

1 al 20 de setiembre de 2006  
Sala de exposiciones de la Iglesia de San Esteban

# TORREGAR AUSENCIA DE IDENTIDAD



**Región de Murcia**  
Consejería de Educación y Cultura  
Murcia Cultural, S.A.





## Comunidad Autónoma de la Región de Murcia

**Ramón Luis Valcárcel Siso**

*Presidente de la Comunidad Autónoma*

**Juan Ramón Medina Precioso**

*Consejero de Educación y Cultura*

**José Vicente Albaladejo Andréu**

*Secretario General*

**José Miguel Noguera Celdrán**

*Director General de Cultura*

## Exposición

*Comisaria*

**Mari Trini Sánchez Dato**

*Textos*

**Fernando Castro Flórez**

**Pedro Alberto Cruz Sánchez**

**Miguel Ángel Hernández Navarro**

*Diseño catálogo*

**Pedro Manzano**

*Traducción*

**Nuria Navarro Zaragoza**

*Fotografías*

**Israel Crespo**

*Montaje*

**Juan Pérez**

**Angie Meca**

*Imprime*

**Jiménez Godoy, s.a.**

ISBN: 84-934378-8-3

Depósito Legal: MU-1.412-2006

**TORREGAR**



En el esperanzador panorama del arte joven regional, plagado de proyectos hechos ya realidad y de otros que son promesas de futuro, la figura de **Torregar** —ese es su nombre artístico y debemos respetarlo— destaca por su capacidad de trabajo y su entrega a unos ideales, base y fundamento de su obra, que parten de la representación del ser humano, y vuelven a ella como única explicación lógica a la serie de interrogantes que se plantea.

El retrato, centrado en el rostro, ha sido su campo de actuación, el punto de partida de una búsqueda de identidad que, en un primer momento, explora la huella dejada por el tiempo en unos personajes convertidos en paradigma de la acción de aquél. La historia particular queda marcada en los surcos, en las ojeras, en la erosión a la que se ha visto sometida la piel/testimonio. La particularidad aparente es, en realidad, uniformidad; la suma de individualidades no es otra cosa que la demostración de la tenaz acción del tiempo por igualar, por acabar con la ficción de identidad personal: el final es el mismo, pese a las apariencias.

Sin agotar este tema, y en la misma línea indagatoria, tenemos las obras que ahora presenta en San Esteban, y que no son otra cosa que el inicio de esa carrera hacia la pérdida de lo propio, de lo que define. **Ausencia de identidad**, carencia de cualquier tipo de referencia capaz de hacer distinguir un feto de otro feto, un ser de otro ser; aunque se sepa que son diferentes, que son únicos en cuanto a su categoría de seres vivos.

La crudeza de la exposición —no tanto por su apariencia formal y sí por el supuesto concepto negativo— y de toda la obra de **Torregar**, puede inducir al error de quedarse en la superficie obviando el contenido, que es mucho más profundo. Frente al hecho incontestable de la igualdad en los extremos —de la ausencia de identidad en el inicio y en el final, lo que podría llegar a hacer pensar en su inexistencia en todo el proceso vital—, el artista de Ceutí, maduro en su juventud, deja implícito un mensaje de esperanza en el trasfondo de sus obras, en el interior de los personajes ya sean ancianos ya sean nonatos, la identidad está en el interior y es personal e intransferible.

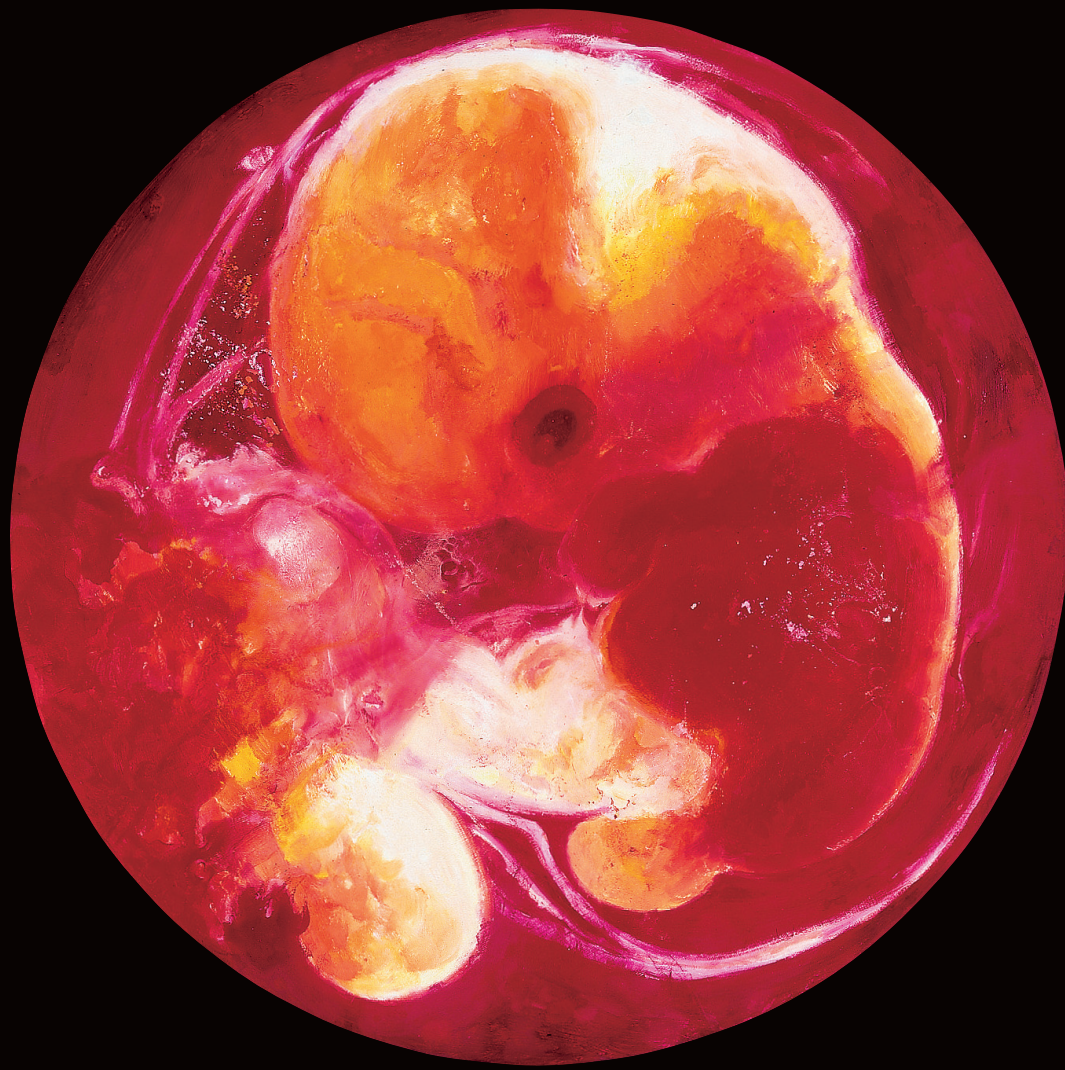
Cumple ahora, por estas razones, incluir en el programa de exposiciones de San Esteban a **Torregar**; y porque su trayectoria permite otear un horizonte despejado, en el que las dudas serán resueltas con trabajo, investigación y silencio, como hasta el momento.

**Ramón Luis Valcárcel Siso**

*Presidente de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia*

DESDE DENTRO | óleo / madera 90 cm ø 2006





## LA HONDA BELLEZA DE LOS ÚLTIMOS MOMENTOS

### Una aproximación a los retratos de Torregar

Fernando Castro Flórez.

"La ausencia es asumida como ocasión del acto de figurar; como razón del retrato. La escenografía que da cuerpo a su invención es un dispositivo sentimental: la imagen es la retención del ausente, de aquel que va a marcharse *al extranjero*"<sup>1</sup>.

Chistine Buci-Glucksmann plantea la cuestión de como pintar un retrato, *ri-tratto*, trazo y línea, cuando la imagen-rostro se derrumba, el cuerpo se ausenta y la violencia de la historia convierte al anonimato de la muerte —pérdida del nombre, del cuerpo, del rostro— en algo tan innombrable como el mal<sup>2</sup>. Puede que sea posible establecer una especie de comportamiento *antiproduktivo*, en relación también con ese ámbito hermético para el nombrar; adentrándose en una práctica del exceso, articulaciones vertiginosas: los retratos pierden individualidad, se transforman en piezas que no remiten a ningún puzzle. El sem-

blante está en vecindad, como sucede en la obra de Lindner; con el engranaje, acaba tomando cuerpo una maquinación desconcertante. El rostro es lo inapresable de todo retrato, es una *epifanía* que no se puede nunca englobar. Variación y pequeña diferencia remiten a una *repetición de desfondamiento*, en la que se puede encontrar una potencia de simulación, esto es, junto a la eficacia del desplazamiento, el desfallecimiento de la apariencia en el disfraz<sup>3</sup>. Puede suceder que el rostro no sea más que el telón de una escena que no se manifiesta más que en entreactos, algo sometido a permanente metamorfosis, pero deshacer el rostro no es nada sencillo, Deleuze nos recuerda que se puede caer en la locura. No es azaroso que el esquizofrénico pierda, al mismo tiempo, el sentido del rostro, del suyo propio y del de los demás, el sentido del paisaje, el del lenguaje y sus significados dominantes. "Deshacer el rostro —se afirma en *Mil mesetas*— es lo mismo que traspasar la pared del significante, salir del agujero negro de la subjetividad"<sup>4</sup>. Podría hablarse, a propósito de algunas obras de Torregar, de una *pluralidad geológica del semblante*, esa microfísica de las subjetividades que sostiene la voz contra la memoria banal; sus imágenes, son

<sup>1</sup> Jean-Cristophe Bailly: *La llamada muda. Los retratos de El Fayum*, Ed. Akal, Madrid, 2001, p. 106.

<sup>2</sup> Christine Buci-Glucksmann: "La desaparición del rostro" en *Galería de retratos*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1994, p. 20.

<sup>3</sup> Cfr. Gilles Deleuze. *Diferencia y repetición*, Ed. Jucar, Madrid, 1988, pp. 460-461.

<sup>4</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Ed. Pre-textos, Valencia, 1988, p. 191.



dones de alteridad, en términos de Deleuze, rasgos de *rostredad*, intensificación que deshace lo que expresaba clásicamente la noción de alma o, de acuerdo con la interpretación de Pedro A. Cruz Sánchez, su estetización de la vejez pone de manifiesto una suerte de *no-rostro*<sup>5</sup>.

Hay una dualidad esencial del rostro (entre lo signico y un simbolismo incierto)<sup>6</sup>, de la misma forma que la piel de esa parte del cuerpo es la más desprotegida y, sin embargo, la *certeza* de que ese fragmento del sujeto *nos representa*: “hay en el rostro una pobreza esencial. Prueba de ello es que intentamos enmascarar esa pobreza dándonos poses, conteniéndonos. El rostro está expuesto, amenazado, como invitándonos a un acto de violencia. Al mismo tiempo, el rostro es lo

que nos prohíbe matar”<sup>7</sup>. El semblante es el lugar de una *catarsis*, el rostro, al que Simmel llamara “lugar geométrico de la personalidad íntima”, está dislocado. Más allá de las fisiognómica, acaso adentrándose en una *poética de lo patológico*, aparecen en la contemporaneidad profundos *conflictos de la identidad*, rostros que tienen carácter innombrable. “Puede haber retrato sólo cuando de una manera consciente el artista distingue entre el interés que experimenta por sus propias percepciones y una intención completamente deliberada de hacernos sensible la apariencia de otra individualidad distinta a la suya”<sup>8</sup>. Pero también podemos sentir que el retrato de otro, como en los que prodigiosamente pinta Torregar, surge un espejo y, finalmente, aparece nuestro rostro más inquietante<sup>9</sup>.

Podemos aceptar que la mirada del otro tiene algo de mandato, enunciando algo esencial: *la urgencia de dejar ser al otro*. El encuentro con el rostro no es simplemente un hecho antropológico. Es, hablando

<sup>5</sup> “Los rostros que pueblan las obras de Torregar exigen ser analizados dentro de una corriente o categoría estética que Jacques Aumont ha dado en llamar como el *no-rostro*, y que, entre otras características a resaltar, se distingue, de un lado, por su funcionamiento como espacios para la libre manifestación del tiempo, y, de otro, por su representación a través de diferentes “mecanismos de distorsión” como, por ejemplo, la disgregación y la ampliación. Abundando, en lo tocante a esto, en la primera de las estrategias representacionales precitadas, hay que decir que, en un número muy elevado de los retratos de Torregar, se asiste a una suerte de *estetización de la vejez* que pone de manifiesto, de un modo paladino e incontrovertible, la “sumisión más constante, más sutil y más profunda del rostro al tiempo, de la producción [en palabras de Aumont] de un rostro en el tiempo, mejor del paso de un rostro-en-el-tiempo a un rostro-para-el-tiempo” (Pedro A. Cruz Sánchez: “Imágenes del no-rostro” en *Made in Torregar*, Centro Cultural de Ceutí, 2003).

<sup>6</sup> “Nuestra cultura en todo momento se refleja en estos dos rostros en los cuales nunca deja de reflexionar: el rostro de los rasgos superficiales y de las emociones preestablecidas y el rostro correspondiente a la categoría simbólica e intensiva de las pasiones. Nuestra cultura usa el primer rostro para enmascarar al segundo al que cubre de disfraces y capuchas o al que descubre (¿con feliz eutanasia?) al mostrar bajo la piel los complicados mecanismos de las desolladuras o al penetrar hasta el profundo subrostro que es la común calavera del cráneo” (Paolo Fabbrì: “Las pasiones del rostro” en *Tácticas de los signos*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1995, p. 146).

<sup>7</sup> Emmanuel Levinas: “El rostro” en *Ética e infinito*, Ed. Visor, Madrid, 1991, p. 80.

<sup>8</sup> Galienne y Pierre Francastel: *El retrato*, Ed. Cátedra, Madrid, 1995, p. 230.

<sup>9</sup> “Y de este modo, cuando venimos a situarnos ante los cuadros de Torregar; percibimos que nos domina la sensación de que hemos venido a dar en una de esas encrucijadas en que nos podemos mirar en los rostros de las mujeres o de los hombres que los pueblan, y lo es por un acto de revelación que queda unido a otro de iniciación para hacer posible que nos descubramos en ellos” (Francisco J. Flores Arroyelo: “El rostro, huida del tiempo” en *Torregar. Homo Torregaris*, Biblioteca Municipal de Mula, 2004, p. 7).

en términos absolutos, una relación con lo que es. Quizás sólo el hombre es sustancia, y es por eso por lo que es rostro<sup>10</sup>. El semblante no es una mera presencia silenciosa, al contrario, marca el comienzo de la palabra<sup>11</sup>. Sabemos también que la fantasía gobierna la realidad y que nunca se puede llevar una máscara sin pagar por ello en carne. El Otro puede tener las características de un abismo, de la misma forma que el orden simbólico se encuentra oculto por la presencia fascinante del objeto fantasmático. “Lo experimentamos cada vez que miramos a los ojos de otra persona y sentimos la profundidad de su mirada”<sup>12</sup>. Como en ese juego infantil en el que hay que intentar aguantar la mirada ajena, pero también derrotarla, obligándola a apartarse o bajar la guardia, como si fuera necesario introducirse al ritual de la *insoportabilidad del otro*, los “personajes” de Torregar nos paralizan: presencias meduseas, en las que no late tanto la pulsión de muerte cuanto interrogación sobre una pose o *corpus* que hace problemático el tacto. “Ver los cuerpos no es desvelar un misterio, es ver lo que se ofrece a la vista, la ima-

gen, la multitud de imágenes que es el cuerpo, *la imagen desnuda*, que deja al desnudo la arealidad. Esta imagen es extraña a todo imaginario, a toda apariencia —y también a toda interpretación, a todo desciframiento. De un cuerpo a otro no hay nada que descifrar— salvo esto, que la cifra de un cuerpo es ese mismo cuerpo, no cifrado, extenso. La visión de los cuerpos no penetra en nada invisible: es cómplice de lo visible, de la ostensión y de la extensión que lo visible es. Complicidad, consentimiento: el que ve *comparece* con lo que ve. Así se disciernen, según la medida infinitamente finita de una justa claridad”<sup>13</sup>.

Torregar señala que su pintura juega a tratar de ver más allá de la mirada cotidiana, radicalizando la idea de retrato por medio de la ampliación de la escala y de la fragmentación, pero también evitando el regodeo en el modelo hermoso. Sus imponentes retratos de los ancia-

<sup>10</sup> Estoy empleando argumentaciones desarrolladas en diferentes textos por Levinas, por ejemplo, en “El rostro” en *Ética e infinito*, Ed. Visor, Madrid, 1991, pp. 79-87.

<sup>11</sup> “El rostro es, en efecto, la unidad inaugural de una mirada desnuda y de un derecho a la palabra” (Jacques Derrida: “Violencia y metafísica. Ensayo sobre el pensamiento de Emmanuel Levinas” en *La escritura y la diferencia*, Ed. Anthropos, Barcelona, 1989, p. 194).

<sup>12</sup> Slavoj Žižek: “La sublimación y la caída del objeto” en *Todo lo que usted quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 1994, p. 145.

