



Emperador

Leopoldo Emperador

Emperador

Leopoldo Emperador

Nuria González Gili



VICECONSEJERIA DE CULTURA Y DEPORTES
GOBIERNO DE CANARIAS

Viceconsejero de Cultura y Deportes
Francisco Ramos Camejo

Director General de Cultura
Carlos Díaz-Bertrana Marrero

Director de Publicaciones
Carlos Gaviño de Franchy

Director de la Colección
Fernando Castro Borrego

Diseño y maquetación
Jaime Hernández Vera

Corrección
Carlos E. Hernández Borges

Secretaria
Rosa Suárez Vera

Fotografía
Dominique Bernis
Andreu Xofra
Francisco Rojas
Concha Jerez
Fernández Pérez
Anselmo Hernández
Andrés Solana
César Russ
César Honaine
Leopoldo Emperador

Fotocomposición
Luis J. Hernández Borges

Impresión
Litografía A. Romero, S.A.
c/ Ángel Guimerá, 1
Santa Cruz de Tenerife


Sobrecubierta
Lo que nos quedó de la noche
Neón y técnica mixta sobre tela.
190 x 140 cm.

Agradecimientos
CAAM
Gobierno de Canarias
Coleccionistas particulares

ISBN 84-7947-062-3

Dep. Legal: TF. 139 - 1992

© para el texto Nuria González Gili

©  Viceconsejería de Cultura y Deportes
Gobierno de Canarias

Sumario

	<i>ESTUDIO CRÍTICO</i>
11	Leopoldo Emperador y el grupo <i>Contacto-1</i>
19	La luz: soporte conceptual y signo estético
23	Hacia la definición de un estilo
26	<i>Inner Light & Trees</i> y <i>Albero</i>
34	Electrografías
36	La serie de las <i>Mesas</i>
43	El concepto de instalación en Emperador
45	Soportes alternativos
52	El espacio bidimensional
69	Las grandes instalaciones
95	<i>BIOGRAFÍA</i>
103	<i>ANTOLOGÍA DE TEXTOS</i>
111	<i>BIBLIOGRAFÍA</i>
115	<i>ÍNDICE DE ILUSTRACIONES DE LA OBRA DEL ARTISTA</i>

Estudio crítico



Leopoldo Emperador en 1985.

1. Emperador.

El espacio artístico que ocupa en Canarias Leopoldo Emperador Alzola (Las Palmas de Gran Canaria, 1954) es de una singularidad innegable por el carácter técnico-experimental que informan sus creaciones. La obra de este artista se inscribe dentro de dichos parámetros por el tipo de soportes físicos que él utiliza y por la forma experimental de operar con ellos. Tal denominación genérica la otorgamos a toda una producción creativa que basa su praxis en la utilización de elementos técnico-industriales, con la finalidad de especular formalmente con sus componentes y materiales, así como con los efectos psico-sensoriales generados en el sujeto por las cualidades del espacio físico en torno al cual se concretan las piezas resultantes. Si bien sería obvio mencionar el contenido conceptual de su obra, pues el mismo se deriva del hecho de trabajar en esta línea experimental, no obstante seríamos infieles a sus planteamientos teóricos si dejáramos de subrayar su firme sujeción a estas propuestas lo cual evitará dar una lectura «epidérmica», es decir, meramente formalista de lo que, en realidad, ha sido concebido partiendo de una intencionalidad conceptual. Lo que le compromete con los discursos teóricos y formales que las distintas corrientes conceptuales propugnaron en su globalidad, no es otra cosa que la elaboración de proyectos organizados como unidades de sentido que otorgan, *per se*, significación intelectual, experiencial y estética a sus creaciones, la asepsia formal de su repertorio creativo, la utilización de elementos «pobres», y el carácter efímero de sus obras. Por tanto, hablaremos de Emperador como un artista plástico conceptual, dejando intencionalmente el margen de ambigüedad que conlleva tal denominación, dado que no se adscribe a ninguna tendencia en particular, aunque, como veremos, adopta, según los casos, la estética del *Minimal*, del *Povera* o ambas al unísono.

Una vez delimitado el quehacer de Emperador en el terreno artístico que le es propio, daremos paso a contextualizar su figura en el marco de la producción artística canaria. Emperador pertenece a la llamada *Generación de los setenta*, denominación genérica que ha servido para agrupar a una serie de artistas plásticos¹, cuyo desarrollo creativo acontece en esta década y que comparten una situación sociopolítica común. Ahora bien, como dice F. Cas-

¹ Los componentes más significativos de la misma son: Fernando Álamo (Santa Cruz de Tenerife, 1952), Juan Luis Alzola (Las Palmas de Gran Canaria, 1948) Cándido Camacho (Tazacorte, La Palma, 1952), Julio Cruz Prendes (Las Palmas de Gran Canaria, 1943), Ramón Díaz Padilla (La Gomera, 1949), Juan José Gil (Las Palmas de Gran Canaria, 1947) Gonzalo González (Tenerife, 1950), Juan Gopar (Arrecife de Lanzarote, 1958), Juan Hernández (1956-1988), Rafael Monagas (San Mateo, Gran Canaria, 1947), José Luis Medina (Santa Cruz de Tenerife, 1949) y Ernesto Valcárcel (Santa Cruz de Tenerife, 1951).

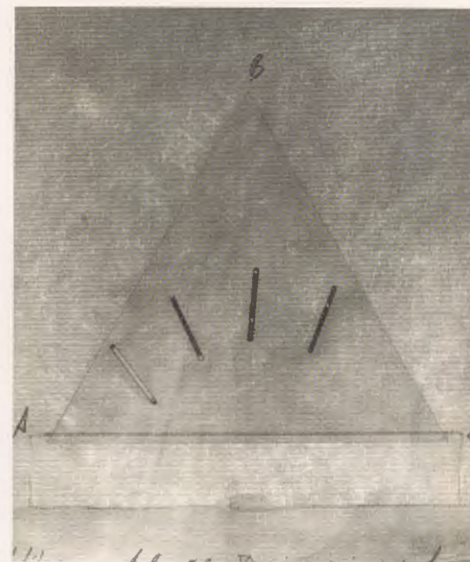
tro, «no cabe hablar en la obra de estos artistas de coincidencias formales que dotasen de unidad estilística a su generación. Lo que les unía era mas bien el entusiasmo y la radicalidad con que afrontaban el hecho artístico»².

Estos artistas, decíamos, participan de una situación sociopolítica que, en términos generales, es consecuencia de la angustiosa situación política y cultural que padecía el país en los últimos años del franquismo, hecho que dará lugar a una fuerte oposición política tanto en la Península como en las Islas; y, al mismo tiempo, a un renacimiento de la ideología marxista dentro y fuera del marco universitario. No obstante, de esta generación tan solo unos pocos decidieron luchar, desde sus posiciones de artistas y con ánimo gregario, contra el régimen y sus secuelas socioculturales. Estos fueron los integrantes del grupo *Contacto-1*, del que Emperador formaba parte. Así lo expone Díaz-Bertrana: «Los jóvenes artistas canarios de la generación de los setenta no estuvieron interesados en trabajar en grupos, a excepción de unos pocos que, pretendiendo dar una respuesta 'práctica' a la situación política del momento se agruparon durante dos años bajo el nombre de *Contacto-1* y la bendición del partido Comunista, entonces en la clandestinidad»³.

Aunque Emperador interviene en 1974 en la XVI Bienal Regional de Arte, será solo a partir de su integración en este grupo cuando se puede hablar de su iniciación creativa en la plástica canaria, al tiempo que, en otros términos, su desvinculación del mismo daba paso a un cambio en la evolución de sus planteamientos formales. Por consiguiente, a partir de este hecho vital estableceremos dos grandes etapas creativas, haciéndolas coincidir con el periodo inicial de su actividad con *Contacto-1*, y posterior al mismo. Si bien ello no supuso un giro radical en sus planteamientos teóricos, sí hubo un cambio progresivo en la maduración de ciertos postulados ideológicos y estéticos, que le permitirían adentrarse, con más libertad, en su propio discurso. Los resultados plásticos derivados de esta evolución no fueron, sin embargo, inmediatos; es decir, no se hicieron coincidir con la fecha exacta de su desvinculación con el grupo (en el 77), sino que estos cristalizarían ya en los incipientes años de la década de los ochenta. Por lo tanto, la fragmentación de su creación en estas dos etapas se justifica, ante todo, como intervalos de reflexión y reafirmación de su personalidad artística. Vendrían *a posteriori*, y como consecuencia de ello, la renovación de sus planteamientos estéticos.

En esta primera etapa, la figura de Emperador parece desdibujarse, como la de sus compañeros, por la sombra del espíritu gregario que proyectaba *Contacto-1*, para posteriormente distinguirse plenamente coincidiendo con su inicial recorrido artístico en solitario. Ello le permitirá afianzarse con identidad propia en la plástica insular. Comenzamos de este modo detallando los pormenores vitales y artísticos que congregaron al grupo, y el lugar de Emperador en el mismo.

En la década de los setenta dan comienzo las actividades del grupo de artistas plásticos canarios *Contacto-1*, formado en 1975 en el marco de las *Experiencias Audiovisuales* del instituto Tomás Morales, que fueron el resultado de una lenta gestación que había dado comienzo en el año 72, a partir de las relaciones establecidas entonces entre el escultor e impulsor teórico del grupo, Tony Gallardo (Puerto de la Luz, Gran Canaria, 1929) y los pintores Juan José Gil (San Mateo, Gran Canaria, 1947) y Juan Luis Alzola (Las Palmas de



Sin título. Técnica mixta sobre papel. 1981.
Colección particular. Tenerife.

² Fernando Castro Borrego, «Después de Millares», en *El Urogallo*, Madrid, diciembre 1988/enero 1989, pág. 103)

³ Carlos Díaz-Bertrana, «Últimas tendencias del arte en Canarias. La generación de los 70», col. *La Guagua*, núm. 40, Mancomunidad de Cabildos, Plan Cultural, y Museo Canario, Las Palmas de Gran Canaria, 1982.



De izquierda a derecha: *Juan José Gil, Leopoldo Emperador, Juan Luis Alzola y Diego Talavera* (de espaldas) en la redacción de «La Provincia» en 1976.

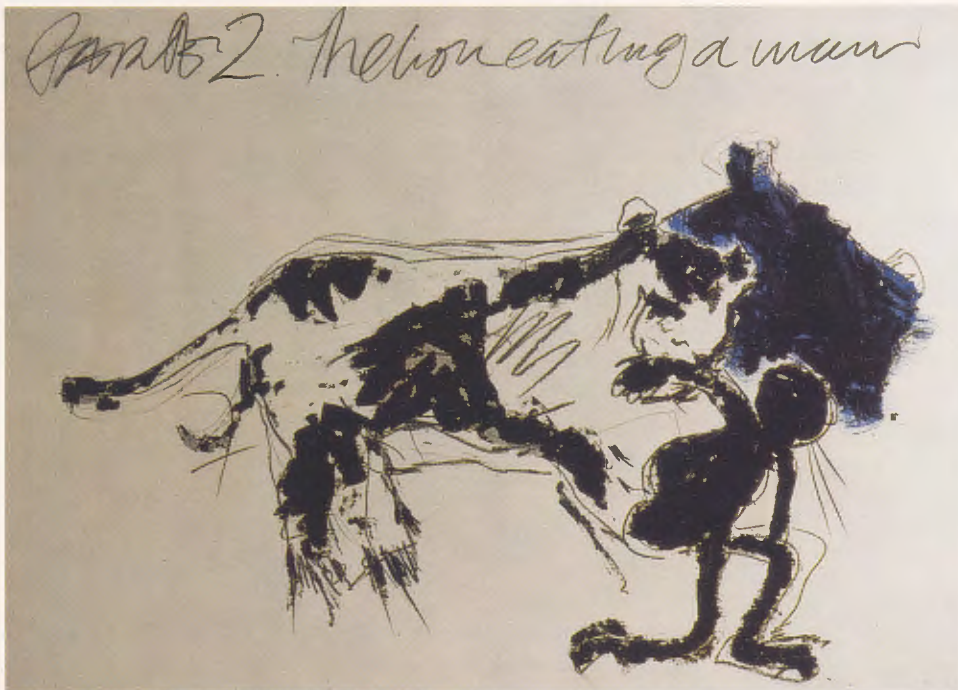
Gran Canaria, 1948). Posteriormente, el grupo se amplía con la incorporación de Emperador (diciembre del 75), al poco tiempo de haber dejado sus estudios en la Escuela de Bellas Artes (1972-75), siendo el más joven de esta generación. Próximo a ellos se encuentra José Luis Gallardo que, con sus aportaciones literarias, viene a representar el apoyo teórico del mismo⁴.

El hecho de formar parte de este colectivo constituye para Emperador, así como para el resto de sus componentes, una plataforma de proyección profesional en la que se establecen fructíferas relaciones con los diversos artistas e intelectuales de la región y del resto del país. Así sucede con el escultor Martín Chirino y el músico *performer*, discípulo de John Cage, Juan Hidalgo, quienes regresan a su isla natal desde Madrid en el año 76. Chirino se vincula ideológicamente al grupo y participa, eventualmente, en sus actividades artístico-culturales; asimismo lo hace Juan Hidalgo, que al mismo tiempo permanece creativamente activo en el panorama internacional, configurándose como el profeta del vanguardismo conceptual más riguroso en las islas. También es preciso señalar la actividad crítica ejercida por Manolo Padorno, poeta que había vivido en Madrid en contacto con Chirino y Millares. Emperador relata así la situación: «Este grupo me aportó una conciencia artística interesante a nivel de información, de profesionalidad del artista, y al mismo tiempo me dio la oportunidad de conocer, en toda su profundidad humana, a artistas como Martín Chirino o Juan Hidalgo»⁵.

La propia denominación del grupo manifestaba el deseo de establecer conexiones a niveles artísticos, intelectuales y, aún humanos, en las que estuvieran representados todos los estratos sociales. Ellos mismos explican que deciden

⁴ Hagamos notar también la participación esporádica del escultor Raúl de la Rosa (Santa Cruz de Tenerife, 1929), quien tan solo se sumó al mismo con ocasión de las actividades protagonizadas en el Casino grancanario de Telde (mayo del 76). La misma situación acontece con el pintor Nicolás Calvo (Las Palmas de Gran Canaria, 1950) que expone en el 75 (Galería Yles) junto a *Contacto-1*.

⁵ Emperador, citado por Diego Talavera, en «Leopoldo Emperador: 'mi problemática está en el asfalto'», *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 11 de abril de 1980, páginas de suplemento.



Ti-Ti Eating Me (boceto). Tinta y carbón sobre papel. 1983. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria.

denominarse *Contacto-1* «porque ha nacido y vive con el afán supremo de romper el aislamiento y de lograr, por encima de todo, establecer contacto. Un contacto humano, fraternal y verdadero con el pueblo»⁶.

Este contacto por el que el grupo aboga se consolida en la realización de una serie de actividades artísticas, inscritas frecuentemente en el marco de las distintas jornadas festivo-culturales de la región, en las que siempre se manifiesta el deseo de contactar con las masas populares y de que estas participen activamente de sus alternativas plástico-culturales; todo ello con el objetivo específico de dinamizar los diferentes estratos de la población. En la práctica totalidad de estas experiencias que el grupo realiza desde su creación hasta la desintegración del mismo, después de la experiencia lúdico-ambiental de *Katay 76*, los actos se efectúan con carácter masivo y en ellos se hacen frecuentes los debates en mesas redondas, declaraciones de los componentes a los diferentes medios de comunicación y la utilización de soportes audiovisuales; todo ello formando parte de una actividad, no solo artística, sino también cultural, impregnada siempre de una ideología social y política de signo radical.

Siguiendo esta línea ideológica, tienen lugar en abril de 1975 las *Experiencias plásticas y audiovisuales abiertas*, del instituto Tomás Morales, en las que participan Tony Gallardo, Juan José Gil y Juan Luis Alzola, sumándose a las experiencias, en calidad de observadores activos, Nicolás Calvo y Leopoldo Emperador. Este último, aunque no participa creativamente en esta primera experiencia, ya se encuentra unido ideológicamente al grupo. No obstante, tendrá oportunidad de intervenir, como miembro del mismo (lo será, oficialmente desde diciembre del 75) en las jornadas de participación que, con el

⁶ Texto de presentación a la inauguración de la exposición de «Arte Canario Actual» en el Casino de Telde (Gran Canaria).

MANIFIESTO EN CANARIAS

EL "MANIFIESTO EN CANARIAS" dado a conocer en la isla de El Hierro el pasado domingo y firmado, en principio, por setenta profesionales de la Cultura con algunas otras adhesiones, no supone, a nuestro juicio, ese instrumento clarificador que está necesitando, con urgencia, el mundo cultural canario.

Tras las experiencias, un tanto fallidas, del Congreso de Poesía y de la Asamblea de Teatro, el anuncio de un MANIFIESTO hacía presagiar un texto más discutido y mejor elaborado que éste, con unas propuestas y alternativas concretas.

La lectura del mismo nos deja igual que antes, sumidos en la más grande de las oscuridades, pues, si bien se reconocen algunos de los aspectos de la situación canaria actual -otros muchos quedaron fuera-, no se aportan posibles soluciones que pudieran ayudar a salir de la misma.

Es innegable la buena voluntad que ha presidido las discusiones que han llevado a la elaboración del texto. Pero creemos que es hora de abandonar esa "buena fe" para adentrarnos por alternativas concretas.

Esperamos que las discusiones que se van a suscitar ante la publicación del MANIFIESTO, lleven a la realización del mismo, por todos los profesionales canarios, sin exclusiones.

MANIFIESTO EN CANARIAS

Nosotros, artistas, poetas e intelectuales canarios formulamos inicialmente los siguientes principios de una toma de conciencia de nuestra realidad.

1º) La pintadera y la grafía canarias son símbolos representativos de nuestra identidad. Afirmamos que

han sido un estímulo permanente para el arte canario. Reclamamos la legitimidad del origen autóctono de nuestra cultura

2º) Nunca podrá ser destruida la huella de nuestros orígenes. Ni la conquista, ni la colonización, ni el centralismo, han logrado borrar la certidumbre de esta cultura viva. No negamos los lazos que nos unen a los pueblos de España, pero reivindicamos nuestra propia personalidad.

3º) En el proceso histórico, hemos asimilado aquellos elementos que han servido para conformar peculiaridad, y rechazado los que no se acomodaron a ella. Nuestra universalidad se fundamenta en nuestro primitivismo.

4º) Contra el tópico del intimismo, nuestra vocación universal. Contra la pretensión de cosmopolitismo, nuestra raíz popular. Contra la acusación de aislamiento, nuestra solidaridad continental.

5º) Canarias está a cien kilómetros de África. La existencia del canarioamericano es un hecho histórico de gran significación. La presencia de África y América en Canarias es evidente.

6º) Nos pronunciamos por una cultura regional, frente a la disgregación y la división fomentadas por el centralismo. Ante las demás nacionalidades y pueblos de España, reclamamos nuestra presencia en un plano de igualdad fraternal.

7º) Nos declaramos plenamente solidarios con las reivindicaciones de las masas canarias. No creemos en una cultura al margen de las luchas sociales del pueblo. Autonomía, democratización de la cultura, libertad de creación y protagonismo popular son las herramientas con las que haremos nuestra auténtica revolución cultural.

mismo motivo y similares actividades artísticas, acontecen en la Isleta en junio del año siguiente. La experiencia del 75 se presenta como unas jornadas de trabajos colectivos, en las que intervienen, fundamentalmente, los alumnos del instituto Tomás Morales y cualquier espectador que deseara tomar parte activa en la experiencia. Los artistas aleccionaban a los estudiantes acerca de la utilización de los materiales. En realidad se trataba de una colaboración entre artistas y participantes, con el objetivo específico de despertar el interés participativo del público.

Principalmente, la experiencia consistía en un bloque de poliestireno sobre el que los participantes intervenían creativamente con absoluta espontaneidad. Con la finalidad de discutir los resultados obtenidos, la totalidad del trabajo efectuado se filmó y proyectó en vídeo el mismo día en el centro. Aunque esta creación conjunta no fue representativa de las identidades artísticas de los integrantes del grupo, sí lo fue, no obstante, a nivel teórico. Fue entonces cuando ellos comenzaron a manifestar sus planteamientos artísticos e ideológicos que luego perfilarían la personalidad y la actividad artística del grupo *Contacto-1*. Albergaban así la intención de que esta y posteriores experiencias se significaran como propuestas de arte social, cuyo armazón debía sustentarse, por una parte, en debates intelectuales (siempre asimilables por las masas) que apoyaran los planteamientos innovadores del joven colectivo artístico de las islas; y por otra, en debates populares, los cuales casi siempre acababan politizados. Todo ello formaba parte significativa del proceso artístico.

