomo, al romperlo, es parecido a la plata, y mi reflejo favorito es el del cobre. Pero lo que me interesa es el valor emocional, no el económico.

Cuando pintas con plata en el grafiti, es espectacular la sensación que da cuando pasa una luz. En un segundo esa letra se enciende. También pasa con el pan de oro, que me enseñó a poner un hombre mayor que se jubilaba, aunque en estos cuatro cuadros lo utilizo porque estoy inspirándome en pintura antigua.

También he experimentado echando un barniz al agua y con papeles de oro, plata y cobre para crear texturas.

Valle G.

Es curioso, porque estas texturas rompen el dinamismo de la línea tan importante para ti. La textura tiene tanto peso visual que paraliza el movimiento creado por el gesto.

En general, en tu pintura, la línea encuadra la imagen y el hiperrealismo define los puntos de atracción de la cara y le ofrece la nitidez del enfoque, culminando con los brillos de la humedad de los ojos o la piel, que nos trae la viveza.

Estos recortes del rostro funcionan como la sucesión de imágenes retenidas en la retina de un gesto veloz, donde la intensidad de la mirada o el gesto de un labio mordido difuminan cualquier otra información visual superflua. Hay admiración y embelesamiento hacia el/la modelo. Y, por otro lado, para evitar distracciones, eliminas el resto de la información con planos de color y estas texturas experimentales que comentas.

La forma de componer los rostros va mutando en tu proceso. Inicialmente, estaban ordenados en la lógica de la cara: dos ojos arriba, una nariz al centro y la boca abajo, aunque cada elemento tuviese una orientación diferente y la nariz pareciese desdoblarse hacia dos direcciones. Con el tiempo, las separaciones no están tan forzadas por la línea y la piel que rodea a estos elementos se va fundiendo.

Ya en *Niña que llora* o *El reflejo* empiezas a incluirlo, convirtiéndose el rostro en un único volumen, aunque contenga a varias personas diferentes como *Entre el cielo y la tierra* o *Ellas conversando*. Los elementos se multiplican incluyendo más de dos ojos o más de una nariz y, si introduces la línea para cortar la composición, esta es más directa.

Abandonas los doblados de línea y pétalos que se generan al cruzarse en *Amiga posteocubista* por rectas, curvas y cambios de direcciones sin vacilaciones que engloban las zonas de luz y sombra, como en *Estrella llameante* o *Rosa*.

Estos planos de luz uniforme, cada vez más afilados, cambian a partir del 2022 con *Ellas conversando,* donde la sombra arrojada de los planos de color crea la ilusión de estar superpuestos unos sobre otros, efecto visual que tras-

ciende a la tridimensionalidad real con la *Serie Natural Dimension,* en la que todos los planos se disponen en capas de madera recortada y ensamblada a diferentes niveles previamente pintados y cuya línea sustituyes por alambre pintado.

Belin, con el dominio técnico de la tridimensionalidad que tienes, podrías hacer que tus imágenes hiciesen el trampantojo de salir del cuadro, sin embargo fuerzas la composición hacia el recogimiento interior y la planitud de la superficie, en parte por estas texturas que recuerdan a los muros de las calles. Decides apostar por fuerzas centrípetas que absorben, en vez de fuerzas centrífugas hacia el exterior.

Mientras esta vorágine deconstructiva en movimiento parece estar a punto de explotar, a menudo los ojos se dirigen hacia el fuera de campo, ¿a dónde miran?, ¿están encerradas en este formato?, ¿tienes en mente sobrepasar el marco?, ¿hacia dónde van tus intereses futuros?

Belin

La *Serie Natural Dimension* surge de las composiciones de cuerdas tensadas del 2007 y 2008 que hablamos antes. Al ser delicadas, estaban protegidas dentro de las cajas-marco haciendo de ventana que se asoma a la intimidad de la persona retratada. Solamente se podía ver si te ponías de frente, como si se fuese moviendo mientras anda el que mira. Fueron un experimento con el que sigo investigando.

¿Que qué haré en el futuro? Quizás la línea saca los rostros, están intentándolo, no sé lo que pasará. Quizás el alambre los saca hacia afuera, pero eso lo tendría que hacer con otros materiales más resistentes como metal o alambre grueso. Quizás con marco o directamente como escultura, darle otro giro más en la evolución.

No sé cómo lo pintaré en el futuro. Me gusta esa incertidumbre.

Valle G.

Ya lo veremos entonces, muchas gracias Belin.

Belin

Gracias a ti.

Bibliografía

Bordes, J. (2003): *Historias de las teorías de la figura humana. El dibujo/la anatomía/ la proporción/ la fisiognomía*, Cátedra.

Domestika (2017): *Influencias* [Archivo de Vídeo]. Domestika https://www.domestika.org/es/courses/199-iniciacion-a-la-pintura-con-spray/units/924-introduccion

Visual Balance (7 de abril 2019): *INSIGHT Creer y crear. El documental de Belin* [Archivo de Vídeo]. Youtube.https://www.youtube.com/watch?v=1QiWHf5WCJE