<sup>13</sup> Jean-Luc Nancy: *Corpus*, Ed. Arena, Madrid, 2003, p. 38. Pedro Alberto Cruz ya recurrió a las teorizaciones sobre el cuerpo de Nancy para interpretar la pintura de Torregar: “El rostro, más incluso que el cuerpo, es la cifra y el garante de la intersubjetividad contemporánea; y si así sucede es porque en una sociedad como la actual, entregada al consumo indiscriminado de imágenes, a la más voraz de las escotofilias, el cuerpo —que es tacto, olor, sabor— ha sido relegado a un segundo plano experiencial por el rostro —que es imagen, apariencia, anclaje de la mirada en el mundo que la contiene—. Esta reducción del “otro” al rostro ha provocado que, en la actualidad, a la esfera de lo intersubjetivo, se haya superpuesto, con una precisión milimétrica, y hasta prácticamente confundirse, lo que Peter Sloterdijk ha denominado como “esfera interfacial”, es decir, ese ámbito vivencial en el cual, “el encuentro óptico, aparentemente distanciado y distanciador, con el otro contribuye a producir un mundo íntimo bipolar”” (Pedro A. Cruz Sánchez: “Imágenes del no-rostro” en *Made in Torregar*, Centro Cultural de Ceutí, 2003).



nos nos hablan de sus *vidas vividas*; la piel está labrada, marcada por el paso del tiempo: todos esos seres que nos miran de frente intentan mostrar su diferencia en la identidad, pero también transmiten un tono de fondo, una remisión a la poética humanidad<sup>14</sup>. Los rostros son ya más-caras, sedimentaciones tremendas de los gestos, territorios que nos hechizan. Sabemos que en el retrato, entendido como género tradicional, la persona queda *implicada en el cuadro*<sup>15</sup>, pero al mismo tiempo que nunca surge nada del fondo (de la representación) que no sea la propia superficie; como señala Jean-Luc Nancy, el *fondo es una mirada*: una mirada que custodia (*re-gard*). Si aceptamos que el arte es un frágil *encuentro*, tendremos que aceptar que el género del retrato da cuenta, con especial intensidad de ese *cara a cara*, esto es, del encuentro que nos encuentra. Podemos añadir que la superficie figurada y coloreada o sedi-

<sup>14</sup> "En sus cuadros encontramos que la vida ha labrado los rostros de unas mujeres y hombres hasta hacerlos representaciones, y en ellos, sobre sus pasados, ha perfilado un labio sobre otro labio, ha fijado unas miradas que nos salen al encuentro, ha prendido sus gestos... y como tales mujeres y hombres en los cuadros los encontramos alejados de la realidad de la vida y en la realidad misma de la pintura, del mismo modo que al revés sucede también porque la legitimidad del arte ha entregado la vida a sus rostros, a sus máscaras de mujeres y de hombres. Sólo el arte puede obrar esta metamorfosis, esta mutación sobre la consonancia, esta identidad desde la homegeneidad..." (Francisco J. Flores Arroyuelo: "El rostro, huida del tiempo" en *Torregar. Homo Torregaris*, Biblioteca Municipal de Mula, 2004, p. 7).

<sup>15</sup> "La persona "in se stessa" è "nel" quadro. Il quadro senza interno è l'interiorità o l'intimità della persona, è insomma il soggetto del suo soggetto: il suo supporto e la sua sostanza, la sua soggettività e il suo essere-supporto [*subjectilité*], la sua profondità e la sua superficie, la sua stessità e la sua alterità in una sola "identità" il cui nome è *ritratto*" (Jean-Luc Nancy: *Il ritratto e il suo sguardo*, Raffaello Cortina Editore, Milán, 2002, p. 22).

mentada en una referencialidad compleja establece un radical encuentro del arte con el *sujeto*<sup>16</sup>. Los personajes que miran de frente en algunos cuadros de Torregar nos recuerdan el sentido del *apóstrofe*, ese dar la cara<sup>17</sup>. Entre la palabra y la visión, tanto como en el seno de esta misma, hay más que un abismo, un *apostrophé*, esa una figura de estilo que remite a la desviación o desvío. Cuando el héroe homérico entra en el territorio de la muerte comienza a ser nombrado por la *memoria*; Jean Clair ha subrayado que en los vasos griegos los personajes están por lo general escenificados de perfil, siendo los únicos que no acatan esta norma son las figuras de divinidades marginales como Gorgo, la musa Caliope o Dioniso que *aparecen frontalmente*. "Con una excepción: cuando se figura al individuo en estado de paroxismo, de terror, de agonía, de locura, o sea, cuando está, como suele decirse, fuera de sí, puede estar representado, de modo excepcional, de frente: desviación aquí también, des-

<sup>16</sup> Nancy señala que en respuesta a la demanda de encuentro de la edad contemporánea, que simultáneamente excava y excluye la mirada del retrato, podemos rememorar los semblantes exorbitados de Picasso, el punto lejano al interior de la tela desde el que viene la mirada en Giacometti, el tormento de Bacon o la puesta en evidencia de lo hiperreal, siempre con un fondo de alteridad absoluto: "e così diventa sempre più vertiginosamente lo sguardo che sprofonda nello scorcio dello sguardo stesso, quello del pittore come quello di un alto -l'uno sprofondato nell'altro, nella custodia della fuga stessa: incontro in un lampo del *sub* e del *getto* (del supporto e della pittura)" (Jean-Luc Nancy: *Il ritratto e il suo sguardo*, Raffaello Cortina Editore, Milán, 2002, p. 64).

<sup>17</sup> "[...] la frontalidad del primer plano encierra, por debajo de nuestros hábitos erosionados, la veracidad del que da la cara, la trascendencia de las mascarillas mortuorias, la necesidad de vencer el paso del tiempo mediante la perennidad de la forma pintada" (José Saborit: "De cara a la muerte" en *Torregar. Historias*, Sala de Exposiciones del Centre Civic de Sagunto, 2003).

vío hacia un espacio diferente del espacio convencional de la figuración para volverse hacia nosotros que lo vemos morir, en agonía, fuera de sí”<sup>18</sup>. El giro de Perseo que no quiere afrontar la mirada de Gorgo se designa con el verbo *apostrophein*. Tal vez ese apartarse de la muerte, suponga, necesariamente, un perfilarse frente a un espejo atroz. En vez de reflejo, sombra, en la realidad petrificada se proyecta únicamente luz, como una alegoría de la pérdida de la memoria en medio de todas las imágenes. Miramos los rostros y vemos que estos nos interrogan desde su *silencio*; tenemos que *comenzar el proceso de subjetivación una y otra vez*<sup>19</sup>, tomando la decisión de penetrar ahí con una *lectura atenta*. Los retratos de Torregar son, no cabe duda, presentaciones claras y, al mismo tiempo, misteriosas de *lo que (nos) pasa*<sup>20</sup>. Torregar nos da una bofetada de realidad<sup>21</sup>, nos coloca cara a cara con el otro.

<sup>18</sup> Jean Clair: *Elogio de lo visible*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1999, p. 234.

<sup>19</sup> “El devenir verdad del sujeto, como devenir-sujeto del tiempo es lo que “hace pasar todo presente en el olvido, pero conserva todo el pasado en la memoria”. Y si el olvido le corta la ruta a todo retorno más acá del presente, la memoria funda, desde ese momento la “necesidad de recomenzar”” (Alain Badiou: *Deleuze. “El clamor del Ser”*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 1997, p. 95).

<sup>20</sup> “Sus retratos, con sus antiguas arrugas, se nos imponen velándonos la perspectiva. Desaparece entonces la identidad como evidencia física para comenzar una identidad más honda que el propio espectador; junto al pintor, debe ir buscando como un misterio del tiempo que pasa, que “nos pasa”, no sólo por encima, sino también por dentro” (Antonio Parra: “Torregar y la identidad” en *Torregar. Homo Torregaris*, Biblioteca Municipal de Mula, 2004, p. 11).

<sup>21</sup> “Yo pienso que, en última instancia mis cuadros son como una bofetada de realidad” (Torregar entrevistado por Carmen Cantabella en *Torregar. Homo Torregaris*, Biblioteca Municipal de Mula, 2004, p. 36).

En el apóstrofe el yo del orador interpela al tú de los oponentes u oyentes, pero sobre todo nos hace recordar la importancia del *propon*, la máscara o la persona gramatical<sup>22</sup>. También miraban de frente los retratos de El Fayum que han salido del intercambio, de la actividad, “de toda actividad, también ellos se vuelven de frente hacia nosotros, fuera de la situación, fuera de la continuidad narrativa de la vida que circula y se desplaza”<sup>23</sup>. Si el retrato clásico nace tanto de la toma de conciencia de sí cuanto de la necesidad de legar una imagen a la posteridad<sup>24</sup>, las poses fijadas en la contemporaneidad ingresan instantáneamente en el abismo del olvido. Acaso el combate en torno a la *pulsión de pérdida*, propia de lo fotográfico impulsa a artistas como Torregar a aferrarse a lo pictórico o, mejor, a lo realista<sup>25</sup>. Conviene tener presente en cualquier caso que Torregar, este pintor que *nunca*

<sup>22</sup> Cfr. Francoise Frontisi-Ducroux: *Du masque au visage, aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Ed. Flammarion, París, 1995.

<sup>23</sup> Jean-Christophe Bailly: *La llamada muda. Los retratos de El Fayum*, Ed. Akal, Madrid, 2001, p. 144.

<sup>24</sup> Cfr. Galiene y Pierre Francastel: *El retrato*, Ed. Cátedra, Madrid, 1995, p. 50.

<sup>25</sup> “La fotografía, siempre situada entre las bellas artes y los medios de comunicación, es la herramienta privilegiada de una exigencia de realismo que no puede satisfacerse con una producción de objetos autónomos, ni tampoco con la reproducción, por muy distanciada y crítica que sea, de imágenes preexistentes. A través de la reactualización del modelo de la reproducción, como norma histórica de una descripción llamada “realista”, la cuestión de lo “real” es lo que se ha actualizado, puesto al día y restituido a la experiencia del que mira” (Jean-Francois Lyotard: “El cuadro y los modelos de la experiencia fotográfica” en *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, Ed. Llibres de Recerca, MACBA, Barcelona, 1997, p. 211).

ha dejado de serlo<sup>26</sup> lo que está haciendo siempre es enfrentarse a la materia pictórica<sup>27</sup>. Pero acaso el color y ese antiguo arte de figurar tenga que enfrentarse tanto con el tiempo como con la inevitable descomposición de nuestro cuerpo, empezando por la conversión del cuerpo en un territorio estriado. La inquietante experiencia del arte lo que reclama es la devolución de la mirada, que esas superficie cromática, como Pigmalión, cobre, simbólicamente, vida. “La densidad matérica —señala con lucidez Pedro A. Cruz Sánchez—, el empleo de una luz cálida o la práctica de una pincelada sobrecargada de expresividad actúan como garantes de esta “condición de proximidad” de los retratos que, huelga decirlo, adquieren una formulación radicalizada por mor de los primerísimos planos a partir de los cuales Torregar suele construir sus composiciones y que, atendiendo a las tesis de Benjamin, suponen una abolición de la distancia aurática, de la “idealidad”, que, durante no pocos siglos, había caracterizado a la obra artística. Tal y como ha escrito Sloterdijk, *los retratos modernos no son iconos de*

<sup>26</sup> “De pequeños todos habíamos pintado, pero tuvimos que elegir una profesión y dejamos de hacerlo. Torregar nunca tomo la decisión de ser pintor; fue que nunca dejó de serlo... No tuvo que empezar; cuando eligió sólo tuvo que seguir pintando” (Carmen Molina Cantabella: texto en *El efecto Torregar*, Babel Arte Contemporáneo, Murcia, 2002).

<sup>27</sup> “Aunque me gusta mucho tratar el tema del retrato y de la identidad, es en realidad un pretexto para jugar con la materia, una ocasión que al descontextualizar o fragmentar los rasgos del personaje me permite una libertad expresiva muy grande” (Torregar entrevistado por Carmen Cantabella en *Torregar. Homo Torregaris*, Biblioteca Municipal de Mula, 2004, p. 22).

carácter que documenten la participación de un rostro individual en un eidos facial eterno, sino variaciones escénicas sobre una dramática presencia facial”<sup>28</sup>. Y, sin embargo, los rostros de Torregar nos obligan a situarnos en el lugar del otro, a aceptar eso como el reflejo de nuestro destino<sup>29</sup>.

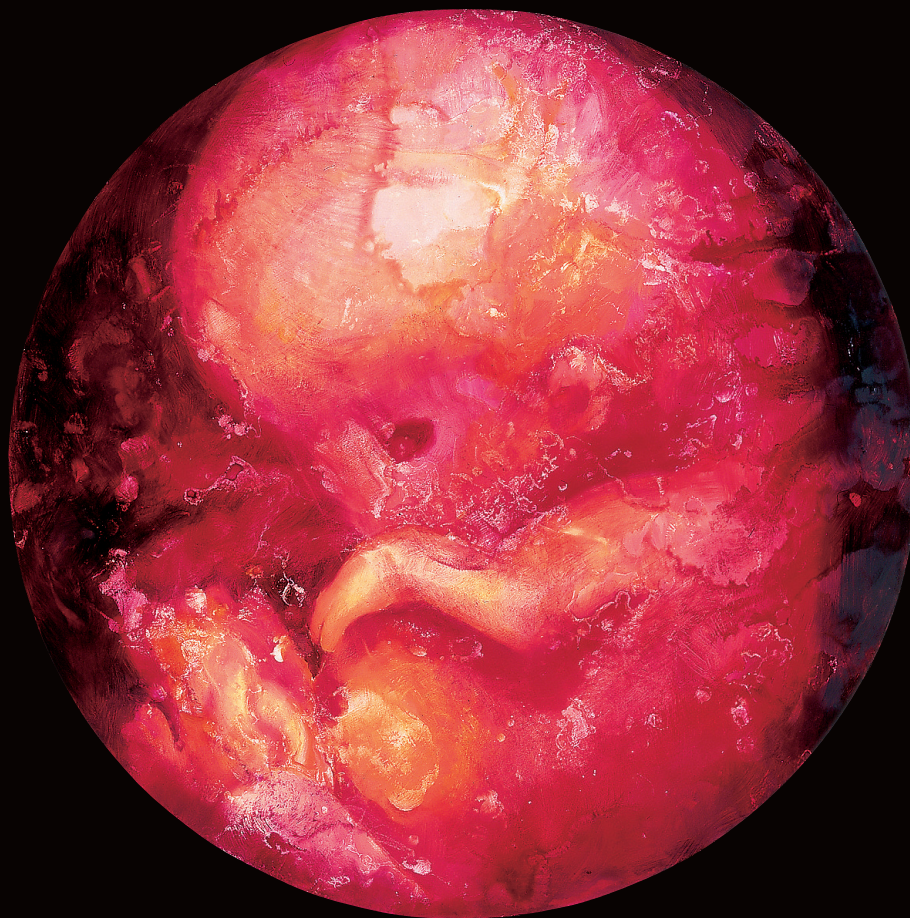
La búsqueda de una belleza más honda<sup>30</sup> surge desde los rostros de los ancianos, esas miradas nos atraviesan<sup>31</sup> transmiten una temperatura cordial, impulsan a nuestra imaginación hacia lo otro, nos incitan a comprender nuestra extraña demora.

<sup>28</sup> Pedro A. Cruz Sánchez: “Imágenes del no-rostro” en *Made in Torregar*, Centro Cultural de Ceutí, 2003.

<sup>29</sup> “La vejez no está dentro de la belleza que llamaríamos formal, para mí es, sin embargo, una belleza más transcendental, más plástica. A nadie le gusta enfrentarse con la vejez porque es como enfrentarte a tu destino. Ese es el significado último que la gente puede entender en mis cuadros, que sean como un espejo en el que nos vemos reflejados, que sea como mirar la muerte” (Torregar entrevistado por Carmen Cantabella en *Torregar. Homo Torregaris*, Biblioteca Municipal de Mula, 2004, p. 38).

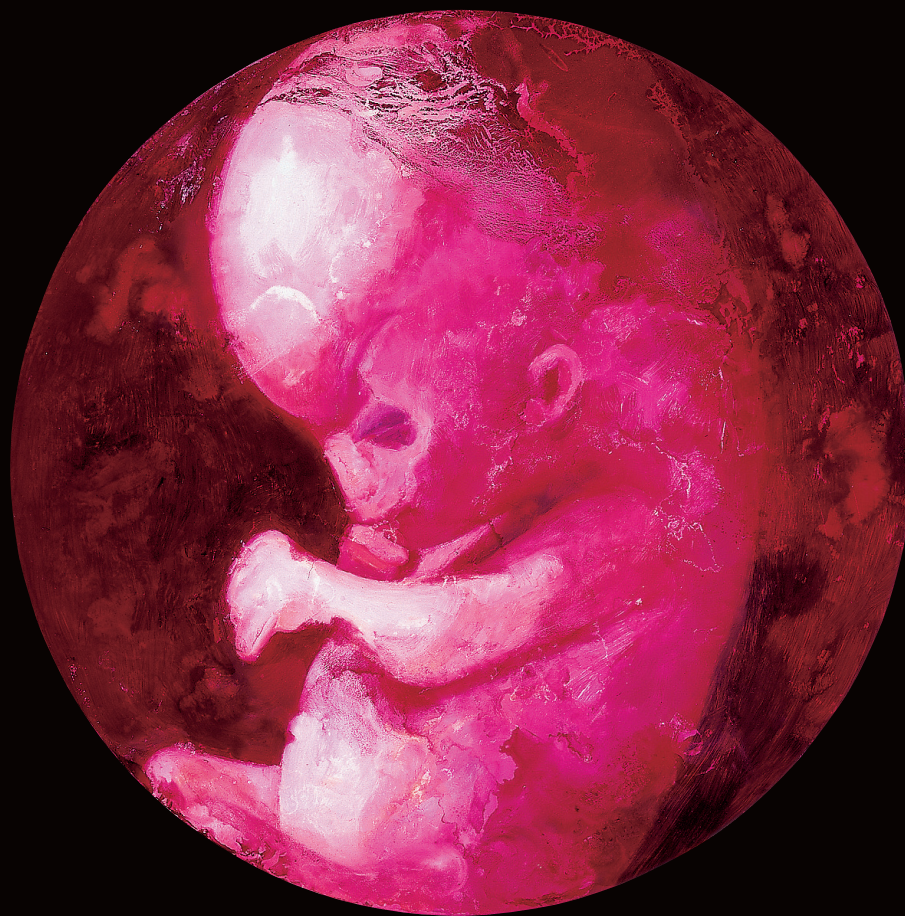
<sup>30</sup> “Desde luego, no es una belleza convencional la de los rostros de Antonia, Felipe, Juana la mellá, Francisco, Salvador, Victoriana, María la diabla, Pepe el concha, María del Sacristán... no es una belleza de las que se exhiben constantemente a nuestro alrededor. Es una belleza más honda y sentida, más plena y llena de contenido. Desde el respeto y la precisión, desde la distancia justa, los retratos de Torregar, nos invitan a acercarnos y reparar en esta forma intensa de belleza, a interrogarnos acerca de aquello que contiene, aún cuando sepamos que nuestra curiosidad difícilmente puede ser satisfecha. Una invitación pictórica a desautomatizar nuestra mirada al margen de las modas, descubriendo lo que siempre había estado ahí sin que reparásemos en ello, pues por lo general, no reparamos en lo más evidente, como por ejemplo nuestro destino” (José Saborit: “De cara a la muerte” en *Torregar. Historias*, Salas de Exposiciones del Centre Cívic de Sagunto, 2003).