Por otro lado, junto a esta perspectiva social del arte converge otro propósito: el constituirse como un grupo canario de inquietudes vanguardistas que asumía, con personalidad propia, ciertas propuestas conceptuales de la vanguardia artística internacional del momento, las más acordes, decían ellos, con sus criterios sobre el arte social y de participación. No obstante, el modo que tenían de concebir el arte social, como una convocatoria de participación creativa y de comunicación popular, no se correspondía con el elitismo inherente al llamado «arte de participación» que, en rigor, propugnaban determinadas alternativas conceptuales; es más, era incompatible con este. De este modo se interesaron, por una parte, en ciertas experiencias legadas de los sesenta y que en aquellos momentos permanecían todavía vigentes en el panorama internacional, ya fuese las propuestas *Land-Art*, las del *Povera*, ambas particularmente interesantes para Emperador; y, en suma, todas aquellas vinculadas al arte procesual que, mediatizadas por aquel aliento participativo y de elevación de los actos humanos a obras de arte, había propuesto Dadá. A todo ello se sumaba, de otra parte, el sustento de una fuerte carga ideológica sociopolítica de signo regionalista, por la que pretendían adoptar una posición de debate en el arte, en el que se conjugara la dialéctica de lo «ancestral», esto es, de las raíces culturales autóctonas, y de lo «nuevo» de signo vanguardista.

Esta primera actitud de búsqueda de la identidad del pueblo canario se materializaría posteriormente en la redacción del *Manifiesto en Canarias* o *Manifiesto de El Hierro* (septiembre de 1976), y *Afrocán* (noviembre de 1976). Es significativo el hecho de que Emperador se suscribiera a este primer manifiesto, cuando, como el decía, carecía de identidad cultural: «Soy una persona que ha nacido en Canarias de padres peninsulares. Yo no tengo identidad». Quizá este manojo de teorías indigenistas podría haberle dado unos resortes

en los que apoyar su identidad artística; pero, como veremos, no fue así: «No me remito a una raza aborígen. Pienso que nuestra cultura y nuestra identidad están en el camino de hacerse», diría con posterioridad⁷.

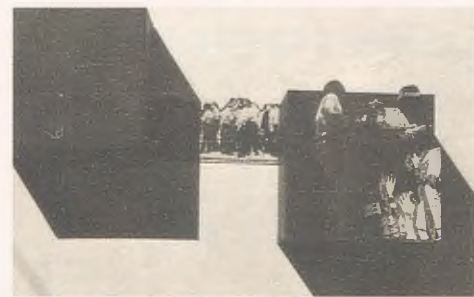
Ni para él, ni para el resto del grupo, llegaría, en ningún sentido imaginable, a hacerse factible el espíritu revolucionario que los convocaba: no lo fue ni en el ámbito de la plástica visual, ni en el socio-cultural. Este fracaso se explicaba, fundamentalmente, por lo que sigue: si bien fueron fieles a la expresión de un lenguaje popular en mesas redondas, actividades artístico-culturales, etcétera, toparon, en la praxis artística, con sus propias inquietudes vanguardistas, que les llevarían a adoptar formulismos abstractos, afines a la Nueva Abstracción Americana⁸. «Surgía —dice F. Castro— una contradicción obvia e irresoluble entre la dificultad conceptual de sus obras, al margen de toda concepción ilustrativa, incluso simbólica, y los objetivos de proselitismo cultural que se habían trazado»⁹. De ese modo, la ideología política que profesaban y los planteamientos estéticos de su producción artística constituyeron una eterna paradoja: el programático de signo sociopolítico, y el elitista propio de la vanguardia artística.

Ya anteriormente, en el tiempo en que Leopoldo Emperador era alumno oficial de la Escuela Superior de Bellas Artes, participó como organizador (junto a Rafael Monagas y Nicolás Calvo) y como artista activo en la exposición que, bajo la denominación *San Mateo, arte y cultura. Proyección Canarias*, tuvo lugar en esta villa grancanaria en septiembre de 1975. En ella se pretendía reunir a más de cuarenta artistas de las diferentes islas. Fue lastimoso que el programa expositivo y cultural no pudiera cumplirse en su totalidad. En la muestra, el artista expone unas arpilleras de influencias millarescas (Millares, muerto en el 72, definirá en gran medida los primeros tanteos de la creación artística de los jóvenes insulares). Estas arpilleras poco tenían que decir con respecto a la futura trayectoria que él tomaría cinco años más tarde, aunque en ellas se expresa la intención de experimentar con elementos artísticos de lenguaje más vanguardista.

Habíamos apuntado que aunque Emperador participa con miembros del grupo *Contacto-1*, —ya sea en calidad de espectador o en la de creador activo— no será hasta diciembre de este año cuando oficialmente se le considerará parte integrante del grupo. En esta fecha colabora en el proyecto de la construcción de un parque infantil con arquitectos y vecinos de la barriada Tres Palmas, en la isla grancanaria. También junto a *Contacto-1* expone en abril del año siguiente en el Ateneo de La Laguna.

Nos habíamos referido con anterioridad al espíritu de vanguardia, (que no de «vanguardismo», decían sus integrantes)¹⁰, como uno de los aspectos detonantes del grupo. Estas inquietudes llegaron a fraguarse gracias, en parte, a la existencia de algunas galerías de arte¹¹ que, con ánimo renovador, ofrecían sus espacios a los creadores. «Fue la favorable coyuntura socioeconómica —aclara O. Franco— la que permitió la creación de nuevas galerías. El devenir del arte canario se vio así impulsado por la aparición de estos canales de difusión que asumieron la vocación de modernidad que alentaba a estos artistas. La eficacia de la operación, en la que coincidían artistas y galeristas, franqueó la trayectoria de la modernidad»¹².

De este mismo espíritu participa Emperador cuando, en mayo de 1976,



Sin título. Collage. 50 x 70 cm. 1975.

⁷ L. Emperador, citado por F. Castro, en *1983 en Canarias*, editado por Galería Leyendecker, Santa Cruz de Tenerife, 1983, pág. 53.

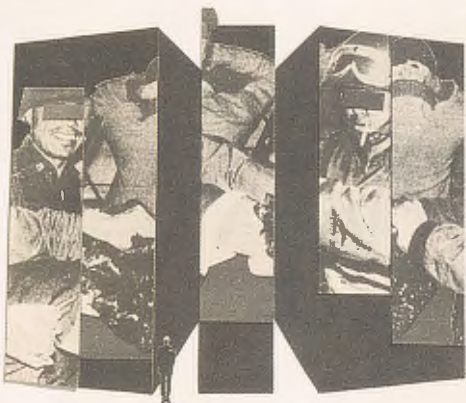
⁸ Fernando Castro, «La Generación de los 70. Equívocos y frustraciones», en *Liminar*, Tenerife, octubre, 1980, pág. 54.

⁹ *Ibidem*.

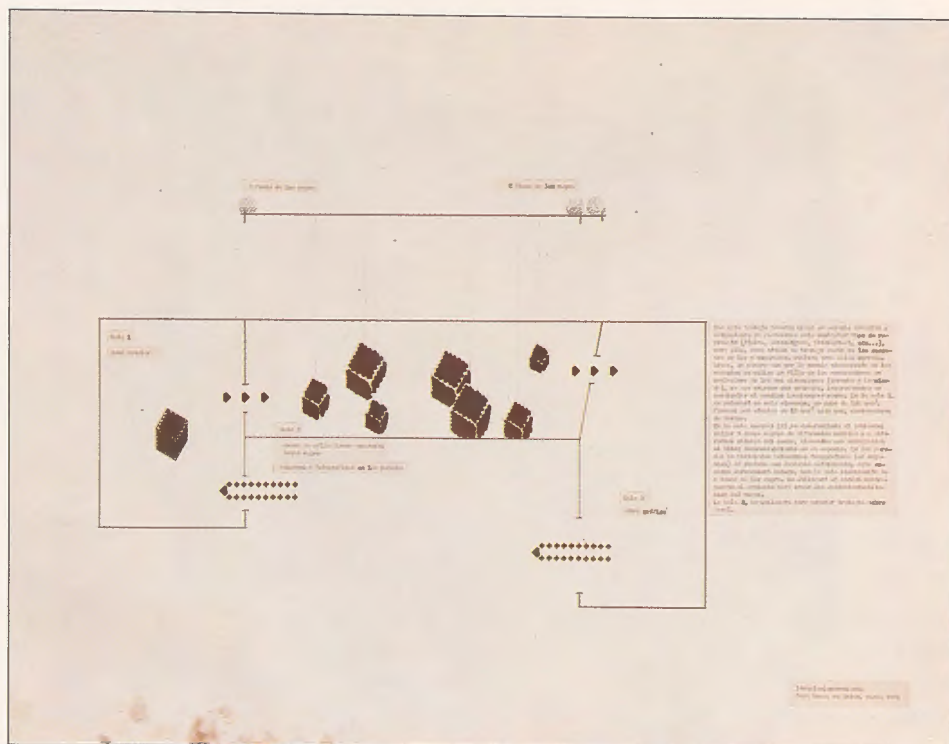
¹⁰ Con motivo de la exposición *Contacto-1* en Telde, el grupo declara a H. Fajardo para el periódico *El Día* (9 de junio de 1976) que «el vanguardismo es una actitud *snob* y de estar siempre a la última moda o al último *ismo*, esta actitud no nos va a nosotros...».

¹¹ Según Díaz-Bertrana, estas son principalmente: la Sala Conca en Tenerife (en torno a la cual se desarrolla gran parte de la labor de los jóvenes artistas); y las galerías Vegueta, Balos I y Balos II en Las Palmas de Gran Canaria.

¹² Orlando Franco, *Origen y desarrollo de las manifestaciones actuales del arte canario. De 1970 a 1985*, Memoria de Licenciatura, presentada en la Universidad de La Laguna, en junio de 1986, pág. 80.



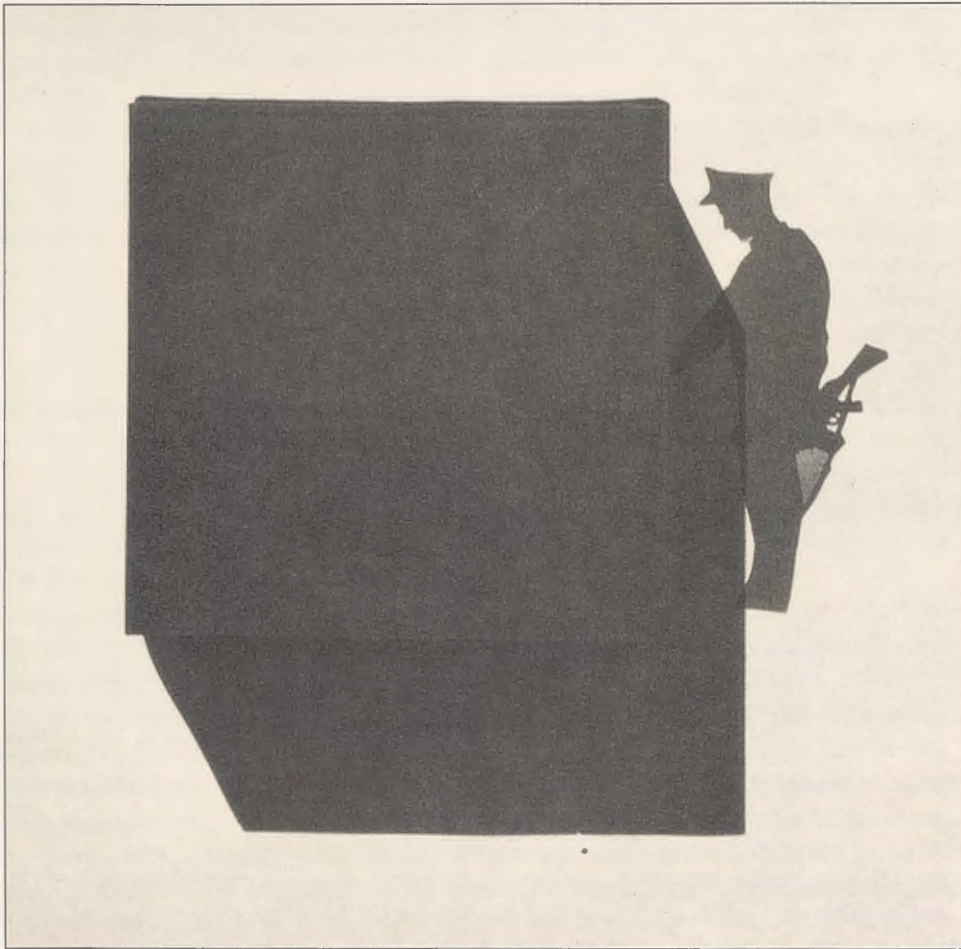
Sin título. Collage. 50 × 70 cm. 1975.



Proyecto de instalación-ambiente para la Casa de Colón. 70 × 50 cm., 1975. Propiedad del artista.

con tan solo veintidós años, realiza su primera exposición individual en la Casa-Museo de Colón de la capital grancanaria. La obra es una instalación-ambiente que se exhibe en el espacio de tres salas, siendo el elemento definitorio el cubo proyectado en diferentes perspectivas y dimensiones. En ella, la configuración del recorrido que el visitante ha de transitar para llegar hasta la última sala, no está libre de obstáculos; y hasta los estrechos vestíbulos, que dan paso de una sala a otra, tienen su función específica dentro del contexto espacio-sensorial. El recorrido se presenta como una «trayectoria-sorpresa», en la que el montaje, como en la tramoya teatral, tiene gran importancia. Los factores lumínico-sonoros son parte del *environment*. La primera sala, de sosegada quietud, presenta composiciones geométricas planas de cartulina, en rojo, negro y plateado. Como contraste a esta primera, en la segunda se percibe una sensación de incertidumbre en la que el espectador-viandante tan solo cuenta con la luz «negra» de cuatro focos y un ruido murmurante de un agua tumultuosa. Aquí se exhiben composiciones geométricas, ya con perspectiva, en las que se incluyen cubos móviles de color negro, que penden del techo de la sala y se proyectan casi a nivel del suelo, entorpeciendo, intencionalmente, la circulación. Se introduce asimismo la figura humana, a través de fotomontajes de connotaciones políticas que denuncian la represión y la violencia inherentes a los regímenes totalitarios. La tercera sala, de mayor luminosidad, la conforman figuras igualmente geométricas.

Desde un punto de vista ideológico, la obra condensa la radicalidad sociopolítica y las connotaciones del arte de participación que propugnaba *Contacto-1*.



Sin título. Collage. 50 × 70 cm. 1975. Propiedad del artista.

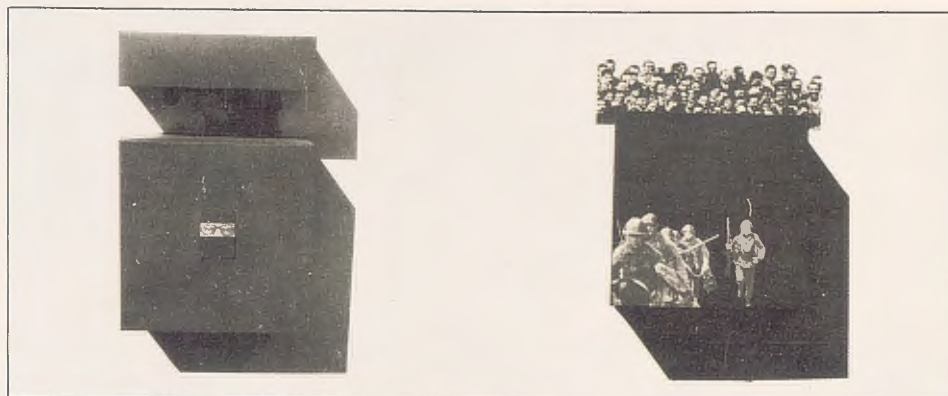
Con referencia al primer aspecto, los acusadores fotomontajes, la oscuridad de las salas y el negro de los cubos significan la violencia; esto es, la mezquindad política, pero también cultural: intelectual y artística. El segundo aspecto lo plantea el creador a través del montaje, ya que el ambiente lumínico-sonoro y los obstáculos físicos del recorrido involucran psicológica y sensorialmente al espectador. Formalmente, en cambio, Emperador se presenta como un artista imaginativo, dispuesto a experimentar con alternativas plásticas, hasta entonces inusuales, en la plástica canaria.

La propia idea de efectuar una instalación, donde el factor espacio-ambiental ocupa un lugar prioritario, y la expresa elaboración de una obra con materiales efímeros, le definen, desde ese momento, como un artista de planteamientos conceptuales: «La obra —dice Emperador— aunque se pierda en el tiempo, queda en fotografías, en documentales, etc.»¹³. Esta afirmación hace que A. Zaya establezca un paralelismo con la del artista Dibbets al decir que «la obra es la foto»¹⁴.

A finales del mismo mes de mayo, Emperador presenta en la exposición *Contacto-1* celebrada en el Casino de Telde algunas de las obras exhibidas por

¹³ Leopoldo Emperador, en «Leopoldo Emperador: arte y violencia», *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 29 de mayo, 1976.

¹⁴ Dibbets, citado por Antonio Zaya, en «Antonio Zaya, carta con respuesta», *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 30 de mayo, 1976, páginas especiales del domingo.



Sin título. Collage. 70 × 50 cm. 1975. Propiedad del artista.

el artista en la Casa de Colón. En dicha ocasión participa también el escultor Raúl de la Rosa. El protagonismo que el grupo concede al debate cultural minimiza el valor expositivo de la muestra; pero el acto inaugural supone un hito dentro de la corta historia de *Contacto-1*. El grupo se presenta a la audiencia con estas palabras: «Queridos amigos de Telde. Esta exposición tiene para nosotros un gran significado. Es una excepcional ocasión que se nos ofrece de entrar en contacto con las raíces de nuestra cultura, con el pueblo campesino que dio origen en el tiempo a todo lo que hoy es, en sus formas más elaboradas, ese mundo del arte y de la cultura que se ha ido quedando como exclusiva de las élites ciudadanas»¹⁵. Esta toma de posición con respecto a la cultura autóctona y las clases trabajadoras no tardó mucho tiempo en cristalizar, en 1976, en la redacción del célebre *Manifiesto de El Hierro*¹⁶, donde se proclama la necesidad de que el pueblo tome conciencia de la identidad canaria, que permanece anclada en la civilización milenaria del hombre guanche; y extrae de su iconografía los símbolos representativos de la identidad nacional canaria. El acto, ceremonia ritual con sonido ancestral de tambores y chácaras, rezuma un sentimiento nacionalista.

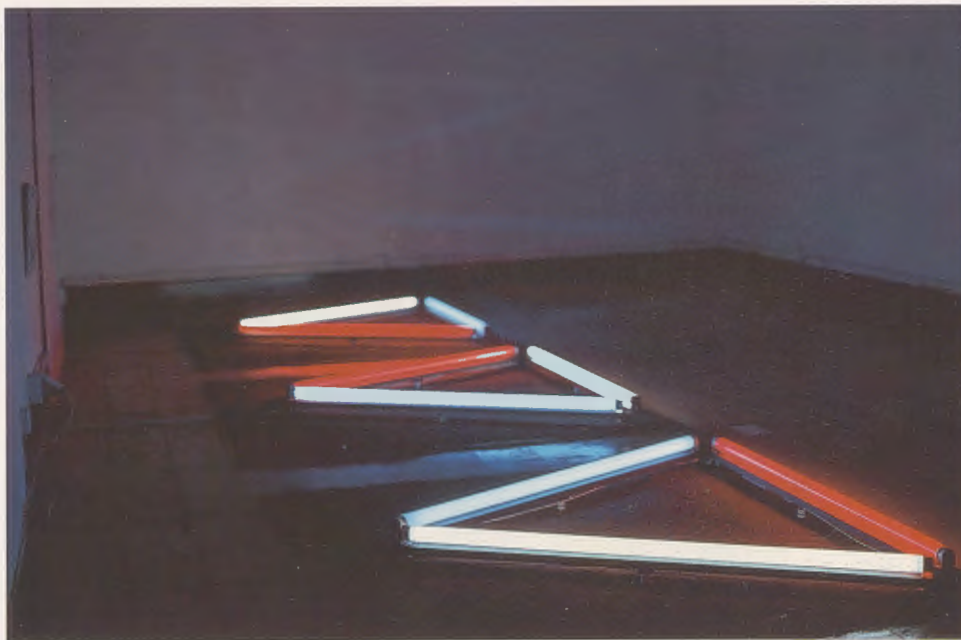
Como habíamos adelantado, Emperador fue uno de sus firmantes; no obstante, aunque similares postulados se expresaban en el *Documento AfroCan*, presentado en noviembre del mismo año, el artista no se suscribió al mismo ni tampoco participó, como igualmente señalábamos, en la experiencia *Katay 76* acontecida en el mes precedente. En el intervalo de estas dos experiencias, el grupo comenzó a desintegrarse; proceso que pudo vivir al regresar a Canarias después de finalizar el servicio militar (enero del 77-marzo del 78). Y entre la exposición *Homenaje a Picasso* del 77 y la de *Guadalimar* del mismo año sucede la definitiva ruptura.

