



DIPUTACIÓN
DE JAÉN

Los 20 Silencios

Materia y alma



centro cultural
BAÑOS ÁRABES
Palacio de Villardompardo • Jaén

JOSE BETETA

Los 20 Silencios
Materia y alma

JOSÉ BETETA



CATÁLOGO

Edita

Diputación Provincial de Jaén
Pl. de San Francisco, 2, 23071 (Jaén)

Coordinación

Área de Cultura y Deportes
de la Diputación Provincial de Jaén

Textos

Vicente Barba
Mela Ruiz de Adana

Diseño

Julio Montoro

Fotografías

Jose Beteta

Imprime

Diputación de Jaén
©de los textos y fotografías: sus autores
©de la edición: Diputación de Jaén

DEPÓSITO LEGAL: J 238 2026

EXPOSICIÓN

Produce

Diputación Provincial de Jaén
Área de Cultura y Deportes

Organización y coordinación Técnica

Vicente Barba
Área de Cultura y Deportes de
la Diputación Provincial de Jaén

Comisariado

Vicente Barba
Mela Ruiz de Adana

Montaje

Arquimera Gestión y Diseño S L

ÍNDICE

Presentación	7
El carboncillo: origen, materia y huella	8
El artista y su mundo	15
Del boceto a la obra	25
La materia oscura. Sobre el carboncillo	32
Cuerpo y pigmento. Pintura al óleo	40
La mirada duplicada. Pintura y fotografía	47
Los 20 silencios	52
Conversación con Jose Betea	115
Eidra	128
Lo que permanece cuando se borra	137
Realismo hoy	141
Momentos	146

Presentación

El título de la exposición del artista jiennense Jose Beteta, *Los 20 Silencios: Materia y alma*, ya induce al público a indagar sobre el efecto de la obra de este joven pintor. Un lema que incita a la contemplación de un trabajo en el que el retrato protagoniza la muestra y el carboncillo destaca por ensalzar la luz y los rasgos de cada efigie presente.

La mujer es fuente de inspiración para este artista. Prueba de ello la tenemos en esta muestra, en la que puede vislumbrarse su profesionalidad y calidad. Fotógrafo de profesión, Jose Beteta ha trabajado para importantes firmas de moda a nivel internacional, una labor que le ha permitido rescatar otra de sus pasiones: El dibujo. El efecto realista de la obra de Beteta se ve reflejado en cada trazo presente en la exposición. En ella impera el momento, la inmediatez, el rasgo definido y la plenitud de un rostro que comunica, transmite y produce distintos efectos sobre el espectador.

La atmósfera, la luz y el trazo realizado en cada una de la veintena de obras presentes en esta muestra reflejan la personalidad y profesionalidad de Jose Beteta. Este joven pintor forma parte del importante plantel de artistas que nuestra tierra posee y reconoce. Profesionales que hacen que el arte y la cultura crezcan en Jaén y que ayudan a crear un importante efecto llamada sobre hombres y mujeres que poseen el don de captar a través de un pincel, grafito o carboncillo, entre otras herramientas, una atmósfera, un sentimiento o una expresión únicos.

La Diputación de Jaén irá siempre de la mano de estos profesionales, así como del arte y la cultura. Sin duda, dos ámbitos que, unidos, conforman un valioso legado para nuestra tierra. Este patrimonio artístico merece ser reconocido, protegido y proyectado tanto a nivel nacional como internacional. Además, la cultura es motor de desarrollo económico y generación de empleo, por lo que desde la Administración provincial continuaremos apostando firmemente por ella como un eje fundamental para el progreso de nuestro territorio.

Concluyo animando a los y las jiennenses a disfrutar de esta colección de obras de arte única. Una muestra que estará abierta al público hasta el próximo 6 de septiembre en un lugar privilegiado, como es el Centro Cultural Baños Árabes de Jaén.

Juan Latorre Ruiz
Presidente de la Diputación Provincial de Jaén

El carboncillo:
origen, materia
y huella

Mucho antes del papel, del lienzo o del pigmento molido, el ser humano ya había descubierto que la madera quemada, reducida a carbón, podía dejar una huella sobre la superficie de la roca. En ese gesto elemental, aparentemente simple, se encuentra uno de los orígenes más profundos de la imagen. Las paredes de muchas cuevas conservan todavía hoy esas primeras marcas: líneas negras trazadas con carbón vegetal que no buscan decorar, sino hacer presente algo que no estaba.

Desde una perspectiva arqueológica, el carboncillo no puede entenderse únicamente como una técnica artística, sino como uno de los primeros dispositivos materiales de representación desarrollados por el ser humano. Su uso se remonta al Paleolítico superior, en contextos donde la imagen no era aún un objeto estético autónomo, sino una práctica inscrita en sistemas simbólicos complejos, vinculados a la experiencia, la memoria y, posiblemente, a formas de pensamiento ritual.

Las evidencias más antiguas de dibujo con carbón vegetal se documentan en enclaves como la Cueva de Chauvet, la Cueva de Lascaux o la Cueva de Altamira, con cronologías que alcanzan hasta los 36.000 años antes del presente. En estos contextos, el carbón aparece junto a otros materiales, como los óxidos de hierro o el manganeso, pero destaca por su capacidad de producir líneas precisas, modulables y de gran intensidad visual. No se trata de un recurso casual: su elección implica ya una comprensión empírica de sus propiedades físicas y de su potencial gráfico.





El carboncillo es, en esencia, madera transformada por combustión incompleta. Este proceso, la pirólisis, elimina componentes volátiles y deja una estructura rica en carbono, ligera y fácilmente transferible al soporte. Desde el punto de vista arqueomaterial, esto lo convierte en un medio excepcional: permite trazar, sombrear, difuminar y rectificar con una inmediatez que difícilmente ofrecen otros pigmentos minerales. Pero, más allá de su eficacia técnica, lo que resulta relevante es su condición ontológica: el carbón es materia orgánica que ha atravesado el fuego y ha quedado fijada en un estado intermedio entre lo vivo y lo mineral.

Diversos investigadores, como David Lewis-Williams, han señalado que las imágenes paleolíticas no deben interpretarse únicamente como representaciones del entorno, sino como materializaciones de experiencias mentales o perceptivas complejas. En este marco, el acto de dibujar con carbón no sería simplemente descriptivo, sino performativo: un modo de hacer visible aquello que no pertenece del todo al mundo tangible. La línea negra sobre la roca no copia, invoca.

Por su parte, André Leroi-Gourhan insistió en la idea de que el arte rupestre responde a estructuras organizadas del pensamiento simbólico, donde la disposición de las figuras, los soportes y los materiales no es arbitraria. El carbón, en este sistema, participa de una lógica que articula gesto, espacio y significado. No es solo un medio, sino parte activa del lenguaje.

En términos estrictamente materiales, el carboncillo establece una relación directa entre cuerpo y superficie. A diferencia de técnicas más mediadas, aquí el trazo depende de la presión de la mano, de la velocidad del gesto y de la textura del soporte. Esta inmediatez convierte el dibujo en una extensión del cuerpo, en una inscripción física del movimiento.

“El carboncillo es la primera tecnología de la imagen: no reproduce el mundo, lo hace aparecer desde la oscuridad.”

Esta afirmación permite entender su extraordinaria continuidad histórica. Desde las paredes calcáreas del Paleolítico hasta el papel contemporáneo, el principio no ha cambiado sustancialmente: la construcción de la imagen se realiza mediante la deposición de materia oscura sobre una superficie clara, donde la luz no se añade, sino que se reserva. Es el soporte el que ilumina; el carbón el que construye la forma.

Esta inversión, la luz como ausencia de materia, constituye uno de los aspectos más singulares del carboncillo y conecta directamente con los modos de representación prehistóricos, donde las irregularidades de la roca, sus relieves y cavidades, participaban activamente en la configuración de la imagen, y donde la figura no se imponía al soporte, sino que emergía de él.

Desde esta perspectiva, trabajar hoy con carboncillo implica situarse en una continuidad técnica y simbólica de larga duración. No como repetición arqueológica, sino como persistencia de un

gesto fundamental. Cada trazo reactiva una relación primaria entre materia, cuerpo y superficie, y mantiene viva una de las formas más antiguas de pensamiento visual.

El carboncillo, lejos de ser un medio menor o preparatorio, se revela así como un lenguaje originario: una práctica que, desde la prehistoria hasta la contemporaneidad, sigue formulando la misma pregunta esencial: cómo dar forma visible a aquello que, por naturaleza, tiende a desaparecer.

En este marco de larga duración, la práctica de Jose Beteta puede leerse no solo como una elección técnica, sino como una reactivación consciente, o intuitiva, de un gesto ancestral. Su trabajo con carboncillo no se limita a la representación del

rostro, sino que se inscribe en una tradición que entiende la imagen como aparición, como emergencia desde la oscuridad. Al depositar el carbón sobre el papel, Beteta repite un acto que atraviesa milenios: el de construir presencia a partir de una materia que ha pasado por el fuego y que conserva, en su negrura, la memoria de esa transformación.

Pero es en las miradas, en esos rostros femeninos que parecen sostener el tiempo, donde esa continuidad se hace más intensa. Hay en ellas algo que no pertenece del todo al presente: una quietud, una densidad, una forma de estar que remite a las primeras imágenes humanas. Como si el carbón, al fijarse sobre el papel, no solo dibujara un rostro, sino que activara una memoria más antigua, inscrita en la propia



materia. En esas miradas, el trazo no describe: permanece. Y en esa permanencia, frágil, oscura, esencial, el dibujo recupera su sentido más primitivo, no representar el mundo, sino dejar constancia de que alguien miró, y fue mirado, en el umbral mismo de la imagen.

En este contexto, la obra de Jose Beteta se afirma con una solidez poco frecuente dentro del dibujo contemporáneo. Su dominio del carboncillo no reside únicamente en la precisión técnica, sino en su capacidad para comprender el medio en toda su profundidad histórica y material. Beteta no utiliza el carbón, lo lleva hasta sus límites expresivos y lo convierte en un lenguaje pleno, capaz de sostener por sí mismo la intensidad de la imagen. En sus manos, el carboncillo deja de ser

un medio auxiliar para convertirse en territorio principal, en un espacio de luz y sombra. Su obra se inscribe así en la tradición de los grandes dibujantes, no como continuidad pasiva, sino como aportación viva: una práctica que reafirma, con rigor y sensibilidad, que el carboncillo sigue siendo hoy uno de los lenguajes más poderosos para pensar y construir la imagen.

Vicente Barba Colmenero
Doctor en Patrimonio Histórico



El artista y su mundo

El rostro humano ha sido, desde los orígenes de la representación, el territorio más exigente y más resistente al que puede enfrentarse un artista. No porque sea difícil de reproducir —la historia de la imagen está llena de soluciones técnicas para ese problema—, sino porque siempre excede cualquier solución técnica: hay en él algo que se escapa, que permanece al otro lado de la superficie, que ningún procedimiento logra capturar del todo. Es esa resistencia lo que convierte el retrato en una investigación sin clausura posible, y es en esa investigación donde se inscribe la obra de Jose Beteta.

Natural de Castellar, municipio de la provincia de Jaén, y con base creativa establecida durante años en Madrid, Beteta ha construido un recorrido singular que atraviesa disciplinas sin abandonarlas del todo, que acumula saberes técnicos sin convertirlos en un fin en sí mismos, y que encuentra en el rostro humano —en su infinita capacidad de resistencia y revelación— el territorio donde todas sus prácticas confluyen.

Antes de que la fotografía se convirtiera en el eje de su actividad profesional, Beteta ya mantenía una relación sostenida con el dibujo y la pintura. Ese vínculo temprano con los medios directos —con la línea, con la mancha, con la construcción visual del semblante— fue desarrollado de manera autodidacta, lo que significa que respondía a una necesidad genuina antes que a una formación reglada. El retrato, en esa etapa inicial, no era todavía un proyecto artístico consciente, pero sí una forma de interrogación: ¿qué hace que un rostro sea reconocible? ¿Dónde reside la identidad en la superficie de un semblante? Estas preguntas, planteadas quizás de manera intuitiva en los primeros años, no han dejado de orientar su investigación visual.

Es esa resistencia lo que convierte el retrato en una investigación sin clausura posible, y es en esa investigación donde se inscribe la obra de Jose Beteta.

La fotografía como escuela de la mirada

Durante más de una década, Beteta desarrolló una carrera como fotógrafo de moda de proyección internacional. Su trabajo fue publicado en cabeceras de referencia como *Harper's Bazaar Vietnam*, *Marie Claire Hong Kong* y *Novias España*, entre otras, lo que indica una inserción efectiva en los circuitos profesionales de la imagen editorial a escala global. Algunas de sus imágenes fueron compartidas por firmas internacionales de la talla de Giorgio Armani en sus canales oficiales, evidencia de una calidad visual capaz de dialogar con los estándares estéticos más exigentes de la industria.

Es tentador, desde cierta perspectiva crítica, establecer una dicotomía entre la fotografía de moda —con toda su carga de convención, mercado y artificio— y la práctica artística entendida como exploración libre. Pero esta dicotomía resulta, en el caso de Beteta, especialmente improductiva. La fotografía de moda supone, para quien la ejerce con rigor, un aprendizaje continuo y extraordinariamente preciso de los fundamentos de la imagen: la luz como elemento constructor y no meramente decorativo, la anatomía del cuerpo humano como sistema de

tensiones y equilibrios, la composición como gramática visual que ordena la atención del espectador. Estos tres dominios —luz, anatomía, composición— son precisamente los que el artista identifica como fundamentales en su obra plástica posterior. No hay ruptura, pues, sino continuidad y transformación: el fotógrafo de moda y el dibujante de carboncillo comparten una misma obsesión por el rigor formal, aunque la persigan a través de medios y velocidades distintas.

En este sentido, la trayectoria de Beteta puede leerse en diálogo con la de algunos de sus referentes declarados. La influencia de Steven Meisel, figura central de la fotografía de moda contemporánea cuya sofisticación estética y capacidad para construir mundos visuales autónomos lo sitúan entre los grandes directores de imagen de las últimas décadas, es reconocida por el propio artista como formativa de su mirada sobre el retrato. De manera complementaria, la obra de Peter Lindbergh —cuya aproximación al blanco y negro estuvo marcada por una búsqueda de autenticidad y presencia que resistía la idealización fácil— resuena en la voluntad de Beteta de encontrar en el rostro algo más que superficie: una interioridad, una huella, una verdad que la técnica no debe ocultar sino hacer visible.



El regreso a la materia

Con el tiempo, y sin que esto supusiera una renuncia a lo aprendido, Beteta sintió la necesidad de regresar a medios más directos e inmediatos. El carboncillo y el óleo se convirtieron en los lenguajes a través de los cuales continuar y profundizar su investigación sobre el retrato. Este regreso tiene la lógica de una necesidad interior más que la de una decisión estratégica: hay algo en el contacto físico con el soporte, en la huella que la mano deja sobre el papel o el lienzo, que la cámara, por más que sea también una extensión de la visión, no puede replicar.

más allá del boceto. Para Beteta, el carboncillo es ante todo una herramienta de construcción lumínica: la figura emerge de la oscuridad o se disuelve en ella, y la habilidad técnica consiste en saber dónde situar la luz, qué revelar y qué mantener en penumbra. Esta dialéctica entre luz y sombra —entre lo visible y lo que resiste a la visión— está en el centro de su trabajo con este medio.

La influencia de Casey Baugh, referente contemporáneo en el uso atmosférico del carboncillo, resulta pertinente en este contexto. Baugh ha desarrollado un lenguaje propio en el que la figura humana aparece envuelta en una atmósfera que es a

**La figura emerge de la oscuridad o se disuelve en ella,
y la habilidad técnica consiste en saber dónde situar
la luz, qué revelar y qué mantener en penumbra.**

El carboncillo ocupa en su práctica un lugar de privilegio. Se trata de un material antiguo, asociado desde el Renacimiento a los estudios preparatorios y a los ejercicios de los grandes talleres, pero que en la contemporaneidad ha sido reivindicado como medio autónomo y expresivo por una tradición de artistas que han encontrado en él posibilidades que van mucho

la vez sensorial y psicológica, donde la textura del material y el control del difuminado producen una sensación de presencia que trasciende la mera representación. Beteta comparte con Baugh esa voluntad de hacer del carboncillo no un medio de descripción sino de evocación, no un instrumento de registro sino de interpretación.





El óleo, por su parte, introduce en su práctica una dimensión adicional: la del color y la materia. Si el carboncillo opera fundamentalmente en el territorio del claroscuro, el óleo abre la posibilidad de explorar la piel como fenómeno cromático, la expresión como modulación de temperatura y saturación, el retrato como construcción pictórica en sentido pleno. La lentitud del proceso —el tiempo de secado, la posibilidad de repintar y corregir, la acumulación de capas— convierte el óleo en un medio especialmente adecuado para una investigación de largo aliento, para aquella clase de preguntas que no admiten respuesta inmediata.