<sup>31</sup> “Las miradas de sus personajes traspasan el corazón del espectador; son como esos agujeros negros del espacio que, sólo con pensar en ellos, nos da vértigo, calambres en el estómago, un ligero mareo parecido al síndrome de la belleza” (José Belmonte Serrano: “El espejo del alma” en *Torregar. Homo Torregaris*, Biblioteca Municipal de Mula, 2004, p. 18).



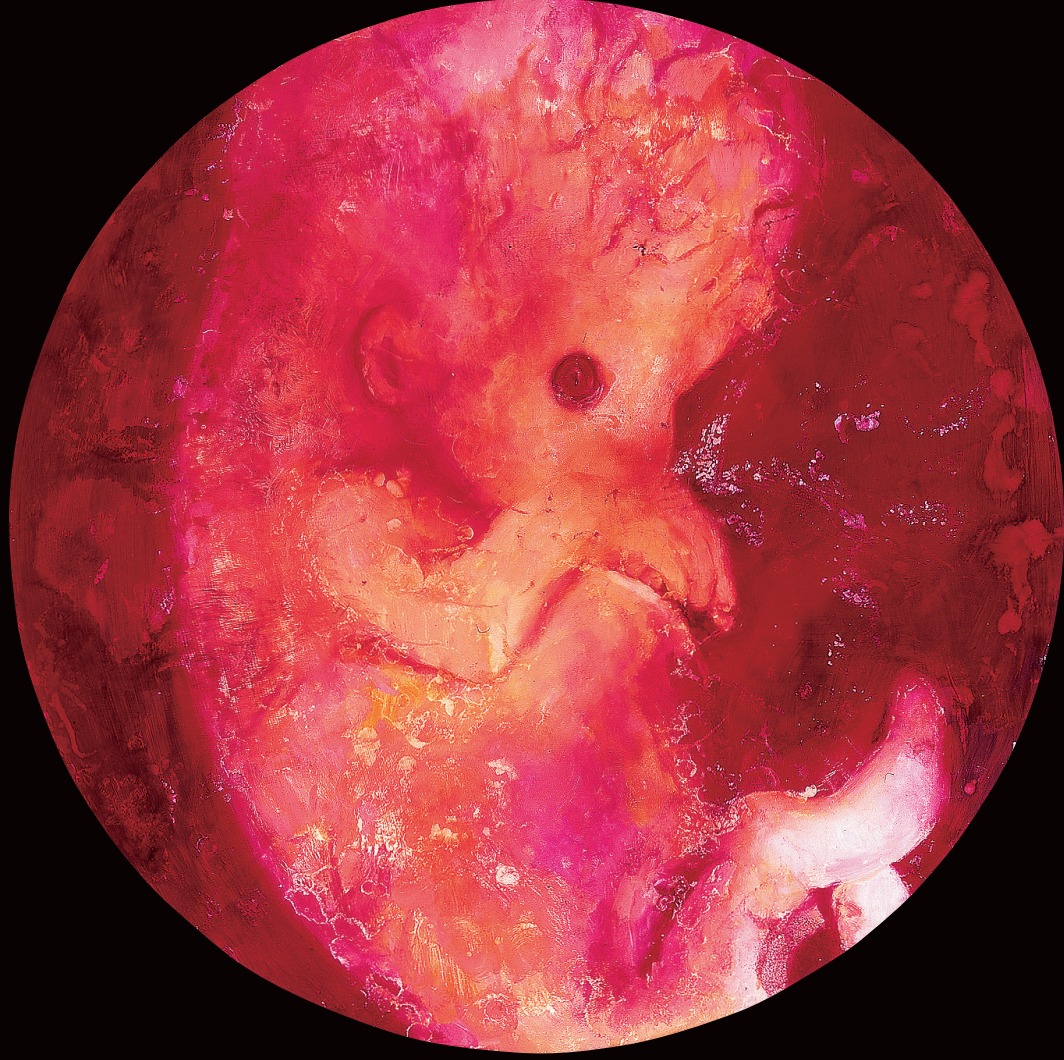
DESDE DENTRO II óleo / madera 90 cm ø 2005





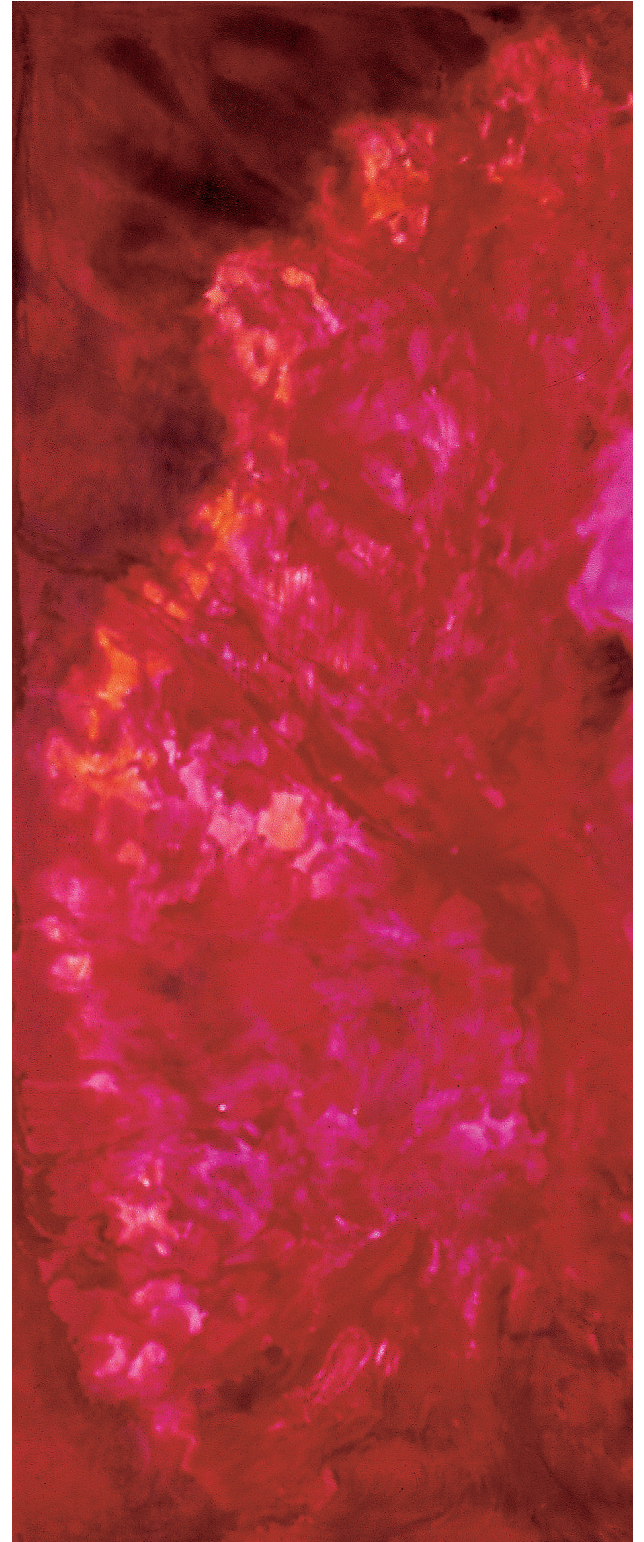
DESDE DENTRO III óleo / madera 90 cm ø 2006

DESDE DENTRO IV óleo / madera 90 cm ø 2005





LA VISIÓN INTERIOR I óleo / madera 244 x 400 cm 2005



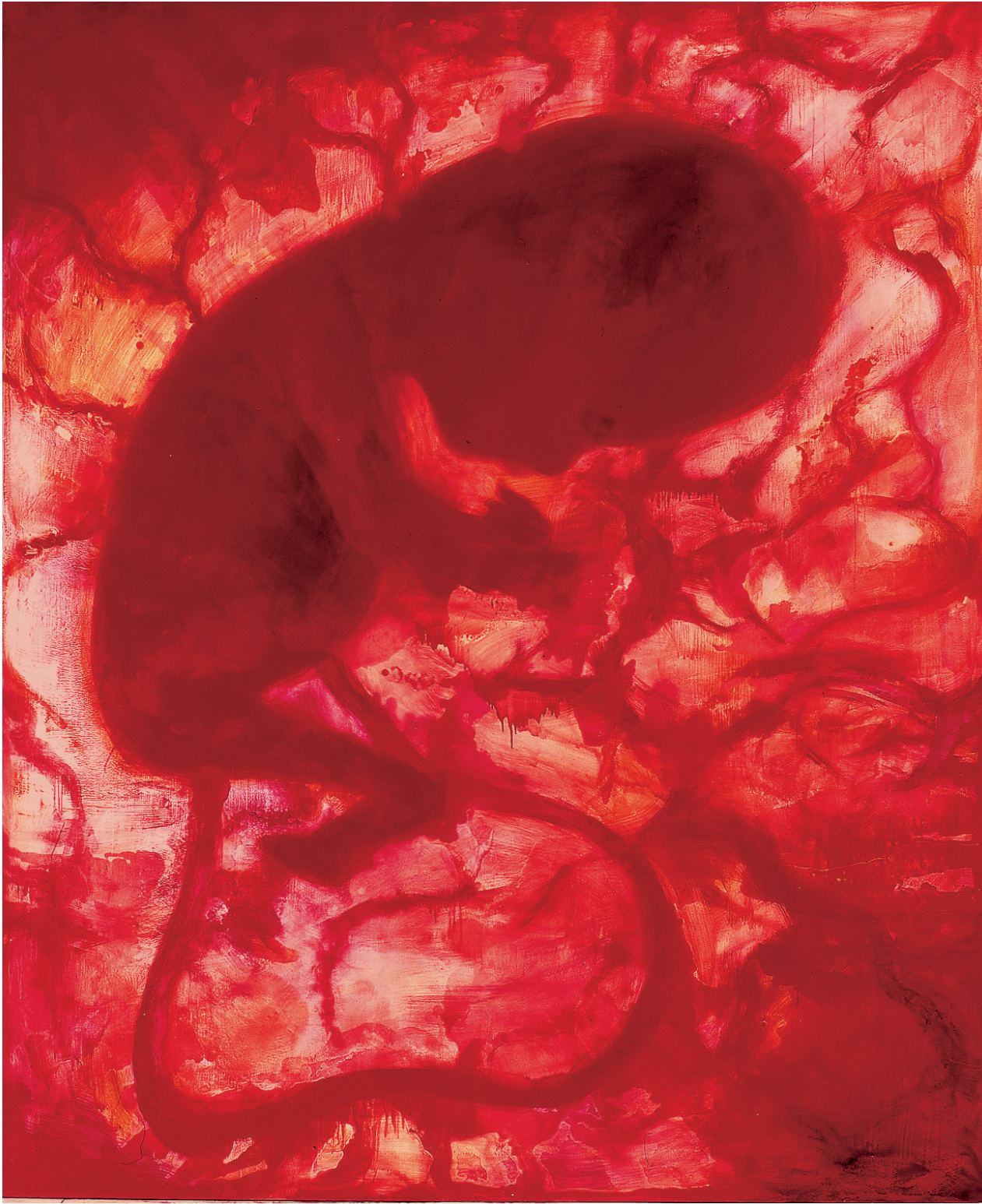






LA VISIÓN INTERIOR II óleo / madera 244 x 200 cm 2005



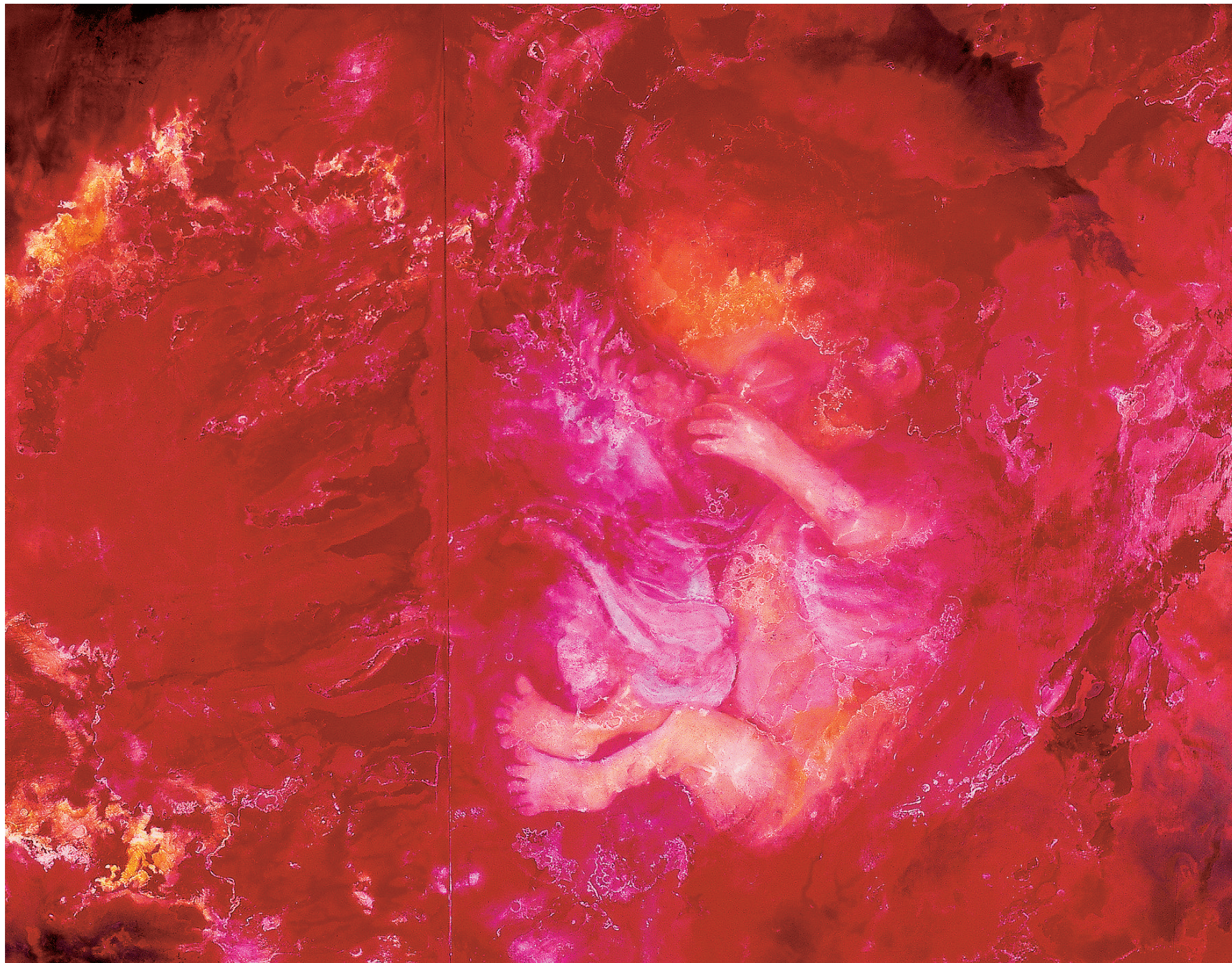




LA VISIÓN INTERIOR III óleo / madera 244 x 400 cm 2005









**DEL INDIVIDUO AL SIMULACRO****Torregar y el “cuerpo evolutivo”**

Pedro A. Cruz Sánchez

Durante los últimos años, la evolución que ha experimentado el universo estético y discursivo de Torregar ha conocido diversos y agudos puntos de inflexión, que han conducido a una ampliación del bagaje visual y enunciativo de su obra ciertamente sorprendente. En contra de lo que en un principio se pudiera pensar, la línea de trabajo encargada de vertebrar la producción última de este autor —la representación pictórica o tridimensional de fetos humanos— no constituye una dimensión más de una supuesta reflexión sobre la temporalidad del hombre, iniciada en sus conocidos retratos sobre individuos de avanzada edad. Creer que, entre las transformaciones experimentadas por la obra de Torregar, se pudiera encontrar un salto radical desde un extremo a otro en el proceso vital del sujeto, no supondría sino una complaciente ingenuidad, que en poco —por no decir que en nada— ayudaría a elucidar los nuevos argumentos depositados en la misma.

Lo cierto es que, por extraña e inusual que resulte la galería de imágenes y objetos que Torregar presenta en esta muestra, tanto el imaginario visual que la inspira como la serie de connotaciones que desencadena sólo pueden ser calificadas de extraordinariamente actuales. No en vano, lo que se desprende de la repetición programada de fetos humanos es una problematización de la identidad del sujeto, que posee diversos puntos de intersección con el debate en torno a los numerosos avances promovidos por la biogenética. Concretamente, la primera línea de reflexión que se dispara tras la contemplación de las piezas es la que se genera en torno al par dialéctico diferencia /similitud, que, como es bien conocido, articula una de las muchas vías de discusión que capitalizan la atención de la opinión pública y científica en torno a la referida cuestión de la biogenética.