Oneline 10, 2017

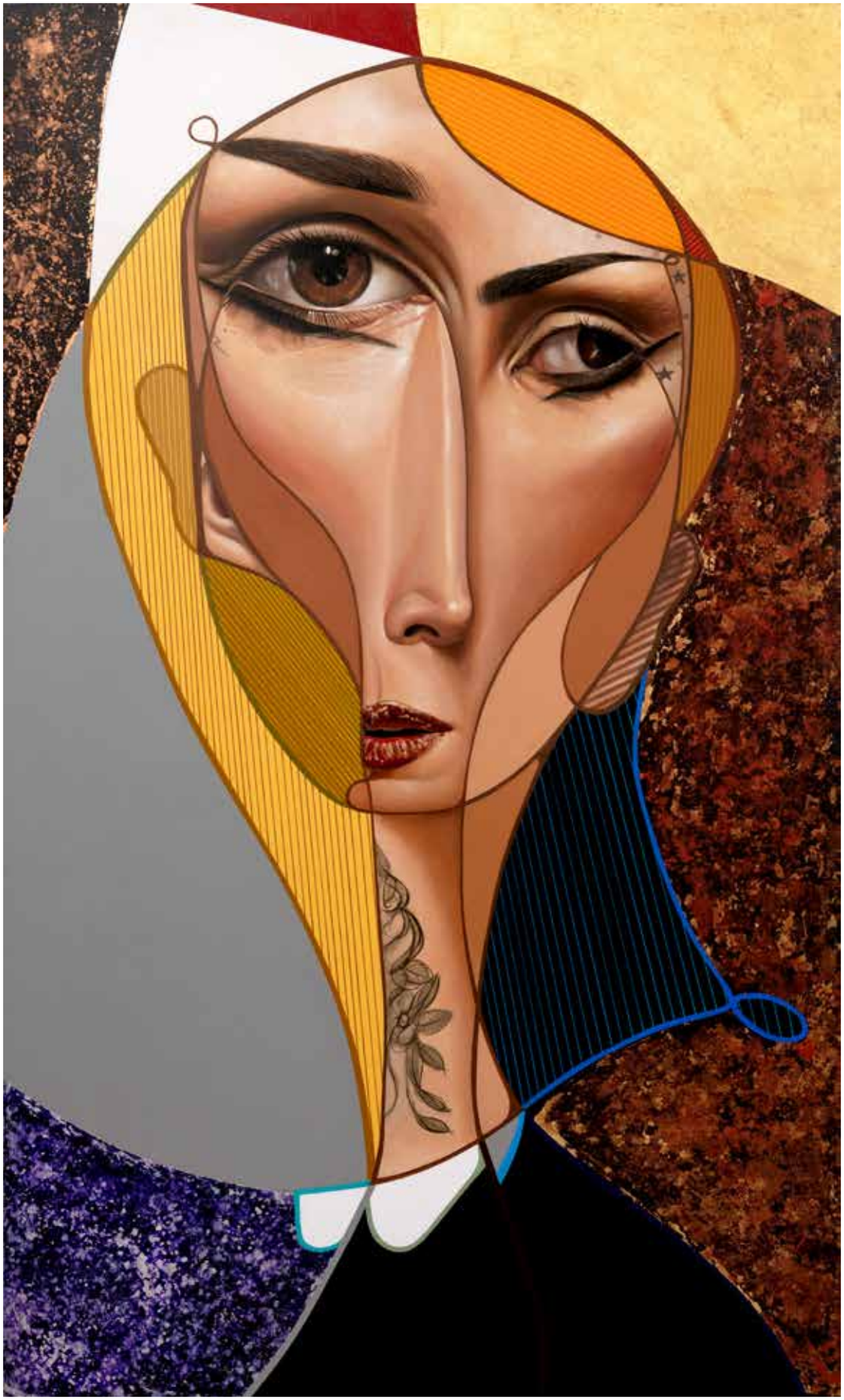
CATÁLOGO

NIÑA LLORA PORQUE SU PALOMA ESTÁ HERIDA 2017

Óleo y acrílico sobre tabla. 150 x 120 cm

MI AMIGA POSTNEOCUBISTA 2018

Óleo y acrílico sobre tabla. 200 x 120 cm



NIÑA CON SU MUÑECA 2018

Óleo y acrílico sobre lienzo. 150 x 120 cm

ENTRE EL CIELO Y LA TIERRA 2021

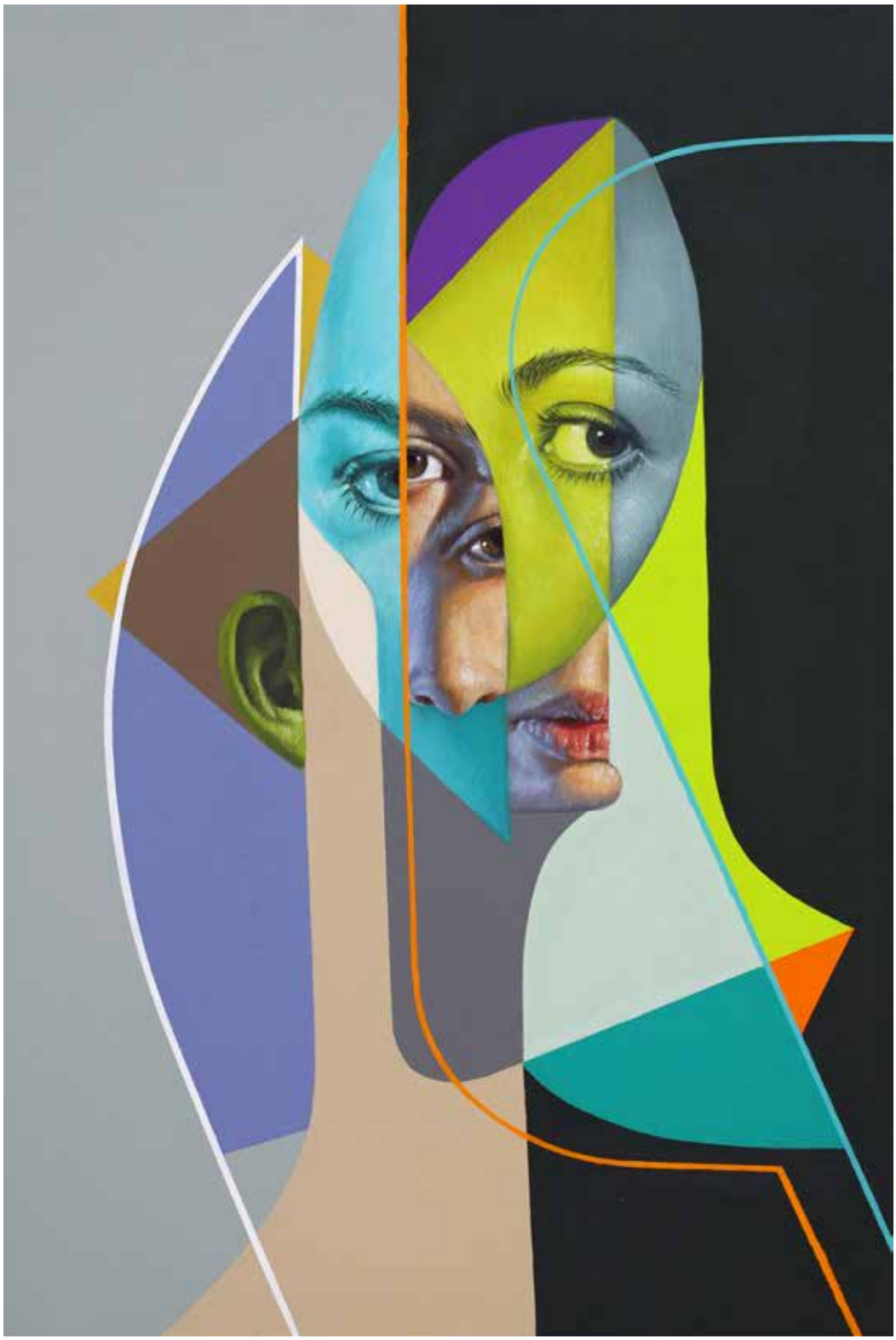
Óleo y acrílico sobre lienzo. 100 x 80 cm