Exposiciones y reconocimientos

La trayectoria expositiva de Beteta registra hitos significativos que permiten situar su obra en el tiempo y en el espacio. En 2021 mostró *Shadows & Soul*, su primera exposición centrada en el carboncillo, en la Sala Pintor Elbo de Úbeda, en colaboración con Nitram Charcoal. Esta muestra constituyó una declaración de intenciones: el artista presentaba ante el público un trabajo de investigación técnica y conceptual sobre el retrato, situándose dentro de una tradición contemporánea que ha recuperado el dibujo como práctica central y no subsidiaria.

Úbeda es un marco que no puede considerarse neutro. Ciudad declarada Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en 2003, junto con Baeza, Úbeda forma parte de ese patrimonio excepcional del Renacimiento tardío en España que convierte a la provincia de Jaén en un territorio de singular densidad histórica y artística. Exponer en este contexto implica un diálogo, implícito pero inevitable, con una historia de la imagen y de la representación que se remonta siglos atrás. Que Beteta haya elegido precisamente esta ciudad para algunas de sus intervenciones más significativas no parece casual: hay en su obra una conciencia del lugar y de la tradición que se manifiesta también en la elección de los escenarios.

En 2024 presentó *The Soul of Úbeda: Moda y Arte*, una exposición compuesta por obras fotográficas de gran formato procedentes de sus editoriales de moda realizadas en la propia ciudad. Esta muestra supone un gesto reflexivo sobre la propia trayectoria: las imágenes producidas originalmente para publicaciones internacionales regresan al territorio que les dio lugar, ahora en un contexto expositivo que les confiere una nueva dimensión. El circuito —Úbeda como localización de rodaje, Úbeda como espacio de exhibición— convierte la ciudad en algo más que un escenario: en un sujeto, en una presencia

que atraviesa las imágenes y les otorga una especificidad que ningún otro lugar podría proporcionar.

El vínculo de Beteta con Nitram Charcoal merece una mención específica. Esta marca canadiense, considerada una de las más reputadas del mundo en la fabricación de carboncillo de calidad para artistas, seleccionó a Beteta como artista destacado. En ese marco, el artista protagonizó una campaña audiovisual grabada en su estudio, en la que muestra su proceso creativo y el uso de las barras de la firma. Esta colaboración sitúa su trabajo en un contexto de reconocimiento técnico-artístico de alcance internacional y establece un vínculo entre su práctica y una comunidad global de dibujantes que comparten el interés por el carboncillo como medio de investigación plástica. La relación con la firma no ha hecho sino consolidarse: Nitram Charcoal ha vuelto a contar con Beteta para protagonizar su próximo anuncio publicitario, que aparecerá en el número de julio de 2026 de *Artists & Illustrators Magazine*. Fundada en 1990 y editada en el Reino Unido, esta publicación es una de las revistas de arte más influyentes y de mayor difusión en el ámbito anglosajón, con una audiencia que abarca tanto a artistas profesionales como a un público aficionado amplio y exigente. La presencia de Beteta en sus páginas, respaldada por la autoridad de una firma de referencia mundial, confirma la proyección internacional de una práctica que, enraizada en la tradición del dibujo figurativo, ha sabido hacerse un lugar en los circuitos contemporáneos de mayor visibilidad.

El retrato como territorio

Lo que singulariza la práctica de Beteta, más allá de la diversidad de medios que ha explorado, es la coherencia de su pregunta fundamental: ¿qué es un rostro? No en el sentido fisiológico ni en el sentido social, sino en el sentido más hondo y más esquivo: ¿qué hace que una cara sea irreductible, que porte algo que no puede ser capturado del todo por ninguna técnica, y que sin embargo insista en manifestarse? Esta pregunta, que ha orientado la historia del retrato desde sus orígenes, cobra en la obra de Beteta una urgencia particular porque es planteada desde la conciencia de quien ha trabajado con la imagen en sus formas más mediadas y tecnológicamente avanzadas, y que ha sentido, precisamente por ello, la necesidad de volver a la herramienta más antigua: la mano que traza, el trazo que construye, la construcción que revela.

En ese sentido, la obra de Jose Beteta no es la de alguien que ha abandonado la fotografía para dedicarse al dibujo. Es la de alguien que ha recorrido la imagen en toda su extensión y ha encontrado, en ese recorrido, que los grandes problemas del retrato siguen siendo los mismos que plantearon los maestros del pasado: la presencia, la ausencia, la luz que crea y la sombra que preserva. Distintos medios, la misma interrogación esencial.



Del boceto
a la obra

El proceso de trabajo de Jose Beteta parte casi siempre de referencias visuales propias. Sin embargo, estas imágenes no funcionan como un simple modelo que reproducir, sino como un punto de partida desde el que el dibujo adquiere una nueva dimensión: la de transformar la imagen y dotarla de una presencia que por sí sola no puede alcanzar. A través del carboncillo, el retrato se vuelve pictórico, permitiendo introducir gesto, materia y una interpretación más personal del rostro.

Esta tensión entre el referente y la obra resultante no es exclusiva de Beteta, pero adquiere en su práctica una formulación especialmente clara. El teórico y crítico de arte Ernst Gombrich, en su ensayo fundamental *Art and Illusion* (1960), analizó el modo en que todo artista trabaja a partir de esquemas visuales previos —lo que denomina “making and matching”— y

cómo la representación nunca es una transcripción neutral de la realidad sino una transformación activa mediada por la tradición, la percepción y la decisión. Lo que Beteta hace al tomar su propia fotografía como punto de partida para un dibujo de carboncillo es precisamente ese proceso: el referente visual activa un esquema, pero el dibujo lo somete a una interpretación que lo aleja de la mera reproducción y lo convierte en algo nuevo, con una presencia diferente y más densa.

La elección del soporte forma parte esencial de este proceso. Beteta trabaja sobre papel Arches 100% algodón, un soporte cuya calidad y naturaleza orgánica permiten que el carboncillo respire sobre la superficie. En ese diálogo entre papel y materia, el dibujo adquiere una textura viva que se aleja de la perfección fría de lo digital. Esta dimensión táctil y material del proceso no

El referente visual activa un esquema, pero el dibujo lo somete a una interpretación que lo aleja de la mera reproducción y lo convierte en algo nuevo, con una presencia diferente y más densa.



es un detalle técnico menor: es parte constitutiva del significado de la obra. El filósofo y crítico de arte Richard Sennett, en *The Craftsman* (2008), argumenta que existe una inteligencia específica en la mano que trabaja, un conocimiento que se genera en el contacto físico con los materiales y que no puede ser reducido a la planificación previa ni al pensamiento abstracto. El artesano —y el dibujante, en este sentido, lo es— aprende del material mientras trabaja con él, y el resultado porta inevitablemente las huellas de ese diálogo. En el papel Arches, el carboncillo no se deposita de manera uniforme: responde a la textura, a la presión, a la dirección del trazo. Cada decisión deja una marca que no puede deshacerse por completo, y esa irreversibilidad parcial imprime al dibujo una urgencia y una autenticidad que el proceso digital no puede replicar.

Las primeras series de Beteta se caracterizaban por un trazo muy marcado, de gran fuerza y contrastes intensos. En ellas, el impacto visual era inmediato, generando una presencia potente que conectaba rápidamente con el espectador y obtuvo una notable acogida por parte del público. Esa intensidad gestual, ese predominio del contraste y de la energía física del trazo, respondía a una voluntad de impacto: la obra debía imponerse, afirmarse, hacerse presente con rotundidad.

La serie Los 20 silencios: materia y alma, presentada en 2026 en el Centro Cultural Baños Árabes de Jaén, supone una evolución significativa dentro de su trayectoria. Frente a la intensidad gestual de etapas anteriores, estas obras se acercan a una atmósfera más contenida e introspectiva. Los retratos invitan a una contemplación más pausada, donde el silencio, la mirada y la sutileza de la luz construyen una relación más íntima entre la obra y el espectador. Este desplazamiento —de la afirmación a la sugerencia, del impacto a la resonancia— no es una renuncia sino una profundización: el artista confía ahora en que la obra puede sostener una mirada lenta, que no necesita imponerse para ser sentida.

La recepción que el espectador hace de una obra de este tipo no es pasiva ni instantánea. El historiador del arte Hans Belting, en *Bild und Kult* (1990) —publicado en español como *Imagen y culto*— propuso que las imágenes poseen una dimensión de presencia que va más allá de su contenido representacional: hay obras que no se limitan a mostrar algo sino que instauran una relación, que generan en quien las contempla una experiencia de encuentro. Esta categoría, que Belting desarrolla en el contexto del icono religioso pero que ha sido ampliamente aplicada al retrato en sentido más general,

Los retratos de *Los 20 silencios* no son descripciones de rostros: son presencias que solicitan una atención sostenida, que se revelan gradualmente a quien está dispuesto a detenerse ante ellas.



resulta especialmente pertinente para entender lo que Beteta persigue en esta serie. Los retratos de Los 20 silencios no son descripciones de rostros: son presencias que solicitan una atención sostenida, que se revelan gradualmente a quien está dispuesto a detenerse ante ellas.

El título de la serie no es, en este sentido, meramente poético. El silencio, como categoría visual y experiencial, implica una forma específica de atención: la que se produce cuando el ruido cesa y queda solo lo esencial. En estos retratos, la contención del gesto, la delicadeza de la luz y la atmósfera introspectiva crean precisamente ese espacio: uno en el que el espectador no es asaltado por la imagen sino invitado a entrar en ella, a habitar por un momento la misma quietud que la obra propone. Veinte silencios, veinte invitaciones a una forma de mirar que el mundo contemporáneo raramente concede.

La materia oscura
Sobre el carboncillo



Trabajar el valor sin recurrir al color es una de las prácticas más exigentes dentro del dibujo. En el blanco y negro todo depende de la relación entre luz y sombra, de la capacidad de construir volumen, atmósfera y emoción únicamente a partir de la escala de grises. En ese equilibrio entre claros y oscuros se encuentra la esencia del carboncillo, un medio que permite explorar con intensidad la dualidad entre materia y luz. Pero el carboncillo no es solo una opción técnica entre otras: es, de todos los materiales que el ser humano ha utilizado para dibujar, el más antiguo y el más directamente vinculado al impulso primordial de dejar una huella sobre una superficie.

Antes de que existiera el lienzo, el pigmento molido o el pincel, existía el carbón. Las pinturas rupestres de Altamira, Lascaux

o Chauvet —estas últimas datadas en torno a treinta y seis mil años de antigüedad— fueron trazadas en parte con carbón vegetal y óxidos de manganeso sobre las paredes de la roca. El ser humano más antiguo que conocemos como productor de imágenes eligió para representar el mundo que lo rodeaba una materia que era, literalmente, la transformación del fuego: madera quemada, carbono puro, oscuridad concentrada. Que Jose Beteta trabaje hoy con carboncillo sobre papel no es solo una elección estética o técnica: es una forma de participar, conscientemente o no, en el gesto más largo de la historia humana. La mano que mancha el papel Arches con una barra de Nitram Charcoal repite, en otro contexto y con otra intención, el mismo movimiento fundamental que la mano que trazó los bisontes de Altamira: el de construir presencia a partir de la oscuridad.



Esta dimensión ancestral del carboncillo ha sido señalada por diversos estudiosos de la prehistoria del arte. El arqueólogo y prehistoriador David Lewis-Williams, en *The Mind in the Cave* (2002), propuso que las imágenes rupestres no eran meramente decorativas ni descriptivas, sino que respondían a una necesidad de materializar visiones, de dar forma física a aquello que existe en los límites de la percepción. La figura que emerge de la roca —o, en el caso de Beteta, la figura que emerge de la oscuridad del papel— no es una representación pasiva: es una invocación, un acto por el cual algo que no estaba visible se hace presente. Esta lectura, aplicada al retrato contemporáneo en carboncillo, ilumina algo que de otro modo podría parecer solo una preferencia técnica: la elección del negro como materia constructiva no es una

renuncia al color sino una afirmación de que la presencia puede construirse desde la oscuridad misma.

Para Jose Beteta, el uso del carboncillo responde también a una búsqueda de atemporalidad. Al eliminar el color, el retrato se sitúa fuera de una época concreta y se concentra en lo esencial: la mirada, la presencia y la relación entre el rostro y la luz. El espectador es invitado a detenerse, a recorrer lentamente la escala de grises hasta encontrar ese punto preciso donde la sombra y la luz se equilibran. En ese punto no hay información cromática que procesar, no hay datos sobre el tiempo o el lugar: solo la presencia irreducible de un rostro, sostenido por la misma dualidad que ha estructurado la imagen humana desde sus orígenes.

La elección del negro como materia constructiva no es una renuncia al color sino una afirmación de que la presencia puede construirse desde la oscuridad misma.

El soporte es parte inseparable de este proceso. Beteta trabaja sobre papel Arches 100% algodón, un soporte que introduce una dimensión orgánica en el dibujo. A diferencia de otros papeles más lisos o industriales, la superficie del Arches ofrece una mayor capacidad de agarre del carboncillo, lo que permite obtener negros profundos y una riqueza tonal muy amplia. Sin embargo, esta misma cualidad exige también un mayor dominio técnico: el papel fija el carbón con mayor intensidad y permite menos correcciones o borrados, obligando al artista a trabajar con precisión y control desde las primeras fases del retrato. Hay en esta exigencia del material una lógica que no es muy diferente a la de la roca: también la pared de una cueva impone sus condiciones, también sus irregularidades y su tex-

tura participan en la forma final de la imagen. El soporte nunca es neutro; siempre negocia con la mano que lo trabaja.

El contraste entre luz y sombra genera una tensión visual que activa la mirada del espectador. La figura parece emerger gradualmente desde la oscuridad del papel, modelada por la acumulación del carbón y por las zonas donde el blanco permanece intacto. En el dibujo con carboncillo es precisamente el papel el que aporta la luz mientras el carbón construye las sombras, estableciendo un diálogo constante entre ambos elementos. Esta inversión —la luz como ausencia de materia, la sombra como su acumulación— es una de las paradojas más productivas del medio, y Beteta la explota con plena conciencia de sus posibilidades expresivas.

La figura parece emerger gradualmente desde la oscuridad del papel, modelada por la acumulación del carbón y por las zonas donde el blanco permanece intacto



El filósofo Gaston Bachelard, en *La tierra y los ensueños de la voluntad* (1948), dedicó páginas fundamentales al análisis de la imaginación material, es decir, a la manera en que los materiales convocan en quien los trabaja y en quien los contempla una experiencia que va más allá de lo visual para implicar algo más profundo y más físico. Para Bachelard, cada materia tiene su propia ensoñación: el agua evoca la fluidez y la transformación, la tierra la resistencia y la permanencia, el fuego la consumición y la energía. El carbón, que es materia quemada, porta en sí mismo esa memoria del fuego: es transformación detenida, energía condensada en negro. Trabajar con carboncillo es, en este sentido, trabajar con una materia que ya ha atravesado una metamorfosis radical y que lleva inscrita en su propia naturaleza la tensión entre lo que fue y lo que es.

En muchas de sus obras, Beteta decide no cerrar completamente la imagen. Algunas zonas permanecen abiertas o apenas sugeridas. Esta decisión no responde a una falta de resolución sino a una intención consciente: permitir que el espectador complete mentalmente aquello que el dibujo solo insinúa. También en esto hay un eco de la práctica más antigua: las figuras de las cuevas paleolíticas aprovechan con frecuencia los relieves y salientes de la roca para sugerir

volúmenes que la mano no traza del todo, convocando la percepción del observador como parte activa de la construcción de la imagen. La obra incompleta no es la obra fallida: es la obra que reconoce que ver es también imaginar, que la figura nunca está del todo en el dibujo sino en el encuentro entre el dibujo y quien lo mira.

El resultado es una obra que combina el control del dibujo académico con una sensibilidad contemporánea. Beteta mantiene la disciplina del estudio del rostro y del claroscuro, pero se permite alejarse de las reglas estrictas del dibujo clásico para introducir libertad gestual y atmósfera. En esa tensión entre disciplina y libertad, entre control y apertura, entre la tradición académica del retrato y el impulso más primario de dejar una marca sobre una superficie, reside buena parte de la potencia de su obra. Una potencia que, como la materia oscura que le da nombre, ejerce su influencia de manera que no siempre es visible pero que estructura, de manera determinante, todo lo que en torno a ella existe.

Entre control y apertura, la obra de Beteta encuentra su fuerza en todo aquello que no termina de decirse. Sus dibujos no se clausuran: dejan espacio a la mirada para completar lo que la mano apenas insinúa.



Cuerpo y pigmento
Pintura al óleo

Cuando el color entra en la obra, la relación con la imagen cambia. Mientras que el blanco y negro del carboncillo busca una dimensión atemporal centrada en la luz y la sombra, la pintura al óleo introduce inevitablemente una relación más directa con el tiempo, con la materia y con la presencia concreta del sujeto. Este desplazamiento no es menor: el color no es solo información adicional sino una categoría perceptiva distinta, que activa en el espectador respuestas que el monocromo no convoca y que sitúa el retrato en una relación diferente con la realidad que representa.