Tal y como indica, en este sentido, Baudrillard, “hay algo escondido dentro de nosotros: nuestra propia muerte. Pero algo más está oculto, al acecho, dentro de cada una de nuestras células: el olvido de la muerte”<sup>1</sup>. En efecto, la “posibilidad de la muerte” va siempre apare-

---

<sup>1</sup> BAUDRILLARD, J. *La ilusión vital*. Madrid: Siglo Veintiuno. 2002. p. 5

jada al surgimiento de la “diferencia identitaria” —esto es, de la indivisibilidad—: en el momento en que el estado celular —caracterizado por la repetición de lo mismo— deja paso al feto —o lo que es igual, al primer estadio en el que juega un papel importante lo que Baudrillard denomina una “combinación nueva, singular”<sup>2</sup>—, el horizonte imborrable de la finitud, de la muerte, se dibuja de una manera nítida y tajante. Citando de nuevo al pensador francés, se puede afirmar que “la revolución sexual (la real, la *única*) es el advenimiento de la sexualidad en la evolución de las cosas vivas, de una dualidad que pone fin a la indivisión perpetua y a las sucesivas iteraciones de lo mismo. En esto la revolución sexual es también la revolución de la muerte. Es la revolución de la muerte, en tanto que opuesto a la infinita supervivencia de lo mismo”<sup>3</sup>.

Ahora bien, si, de un lado, en sus pinturas, Torregar muestra la apertura a la temporalidad —y, por inclusión, a la muerte— del sujeto, como consecuencia de su indefectible proceso de diferenciación con respecto a lo mismo, de otro, la contemplación de las cabezas de niño

conservadas en recipientes de cristal torna el marco “natural” que definía la primera situación en otro “artificial”, por medio del cual el artista introduce, en su discurso, el paradigma de lo científico como un instrumento reconocidamente eficaz para la eliminación de la muerte como operador simbólico. La sucesión de cabezas sumergidas y flotando en los reducidos espacios líquidos aislados por cada tarro de cristal genera una sensación de atemporalidad, de suspensión del relato vital, que de inmediato lleva a pensar en un olvido de la experiencia simbólica de la muerte. De hecho, si el proceso de individualización se articula como un acto de ruptura, de discontinuidad, con respecto a la continuidad que distingue a la “iteración de lo mismo”, la agregación *ad infinitum* de estos objetos reconstruye el primer “contexto de continuidad”, privilegiando, por tanto, la similitud —o por qué no decirlo abiertamente: lo simulacral— frente a la diferencia.

Cuando, en un sentido tan específico como el aquí sostenido, se hace referencia a la *atemporalidad de lo mismo* —que, en rigor, es igual que hacer mención a un estadio *posindividual*, en virtud del cual el hombre pasa a regirse por un “régimen de inmortalidad—, se están introduciendo sutilmente criterios semejantes a los que vehiculan discursos

<sup>2</sup> *Ibíd.* p. 6

<sup>3</sup> *Ibíd.* p. 8



científicos como, por ejemplo, el de la clonación, que ha llevado a un escritor como Paul Virilio a hablar de “integrismo científico”<sup>4</sup>. Desde su óptica absolutamente crítica con este tipo de procesos, “el porvenir atormenta al hombre”, de modo que el presente deja de tener significado alguno para él, desapareciendo, y, con ello, desposeyendo al hombre de la sustancia del mundo viviente<sup>5</sup>.

Indudablemente, el “archivo genético” elaborado por Torregar durante esta última fase de su producción, al constituir una ilustración de ese “régimen de inmortalidad” impulsado por un discurso científico como el contemporáneo, seducido por la “iteración de lo mismo”, enraíza su programa argumentativo en lo que se podría denominar como *cuerpo evolutivo*, es decir, un tipo de experiencia corporal construida en el *relato lineal de perfección* derivado de la idea de progreso darwinista. En realidad —y es ésta una de las líneas de interpretación más sugerentes de cuantas se derivan del núcleo argumental propuesto por Torregar—, si todo “régimen de inmortalidad” conlleva —como es de Perogrullo concluir— una “oclusión temporal”, y si es en el *tiem-*

*po*, y sólo en él, en donde habita y es posible la diferencia, de lógica es inferir que lo que coarta el referido “cuerpo evolutivo” alentado por la ciencia actual es, justamente, lo diferente, lo “desviado”, en suma, lo anormal y monstruoso.

En palabras de Annie Ibrahim, “las monstruosidades no se encuentran reducidas por una epistemología: están en contradicción con el concepto de conocer; constituyen la desproporción; no se hallan reducidas en nada por una ética y una política: son una contradicción en el principio de la norma, constituyen la desproporción. Lo monstruoso no está en modo alguno reducido por una estética: es una contradicción con respecto al precepto del placer; constituye la desproporción”<sup>6</sup>. Ni que decir tiene que el “cuerpo evolutivo”, que, en última instancia, parece regirse por una estética higiénica y de la perfección, propone la repetición indefinida de “lo proporcionado”, de lo contenido, de lo similar; como un modo de estrangular la temporalidad que entraña la diferencia, y que, en definitiva, podría provocar un retorno a la *desproporción de lo individual*, esto es, a la instauración de singularidades finitas.

---

<sup>4</sup> VIRILIO, P. *Lo que viene*. Madrid: Tiempo al Tiempo. 2005. p. 19

<sup>5</sup> Ibidem.

---

<sup>6</sup> IBRAHIM, A. *Qu'est – ce qu'un monstre?* Paris: PUF. 2005. p. 13



LA VISIÓN INTERIOR IV óleo / madera 244 x 200 cm 2006

DESDE DENTRO V óleo / madera 90 cm ø 2005

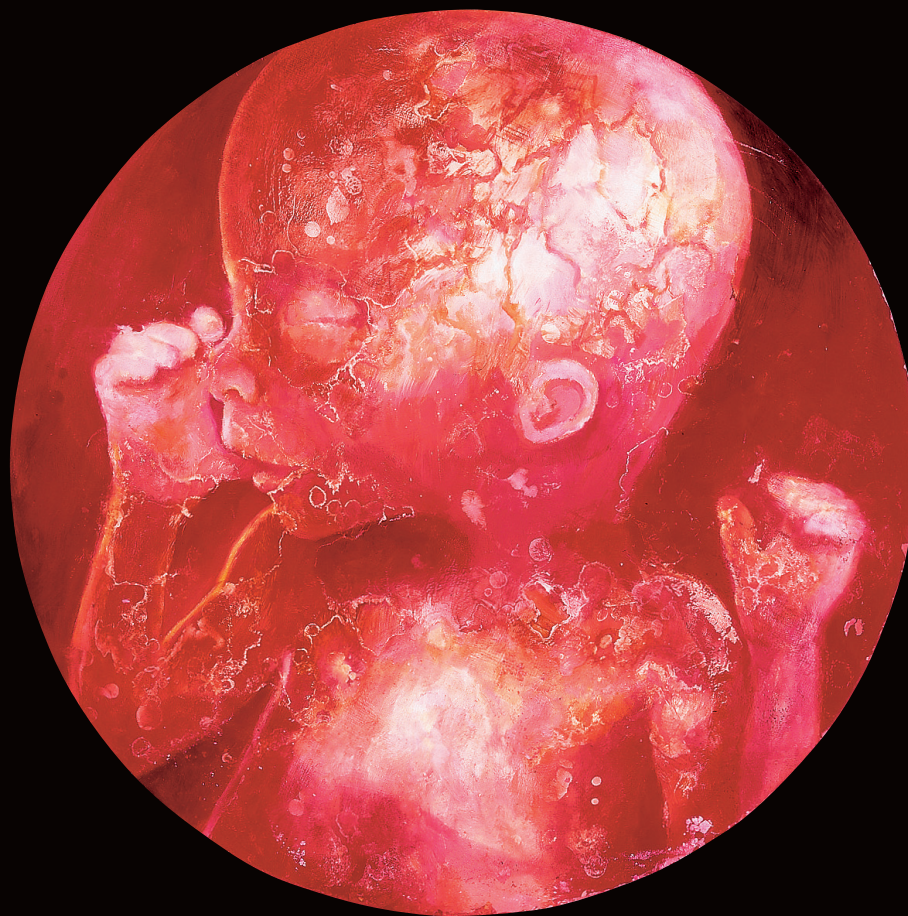






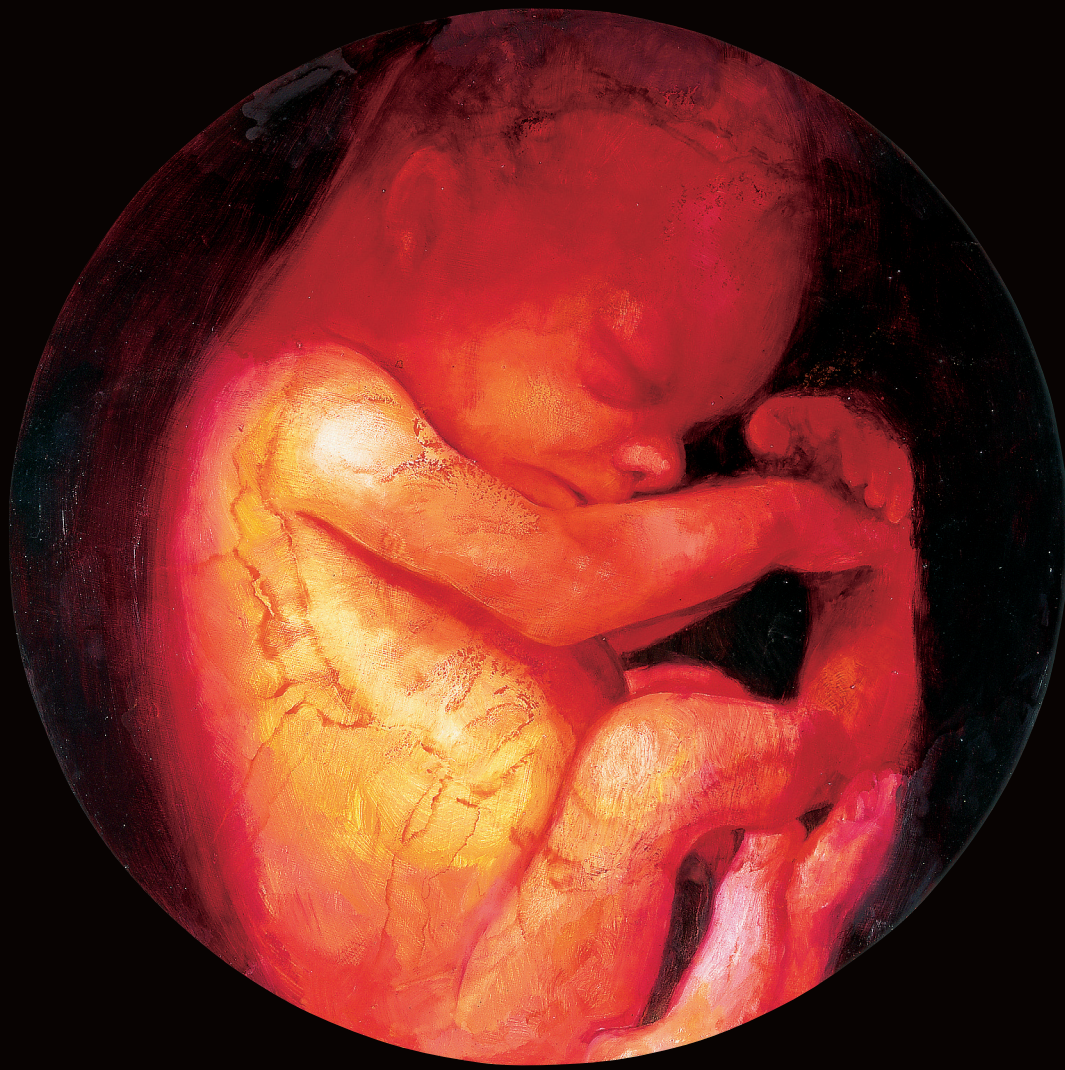
DESDE DENTRO VI óleo / madera 90 cm ø 2005





DESDE DENTRO VII óleo / madera 90 cm ø 2005

DESDE DENTRO VIII óleo / madera 90 cm ø 2005





LA VISIÓN INTERIOR V óleo / madera 244 x 200 cm 2006





LA VISIÓN INTERIOR VI óleo / madera 244 x 200 cm 2006



LA VISIÓN INTERIOR VII óleo / madera 244 x 400 cm 2006









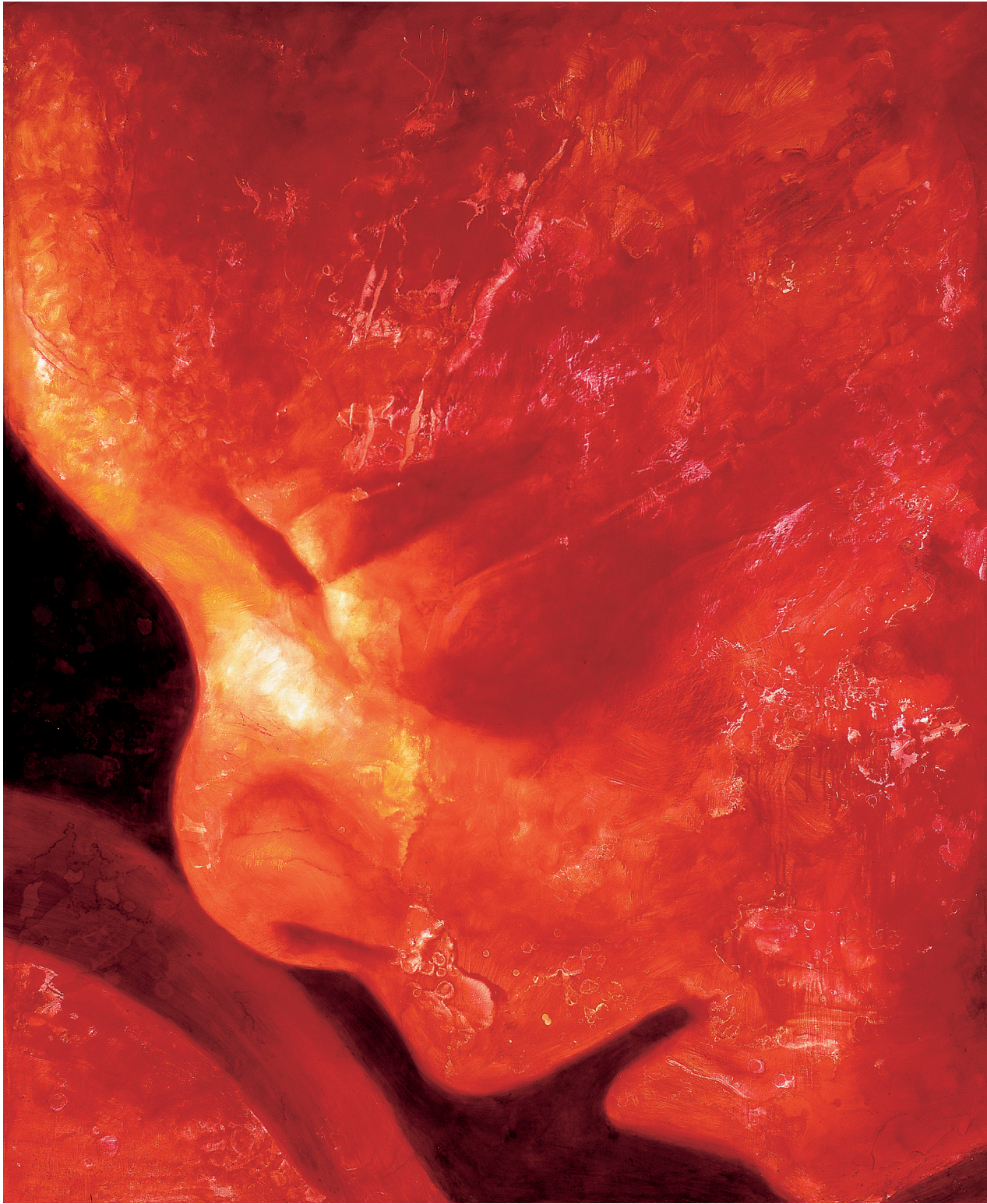
LA VISIÓN INTERIOR VIII óleo / madera 244 x 200 cm 2006





LA VISIÓN INTERIOR IX óleo / madera 244 x 200 cm 2006







## VISIÓN INTERIOR

### Consideraciones sobre la obra reciente de Torregar

Miguel Á. Hernández-Navarro

A lo largo del siglo XIX se produjo en Occidente una revolución sin precedentes en el campo de la visión. Un cambio esencial que tuvo lugar en lo que, siguiendo a Michel Foucault, podríamos llamar el “archivo de visualidad” —la conjugación de saberes, poderes y subjetividades—. En efecto, como ha señalado Jonathan Crary, desde 1810 a 1840 se opera un “reposicionamiento” del observador en el campo de la visión: el modelo de visión estable, fijo, inmóvil y descorporalizado de la cámara oscura entra en crisis en los discursos filosóficos, científicos y tecnológicos, que comienzan a dar importancia a una percepción autónoma, fisiológica e insertada en el cuerpo, alejada del referente externo, de modo que la clara distinción exterior/interior se vuelve borrosa y problemática. El individuo y su cuerpo se convierten, entonces, en objeto de investigación de las ciencias empíricas. Aunque se haya enfatizado por activa y por pasiva que la modernidad constituye el estadio de máxima cancelación del cuerpo, es, paradójicamente, la atención a lo corporal la que desencadena el nuevo estatuto de la visión en el

siglo XIX, ya que la visión se corporaliza en el sentido en que se hace física: la subjetividad corpórea del observador, que era a priori excluida del concepto de la cámara oscura, se convierte ahora en el lugar en el que un observador es posible. El cuerpo se vuelve así central a la ciencia, si bien, como ha afirmado David Le Breton, se trata de un cuerpo en partes; más que de un cuerpo sin órganos, de unos órganos sin cuerpo, de una *fisicidad* radical, que llega a veces al extremo del delirio como sucede en la sátira de Flaubert *Bouvard y Pécuchet*.