CALÍOPE 2021

Óleo y acrílico sobre lienzo. 170 x 140 cm

ESTRELLA LLAMEANTE 2021

Óleo y acrílico sobre lienzo. 60 x 40 cm

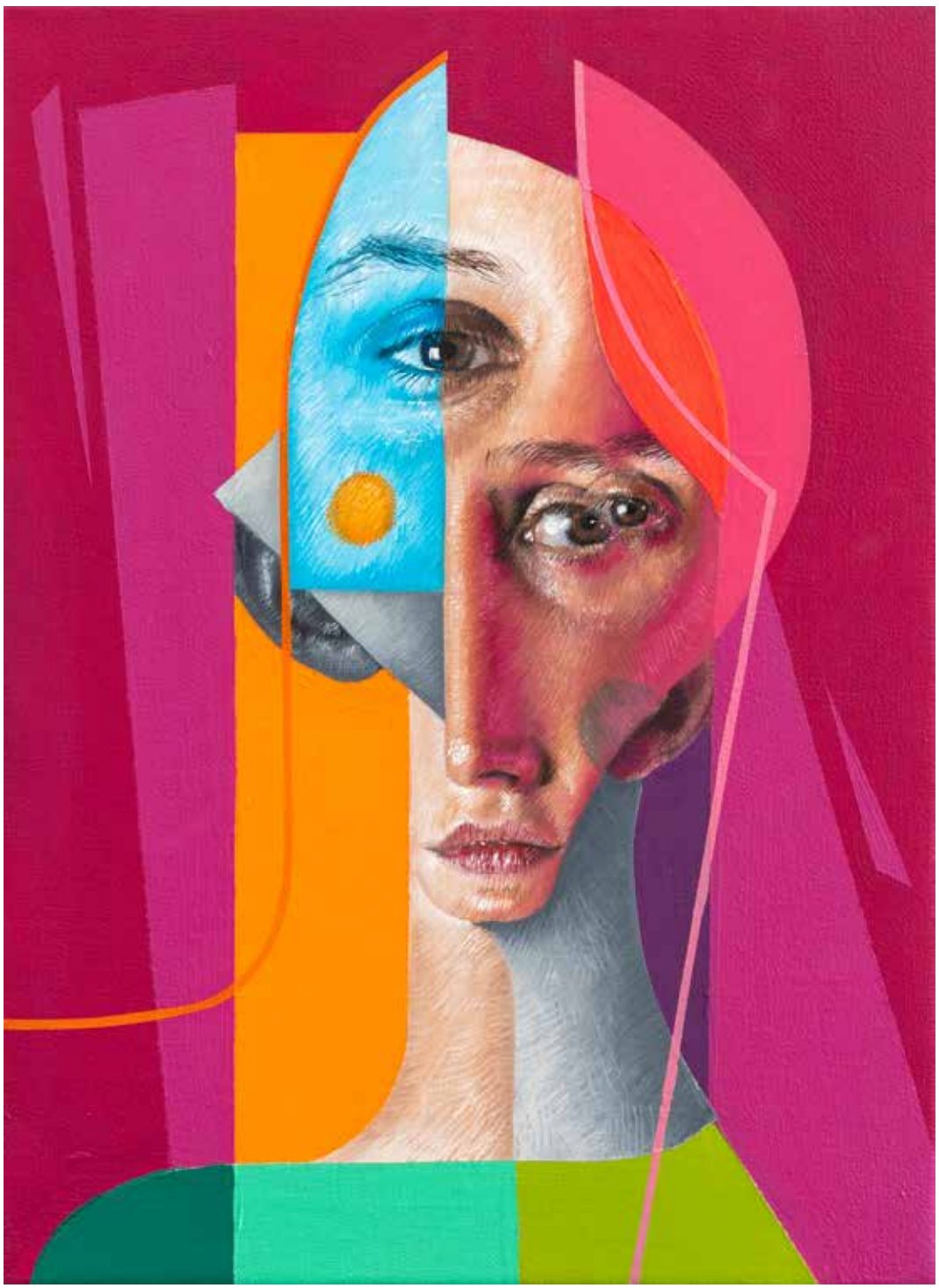


ROSA 2021

Óleo y acrílico sobre lienzo. 60 x 40 cm

EL REFLEJO 2021

Óleo y acrílico sobre lienzo. 33 x 24 cm

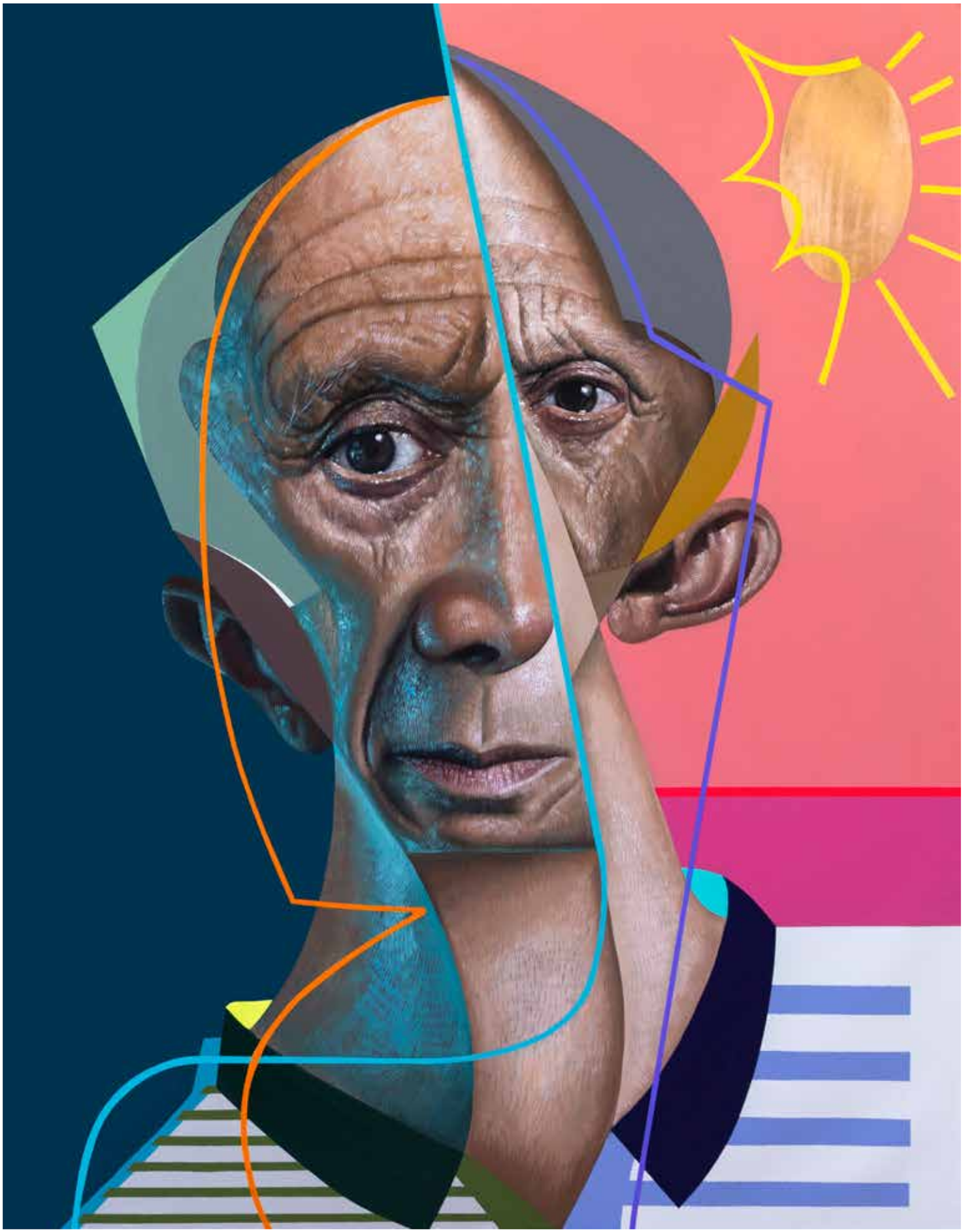


ELLAS CONVERSANDO 2022

Óleo y acrílico sobre lienzo. 100 x 100 cm

MI COLEGA 2023

Acrílico y óleo sobre lienzo. 24 x 19’5 cm

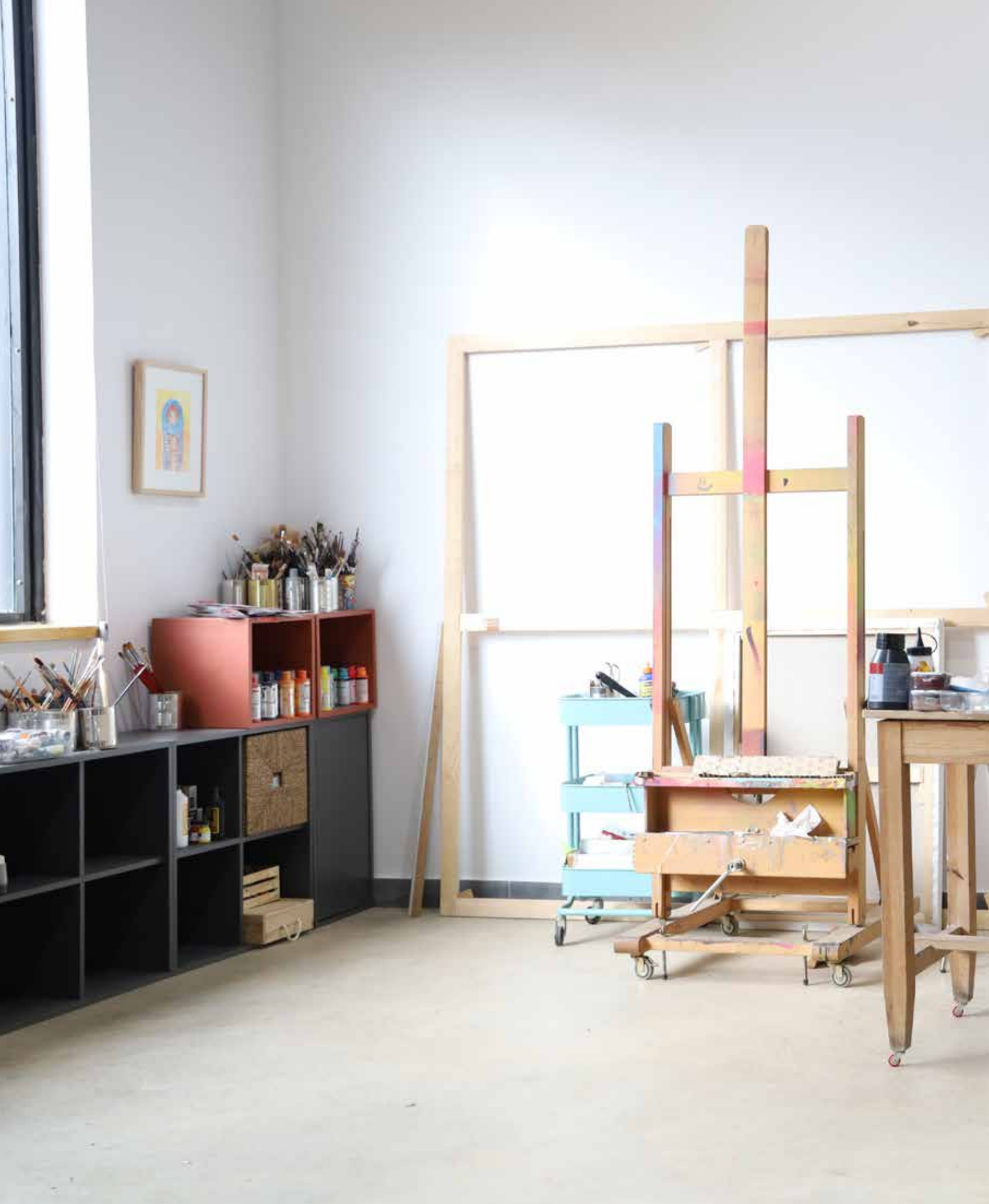


CABALLERO DE LA MANO EN EL PECHO 2023

Óleo, pan de plata y acrílico sobre lienzo. 150 x 120 cm

MARÍA 2023

Óleo, pan de oro y acrílico sobre lienzo. 190 x 190 cm



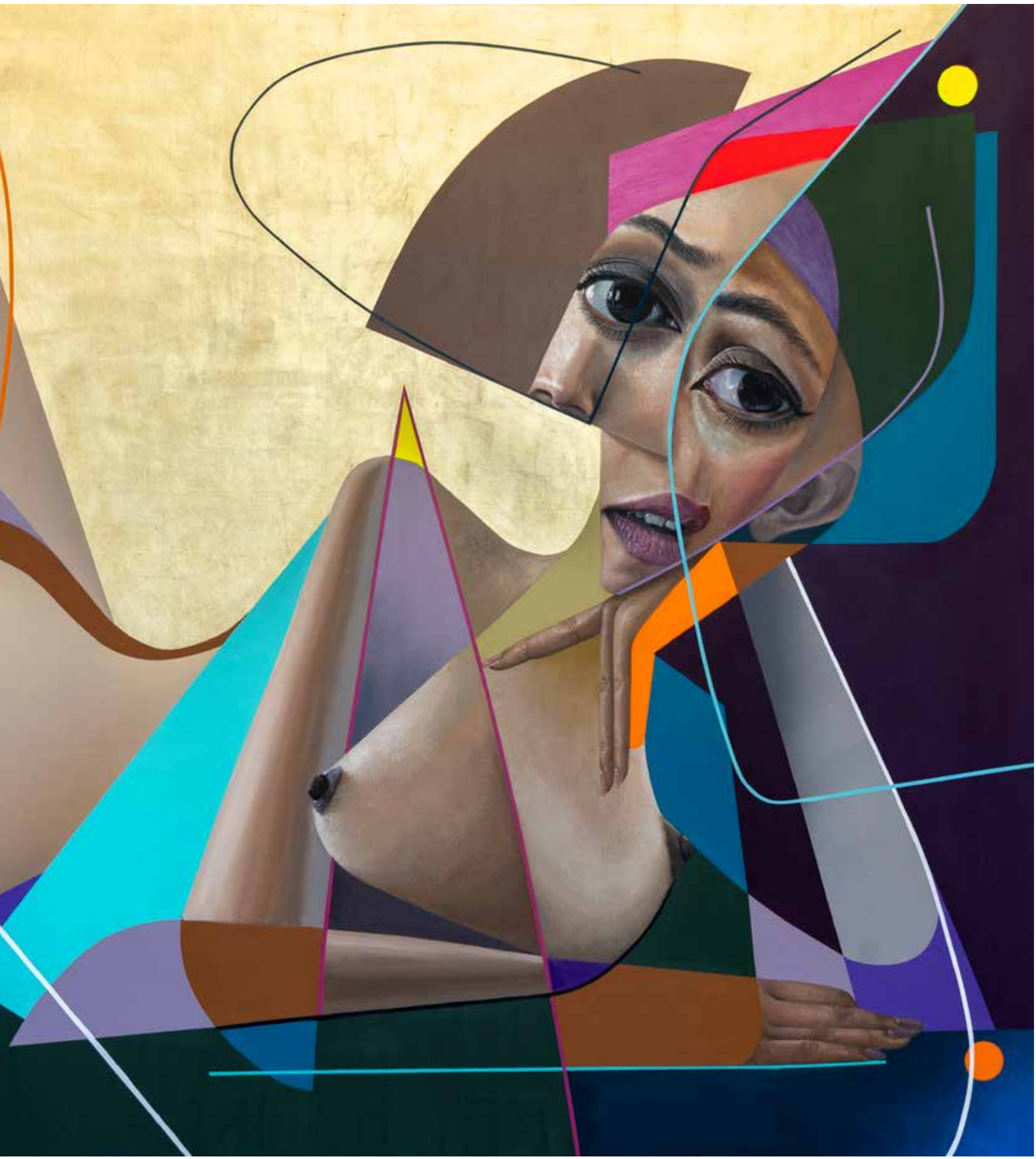
MONALISA 2023

Óleo, pan de oro y acrílico sobre lienzo. 150 x 120 cm

LA MAJA DESNUDA 2023

Óleo, pan de oro y acrílico sobre lienzo.

200 x 300 cm



INTELIGENCIA NATURAL 2023

Colección “Natural Dimenssion”

Acrílico, óleo, alambre, spray y pan de oro, cobre y plata sobre madera. 93’5 x 73’5 x 10 cm

MIGUEL ÁNGEL BELINCHÓN BUJES

(Linares, Andalucía, España, 26-9-1979)

Miguel Ángel Belinchón es un artista plástico español conocido en el mundo del arte contemporáneo como Belin. Nació el 26 de septiembre de 1979 en la ciudad de Linares, en Andalucía, y desde muy pequeño mostró