También aquí, como en el carboncillo, es posible rastrear un gesto ancestral. Si el carbón vegetal fue el primer instrumento del dibujante prehistórico, los pigmentos de color —óxidos de hierro, ocre, rojos y amarillos extraídos de la tierra— fueron los primeros materiales con los que el ser humano introdujo el color en la imagen. Las manos en negativo de la Cueva de las Manos en Santa Cruz (Argentina), datadas en torno a nueve mil años de antigüedad, fueron realizadas soplando pigmento rojo sobre la superficie de la roca: el cuerpo como instrumento, el pigmento como materia, la pared como soporte. Pintar con óleo sobre lienzo es, en su estructura más esencial, el mismo acto: aplicar materia pigmentada sobre una superficie para hacer visible algo que de otro modo permanecería en lo invisible.

Pintar con óleo sobre lienzo es, en su estructura más esencial, el mismo acto: aplicar materia pigmentada sobre una superficie para hacer visible algo que de otro modo permanecería en lo invisible.



La sofisticación técnica del óleo —su capacidad para ser trabajado en capas, su tiempo de secado que permite la corrección, su riqueza cromática— no altera esta verdad fundamental.

Un ejemplo concreto de la práctica pictórica de Beteta es la pieza titulada *Marusya*, inspirada en la modelo del mismo nombre fotografiada por el artista para Marie Claire Hong Kong, vestida con un diseño de Versace. La obra ilustra con claridad el modo en que funciona la relación entre fotografía y pintura en su proceso: la imagen fotográfica, producida en un contexto editorial preciso y con todos los condicionantes que ese contexto implica —la luz de estudio, la dirección de arte, las exigencias de la publicación—, se convierte en el punto de partida de una interpretación que obedece a una lógica completamente diferente. La fotografía fija un instante; la pintura lo transforma, lo reinterpreta y lo dota de una dimensión nueva.

Esta tensión entre el referente fotográfico y la obra pictórica tiene una larga historia en el arte del siglo XX y XXI, y ha sido objeto de reflexión teórica por parte de algunos de los pensadores más influyentes en el campo de los estudios visuales. El historiador del arte T. J. Clark, en *The Sight of Death* (2006) y en su obra más amplia sobre la pintura moderna, analizó de manera sistemática la diferencia entre lo que una imagen muestra y lo que una imagen hace: una fotografía documenta, fija, registra; una pintura interpreta, transforma, propone. Cuando Beteta toma una imagen fotográfica como referente

para una pintura al óleo, no está simplemente traduciendo un medio a otro: está sometiendo el instante capturado por la cámara a una temporalidad completamente distinta, la del proceso pictórico, que es lenta, acumulativa y reversible en parte. El resultado no puede ser nunca una copia: es necesariamente una interpretación.

En el óleo, Beteta introduce pinceladas más sueltas y fondos deliberadamente poco resueltos, manteniendo siempre el foco en el rostro. Esta libertad gestual aporta una lectura más contemporánea de la figura, donde el retrato se sitúa entre la representación y la interpretación. La decisión de no resolver completamente la pintura —de dejar que el fondo permanezca abierto, que la figura no esté del todo cerrada en sus límites— es coherente con la misma lógica que en el carboncillo lo llevaba a dejar zonas apenas sugeridas: la convicción de que la obra no necesita decirlo todo para ser completa, de que la participación del espectador en la construcción del sentido es parte constitutiva de la experiencia estética.

El conocimiento previo del carboncillo juega un papel fundamental en este proceso. El trabajo sostenido con valores tonales en blanco y negro desarrolla una comprensión muy precisa de la estructura de la luz y del volumen: antes de introducir el color, el artista ha aprendido a leer el rostro en términos de masa, de dirección lumínica, de profundidad espacial. A partir de esa base, el color no es un elemento decorativo superpuesto sino una capa adicional de sentido que

amplía las posibilidades expresivas de la imagen sin traicionar su estructura interior. Esta secuencia —primero el valor, luego el color— tiene una larga tradición en la enseñanza académica del dibujo y la pintura, pero en Beteta no responde a un programa pedagógico sino a una necesidad orgánica surgida de su propio recorrido.

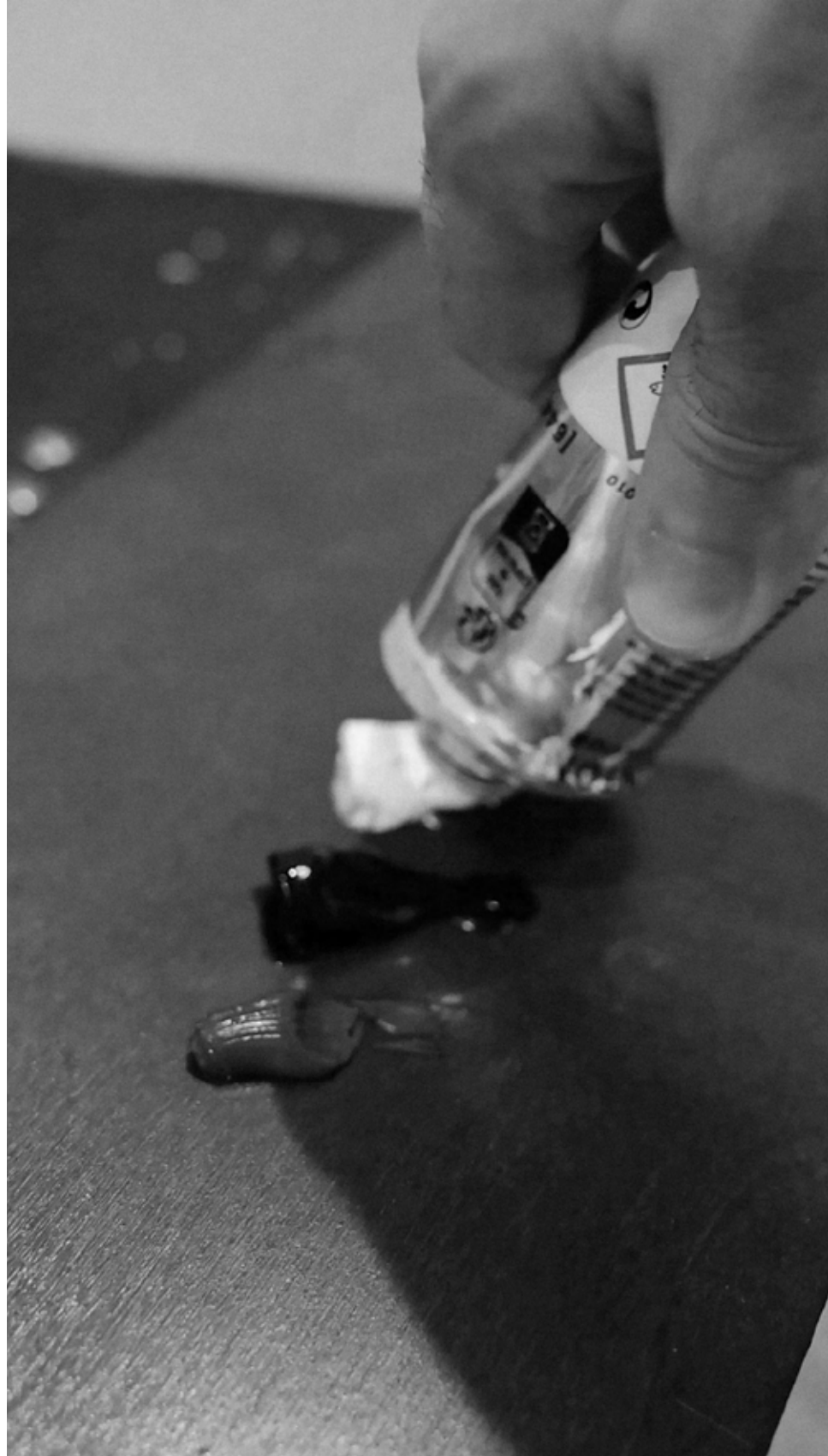
La filósofa Hannelore Rößler, estudiosa de la fenomenología de la percepción pictórica, no es el único referente posible aquí. Más pertinente resulta quizás la reflexión de David Hockney en *Secret Knowledge* (2001), donde el pintor británico analizó el uso histórico de dispositivos ópticos —la cámara oscura, el espejo cóncavo— por parte de los grandes maestros de la pintura occidental para construir sus composiciones, argumentando que la relación entre imagen óptica y pintura no es una traición a la tradición sino parte integral de ella. Lo que Hockney señala, más allá de la polémica específica sobre los dispositivos ópticos, es que los pintores siempre han trabajado en diálogo con las tecnologías de la imagen disponibles en su tiempo, y que ese diálogo no compromete la autenticidad pictórica sino que la enriquece. Beteta, que trabaja a partir de sus propias fotografías, participa de esta misma lógica: la cámara no sustituye al pincel sino que alimenta el proceso que culmina en la pintura.

La escritora y crítica de arte Siri Hustvedt, en *A Woman Looking at Men Looking at Women* (2016; traducido al español por Seix Barral), reflexionó sobre los mecanismos por los cuales

el espectador construye la presencia de un sujeto a partir de su representación pictórica, y sobre cómo el color y la materia del óleo participan en esa construcción de una manera que otros medios no pueden replicar. La pintura al óleo, argumenta Hustvedt, tiene una cualidad casi carnal: su superficie no es inerte sino que responde a la luz de manera variable, que cambia según el ángulo de visión y las condiciones de iluminación, creando una sensación de presencia viva que el espectador percibe incluso antes de poder articularlo conceptualmente. Esta dimensión física de la pintura —su capacidad de hacer presente un cuerpo a través de la materia misma— es precisamente lo que convierte el óleo en el complemento natural del carboncillo en la práctica de Beteta: donde el dibujo construye la presencia a partir de la oscuridad y la luz, la pintura la construye a partir del color y la materia.

De este modo, la pintura al óleo aparece en la obra de Jose Beteta como una extensión natural del dibujo: no un territorio separado sino una continuación por otros medios de la misma investigación fundamental.

El gesto, la materia y el color permiten explorar dimensiones del retrato que el carboncillo no alcanza, pero lo hacen desde la misma base estructural que el trabajo en blanco y negro ha establecido. El rostro sigue siendo el centro, la luz sigue siendo el instrumento, y la pregunta sigue siendo la misma: qué hace que una presencia sea irreductible, qué permanece cuando se ha dicho todo lo que puede decirse y todavía hay algo que resiste.





La mirada duplicada

Pintura y fotografía

La trayectoria de Jose Beteta se ha desarrollado en el cruce entre dos lenguajes visuales: la fotografía y la pintura. No se trata de una convivencia pacífica ni de una jerarquía establecida de antemano, sino de una tensión productiva que alimenta su obra desde sus fundamentos. Dos maneras de ver el mundo que, en su práctica, se interrogan mutuamente y se enriquecen en el intercambio.

Esta doble pertenencia no es nueva en la historia del arte. Desde que la fotografía irrumpió en el siglo XIX, los artistas plásticos tuvieron que redefinir el lugar de la pintura en el conjunto de las imágenes posibles. Algunos la vivieron como una amenaza. Otros, más lúcidos, la incorporaron como herramienta y como interlocutora. Delacroix fue uno de los primeros pintores en usar daguerrotipos como referencias para sus

composiciones, sin que eso comprometiera en ningún momento la hondura expresiva de su obra. Años más tarde, el realismo de Courbet se beneficiaría también de la nueva imagen mecánica, aunque él nunca lo admitiera abiertamente. El siglo XX, con el pictorialismo fotográfico y luego con la pintura pop, terminaría de borrar las fronteras entre ambos territorios: Andy Warhol construyó su obra entera sobre la imagen fotográfica reproducida; Gerhard Richter convirtió el diálogo entre fotografía y pintura en el eje explícito de toda su reflexión artística.

Beteta se inscribe en esa tradición larga, aunque lo hace desde un lugar propio. Para él, la fotografía no es un modelo ajeno que se copia ni una referencia externa que se transcribe mecánicamente al lienzo. Es, antes que nada, una manera de mirar que ha interiorizado a lo largo de años de práctica.

En el trabajo fotográfico de Beteta, la imagen se construye a través de la luz, la dirección de la modelo, el encuadre y el instante preciso en el que todo se equilibra frente a la cámara.



En el trabajo fotográfico de Beteta, la imagen se construye a través de la luz, la dirección de la modelo, el encuadre y el instante preciso en el que todo se equilibra frente a la cámara. Es un proceso que exige una atención sostenida al mundo visible, una escucha de lo que sucede en el espacio entre el cuerpo y el objetivo. En el dibujo y la pintura, ese mismo conocimiento se traslada a un proceso diferente, más lento y reflexivo, donde la imagen se construye gradualmente a través del gesto y de la materia.

Esta diferencia de ritmo no es trivial. El filósofo Henri Bergson ya advirtió que nuestra percepción del tiempo cambia radicalmente según el medio que utilizamos para registrar la experiencia. La fotografía captura el instante; la pintura lo habita. Susan Sontag, en su ensayo *Sobre la fotografía* (1977), señaló que la cámara introduce entre el sujeto y el mundo una especie de distancia que puede volverse hábito. La pintura, en cambio, obliga a una presencia diferente: el pintor que trabaja sobre un rostro durante horas acaba conociendo ese rostro de una manera que ninguna fotografía puede garantizar. No porque la imagen pictórica sea más fiel —de hecho, suele ser más libre—, sino porque el proceso manual impone una duración, y esa duración genera conocimiento.

Para Beteta, la fotografía no es un límite sino un punto de partida. Muchas de sus obras nacen de referencias visuales propias, imágenes que el artista transforma posteriormente a través del dibujo o la pintura. En ese proceso, el retrato deja

de ser una reproducción fiel para convertirse en una interpretación. Lo que había empezado como registro se convierte en presencia. Lo que era documento se vuelve poema.

El paso de la fotografía al carboncillo o al óleo permite introducir elementos que la imagen fotográfica no puede ofrecer por sí sola: la huella del gesto, la imperfección del trazo, la materia del pigmento y el tiempo del proceso manual. El carboncillo, en particular, es un medio que no perdona la indecisión pero sí admite el error —y esa es precisamente su riqueza. A diferencia del óleo, que puede corregirse en capas sucesivas, el carboncillo trabaja con la acumulación y con el borrado como gestos de igual valor. Cada trazo que desaparece deja una huella. Gaston Bachelard, en su ensayo *La tierra y los ensueños de la voluntad* (1948), ya mencionado, habló de la materia resistente como condición de toda expresión verdadera: el artista que trabaja el barro, la piedra o el carbón no domina la materia, sino que negocia con ella. Beteta negocia con el carboncillo de la misma manera: dejándose llevar por lo que el material sugiere, sin forzar el parecido.

Este diálogo entre fotografía y pintura define una parte esencial de su lenguaje visual. La precisión en la estructura del rostro, la atención a la luz y la intensidad de la mirada provienen de su experiencia detrás de la cámara. Sin embargo, es en el territorio del dibujo y la pintura donde esa mirada encuentra una libertad más amplia, permitiendo que el retrato se transforme en una presencia viva más allá de la imagen original.

La fotografía fija. La pintura libera. Y en el espacio entre ambas, Beteta construye algo que no es ni lo uno ni lo otro, sino una síntesis que responde a sus propias leyes.

Resulta inevitable pensar en Richter cuando se habla de este doble régimen de imágenes. Sus *Photo Paintings* de los años sesenta son tal vez el precedente más influyente de lo que hoy muchos artistas hacen sin necesariamente haberlo leído: tomar la fotografía como base y someterla a la incertidumbre del proceso pictórico. Richter desenfocaba deliberadamente sus pinturas para recordar que la imagen siempre llega con un margen de pérdida, que todo retrato es también una forma de despedida. Beteta no desenfoca —sus retratos conservan una intensidad casi táctil—, pero comparte con Richter la convicción de que la pintura no existe para reproducir lo que ya existe, sino para añadir una capa de experiencia que la fotografía no puede alcanzar.

Por su parte el semiólogo Roland Barthes, en *La cámara lúcida* (1980), propuso que toda fotografía es un certificado de presencia: prueba que algo o alguien estuvo ahí, ante el objetivo, en un momento determinado. Pero esa presencia es, al mismo tiempo, una ausencia anunciada: la fotografía ya contiene el duelo de lo que registra. La pintura opera de otro modo. No certifica; invoca. No dice esto fue, sino esto es. Cuando Jose Beteta toma una imagen fotográfica como punto de partida y la convierte en dibujo o en óleo, está realizando exactamente esa operación: desplazar el retrato desde el archivo hacia la presencia, desde la memoria hacia el encuentro.

Esta capacidad de síntesis entre dos lenguajes distintos no es simplemente una habilidad técnica, aunque también lo sea. Es, sobre todo, una actitud ante la imagen: la convicción de que ningún medio agota por sí solo lo que puede decirse sobre un rostro, sobre un cuerpo, sobre la manera en que la luz cae sobre una piel. La fotografía y la pintura no se cancelan mutuamente en la obra de Beteta. Se complementan, se corrigen, se interrogan. Y en esa conversación sin fin está, en buena medida, la energía que mantiene su trabajo vivo.

La fotografía y la pintura no se cancelan mutuamente en la obra de Beteta. Se complementan, se corrigen, se interrogan. Y en esa conversación sin fin está, en buena medida, la energía que mantiene su trabajo vivo.