La fisiología del ojo y de los demás órganos del cuerpo fue importante como señal de que la corporalidad se había convertido en el lugar del poder y la verdad. Esta atención a la fisiología ha sido observada mejor que nadie por Foucault en su arqueología de la mirada médica: la medicina hacía visible lo que había permanecido invisible, arrojando luz sobre lo opaco para hacerlo evidente, para traerlo a la vista. El descubrimiento de que el conocimiento estaba condicionado por las funciones físicas y anatómicas del cuerpo, hacía poner atención en él, ya que la dominación del individuo dependía esencialmente de la acumulación de saber acerca del individuo, y sobre todo acerca de su modo de conocer. Por tanto, la reorganización de conocimientos en

torno a la visión es parte de un proyecto mayor de producción de “sujetos manejables” a través de la consecución de un sujeto corporal transparente y dócil para el poder.

La aparición de la tecnología de la imagen médica a finales del XIX, y en especial el descubrimiento de los Rayos X constituyó, en este sentido, la culminación de un proceso de “evidenciación”, transparencia y *docilización* del cuerpo que había comenzado un siglo atrás. En 1895, Wilhelm Conrad Röntgen descubrió una luz invisible (“x”) que penetraba la carne del cuerpo y proyectaba su interior en una pantalla. A partir de ese momento, la profundidad del cuerpo se tornaba visible, aquello que había permanecido oculto, aquel interior insondable de la corporalidad humana, era ofrecido a los ojos. De este modo, se hacía realidad la temprana ansia por ver el interior cuerpo y trascender los límites de la piel iniciada en los comienzos de la Modernidad con los primeros tratados de anatomía, como el de Vesalio, o con los dibujos exploratorios del cuerpo de Leonardo DaVinci. Por otra parte, el descubrimiento abría una nueva época en el conocimiento sobre el cuerpo, un conocimiento basado cada vez más en la visión —en una visión interior— y menos en la especulación. La ciencia anatómica, desde

Vesalio, se caracterizaba por llegar “demasiado tarde”, pues era necesario abrir al cadáver para constatar el cuerpo. La visión del embrión en el útero materno sólo era posible tras un fallecimiento de la madre y el niño, de modo que casi era imposible poder imaginarse ese vientre si no era por medio de la especulación.

A lo largo del siglo XX, las tecnologías de la visión han seguido erosionando los límites visuales del cuerpo, poniendo de relevancia que sólo una ficción pudo imaginar un cuerpo cerrado, invisible y oculto. Las ecografías en tres dimensiones que reconstruyen la imagen “real” del embrión en el útero son, en este sentido, el último paso en la visibilización del cuerpo, en la mostración de algo que había permanecido oculto, en la *mise en surveillance* de uno de los pocos lugares en los que aún uno podría sentirse a salvo alejado de cualquier visión exterior; la casa primera.

Si algo parece claro respecto a nuestra sociedad actual es la hipertrofia de la visión y la situación de vigilancia a la que estamos sujetos. El hombre contemporáneo —*Homo videns*, como ha definido Sartori— es, ante todo, hipervisible e hipervigilado. El paso definitivo en la vigi-

lancia, casi como una puesta en obra de la máquina de la visión de la que habló Virilio, es la mostración de lo inmostrable, la visión de lo previo al nacimiento, dando al traste con aquella afirmación de Lacan según la cual, desde el momento en que nacemos recibimos sobre nosotros el peso de lo visible. La visión del embrión llevaría esto más atrás, al proceso de gestación: somos visibles desde el momento en que somos, de algún modo, cuerpo.

Con *Ausencia de identidad*, dando una vuelta de tuerca a su imaginario tradicional, caracterizado por el retrato y la estetización de la vejez, Torregar reflexiona sobre esa visión interior; sobre la visualización del cuerpo in-visible, pero llevándolo a un terreno, como la pintura, ajeno al universo de la tecnología. Por tal razón, sus reconstrucciones de la experiencia del seno materno, de alguna manera, intentan filtrar y “humanizar” la aséptica visualidad de la tecnología, otorgándole calidez y cercanía. Y es que, más que una afirmación muda de la realidad, los embriones de Torregar parecen cuestionar esa total transparencia total del cuerpo, esa ruptura del secreto y el enigma por medio de un cambio de medio. Al utilizar la pintura, en su textura y liquidez, por medio de un proceso de desfamiliarización con la imagen electrónica,

se elimina el contraste y definición de bordes, y se introduce la indefinición y la veladura... reinstaurándose así lo propio de lo humano, la indistinción, volviendo a velar aquello que había sido mostrado.

En cierto modo, estas pinturas podrían ser calificadas de obscenas, pero “obscenas” en el sentido de mostración y representación de aquello que no había sido visto, de aquello que permanecía fuera de escena. Torregar, es cierto, muestra aquí lo no mostrado, lo no visto, lo oculto traído a la luz. Pero lo hace fracturando la asepticidad de la imagen de la ciencia, que en sí no es obscena, sino afirmativa. Es sólo la transformación en imagen de lo no mostrado lo que lo vuelve obsceno. Y en ese sentido parece entenderlo Torregar: La ciencia es obscena inconscientemente, sólo constata un hecho, no lo representa; las pinturas de Torregar dotan de conciencia y humanidad —de obscenidad— a la tecnología. Es decir, reifican de la obscenidad.

Se sabe que una de las reacciones que tuvieron los primeros usuarios de los rayos X era una toma de conciencia de la muerte. Al ver el esqueleto, los huesos, la muerte en vida, sentían una toma de conciencia de la finitud, y eran, por decirlo en palabras de Barthes, *pun-*



zados y tambaleados por la imagen. Acaso sea un punzamiento semejante el que habremos de sentir ante la visión de la obra de Torregar, al ver la representación de aquello que en el fondo somos, aquello que, más allá de otra cosa, está presente y oculto en nuestro cuerpo. Tambaleados al ver la representación de lo que según Lacan no es otra cosa que lo Real: aquello que está antes de la cultura, antes del lenguaje, e incluso —y esto merece la pena ser subrayado— antes de la visión, pues el embrión aún es ciego, y sólo tras su nacimiento, poco a poco, comienza a ver manchas, volúmenes borrosos y, más tarde, empieza a reconocer objetos y formas. Esto constata que antes de ver somos vistos, que la mirada, como el lenguaje, está antes que nosotros. Antes de nacer, somos inscritos en la mirada.

Quizá, en el fondo, bien pensado, esta nueva serie de Torregar no constituya un *excurso* a su producción tradicional, sino la otra cara de una misma moneda. Su obra se ha caracterizado por el retrato de la especificidad, de la experiencia, el retrato de la vejez que de algún modo era el retrato de una vida, el retrato árido de la experiencia vital, pero también, en el fondo, de la diferencia. Los personajes que aparecen en sus retratos de mayores, en su estética de la vejez, del proceso,

del paso del tiempo, y también de que el ser no “es” sino que se produce “siendo”. El retrato, el rostro, nos muestra la imposibilidad del ser de totalidad, el antagonismo y especificidad de la experiencia humana. Pero sobre todo, el rostro de la vejez muestra la imposibilidad de ser otro, de vivir las experiencias del otro, y, en última instancia, de comprender al otro. Muestra, pues, la alteridad intraducible. De alguna manera, los “retratos” sin rostro de estos fetos, en su ausencia de identidad, ponen en evidencia lo anterior; pues la identidad no es “ser” sino “siendo”. Todo está por ser; parece decir el artista. Todo está por constituirse. Nos encontramos, entonces, ante el grado cero de la identidad, el lugar donde no hay alteridad, sino sólo mismidad. Por eso el espectador se reconoce y también es punzado por la imagen que, tras haber fracturado la ficticia totalidad y clausura de su cuerpo, le recuerda algo que ha sido y que ha olvidado, pero, en el mismo sentido, le anticipa también, como un *memento mori*, algo que será y no podrá evitar, el cadáver, que, de nuevo, como el embrión, sin lenguaje y sin mirada, sólo es dicho y visto por el otro.



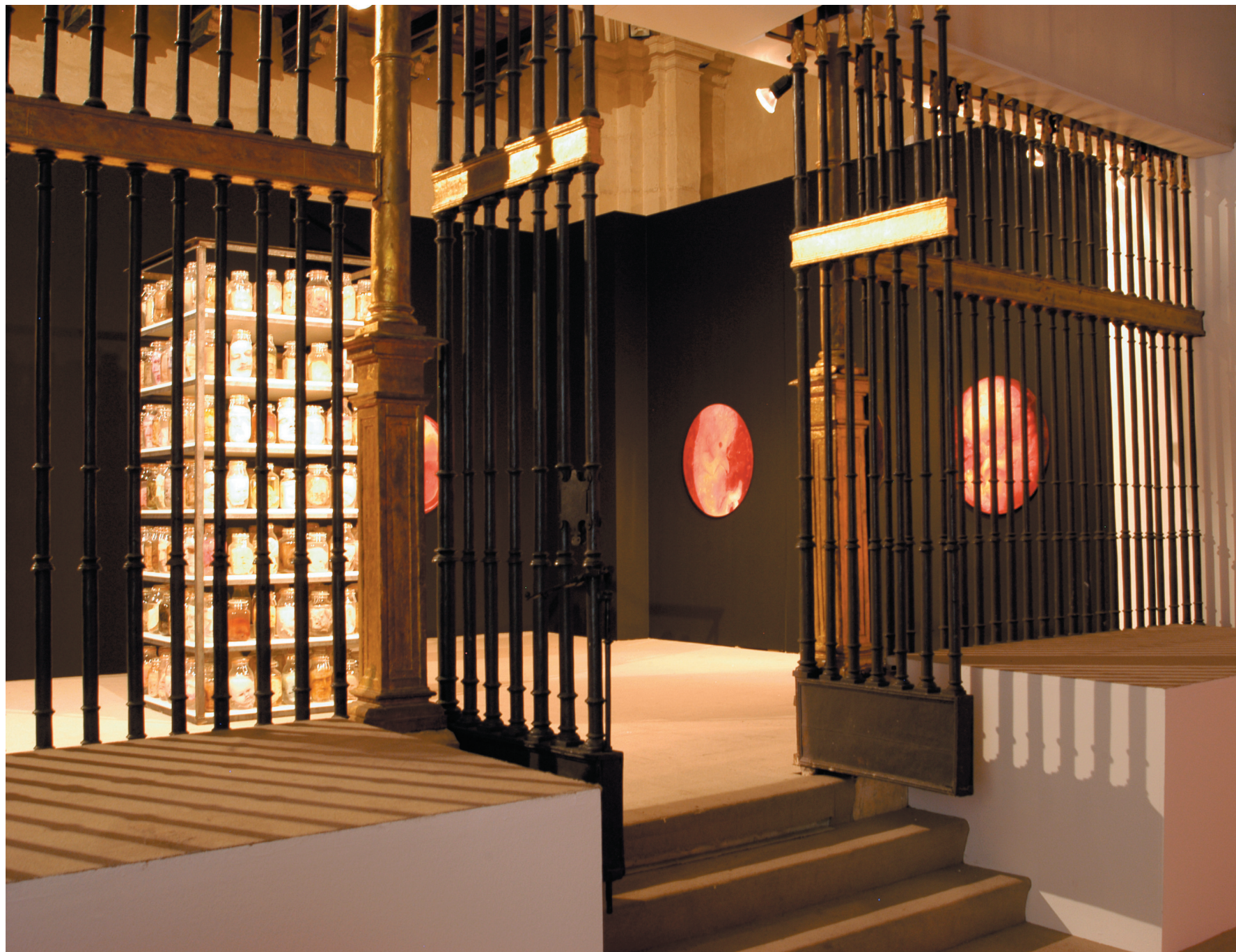












INTENTO DE CLONACIÓN látex, vidrio y agua 25 x 13,5 x 13,5 cm 2001

>

INTENTO DE CLONACIÓN látex, vidrio y agua 25 x 13,5 x 13,5 cm 2000

>>







INTENTO DE CLONACIÓN látex, vidrio y agua 34,5 x 17 x 17 cm 2005









INTENTO DE CLONACIÓN látex, vidrio y agua 21,5 x 12 x 12 cm 2002



INTENTO DE CLONACIÓN látex, vidrio y agua 21,5 x 12 x 12 cm 2003



INTENTO DE CLONACIÓN látex, vidrio y agua 29 x 17 x 17 cm 2003











## TORREGAR

Licenciado en Bellas Artes por la Facultad de San Carlos de Valencia, (4.ª Curso en la Accademia di Belle Arti di Venezia).

Taller de Pintura impartido por Pedro Cano en Blanca. 1.999. Taller de pintura impartido por Antonio López. Madrid 2.001. Taller de Fotografía con Joan Fontcuberta "Fotoencuentros 2.002" Murcia. Taller de Fotografía con Pablo Genovés "Fotoencuentros 2.002" Murcia.

Taller Performance de body. Una historia subjetiva del Body Art. Impartido por Marina Abramovic. Cendeac. 2005.

Taller Los Géneros Clásicos de la Modernidad. Impartido por Antonio López. Torrevieja, 2006.

Estudios de Doctorado en el Departamento de "Pintura" de la Facultad de BB. AA. de San Carlos, Universidad Politécnica de Valencia.

## Becas

VII Xuntanza Internacional de Artes Plásticas. Piloño. Pontevedra, 2004.

Residencia en la Fundación Antonio Gala. Córdoba, curso 2003-2004.

Beca Talens de creación plástica, 2002.

Beca de la Universidad Complutense de Madrid para los cursos de El Escorial, 2001

Beca Erasmus en la Academia di Belle Arti di Venecia, curso 1999-2000.

## Últimas exposiciones individuales \* Exposiciones con catálogo

"Crisis de identidad" Galería Babel. Fotoencuentros . Murcia 2006 \*

"Torregar Vs. Torrevieja" Centro Cultural Virgen del Carmen. Torrevieja. 2005 \*

"Torregarismo". Sala de exposiciones de Caja Murcia. Torre Pacheco, 2005.

Galería Casabome. Antequera. Málaga, 2005.

"Homo Torregaris" Galería Babel. Murcia, 2004. \*

"Homo Torregaris" Biblioteca Municipal de Mula. Murcia, 2004. \*

"Con mucho gusto" Centro Cultural de Mislata. Valencia, 2004. \*

"Bon appétit" Acción en el refectorio de la Fundación Antonio Gala. Córdoba, 2003.

"Made in Torregar" Centro Cultural de Ceutí. Murcia, 2003. \*

"Art Center South Florida" Miami Beach. Florida. EE.UU. 2003. \*

"El Efecto Torregar" Boca Raton Museum of Art. Florida. EE.UU. 2003. \*

"El Efecto Torregar" Florida Museum of Hispanic and Latin American Art. E.E.U.U., 2003. \*

"Historias" Centro Cívico de Sagunto, 2003. \*

"El Efecto Torregar" Museo Universitario Contemporáneo de arte (MUCA) Ciudad de México, 2003. \*

"El Efecto Torregar" Universidad Tecnológica de Monterrey. Monterrey. México, 2003. \*

"El Efecto Torregar" Universidad Autónoma de Querétaro. México, 2003. \*

"El Efecto Torregar" Galería Babel. Murcia, 2002. \*

"Torregar en Siyâsa" Museo de Siyâsa. Cieza, 2002.

"Herencia" Sala Luis Garay. Universidad de Murcia, 2001. \*

"Acqua Alta" Centro Cultural de Ceutí, (Murcia), 2001. \*

"Raíces" Sala Municipal de Exposiciones de Blanca (Murcia), 2.000. \*

## Últimas exposiciones colectivas \* Exposiciones con catálogo

### 2006

Art Salzburg. Galería Gaudí. Austria. \*

VII Bienal de Artes Plásticas Ciudad de Albacete. Museo de Albacete. \*

VII Premio de pintura de la Universidad de Murcia. Palacio Almodí. \*

III Premio de Pintura Toledo Puche. Cieza, Murcia. \*

VII Premio de Pintura Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. \*

I Concurso Nacional de Artes PLÁSTICAS Rupestria 2006.

"Distrito Pop". Galería Babel. Murcia.

"GOYA 6.X" Ceutimagina Murcia y Museum & Art Gallery de Stoke-on-Trent (Reino Unido). \*

### 2005

VII Bienal Araguey. Fundación Araguey. Santiago de Compostela. \*

Murcia Joven 05. Centro Párraga. Murcia. \*

"Don Quijote. 23 miradas". Museo de Siyâsa. Cieza. \*

"VII Bienal Internacional de Pintura Fundación Araguey" Santiago de Compostela. \*

"Censo" Muralla Árabe de Verónicas. Murcia.

VII Encuentros de Arte Contemporáneo. Museo de la Universidad de Alicante MUA. \*

VII Suntuza Internacional de Artes Plásticas. Museo de Lalín. Pontevedra. \*

VI Premio de pintura de la Universidad de Murcia. Palacio Almodí. \*

"Don Quijote. 23 miradas" Rectorado de la Universidad de Murcia. \*

IV Centenario del Quijote. Sala de Exposiciones Ermita de San Roque. Fuente Álamo. \*

"Siempre Pop" Galería Babel. Murcia.

VI Premio De Escultura Cámara de Comercio de Murcia. \*

"The Artcard" . Sharjah Art Museum. Emiratos Árabes Unidos.

### 2004

V Salón De Otoño de Pintura. Fundación Caixa Galicia. A Coruña. \*

Nómadas 2004. Centro Cívico de la Diputación Provincial de Málaga. \*

"Ilustres Retratos" Galería Babel. Murcia

III Certamen de Pintura Virgen de las Viñas. Tomelloso. Ciudad Real. \*

Patrimonio Artístico de Cieza 1999- 2004. Museo de Siyâsa. Cieza.

XXII Certamen de pintura "Pintor Sorolla" Elda. Alicante. \*

"Artistas con Ceutí". Centro Cultural de Ceutí. Murcia. \*

V Premio de pintura de la Universidad de Murcia. Palacio Almodí. \*

I Certamen Nacional de Pintura Torralba de Calatraba. Ciudad Real.