su interés por el dibujo y la pintura. Se matriculó en bachillerato artístico en la escuela de arte José Nogué de la ciudad de Jaén, pero al poco tiempo abandonó el programa educativo artístico obsoleto y decide formarse por su cuenta en bibliotecas y museos.

En 1995, Belin cumplió 15 años y fue a la edad a la que comenzó a experimentar con la pintura en las calles de su ciudad natal, realizando grafitis sobre paredes y muros. Su inicio en el mundo del arte comenzó en los años 90 *bombardeando* con su nombre las calles de su ciudad, donde aún se pueden ver algunas de sus primeras piezas, como su primer grafiti que se conserva en el barrio linarense de *Arrayanes*, donde escribió en grandes letras de colores *Slam Master*.

Trabajó con su tío en una fábrica de artículos religiosos y publicidad durante un tiempo, en el que dedicó su sueldo a comprar material para pintar en sus ratos libres. En esos años como grafitero fue donde empezó a desarrollar la técnica del aerosol, que hoy día domina y le ha hecho ser reconocido mundialmente. Pero en aquel momento fue perseguido por la autoridad como cualquier otro artista urbano.

Aún así su talento innato, su pasión por la pintura y su perseverancia y necesidad de mejorar le hicieron perfeccionar su técnica con cada nueva pieza hasta llegar el año 2002, cuando empezó hacer del grafiti su profesión. En el año 2004 realizó sus primeras exhibiciones y exposiciones colectivas en España y en 2005 asistió a "The biennial Europe and the Mediterranean" en Nápoles. Tras este evento comienzan unos años frenéticos de crecimiento y actividad artística con exposiciones y exhibiciones por todo el mundo.

Además, este joven artista tiene la capacidad realizar sus obras en grandísimos formatos que ocupan edificios de varias plantas, que pinta a mano alzada sin la necesidad de usar plantillas, ni cuadrículas ni proyectores, gracias a su increíble visión espacial.

La obra de Belin ha evolucionado de estilo con el paso del tiempo desde sus inicios marcados por el grafiti, pasando por el realismo aderezado con un toque de ilustración muy personal, por el Surrealismo e incluso con el Impresionismo hasta llegar al Postneocubismo. Este nuevo estilo artístico es muy valorado por críticos, aficionados y expertos y se ha convertido en la marca personal de Belin.

Tras muchos años pintando en las calles de todo el mundo, dominando el aerosol y los grandes formatos, comenzó a experimentar con una pintura más tradicional dentro de su taller, como es el óleo y óleo en barra sobre lienzo que le ha llevado a una pintura más madura y contenida, pero que a su vez también le ha forzado a llegar a un tipo de expresionismo que él mismo llama "One Line".

Belin cuenta con un curriculum y un reconocimiento mundial gracias a su perfecta técnica realista con espray, que le ha permitido evolucionar su estilo hasta llegar a su nueva y original etapa llamada *Postneocubismo*. Un movimiento artístico que comienza a desarrollar a lo largo del 2016 y se trata de una tercera fase de la evolución esencial de la primera vanguardia que conocemos como cubismo, nacida en el siglo XX, entre 1907 y 1914, creada por Pablo Picasso y Georges Braque, Robert Delaunay, Juan Gris, María Blanchard y Guillaume Apollinaire.

El Postneocubismo sigue la línea del primer Cubismo, rompiendo la perspectiva tradicional y fragmentando la realidad en distintos puntos de vista con la llamada «perspectiva múltiple»: se representan todas las partes de un objeto en un mismo plano. El Postneocubismo, además, recupera el aspecto realista de lo representado y lo hace converger con el arte urbano y con la frescura del colorido mundo del grafiti. El resultado es un nuevo estilo totalmente creativo, original y único que bebe de los grandes maestros del pasado como Picasso y Miró, filtrado por la nueva cultura urbana del siglo XXI.

