

Explorar el tiempo de las imágenes producidas en los más diversos soportes con técnicas manuales, analógicas y digitales, centra el proyecto de Enrique Radigales (Zaragoza, 1970). En el desarrollo del proceso de creación se adhieren otras preocupaciones, señaladas por quienes se han aproximado a su trabajo, tales como el cuestionamiento del progreso tecnológico como reflejo de la evolución económica y social, el significado de la obsolescencia técnica, o la problemática del reciclaje de ciertas maquinarias y de los lenguajes que en su día las activaron. Siendo así, considero que esas cuestiones lejos de desvelar el asunto principal del proyecto, acaban distrayéndolo. No conviene, intuyo, alejarse de las imágenes, portadoras de sedimentación temporal y entendidas como *síntomas* más que como símbolos, en el sentido en que Flusser se refirió a la fotografía. Si hay algo real en la imagen fotográfica, determina Régis Durand, es la *imagen* misma, a medida que va apareciendo: lo real, por tanto, no es lo que está significado, sino *lo que significa*. Sucede, como ya lo señaló Donald Kuspit, que con el arte digital la imagen pasó a ser una manifestación secundaria del código abstracto, de tal modo que la creación del código pasó a ser la actividad principal. Y como consecuencia, la imagen ya no existe por derecho propio: su función es sacar a la luz el código invisible. Este es uno de los empeños de Radigales. Otro empeño: el reproche habitual al que se enfrenta la representación digital que, anota Kuspit, es la pérdida de la calidad física de la pintura y su influencia directa en la experiencia emocional a favor de un contenido de marcado carácter conceptual. Si bien cabe señalar con Kuspit, que el arte digital permite al artista moverse en la sutil frontera que separa las permutaciones inestables de las estables, diferenciándolas con precisión o difuminando la línea que las separa; en todo caso, el proceso de permutación continúa ininterrumpidamente, insiste, y entre sus virtudes figura la de incorporar a todas las artes: “no es exclusivamente visual, verbal o auditiva, ni exclusivamente espacial o temporal, sino todo a la vez”. Un territorio en el que Radigales se mueve con extraordinaria fluidez.

Cada una de las imágenes de Enrique Radigales interroga su régimen de tiempo, activo en los tiempos que las conjugan, ese es su propósito y para llevarlo a efecto se sirve de todo tipo de soportes y de técnicas que le permiten ser, en cada momento del proceso, espectador-artista. En la pantalla del ordenador está la ventana que tan decisivo papel desempeñó en la definición del paisaje; además de actualizar la dialéctica interior/ exterior, la ventana también implica la relación parte/todo, al aislar, escribe Stoichita “frente al arte y a la naturaleza, una parte del paisaje proponiéndolo como una nueva totalidad”. Kuspit vio en la cuadrícula de la pantalla del ordenador la versión posmoderna de la cuadrícula que tradicionalmente establecía la perspectiva y aislaba la figura en el espacio sagrado. De modo que la pantalla del ordenador podría ser la transposición de un “marco otro” en marco del cuadro, como en la xilografía de Rodler (1531) donde, ha analizado Stoichita, es la propia ventana la que, mediante el método del cuadrículado, permite que el fragmento de naturaleza visto “a través” se convierta en paisaje pintado.

Las ventanas son herramientas y fuente de información en el trabajo de Radigales. A través de las ventanas propone al espectador asomarse al mundo, convertido ya para siempre en paisaje que dibuja (*Reload*, 2007; *Minerales*, 2007), pinta (*Sobrevivir a un fresco*, 2006; *Contener la pintura*, 2011), fotografía (*Injertos domésticos*, 2008; *ASDF*, 2008), imprime (*Landscapes/Ruinas*, 2007; *Landscapes/Windows*, 2008), siembra (*Open Seed*, 2007), rasca en las entrañas del papel (*Wall Source. Raspado*, 2009), talla con láser sobre piedras (*Código tallado en piedra*, 2007) o sobre cortezas de pino, dando a imaginar nuevos horizontes y coordenadas (*Skyline*, 2011). En ocasiones construye ventanas auditivas que conectan paisajes sonoros (Boombbox, 2009), y pequeñas ventanas para ver el paisaje, mínimos orificios troquelados con láser sobre las hojas de un platanero a través de los cuales los rayos del sol proyectan en otras hojas la cuadrícula dureriana (*Folha*, 2009-2011), en plantillas de papel de acuarela (*Paisaje archivado*, 2011) o sobre un grabado original de Piranesi (*Piranesi de fondo de escritorio*, 1782-2011). *La ventana de la escisión* (2008) estableció los vínculos de archivos digitales (inmaterial) y físicos (materiales). Y en *Escala* (2011) el “gran amarillo” ocupa el espacio físico y coloniza la raíz

del site mataderomadrid.com. “A diferencia de la imagen pictórica, la digital es completamente transparente” asevera Kuspit. Se trataría entonces no solo de traducir o trasladar los códigos de representación sino de operar ante el tiempo de la imagen, que no es sino, asevera Didi-Huberman, un “montaje de tiempos heterogéneos que forman anacronismos”, cuyo deslizarse en el tiempo participa de la interpretación que Benjamin hiciera de la historia en términos de origen, concepto entendido no como génesis sino como aquello que está en camino de ser en el devenir y en el declinar. El origen es un torbellino y entraña en su ritmo la memoria de lo que está a punto de aparecer, escribió. De tal modo que, hemos de concluir con Didi-Huberman, corresponde a la memoria activar la dinámica de los tiempos, actualizar las supervivencias, pensar la historia como historia de fantasmas o como historia de síntomas.

Enrique Radigales crea imágenes dialécticas en el sentido expresado por Benjamin. En la imagen dialéctica se encuentra el Ahora y el Tiempo Pasado, y en ella se hace efectivo el *choque de tiempos* que Radigales representa en la serie *Desapariciones* (2001) aunque esté presente en todas sus imágenes, en una suerte de discontinuidad temporal a la que intenta escapar proponiendo en su página web (www.enriqueradigales.com) una continuidad ilusoria.