Materia y alma

Los 20 Silencios

Lo que vemos nos mira.
—Georges Didi-Huberman,
Ce que nous voyons, ce qui nous regarde, 1992

El silencio como forma

Hay obras que no piden ser descritas. Piden ser habitadas. Los 20 silencios de Jose Beteta Espinar pertenecen a esa categoría de imágenes que Didi-Huberman llamaría imágenes-cristal: superficies que condensan tiempo, que guardan en su interior una carga de sentido que excede lo visible y que, precisamente por eso, nos miran. No somos nosotros quienes miramos estos retratos: ellos nos interrogan, nos detienen, nos devuelven una pregunta que no habíamos formulado sobre qué significa ver un rostro. Nos miran.

La serie reúne veinte dibujos sobre papel ejecutados principalmente en carboncillo —con algunas piezas sobre papel teñido de tonalidad ocre— que constituyen un ciclo unitario sobre la figuración humana. Su unidad no es temática en sentido convencional: no hay narración, no hay protagonista, no hay argumento. Lo que los une es un método, una temperatura emocional y una pregunta filosófica sostenida a lo largo de los veinte trabajos: ¿qué queda de una persona cuando se le extrae la historia, el contexto? ¿Qué es un rostro antes de ser de alguien?

Beteta trabaja en una tradición larga. El retrato occidental lleva cinco siglos construyendo su gramática —desde los perfiles quattrocentistas de Pisanello, pasando por la revolución tonal de Leonardo, el dinamismo psicológico de Rembrandt, el claroscuro romántico de Goya, hasta los retratos inacabados de Rodin y los rostros erosionados de Giacometti—, y cada uno de esos momentos puede rastrearse como sedimento en esta obra. Pero Beteta no cita: asimila. Su aprendizaje es hondo y su lenguaje, propio.

La técnica del carboncillo tiene una historia de materialidad que importa aquí. Es el medio más antiguo: carbón vegetal que ya aparece en los trazos de las cuevas de Altamira y Lascaux. Dibujar con carbón es dibujar con lo que queda de algo que ardió; es marcar el papel con una materia que fue viva y que, al arder, se volvió puro pigmento, puro color sin sustancia. Esta condición postcombustión del carboncillo —su origen en la destrucción, su naturaleza de resto— no es irrelevante cuando se usa para retratar. Hay algo de ello en los rostros de Beteta: la sensación de que lo que vemos es lo que queda después de que algo haya pasado.

El gesto técnico central de la serie es la dialéctica entre construcción y borrado. Beteta dibuja aplicando carboncillo con el trazo, pero también con la mano, con difuminadores, con gomas de borrar que levantan la materia del papel para recuperar la luz. Este doble movimiento —depositar y sustraer— no es una cuestión de oficio sino de ontología: sugiere que la presencia de un rostro se conquista desde la ausencia, que la identidad emerge del fondo indeterminado como una figura que se recorta provisionalmente antes de volver a disolverse. Como las figuras de Francis Bacon, que parecen estar siempre en el proceso de deshacerse; como los dibujos a carboncillo de Cy Twombly, donde el trazo es a la vez inscripción y borradura.

La composición recurrente —figura única centrada o ligeramente desplazada, fondo neutro, campo inferior y periférico tratado con manchas gestuales— establece un escenario de concentración máxima. Beteta elimina todo aquello que no sea el ser: no hay interiores, no hay paisajes, no hay accesorios narrativos. La figura existe en un espacio que no es el espacio del mundo, sino el espacio del dibujo mismo. Esta pureza compositiva conecta con la tradición del retrato de busto desde el Renacimiento, pero también con los encuadres fotográficos de Diane Arbus, cuya frontalidad brutal ponía al sujeto en una soledad radical frente al objetivo.

No somos nosotros quienes miramos estos retratos: ellos nos interrogan, nos detienen, nos devuelven una pregunta que no habíamos formulado sobre qué significa ver un rostro.

Naia, 2025

75 × 55 cm
carboncillo sobre
papel Arches

El primer silencio es el más clásico en su estructura. La figura se presenta en un giro de tres cuartos que remite directamente a los retratos de busto del Quattrocento: la cabeza girada presenta el perfil derecho al espectador mientras el cuerpo, apenas esbozado, comienza a perderse en el margen inferior izquierdo de la composición. La reminiscencia de los retratos florentinos de Pollaiuolo o de los flamencos de Petrus Christus es casi inmediata, pero Beteta la subvierte: donde aquellos pintores proponían contornos nítidos, fondos planos y una individuación rigurosa, este dibujo se construye sobre la ambigüedad formal.

Técnicamente, la pieza despliega el rango tonal más depurado de la serie. El cabello —negro intenso, sumamente trabajado con el trazo directo del carboncillo— constituye el polo de máxima oscuridad compositiva, mientras que el rostro se modela con una delicadeza de esfumado que recuerda a los estudios a carboncillo del propio Leonardo da Vinci: la transición entre la zona lumínica de la mejilla izquierda y la sombra bajo el mentón se produce sin salto, mediante una gradación casi imperceptible que da al rostro su rotundidad escultórica. La zona del ojo visible —único en el dibujo como en la vida— está trabajada con precisión microscópica: la pupila, la sombra del párpado superior, el brillo puntual de la córnea restituido mediante la goma de borrar.

La mirada es el problema filosófico de esta obra. El ojo de la figura mira hacia la derecha, en una dirección que se escapa. Didi-Huberman habla de la *inquiétude de la imagen*, de ese momento en que esta no se deja dominar por quien la mira porque tiene ella misma algo que mirar, algún lugar adonde ir. Este retrato encarna exactamente esa condición: hay una vida interior en ese ojo —una atención dirigida hacia algún objeto fuera del cuadro, quizás hacia un pensamiento— que nos excluye. No somos el destino de esa mirada. Somos testigos de ella.

La comparación con el retrato femenino en la tradición del carboncillo europeo es inevitable. Los estudios de Alphonse Legros o de Walter Sickert en la tradición anglosajona, o los de Giovanni Boldini en la italiana, también trabajan la figura femenina a carboncillo con sensibilidad hacia el *sfumato*, pero en ellos el gesto es siempre descriptivo: se trata de capturar una apariencia concreta, una elegancia social. En Beteta, la figura no describe: evoca.







Su mirada, la única en los veinte silencios que devuelve la mirada del espectador sin desvío, sin pudor, es la mirada de alguien que ha decidido no esconderse. O que ya no puede.

Azami, 2025

75 × 55 cm
carboncillo sobre
papel Arches

La segunda pieza introduce un cambio de temperatura radical. La figura, ahora en plena frontalidad, mira al espectador de manera directa e intensa, y el tratamiento técnico abandona la delicadeza depurada de la primera obra para abrazar una gestualidad más violenta, más cercana al expresionismo. El cabello aparece agitado como por un viento interior —nadie sopla en este cuadro; el movimiento viene de dentro—, y la parte baja del cuerpo se resuelve con amplias manchas gestuales de carboncillo que tienen la energía de un trazo de acción, de una pintura abstracta.

La técnica adquiere aquí una dimensión performativa. Las grandes manchas que componen el torso y los hombros no son el resultado de un esfumado paciente sino de una aplicación directa, casi violenta, del carboncillo en bruto sobre el papel. Esta decisión conecta la obra con la tradición del *dessin automatique* surrealista y, más contemporáneamente, con los dibujos a carboncillo de Kara Walker, donde la mancha deviene signo político y el trazo rápido encarna urgencia. En Beteta, la urgencia es de otro orden —emocional, existencial— pero la confianza en el gesto es la misma.

La composición plantea algo perturbador: los trazos diagonales que cruzan el torso parecen rejas, barrotes, estructuras que contienen o aprisionan la figura. Hay una tensión entre la potencia de la mirada —frontal, oscura, sin concesiones— y la inmovilización de lo que hay debajo del cuello. El rostro exige; el cuerpo está atrapado. Esta dialéctica tiene resonancias en los retratos de Lucian Freud, donde la carne pintada con pinceladas gruesas transmite simultáneamente vulnerabilidad y resistencia, exposición y blindaje.

Dentro de la serie, esta obra ocupa el polo de máxima intensidad gestual. Si la primera pieza proponía el recogimiento, esta propone la confrontación. Su mirada, la única en los veinte silencios que devuelve la mirada del espectador sin desvío, sin pudor, es la mirada de alguien que ha decidido no esconderse. O que ya no puede.

Eira, 2025

75 × 55 cm
carboncillo sobre
papel Arches

El perfil absoluto —la vista en noventa grados donde sólo un ojo es visible— tiene en la historia del arte occidental una carga simbólica precisa: se asoció durante siglos con la representación de medallas y monedas, con la inmortalización honorífica, con el modelo grecorromano del busto público. El Quattrocento italiano lo codificó como forma de dignidad: el perfil no te mira, te presenta; te ofrece la línea pura del rostro como una silueta recortada sobre la eternidad.

Beteta recupera el perfil, pero lo descontextualiza de toda su carga honorífica. La figura de esta obra —una mujer de piel oscura con una elaborada trenza recogida en alto— se representa con la misma seriedad, la misma intensidad lumínica, la misma densidad material que cualquier otra de la serie. No hay diferencia de tratamiento, no hay exotización, no hay distancia etnográfica. Este gesto de equivalencia —que en el contexto de la historia del retrato occidental no es en absoluto trivial— habla de una ética de la mirada: para Beteta, todos los rostros merecen el mismo tiempo, la misma atención, el mismo silencio.

Técnicamente, esta pieza resuelve uno de los desafíos más complejos del carboncillo sobre papel blanco: modelar una piel de tono oscuro sin homogeneizar la mancha, sin perder la riqueza cromática y lumínica que esa piel contiene. Beteta lo consigue mediante una estrategia de capas: un fondo general de tono medio sobre el que construye las zonas de luz por sustracción —la frente, el pómulo, la nariz— y las zonas de sombra por acumulación. El resultado es una superficie con densidad real, no una mancha plana.

La trenza que desciende por la espalda es formalmente extraordinaria: Beteta la trabaja con trazos lineales que siguen el ritmo del trenzado, creando una textura diferenciada dentro del gran campo oscuro del pelo. La comparación más inmediata en la historia del arte es con los estudios de cabello de los prerrafaelitas —Rossetti, Millais—, obsesionados por la representación de la cabellera femenina como campo de energía y símbolo de libertad o contención. En Beteta, la trenza recogida podría leerse como una figura de la contención: un pensamiento ordenado, una vida sostenida.



Luma, 2025

75 × 55 cm
carboncillo sobre
papel Arches

La cuarta pieza es, compositivamente, la más barroca de la serie. A diferencia de las obras precedentes, que sitúan la figura sobre fondos neutros o casi vacíos, este dibujo sumerge al personaje en un campo de oscuridad activo: las masas de carboncillo que rodean la figura no son simplemente fondo sino entorno amenazante, atmósfera densa, algo que pesa sobre el sujeto y que lo recorta por contraste. La figura surge de la oscuridad como una aparición, lo que conecta directamente con la gran tradición del tenebrismo barroco.

La deuda con Rembrandt es aquí más explícita que en ninguna otra pieza de la serie. Los retratos del maestro neerlandés —pienso especialmente en sus autorretratos tardíos o en *La muchacha en la ventana* (Gemäldegalerie, Berlín)— también hacen emerger el rostro desde fondos oscuros mediante una concentración de la luz en la zona facial que parece proceder de una fuente invisible. En *Beteta*, la luz que ilumina el rostro de la figura desde el frente no tiene fuente explicable dentro del cuadro: es una luz del dibujo, interna, como si el propio papel luminoso que queda bajo el carboncillo fuera la fuente de toda visibilidad.

Los trazos gestuales que cruzan la composición en diagonal —particularmente visibles en los bordes— introducen una tensión entre la figuración del rostro, cuidadísima, y la abstracción del entorno inmediato. Esta tensión es uno de los recursos más característicos de *Beteta* a lo largo de toda la serie: la coexistencia de dos regímenes de marca en la misma superficie, el trazo descriptivo y el trazo gestual, sin que ninguno de los dos cancele al otro.

La mirada de esta figura —dirigida levemente hacia abajo, desde una posición que eleva la cabeza respecto al espectador— tiene algo de la mirada de las Madonnas góticas: una condescendencia que no es arrogancia sino una forma de estar en otro plano, de ver desde otro lugar. La comparación con las *Vírgenes de la Misericordia* del trecento sienés no es caprichosa: hay en esta imagen una protección que se ofrece sin pedirla.







Dentro de la serie, esta pieza es la que más claramente articula el silencio como experiencia de interioridad herida. No hay en ella el recogimiento sereno de otras obras: hay una contención que cuesta, una quietud que exige esfuerzo.

Amba, 2026

75 × 55 cm
carboncillo sobre
papel Arches

Esta es la obra más perturbadora del ciclo. La figura —más joven que las demás, con un gesto de mayor vulnerabilidad— mira de frente con la cabeza baja con una intensidad que tiene algo de derrumbe contenido: los ojos no lloran pero están en el umbral del llanto, o en el de una rabia que no ha encontrado todavía su forma. El cabello rizado que enmarca el rostro se trabaja con una textura frondosa, casi orgánica, que contrasta con la precisión milimétrica con que Beteta modela las facciones.

La composición es radical en su sencillez: la figura ocupa el centro del papel, perfectamente centrada, sin desviaciones laterales ni inclinaciones. Esta verticalidad absoluta confiere a la imagen una especie de frontalidad penitente, como los iconos medievales cuya función precisamente era esa: proponer la figura recta, simétrica, sin desvío, como forma de la presencia plena ante lo sagrado. Beteta no trabaja en la tradición del icono —no conscientemente, al menos— pero algo de esa arquitectura de la presencia se filtra en la composición.

El tratamiento del cuerpo es aquí más difuso que en otras obras: el torso se pierde en una nebulosa de carboncillo que sugiere una disolución del límite entre el ser y el entorno. Esta disolución corporal, este cuerpo que no termina de tener contorno, tiene paralelos en la pintura de Marlene Dumas —artista sudafricana cuya obra reflexiona con extraordinaria densidad sobre la vulnerabilidad de los cuerpos, especialmente los infantiles y los femeninos— y en los dibujos de Kiki Smith, donde el cuerpo es siempre un territorio en negociación con el mundo.

Dentro de la serie, esta pieza es la que más claramente articula el silencio como experiencia de interioridad herida. No hay en ella el recogimiento sereno de otras obras: hay una contención que cuesta, una quietud que exige esfuerzo. El silencio de esta figura no es pacífico. Es el silencio antes de hablar.

Yara, 2025

75 × 55 cm
carboncillo sobre
papel Arches

La sexta pieza lleva el diálogo entre figuración y abstracción a un punto extremo. Las grandes manchas gestuales —amplias bandas de carboncillo aplicadas con movimientos rápidos y decididos que recuerdan la gestualidad del *action painting*— rodean e invaden la figura desde todos los lados, dejando el rostro como un pequeño claro de luz dentro de una tormenta gráfica. Formalmente, la imagen propone la pregunta: ¿hasta qué punto puede ser atacada una presencia antes de dejar de ser presencia?

La referencia más inmediata en la historia del arte reciente es la serie de los *Erased de Kooning Drawing* de Robert Rauschenberg (1953), donde el artista borró un dibujo de De Kooning hasta dejarlo casi en blanco, convirtiendo el borrado en obra. Beteta invierte el gesto: no borra la figura sino que acumula materia alrededor de ella, haciendo del entorno el agresor y del rostro el lugar de resistencia. La figura persiste a pesar de la agresión formal de las manchas.

Esta dialéctica entre el trazo destructivo y la presencia superviviente conecta también con los dibujos tachados de Cy Twombly, donde la escritura se superpone a sí misma hasta volverse ilegible, o con los *Slaughter* de Goya —*las pinturas negras, los Desastres*— donde la figura humana resiste en la imagen incluso cuando todo conspira para borrarla. En Beteta, la figura femenina de esta obra es una superviviente pictórica: su rostro, perfectamente modelado, emerge de la catástrofe gestual circundante con una serenidad que es, en sí misma, una posición filosófica.

El uso de las diagonales de carboncillo como elemento compositivo independiente —no subordinado a la descripción de la figura sino con autonomía propia— es uno de los rasgos más originales del lenguaje de Beteta dentro de la serie. Estas diagonales no son errores, no son restos del proceso: son elementos estructurales deliberados que imponen al conjunto una tensión que no se resuelve.







La luz no se aplica sino que se descubre, como si estuviera desde el principio en el papel esperando a ser revelada.

Rhea, 2025

75 × 55 cm
carboncillo sobre
papel Arches

La séptima pieza es la más dinámica de todo el ciclo en términos compositivos. La figura —de cabello claro, casi blanco en el dibujo, lo que implica que ha sido construida primordialmente por sustracción, por el trabajo de la goma sobre el fondo de carboncillo— aparece en el centro de un vórtice de trazos que sugieren movimiento, viento, inestabilidad. Los cabellos se agitan de un modo que evoca las figuras de la *Primavera* de Botticelli —ese cabello de las Gracias arrasado por el viento— pero sin la belleza confiada de las diosas del florentino: aquí hay algo más oscuro, más contemporáneo, más expuesto.