LA LUZ: SOPORTE CONCEPTUAL Y SIGNO ESTÉTICO

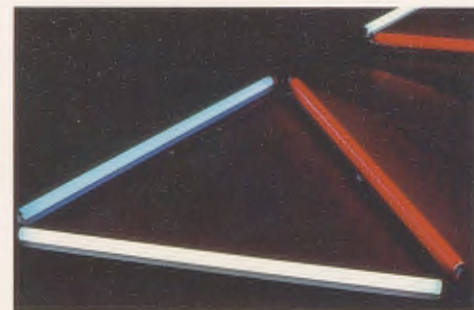
Durante este periodo en el que el artista permanece alejado del contexto artístico, y concretamente de *Contacto-1*, es cuando va madurando ideas, for-

¹⁵ Texto de presentación a la inauguración de la exposición de «Arte Canario Actual» en el Casino de Telde (Gran Canaria).

¹⁶ Fue en la isla herreña donde, con motivo de la inauguración del *Monumento al campesino* de Tony Gallardo, tuvo lugar su presentación y lectura, el cinco de septiembre de 1976. Firmaban, además de los componentes de *Contacto-1*, numerosos intelectuales, artistas y personajes ligados de un modo u otro a la cultura insular. Lo redactan: Juan Luis Alzola, Josefina Betancor, Martín Chirino, Leopoldo Emperador, Juan José Falcón Sanabria, José Luis Gallardo, Tony Gallardo, Juan José Gil, Antonio de la Nuez, Alfonso O'Shanahan, Eugenio Padorno, Manuel Padorno. Se suman posteriormente otras personas, tales como Rafael Monagas y Joserromán Mora. Para consultar el contenido, *vid.* la sección de Antología de textos.



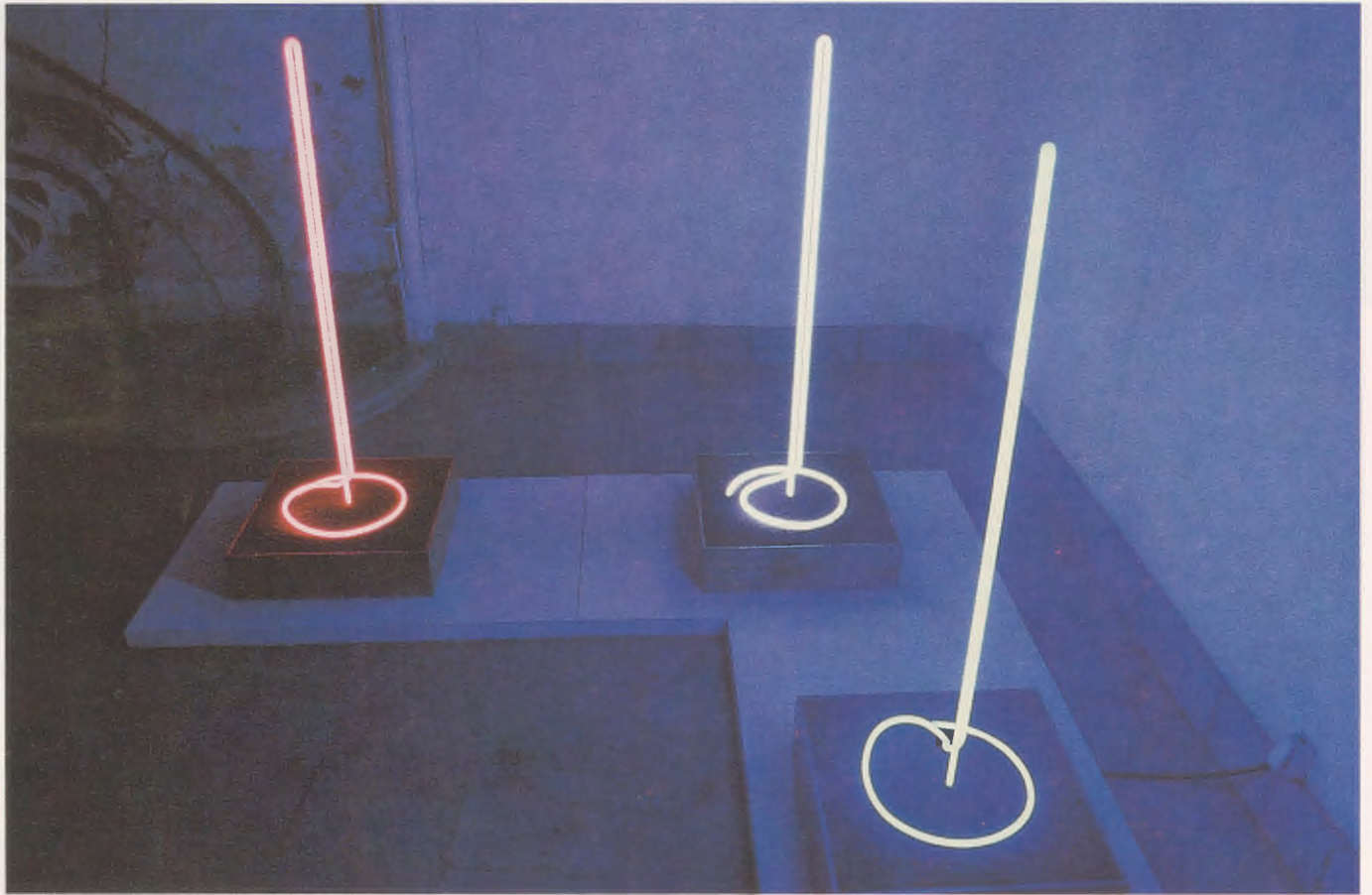
Inner Light (instalación). Tubo fluorescente, almagre y fotografía. 1979. Propiedad del artista.



Inner Light (instalación) (detalle).

jando proyectos. Y el salto definitivo sucederá tras un viaje que, desde Canarias, realiza a Madrid y Barcelona en el año 78. Tras su regreso, Emperador reorganiza su vida artística, y plasma en su praxis todo aquello que había concebido durante tiempo, y que ahora ve consolidarse después de su viaje por la Península. De este modo, en ese mismo año, al proponer la luz artificial como un elemento renovador de su discurso formal y conceptual, comienza una nueva etapa creativa, iniciándose en la búsqueda de un discurso tecnológico. En 1979 es la primera vez que presenta trabajos realizados con tubos fluorescentes (*Inner Light*, en la Galería Vegueta, e *Inner Light and Trees*, en el Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias). A partir de entonces y en el transcurso de la década de los 80, el artista se consolida en el ámbito de la plástica insular contemporánea como un creador singular. Asimismo, será considerado por la crítica del resto del país tras su exposición en Arco'82.

Los nuevos planteamientos artísticos de Emperador, su ruptura con las propuestas tradicionales del arte y su iniciación en los parámetros de las nuevas tendencias técnico-experimentales, acontecen como el resultado paralelo de su experimentación con elementos propios de la técnica industrial y la nueva perspectiva adoptada ante la realidad cultural canaria. Atrás quedaron, en vetustos manifiestos, los contenidos de reivindicaciones culturales aborígenes y sus iconografías milenarias. Con una justificada tolerancia, Emperador reniega formalmente de esas pintaderas y grafismos, y propone otra iconografía más acorde con la realidad canaria urbana y no con la ancestral. De este modo, la utilización de los nuevos soportes técnicos en su obra, tales como el tubo fluorescente y el de neón, serán representativos de la cultura visual propia del contexto urbano en el que nace y vive el artista. La visión que le sugiere a Emperador la ciudad de Las Palmas es la de una urbe dinámica, propia



Boschetto (instalación). Neón y almagre. 1980. Destruída.



Albero (fragmento). Neón y almagre. 1980.

No hemos de retroceder mucho en el tiempo para hallar los primeros artistas que hicieron de la energía fluida su medio de expresión estética. La estimulación sensorial lograda por el uso del neón o del fluorescente se dio ya, por citar algunos artistas, en Lucio Fontana, el primero en utilizar el fluorescente de luz coloreada (*Spatial Ambiance*, 1949), Martial Raysse, que ha trabajado en este medio desde 1960; ya adentrados los sesenta, Stephen Antonakos que conjuga el neón con el metal (*White Hanging Neon*, 1966), Sol Lewitt, Bruce Nauman y Richard Serra. Y, más específicamente, Dan Flavin, que usa el fluorescente tal como sale de la fábrica, como *ready made*. Y, en cuanto aquellos que lo incorporaron de manera sistemática cabe mencionar a Mario Merz, que introduce el neón a sus cuadros, estructuras metálicas e *Iglúes*, y a Keith Sonnier, que combina el neón con otros materiales.

La incorporación de la luz en su obra comienza en el 76 (Casa de Colón), con la proyección de luz negra: tenues focos lumínicos que contribuyen a la ambientación del espacio, pero que se ubican intencionalmente de modo estratégico, acentuando mediante esta luminosidad parcial la oscuridad del recinto. Sin embargo, en este caso, aún la luz no se presenta como significativa estético autónomo, sino que se supedita a los planteamientos de contextualización del espacio. En la próxima obra a tratar será cuando la luz de neón se signifique a sí misma. Pero también habríamos de remitirnos a Lucio Fontana, pues fue el pionero en el uso de la luz como elemento estético que conforma un ambiente en un espacio cerrado. Su *Black Light Environment* (1949) creó una configuración espacial única.

HACIA LA DEFINICIÓN DE UN ESTILO

En la pieza *Boschetto* perteneciente a la exposición *Albero*, (1980) exhibe Emperador finos tubos fluorescentes dispuestos individualmente sobre soportes cuadrados que contienen tierra. Los palitroques lumínicos se erigen con la firme verticalidad con que han sido proyectados desde sus matrices circulares que, a modo de «cordones umbilicales», los activan en el espacio oscuro de la sala. Por su austeridad formal y conceptual, la pieza hace efectivos los valores minimalistas a los que remite, los cuales no retomará, con el rigor que aquí se concretan, hasta finales de los ochenta (*Poética*, de 1988, y *Art* de 1989).

No obstante, solo en algunos sentidos, la obra del artista es afín a la estética minimalista; afinidad que se cifra, más en un planteamiento de reducción de las formas y en la elección de los soportes físicos; lo que, por otra parte y en su caso, no indica una afiliación a las directrices estéticas que, en su globalidad, son específicas del minimalismo; su afinidad —decíamos— se sostiene más en lo primero que en el objetivo ontológico que mueve a su obra. Esto significa que los mecanismos de reflexión que la activan no proceden ideológicamente del *Minimal*.

Pero justifiquemos lo dicho remitiéndonos a la posición «histórica» (ortodoxa) y formalista del credo minimalista. Solo algunas veces (nos remitimos solo a las instalaciones) Emperador se muestra vinculado a dicha estética, ya que ni las dimensiones de su obra, ni la heterogeneidad de sus formas, ni sus

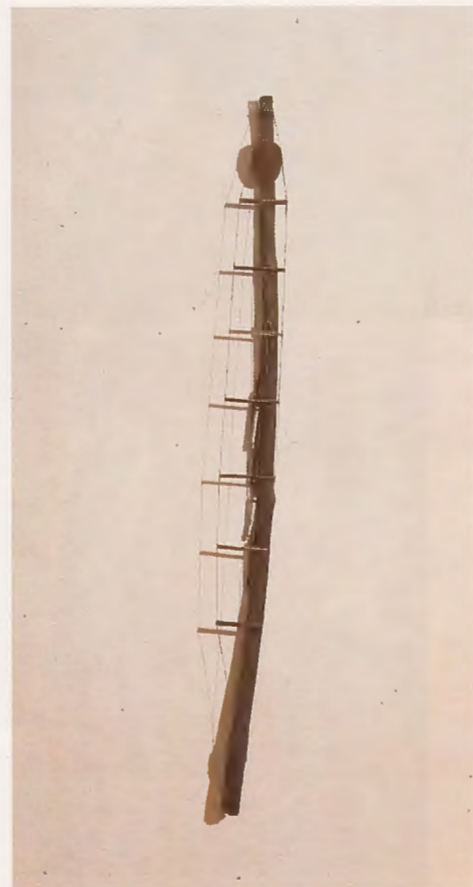
implicaciones simbólicas, así como tampoco la manipulación artesanal de sus neones, se lo permiten. Pensemos en los materiales de origen industrial y producción seriada, como los tubos de neón de Dan Flavin, los módulos de Donald Judd o los ladrillos de Carl André. En ninguna ocasión, las piezas de Emperador se homogeneizan bajo la repetición seriada de sus formas; al contrario, por haber sido sometidas a una manipulación artística, suelen presentarse en estructuras de formas versátiles, eludiendo, frecuentemente, la transposición literal de los neones de producción estándar en su obra (como Dan Flavin). Y cuando así lo decide, la forma de ubicar a estos últimos en el espacio, su ensamblaje con otros materiales y las configuraciones de los propios neones entre sí, se produce con un ludismo y, a veces, complejidad que lo alejan de los sencillos planteamientos espacio-conceptuales y de los emplazamientos, llamémoslos asimismo «estándares» (respeto máximo al orden espacial) de la que son objeto las piezas minimales. Si nos remitimos concretamente a las instalaciones con piezas de neón de Dan Flavin, como *An artificial barrier of blue, red and blue fluorescent light* (1968), o a la de Bruce Nauman *Pink and yellow light corridor* (1968), apreciaremos que en ambas la configuración de los neones está en consonancia perfecta con la linealidad marcada por el espacio que recorren.

Lo mismo habría que decir con respecto a las colosales dimensiones que adquirirían, en las realizaciones de los ya «históricos» minimalistas, las piezas y el espacio donde operaban; dimensiones que no se dan en la obra de Emperador. Por último, hay que señalar que este, a diferencia de aquellos, nunca sacrifica cualidades estéticas como el color y la textura por el tratamiento del intervalo y la secuencia.

Por tanto, como decíamos en un principio, la obra de Emperador no puede emparentarse con las directrices estéticas que, con especificidad, informan la línea minimalista. Pero, si bien esta conclusión podría tacharse de formalista, el segundo punto que habíamos igualmente señalado, vendrá a corroborar su no adscripción ideológica con la misma. Y es esta la observación más significativa y la que otorga coherencia al argumento: los conceptuales del «purismo» estético no permiten ningún proceso simbólico que refuerce la significación de las piezas; es decir, estas no se configuran como sustitutos metafóricos —condición que, precisamente, caracteriza a la producción de nuestro artista—, puesto que, en su plástica, las formas estéticas adquieren una dimensión referencial y representacional (que, sin embargo, no tiene que ver con la tradicional mimesis figurativa), basada en los contenidos ideológicos y simbólicos que de ellas se derivan.

Por otra parte, las obras de nuestro creador no rezuman el purismo estético (no es lo mismo que «reduccionismo formal»), en su versión más ortodoxa, que es inherente al movimiento que ahora tratamos, sin duda, consecuencia de otro puritanismo ético que se ha venido activando a través de la fuerza rectora protagonizada por la revolución técnico-industrial, cuya implantación dio paso a un pragmatismo económico y social a ultranza. Si efectuásemos una «cata» en su expediente artístico apreciaríamos que no están presentes en su obra la idea máxima del orden, la racionalidad o el geometrismo estático del *Minimal Art*.

Llegados a este punto habría que precisar en qué sentido su obra permane-



Árbol. Madera, cerámica e hilo. Altura 150 cm. — 1979. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria.



Mesa (detalle).



Mesa (instalación). Vidrio, acero, neón, tela, madera, cerámica y vegetales. 1982. Destruída.

ce vinculada a estos postulados en la medida en la que justifiquen todo el desarrollo teórico que hemos venido exponiendo. Y encontramos respuesta en la manera de resolver, formalmente, sus realizaciones. Por tanto, es el sentido procesual, operativo, de la ejecución de su obra, lo que en él puede ser considerado como minimalista; y esto, obviamente, ha de concretarse en la elección de unos determinados soportes y estructuras. Así, recurre al repertorio de materiales industriales, como aceros, hierro, vidrio y, sobre todo, los tubos fluorescentes (solo en su etapa inicial) y de neón.

Al mismo tiempo, estos últimos, se estructuran a partir de formas geométricas básicas, tales son el triángulo, el cuadrado o el círculo, lo que le hace cómplice de la simplicidad formal de los minimalistas; aunque, como hemos apuntado, ello no implica que, en ocasiones, estas estructuras básicas, intrínsecamente sencillas, se compliquen con factores externos a las mismas, como la configuración espacial, su combinación con otros elementos, etcétera.

En definitiva, la pulcritud a ultranza de los minimalistas es antagónica con la sensibilidad, unas veces lúdica y otras sensual (incorporación de pieles, ramas, telas, etcétera en su obra), que informa las piezas de nuestro artista. Y cuando en ellas asoma su espíritu ascético, transmiten una carga simbólica y metafórica que traspasa la característica autorreferencialidad que define a las piezas minimales. Por último, y en contraposición a ello, habría que atribuirle a su obra cierta asepsia y neutralidad, así como determinada linealidad formal, todo ello inscrito en un discurso analítico y geométrico. Es este último punto, junto con el proceso operativo y los medios físicos por él elegi-

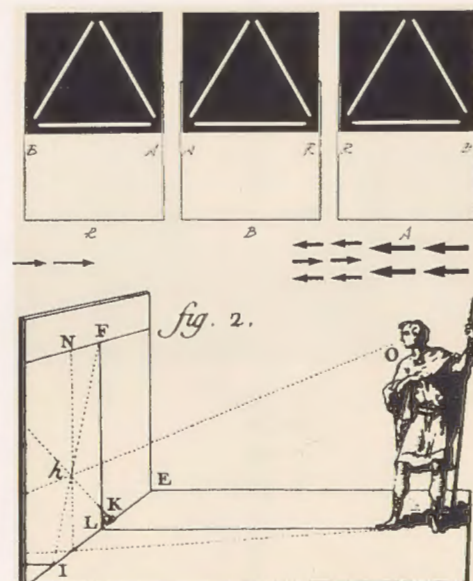
dos, lo que nos hace admitir que, piezas como *Boschetto* están próximas al minimalismo.

INNER LIGHT AND TREES Y ALBERO

La primera versión de la obra *Inner Light and Trees* se presentó en la Galería Vegueta en junio del 79, y se denominaba *Inner Light*. Constaba de tres conjuntos geométricos efectuados en neón, ubicados sobre el suelo de la sala. Estos eran: tres triángulos inscritos en cuadrados, que a su vez contenían almagre. La segunda versión fue un desarrollo de la primera, y se expuso en el Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, en la exposición *Tocador de Arte. Papeles Invertidos* en el mismo mes y año. Aquí aparece el primer tanteo, aún tímido, de ciertas propuestas conceptuales que con posterioridad personalizarán su obra, tales son la fusión de «naturaleza» (tierra) y «artificio» (tubo fluorescente) —términos utilizados por el propio artista—; propuestas que se reafirmarán a partir de su obra *Albero* (1980). No obstante, en *Inner Light and Trees*, todavía la técnica subyuga a la idea, pues el tubo fluorescente se hace poco dúctil para trabajar las formas y el color; por ello después de *Tocador de Arte*, Emperador abandona su uso por el del tubo de neón.

La segunda versión de *Inner Light and Trees*, es una de las que ostenta mayor condensación simbólica en su trayectoria artística, si bien en toda su producción es constante la referencia a elementos o significaciones de esta índole (*Albero*, *Enciclopedia* 1982, etcétera). La exposición *Tocador de Arte* fue organizada por la revista *Papeles Invertidos*, convocada como una llamada urgente ante la situación de precariedad económica en la que se encontraban estos cuadernos literarios.

En la muestra participaron, además de Emperador, más de veintiocho artistas¹⁹. Fue un gran acontecimiento colectivo en el que se abandonaron los repetitivos formulismos de la plástica tradicional y se diseñaron, por el contrario, alternativas fraguadas en la experimentación creativa. Juan Hidalgo, al intervenir con una *performance*, intensificó el aire fresco que ya se respiraba en la muestra, corroborando, como los restantes creadores, la línea estética de *Papeles Invertidos* cuando se pronunciaba en lemas como: renuncia al encadenamiento, al «alelamiento de nuestro medio cultural», negación a la recurrencia de historicismos repetitivos y al tópico de «lo moderno» carente de expresión; en definitiva, consistía en abandonar los «procedimientos lúcidos del arte para su mayor elevación»²⁰. Por ello, como metáfora de este gesto de renovación artística, las creaciones se presentan aquí a modo de «cajas», las cuales habrían de ser llenadas por los «cajistas» (artistas que intervienen): «Dentro de estos paralelepípedos neutros irán las cosas —dice Maud Westerdahl cuando escribe a propósito de la muestra—, el secreto o la expresión de cada autor», y prosigue: «Muchas veces el espectador pone en la cosa vista algo que no hay en ella, y esto es una de las funciones elementales de la imaginación. No hablaremos aquí de Proust y del paño de pared amarillo en la vista de Delft de Vermeer, ni de las paranoias dalinianas. Pero esta participación del espectador quizás entra en el juego de las cajas. El punto de interrogación



Proyecto de la instalación *Inner Light & Trees*, 1979.