Hoy en día, su trabajo se centra en el Postneocubismo y en el One Line sobre lienzo junto a grandes murales que suele realizar delante de un amplio público. Al igual que su estilo, la temática de su obra también ha evolucionado con el paso del tiempo. En sus inicios en las calles, se centraba en *lettering* y *muñecos* cada vez más realistas, para más tarde pasar por una etapa surrealistas y antropomórfica, pasando por obras de crítica social, hasta su obra de estudio que es mucho más íntima y madura donde retrata a sus familiares y amigos más allegados.

Miguel Ángel Belinchón, nacido en la ciudad andaluza de Linares, empezó su formación de arte en la escuela José Nogué de la capital, pronto la abandonaría por el obsoleto y rígido sistema educativo artístico y comienza a formarse de manera autodidacta visitando bibliotecas, museos, catedrales.

Con 15 años pasa del papel al espray, y empieza a experimentar con la pintura en la calle de su ciudad natal, así comienza su inicio en el mundo del arte, con el perseguido *grafiti de los años 90,* con el bombardeo de firmas y letterings en los barrios de su ciudad.

Hasta entonces solo realizaba trabajos con el único objetivo de comprar material para pintar, es así como perfecciona la técnica del aerosol, que pronto le lleva a ser *reconocido mundialmente*, a la par que su obra local, incluso él mismo seguían siendo perseguidos por la autoridades.

En su perfeccionamiento vive la *frustración artística y liberación,* que le permiten llegar al máximo nivel, se enfrenta a ellas en *La Cruz* (antigua fundición en ruinas de la vieja ciudad), que se convierte en su santuario, llegando a un dominio absoluto del spray y de la técnica del hiperrealismo.

En ese estado de dominio es cuando su *expresión natural* le lleva a experimentar con la deformación de la realidad antropomórfica, descomponiendo animales y humanos y creando un universo a través del cual nos transmite personificados los comportamientos de la sociedad (como en la obra *Amorphobia*).

EXPOSICIONES

Selección exposiciones individuales:

2023
"Aurora Collection" en Just Contemporary Art Fair con RAMPA Madrid (España).

2022
Cerámica "Neogénesis" ft Tito Alfarero en Sala Alfajar , Málaga (España).
"El Último Grito en Madrid" ft en Espacio de Arte Garaje Lola , Madrid (España).

2021
"WIP" con MTN Gallery en Barcelona (España).
"Salsa Brava" con Renace Art Gallery en Baeza, Jaén (España).

2019
"Exégesis" con WYN Gallery en SCOPEART 2019, Miami, (USA).
"Lo que nació en Málaga" en el espacio ARTSENAL en el Puerto de Málaga (España).
"Todos mis caminos conducen al arte" Fundación Ibercaja Zaragoza (España).
"Postneocubismo y otros sueños" en el Hotel Emperador Madrid (España).

2018
"FACES" en Amanda Wei Gallery (Hong Kong).

2017
" POSTNEOCUBISM", Paris.

2016
Hospital de Santiago de Úbeda, Jaén (España).

2015
"Super Heroes en Crisis" en el Centro de Artes de Guanajuato (México).

2014
"of the Wall" en Baton Rouge, Lousiana (USA).

2013
"True and False Superhéroes" en la Galería Wonderland, Los Angeles California (USA).
Galería de Fernando Latorre "Ágora", en Madrid (España).
44309 Street/Art Gallery y exhibición de mural en Dortmund (Alemania).

2012
Cuadros y esculturas en "MUSEO DE HISTORIAS" en Zaragoza (España).
"Van Gogh" en el centro de Arte "Vincentre" 6 meses. Neunen (Holanda).

2011
"Jheronimus Bosch Art Center" en Hertogenbosch (Holanda).
Escuela de Diseño Profesional de Madrid (España).

2010

Centro municipal de arte joven "Rey Chico" Granada (España).
"Pupa tattoo Art Gallery" Granada, (España).

2008

"Títeres" en MONTANA GALLERY, Barcelona (España).
Sala de exposiciones de Caja GRANADA, Jaén (España).
"Arroz con Leche" en la galería MTN de Valencia (España).

2007

I.A.J. (Instituto Andaluz de la Juventud) de Jaén (España).
The Contact Theatre, Manchester (Inglaterra).

2006

Exhibición en la Feria de Arte de Agrigento, Sicilia (Italia).

2005

Exhibición de Graffiti en la Bienal "Hispanis Passion" Valencia (España).
Exhibición de Graffiti en "La Bienal de Europa y el Mediterráneo" Nápoles (Italia).

Selección exposiciones colectivas:

2023

Galería Taller Gorría, La Habana (Cuba).
"In Your Eyes-"The Magic of Everyday" - Goldshtein Saatort Gallery, París (Francia).

2022

"La Mode", Goldshtein Saatort Gallery, París (Francia).
"Cyber Punk", Goldshtein Saatort Gallery, París (Francia).
Dtr Modern, New York, (USA).

2020

Aurum Gallery ,Bangkok (Tailandia).
Happy Gallery , París (Francia).

2019

"La modelo y sus artistas" en El Hospital de Santiago. Úbeda (España).
Museo Regional de Arte Contemporáneo de Cartagena, Murcia (España).
"la Ciudad Como escenario", Creart, Fuenlabrada, Madrid (España).
"New Old School", Duran Monkey Garden, Madrid (España).

2018

SCOPE ART SHOW 2018. Con la galería: Happy Gallery Miami (USA).
" LEFT HANDS" en 44039 Gallery, en Dortmund (Alemania).
"SPAIN ARTS&CULTURE BELGIUM" (Bélgica).
GR Gallery en New York (USA).