La técnica de la zona del cabello claro es la más sofisticada de la serie en términos de proceso inverso. Beteta ha cubierto el papel con carboncillo y luego ha ido extrayendo material con la goma para crear las zonas blancas que forman los mechones luminosos. Esta estrategia de iluminación por sustracción —exactamente inversa al trabajo de la pintura al óleo, donde la luz se añade sobre el fondo— confiere a los cabellos una vibración muy particular, porque la luz no se aplica sino que se descubre, como si estuviera desde el principio en el papel esperando a ser revelada.

La expresión de la figura —una tristeza contenida, unos ojos que miran hacia abajo desde una posición levemente inclinada— contrasta con la energía casi violenta del entorno gestual. Este contraste entre la serenidad del rostro y la agitación del contexto es uno de los recursos más efectivos de Beteta: propone la idea de que la interioridad puede mantenerse quieta incluso cuando todo alrededor se mueve, se agita, amenaza con deshacerse.

Dentro del conjunto de la serie, esta pieza, junto con la número dieciséis —también de figura rubia en tres cuartos— establece un subtema cromático: el polo luminoso de la serie, el extremo en que el blanco del papel es el protagonista y el carboncillo trabaja como sombra sobre una superficie de luz.

Zinnia, 2025

75 × 55 cm
carboncillo sobre
papel Arches

La octava pieza es, junto con la decimonovena, la que introduce el cambio de soporte más significativo de la serie: el papel teñido de tono ocre-dorado que transforma radicalmente la temperatura emocional de la imagen. Sobre este fondo cálido —que evoca el color del pergamino, de los papeles viejos, de las fotografías sepia— el carboncillo oscuro adquiere una profundidad que no tiene sobre el papel blanco, porque el fondo ya no es neutro: es ámbar, es luz antigua, es tiempo.

La figura —un perfil derecho de tres cuartos, cabello oscuro recogido, los hombros desnudos— guarda un parentesco formal extraordinario con los estudios preparatorios de los grandes maestros del Renacimiento italiano. Los dibujos sobre papel teñido —especialmente sobre papel azul o gris— de artistas como Federico Barocci, Giovanni Antonio Boltraffio o el propio Leonardo, tenían precisamente esta función: el fondo de color proporcionaba un tono medio sobre el que podían trabajarse simultáneamente la luz (con tiza blanca) y la sombra (con carbón o sanguina). Beteta recupera esta estrategia, pero sin la tiza blanca: trabaja sólo con el carboncillo, dejando que el fondo dorado haga el trabajo de la luz.

La expresión de la figura —ojos cerrados o semicerrados, una serenidad que está muy cerca del sueño o de la meditación— introduce en la serie el motivo del recogimiento interior. No es una figura que mire hacia dentro en el sentido agitado de la obra 5; es una figura que simplemente está en sí misma, sin necesidad de mirar hacia ningún lugar. Este estado —que los japoneses llamarían *mushin*, mente vacía— es uno de los más difíciles de representar porque no tiene expresión: es la ausencia de expresión en sentido activo, no el vacío sino el pleno.

Los trazos gestuales que cruzan la zona del cuerpo en esta pieza tienen una calidad diferente al resto de la serie: son más estructurales, más arquitectónicos, y crean el efecto de que la figura está construida también de líneas no figurativas, de que debajo de la carne hay algo más abstracto, más mineral.







La figura mira hacia la izquierda del espectador con una expresión que es tristeza, pero también algo más: un agotamiento del alma, una fatiga que no es física.

Lira, 2025

75 × 55 cm
carboncillo sobre
papel Arches

La novena pieza propone el estado emocional más visible de toda la serie, y lo hace sin renunciar a la ambigüedad. La figura —de cabello claro, agitado, trabajado de nuevo por sustracción de carboncillo— mira hacia la izquierda del espectador con una expresión que es tristeza, pero también algo más: un agotamiento del alma, una fatiga que no es física. Los trazos gestuales en la zona inferior de la composición —especialmente dos grandes manchas negras en los bordes laterales que parecen estar aplastando la figura desde los lados— refuerzan la sensación de una presión exterior sobre un interior frágil.

La comparación más pertinente aquí es con los dibujos y pasteles de Odilon Redon, el simbolista francés cuyas figuras —especialmente las femeninas— flotan en fondos etéreos portando una interioridad que no se nombra pero que se siente. Redon decía que sus figuras eran *seres posibles que viven según las leyes de lo verosímil*: figuras que no retratan a nadie en particular pero que contienen la posibilidad de todos. Esta definición se aplica perfectamente a las figuras de Beteta.

Técnicamente, la pieza exhibe uno de los mejores equilibrios de la serie entre el trabajo detallado del rostro y la resolución gestual del cuerpo. El rostro está modelado con la precisión habitual —el brillo en los ojos, la sombra bajo los pómulos, el labio inferior levemente grueso— mientras el cuerpo se disuelve en manchas que son simultáneamente ropa, sombra, y nada. Esta gradación desde la precisión hacia la indeterminación sigue la misma lógica que el foco fotográfico: cuando algo se vuelve importante, se vuelve nítido; lo que no importa, se desenfoca. El rostro importa. El cuerpo es contexto.





Esta actitud —de consciencia del peligro y permanencia a pesar de ello— es una postura existencial que Beteta no ilustra sino que encarna en la estructura misma del dibujo.

Nael, 2025

75 × 55 cm
carboncillo sobre
papel Arches

La décima pieza introduce una innovación compositiva respecto a las anteriores: la figura se desplaza hacia la izquierda del campo pictórico, y las grandes manchas gestuales que componen el entorno —especialmente la banda diagonal que cruza el torso de arriba a abajo a la derecha— crean un dinamismo espacial que las obras anteriores no tenían. El eje compositivo no es vertical sino diagonal, y esto genera una inestabilidad productiva: la figura parece estar en movimiento, o a punto de salir del encuadre, o de ser absorbida por algo que viene de la derecha.

La mirada de esta figura es lateral, dirigida hacia la derecha —es decir, hacia el interior de la composición, hacia las manchas que la amenazan— con una atención que no es miedo sino reconocimiento. Sabe lo que hay ahí, lo mira, y decide permanecer. Esta actitud —de consciencia del peligro y permanencia a pesar de ello— es una postura existencial que Beteta no ilustra sino que encarna en la estructura misma del dibujo.

El cabello rizado, muy bien trabajado en esta pieza con trazos que siguen la curva de cada mechón, conecta con la tradición del dibujo de figura a carboncillo de la escuela francesa del siglo XIX —Ingres, Degas— donde la cabellera era siempre un elemento de caracterización y de seducción. En Beteta, el cabello no seduce: describe una energía, un temperamento, una forma de estar en el mundo.

La banda negra diagonal que cruza el cuerpo a la derecha tiene en esta obra una función que va más allá de la composición: es casi una censura, una interrupción física de la representación, un recordatorio de que lo que vemos es un dibujo, que la presencia de la figura es una ilusión construida sobre papel. Este recurso de señalar el artificio —de hacer visible la construcción en lugar de ocultarla— es uno de los gestos más contemporáneos del lenguaje de Beteta.

Ilia, 2025

75 × 55 cm
carboncillo sobre
papel Arches

La undécima pieza es una de las más serenas del ciclo. La figura —en perfil hacia la derecha, cabello oscuro recogido en un moño del que escapan mechones sueltos, un pequeño pendiente que atrapa la luz— mira hacia abajo con una expresión de quietud que no es melancolía sino concentración: es la cara de alguien que está pensando, no de alguien que sufre. Los ojos casi cerrados sugieren un estado meditativo, un repliegue hacia el interior que no es retirada sino intensificación.

El modelo compositivo más cercano en la historia del arte es el de los perfiles femeninos de la pintura pompiere y académica del siglo XIX —William Bouguereau, Alexandre Cabanel— donde la figura en perfil era un modo de presentar la belleza sin la perturbación del contacto visual. Pero Beteta no trabaja en la tradición de la belleza académica: trabaja en la tradición de la presencia. Sus figuras no son bellas en sentido convencional —aunque puedan serlo en sentido formal—; son *presentes*, lo cual es una condición más exigente y más rara.

La parte baja de esta obra —el torso y los hombros— se resuelve con una serie de manchas rectangulares de carboncillo que tienen, de nuevo, la calidad abstracta de un Kline o de un Motherwell: manchas negras sobre blanco que son gestos puros, sin referente figurativo. La tensión entre este lenguaje abstracto en la zona inferior y el perfil perfectamente representado en la zona superior es la gran tensión formal de la pieza, y Beteta la sostiene sin resolverla, lo cual es un logro.







Dentro de la serie, esta es la figura más emboscada, la que más resiste ser vista. Y paradójicamente, por eso mismo, es la que más insiste en mirar.

Zira, 2025

75 × 55 cm
carboncillo sobre
papel Arches

La duodécima pieza introduce un elemento que no aparece en ninguna otra obra de la serie: algo que envuelve el cuello y los hombros de la figura, una tela o un velo que la cubre hasta la barbilla. Este elemento —que podría ser una bufanda, un chai, un pañuelo— tiene la función compositiva de unificar la masa oscura del pelo y la masa oscura del cuerpo, creando un campo de oscuridad del que emergen las facciones. Y tiene la función semántica de aludir a la protección, a la cobertura, a un cuerpo que se resguarda.

La referencia iconográfica más inmediata es la de la figura con velo en la pintura religiosa occidental: la Madonna velada, las santas cubiertas, las figuras femeninas que en el arte cristiano llevan el velo como señal de modestia y de sacralidad. Pero la figura de Beteta no es religiosa en ningún sentido superficial: su mirada —frontal, intensa, oscura— no tiene nada de la mansedumbre mariana. Si hay algo sagrado en esta figura, es la sacralidad de la pura presencia, no la de la sumisión.

El velo o tela que cubre la figura está trabajado con trazos lineales que siguen los pliegues del tejido con una precisión que recuerda los estudios de drapeado del Renacimiento —los célebres dibujos de telas de Leonardo, de Durero— donde el plegado de los tejidos era un ejercicio de observación y de dominio técnico. Beteta resuelve el drapeado con menos trazos, más sintetizados, pero con la misma convicción en el resultado: la tela tiene peso, tiene textura, tiene presencia.

Dentro de la serie, esta es la figura más emboscada, la que más resiste ser vista. Y paradójicamente, por eso mismo, es la que más insiste en mirar: esos ojos que miran desde el resguardo del velo tienen la intensidad de los ojos que no pueden ser ignorados.

Nira, 2026

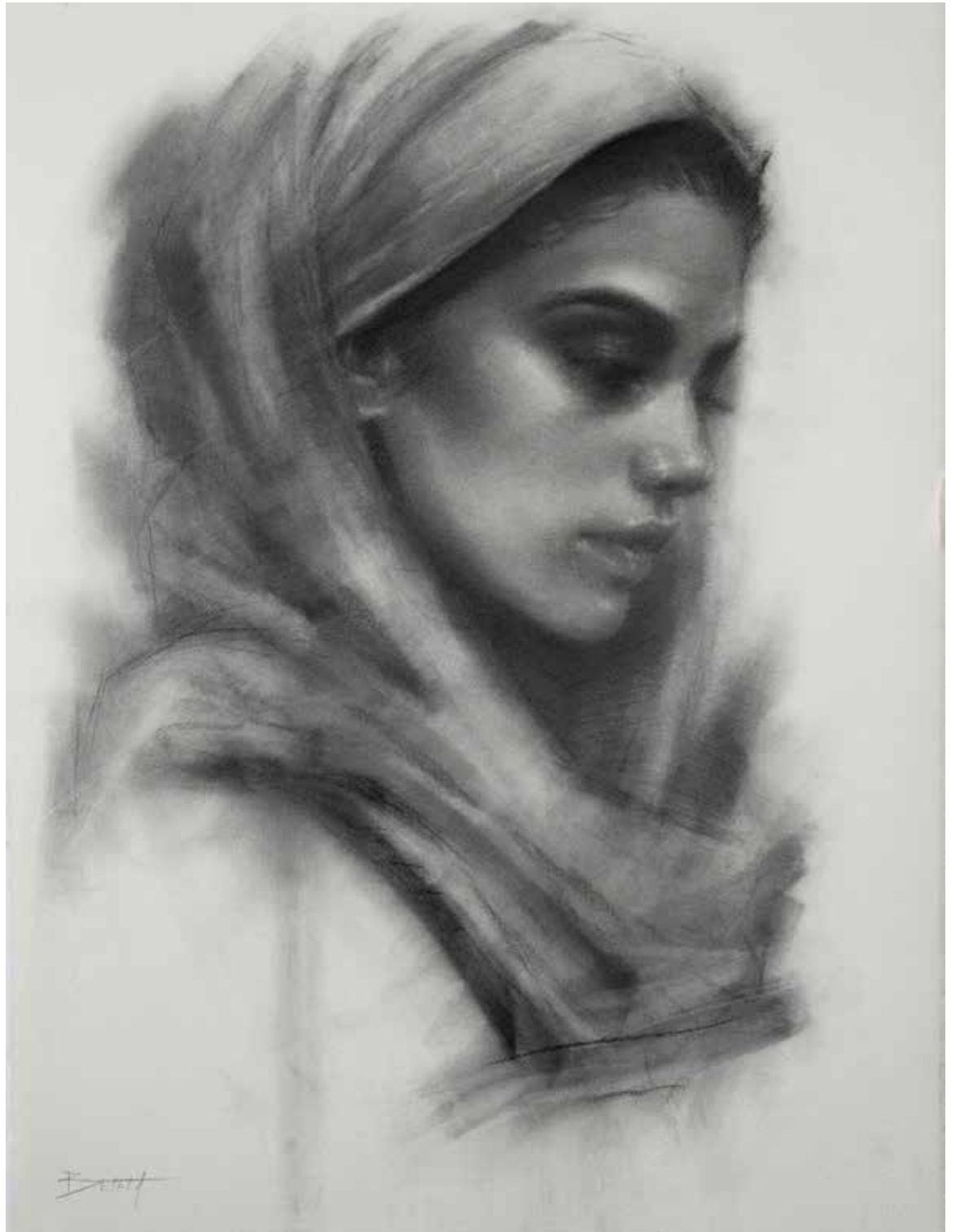
75 × 55 cm
carboncillo sobre
papel Arches

La decimotercera pieza es la más clásica en su estructura compositiva y, al mismo tiempo, la que plantea la pregunta más compleja sobre la representación cultural. La figura aparece cubierta con lo que podría ser un pañuelo, un hijab, un velo—la ambigüedad del elemento es deliberada— que enmarca el rostro dejando al descubierto sólo las facciones. Este encuadre del rostro dentro del velo tiene una historia larguísima en el arte occidental: desde las madonnas medievales hasta los retratos de mujeres veladas del Orientalismo.

El orientalismo pictórico del siglo XIX —Delacroix, Gérôme, Leighton— convirtió la mujer velada en objeto de fascinación exótica, en figura de un Otro que era al mismo tiempo deseable e inaccesible. Beteta trabaja exactamente en el polo opuesto: su figura no es exótica, no es objeto de fascinación orientalista, no es Otro. Es un rostro que tiene la misma presencia, la misma densidad, el mismo tiempo que cualquier otro de la serie. El pañuelo no la define: la acompaña.

Técnicamente, la pieza es extraordinaria en el tratamiento del tejido. Las líneas paralelas y los pliegues que componen el pañuelo están trabajados con una modulación tonal muy precisa que distingue entre las zonas iluminadas y las que caen en sombra. Este tratamiento escultórico del tejido —que hace del pañuelo un objeto con volumen propio, no un añadido plano— conecta con los estudios de paños del clasicismo académico.

La mirada baja —uno de los gestos más frecuentes en la serie— tiene aquí una carga particular que la diferencia del resto: hay en ella algo de la dificultad de ser visto, de la incomodidad de la exposición. Esta figura no elige mirar hacia abajo por timidez ni por recogimiento: lo hace como una forma de mantener algo para sí misma. El silencio de esta obra es el silencio de quien ha aprendido que no todo tiene que ser compartido.



Aki, 2026

75 × 55 cm
carboncillo sobre
papel Arches

La decimocuarta pieza introduce otra figura joven en la serie —hay en las facciones una redondez, una ausencia de líneas que apunta hacia la adolescencia— y la presenta en un estado de inestabilidad compositiva extrema. El cabello —oscuro, abundante— se agita hacia la derecha con una violencia que desplaza el peso visual de la composición: la mitad derecha está dominada por la masa negra del pelo en movimiento, mientras la mitad izquierda, donde se sitúa el rostro, queda en una zona de luz y de vacío que la pone en primer plano.

Este desequilibrio entre la masa del cabello y la levedad del rostro es un recurso compositivo que aparece también en los retratos fotográficos de Richard Avedon —especialmente en su serie de retratos sin fondo blanco, donde la composición se construye enteramente sobre la relación entre el sujeto y el vacío circundante. En Beteta, el vacío no es un estudio neutro sino el propio papel sin tocar, y la relación entre el papel blanco y la figura dibujada es siempre una relación activa, no pasiva.