¹⁹ Estos son: José Abad, Fernando Álamo, Juan Luis Alzola, Among Tea, Rafael Arozarena, Arjona, Félix Juan Bordes, Juan Bordes, Cándido Camacho, Alfonso Crujera, Pepe Dámaso, Paco Juan Déniz, Juan Antonio García Álvarez, Pedro García Cabrera, Juan José Gil, Juan Antonio Giraldo, Gonzalo González, Pedro González, Juan Ismael, Juan Hernández, Luis Alberto, César Manrique, Lola Massieu, J.L. Medina Mesa, María Belén Morales, Maribel Nazco, Peinado, José Luis Toribio, Ernesto Valcárcel y Domingo Vega.

²⁰ Carlos Eduardo Pinto y Carlos Gaviño de Franchy, en *Papeles Invertidos*, Santa Cruz de Tenerife, junio, 1979.



Sin título. Técnica mixta sobre madera. 1979. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria.



Inner Light & Trees (instalación). Tubo fluorescente, almagre, fotografías y madera policromada. 1979. Propiedad del artista.

es un punto de partida. Decía Paul Eluard: ‘el poeta es más quien inspira que quien está inspirado’²¹.

La «caja» que presenta Emperador —continuando con el sentido metafórico descrito— es la obra *Inner Light and Trees* formada por diferentes figuras geométricas (el triángulo, el cuadrado y el círculo). De ellas, tres cuadrados se emplazan individualmente en el suelo en proyección horizontal, en cada uno de los cuales se inscriben tres triángulos formados por tubos fluorescentes, cuyas aristas se conforman en combinaciones tricolores —subrayando la significación simbólica del número tres—, que irradian un color lumínico distinto: blanco, rojo y azul. Enfrente de cada una de las cabeceras triangulares se sitúan fotografías en negativo de cráneos aborígenes. En contraposición, se disponen frente a sus bases dos círculos fluorescentes inscritos en cuadrados de tierra, a cuyos centros diametrales convergen, casi a ras del suelo y en sentido perpendicular al mismo, dos varillas de madera que penden verticalmente del techo, las cuales se corresponden con cada uno de los círculos. Mientras que en una de las varillas se inscriben pequeños triángulos que trazan, a partir de sus vértices, una línea ascensional, la otra presenta los mismos triángulos, pero marcando un trazado descendente.

Al recurrir al símbolo, el artista lo hace, obviamente, a las formas expresivas primordiales del espíritu humano, pero al poner en relación el simbolismo espiritual con la experiencia estética del tubo fluorescente, lo hará también con una de las expresiones materiales del quehacer evolutivo del género humano: la técnica industrial. Es así, que la simbología, a pesar de ser un juego espiritual, se concilia aquí, a modo de simbiosis, con el mundo físico que el propio hombre ha creado. De este modo concibe Emperador su obra cuando establece una configuración geométrica unitaria entre el triángulo y el cua-

²¹ Maud Westerdahl, en *Papeles Invertidos*, *op. cit.*



Inner Light & Trees (instalación).
Tubo fluorescente, almagre, fotografía y
madera policromada. 1979.
Propiedad del artista.



Inner Light & Trees (instalación). Tubo fluorescente, almagre, fotografías y madera policromada. 1979. Propiedad del artista.

drado —proyecciones geométricas de los números tres y cuatro—, significando así lo espiritual y lo terrenal respectivamente. Una lectura esotérica de esta simbología supondría tergiversar el contenido de una obra enraizada, más en la reflexión sobre el simbolismo como proyección del proceso mental imaginativo humano —el devenir del pensamiento espiritual y su cristalización en el quehacer material— que en conjeturas derivadas de un pensamiento de proyección trascendental. Con ello queremos decir que la simbología que Emperador emplea en esta y sucesivas obras funciona como reemplazante de las cosas, lo que difiere de la simbología esotérica, que se basa en la creencia de que la realidad natural exterioriza la realidad sobrenatural.

De esta forma, los triángulos inscritos en las varillas de madera ejemplifican el proceso vital del hombre, ya sea este de signo negativo (triángulos que descienden) o positivo (triángulos que ascienden). Asimismo, si bien el círculo simboliza la eternidad, la perfección de lo divino, aquí no es más que el signo positivo de la evolución; y si, por la misma causa, el triángulo es representación de la tetrarquía divina, aquí lo es de la fundamentación pitagórica, es decir, ligada al arquetipo de la fecundidad universal: matriz de toda vida. La incorporación de fotografías de cráneos aborígenes, y del almagre a la obra, así lo indican.

Estos dos últimos elementos confirman la complicidad conceptual entre naturaleza y artefacto, o técnica y naturaleza. La tecnicidad del material fluorescente aparece aquí humanizada a partir de los elementos naturales, en este caso de origen ancestral (el cráneo representado por la fotografía y la tierra) que lo acompañan, los cuales, a su vez, se contextualizan en el mundo artificial de las manualidades técnico-industriales.

En términos generales, la producción de Emperador se sustenta en el crite-



Albero (instalación). Neón, almagre y madera. 1980. Destruída.

rio positivo de que el artista —según sus palabras— es un crisol de ideas, que puede conferir nuevas significaciones a la realidad establecida, a la materia existente. Por ello, la naturaleza no es un coto cerrado, pudiendo la imaginación intervenir en la misma. La naturaleza y la artificialidad —rememora el artista— han estado ligadas desde que la mentalidad primigenia dotara de animismo a las pinturas de bisontes como un acto propiciatorio para la caza²².

Bajo la denominación de *Albero*, tiene lugar en 1980 en la galería Vegueta su primera exposición individual de piezas con soporte de neón. Esta pieza es una de las más significativas en su producción artística, pues a partir de entonces se afianza con total solidez su discurso de lo «natural» y lo «artificial», deviniendo una constante hasta en sus últimas obras (hay excepciones como *Electrografías*, de 1981).

En ella se exhiben estilizados tubos de neón que emergen de unos soportes circulares de almagre. Los filiformes neones se suceden a modo de un «bosque incandescente»²³, proyectando su luz en el recinto. «Son dibujos en el espacio —dice Emperador—²⁴; y Zaya declara que los neones son una suerte de escritura que el artista ha elegido, supliendo así «la tinta por gases nobles encerrados en cristal (...), el pincel por el soplete...»²⁵. *Albero* es el árbol visto por la vida moderna: tecnológico y frío. Pero el almagre que lo nutre es un regreso al mundo natural. «Emperador propone un diálogo aséptico entre lo 'natural' y 'lo artificial' —manifiestan Díaz-Bertrana y Gaviño— que lo aproxima a los trabajos plásticos actuales, posteriores al conceptualismo puro, alejándose de él en tanto no participa del temor a la 'conversación táctil' ni confiere importancia a la noción de proceso, sustituida aquí por una relación estática»²⁶. Los solitarios palitroques de cristal lumínico son una metá-

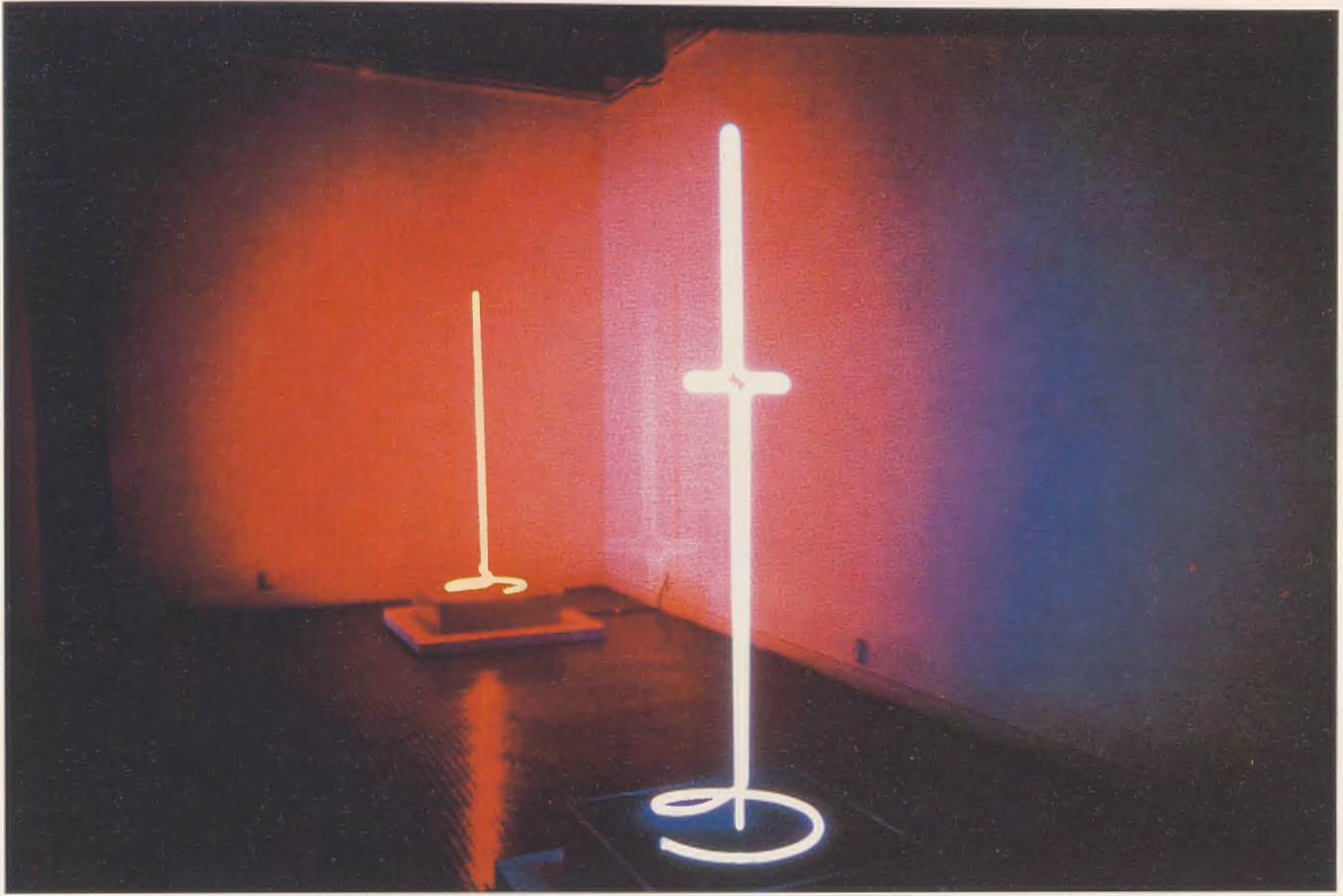
²² Emperador, conversación sostenida con el artista en mayo de 1991.

²³ Carlos Díaz-Bertrana y Carlos Gaviño, texto del catálogo de la exposición *Albero*. También recogido en «El bosque incandescente», *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 11 de abril, 1980, páginas de suplemento.

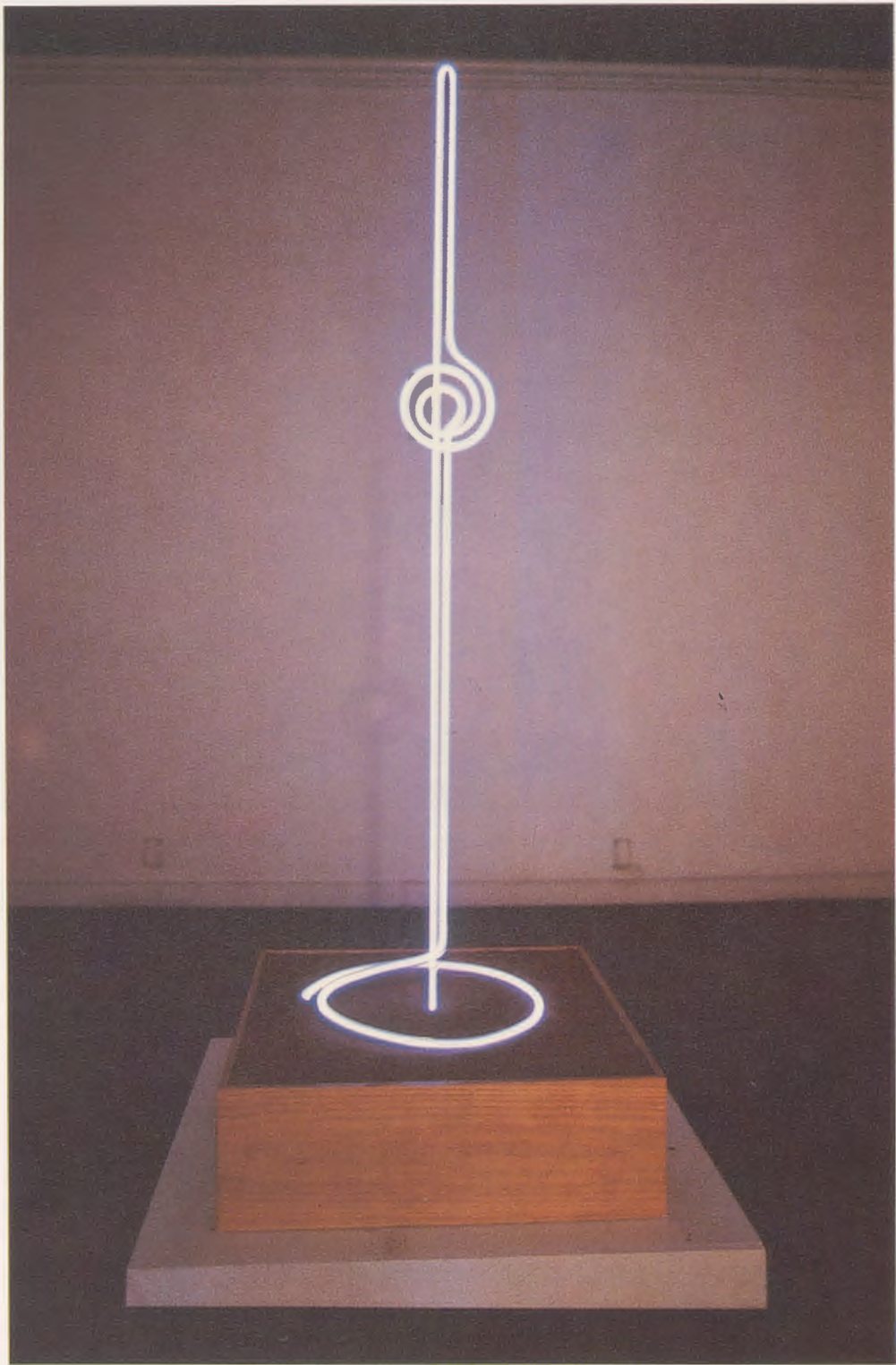
²⁴ Emperador, citado por José A. Alemán, en «Emperador o la búsqueda de nuevos materiales», *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 6 de abril, 1980, pág. 8.

²⁵ Zaya, «Contra la estética», *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 20 de abril, 1980, pág. 2.

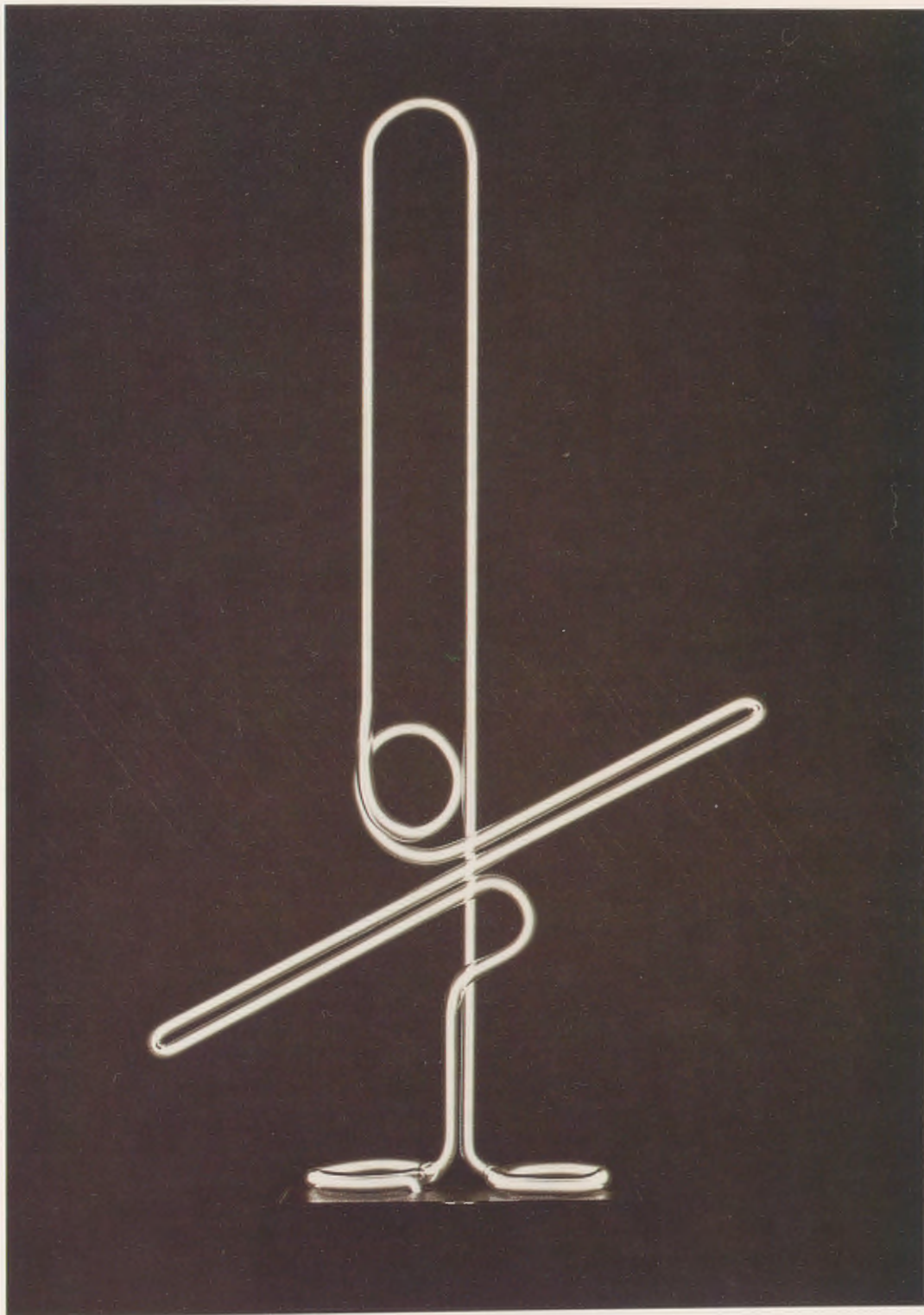
²⁶ Carlos Díaz-Bertrana y Carlos Gaviño, *op. cit.*



Albero III. Neón y almagre. 1980. Destruída.



Albero I. Neón y almagre. 1980. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria.



Albero. Neón y almagre. 1980. Colección particular. Santa Cruz de Tenerife.

fora del individuo urbano aislado por la incomunicación, de la que hablaba Emperador.

«Tan solo dos hechos me bastan —dice Zaya— para advertir (en esta obra) una cualidad esencial al arte de todos los tiempos: técnica e inserción radical en la conciencia de su tiempo»²⁷.

Una interpretación formal de esta creación nos lleva a la conclusión de que las condiciones de austeridad y estatismo de la obra *Albero* (y más particularmente su pieza *Boschetto*) no se hallan en *Inner Light and Trees*, la cual apunta a un mayor sensualismo estético: la elección de figuraciones geométricas varias —y no solo del geometrismo vertical—, el uso del color fluorescente —y no de la luz fría—, la inserción de otros elementos naturales —no ya tan solo del almagre, sino de la madera y los cráneos (aunque estos últimos sean representados por medio de la fotografía)—, proporcionan una calidad plástica a la creación, que en *Albero* está ausente.

ELECTROGRAFÍAS

La luz «ambientaliza» los espacios, produciendo experiencias estéticas diversas. Es esto precisamente lo que, de modo muy específico, interesa a Emperador: «El neón —dice— al ser un material que expande luz, no se limita exclusivamente al trazo o al texto, sino que crea un ambiente propio, en el que no se sabe dónde empieza la obra y dónde termina»²⁸.