"Murcia joven 04". Sala Díaz Cassou. Murcia. (Itinerante). \*

XXXII Concurso Nacional de Pintura Villa de Fuente Álamo. Murcia. \*

"Con la comida no se juega". Galería Babel. Murcia.

MACO. México Feria de Arte Contemporáneo de México. Galería Casaborne. \*

S/T Técnica Mixta. Fundación Antonio Gala. Córdoba. \*

"Cien Años, Cien Artistas" Centro Cultural las Claras. Murcia. \*

### 2003

Galería Arte en la Periferia. Molina de Segura. Murcia.

XII Certamen de Artes Plásticas "Ángel Andrade". Ciudad Real. \*



V Certamen de Pintura y Escultura "Fundación Vipren" Chiclana. Cádiz.

IV Premio de Pintura "Ciudad de Montilla". Córdoba. \*

XX Certamen de Pintura Concello de Cambre. A Coruña. \*

"Los Quince de la Opinión" Sala Díaz Cassou. Murcia. \*

IV Premio de Pintura de la Universidad de Murcia. Palacio Almodí. \*

XXXI Concurso Nacional de Pintura Villa de Fuente Álamo. Murcia. \*

I premio de pintura de Cieza. Galería Efe Serrano. Cieza.

64 Exposición Internacional de Artes Plásticas de Valdepeñas. \*

XXI Certamen de Pintura Ciudad de Vinarós. Castellón.

II Certamen de Artes Plásticas de la Diputación de Ourense. \*

VI Bienal de Lalín. Museo Municipal de Lalín. Pontevedra. \*

"Siervos, ciudadanos y súbditos" Galería Babel Murcia.

VIII Certamen de Pintura S. Soria Villa de Benissa . Alicante. \*

I Premio de Pintura Jóvenes Artistas de Ibercaja. Logroño. \*

"Arte para la radio" Galería Detrás del Royo. Murcia.

Galería Ecléctica. Venezia (Italia).

VIII Premio de Pintura Ciudad de Burriana .Castellón. \*

"El Juego" Galería Babel. Murcia.

## 2002

IX Concurso Autonómico de Pintura de la Vall D' uixo. Castellón.

Murcia Joven de Artes Visuales. Sala Diaz Cassou. Murcia. (Itinerante). \*

"Bon Voyage" Gran Casino del Rincón de Pepe. Murcia.

"Al desnudo" Sala de Exposiciones de la Universidad Politécnica de Valencia. \*

XXXX Concurso Nacional de Pintura Villa de Fuente Álamo. Murcia.

"El inmueble arte en domicilio" Málaga. \*

III Certamen de Artes Plásticas Miradas. Fundación Jorge Alió. Alicante.

"Artistas bajo cero" Galería Babel, Murcia.

I Bienal de Pintura de Manises. Valencia. \*

IX Concurso de Pintura "Vela Zanetti". Aranda de Duero. Burgos.

III Premio de Pintura de la Real Academia de BBAA de San Carlos. Valencia.

III Premio de Pintura de la Universidad de Murcia. \*

VI Certamen de Pintura Salvador Soria. Villa de Benissa. Alicante. \*

IV Bienal de Canals. Valencia.

"Fondos de arte contemporáneo TALENS, S.A." Galería Victoria Hidalgo-Madrid.

"Fondos de arte contemporáneo TALENS, S.A." Espacio ACEAS. Barcelona.

"XXIX Premio Bancaja Pintura y Escultura" Sala la Muralla del IVAN. Valencia. (itinerante). \*

## 2001

"Mucha Cara" Galería Babel. Murcia.

IV Premio de Pintura de la Fundación Mainel. Galería Punto. Valencia. \*

"Grabados" Galería Punt i Ratja. Valencia.

III Bienal Antogonza de Pintura. Alicante.

"El taller " Asociación Cultural Ca-Revolta. Valencia.

XXII Concurso Europeo de Minicadros "Huestes del Cadí". Elda. Alicante. \*

"Galería Ecléctica". Venezia (Italia).

"Pensando sobre el papel" Asociación Cultural Ca-Revolta. Valencia.

I premio de Fotografía de la Universidad de Murcia, Galería Art Nueve. Murcia. \*

I Bienal de Pintura de Almássera. Valencia.

II Concurso de Pintura de la Real Academia de BBAA de San Carlos de Valencia.

4.º Premio de Pintura Caja Rural de Torrent. Valencia.

VII Maratón de Pintura "Ciudad de Vera". Aula de Cultura de Unicaja. Almería (itinerante). \*

"I Concurso Internacional de Pintura para Jóvenes de la Fundación Barceló". Palma de Mallorca.

"Mirar y Veure" Universidad. de Valencia. \*

II Premio de Pintura Aula de Artes Plásticas de la Universidad de Murcia. \*

## 2000

XXVIII Concurso Nacional de Pintura "Villa de Fuente Álamo". Murcia.

"Arte e sentimento tra Acqua, Terra e Cielo" Canpagna Lupia. (Italia).

"83.ma Mostra Collectiva de la Fondazione Bevilacqua La Masa" Venezia (Italia). \*

9.º Concorso Nazionale di Calcografia "Comune di Gorlago", (Italia).

"Arte Per il Nuovo Millennio ESU" Casa dello studente S.Toma. Venezia. (Italia)

"Enigmi della Matrice" Barchessa di Villa XXV Aprile, Mirano (Italia). \*

"I.ª Bienal de Realismo y Figuración Contemporánea" Galería Clave. Murcia. \*

"Expoarte" Feria de Arte de Bari, "2.000 Segni di Pace" Bari (Italia). \*

"Galería de L'Associazione Culturale "La Cuba de Oro" Roma, (Italia).

## 1999

"83.ma Mostra Collectiva de la Fondazione Bevilacqua La Masa" Catedrale ex Marcello di Padova (Italia). \*

Galleria S.Vidal U.C.-A.I. di Venezia, (Italia).

"Tauromaquia", Galería Kim Gállery. Murcia.

XXII Concurso Nacional de Artes Plásticas de Lora del Río. Sevilla.

"InterArt 99" Feria Internacional de Arte de Valencia. \*

"Murcia Joven 99". (Itinerante). \*

"Art Miami " (Feria I de Arte I.999). Florida, (U.S.A.). \*

"68 Artistas + I Pueblo Pro-Kosovo". Centro Cultural de Ceutí. \*

## 1998

Galería Forun Artis. Almería.

Inauguración de la galería Kin Gallery. Murcia.

I Bienal de Pintura de la Unión. Murcia.

Galería de Arte Lecrin. Granada.

"Interart 98" Feria Internacional de Arte de Valencia. \*

XIX Concurso Europeo de Minicadros "Huestes del Cadí". Elda. Alicante. \*

"Art Expo 98" Feria de Arte de Barcelona. \*

"Coleccionarte 98" Feria de Arte de Murcia.

"Arte-Sur 98" Feria Internacional de Arte de Málaga. \*



## Últimos premios

### 2006

Ganador del Premio Nacional Art Nalón de Artes Plásticas 2006. Langreo. Asturias.

Segundo Premio en el XXIV Concurso Nacional de Pintura Villa de Fuente Álamo. Murcia.

### 2005

Tercer Premio en el XXIII Concurso Nacional de Pintura Villa de Fuente Álamo. Murcia.

### 2003

Mención de Honor en el IV Premio de Pintura de la Universidad de Murcia.

Premio adquisición en la VI Bienal de Lalín (Pontevedra)

Premio adquisición en el VIII Premio de Pintura Ciudad de Burriana.

### 2002

Primer premio en el "IX Concurso Autonómico de Pintura de la Vall D'uiro" Castellón.

Tercer premio en el Concurso de Pintura al aire libre "Ciudad de San Javier 2.002" Murcia.

Primer premio en el IX Concurso de Pintura al aire libre "Rincones de Puerto Lumbreras". Murcia.

Segundo premio en el V Certamen de Pintura al aire libre de Puente Tocinos, (Murcia).

Segundo premio en el II Concurso de Pintura al aire libre "Casco antiguo de Cehegín", (Murcia).

Finalista en el III Certamen de Artes Plásticas "Miradas 2.002" de la Fundación Jorge Alió. Alicante.

Finalista en el "XXX Concurso Nacional de Pintura Villa de Fuente Álamo 2.002" (Murcia).

### 2001

Finalista en la "III Bienal Antogonza de Pintura" Alicante.

Premio "Consorcio Turístico de Mazarrón" V Certamen de Pintura al aire libre "Paisajes de Mazarrón".

Mención de Honor en el I Premio de Fotografía de la Universidad de Murcia.

Finalista en el Concurso Internacional de Fotografía "Ciudad de Cieza".

Mención de Honor en Dibujo en el IV Concurso de las Artes "Galileo Galilei" Valencia.

Mención de Honor en el IV Premio de Pintura de la Fundación Mainel. Valencia.

### 2000

Primer premio en el Certamen de Pintura de la Universidad Politécnica de Valencia.

Primer premio en el III Premio de Fotografía "Cuenta Master" Caja Rural de Torrent. Valencia.

Premio de Honor a la mejor colección en el VI Concurso de Fotografía CAM. Alicante.

Segundo Premio en el III Certamen de Pintura al aire libre de Puente Tocinos. Murcia.

Accesit en la I.ª Mostra Concorso Extemporánea di Pittura di Campagna Lupia, (Italia).

Finalista en el 7.º Premio Nazionale "Maurizio Marchese" La cuba D'Oro. Roma

Tercer premio en el Concurso "Arte Per Il Nuovo Millennio ESU". Venezia, (Italia).

Primer premio en el VI concurso internacional de fotografía Ciudad de Cieza. Murcia.

### 1999

Finalista en la 83.ma Mostra Collectiva de la Fondazione Bevilacqua La Masa. Venecia (Italia).

Premio de Honor II Certamen Nacional de Fotografía "Villa de Caudete", Albacete.

Accésit en el VI Conurso de Pintura al aire libre "Rincones de Puerto Lumbreras". Murcia.

I.º Premio IX Certamen de Fotografía "Villa de Paterna" Valencia.

I.º Premio de Dibujo en el II Concurso de las Artes "Galileo Galilei" Valencia.

### 1998

I.º Premio de Dibujo en el I Concurso de las Artes "Galileo Galilei". Valencia.

### Obras en colecciones

Academia di Belle Arti di Venezia. Italia.

Facultad de Bellas Artes de Can Carlos. Valencia.

ESU Università di Ca'Foscari. Venezia. Italia.

Universidad de Murcia.

Universidad de Valencia.

Fondos de Arte Contemporáneo de la Universidad Politécnica de Valencia.

Fondos de Arte Contemporáneo TALENS S.A. Barcelona.

F.I.E.S. Fundación Institucional Española. Madrid.

Museo Municipal de Lalín. (Pontevedra).

Museo de Siyâsa. Cieza. (Murcia).

Museo di Calcografia di Corlago. Bergamo. Italia.

Fondazione Bevilacqua La Masa. Venecia. Italia.

Museo de la Universidad de Murcia.

Fundación Antonio Gala. Córdoba.

Fundación Casa Museo "A Solaina" de Piloño. Pontevedra.

Fundación Caja Murcia.

Caja Rural de Torrent. (Valencia)

CAM. Caja de Ahorros del Mediterráneo. Alicante.

Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.

### Ayuntamientos

Ayuntamiento de Archena, (Murcia).

Ayuntamiento de Caudete (Albacete).

Ayuntamiento de Cehégín (Murcia).

Ayuntamiento de Ceutí (Murcia).

Ayuntamiento de Blanca (Murcia).

Ayuntamiento de Burriana (Castellón).

Ayuntamiento de Mislata (Valencia).



Ayuntamiento de Molina de Segura (Murcia).

Ayuntamiento de Mula (Murcia).

Ayuntamiento de Paterna (Valencia).

Ayuntamiento de Puente Tocinos (Murcia).

Ayuntamiento de Puerto Lumbreras (Murcia).

Ayuntamiento de Sagunto (Valencia).

Ayuntamiento de San Javier (Murcia).

Ayuntamiento de Torrevieja (Alicante).

Ayuntamiento de Vall D'uiro (Castellón).

## Bibliografía

### *Catálogos individuales (selección)*

**Exposición** "Acua Alta" Centro Cultural de Ceutí.

Texto: "Sueño en Venezia" Mara Mira.

Idioma: Castellano.

Año: 2001.

Producción: Ayuntamiento de Ceutí.

**Exposición** "Herencia" Sala Luis Garay Universidad de Murcia.

Texto: Juan Romera Agulló.

Idioma: Castellano.

Año: 2001.

Producción Universidad de Murcia.

**Exposición** "Torregar en Siyasa" Museo de Siyasa. Cieza.

Texto: Joaquín Salmerón Juan.

Idioma: Castellano.

Año: 2002.

Producción: (Díptico) Ayuntamiento de Cieza.

**Exposición** "El Efecto Torregar" Galería Babel. Murcia.

Texto: Carmen Medina Cantabella.

Idioma: Castellano.

Año: 2002.

Producción Galería Babel.

**Exposición** "Historias" Centro Cívico Antiguo Sanatorio. Sagunto. Valencia.

Texto: "De cara a la muerte" José Saborit.

Idioma: Castellano.

Año: 2003.

Producción: Ajuntament de Sagunt.

**Exposición** "Made in Torregar" Centro Cultural de Ceutí.

Texto: "Imágenes del no-rostro" Pedro A. Cruz Sánchez.

Idioma: Castellano.

Año: 2003.

Producción: Ayuntamiento de Ceutí.

**Exposición** "Con mucho gusto" Centro Cultural de Mislata. Valencia.

Texto: "El cuerpo leve" Rafael Marañón.

Año: 2004.

Producción: Ayuntamiento de Mislata.

**Exposición** "Homo Torregaris" Biblioteca Municipal de Mula.

Texto: "Estas benditas viejas del demonio" Antonio Arco.

"El rostro, huida del tiempo" Francisco J. Flores Arroyuelo.

"El espejo del alma" José Belmonte Serrano.

"Torregar y la identidad" Antonio Parra.

Idioma: Castellano, Inglés.

Año: 2004.

Producción: Ayuntamiento de Mula.

**Exposición** "Torregar Vs. Torrevieja" Centro Cultural La Mercé. Torrevieja.

Texto: Emilio Clemares Lozano.

Idioma: Castellano.

Año: 2005.

Producción Ayuntamiento de Torrevieja.

### *Catálogos colectivos (selección)*

**Exposición** 83.ma Mostra Collectiva.

Texto: Giustina Misterio Destro, Luca Massimo Barbero.

Idioma: Italiano, Inglés.

Año: 1999.

Producción: Fondazione Bevilacqua la Masa.

**Exposición** I.ª Bienal de Realismo y Figuración Contemporánea.

Texto: Javier Rubio Nombrot.

Idioma: Castellano.

Año: 2000.

Producción: Galería Clave

**Exposición** VIII Premi de Pintura Ciutat de Burriana.

Texto: Álvaro de los Ángeles.

Idioma: Valenciano, Castellano.

Año: 2003.

Producción: Ajuntament de Burriana.

**Exposición** VI Bienal de Lalín.

Texto: David Barro, Elizabetta Longari, Mercedes Rozas.

Idioma: Gallego.

Año: 2003.

Producción: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura.

**Exposición** 100 Años 100 Artistas.

Texto: Martín Pérez Burruezo, Pedro Alberto Cruz Fernández, Julián Pérez.

Páez, Pedro Soler, Antonio Arco.

Idioma: Castellano.

Año: 2004.

Producción: Ayuntamiento de Murcia, Fundación Cajamurcia.

**Exposición** VII Encuentros de Arte Contemporáneo 05.

Texto: Juana María Balsobre, Mauro Hernández Pérez, María Teresa.

Beguiristain.

Idioma: Valenciano, Castellano.

Año: 2005.

Producción: Instituto Alicantino de Cultura.

**Exposición** VII Xuntanza Obradoiro- Iternacional Das Artes Plásticas "A Solaina" De Piloño.

Texto: Jesús Pérez Varela, Xosé Neira Vilas, Silvia Longueira.

Idioma: Gallego, Inglés.

Año: 2005.

Producción: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura.



**Exposición** Fotoencuentros 2006 (Crisis de Identidad)

Texto: José Fernando Vázquez Casillas

Idioma: Castellano

Año: 2006

Producción: Fundación Cajamurcia

**Diarios/Prensa (selección)**

La Opinión (28-9-2000) "Torregar desentierra con sus retratos las "raíces" blanqueñas". F. García Lozano.

La Opinión (27-4-2001) "José A. Torregrosa expone sus pinturas en el Azarbe".

El Faro "El artista tiene que exponer fuera" Natalia Villamil.

La Opinión (15-6-2002) "Torregar recorre con su obra la arquitectura humana". Antonio Parra.

El Faro (25-7-2002) "Torregar: "Intento reflejar la pérdida de identidad del hombre"". Carmen María Gomez.

La Verdad. (12-10-2002) "Los dentistas están orgullosos de que un artista retrate su lugar de trabajo".

La Opinión (29-11-2002) "El Efecto Torregar". Mara Mira.

Vecinos (6-12-2002) "Màs allá del sentido de la vista".

La opinión (19-2-2003) "Torregar hace las américas con sus rostros fragmentados" Antonio Parra.

Murcia Magazine nº 2 (Marzo de 2003) "Torregar ¿Un efecto?". Ana Ruiz.

La Opinión (19-6-2003) "La búsqueda de la identidad" A. Parra.

La Verdad (4-9-2003) "Torregar convierte en obras de arte los rostros de cuarenta ancianos de Ceutí". Jesús Pons.

La Opinión (4-9-2003) "Torregar lleva a su Ceutí natal su colección de retratos de mayores" EFE.

El Punto de las Artes n.º 711 (del 19 al 25 de Sept de 2003) "Torregar. La

geografía del rostro". Carlos Delgado.

La Opinión (29-9-2003) "Torregar, elegido para residir un año en la Fundación Gala" Redacción/ Europa Press.

Vecinos (6-2-2004) "Vivo intensamente el presente porque es lo mejor que tengo" Mercedes Carrillo.