El rostro en esta pieza tiene algo de la indeterminación propia de las figuras juveniles en la tradición del dibujo: no ha encontrado todavía su forma definitiva, está todavía en proceso de devenir. La boca entreabierta, los ojos entre cerrados y abiertos, la inclinación de la cabeza que no es ni frontal ni perfectamente lateral: todo apunta a un estado de transición, de umbral. La figura no ha llegado todavía a ningún sitio; está en camino.







El gesto es un abrazo a sí misma: el cuerpo como único refugio disponible, la piel propia como único lugar seguro.

Yui, 2026

75 × 55 cm
carboncillo sobre
papel Arches

La decimoquinta pieza es la única de la serie donde las manos tienen protagonismo. La figura —con el cabello recogido de forma irregular, mechones que escapan como pensamientos sueltos— aparece con los brazos cruzados delante del pecho, y las manos, cuidadosamente modeladas, se apoyan sobre los hombros propios. El gesto es un abrazo a sí misma: el cuerpo como único refugio disponible, la piel propia como único lugar seguro.

Este gesto —el autoabrace, los brazos que se rodean a sí mismos— tiene en la historia de la representación una presencia discreta pero significativa. Aparece en algunas de las figuras de Egon Schiele, donde los cuerpos se abrazan a sí mismos con una necesidad que tiene algo de desesperación. Aparece también en los estudios de figura de Käthe Kollwitz, cuyas mujeres se pliegan sobre sí mismas no de dolor sino de pura resistencia. En Beteta, el gesto no es desesperado ni es resistente: es simplemente *suficiente*. La figura ha encontrado en el abrazo propio una forma de estar en el mundo que no pide nada del exterior.

La mirada —hacia abajo y hacia la izquierda, con los párpados bajos— acompaña el gesto corporal: es la mirada de alguien que ha vuelto a sí mismo, que ha retirado la atención del exterior para dirigirla hacia adentro. No hay tristeza en esta figura, ni hay alegría: hay una suerte de ecuanimidad que es uno de los estados más raros y más difíciles de representar.

Las manos merecen un párrafo propio. Beteta las modela con la misma atención que los rostros, lo cual es significativo: en la historia del dibujo académico, las manos son el segundo gran desafío del figurativismo después del rostro, y los artistas que las dominan tienen siempre una sensibilidad especial hacia el cuerpo como lenguaje. Las manos de esta figura son manos reales, con peso y con presencia, no manos esquemáticas; y en ellas hay tanta información sobre la persona como en el rostro.

Asha, 2026

75 × 55 cm
carboncillo sobre
papel Arches

La decimosexta pieza es la más próxima a la tradición del retrato de belleza en sentido clásico, y también la que más conscientemente trabaja para subvertirlo. La figura —rubia, en tres cuartos, con el cabello largo que desciende por los hombros— tiene unas facciones de regularidad que en otro contexto podría llamarse perfecta. Pero Beteta la mira sin el embeleso del pintor académico: la mira con la misma distancia, el mismo respeto, la misma seriedad que a todas las demás.

Los ojos cerrados —que aparecen con frecuencia en la serie— tienen aquí una función particular: niegan el contacto visual precisamente cuando la figura podría estar más expuesta a ser convertida en objeto de contemplación. La belleza que cierra los ojos no permite ser poseída por la mirada ajena. Se retira. Esta estrategia de sustracción —ofrecer la forma pero negar la relación— es una forma de resistencia que Beteta parece aplicar con deliberación.

El tratamiento del cabello en esta pieza es de una delicadeza extraordinaria. Los mechones luminosos —conseguidos por sustracción de carboncillo— y los mechones sombríos —conseguidos por acumulación— crean una textura que tiene la complejidad de las cabelleras en los maestros del grabado, particularmente en los estudios de cabeza de Dürero, donde cada cabello era al mismo tiempo un trazo y una meditación sobre el trazo.

La parte baja de la composición —el torso y los hombros— se resuelve, como en otras piezas, con manchas gestuales que deshacen la precisión del registro superior. Este deshacimiento deliberado del cuerpo —que aparece en mayor o menor medida en casi todas las obras de la serie— es uno de los rasgos más filosóficamente cargados del lenguaje de Beteta: como si el cuerpo importara menos que el rostro, o como si el cuerpo fuera simplemente el soporte provisional de algo que no es del todo corporal.



Lena, 2026

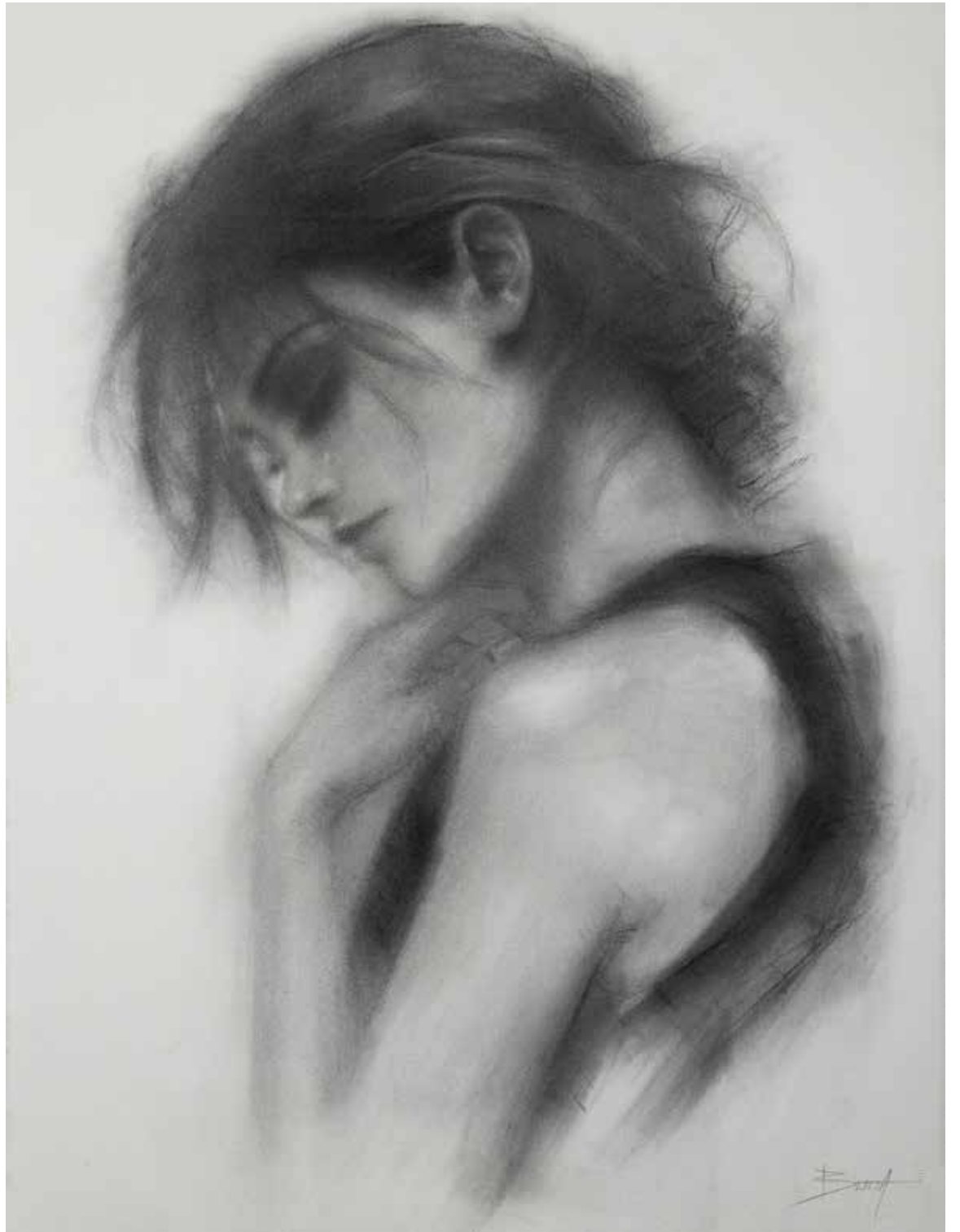
75 × 55 cm
carboncillo sobre
papel Arches

La decimoséptima pieza introduce en la serie la postura más cargada de significado corporal: la figura está inclinada hacia adelante, con la cabeza caída, el peso de los hombros tirando hacia abajo. No es la inclinación meditativa de otras obras; es algo más físico, más gravitacional. Es la postura de alguien que lleva algo. Alguien que ha estado cargando durante mucho tiempo y en este momento, sólo en este momento, deja que el peso se muestre.

La tradición de representar el peso emocional a través de la postura corporal es antigua. En el *Laocoonte* y en las esculturas helenísticas del dolor, la tensión muscular era el lenguaje de la angustia. En los grabados de Dürero —especialmente en la *Melancolía I*— la postura encorvada del genio era el signo visual de una mente cargada de más de lo que el cuerpo puede sostener. En Beteta, la carga no se especifica: no sabemos qué pesa, sólo que hay peso. Y esa indeterminación es más poderosa que cualquier narrativa concreta.

El cabello —corto, agitado, trabajado con trazos rápidos que sugieren más que describen— tiene en esta pieza una función diferente a la de otras obras: no enmarca el rostro sino que lo prolonga hacia atrás, creando una continuidad entre el cráneo y el espacio circundante que da a la figura una calidad casi escultórica. La nuca, que pocas veces es el centro de atención en un retrato, cobra aquí una presencia inusual: es la zona más expuesta, la más vulnerable.

La pieza dialoga dentro de la serie con la obra 15 —el abrazo propio— pero propone el polo opuesto: donde aquella figura encontraba en el propio cuerpo un refugio, esta figura es desbordada por su propio peso. Son los dos modos fundamentales de la interioridad en la obra de Beteta: la que se sostiene a sí misma y la que cede.







La mirada es frontal y grave. No hay ningún elemento de concesión en este rostro.

Iria, 2026

75 × 55 cm
carboncillo sobre
papel Arches

La decimoctava pieza es la más fotográfica de la serie en su composición: el encuadre apretado, el rostro perfectamente centrado, los cabellos que caen desde la frente como cortinas luminosas que la enmarcan por los lados. La técnica de construir el cabello por sustracción — líneas blancas extraídas del fondo de carboncillo— está aquí en su forma más desarrollada: los mechones tienen una presencia casi táctil, como si pudieran tocarse.

La mirada es frontal y grave. No hay ningún elemento de concesión en este rostro: ni la mirada lateral que escapa, ni los ojos cerrados que se sustraen, ni la inclinación que desvía. Esta figura mira de frente, con un peso en los ojos que no es amenaza sino constatación. Está ahí, en el centro del papel, y no va a ningún sitio. Esta frontalidad absoluta —que en términos fotográficos evoca los retratos de pasaporte, los mug shots, los registros de identidad— es también la más próxima al retrato de dignidad, porque la dignidad, en su forma más básica, es exactamente eso: estar de pie delante de quien te mira sin disculparse por existir.

La comparación con los retratos fotográficos de August Sander —su gran proyecto *Menschen des 20. Jahrhunderts*— no es gratuita. Sander fotografiaba a sus sujetos con una frontalidad que pretendía ser tipológica y que terminó siendo íntima: cada figura que miraba a su cámara era a la vez un tipo social y una persona irrepetible. Los retratos de Beteta operan en la misma tensión: cada figura podría ser *cualquier mujer*, y al mismo tiempo es absolutamente esa, ninguna otra.

Mira, 2025

75 × 55 cm
carboncillo sobre
papel Arches

La decimonovena pieza es, junto con la octava, la que más explícitamente trabaja con el tiempo como material. El fondo ocre-dorado ya no es neutro: hay en él manchas, irregularidades, textura que sugiere vejez, papeles viejos, patina. Sobre este fondo temporal, la figura — española en sus rasgos, con un moño del que emerge una flor, los hombros al aire— tiene la presencia de alguien que ha vivido dentro de ese tiempo, que está hecha del mismo material que el fondo.

La referencia a la tradición del retrato español es explícita en esta pieza. Hay algo de las *majas* de Goya —esa autonomía tranquila de la mujer que no necesita permiso para estar ahí— y algo también de los retratos de Joaquín Sorolla, donde la luz mediterránea crea una atmósfera específicamente española. Pero Beteta actualiza esa tradición: su figura no es un tipo, no es una maja histórica; es una mujer contemporánea que lleva en el cuerpo el peso de esa tradición sin por ello pertenecer a ella.

La flor en el pelo —único elemento decorativo de toda la serie— merece atención especial. En la iconografía española, la flor en el pelo de la mujer andaluza tiene una historia larga y compleja: es signo de alegría, de celebración, de fiesta, pero también de una feminidad que ha sido codificada y estereotipada de modos que no siempre respetan a quien la porta. Beteta coloca la flor sin celebración y sin ironía: está ahí, forma parte de esa persona, y eso basta.

La expresión de la figura —una mirada lateral, cargada, que no busca el contacto con el espectador pero tampoco lo evita— es de una complejidad emocional que pocas obras de la serie igualan. Hay en ella algo de la resignación inteligente: el conocimiento de que las cosas son como son, no como uno quisiera que fueran, y la decisión de seguir dentro de ellas de todos modos.



Lin, 2025

75 × 55 cm
carboncillo sobre
papel Arches

El último silencio cierra el ciclo con una figura que baja la cabeza y nos mira desde una posición levemente girada, con el peso del cuerpo volcado hacia adelante. El cabello —oscuro, recogido en un moño del que salen elementos decorativos que podrían ser flores o lazos— enmarca un rostro de rasgos que apuntan hacia la tradición estética del Asia oriental, y el kimono o indumentaria que viste la figura —apenas esbozado en la parte baja con trazos rápidos, casi caligráficos— refuerza esa referencia.

Esta elección de cierre no es casual. La tradición pictórica del Asia oriental —especialmente la pintura y el grabado japoneses— tiene una relación con el silencio que es exactamente la que Beteta explora en toda la serie. El *ma* japonés —el espacio vacío, la pausa, el intervalo— es en esa tradición un elemento compositivo fundamental: el vacío no es ausencia sino presencia de otra calidad. Los fondos blancos de los grabados de Hokusai o de Hiroshige no son fondos neutros; son silencio activo, espacio que respira. En Beteta, el papel sin tocar que rodea las figuras funciona exactamente como el *ma*: no es lo que falta sino lo que sostiene.

Los trazos del kimono en la parte baja de esta obra son los más caligráficos de toda la serie: líneas rápidas, decididas, que no describen sino que sugieren. Esta caligrafía gestual conecta con la tradición del *sumi-e* —la pintura japonesa con tinta— donde el trazo es al mismo tiempo descripción y abstracción, representación y gesto puro. Beteta cierra su serie con este guiño a otra tradición del dibujo, como si quisiera señalar que el silencio que ha explorado en estos veinte trabajos no es propiedad de ninguna cultura sino una condición humana universal.

La mirada baja de esta figura final no es derrota: es la mirada de alguien que ha terminado de hablar y espera. Es el silencio después de las palabras. El silencio que es la condición de que las palabras hayan tenido sentido.





VEINTIÚN SILENCIOS

Hay un silencio más en esta serie, que no está en ninguna de las veinte obras individualmente sino en el espacio entre ellas. Es el silencio de la repetición con diferencia, el silencio de volver al mismo problema —un rostro, una figura, una presencia— veinte veces sin agotarlo. Beteta no resuelve la pregunta que su obra plantea; la sostiene. Y sostener una pregunta durante veinte piezas sin caer en la repetición mecánica ni en la variación gratuita es un logro que requiere algo más que técnica: requiere una convicción sobre lo que vale la pena mirar.

Lo que vale la pena mirar, para Beteta, es el ser humano en su condición más desnuda: sin historia, sin nombre, sin contexto social, sin papel asignado. La figura sola ante el fondo vacío. El rostro como forma absoluta. Esta reducción es tanto una decisión estética como una declaración ética: en un mundo que clasifica, que cataloga, que convierte a las personas en datos, Beteta propone la imagen como zona de resistencia. Sus figuras no tienen identidad porque tienen algo mejor: presencia.

Didi-Huberman escribe, al final de *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, que la experiencia de ver una imagen es siempre una experiencia de pérdida y de recuperación; perdemos la certeza de lo que vemos cuando la imagen nos mira, y recuperamos algo más esencial —una relación, una inquietud, una pregunta— que no sabíamos que necesitábamos. Los veinte silencios de Jose Beteta Espinar son exactamente eso: veinte modos de perderse ante un rostro y de recuperar, en esa pérdida, algo que no tiene nombre pero que reconocemos como propio.

El silencio, en estas obras, no es el silencio del vacío. Es el silencio del que está lleno.



Conversación con Jose Beteta

¿Cuándo supo que el dibujo y la pintura no eran una afición sino una necesidad?

Desde muy niño el dibujo formó parte de mi vida de una manera natural. Con apenas cinco años ya destacaba en el colegio, y durante la adolescencia participé y gané distintos concursos de pintura a nivel nacional. Era algo que surgía sin esfuerzo, casi de manera instintiva.