La misma intención la expresa al presentar, en la galería Leyendecker en 1981, la obra *Electrografías*. Esta es un conjunto de ocho piezas definidas en dos series muy diferenciadas: *Electrografías* y *Ginkgo Biloba glass*, nuevamente ejecutadas con soporte de neón. La primera se trata de amorfos grafismos lumínicos, que serpentean lúdicamente el espacio. Son —dice el creador— «una investigación sobre mi propia escritura»²⁹; la segunda son combinaciones de signo geométrico, que aportan perceptivamente cierto estatismo del que se exime *Electrografías*. Consiste, a juicio del artista, en «jugar con diferentes planos de luz. Hay una parte luminosa y una segunda que delimita un espacio y permite la utilización de otro material»³⁰. Los transformadores y cables son expresamente exhibidos, de modo que forman parte integral de la configuración plástica. Estas últimas formas geométricas, más referenciales, pertenecen todavía a la etapa anterior.

Tanto por la forma con la que Emperador enfatiza los aspectos funcionales del neón (cables, transformadores,...), como por su decisión de dibujar el espacio con líneas lumínicas que asemejan la escritura, nos hace asociarlo con el artista Keith Sonnier. Este es el caso de *Ba-O-Ba, number 3* (1969) o *Wrapped Neon Pieces* (1969), en esta última se presenta más claramente la caligrafía de los tubos.

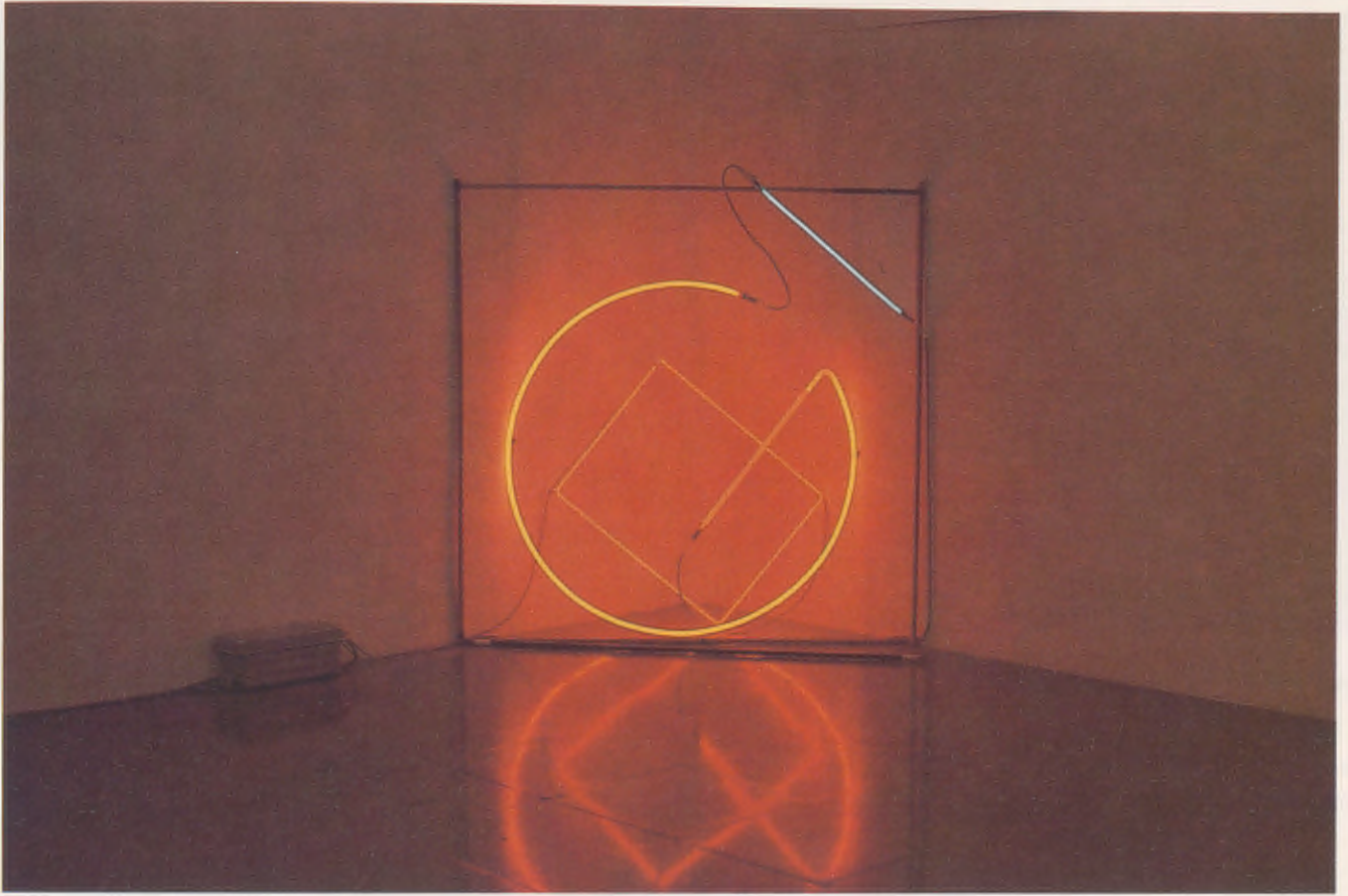
Las *Electrografías* —dice Orlando Franco— suponen en el contexto general de la obra del artista una etapa transitoria: el discurso se halla constreñido en los límites impuestos por el elemento tecnológico autónomo, discurso que se bifurca en una doble dirección: uno primero que podríamos definir como constructivo, emparentado con las técnicas *minimal* y un segundo que se diri-

²⁷ Zaya, *op. cit.*

²⁸ Emperador, citado por Eliseo Izquierdo, en «La obra en neón de Leopoldo Emperador», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 3 de abril, 1981, pág. 9.

²⁹ Emperador, citado por Ramón Salarich, «En Leyendecker expone electrografías Leopoldo Emperador», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 14 de abril de 1988, pág. 18.

³⁰ *Ibidem.*



Ginkgo Biloba Glass I (instalación). Neón y madera. 100 × 100 cm. 1981. Destruída.



Ginkgo Biloba Glass II (instalación). Neón y madera. 100 × 100 cm. 1981. Destruída.

ge hacía un mundo sígnico más propiamente 'expresionista', espontáneo y sin sujeciones premeditadas»³¹.

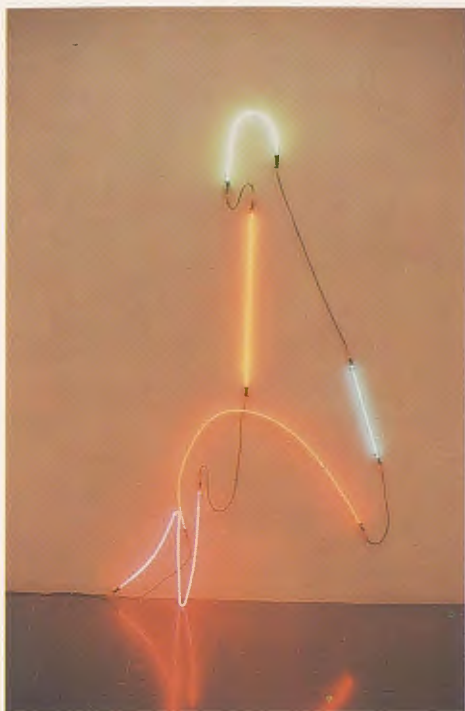
LA SERIE DE LAS MESAS

La sujeción rigurosa al discurso tecnológico y la asepsia inherente al mismo darán lugar, posteriormente, a otra concepción más flexible, pues incorporará elementos metálicos y orgánicos, a partir de los cuales retoma la dialéctica establecida entre naturaleza y arteificio. Así surge la idea de las *Mesas*, que lleva a cabo del 81 al 82 —*BOABAB*, *Metronom*, *ARCO 82* y *Fuera de Formato* (1983)—. Estas son piezas básicamente construidas a partir de una placa horizontal de vidrio, no siempre uniforme, que se sostiene por soportes metálicos a cuyo conjunto se incorporan neones de trazados espaciales diversos. Los neones, siempre filiformes, intervienen dentro y fuera de los límites planimétricos conformados por la mesa. Sin duda, está presente el sentido lúdico; en las varillas lumínicas que horadan la placa vídrica, en las que, traspasando las limitaciones del plano físico, se proyectan airozas en el espacio etéreo, en otras que yacen en el suelo, o en las que aparecen combinadas con otros materiales. En el juego espacial también intervienen —véanse *Electrografías*— los cables de conducción lumínica, pero con una disposición más sensual que en las anteriores obras. Al carnaval lumínico se suma la incorporación de elementos naturales y orgánicos: ramas, frutas, plantas, cerámica, madera, y otros varios, como hilo, pintura acrílica, acero, vidrio, etcétera, subrayando, como decíamos, la simbiosis conceptual «naturaleza-artificio». To-

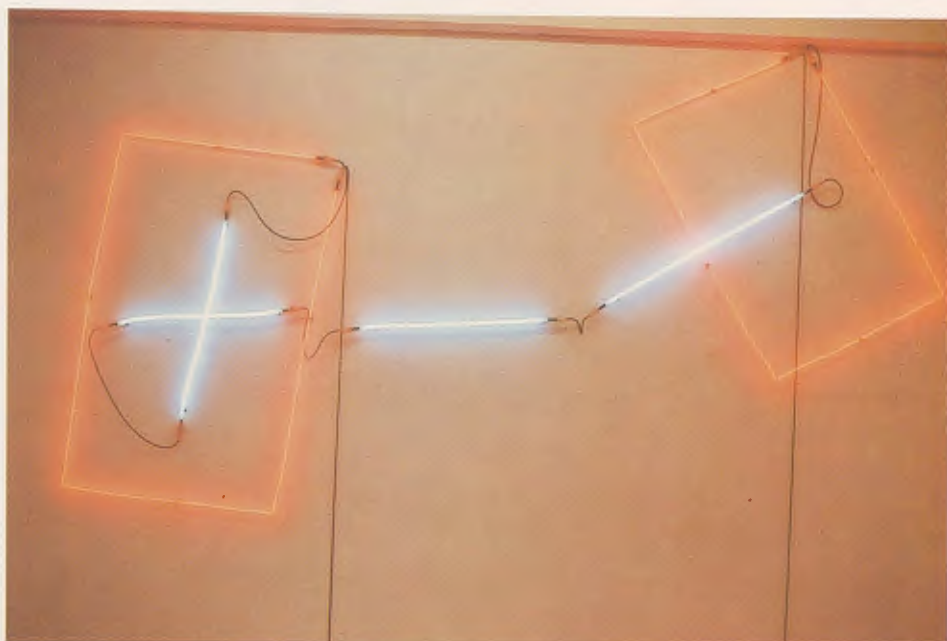


Electrografía II (instalación). Neón. 1981. Destruída.

³¹ Orlando Franco, «Las huellas de un recorrido», en el catálogo de exposición *Leopoldo Emperador. Vestigios de un recorrido imaginario*, Terrassa (Barcelona), 1988, pág. 18.



Electrografía IV (instalación). Neón. 1981.
Colección Tous de Pedro.



Electrografía (instalación). Neón. 1981. Propiedad del artista.

do ello nos remite a la tesis mantenida en un principio, por la que, tras reconocer este sensualismo lúdico, asegurábamos que el artista se alejaba de los planteamientos minimalistas. De este modo establecemos una nueva aportación crítica a la interpretación de su obra, inclinándonos a definirlo más propiamente en la línea del *Arte Povera*. En este sentido, cabe referirse a las composiciones de los «pobristas», como Penone y, más específicamente, Mario Merz. En los *Iglúes* de este se presentan planteamientos conceptuales que, mediante la incorporación de estos elementos naturales engarzados al neón, brindan percepciones sensoriales, plásticas y tectónicas muy poderosas, dotando, como en *Emperador*, de significación antropológica y ecológica a sus piezas.

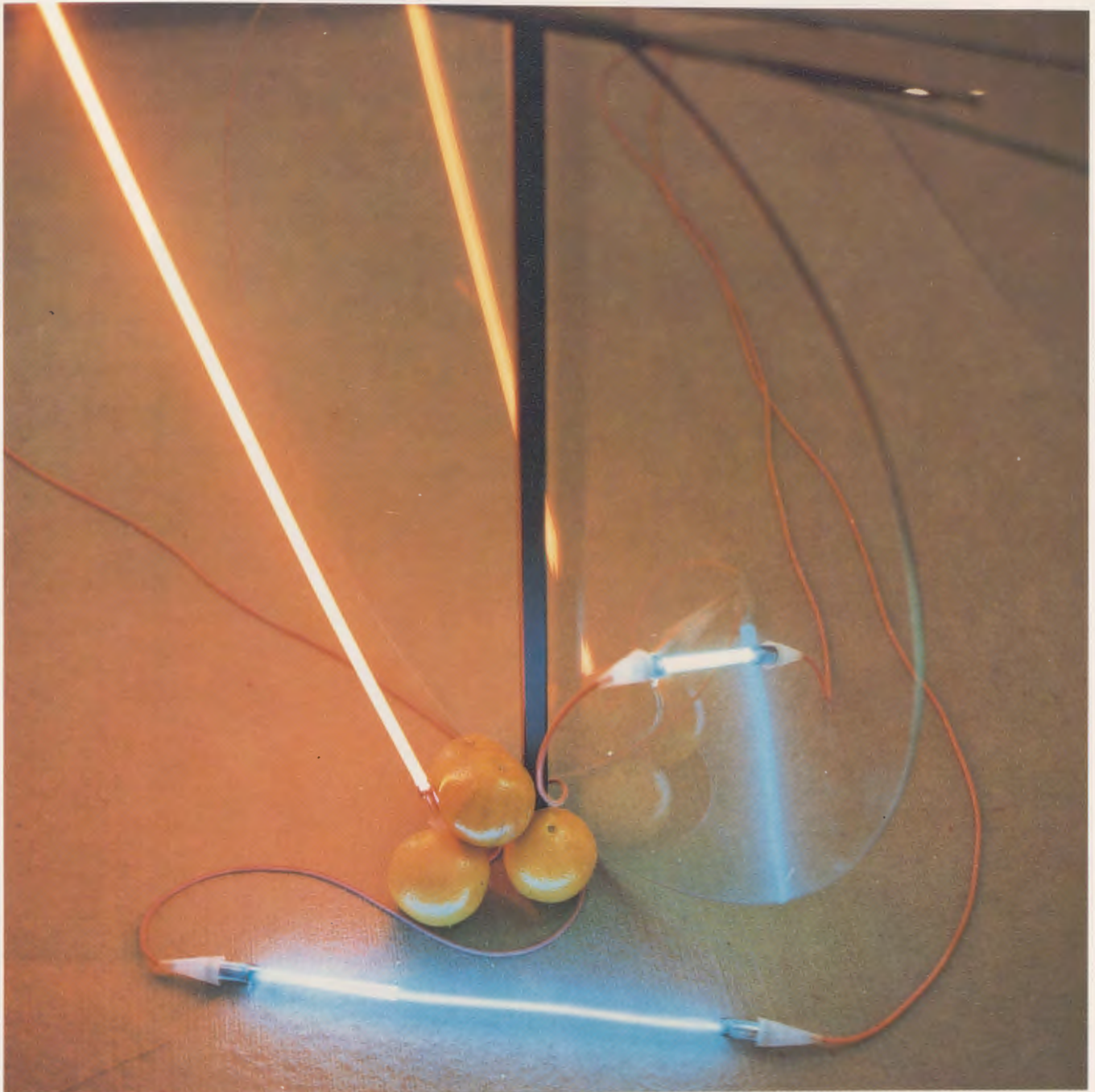
El artista tendrá oportunidad de presentar una de estas *Mesas*, en el año 82, al participar en la Feria Internacional de Arte Contemporáneo que se celebra en Madrid con periodicidad anual³². La obra es una mesa triangular, cuya superficie la traspasan, a partir del suelo, tres finísimos y largos tubos de neón. En el suelo, próxima a las patas de la mesa, se ha incorporado la fruta como único elemento orgánico de la composición.

La peculiaridad artística que define a estas *Mesas* viene determinada no tanto por la diversidad de elementos que la configuran, sino por la ordenación de estos en el espacio donde se activa la obra. Así, la disposición física que de ellos resulte, definirá el valor perceptivo y plástico de la misma; de tal manera que todo dependerá de cuál es el espacio donde graviten estos elementos, para percibir en ella, bien una obra plásticamente sólida y de estabilidad perceptiva, u otra más particularmente etérea, cuyos elementos rebasan y desequilibran, al unísono, el plano delimitado por el soporte horizontal de la mesa. En la obra anteriormente descrita, casi la totalidad de los elementos se proyectan desde el suelo, a la vez que todos ellos se sitúan en el plano ante-

³² Participan en la misma: Francisco Aznar, Rafael Monagas, Luis Palmero y Manuel Padorno.



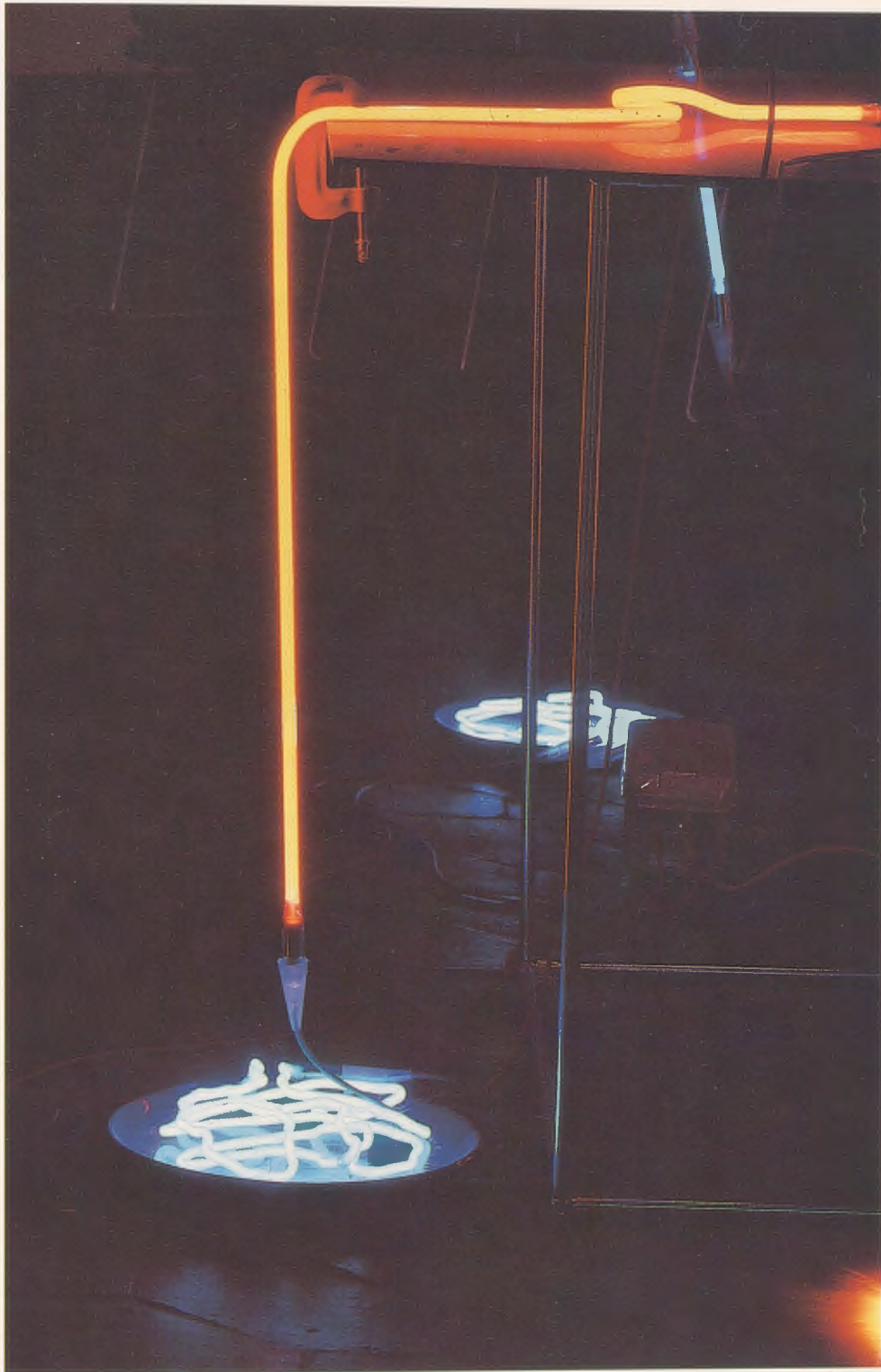
Mesa (instalación). Acero, vidrio, cerámica, neón y frutas. 1982. Colección particular. Madrid.