El Punto de las Artes ( 2004 ) "Torregar. El retrato como fragmento" Carlos Delgado.

La Verdad (2-4-2004) "Entre el flamenco y el retrato" Pedro Soler.

Vecinos (2-4-2004) "Muestra de retratos de Torregar en la Galería Babel" Vecinos.

La Opinión (6-4-2004) "El mapa de la vida" Antonio Parra.

La Verdad (6-4-2004) "Torregar expone en Mula sus rostros de ancianos llenos de vida". La verdad.

La Verdad (13-4-2004) "Torregar al límite" Pedro Alberto Cruz.

Vecinos (16-4-2004) "Retazos de vida adheridos a la piel" P. Avilés.

La Opinión (31-3-2005) "Torregar dirige desde hoy el curso "Ceutí Taller de Arte".

Sur (24-6-2005) "Los retratos anónimos en la obra de Torregar" Enrique Castaños Alés.

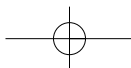
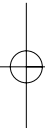
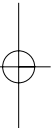
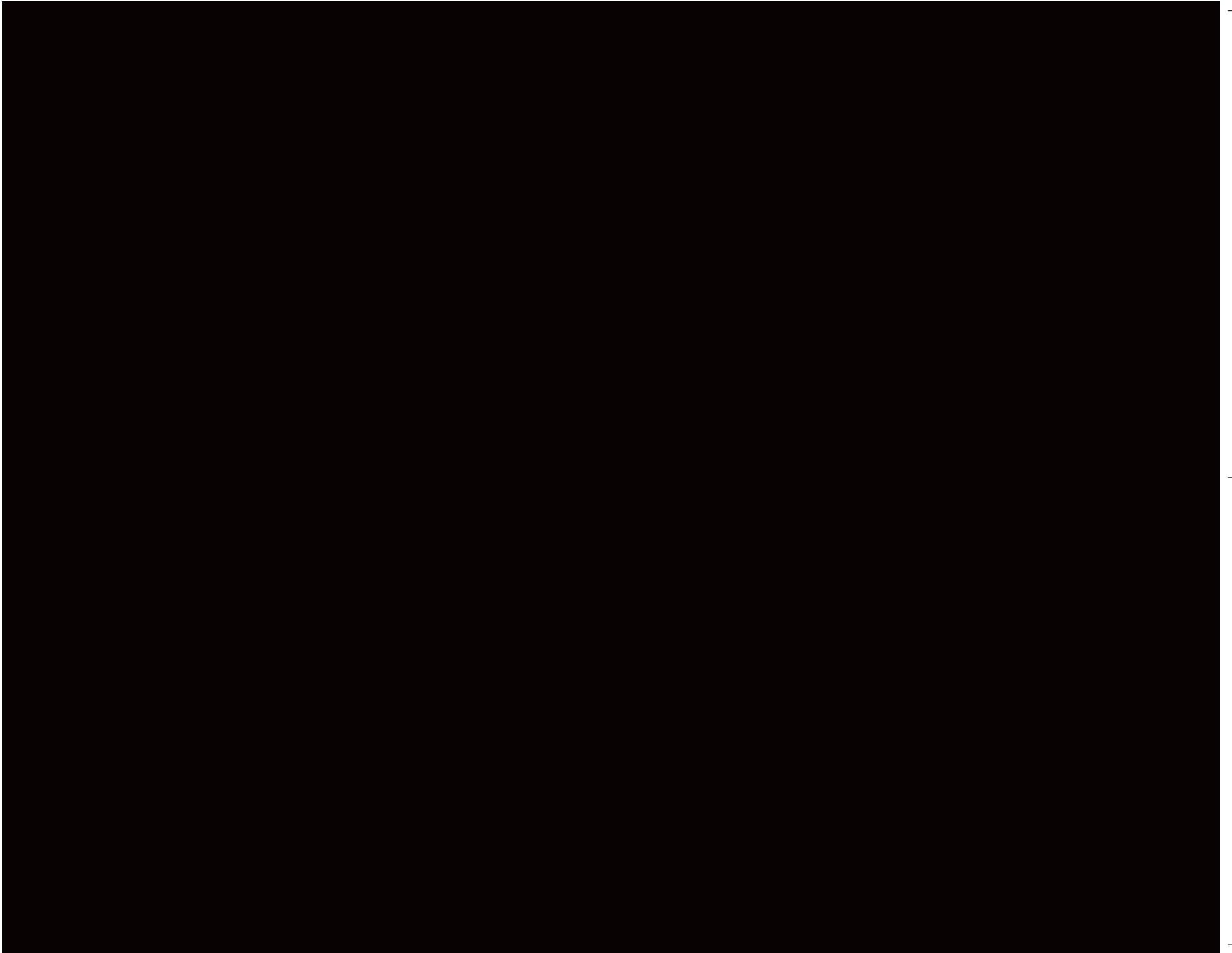
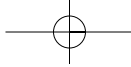
La Opinión (9-1-2006) "La exposición del murciano Torregar abre Fotoencuentros" Julio Ródenas.

La Verdad (10-1-2006) "Veinticuatro rostros contemporáneos y una "crisis de identidad"" Pepa garcía.

El Faro (10-1-2006) "Torregar abre Fotoencuentros con sus "collages" de imágenes" L.M.L.

La Opinión (10-1-2006) "Torregar busca su identidad" Belen Torner Miñarro.

Nueva Linea (20-1-2006) "Tengo toda una vida por delante llena de proyectos" Susana Amores.





**ENGLISH TRANSLATION**

## THE DEEP BEAUTY OF THE LAST MOMENTS

### An analysis of Torregar's portraits

Fernando Castro Flórez

"Absence is assumed as the opposed action to the act of appearing, the reason of the portrait. The scenery that portrays its invention is a sentimental mechanism: images are the memory of the absent person, of the one who is going to go 'abroad'"<sup>1</sup>.

Christine Buci-Glucksmann raises the question of how to paint a portrait, *ri-tratto*, stroke and line, when the image-face crumbles, the body is absent and the violence of history turns the death-loss anonymity of the name, of the body, of the face, into something so difficult to speak about as the evil<sup>2</sup>. Maybe, it is also possible to establish some kind of *anti-productive* behaviour, also related with the hermetic field to name, quite excessively, vertiginous articulations: portraits lose their individuality; they turn into works that do not make a reference to any puzzle. Countenance is in its resemblance, as it happens in Lindner's work, with the machinery, creating a disconcerting scheme. The face is the element that can't be captured from the portrait; it is an *epiphany* impossible to embrace. Variations and small differences refer to a repetition of a lack of bottom, where it is possible to find a power of simulation, that is, together with the efficiency of the move-

ment, the appearance faints in the costume<sup>3</sup>. Maybe the face is just the curtain of a scene that manifests just in intervals, something that continuously suffers a metamorphosis. But taking the face to pieces is not an easy task. In fact, Deleuze reminds us that it can make us go mad. It isn't hazardous that the schizophrenic loses, at the same time, the sense of his own face as well as of others' faces, the sense of the landscape, the sense of language and its main meanings. "Taking the face to pieces –he asserts in *A Thousand Plateaus*– is the same as going through a wall of signifier, going out of the dark hole of subjectivity"<sup>4</sup>. On the subject of some works by Torregar, we may talk about a geological plurality of countenance, about microphysics of subjectivities against banal memories; his images, his talent for representing alterity, or as Deleuze would say, features of the face against the classical notion of soul, or according to Pedro A. Cruz Sánchez, the way Torregar creates aesthetics out of old people underlines some kind of no-face<sup>5</sup>.

There is an essential duality in the face (between the sign and the uncertain symbolism)<sup>6</sup>, because the skin of the face is the most fragile

<sup>3</sup> Cfr. Gilles Deleuze. *Diferencia y repetición*, Ed. Jucar, Madrid, 1988, pp. 460-461.

<sup>4</sup> Gilles Deleuze and Félix Guattari: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Ed. Pre-textos, Valencia, 1988, p. 191.

<sup>5</sup> "The faces that appear in portraits by Torregar have to be analysed within an aesthetic tendency that Jacques Aumont has called the no-face. Some of its features are: on the one hand, it works as a space to make a free expression of time and on the other hand, as a representation through different "distortion mechanisms" such as, for example, disintegration and expansion. According to the first of the representational strategies we have just quoted, it has to be said that in a very high number of portraits by Torregar, we are witnessing some kind of aesthetic process of the old age that underlines "the most constant, subtle and profound submission of the face to time; of the production (according to Aumont) of a face for time, or rather the process from a face-inside-time to a face-for-time" (Pedro A. Cruz Sánchez: "Imágenes del no-rostro" en *Made in Torregar*, Centro Cultural de Ceutí, 2003).

<sup>6</sup> "Our culture reflects at any moment in these two faces he doesn't stop reflecting on: the face of superficial features and the pre-established emotions and the face of the symbolic and intensive category of passions. Our culture uses the first face to hide the second one, covering it with cos-

<sup>1</sup> Jean-Cristophe Bailly: *La llamada muda. Los retratos de El Fayum*, Ed. Akal, Madrid, 2001, p. 106.

<sup>2</sup> Christine Buci-Glucksmann: "La desaparición del rostro" in *Galería de retratos*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1994, p. 20.



but it is certain that this part of the person identifies us: "the face contains an essential poverty. In fact, it can be checked when we try to hide poverty gesticulating. The face is exposed, threatened, as if it invited us to a violent act. At the same time, the face is what forbids us from killing"<sup>7</sup>. Countenance is the place where *catharsis* takes place; the face, described by Simmel as the "geometrical place of the intimate personality", is dislocated. Beyond physio-gnomics, and entering the poetics of the pathologic, deep identity conflicts are appearing, facing an unmentionable character: "There is a portrait just when in a conscious way the artist distinguishes between the interest for his own perceptions and a completely deliberate intention to make sensible other individualities"<sup>8</sup>. But we can also feel how in others' portraits, as in the ones Torregar paints, arises a mirror and finally, our most disturbing face appears<sup>9</sup>.

We can accept that the other's look orders something essential: *the urgency to stop being another person*. The encounter with the face is not just an anthropological fact. It is, speaking in absolute terms, a relationship with what it is. Maybe men are the only ones who are substance and therefore that is why they have a face<sup>10</sup>. The face is not

---

tumes or hoods, or discovering it (with happy euthanasia?) when it shows under the skin the complicated mechanisms of grazes or when it penetrates to the profound sub-face, that is, the skull" (Paolo Fabbri: "Las pasiones del rostro" en *Tácticas de los signos*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1995, p. 146).

<sup>7</sup> Emmanuel Levinas: "El rostro" in *Ética e infinito*, Ed. Visor, Madrid, 1991, p. 80.

<sup>8</sup> Galienne and Pierre Francastel: *El retrato*, Ed. Cátedra, Madrid, 1995, p. 230.

<sup>9</sup> "Thus, when we stand in front of Torregar's paintings, we have the feeling that we have found a crossroads where we can see ourselves in the faces of women or men who live there, and this happens because of a revelation act that is linked to another one of initiation to make us discover ourselves in them" (Francisco J. Flores Arroyelo: "El rostro, huida del tiempo" in *Torregar. Horno Torregaris*, Biblioteca Municipal de Mula, 2004, p. 7).

<sup>10</sup> I'm using arguments developed in different texts by Levinas, for example in "El rostro" (The Face) in *Ética e infinito*, Ed. Visor, Madrid, 1991, pp. 79-87.

a simple silent presence, but on the contrary, it is where words begin<sup>11</sup>. We also know that fantasy governs reality and that it is impossible to wear a mask with some consequences. The Other can have lots of features, as the symbolic order is hidden by the fascinating presence of the ghostly object. "We feel it any time we look at other person's eyes and we feel the depth of his/her look"<sup>12</sup>. As in that children's game that involves not just hold other's stare but also defeating it, obliging it to look away or to lower the guard, as if it was necessary to take part in a ritual of *no-tolerance to the other*. Torregar's "characters" paralyze us: medusa-like presences, where the death wish is not as important as the questions on poses or *corpus* with problems to be touched. "When we look at the bodies, we are not revealing any mystery, but looking at what the look is offering to us: the image, the different images a body contains, the naked image, that uncovers the non-reality. This image is different to others, to appearances, and also to interpretations and enigmas. There is nothing to decipher from a body to another one, except for the body's cipher; that is, the same non-ciphered, extensive body. The vision of the bodies does not penetrate in anything visible: it is accomplice of the visible, of evidences and of the extension of how visible it is. Complicity, consent: the one who sees appears with what he has seen. Thus we can distinguish according to the infinite measurement of a precise light"<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> "The face is, the opening unity of a naked look and of a right to speak" (Jacques Derrida: "Violencia y metafísica. Ensayo sobre el pensamiento de Emmanuel Levinas" in *La escritura y la diferencia*, Ed. Anthropos, Barcelona, 1989, p. 194).

<sup>12</sup> Slavoj Žižek: "La sublimación y la caída del objeto" in *Todo lo que usted quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 1994, p. 145.

<sup>13</sup> Jean-Luc Nancy: *Corpus*, Ed. Arena, Madrid, 2003, p. 38. Pedro Alberto Cruz

Torregar points out that his paintings try to play seeing beyond the everyday look, radicalizing the idea of portrait expanding the scale and the fragmentation, but also avoiding the gloating of the beautiful model. His impressive portraits of old people tell us about the lives they have lived; their skin is wrinkled, marked by the passing of time. All these people look at us full-face trying to show their different identities, but they also transmit a deeper tone, a remission to the poetics of humankind<sup>14</sup>. Faces are already masks, enormous sedimentations of gestures, territories that spell us. We know that in the portrait, understood as a traditional genre, the person is *involved in the picture*<sup>15</sup>, but at the same time nothing arises from the background (of the representation) but the surface. As Jean-Luc Nancy points out, the *background is a look*, a look that guards (*re-gard*). If we agree that art is a fragile *encounter*, we will have to accept that the portrait shows with a special intensity the *face to face*, that is, the encounter that finds us. We may add that the figured and coloured or sedimentary surface based in a complex reference, establishes a radical encounter of art with the *subject*<sup>16</sup>. The

<sup>14</sup> "In his portraits we find that life has marked women's and men's faces, up to turn them into representations, and it has shaped a lip on another lip, it has fixed some looks that try to find us... And as those men and women from the paintings, they are far away from the reality of life and painting, as it happens on the contrary, because art legitimacy has given life to their faces, to their masks of women and men. Just art can create this metamorphosis, this mutation on consonance, this identity from homogeneity..." (Francisco J. Flores Arroyuelo: "El rostro, huida del tiempo" in *Torregar. Homo Torregaris*, Biblioteca Municipal de Mula, 2004, p. 7).

<sup>15</sup> "La persona "in se stessa" è "nel" quadro. Il quadro senza interno è l'interiorità o l'intimità della persona, è insomma il soggetto del suo soggetto: il suo supporto e la sua sostanza, la sua soggettività e il suo essere-supporto [*subjettilité*], la sua profondità e la sua superficie, la sua stessità e la sua alterità in una sola "identità" il cui nome è *ritratto*" (Jean-Luc Nancy: *Il ritratto e il suo sguardo*, Raffaello Cortina Editore, Milán, 2002, p. 22).

<sup>16</sup> Nancy answers to the question of the encounter with contemporary age that at the same time digs and excludes the look of the portrait, for example in the exorbitant countenances by Picasso, the far away point inside the cloth where Gioacometti look comes from, Bacon's torment or the evidence of the real: "e così diventa sempre più vertiginosamente lo sguardo che sprofonda nello scorcio dello sguardo stesso, quello del pittore come quello di un alto -l'uno sprofondato nell'altro, nella custodia della fuga stessa: incontro in un lampo del *sub* e del *getto* (del supporto e della

characters who look at us in some paintings by Torregar remind us of the apostrophe; that they suffer the consequences<sup>17</sup>. Between the word and the vision and also inside vision there is more than an abyss, an *apostrophé*, the stylistic figure which makes a reference to deviation. When the Homeric hero enters into the territory of death, he starts to be named by the *memory*. Jean Clair has underlined that in the Greek vases the characters are generally represented from the side and the only figures that do not follow this rule are the marginal gods such as Gorgo, Calliope or Dionisos, who appear full-face. "There is just an exception: when a person is represented in a state of paroxysm, terror, agony, madness, that is to say, when he is beside himself, he can be exceptionally full-face represented. This is also a deviation to a space different from the usual representation space to turn to the spectators so that we can see how he dies, in agony, besides himself"<sup>18</sup>. The action Perseus carries out when he turns himself to avoid Gorgo's look, is described with the verb *apostrophein*. Maybe that movement away from death means a reflection on a terrible mirror. Instead of reflection or shadow, the petrified reality only projects light, as an allegory of the loss of memory in the middle of all the images. We look at their faces and we see that they question us from their *silence*; we have to *start the subjectivity process again and again*<sup>19</sup>, taking the deci-

pittura)" (Jean-Luc Nancy: *Il ritratto e il suo sguardo*, Raffaello Cortina Editore, Milán, 2002, p. 64).

<sup>17</sup> "(...) the frontal shot of the close-up shows the veracity of the one who suffers the consequences, the importance of funeral masks, the need to win the passing of time through the continuity of painting" (José Saborit: "De cara a la muerte" in *Torregar. Historias*, Sala de Exposiciones del Centre Civic de Sagunto, 2003).

<sup>18</sup> Jean Clair: *Elogio de lo visible*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1999, p. 234.

<sup>19</sup> "The subject becoming a truth, as the future-subject of time is what "makes us forget all the present, but keeping the past in mind". And if obscurity stops memories to go back to the present, our memory creates from that moment, the 'need to restart'" (Alain Badiou: *Deleuze. "El clamor del Ser"*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 1997, p. 95).



sion of penetrating there with a careful reading. Portraits by Torregar are, without any doubt, clear and mysterious presentations of *what happens to us*<sup>20</sup>.