A los veintidós años me encontré con la fotografía casi por casualidad. Empecé utilizándola simplemente para documentar mis primeros retratos pintados, pero poco a poco ese lenguaje me atrapó. Cuando quise darme cuenta estaba trabajando en Madrid con modelos internacionales dentro del mundo de la moda.

Durante esa etapa la fotografía ocupó el centro de mi actividad profesional, pero nunca dejé del todo el dibujo. Después de muchas sesiones seguía realizando retratos en carboncillo de las propias modelos, casi siempre para mí, como ejercicios personales. Era una especie de necesidad interior, una forma de volver a la esencia cuando el ritmo del trabajo y la presión comenzaban a generar ansiedad.

Con la llegada de la pandemia se produjo un punto de inflexión. En ese momento estaba representado por una agencia como fotógrafo, pero decidí dar un giro y apostar de forma consciente por el carboncillo como parte central de mi trabajo artístico. Incluso tomé la decisión de dejar la agencia, porque no entendían que un fotógrafo de moda quisiera dedicarse también al dibujo.

Para mí, sin embargo, ambas cosas siempre han formado parte del mismo universo. Si llegué a la fotografía fue gracias a mi formación en el dibujo y la pintura, y al mismo tiempo la fotografía me permitió comprender mejor la luz, la composición y la presencia del retrato. Desde entonces he intentado desarrollar ambos lenguajes de manera paralela, algo que se ha materializado en exposiciones como *Shadows & Soul* en Úbeda y en la colaboración internacional con la marca de carboncillo Nitram.

El carboncillo es uno de los medios más antiguos y más exigentes: no admite el disimulo, no permite la corrección fácil. ¿Qué le ofrece el carboncillo que el óleo no puede darle?

El carboncillo me ofrece algo muy difícil de encontrar en otros medios: inmediatez. Es una técnica directa, casi física, donde el gesto pasa del cuerpo al papel sin demasiados intermedia-

rios. Al mismo tiempo es muy exigente, porque al ser un medio monocromático los recursos son limitados. En la pintura al óleo contamos con el color, con la materia y con muchos elementos que ayudan a construir la imagen; en el carboncillo, en cambio, prácticamente todo depende del valor, de la luz y de la sombra, y del polvo del carbón vegetal sobre el papel.

La posibilidad de corrección también depende mucho del soporte. En papeles más lisos o satinados el carboncillo puede ser muy moldeable y permite rectificar con mayor facilidad, pero a cambio pierde parte de su expresividad. Cuando trabajo sobre papel Arches 100 % algodón, el grado de exigencia es mucho mayor. Es un papel que agarra el carbón con mucha fuerza y no permite tantas correcciones, lo que obliga a tener un control muy alto desde el inicio del dibujo. Sin embargo, esa dificultad también es lo que le da carácter a la obra.

El carboncillo tiene una inmediatez muy directa, casi como si el gesto pasara del pensamiento al papel sin intermediarios.

Además, el carboncillo posee una dimensión muy particular que para mí es fundamental: su atemporalidad. Al prescindir del color, la imagen queda suspendida fuera de un tiempo concreto. Y al ser una técnica seca, basada en carbón vegetal, mantiene una conexión muy directa con algo ancestral, casi primitivo. Es un material extremadamente sencillo, pero al mismo tiempo capaz de construir una imagen con una fuerza y una presencia muy profundas.

Y a la inversa: ¿qué conversación mantiene el óleo con su obra que el carboncillo no puede sostener? ¿Cómo dialogan estas dos técnicas en su práctica?

El óleo introduce una dimensión distinta dentro de mi trabajo, principalmente a través del color y de la materia. Mientras que el carboncillo se mueve en el territorio del valor, de la luz y la sombra, el óleo abre un campo mucho más amplio donde entran en juego el pigmento, la textura y la propia construcción de la pintura.

Para mí, el carboncillo funciona casi como una estructura esencial del retrato. Es donde comprendo la arquitectura de la luz, la forma y el volumen del rostro. A partir de esa base, el óleo permite expandir esa construcción hacia un lenguaje más pictórico, donde la pincelada, el color y la materia introducen una lectura distinta de la imagen.

También hay una diferencia en el ritmo de trabajo. El carboncillo tiene una inmediatez muy directa, casi como si el gesto pasara del pensamiento al papel sin intermediarios. El óleo, en cambio, permite un proceso más lento y reflexivo, donde la imagen se construye capa a capa.

En mi práctica ambas técnicas no compiten entre sí, sino que dialogan constantemente. El carboncillo me da la claridad estructural del retrato, mientras que el óleo introduce una dimensión más abierta y contemporánea, donde la pintura puede respirar con mayor libertad.

La fotografía ocupa también un lugar central en su trabajo. ¿Es para usted un lenguaje autónomo o una herramienta al servicio de la pintura y el dibujo?

Para mí es ambas cosas. La fotografía ha sido un lenguaje autónomo dentro de mi trayectoria, porque durante muchos años trabajé profesionalmente en ese ámbito, especialmente en el contexto de la moda. Fue una etapa muy intensa que me permitió desarrollar una comprensión muy profunda de la luz, la composición y la presencia del retrato frente a la cámara.

Al mismo tiempo, esa experiencia ha influido directamente en mi trabajo como dibujante y pintor. La fotografía me enseñó a mirar de una manera muy precisa: a entender cómo la luz construye el volumen del rostro, cómo un gesto o una mirada pueden transformar completamente una imagen.



Ese aprendizaje sigue estando presente cuando trabajo con carboncillo o con óleo.

Por eso no veo la fotografía como algo separado de la pintura o del dibujo, sino como parte del mismo universo visual. Cada uno de estos lenguajes tiene sus propias herramientas y tiempos, pero todos nacen de la misma búsqueda: comprender la figura humana a través de la luz, la materia y la mirada.

¿Cómo es su proceso de trabajo desde la idea inicial hasta la obra terminada? ¿Parte del natural, de la fotografía, de la memoria?

El proceso suele comenzar siempre desde una idea o un concepto previo. Trabajo dentro del retrato figurativo femenino, pero lo que cambia en cada obra es el sentimiento o la atmósfera que deseo transmitir. A partir de ahí busco una imagen que pueda servir como punto de partida visual.

Normalmente parto de una referencia visual propia, pero no la entiendo como algo que deba copiarse literalmente, sino como una base sobre la que construir la obra. Una vez comienza el dibujo, empiezo con el encaje y con las masas principales del retrato, tratando de encontrar desde el inicio la relación entre luz y sombra.

A medida que el trabajo avanza, el dibujo va construyendo su propia atmósfera. Es en ese momento cuando el retrato empieza a adquirir presencia y deja de depender de la referencia inicial para convertirse en una imagen autónoma

¿Qué papel juega la luz en su obra? ¿Busca capturarla, construirla o interpretarla?

La luz es uno de los elementos fundamentales en mi trabajo. A través de ella construyo el volumen del rostro, pero también la atmósfera y la emoción de cada retrato. En el dibujo, la luz no se captura como en la fotografía, sino que se construye gradualmente a partir de la relación entre el blanco del papel y la acumulación del carbón.

Mi experiencia como fotógrafo ha influido mucho en esa manera de entender la luz. Durante años aprendí a observar cómo la iluminación define la presencia de una figura frente a la cámara. Sin embargo, en el dibujo busco algo diferente: intento hacer con la luz del carboncillo aquello que la cámara no puede hacer.

El carboncillo me permite interpretar la luz con mayor libertad, modelarla poco a poco y convertirla en una herramienta expresiva que da forma tanto al volumen como al carácter del retrato.

¿Hay temas o motivos a los que regresa de forma recurrente, casi compulsiva? ¿Qué le dice esa recurrencia sobre usted mismo?

El retrato femenino ha sido una fuente de inspiración para los artistas durante siglos. La figura de la mujer ha estado siempre asociada a la idea de belleza en la historia del arte, y de algún modo todo artista está en una búsqueda constante de esa belleza.

En mi caso, el retrato femenino me permite explorar algo que va más allá de lo puramente estético. En la mirada suele aparecer una mezcla de fuerza, misterio e introspección que resulta muy poderosa. Hay algo en esa presencia que desconcierta y al mismo tiempo atrae.

Cuando el espectador se enfrenta a un retrato, especialmente a un rostro que lo mira directamente, se produce también una relación psicológica muy particular.

La imagen deja de ser solo una representación y se convierte en un espacio donde el espectador proyecta sus propias emociones, pensamientos o recuerdos.

Quizá por eso vuelvo constantemente al retrato femenino: porque en él encuentro un territorio muy amplio donde la belleza, el silencio y la mirada permiten construir una conexión profunda entre la obra y quien la contempla.

¿Qué relación mantiene con los maestros del pasado?
¿Con quién siente que está en deuda o en diálogo?

Creo que ningún artista nace con un estilo completamente formado. Todos, de una manera u otra, bebemos de otros artistas y somos la suma de muchas influencias que se van acumulando con el tiempo. El lenguaje propio aparece precisamente en ese proceso, cuando todas esas referencias empiezan a mezclarse y encuentran un equilibrio personal.

En mi caso muchas de esas influencias provienen del mundo de la fotografía y de artistas contemporáneos. Haber trabajado durante años como fotógrafo ha marcado profundamente mi manera de mirar, especialmente en la forma de entender la luz, la composición y la presencia del retrato.

Entre los referentes que han influido en mi mirada destacaría a Steven Meisel, por su sofisticación visual y su capacidad de construir una narrativa a través del retrato; a Peter Lindbergh, por la fuerza y la honestidad de su blanco y negro; y a Casey Baugh, cuyo trabajo con el carboncillo ha demostrado que el dibujo puede alcanzar una dimensión muy contemporánea y atmosférica.

Más que una influencia directa, lo entiendo como una especie de diálogo con artistas que han explorado antes ese mismo territorio. Con el tiempo uno intenta encontrar su propia voz, pero siempre siendo consciente de que todo artista se construye también a partir de la memoria visual de quienes le precedieron.



¿Cómo ha influido el lugar donde vive y trabaja en su mirada? ¿El territorio tiene presencia en su obra, aunque no sea paisajista en sentido estricto?

En mi caso el territorio no tiene una influencia directa en la obra, porque casi todo ocurre dentro del estudio. Mi trabajo se centra en el retrato y en la construcción de una atmósfera alrededor del rostro, algo que sucede en un espacio bastante íntimo y controlado.

Más que el lugar físico, lo que realmente determina el resultado es la relación entre la luz, el papel y el gesto del dibujo. El estudio se convierte en una especie de espacio aislado donde la obra puede desarrollarse sin demasiadas interferencias externas.

Por eso, aunque mi vida y mi trayectoria estén ligadas a distintos lugares, la obra nace sobre todo de un proceso interior. El retrato se construye más desde la mirada y la emoción que desde el territorio.

¿Cuándo considera que una obra está terminada? ¿Sabe reconocer ese momento o es siempre una decisión difícil?

Es probablemente la pregunta que más me hacen. Para mí una obra está terminada cuando alcanza un cierto equilibrio entre control y frescura. Si sigues trabajando demasiado una imagen, corres el riesgo de cerrarla en exceso y perder parte de esa energía inicial que da vida al retrato.

En el rostro suelo buscar un grado alto de precisión, pero al mismo tiempo intento que otras zonas de la obra —especialmente el fondo o algunas partes más gestuales— permanezcan abiertas, con trazos y manchas más libres. Es ahí donde aparece una dimensión más impulsiva del dibujo.

Perder ese gesto es lo que muchas veces vuelve una obra rígida o demasiado previsible. Por eso es importante saber detenerse en el momento adecuado. Al final se trata de encontrar ese punto de equilibrio entre un realismo atmosférico y una cierta libertad expresiva que mantenga viva la imagen.

La obra nace sobre todo de un proceso interior. El retrato se construye más desde la mirada y la emoción que desde el territorio.

¿Ha habido en su trayectoria un antes y un después: una ruptura, un cambio de dirección que haya reorientado su trabajo de forma significativa?

Sí, sin duda la pandemia marcó un punto de inflexión importante en mi trayectoria. Hasta ese momento mi actividad profesional estaba centrada principalmente en la fotografía de moda. Trabajaba con modelos internacionales y estaba representado por una agencia, por lo que la fotografía ocupaba casi todo mi tiempo.

Durante el confinamiento todo ese ritmo se detuvo de golpe, y ese paréntesis me permitió volver a algo que siempre había estado presente en mi vida: el dibujo. Empecé a dedicar más tiempo al carboncillo y poco a poco entendí que no quería mantenerlo solo como una práctica personal, sino desarrollarlo de manera profesional.

Esa decisión incluso generó cierta tensión con la agencia que me representaba como fotógrafo, porque no entendían bien que quisiera apostar también por el dibujo. Finalmente decidí seguir mi propio camino y centrarme en ese proceso. A partir de ahí comenzaron a surgir proyectos y exposiciones centradas en el carboncillo, como *Shadows & Soul* en Úbeda, que marcó el inicio de una nueva etapa.

Hoy intento mantener ambos lenguajes al mismo nivel. La fotografía y el dibujo forman parte del mismo universo creativo y se alimentan mutuamente. La fotografía me ha enseñado a

comprender la luz y la composición, mientras que el dibujo me permite interpretar la imagen de una manera más directa y personal.

¿Qué relación tiene con el mercado del arte y con la exposición pública de su trabajo? ¿Le resulta natural o genera tensión con el acto de crear?

El mercado no condiciona mi trabajo. Siempre he intentado ser fiel a mi propio lenguaje y a mis principios como artista, sin pensar demasiado en tendencias o en lo que pueda funcionar mejor dentro de un mercado determinado.

En mi etapa como fotógrafo de moda pude ver muy de cerca cómo funcionan las tendencias y cómo cambian constantemente. Esa experiencia también me hizo entender que seguir ese tipo de dinámicas puede convertirse en una especie de trampa para el artista. Las modas pasan, pero el arte que nace de una convicción personal permanece.

Por eso intento trabajar desde un lugar mucho más honesto. Mi intención no es responder a una demanda del mercado, sino transmitir una idea, una emoción o una atmósfera al espectador. Creo que lo verdaderamente importante es aquello que uno quiere expresar, no lo que el mercado espera.



Las redes sociales han transformado la forma en que los artistas muestran su proceso. ¿Cómo gestiona esa visibilidad? ¿Le ha cambiado algo en la manera de trabajar?

Las redes sociales son una herramienta muy poderosa para los artistas. Permiten mostrar el trabajo, llegar a personas de muchos lugares y también descubrir a otros creadores. En ese sentido amplían mucho el acceso a la cultura visual y generan un intercambio que antes era mucho más limitado.

Sin embargo, también son un arma de doble filo. En muchas ocasiones el contenido que se vuelve viral no necesariamente está relacionado con la profundidad artística, sino con dinámicas más rápidas o superficiales propias de las redes. En una sociedad de consumo inmediato, a veces parece que los artistas se ven empujados a producir imágenes rápidas o procesos creativos simplificados con el objetivo de conseguir visibilidad.

Por eso creo que lo importante es saber utilizarlas con criterio. Las redes pueden ser una herramienta de difusión muy útil, pero no deberían condicionar el proceso creativo. Al final lo verdaderamente importante es que la obra tenga sentido y pueda permanecer en el tiempo, más allá de la lógica inmediata de los “likes” o la viralidad.

Para mí el trabajo real sigue ocurriendo en el estudio. Las redes pueden mostrar ese proceso, pero no deben sustituirlo.

Si tuviera que señalar la obra suya que mejor le representa —no la más lograda técnicamente, sino la más honesta— ¿cuál elegiría y por qué?

Probablemente elegiría la obra Marusya. Es una pieza que sintetiza muchos de los lenguajes que han formado parte de mi trayectoria: la fotografía, la moda y la pintura. Parte de una imagen que nace dentro del mundo editorial, pero en el proceso pictórico se transforma y adquiere una dimensión distinta. En ese sentido representa muy bien ese diálogo constante que existe en mi trabajo entre distintos medios.

Al mismo tiempo también señalaría la serie completa de Los 20 silencios. Más que una obra individual, la entiendo como un conjunto, casi como una unidad. En esta serie el carboncillo se convierte en el centro del proceso y aparece una dimensión más introspectiva del retrato.

Por eso la considero también una especie de cierre de etapa. Es un trabajo donde he explorado con mucha intensidad el lenguaje del carboncillo y la atmósfera del retrato, llevando esa búsqueda hacia un territorio más silencioso y reflexivo.

¿Por qué el título de 20 silencios?

El nombre Los 20 silencios viene porque realmente son 20 carboncillos, todos muy introspectivos y contenidos. Si creéis que es mejor mantener más unidad conceptual, podemos omitir la obra de Marusya y dejar solo los 20 carboncillos junto al nuevo óleo monocromático en grisalla como pieza de continuidad hacia la nueva etapa pictórica

¿Qué espera que encuentre quien contempla su obra en esta exposición? ¿Hay algo que desearía que el espectador se llevara consigo?

Me gustaría que quien contemple estas obras se permita detenerse un momento y mirar con calma. Vivimos en una época donde casi todo sucede con mucha rapidez, y el retrato tiene la capacidad de generar una pausa, un espacio de silencio frente a la imagen.