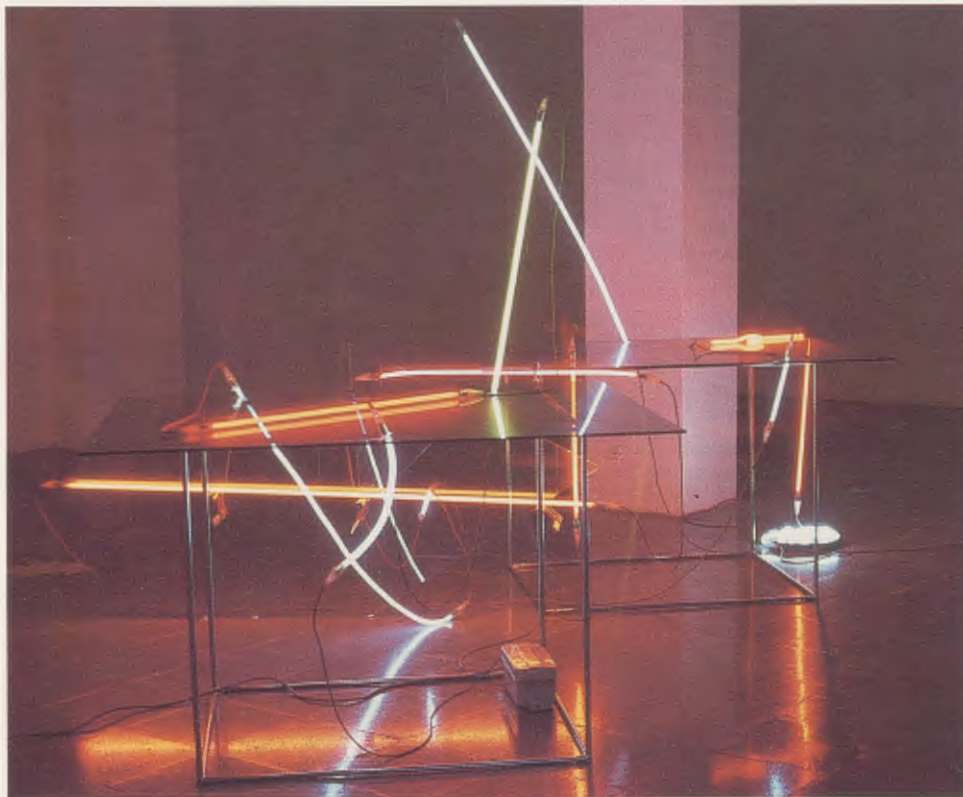
Mesa (fragmento). Vidrio, acero, neón y frutas. Colección particular. Madrid.



Mesas (instalación). Vidrio, acero, neón y cerámica. 1981. Destruída. Sala Metrònom. Barcelona.



Mesas (fragmento). Vidrio, acero, neón y cerámica. 1981. Colegio de Arquitectos de Canarias. Santa Cruz de Tenerife.



Mesas (instalación). Vidrio, acero, neón y cerámica. 1981. Destruída.

rior a la superficie de la placa de vidrio. Ello hace que la *Mesa* adquiera una solidez y gravedad que la distingue de, citemos como ejemplo opuesto, la *Mesa* realizada en el 81 (en realidad se trata de dos: *Mesas*), cuya fisicalidad parece desintegrarse a través de unos neones que, desafiando los vacíos y las quedades espaciales, se proyectan arbitrariamente dentro y fuera del espacio físico delimitado por ella. Una obra que, según Gloria Picazo, está «a medio camino entre la instalación y la escultura de fragmentos»³³.

La idea de las *Mesas*, remite a su significante primario esto es, a los soportes horizontales en torno a los cuales acontece el ritual culinario pero también se significa como espacios diversos: íntimo de conversación, de reunión, o de la soledad del trabajo individual.

Si bien es cierto que hasta entonces la producción del artista se definía dentro de los parámetros del arte de la instalación-ambiente, o de la instalación en sentido estricto, ahora Emperador inicia, con la realización de las *Mesas*, una etapa en el terreno de la instalación más propiamente objetual-escultórica³⁴. Al mismo tiempo, estas realizaciones pertenecen a una etapa en la que la luz, como elemento estético, pierde parcialmente su protagonismo (al contrario que en *Albero*, y *Electrografías*), para compartirlo y, a la vez, contraponerlo, con otros elementos ya mencionados, como el metal, vidrio, etcétera. La totalidad de estos componentes estéticos son concebidos en virtud de la funcionalidad escultórica de la obra.

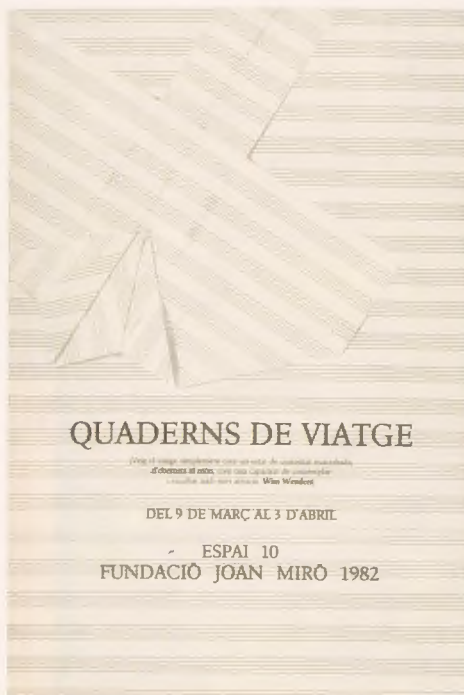


Vista de las instalaciones de *Mesas* y 1,2,3,4,5,6,7 en *Metrónom*. Barcelona. 1982.

³³ Gloria Picazo, «Leopoldo Emperador», en el catálogo de exposición *Leopoldo Emperador. Vestigios de un recorrido imaginario*, op. cit., pág. 10.

³⁴ Esta denominación «doméstica» nos permitirá, y por ello se justifica su recurrencia, una clasificación que aclare, al menos en parte, la versatilidad de combinaciones a la que se acoge esta modalidad. Así definimos con este término un tipo de instalación que potencia, *per se*, las cualidades de «envolvimiento» o *environment* propias de la escultura, a partir de la estrategia espacial de sus elementos.

EL CONCEPTO DE INSTALACIÓN EN EMPERADOR



Portada de *El quaderns de viatge*.
Catálogo de la exposición.

Es precisamente a mediados de los años 70 y en el transcurso de los 80 cuando se efectúan con más insistencia en España propuestas de arte «alternativo», en las que, dentro de un periodo ya postconceptual, las expresiones *intermedia* tienen un papel fundamental. Se suceden los proyectos de instalaciones, consolidados tras los primeros tanteos de la década anterior: de Antoni Muntadas, Francesc Torres, Albert Girós, Francesc Abad, Concha Jerez, las *performances* del canario afincado en Madrid Pedro Garhel, los conciertos y acciones del grupo Zaj (ya desde 1964), las propuestas de Nacho Criado, etcétera. En este desarrollo hay que contar con la importante labor de los distintos espacios, que colaboran, sin duda, en el fomento de estas actividades. Hemos de señalar principalmente en Barcelona: Metrònom, el Spai 10 de la Fundació Joan Miró, la Sala Vinçon, la Galería G, Universidad Autónoma (Espai B5-125); en Pamplona, Sala de Cultura de la Caja de Ahorros de Navarra; y en Madrid, la antigua Sala Amadís.

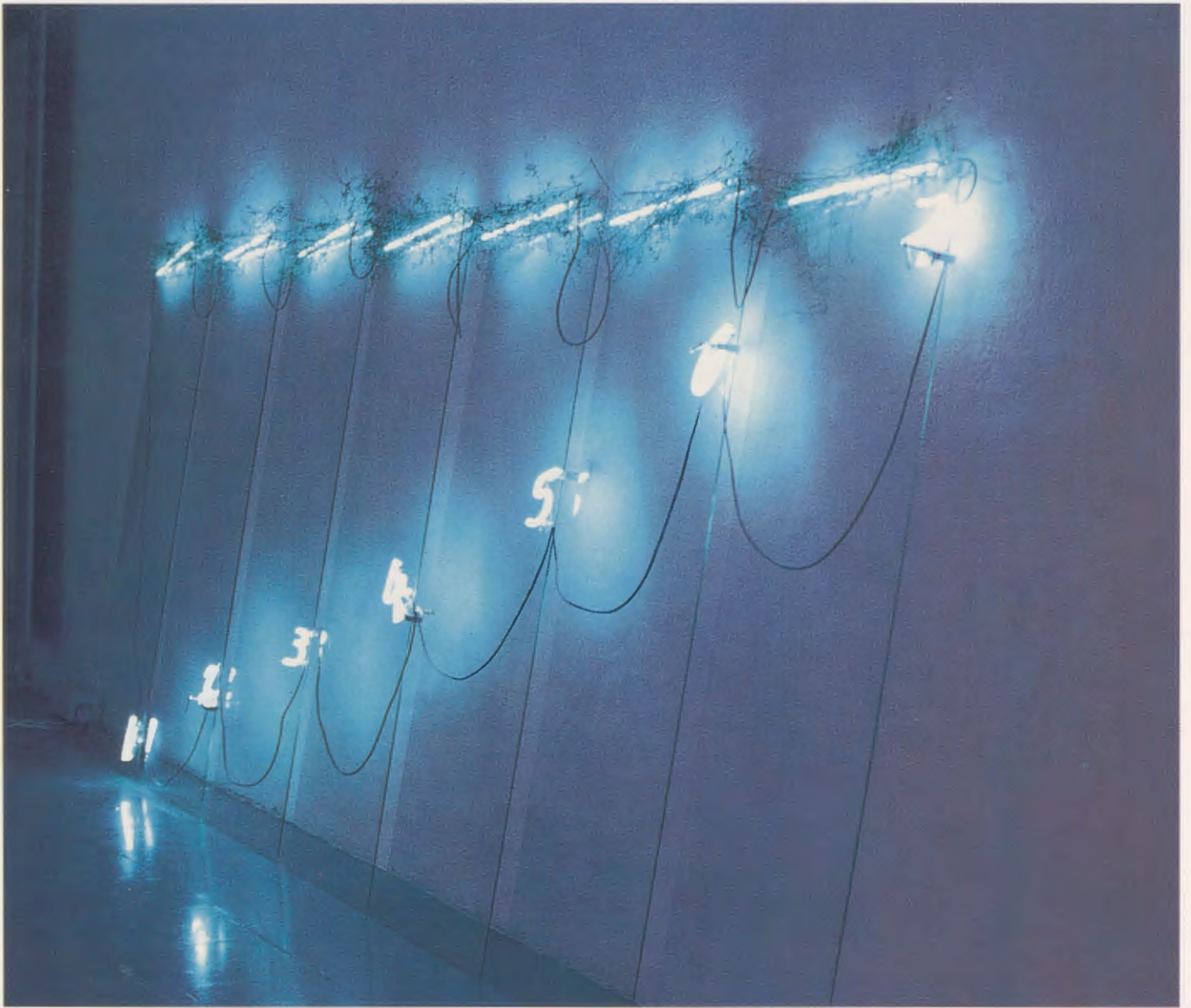
La actividad de Emperador también se contextualiza en el marco de estas actitudes estéticas, y por ello intervendrá, como veremos a continuación, en varios de los espacios expositivos a los que hemos aludido. En el 82, expone en Metrònom (octubre) y en la Sala de Cultura de la Caja de Ahorros de Navarra (noviembre). En la última presenta la pieza *Boschetto*, la tela de técnica mixta *Tartaruga Onktax*, un exponente de sus *Mesas* y también de *Electrografías*. En Metrònom muestra *Tartaruga Onktax*, *Electrografía IV*, y el proyecto de instalación de *Inner Lights and Trees*.

En 1.2.3.4.5.6.7., todo el montaje de la pieza se soporta en la pared de la sala, desplegándose en toda su horizontalidad a través de aquella. Siete neones entrelazados a ramas se sostienen perpendicularmente a la pared, alzándose sobre una serie de siete números, del 1 al 7, (notemos la redundancia numérica) cada uno de los cuales configura con su correspondiente número homólogo, siete cifras pareadas de dos dígitos, todas ellas escritas en neón. Estas ascienden en diagonal y en progresión numérica, desde el 11, situado casi a ras del suelo, a la altura que marca el primer neón, hasta el tope que delimita el último, correspondiente con el número 77. Sin embargo, todo es una ilusión óptica: solo existe una progresión simple de números que van del 1 al 7; pues sus imágenes se doblan al proyectarse en un espejo que hay detrás de ellos.

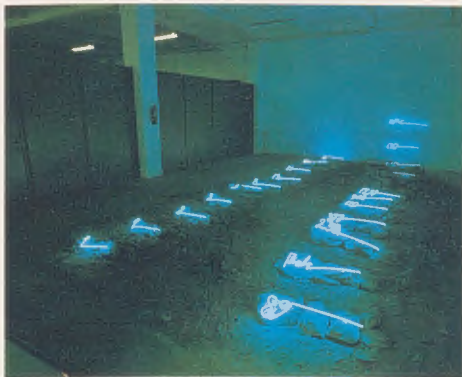
De nuevo se manifiesta la simbología, esta vez numérica: el «siete», engendro de un proceso sumatorio que no se resuelve sino en ambigüedad; o, quizá en perfección: nacido del cuatro, aferrado a la tierra, a la fisicidad de la materia, y del tres, eternamente espiritual (recordemos *Inner Light and Trees*, donde se sumaban las matrices numéricas del triángulo y el cuadrado). No obstante, sabemos que no es la primera vez que Emperador demuestra su obsesión por el poder evocativo de las letras, de las formas geométricas, y de los números; pero no sucede como manifestación primeriza esta complicidad «naturaleza-artificio», pues las ramas y los neones, o el feísmo estético de los cables, no solo acentúan la dimensión de lo efímero en su obra, sino también su obsesión por la luz, lo que G. Picazo calificó de «obstinación lumínica»³⁵.

Formalmente, la obra encaja con ortodoxia en la modalidad o alternativa

³⁵ Gloria Picazo, en el catálogo de la exposición *L. Emperador. Trabajos en neón, 1980-82*, editado por Sala de Cultura de la Caja de Ahorros de Navarra, Institución Príncipe de Viana, Pamplona, 1982.



1.2.3.4.5.6.7 (instalación). Neón, vidrio y ramas secas. 1982. Colección Tous de Pedro.



Instalación de Mario Merz en el Espai Poble Nou de Barcelona. 1990.

artística que se ha venido denominando, a pesar de sus detractores (y Emperador es uno de ellos), como «instalación», así, sin adjetivaciones, pues bien podríamos hablar de instalación-ambiente (Casa de Colón), instalación-objeto o instalación-escultura (*Electrografías* y *Albero*)³⁶. De todas formas, tanto si nos remitimos a esta pieza como a la totalidad de los proyectos de instalación de Emperador, podríamos categorizarlos bajo la denominación de «instalaciones tecnológicas», tal es el término que Gloria Picazo aplica a la totalidad de su producción en esta modalidad, y a la de otros que, como Joan Durán o Gabriel, «viene motivada por el deseo de encontrar puntos de confluencia entre arte y tecnología»³⁷. No obstante, si bien entendemos que, ciertamente, en este aspecto el debate técnica y arte ha supuesto la cuestión más significativa, no es menos cierto que tal aproximación genérica podría cumplimentarse, añadiendo las matizaciones pertinentes, según los casos³⁸.

De esta manera, en la obra *1.2.3.4.5.6.7.* no se advierte, en primer término, una concepción espacio-ambiental del terreno, puesto que al no desarrollarse la instalación en la totalidad, o ni siquiera, en la parcialidad del recinto transitable, sino que, por el contrario, lo hace en la superficie de la pared, impide que el visitante rastree, explore y perciba sensorialmente el terreno y la obra en toda su pluralidad perceptivo-visual (*1.2.3.4.5.6.7.*, solo permite un recorrido perimétrico). Por ello, la propia estrategia de la instalación no responde propiamente a la condición de *environment*, en tanto que se excluye un entorno que posibilite la interacción de sensaciones y de captación del espacio; sin que por ello omitamos el hablar de ciertas connotaciones ambientales, inherentes a la naturaleza lumínica del neón. En segundo término, la propia estructura de la obra carece de las condiciones propias para ser concebida como una instalación-escultura, o, si se quiere, de una instalación de carácter escultural; esto es, que posea carácter envolvente, condición que solo se daría si la obra fuese percibida desde diferentes puntos de visión. Sin duda, esta pieza no ocupa parte del espacio físico del espectador, lo que le confiere una marcada singularidad dentro de la praxis artística de Emperador en el terreno de la instalación.

³⁶ Por las mismas razones aludidas (*vid.* nota 31), procedemos a la clasificación de dichas categorías. Por otra parte, la flexibilidad terminológica propia de todo neologismo (y este lo es, pues se halla sujeto a los cambios terminológicos recibidos de la crítica literaria), así nos lo permiten.

³⁷ Gloria Picazo, «La instalació vista avui», en *Papeles de Campanar*, Valencia, junio, 1987, núm. 2, pág. 63.

³⁸ Es así que, al definir terminológicamente la instalación, subyace habitualmente una valoración crítica, por la cual se considera más conveniente hacer uso de una terminología u otra, dependiendo de la finalidad con la que el creador conceptualizó su obra, hecho que sin duda se obviará en su praxis mediante la configuración y el peso más o menos específico que le otorgue a los elementos de la instalación: técnicos, naturales, plásticos y/o ambientales, etcétera.

SOPORTES ALTERNATIVOS

La consideración del artista en el panorama artístico nacional, como un creador ligado a la actividad estética experimental, se ratificará nuevamente al ser invitado a participar en tres muestras colectivas de arte «alternativo», a las que se le convoca junto con otros artistas nacionales e internacionales: *Libros de Artistas* en 1982 y, al año siguiente, *Cuadernos de Viaje* y *Mail Art. Bienal de Arte 1983*. Estas tres iniciativas las englobamos aquí, aparte de ser representativas de modalidades artísticas que utilizan soportes no convencionales, por el hecho de permanecer próximas a nivel teórico, pues se encauzan, por determinadas razones que iremos viendo, en la dirección del arte conceptual; lo que se hace patente al subrayar la primacía del proceso ideativo frente a la objetualidad de la obra de arte, es decir, la actividad reflexiva de la tarea artística, mediatizada por la información estética de los textos. La



Sin título. Técnica mixta. 94 × 126 × 7 cm. CAAM. Las Palmas de Gran Canaria. 1984.



Sin título. Técnica mixta sobre madera. 100 × 100 cm. Iniciada por Emperador en 1984 y finalizada por Juan Luis Alzola (s.f.).
 Colección particular, Las Palmas de Gran Canaria.

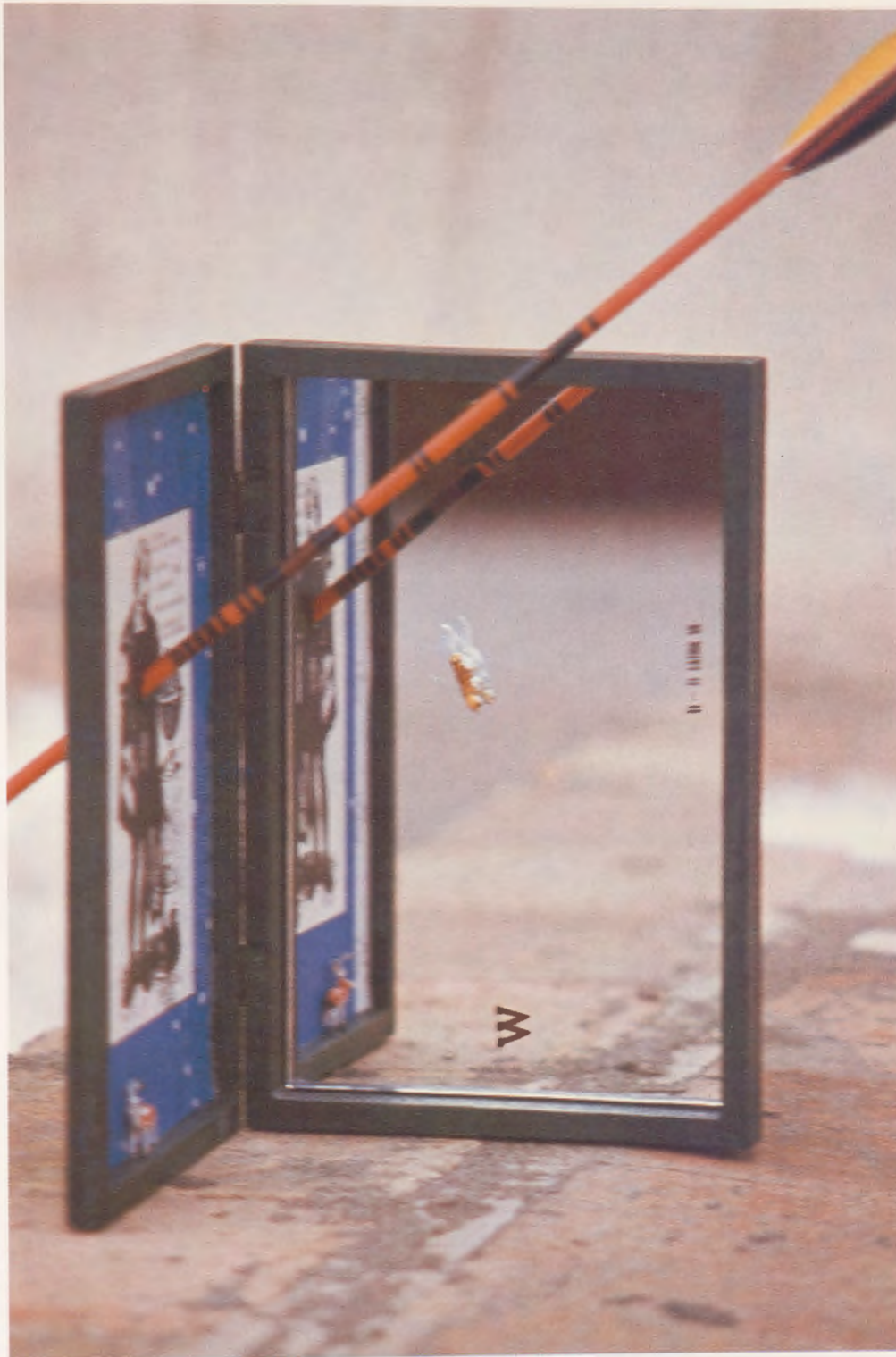
proximidad, por este motivo, también es estratégica, pues las propuestas conceptuales se sustentan en las declaraciones impresas (catálogos, folletos, documentos); los cuales, más que funcionar como complementos informativos, forman parte del fenómeno artístico. En *Libros de Artistas*, por ejemplo, el propio formato del catálogo no responde a las encuadernaciones convencionales de los libros de edición masiva, subrayando así la intencionalidad de la muestra. Al mismo tiempo, los textos literarios que en él se incluyen, cargan de significación teórica a este tipo de actitud estética. ¿Y, qué sería, por último, de la exposición *Mail Art*, si no presentara una documentación exhaustiva de todos los creadores que habían decidido comunicarse mensajes estéticos vía postal?