2009

"Bienal Internacional - Graffiti Fine Art" en el Museo de escultura de Sao Paulo (Brasil).

2008

"La Incoherencia de lo coherente",Galería Prinardi, San Juan, Puerto Rico (EEUU).
Galería Crisolart Galleries, Barcelona (España).

2007

"Giovan Artistic Europei" Caltanissetta, Sicilia (Italia).

SELECCIÓN DE MURALES

2023

"No Tape is the Game" en "Nice Surprise Festival", Stavanger (Noruega).
"LeMur Ober Kampf Festival" , París (Francia).
"This is he way", x Disney, Mandalorian, Málaga (España).
Festival "Gulia Urbana" Rogliano, Calabria (Italia).

2022

"Reinterpretación Norman Rockwell" ,Festival Street Art for Mankind en New York (USA).
"La Venus de Belin" para el Festival Barcarès Street Art Museum en Barcarès (Francia).
"La Dama del Armiño" para el Festival Street Art Fest Grenoble Alpes en Grenoble (Francia).
ft. Unesco, "Street Art Mankind", Houston, Texas (USA).
"Humanidad" para el festival Lleida PotFest en LLeida, Barcelona (España).
"Don pedro" sobre el ruedo de la plaza de toros de Arlés (Francia).

2021

"La Bañista" para el festival T.R.U. St Festival en Taranto (Italia).
"El hombre con turbante" representando a Jan Van Eyck en su ciudad natal para el festival de arte urbano Street Art Festival en Maaseik (Bélgica).

2019

"Cuatro miradas de mujer", Ternes, París (Francia).
"Laurita" para Paris sud urban art fest en Evry, París (Francia).
"El feo sapo y La hermosa ardilla" para SCAPE URBAN ART FESTIVAL Harryda (Suecia).

2018

Wynwood, durante la Miami Art Week, Miami (USA).
Intervención Artística para Volkswagen TROC .
"AUTORRETRATO POSTNEOCUBISTA" en el Shine Festival Art 2018, St. Petersburg Florida (USA).
Centro Cultural Comunitario Felipe Carrillo Puerto, Querétaro (México).
Ciudad de Vigo, Galicia "Ciudad de color" Festival. Galicia (España).
Mural y exposición (colectiva) en "Hangar 107 " en Rouen (Francia).

2017

Salem "La Bruja" , Massachusetts.
Urban Week "Paris La Defense" Paris.

2016

Monterrey (México).

"Meeting Of Styles , Cancún (México).
"Kat Von D, Sephora , Madrid (España).
"Joaquín Sabina" en Úbeda, Jaén (España).
Puerto Rico, Río Piedras, "Fuego a la lata" (USA).
Hasselt (Bélgica).
"CR7" en París (Francia).
Netanya (Israel).

2015

Sephora en Nueva York y Los Ángeles (USA).
Estudio del tatuaje "Alto Voltaje" Kat Von D. Los Angeles, California (USA).

2014

Evento PUERTO STREET ART, Tenerife (España).
Evento "EGOLESS", MUSEUM OF PUBLIC ART en Baton Rouge, Louisiana (USA).

2013

MUSEUM OR PUBLIC ART en Batton Rounge, Louissiana (USA).

2012

"El instituto Municipal de la Juventud" en LEÓN, Guanajuato (México).
"Centro Cultural Carranza" México D.F. (México).
Exhibición en "STEP IN THE ARENA" en Eindhoven (Holanda).
"Hidden Beauty" en Eindhoven (Holanda).
STROKE Urban Art Fair de Berlín (Alemania).

2010

"PAINT ISRAEL" Make Art, Not War (Israel).
Embajada de España, en el día de Europa, Zagreb (Croacia).
"High Voltage" y grabación para el programa de televisión "LA.ink". LA, California (EEUU).

2009

Homenaje a "Toon Hermand" en Sittard (Holanda).

2008

Estudio de tattoo "High Voltage". Los Ángeles, California (EEUU).
2 Murales para la marca de ropa Carhartt en las calles de Manchester (Inglaterra).
Evento BREAKIN CONVENTION en el Teatro "Sadler's Wells, Londres (Inglaterra).
Marca de ropa "Ed Hardy" Barcelona, (España). 2008
Exhibición de Graffiti en la inauguración de ARTjaen. Jaén (España).
Exhibición en "4SEASSONS" Madrid, (España).
Exhibición de graffiti "HIP HOP DOME 8" en París (Francia).

2007

Empresa de ropa CARHATT, Londres (Inglaterra).
CARGO (centro de música y arte urbano) Londres (Inglaterra).

SELECCIÓN DE PREMIOS

Exposición colectiva en la galería Taller Gorría, La Habana (Cuba).

Premio y entrega de la Bandera de Andalucía, el 24 de Febrero (España).

Premio Turismo de Andalucía por Historias de Luz.

Premio Jaén en Positivo según la audiencia 2014 "COPE JAÉN", 19 de Diciembre 2014 en Jaén (España).

Premio Nacional Cuchara de Palo 2014 y título de Comendador de Honor.

Primer premio de graffiti HIP HOP VICAR (Almería).

Primer premio internacional de graffiti, Split (Croacia).

1° Premio "Creación Urbana" pintura mural y graffiti, Jaén (España).

Premio Arte Joven 2006 del I.A.J. (Instituto Andaluz de la Juventud), Jaén (España).

Premio Qastuluna IV edición (Asociación en la defensa del Patrimonio Cultural de Linares). Por su innovación y aportación a la nueva estética de la expresión Pictórica. Linares, Jaén (España).

Primer premio en el certamen de Graffiti ciudad de Sevilla (España).

“Pinto para mí,
no para satisfacer el mercado del arte”.

Universidad de Jaén