En mis primeras series de carboncillo el impacto visual era muy inmediato. Eran retratos con un trazo muy suelto y con contrastes muy intensos, donde los negros tenían una presencia muy fuerte. Ese tipo de imágenes atrapaba rápidamente la mirada del espectador; incluso alguien sin un criterio avanzado en arte podía quedarse observando el retrato casi sin palabras. Era un lenguaje muy directo y muy potente.

Sin embargo, en esta exposición el planteamiento es diferente. En Los 20 silencios he buscado alejarme de ese impacto inmediato para proponer una relación más pausada con la obra. Los retratos no buscan seducir al instante, sino invitar al espectador a detenerse, a observar con más calma y a entrar poco a poco en la atmósfera de la imagen.

Cada rostro plantea una relación directa con quien lo contempla. La mirada se convierte en un punto de encuentro donde cada persona puede proyectar sus propias emociones, pensamientos o recuerdos.

Si alguien sale de la exposición con la sensación de haber conectado con una mirada, con una emoción o con un instante de silencio que permanezca después de abandonar la sala, entonces la obra habrá cumplido su propósito.

Cada rostro plantea una relación directa con quien lo contempla. La mirada se convierte en un punto de encuentro donde cada persona puede proyectar sus propias emociones, pensamientos o recuerdos.

Eidra





Aparición y materia



La obra se sitúa en un momento de transición dentro de la práctica de Jose Beteta, donde la imagen deja de construirse únicamente desde el dibujo para expandirse hacia la pintura como campo matérico y conceptual. No se trata de una ruptura, sino de una continuidad transformada: la materia cambia, pero la intención permanece.

Partiendo de una referencia visual, el artista no busca reproducir la imagen, sino tensionarla. El rostro se mantiene como núcleo de control y contención, mientras el entorno se disuelve en una gestualidad expandida que introduce una dimensión inestable y abierta. Esta dualidad —entre lo definido y lo indeterminado— articula toda la pieza.



La estructura se construye a través de una grisalla activa que no desaparece bajo capas posteriores, sino que permanece visible como base viva. Sobre ella, una segunda intervención pictórica actúa como una "segunda piel": una capa ligera, parcialmente opaca, que no cubre, sino que transforma, generando una relación constante entre lo que emerge y lo que permanece.

El uso del gesso no responde únicamente a una preparación técnica, sino que forma parte esencial del lenguaje. Su textura, sus irregularidades y su capacidad de absorción convierten la superficie en un espacio activo donde la imagen se construye y, al mismo tiempo, se fractura. La materia no es fondo: es parte de la imagen.

Aunque la obra se presenta como monocromática, la variación de temperatura dentro de los grises introduce una percepción de color implícito. La coexistencia de tonos cálidos y fríos genera una vibración interna que desplaza la lectura del blanco y negro hacia una experiencia más compleja, donde el color no se muestra, pero se percibe.



La imagen se construye desde una frontalidad que remite a lo icónico. El rostro, de rasgos definidos y reconocibles, se presenta sin carga narrativa ni contexto específico, alejándose de lo individual para situarse en un plano más universal. No es un retrato en sentido descriptivo, sino una presencia.

En contraste, la expansión gestual que rodea la figura introduce una ruptura de ese orden. La materia invade, desborda y desestabiliza la imagen, generando una tensión entre lo permanente y lo efímero. Esta dualidad convierte la figura en un punto de resistencia dentro de un entorno en transformación.

La obra no representa una identidad concreta, sino un estado: una imagen que oscila entre la construcción y la disolución, entre el control y el gesto. Las zonas abiertas, las transiciones inestables y la materia visible no son residuos del proceso, sino decisiones que sostienen el equilibrio del conjunto.

En esta pieza, la pintura no se impone como representación cerrada, sino como un proceso visible donde conviven estructura y disolución, precisión y accidente. La imagen no se fija: aparece.


Este trabajo no plantea una conclusión, sino el inicio de una nueva línea dentro de la obra del artista, donde la pintura se entiende como un espacio de tensión entre lo que se construye y lo que se deja respirar.



Eidra, 2026

180 × 120 cm
óleo sobre tabla de
madera okumé



A close-up photograph showing a hand using a black eraser to remove a dark, smudged mark from a white surface. The eraser is positioned on the right side of the frame, and the smudge is being gradually removed, leaving a lighter, more textured area behind. The background is a plain, light-colored surface.

Lo que permanece
cuando se borra

El carboncillo es, por naturaleza, una técnica frágil. Su origen vegetal y su carácter pulverulento lo convierten en un material que parece destinado a desaparecer con facilidad. Basta un roce, un golpe de aire, una mano que pase demasiado cerca, para que la imagen construida con tanto cuidado se desdibuje o se pierda. Durante siglos fue utilizado principalmente para estudios previos o bocetos: una herramienta de pensamiento más que de resultado, un medio para tantear la forma antes de comprometerse con ella en un material más noble y duradero. Los grandes maestros del Renacimiento lo empleaban para trazar las líneas generales de una composición antes de pasar al fresco o al óleo. Era, en el orden de los procedimientos artísticos, algo parecido a un borrador.

Sin embargo, esa aparente fragilidad es también lo que le otorga su fuerza expresiva particular. El carboncillo no resiste: cede. Y en esa capacidad de ceder, de borrarse y rehacerse sin dejar cicatriz definitiva, reside una libertad que ningún otro medio

puede igualar del mismo modo. El gesto del dibujo es ligero y aparentemente vulnerable, pero su presencia sobre el papel — cuando el artista logra que esa presencia sea verdadera— tiene una intensidad que los materiales más permanentes rara vez alcanzan. Hay algo en el trazo de carbón que parece más cercano al pensamiento puro, como si la distancia entre la idea y la imagen fuera, con este medio, menor que con cualquier otro.

En la obra de Jose Beteta, el carboncillo deja de ser un simple medio preparatorio para convertirse en un lenguaje pleno, capaz de sostener una obra final con toda la complejidad que eso implica. Sus retratos en carboncillo no son bocetos ni aproximaciones: son proposiciones completas, imágenes que se sostienen por sí mismas y que no necesitan la validación de ningún otro material para justificar su existencia. Este giro no es menor. Implica tomar en serio lo que la tradición había descartado, confiar en la capacidad del material más inestable para decir algo que los materiales estables no pueden decir igual de bien.

La serie presentada en *Los 20 silencios: materia y alma* se desarrolla sobre papel Arches 100% algodón de 300 gramos, un soporte libre de ácido diseñado para conservarse durante siglos. La elección del soporte no es accidental ni meramente técnica: es una declaración de intenciones. Beteta no trabaja sobre papel de uso cotidiano sino sobre uno de los soportes más duraderos que existen para el trabajo sobre papel, un material que los restauradores y conservadores conocen bien precisamente porque envejece sin degradarse, porque resiste la acidez y el tiempo con una serenidad que los papeles comunes no pueden sostener. Con una fijación adecuada, el carboncillo sobre Arches puede mantenerse estable durante generaciones.

Esta dualidad encierra una paradoja que atraviesa toda la técnica: un material que parece deshacerse con facilidad puede, sin embargo, perdurar durante generaciones. Lo frágil se vuelve permanente. Lo que parecía destinado al borrado se convierte en archivo. Gaston Bachelard, en *La tierra y los ensueños de la voluntad* (1948), reflexionó sobre la relación entre la materia trabajada y el tiempo que esa materia porta consigo. Para Bachelard, la imaginación material no es una fantasía abstracta sino una experiencia física: cuando un artista trabaja con carbón, con tierra, con ceniza, está trabajando también con el tiempo sedimental que esas materias contienen. El carbón no es simplemente polvo negro: es madera transformada por el fuego, vegetal reducido a su esencia mineral, materia orgánica que ha cruzado el umbral entre la vida y la permanencia.

Esta dimensión material del carboncillo ha sido explorada también por artistas contemporáneos que han convertido el medio en objeto de reflexión explícita. Kara Walker, cuya obra en papel y silueta recorre la historia con una mirada implacable, ha utilizado el carbón como metáfora de lo que persiste cuando la presencia física ha desaparecido. William Kentridge, el artista sudafricano cuyas películas de animación construye borrando y redibujando carboncillo sobre papel, ha hecho del borrado mismo el núcleo de su poética: en sus obras, lo que se borra no desaparece del todo, sino que deja una huella gris, un fantasma de trazo que permanece como memoria de lo que estuvo. «El borrado es tan importante como el dibujo», ha afirmado Kentridge en varias entrevistas. En su trabajo, la imagen no es el resultado de un proceso sino el proceso mismo, con todas sus vacilaciones y sus correcciones visibles.

Beteta no trabaja con animación ni construye su obra sobre el borrado explícito como Kentridge, pero comparte con él esa conciencia de que el carboncillo es un medio que piensa con el tiempo. Cada trazo que desaparece ha modificado el papel, ha dejado en él una memoria imperceptible al ojo pero real en la estructura de la fibra. Y cada trazo que permanece lo hace con la conciencia de que podría haberse borrado, de que su presencia es el resultado de una decisión sostenida frente a la tentación de la corrección.

El carbón nace de la materia vegetal transformada por el calor. Sobre el papel —que es también materia vegetal, celulosa

reducida a su forma más delgada y porosa—, se deposita como un encuentro entre dos orígenes compartidos. Hay en esa relación una coherencia que va más allá de la técnica: es una correspondencia de naturalezas, una conversación entre materiales que provienen del mismo lugar y que reconocen en el otro algo propio.

Tal vez por eso el carboncillo mantiene con nuestra existencia una relación simbólica que ningún otro medio replica con la misma exactitud. Somos también materia orgánica en tránsito, cuerpos que contienen en sí mismos el tiempo de su transformación. El Eclesiastés ya lo formuló con una precisión que ninguna filosofía posterior ha mejorado: «todo es vanidad», polvo que vuelve al polvo. La tradición medieval de las vanitas construyó toda una iconografía sobre este hecho: candelabras, relojes, velas a punto de extinguirse, flores marchitas.

El carboncillo pertenece a esa misma familia de recordatorios. No porque sea fúnebre —la obra de Beteta no lo es—, sino porque porta en su propia materialidad la conciencia de la impermanencia.

Y sin embargo permanece. Fijado sobre el papel de algodón, protegido por el barniz que detiene su dispersión, el trazo de carbón puede sobrevivir a quien lo trazó. En esa paradoja —lo frágil que perdura, lo efímero que se convierte en archivo— está, quizás, la respuesta más honesta que el arte puede dar a la pregunta sobre el tiempo: no la victoria sobre la muerte, sino la presencia sostenida en medio de ella. Lo que permanece cuando se borra no es la imagen exacta, sino algo más esencial: la huella de una mirada que quiso detenerse sobre el mundo y dejó constancia de ello.

Lo que permanece cuando se borra no es la imagen exacta, sino algo más esencial: la huella de una mirada que quiso detenerse sobre el mundo y dejó constancia de ello.



CLEM ecologic
www.clem.it

Prodotto in Italia
Distribuito in Italia
per info visitate il sito
www.clem.it

Realismo hoy

En el panorama del arte contemporáneo, el realismo ha adoptado múltiples direcciones, y ninguna de ellas resulta ya inocente ni simple. Durante décadas, la palabra misma cargó con el peso de un malentendido: se la confundió con la mimesis mecánica, con la aspiración a reproducir el mundo visible con la mayor exactitud posible, como si el arte fuera una competición con el espejo. Esa confusión ignoraba deliberadamente que el realismo más poderoso de la historia —el de Velázquez, el de Rembrandt, el de Courbet— nunca fue una transcripción de la realidad sino una interpretación de ella: una mirada con criterio, con temperatura, con punto de vista.

El siglo XX complicó aún más el término. Con la abstracción como paradigma dominante durante décadas, el realismo fue tratado en ciertos círculos como una posición reaccionaria, como un rechazo del progreso formal. Luego llegó el fotorrealismo americano de los años sesenta y setenta —Chuck Close, Richard Estes, Ralph Goings— y volvió a reivindicar la representación figurativa como gesto conceptual: pintar con la exactitud de una fotografía era, paradójicamente, una manera de cuestionar la fotografía. Más tarde, el hiperrealismo europeo añadiría otras capas de complejidad. Hoy, el realismo en la pintura es un territorio plural y sin centro, habitado por artistas que lo practican desde posiciones radicalmente distintas y que tienen en común, a lo sumo, la voluntad de mantener algún tipo de vínculo reconocible con el mundo visible.

Algunos artistas persiguen una fidelidad casi absoluta a la imagen: la pintura como ilusión perfecta, como superficie que simula ser otra cosa. Otros utilizan la representación como punto de partida para explorar territorios más abiertos, donde la figura reconocible convive con gestos abstractos, con zonas de indeterminación, con marcas que no pretenden describir sino resonar. Entre estos últimos se encuentran algunos de los pintores figurativos más influyentes de las últimas décadas: Luc Tuymans, cuya figuración desaturada y perturbadora bebe tanto del expresionismo como de la fotografía documental; Jenny Saville, que construye cuerpos desde una fisicalidad casi escultórica, con capas de materia que recuerdan más a la carne que a la pintura; o Marlene Dumas, cuyos retratos oscilan entre la vulnerabilidad y la violencia con una economía de medios que desafía cualquier catalogación sencilla.

Como fotógrafo de formación y trayectoria, Jose Beteta es plenamente consciente de que la reproducción exacta de una imagen pertenece al ámbito natural de la fotografía. Esta conciencia no es una limitación sino una liberación. Saber lo que la cámara puede hacer —y hacerlo mejor que ningún pincel— le permite al artista preguntarse con honestidad qué puede ofrecer la pintura que la fotografía no ofrezca. La respuesta no

está en la precisión sino en el gesto; no en la fidelidad sino en la interpretación; no en el registro sino en la presencia. Por esta razón, su trabajo pictórico no busca competir con la cámara ni replicar una imagen como si se tratara de una copia mecánica. Lo que persigue es otra cosa: encontrar en la materia pictórica aquello que escapa al objetivo, aquello que solo ocurre cuando una mano humana negocia con el pigmento durante el tiempo necesario para que una imagen cobre vida propia.

Su lenguaje visual se construye a partir de una fusión de influencias que atraviesan tanto la tradición clásica del retrato como sensibilidades contemporáneas. En la tradición clásica, el retrato fue durante siglos el género más exigente: retratar un rostro implicaba construir una presencia, no solo una semejanza. Los grandes retratistas —desde Holbein hasta Goya, desde Sargent hasta Lucian Freud— entendieron que el parecido físico era apenas el primer nivel de una empresa mucho más compleja: la de capturar algo de la vida interior del retratado, algo de su peso específico como persona. Lucian Freud, en particular, representa un precedente inevitable para cualquier pintor figurativo contemporáneo que trabaje el rostro y el cuerpo con ambición. Sus retratos son lentos, obsesivos, contruidos en sesiones que se prolongan durante semanas y meses,

y esa duración se deposita en la superficie de la pintura como una segunda piel. La materia en Freud es siempre carne: no representa la carne, es la carne.

Beteta trabaja desde otro lugar temperamental —su pintura es menos forense, más atmosférica—, pero comparte con esa tradición la convicción de que el rostro es un territorio inagotable, que merece ser mirado con una atención sostenida que el mundo contemporáneo raramente se concede. En sus retratos, el rostro mantiene una estructura cercana al realismo: los rasgos son reconocibles, la luz está construida con rigor, la mirada tiene peso y dirección. Pero en otras zonas de la obra —especialmente en los fondos— aparece una dimensión más abierta, cercana a lo abstracto y a lo atmosférico. Los fondos no describen un espacio concreto sino que crean un clima, una temperatura emocional que rodea la figura sin definirla. Esta tensión entre el detalle preciso del rostro y la apertura indeterminada del fondo es uno de los rasgos más característicos de su trabajo y uno de los que más directamente lo vincula con ciertas corrientes del expresionismo figurativo contemporáneo.

El término que mejor define esta posición es el que el crítico de arte Donald Kuspit empleó para describir la pintura figurativa

que surgió en los años ochenta como respuesta al minimalismo y al arte conceptual: un realismo psicológico, interesado no en la superficie del mundo sino en su temperatura interior. No se trata de reproducir lo que el ojo ve sino de transmitir lo que el cuerpo siente cuando está frente a otra presencia. En ese sentido, el realismo de Beteta no es descriptivo sino evocador: no dice así es este rostro sino así se siente estar frente a él.

Podría definirse, en este sentido, como un realismo contemporáneo expresivo y atmosférico, donde la imagen no se limita a reproducir la realidad, sino que la interpreta y la transforma a través del gesto, la materia y la mirada del artista. Un realismo que no renuncia a la figura pero tampoco la fetichiza; que mantiene el vínculo con lo visible sin reducirse a él; que entiende la pintura como un territorio donde la realidad no se copia sino que se convoca, se reconstruye desde dentro, se devuelve al mundo con algo añadido que antes no estaba. Eso es, precisamente, lo que la fotografía —con toda su precisión— no puede hacer sola.

La respuesta no está en la precisión sino en el gesto; no en la fidelidad sino en la interpretación; no en el registro sino en la presencia



Momentos