Así pues, iniciamos aquí un apartado en el que deberíamos añadir que el itinerario intelectual y experiencial del artista es, en sí mismo, un hecho creativo, y este puede encarnarse en el texto, entendido como una unidad de significación, pero en toda la amplitud conceptual del término; es decir, no solo como substrato lingüístico, sino también como expresión visual. El texto es el propio depósito conceptual del artista, y no importa qué medio escoge para expresarse: bien como documento, bien como expresión de un impulso narrativo que se materializa a través de los límites espaciales del papel paginado, ya como una redacción informativa o una carta; pero también el texto puede ser evocado (si aún insistimos en remitirnos a su acepción más restrictiva), por medio de su transformación en formatos diferentes a los convencionales. Podríamos pensar en las *Cajas* de Marcel Duchamp, Joseph Cornell, etcétera, como otra versión del libro de edición tradicional. Todas estas variantes conciernen a la expresión, y se significan como expedientes artísticos, tanto como lo sería la producción convencional del objeto artístico en sí, considerando que ambos son, en muchas ocasiones, la misma cosa (libros de artistas, las célebres *Cajas* antes mencionadas, etcétera). Con ello se configura una simbiosis entre la teoría y la praxis: el texto (literario o no), y la creación plástica. De este modo, las tres muestras reivindican la creación plástica en su sentido más amplio, al proponer otros soportes físicos diferentes a los tradicionalmente concebidos para la pintura y la escultura. El proceso creativo trasciende ahora las fórmulas artísticas convenidas, confirmando la intención de traspasar las repetitivas fórmulas de la pintura y la escultura.

Particularmente, en las exposiciones de *Libros de Artistas* y *Mail Art* (Arte Postal) se insiste en la idea del texto como espacio alternativo de expresión artística, y participan comúnmente del rechazo a los circuitos de comercialización de la actividad creativa, la política de las galerías de arte y de las editoriales, proponiendo que el arte sea transmitido directamente entre los artistas, o entre estos y el público, sin necesidad de intermediarios, a través del correo, como Arte Postal, o a partir de la autopublicación por el propio artista de su libro. En cuanto a los libros de artistas, que no siempre han de ser legibles ni funcionar como tales, son, como hemos dicho, obras de arte visual autopublicadas por sus creadores. Esta alternativa de la creación nace a principios de siglo, cuando los artistas utilizaban métodos de impresión modernos con el propósito de alcanzar el mayor público posible. Es un desafío, no solo a la comercialización del arte, sino, al mismo tiempo, al concepto de libro paginado y encuadernado convencionalmente. Del mismo modo, el Arte Postal



Ti-Ti *Eating Me* (detalle).



Ti-Ti Eating Me. Técnica mixta sobre madera. 1983. Colección particular. Fresno, California.



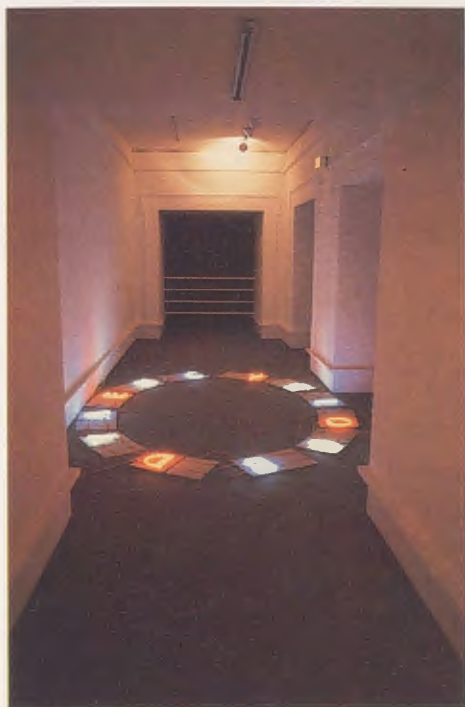
Enciclopedia (instalación). Neón y cartón. 1982. Propiedad del artista.

lleva la idea de la democratización del arte a su máximo extremo: cualquiera se puede considerar artista, tan solo ha de enviar sus creaciones vía postal, este y no otro, es el soporte convenido.

Emperador participa, pues, en las exposiciones *Libros de Artistas* y *Mail Art* en años diferentes y con producciones distintas. Pero como hemos visto, el soporte ideológico de las iniciativas es similar, no en vano el Arte Postal, cuyo pionero fue Ray Johnson (1943), constituyó una de las modalidades más inmediatamente predecesoras de los libros de artistas. Con referencia a estos últimos, recordemos que en España son pioneros Juan Hidalgo y Walter Marchetti (*Viaje a Argel*).

En *Libros de Artistas*, Emperador presentó la obra *Enciclopedia* (Sala Ruiz Picasso, Biblioteca Nacional de Madrid), junto a más de treinta libro-objetos de diversos creadores. *Enciclopedia* la conforman doce volúmenes que, emulando el formato convencional del libro comercial, se despliegan en el suelo en configuración circular. Cada uno de los doce volúmenes enciclopédicos se corresponde con una letra luminosa escrita en neón, perteneciente a las doce letras que conforman la palabra que da título a la obra. De nuevo, en esta creación se genera la significación simbólica a partir del geometrismo circular, que, a su vez, connota la condición laberíntica del proceso cognoscitivo humano. «La palabra podía leerse en sentido circular —señala Gloria Picazo— a modo de metáfora sobre el saber circular que engulle al hombre en un espacio y un tiempo, que son los suyos, pero también los de toda la humanidad»³⁹. Ahora bien, las letras que componen la palabra «Enciclopedia» no tienen sentido cabalístico, pues un recorrido circular posibilita su fácil lectura. Sin embargo, la rápida visualización de las letras no determinará, en una suerte de conocimiento infuso, la asimilación de su contenido. El saber se con-

³⁹ Gloria Picazo, en *Vestigios de un recorrido imaginario*, *op. cit.*, pág. 10.



Enciclopedia (instalación). Neón y cartón. 1982.
Propiedad del artista.

densa, sin embargo, tras el maquillaje lumínico de aquellas. La luz irradiada —aquí manifestación metafórica de la intelectualidad— apela al conocimiento: secreta comunicación destinada a explicar simbólicamente el mundo. Es así que el círculo ejemplifica el dinamismo psíquico e intelectual, y, consecuentemente, también los movimientos culturales producidos en la tierra; resolver los entresijos que de ello se deriva, corresponde al quehacer mental, siempre laberíntico, del conocimiento.

En *Mail Art*, Emperador expuso una *caja* (*Sin título*), como un gesto un tanto singular (no raro, pues aquí el criterio es amplio), dentro de una muestra en la que abundan, principalmente, dibujos sobre papel, carteles, poemas, *collages*, libros de artistas, postales, fotografías, fotocopias y revistas. La caja-objeto de Emperador contiene elementos de apariencia vetusta: una regla, un periódico internacional y una referencia al mapa mundi. Curiosamente, en *Cuadernos de Viaje*, también presentará un objeto de dos tapas que se cierran, esto es, un maletín, que remite a la idea del viaje convocada por el título y la muestra. La exposición, ubicada en el *Espai 10* de la Fundación Miró, transcurrió en el largo periodo de ocho meses, tiempo en el que se pretendía que los visitantes realmente «viajaran» —de hecho se menciona la subida a Montjuïc como parte integrante del viaje— por un recorrido expositivo que constituía verdaderamente una aventura: pasadizos recreados por donde transita el público, montajes audiovisuales y experimentales, teatro, música, *performances*, etcétera. Intervienen ochenta y ocho artistas nacionales e internacionales, entre los que se cuentan, solo por mencionar algunos, Noel Cuin, Carles Pujol, Marta Sentis, Miquel Navarro, Francesc Abad, Miquel Barceló, Concha Jerez, etcétera.

El maletín, forrado con patrones del *Burda* y lleno de pinocha, contiene también objetos diversos: una circunferencia, un marco metálico, un cuaderno, y las letras «C» y «A» escritas en neón. La herencia conceptual de las *Cajas* de Duchamp, Joseph Cornell, Salvador Dalí, Luc Peire, ... que mencionaba Eduardo Westerdahl como «expresión de la aventura de la imaginación (...), del contacto inminente con lo desconocido, y del choque con lo maravilloso»⁴⁰, pervive en Emperador como un modo de documentar ideas y expresarlas creativamente.

Habíamos señalado que el artista presenta un exponente de sus *Mesas* en la muestra *Fuera de Formato*, celebrada en Madrid en 1983. Cabría remitirnos de nuevo a ella, tan solo para advertir su afinidad, a modo de *continuum* teórico, con las exposiciones colectivas que hemos mencionado recientemente, en especial con las efectuadas en el mismo año: *Cuadernos de Viaje* y *Mail Art*. Con ello apuntamos el propósito de inscribirla junto a las que, de modo expreso, subrayan la versatilidad y la fuerza expresiva de las propuestas concenientes al arte alternativo; o, en otras palabras, a las que, como dice Picazo con referencia a *Fuera de Formato*, se «trabaja en otros campos fuera de los formatos habituales»⁴¹. Esto se explica en el catálogo correspondiente a esta última exposición que mencionamos, al expresar que «desde finales de los años sesenta, se inician en España una serie de prácticas que redefinen y cuestionan los soportes tradicionales y sus formatos. Consecuencia de ello es el abandono, sustitución o simultaneidad de dichos soportes, por otros medios de tipo material y conceptual»⁴². Con referencia a esta muestra, pero también con pretexto de la misma, Simón Marchán nos hablará, no de un arte alterna-

⁴⁰ Eduardo Westerdahl, «La Caja», en *Papeles Invertidos*, catálogo de la exposición *Tocador de Arte. Papeles Invertidos*, Santa Cruz de Tenerife, 1979.

⁴¹ Gloria Picazo, *op. cit.*, pág. 10.

⁴² En «Trayectoria de una propuesta», en el catálogo de exposición *Fuera de Formato*, Madrid, 1983, pág. 7.

tivo, ni siquiera de una «Alternativa», sino que preferirá referirse a actitudes estéticas, no nuevas, a las que los artistas prefieren acogerse por la utilización de soportes físicos poco convencionales. «También carecería de sentido —dice con respecto a estas actitudes— que, por su parte, se ofertasen como 'Alternativas' a nada. Estamos bastante cansados de las alternativas que siempre acaban por excluir o incumplir las bondades de sus promesas. Incluso sería oportuno dejar a un lado este u otros términos similares que, aun rebajados a minúscula, pudieran evocar más los fantasmas desvanecidos de un pasado no muy lejano que la hodierna diseminación artística»⁴³.

Con esta suspicaz observación de Simón Marchán, finalizaremos este apartado, no exento empero, de algunos «saltos» en la cronología de la actividad creativa de Emperador, hecho que se justifica por las razones que venimos aludiendo. Restaría mencionar, no obstante, la muestra de 1984: 70/80. *Una Colecció d'Àrt Alternatiu* (sala Hortensi Guëll), en la que Emperador se presenta junto a veintiséis artistas más, entre los que citaremos: a Francesc Torres, Eugenia Balcells, Antoni Muntadas y Carles Pazos. En ella se presentó, por falta de espacio expositivo, tan solo la documentación fotográfica de la instalación 1.2.3.4.5.6.7. que, recordemos, se exhibió por primera vez en Metrònom, en el año 82.

EL ESPACIO BIDIMENSIONAL

Desde la llegada de los socialistas al poder en el 82, se habían proyectado diversas iniciativas culturales, parte de ellas destinadas a fomentar la plástica canaria en el exterior. El Gobierno socialista de Canarias asume esta responsabilidad, y en 1984 la Consejería de Cultura de Canarias proyecta una exposición en Nueva York: *Canarias 84*. Emperador es seleccionado por dicha institución cultural para exponer junto a ocho artistas canarios⁴⁴.

Díaz-Bertrana declara con respecto a los que allí exponen: «Los creadores canarios ponen el acento en el sentido táctil de la luz meridional, en la alterancia de tensiones y vacíos y en el enraizamiento con la tradición cosmopolita local». Apunta, asimismo, que las propuestas allí presentadas condensan una versatilidad, propias de unos autores que, viviendo el desencanto de la posconceptualidad, nutren su estética de planteamientos heterogéneos en «la coexistencia de bestialidad y preciosismo, de mitología y asfalto, de lo culto y lo prosaico»⁴⁵.

Emperador muestra tres telas con técnica mixta y neón: *Letx = x*, *Tartaruga Onktax*, que habían sido presentadas en el año 82 en el espacio de Metrònom, y *Sin título* en el 83. A su vez, estas se habían exhibido en la exposición *Descubierta 83*. Hasta ese momento nos hemos referido tan solo a la actividad de las instalaciones del artista; sin embargo, a partir de dicho año recurrirá también, alternando ambas expresiones, al soporte de la tela, o, en otros casos, al papel o al lienzo. En definitiva, estas constituyen superficies materiales que le sirven para expresarse en términos más plásticos, más sensuales. Esta nueva dirección no será óbice para que continúe desarrollando sus planteamientos espaciales, así como la problemática del *environnement*, porque en estas

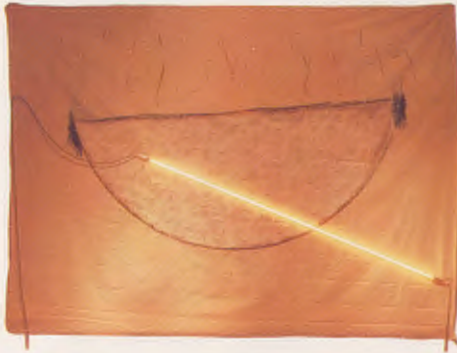


Tartaruga Onktax. Argón y técnica mixta sobre tela. 1982.

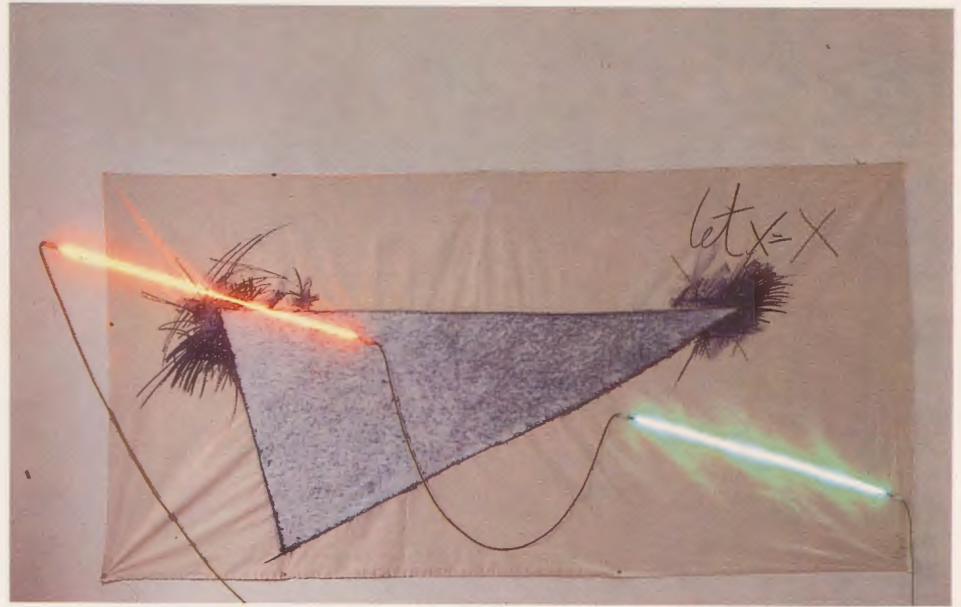
⁴³ Simón Marchán Fiz, «Después del naufragio...», en el catálogo de exposición *Fuera de Formato*, Madrid, 1983, pág. 9.

⁴⁴ Junto a Emperador exponen: Antonio Zaya (Las Palmas de Gran Canaria, 1954), Ernesto Valcárcel, Fernando Álamo, Gonzalo González, J.A. García Álvarez (Las Palmas de Gran Canaria, 1954), Julio Cruz Prendes, José Dámaso (Agaete, Gran Canaria, 1933) y Juan José Gil.

⁴⁵ Carlos Díaz-Bertrana, catálogo de la exposición *Canarias 84*, Consejería de Cultura, Gobierno de Canarias, mayo de 1984, págs. 5-6.



Sin título. Técnica mixta y neón sobre tela.
115 × 200 cm. 1982.



Letx = x. Neón y técnica mixta sobre tela. 300 × 150 cm. 1982. Destruída.

⁴⁶ Es precisamente por esta coherencia conceptual por lo que, intentando no incidir en operaciones clasificatorias de signo formalista (que estarían justificadas, quizá, en otro artista y, sobre todo, en otra tendencia cuyo *leitmotiv* no fuese el concepto, la ideación de la obra), preferimos no establecer una nueva etapa en su creación. O. Franco, sin embargo, apunta que «hacia 1985 se detecta una nueva etapa», remitiéndose a la incorporación, por vez primera, de pieles, como elementos naturales, junto al neón de naturaleza artificial (*op. cit.*, pág. 19). No obstante, pensamos que esta afirmación (elementos naturales-artificiales), no solo *no* avala la existencia de una nueva etapa, sino que, además, corrobora la coherencia conceptual que hemos señalado.

⁴⁷ Fernando Castro Borrego, «Después de Millares», en *El Urogallo*, Madrid, diciembre 1988/enero 1989, pág. 104.

⁴⁸ Orlando Franco, *op. cit.*, pág. 20. Por el mismo motivo que el anteriormente expuesto, no estamos de acuerdo en que «se evidencia una transgresión», aunque sea «como hecho volitivo y método de trabajo respecto a su proceso creativo»; puesto que esta afirmación se contradice con la que el mismo O. Franco dice acto seguido: «existe, por tanto, una identificación con sus postulados genéricos».

superficies se analizan experiencias visivo-perceptivas que, sorprendentemente, también envolverán —no físicamente, pero sí sensorialmente— al espectador. En el 83 realiza *My love wounded dead* (Leopoldo E. 1981-1983) y el lienzo *1,2,3,4,5,6,7 (7 Siete)*; al año siguiente, *De cuando J.L. decapitó a Fan-Fan en un corto arrebató de ira, y...* (Galería Vegueta y Círculo de Bellas Artes de Tenerife); en el 85, *Lo que nos quedó de la noche*, y por último, en 1986 presenta diversas telas, papeles y lienzos en la exposición individual *Oekoumene*.