Torregar's reality slaps us in the face<sup>21</sup>; it faces us with the other. In the apostrophe, the ego of the speaker questions the opponents or listeners, but above all, it makes us remember the importance of prosody, the mask or the grammatical person<sup>22</sup>. Also El Fayum's portraits were full-faced and came out of the exchange of "all the activity, they also turn to face us, out of the situation, out of the narrative continuity of life that circulates and moves"<sup>23</sup>. If the classical portrait is born from the awareness of the need to remain an image for posterity<sup>24</sup>, the current fixed poses are instantaneously forgotten. Maybe, the fight against the loss, typical in the case of photography drives artists such as Torregar to cling to pictures, or rather, to reality<sup>25</sup>. In any case, it has to be taken into account that Torregar, this painter who never

stops being a painter,<sup>26</sup> is always facing the pictorial matter<sup>27</sup>. But maybe the colour and the old art of posing has to face time and the unavoidable decomposition of our body, as it turns into a stretch-marked territory. The disturbing experience of art asks for *the return of the look*, for the chromatic surface, such as Pygmalion, to live. "The density of matter, as Pedro A. Cruz Sánchez points out, the use of a warm light or the use of brushstrokes overwhelmed by expressivity are the guarantee of that "condition of proximity" of the portraits Torregar uses to create his compositions and according to Benjamin's thesis they are the abolishment of the auratic distance of "ideals" that for many centuries features the artistic piece. As Sloterdijk wrote, "modern portraits aren't icons of character which document the participation of an individual face in the eternal facial *eidos*, but variations of a scene on a dramatic facial presence"<sup>28</sup>. And however, faces by Torregar oblige us to put ourselves in other's place, to accept it as the reflection of our destiny<sup>29</sup>. The search for *a deeper beauty*<sup>30</sup> arises from old people's

<sup>20</sup> "His portraits, his old wrinkles, impose hiding our perspective. Then identity as a physical evidence to start a deeper identity than the spectator disappears, together with the painter, who has to look not just over time that goes by, by also inside that time" (Antonio Parra: "Torregar y la identidad" en *Torregar. Homo Torregaris*, Biblioteca Municipal de Mula, 2004, p. 11).

<sup>21</sup> "I think that, as a last resort, my paintings are as a slap of reality" (Torregar interviewed by Carmen Cantabella in *Torregar. Homo Torregaris*, Biblioteca Municipal de Mula, 2004, p. 36).

<sup>22</sup> Cfr. Françoise Frontisi-Ducroux: *Du masque au visage, aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Ed. Flammarion, París, 1995.

<sup>23</sup> Jean-Christophe Bailly: *La llamada muda. Los retratos de El Fayum*, Ed. Akal, Madrid, 2001, p. 144.

<sup>24</sup> Cfr. Galienne and Pierre Francastel: *El retrato*, Ed. Cátedra, Madrid, 1995, p. 50.

<sup>25</sup> "Photography, always considered part of the beaux art and of the media, is the privileged tool of a demand of realism that can't be satisfied with the production of autonomous objects or with reproductions already existing images, although they may be very distant and critical. Through the reacting of the reproduction model, the issue of the "real" is what has been updated and that has replaced the experience of the one who looks" (Jean-Francois Lyotard: "El cuadro y los modelos de la experiencia fotográfica" en *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, Ed. Llibres de Recerca, MACBA, Barcelona, 1997, p. 211).

<sup>26</sup> "When we were children, we all painted, but we had to choose a profession and stopped doing it. Torregar never made the decision of being a painter; he never stopped painting... He didn't have to start, when he chose, he just had to go on painting" (Carmen Molina Cantabella: text in *El efecto Torregar*, Babel Arte Contemporáneo, Murcia, 2002).

<sup>27</sup> "Although I like very much working with the subject of portrait and identity, it is just an excuse to play with matter, an occasion that when I de-contextualize or fragment the features of the character I get an enormous expressive freedom" (Torregar interviewed by Carmen Cantabella in *Torregar. Homo Torregaris*, Biblioteca Municipal de Mula, 2004, p. 22).

<sup>28</sup> Pedro A. Cruz Sánchez: "Imágenes del no-rostro" en *Made in Torregar*, Centro Cultural de Ceutí, 2003.

<sup>29</sup> "Old age isn't within formal beauty; however for me it is a more transcendental and plastic beauty. Nobody likes to face old age, because it is as facing up your destiny. That is the last meaning that people can understand in my pictures; they are like a mirror where we reflect; it is as looking to death" (Torregar interviewed by Carmen Cantabella in *Torregar. Homo Torregaris*, Biblioteca Municipal de Mula, 2004, p. 38).

<sup>30</sup> "Obviously, the beauty of faces such as Antonia, Felipe, Juana la mellá, Francisco, Salvador, Victoriana, María la diablo, Pepe el concha, María del Sacristán... isn't a beauty as the one we normally see around us. It is a deeper beauty, full of content. From respect and precision, from the precise

faces; those looks go through us<sup>31</sup>, transmit a friendly temperature, impulse our imagination to *the other* and incite us to understand our strange *delay*.

---

distance, Torregar's portraits invite us to get closer and to look at that intense beauty, to ask ourselves what does it contain, although we know that our curiosity can hardly be satisfied. It is a pictorial invitation to dis-automate our look without paying attention to trends, discovering that what was always there but we hadn't realised, such as our destiny" (José Saborit: "De cara a la muerte" en *Torregar. Historias*, Salas de Exposiciones del Centre Civic de Sagunto, 2003).

<sup>31</sup> "His characters' gazes go through the spectator's heart; they are like the dark holes in space that, when we think about them, it gives us vertigo, shocks in the stomach, a slight dizziness similar to the beauty syndrome" (José Belmonte Serrano: "El espejo del alma" en *Torregar. Homo Torregaris*, Biblioteca Municipal de Mula, 2004, p. 18).



## FROM THE INDIVIDUAL TO THE SHAM

### Torregar and the “Evolutionary body”

Pedro A. Cruz Sánchez

During the last years, Torregar's aesthetic and discursive universe has evolved, getting to diverse and precise inflection points, which have led to a surprising increase of the visual and expository knowledge of his work of art. The work line that vertebrates this author's last work —the pictorial or three-dimensional representation of human foetuses— is not just another dimension of a supposed reflection on man's temporality, that he started with his well-known portraits about men of advanced years. It would be an indulgent naivety to think that among the transformations Torregar's work has suffered, it is possible to find a radical jump in the individual's vital process and in fact, it would not help to clarify any of the new arguments about it.

The fact is that, although Torregar's image gallery in this exhibition may seem strange and unusual, both visual images and connotations it generates can be described as extraordinarily current. In fact, what emerges from the programmed repetition of human foetuses is the problem of the individual's identity which has several intersection points with the debate about the advances biogenetics promotes. More specifically, the first reflection line that arises once we look at his work is the one about the dialectical pair difference/ similarity. As we all know, this subject articulates one of the different channels of discussion that capitalize the public attention and the scientific opinion about biogenetics.

As Baudrillard points out in this sense, “there is something hidden inside ourselves: our own death. But there is some other thing hidden, lying in wait,

inside each one of our cells: the oversight of death”<sup>1</sup>. In fact, the possibility of death “is always related to the emergence of the “difference of identity” —that is, of individuality—: in the moments when the cellular state —characterized by repetition— makes way for the foetus —or what is the same, to the first stadium that Baudrillard calls “a singular and new combination”<sup>2</sup> plays an important role—, the indelible horizon of finitude, of death, is drawn in a clear and categorical way. Quoting the French thinker again, we may affirm that “the sexual revolution (the real, the *unique* one) is the apparition of sexuality in the evolution of living things, the apparition of a duality that finishes with the perpetual lack of division and with the successive repetitions of the same. In this sense, the sexual revolution is also the revolution of death because it opposes to the infinite survival of the same”<sup>3</sup>.

However, if on the one hand Torregar shows in his paintings the opening to temporality, and thus, to the death of the individual, as a consequence of its ever-present process of differentiation, on the other hand he also contemplates children's heads kept in glass containers. He turns the “natural” framework which defined the first situation into an “artificial” one. Thanks to this artificial framework, the artist introduces in his discourse the paradigm of science as an efficient instrument to finish with death as a symbolic operator. The succession of submerged heads floating in the reduced isolated liquid spaces of every glass jar generates a feeling of lack of temporality, of suspension of the vital story that makes us forget the symbolic experience of death. In fact, if the individualization process is articulated as a breaking-off, as the end of continuity which distinguished the “repetition of the same”, the *ad finitum* aggregation of these

<sup>1</sup> BAUDRILLARD, J. *La ilusión vital*. Madrid: Siglo Veintiuno. 2002. p. 5

<sup>2</sup> *Ibidem*. p. 6

<sup>3</sup> *Ibidem*. p. 8

objects reconstructs the first “continuity context”, favouring similarities instead of differences.

When in such a specific sense as the one we are dealing with here, we refer to a lack of temporality, it is the same as referring to a post-individual stadium, according to which men are governed by a “regime of immortality”. Thus we are subtly introducing some criteria similar to the ones in scientific discourses such as, for example, cloning. This has taken a writer such as Paul Virilio to talk about “scientific fundamentalism”<sup>4</sup>. From his completely critical point of view, “future torments men” in such a way that the present does not have any meaning for men and thus, it disappears, stripping them of substances from the living world<sup>5</sup>.

Without any doubt, the “genetic archive” Torregar elaborated during the last production phase, when he illustrated that “regime of immortality” boosted by a scientific discourse such as the contemporary one, seduced by the “repetition of the same”, roots its argumentative program into what could be called the *evolutionary body*, that is to say, a kind of corporal experience created in the *lineal story of perfection*, deriving from the idea of darwinist progress. In fact and this is one of the most suggesting interpretations of Torregar’s argument line, if all “regimes of immortality” take to a “time occlusion”, and if the difference is just possible thanks to time, it may be deduced that what restricts the “evolutionary body” with the help of current sciences is, precisely, what is different, what is “deviant”, in short, what is abnormal and monstrous.

According to Annie Ibrahim, “monstrosities are not reduced by an epistemology: they contradict the concept of knowing, they constitute a dispro-

portion; they are not diminished by ethics or by politics: they are a contradiction at the beginning of the norm, they are out of proportion. Monstrosities are not diminished by aesthetics: it is a contradiction of the precept of pleasure, it constitutes disproportion”<sup>6</sup>. It goes without saying that the “evolutionary body”, that, as a last resort, seems to be governed by an hygienic and perfect aesthetic, proposes the indefinite repetition of the “proportioned”, of what is contained, of what is similar; as a way to strangle temporality which implies difference and, finally, may provoke a return to the *disproportion of the individual*, that is, to the establishment of finite singularities.

<sup>4</sup> VIRILIO, P. *Lo que viene*. Madrid: Tiempo al Tiempo. 2005. p. 19

<sup>5</sup> Ibidem.

<sup>6</sup> IBRAHIM, A. *Qu’est – ce qu’un monstre?* Paris: PUF. 2005. p. 13



**SEEING INSIDE****Considerations on Torregar's latest work****Miguel Á. Hernández-Navarro**

In the course of the 19<sup>th</sup> century, an unprecedented revolution took place in the West; an essential in what, according to Michel Foucault, could be described as the "archive of visualization", a combination of knowledge, powers and subjectivities. As Jonathan Crary pointed out, from 1810 to 1840 a "replacement" of the observer within the vision field took place: the darkroom stable, fix, still and non-corporal model of vision goes into a crisis in the philosophical, scientific and technological discourses, which start to underline the importance of an autonomous and physiological perception related to the body but far away from the external referent, in such a way that the clear distinction exterior/interior starts to mix up and causes problems. Then, the individual and his body turn into the subject of an investigation by the empirical sciences. Although it has been repeated several times that modernity is the stadium of the highest cancellation of the body, paradoxically, the attention paid to the body is the one that develops a new vision status in the 19<sup>th</sup> century, because vision becomes something physical. The physical subjectivity of the observer, excluded from the concept of darkroom, turns now into the place where an observer is possible. Thus, the body becomes something essential for sciences, although, as David Le Breton affirmed, it is a body split into different parts; instead of a body without organs, it is group of organs without a body, a radical "*physicalness*" that sometimes can get to the extreme of delirium as it happens in Flauvert's satire *Bouvard* and *Pécuchet*.

The physiology of the eye and of the rest of the organs inside the body was important as a sign of the body turned into the place of power and

truth. Foucault was the one who paid attention to physiology in his archaeology of the medical look: medicine made visible what had been invisible up to that moment, casting light on the opaque to make it evident, to make it visible. The discovery that the body was conditioned by its physical and anatomical functions made specialists to pay more attention to it, because the domination of the individual essentially depended on the accumulation of knowledge about him, and above all about his way of learning. Therefore, the reorganization of knowledge about vision is part of a bigger production project of "easily manipulated people" as a consequence of the desire to get a transparent physical and docile person for power.

When at the end of the 19<sup>th</sup> century technology of the medical image appeared, and especially the discovery of the X-Ray, the process of "evidencing" and training of the body, which had started a century before, ended up. In 1895, Wilhelm Conrad Röntgen discovered the invisible light ("x") which penetrated the flesh of the body and projected the bones in a screen. From that moment, the depth of the body turned into something visible; what had been hidden, that bottomless interior of the human body could be perceived with the eyes. Thus, the early longing for looking inside the body and going beyond the skin limits, a desire that started in the Modern Age with the first anatomy treatises, such as Vesalio's or with exploratory drawings of the body by Leonardo Da Vinci was accomplished. Besides, the discovery opened a new period in the knowledge of the body, a knowledge based on the interior vision, not on speculation. Anatomic sciences, from Vesalium, were characterized by arriving "too late", because it was necessary to open the corpse to check it. The vision of the embryo in the mother's womb was just possible once the mother and the child had died, so that it was just possible to imagine the womb making speculations.

Through the 20<sup>th</sup> century, the vision technologies have been eroding the visual limits of the body, underlining that it was a mistake to imagine a closed, invisible and hidden body. The three-dimensional ultrasound which reconstructs the "real" image of the embryo in the womb is, in this sense, the last step in the process of seeing inside the body. It shows something hidden; it is the *mise en surveillance* of one of the fewest places where one could feel safe, estranged from any kind of vision. It is our first home.

Something which is clear in our current society is the hypertrophy of vision and the situation we live in, where we are guarded every single minute. The contemporary man –*Homo videns*, as Sartori defined him– is, above all, hypersensitive and hyperguarded. The definitive step in surveillance, almost as setting in motion the machine of vision Virilium talked about, is to show the impossible, the previous vision to birth, contradicting Lacan's assertion that from the moment we are born, we receive the burden of the visible. The vision of the embryo would set this moment before, in the state of pregnancy: we are visible from the moment when we are, in some way, a body.

With *Ausencia de identidad*, characterized by portraying and studying the aesthetics of old age and making a deeper analysis of his usual images, Torregar reflects that interior vision, the visualization of the in-visible body, but he takes it to the field of painting, without paying attention to the universe of technology. For this reason, his reconstructions of the experience in the mother's womb try, in some way, to filter and "to make the aseptic vision of technology human", making it warmer and closer. Because it seems that Torregar's embryos are not a mute assertion of reality, they question that total transparency of the body, that break up of the secret and the enigma thanks to a change of medium. When painting is used, thanks to its texture and its liquid format, a

process of differentiation with the electronic image takes place, eliminating contrasts and definition of edges and introducing lack of definition and fog... In this way, human lack of distinction is re-established, fogging again what had already been shown.

Up to some point, these paintings can be described as obscene, but in the sense that they show and represent what had not been seen before, what was out of stage. It is true that Torregar shows in this work what wasn't shown or seen, what was hidden. He brings it to light, but breaking up the asepsis of the scientific image, which is not obscene, but affirmative. When what wasn't shown before turns into an image, it becomes obscene. And Torregar seems to understand it in this way. Sciences are unconsciously obscene, it only checks a fact; it doesn't represent it. Torregar's paintings give conscience and humanity to technology. That is to say, they reify obscenity.

It is known that one the first reactions the first users of X-ray had was that they became aware of death. When they saw the skeleton, the bones, being dead while they were alive, they became aware of their finitude, and they felt, as Barthes said, *sharp pains* and staggered. Maybe, it was a sharp pain like the one we feel when we look at Torregar's work, when we see the representation of what we are, of what is present and hidden in our body. We are staggered when we see the representation of what according to Lacan is just the Real: what is before culture, language and even –and this deserves to be underlined– what is before vision. Because the embryo is blind and just when it is born, it starts to see blots, blurred figures and just afterwards, it starts to recognize objects and shapes. This verifies that we are seen before we are able to see; that the look, as well as language, is before us. Before we are born, we are perceived by the look.

Maybe, deep down, this new series by Torregar is not a digression from his traditional work, but the second face of the same coin. His work is characterized by portraying experience, specificity, old age that in a way is the portrait of life, the basic portrait of the vital experience. The old people who appear in his portraits show the aesthetics of age, of the process, of the passing of time and they also show that the human being "isn't" but that he/she is created as he/she lives. The portrait, the face shows us that it is impossible for the human being to be total, as well as the antagonism and specificity of the human experience. But above all, the face of the old age shows the impossibility to be another person, of living others' experiences and, finally, of understanding others. Thus, it shows the untranslatable capacity of being another person. In some way, the portraits of these foetuses with no identity show that we get our identity as we live, not just being. The artist seems to say that everything has to be, everything has to constitute. Therefore, we are contemplating the zero degree of identity, the place where there is no possibility of being another person, where we can just be ourselves. That is why the spectator recognizes himself and feels pain, because he sees the image which has broken up the false totality and closeness of the body. It reminds him of something that he has been but that he has forgotten and at the same time, it also anticipates, as a *memento mori*, a corpse, something that is going to be and is impossible to avoid. And this corpse, as the embryo doesn't speak or see, can just be talked about and seen by the other.



Este catálogo se imprimió  
con motivo de la exposición  
TORREGAR AUSENCIA DE IDENTIDAD  
que tuvo lugar en la Sala de Exposiciones  
de la Iglesia de San Esteban  
en septiembre de 2006