Iniciaremos, pues, un apartado, en el que también supeditamos la continuidad cronológica en virtud de sistematizar toda su producción efectuada a partir de estos soportes que, lejos de significarse como una alternativa conceptual a su actividad en el terreno de la instalación, se desarrolla a modo de *continuum* de su propia poética⁴⁶. En este sentido, remitiéndonos a la totalidad de su praxis artística, estamos de acuerdo con la valoración de F. Castro, cuando dice que «lo que prevalece es la voluntad de experimentación conceptual y lúdica. Sin desviarse un ápice de esta trayectoria, ha ido depurando cada vez más el contenido poético de sus propuestas ambientales, en las que el uso del neón cumple la función de dotar al espacio escénico de un aura enigmática e íntima»⁴⁷. O. Franco apunta asimismo que «Emperador ha sentido, a veces, la necesidad de recuperar el soporte plástico tradicional, el marco físico del cuadro, impulsado por un afán de redescubrir la sensualidad de la materia pictórica (*Letx = x* 1982; *Lo que nos quedó de la noche*, 1985). En este sentido se evidencia una transgresión, como hecho volitivo (*sic*, creemos que quería decir «volitivo») y método de trabajo, respecto a su proceso creativo; sin embargo, también es evidente que la concepción final permanece inalterable: son la luz y el espacio junto al color, los elementos que fundamentan esta reflexión plástica. Existe, por lo tanto, una identificación con sus postulados genéricos»⁴⁸.



Mario Merz: *Templo robado por los abismos*. 1981.

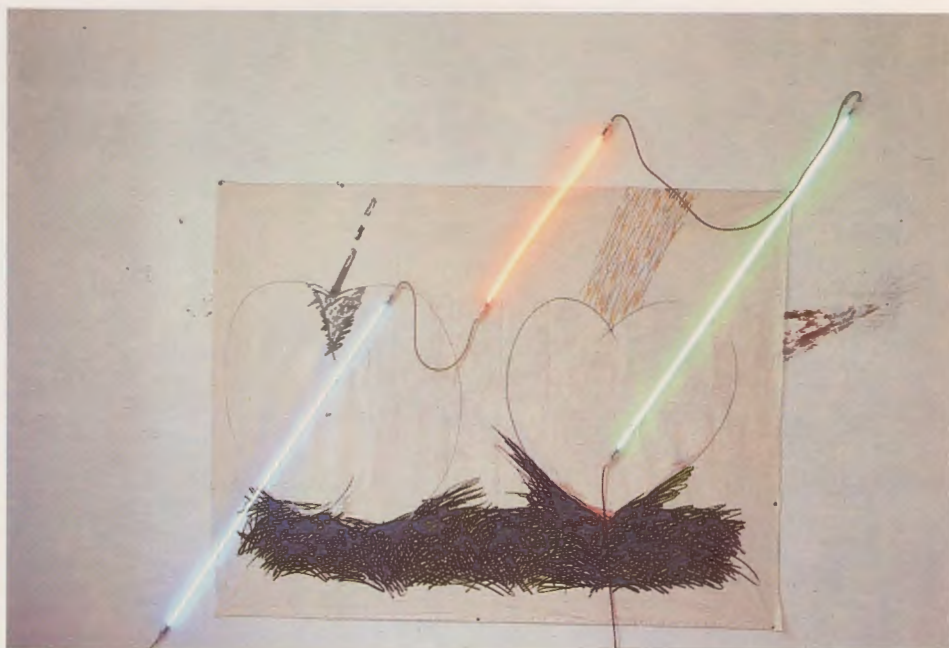
F. Castro mencionaba la funcionalidad del neón en el «espacio escénico». Sin duda, este espacio físico y fenomenológico no lo conceptúa Emperador en la praxis artística solo a partir de la tridimensionalidad de las instalaciones, sino que también se significa en la bidimensionalidad de las superficies tratadas. El espacio «pictórico» es sustituido aquí por el espacio «visual»; y es específicamente esta peculiaridad, la que lo hace partícipe de los postulados de la estética del Espacialismo; si bien, no en la adopción formal de las convenciones que definen a esta tendencia (ausencia de figuración y composición, falta de referencialidad extrínseca; búsqueda de la tridimensionalidad: agujeros y cortes de Fontana, superficies veladas por el color de Rothko...), sí como intervención conceptual, mediante la restitución de la pintura, como base matérica del cuadro, por la «atmosfericidad» emanante del neón, que en los espacialistas vendría a significarse en el uso de cromatismos fluidos, para lograr los mismos propósitos. Pensemos que Rothko había desarrollado una peculiar conceptualización del espacio, al sustituir la seducción matérica del color, su funcionalidad plástica y voluptuosa, por otra de cromatismos vaporosos, que desvelaban, perceptivamente, otra realidad más inmaterial, más etérea.

En este sentido, la forma de espacializar la tela en Emperador se muestra a través de la luz neónica, lo cual conlleva, como decíamos, una «atmosfericidad» que se aleja del espesor físico de la pintura; espacialidad que no ha de concretarse necesariamente en el alcance tridimensional de Fontana, o en lo etéreo de Rothko. Es, en definitiva, una forma también de ampliar, perceptivamente, las cualidades físicas del espacio.

Habría que destacar, pues, el elemento plástico-luminoso de sus telas. La incidencia perceptivo-luminosa se halla en ellas, no a modo de ficciones, de engaños ópticos (perforaciones de superficies), sino factualmente, en la pro-



Sin título. Técnica mixta y neón sobre tela. 100 × 70 cm. 1982. Las Palmas de Gran Canaria.

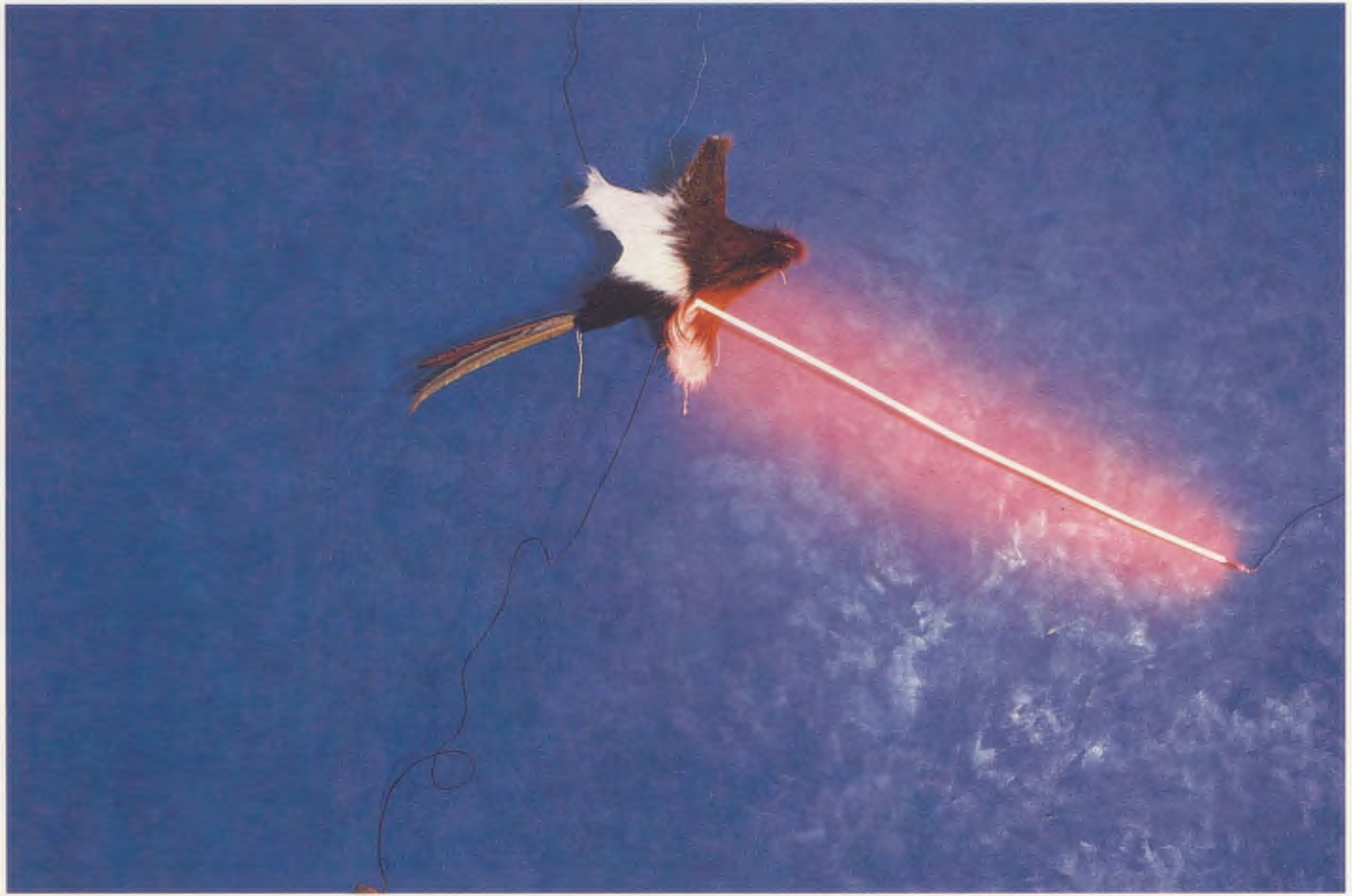


Sin título. Neón y técnica mixta sobre tela. 200 × 150 cm. 1982.

pia irradiación físico-lumínica del material. Por este motivo se puede hablar «de dotar al espacio escénico de un aura enigmática e íntima», o «de materiales al servicio de una concepción estética silente y ascética»⁴⁹. Ascetismo, intimismo, silencio, aura o enigma, son categorías psíquico-sensoriales suscitadas en el espectador por las transformaciones espaciales de la luz. Remitámonos a *Lo que nos quedó de la noche*: la figura de la Luna, mediada entre el creciente y el menguante, pende de un estilizado neón, como si este la quisiera salvar de su caída en las aguas marinas. El mar de sus islas es una fijación vivencial; mientras que la Luna y el neón, entrelazados por un eterno abrazo, dejan desprender sus haces lumínicos despertando así dos realidades: la inalcanzable y la mundana. La luminosidad lunar esta sujeta a la ley finita del devenir: su fase creciente y decreciente, mientras que la del neón depende del devenir humano en su finita, pero regenerada existencia; de su fuerza rectora, de su quehacer evolutivo.

En estas superficies, los neones se ciernen sobre medias lunas (*Lo que nos quedó de la noche*), semicírculos (*Sin título*, 1982), o sobre triángulos (*Letx = x*). Y en todas ellas se introducen componentes gráficos: signos, grafismos gestuales (a modo de tachaduras), que en otras ocasiones son serpenteantes y filiformes (*Tartaruga Onktax*) y, por último, números; todo ello aparece unido a estos finísimos neones que irradian luces coloreadas (rojas, anaranjadas,...). Dichos componentes cargan su obra de contenido poético y de sensualidad, el cual, sin embargo, no viene dado por su «fisicidad» (empastes, rugosidades,...), atributo que se omite por completo (pensemos, por ejemplo, que la totalidad de sus telas son acromáticas), sino por la sugestiva luminosidad irradiada por los neones y por los elementos gráficos que hemos señalado. Y es que, como él mismo afirma, «el neón posee un poder erótico», «su luz —dice—

⁴⁹ Carlos Díaz-Bertrana, catálogo de la exposición *Canarias 84*, Consejería de Cultura, Gobierno de Canarias, mayo de 1984, pág. 6.



De cuando J.L. decapitó a Fan-Fan en un corto arrebatado de ira y... Óleo, neón, piel, plumas y alambre sobre tela; piedra y césped sobre suelo. 200 x 300 cm. 1984. Destruído.



Lo que nos quedó de la noche. Neón y técnica mixta sobre tela. 190 × 140 cm. Colección particular.
Las Palmas de Gran Canaria.



Sin título. Acero, piel y neón. 1983. Destruída.

te baña, tal como sucede en la acción de vestirse: la sensualidad táctil de sentir un vestido, una camisa, cualquier ropa que se desliza por el cuerpo»⁵⁰.

En *My love wounded dead* y en *De cuando J.L...* se insertan pieles, dejando de lado, aunque su incorporación haya sido muy tímida, la actividad gestual y sígnica de las superficies. En contraposición a esa ligereza, intervienen las pieles para conferirle una mayor condición táctil, a la vez que pesadumbre y «humanidad» a la pieza. F. Castro piensa que la incorporación de este elemento natural, así como otros, tales como el almagre o las ramas, que ya hemos visto aparecer en numerosas ocasiones en su obra, no constituye tanto

⁵⁰ Emperador, conversación sostenida con el artista en mayo de 1991.



My love wounded dead. Piel, neón y acero. 1983. Destruída.

un compromiso «con el pasado aborigen (a pesar —dice— de la introducción de pieles en su última obra), como con la realidad social, una realidad que al expresarla plásticamente revela su esencia contradictoria, desgarrada». También afirma que la introducción de pieles en las mismas carece de las connotaciones históricas que informaban las de Millares, y «tampoco cabe hablar en este caso de un mensaje de denuncia referido a la dictadura». Asimismo, prosigue justificando lo anterior a partir de las palabras de Emperador: «El regreso a las pieles, por ejemplo, implica un carácter catastrofista, momificante, irónico [y aclara Castro que Emperador alude al tema de la muerte: estas pieles son mortajas, como las que utilizaban los antiguos pobladores de las islas en sus enterramientos], como lo tienen la obra y los escritos de Millares. Todo ello conectado con un contexto de miseria tercermundista»⁵¹. Sin embargo, el mismo crítico matiza que la ironía de Millares se nutre del dolor, aunque, más que ironía —aclara— cabría hablar de su talento «trágico»; mientras que la de Emperador se genera a partir de un contexto que ya se halla de espaldas a aquella situación de angustia (la dictadura franquista que ahogaba a Millares). En Emperador aquella nace de un contexto social tercermundista, amargo, sí, pero unido por otro lado a la desfachatez de la grandilocuencia urbana de signo cosmopolita de la ciudad de Las Palmas (la incorporación de neones). Por tanto, se trata de una ironía que bebe de otras fuentes y, por otro lado, es más estudiada, más fría (si consideramos que en Millares la había) en cuanto se solventa partiendo de una reflexión que, por la perspectiva histórica, ya se halla curada de heridas (si es que, por otra parte, las hubo)⁵².

Dejemos así este soporte y el de la tela para dar paso al *médium* del lienzo. En la colectiva *7 Siete* (1985), celebrada en la ciudad de Las Palmas, exhibe Emperador el lienzo *1,2,3,4,5,6,7* (recordemos la instalación *1.2.3.4.5.6.7*). En ella exponen, igualmente, Fernando Álamo, Julio Cruz Prendes, J.A. García Álvarez, J.J. Gil, Joserromán Mora y Paco Sánchez. Los cinco primeros mencionados ya habían expuesto con Emperador en el año anterior (*Canarias 84*). Los artistas de *7 Siete* se presentan de nuevo, como en *Canarias 84*, con la pretensión de proyectarse —dice Díaz-Bertrana— al exterior, pero esta vez sin salir de las islas. Sus propuestas son heterogéneas, aunque en todos ellos «aparecen —dice el mismo autor— contaminaciones del entorno: la temática y el color en la pintura de García Álvarez, ciertos elementos de la vegetación son incorporados por Fernando Alamo, Juan José Gil hace del aislamiento un emblema, el primitivismo y colorido de Paco Sánchez, la sensualidad con insinuaciones pornográficas de Joserromán o de la diafanidad de Julio Prendes»⁵³.

Emperador en esta como en tantas otras muestras se singulariza de sus compañeros, al presentarse siempre con creaciones que informan la línea más experimental. En *1,2,3,4,5,6,7* muestra un lienzo en el que, podríamos decir, produce una sensación de *horror vacui*, si no fuese por la intencional oquedad pictórica que se distribuye en el centro del mismo; condición ilusoria que le proporciona cierta espacialidad. Los siete números de neón, que se proyectan en diagonal (no del todo *ortodoxa*) a través del lienzo, van descendiendo en progresión numérica, a partir del capitel columnario, del 7 al 1; o, si se prefiere, ascienden, del mismo modo y a partir de la cabecera del lienzo, del 1 al 7.



Reproducción de la cubierta del catálogo de la exposición *7 Siete*.

⁵¹ F. Castro, «Retrato, geografías y soledades», en el catálogo *1983* en Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1983, págs. 53-54.

⁵² *Ibidem.*, pág. 55. Mientras que la explicación que aquí se expone, con referencia a la condición irónica de Millares, se acoge a la versión de F. Castro; la que él mismo ofrece de Emperador no es más que mi interpretación personal de un mensaje que, creo, subyace tras la concatenación metafórica que él establece.

⁵³ Carlos Díaz-Bertrana, catálogo de la exposición *7 Siete*, Consejería de Cultura, Las Palmas de Gran Canaria, junio 1985.



1.2.3.4.5.6.7. Óleo y técnica mixta sobre tela, neón y escayola. 1983. Propiedad del artista.

Esto lo hacemos notar, ya que forma parte del juego visual-conceptual que desarrolla gran parte de su producción; el mismo que percibimos al comprobar la inserción de dos elementos clasicistas, como la columna jónica de la base y la cornisa de la superficie que, remitiéndose al pasado histórico, se conforman a modo de paradoja con la contemporaneidad que es propia de los números de diseño técnico. Estos son elementos referenciales que representan dos momentos culturales de la Humanidad, —y aquí no cabe matizar— absolutamente dispares. No tendríamos sino que dejarnos trasladar en el tiempo para sentir la evocación de la diáfana luz mediterránea, y luego adentrarnos en la artificiosa luminosidad del neón. Por otra parte, los números se relacionan entre sí a través del cable que los engarza; lo que de nuevo proclama su predilección por los materiales «pobres».

Desde 1981, Emperador no había vuelto a realizar ninguna exposición individual pero lo hará de nuevo en el 86, como respuesta de una beca que le fue concedida por el Gobierno Autónomo de Canarias y por el Cabildo Insular de Gran Canaria. En la exposición individual *Oekoumene* (1986) presenta dieciocho obras efectuadas con técnica mixta sobre lienzo y papel. Sin embargo, en el proyecto originario, esta obra debía complementarse con una intervención en el espacio, como extensión de sus proyectos sobre la superficie; pero finalmente no se realizó. El catálogo lo diseña el propio artista, mientras que el contenido literario fue escrito por él y sus compañeros Juan Alzola y Luis Ayala, articulándose este, valga la expresión, a modo de «cábala» conceptual. Esto tiene su explicación: la aparente arbitrariedad con la que se articulan pensamientos, ideas y textos que allí se imprimen, no son sino evocaciones del mundo imaginativo, intelectual y vivencial del artista. Allí se dan cita bocetos, dibujos y textos explicativos que aluden a repertorios arcaicos, referencias al espacio geográfico, al rastreo, la exploración, la aventura; junto a esto se entremezclan también sus emociones, forjadas en los sosegados ambientes de la intimidad: una sala con una mesa y una taza de café (*Todo se hunde en la mesa-montaña-mar* y *Café con palmera*). Muchas de estas alusiones a recorridos nunca las llegó a realizar Emperador, queremos decir, nunca físicamente, pues mentalmente viajó por inhóspitas tierras. El propio título *Oekoumene* nos hace postular que se trata de tierras extrañas, exóticas: *Oekoumene*: la tierra habitada. «Este término —anuncia Emperador— recobra una de las grandes preocupaciones de los sabios de la antigüedad: definir las zonas habitables de una vida más allá de los océanos, el *Oekoumene* se limitaba para la mayoría a la parte explorada de la zona templada, más allá de la cual, las zonas tórridas y glaciales no abrigan vida humana alguna³¹.

Intuimos que su disponibilidad hacia la ensoñación procede de un hondo sentir de inconformismo que, por otra parte, no deja de estar mediatizado por cierto idealismo. Ciertamente, el artista siempre había declarado que las islas se configuraban como un «medio hostil para la práctica del arte»; de ahí que estas tierras signifiquen para él una huida (esta sería la experiencia imaginativa a la que aludimos), pero también un reencuentro (la experiencia vivencial), pues esta fantasía topa finalmente con su realidad isleña, a la que se remite mediante la evocación de determinados paisajes y elementos autóctonos de dicha geografía (el mar, la palmera, la montaña,...). Con todo, sus viajes «hacia geografías imaginarias» constituyen una «vivencia» no compar-



Mesalítica. Técnica mixta sobre tela. 170 × 140 cm. 1985. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria.

³¹ Emperador, «Oekoumene. 'La tierra habitada'», en el catálogo de exposición *Oekoumene*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Comisión de Cultura, mayo, 1986.



Café con palmera. Técnica mixta sobre tela. 200 × 200 cm. 1985. Patrimonio del Gobierno de Canarias.



Nativos. Técnica mixta sobre tela. 200 × 140 cm. 1985. Colección particular.
Las Palmas de Gran Canaria.



Nativos it's. Técnica mixta sobre tela. 200 × 140 cm. 1985. Patrimonio del Gobierno de Canarias.



Pájaro de oro atrapado en un halo. Técnica mixta sobre tela. 200 × 200 cm. 1985
Propiedad del artista.

tida pues parte en solitario, en una única nave, como un marinero que se adentra en una aventura incierta⁵⁵.

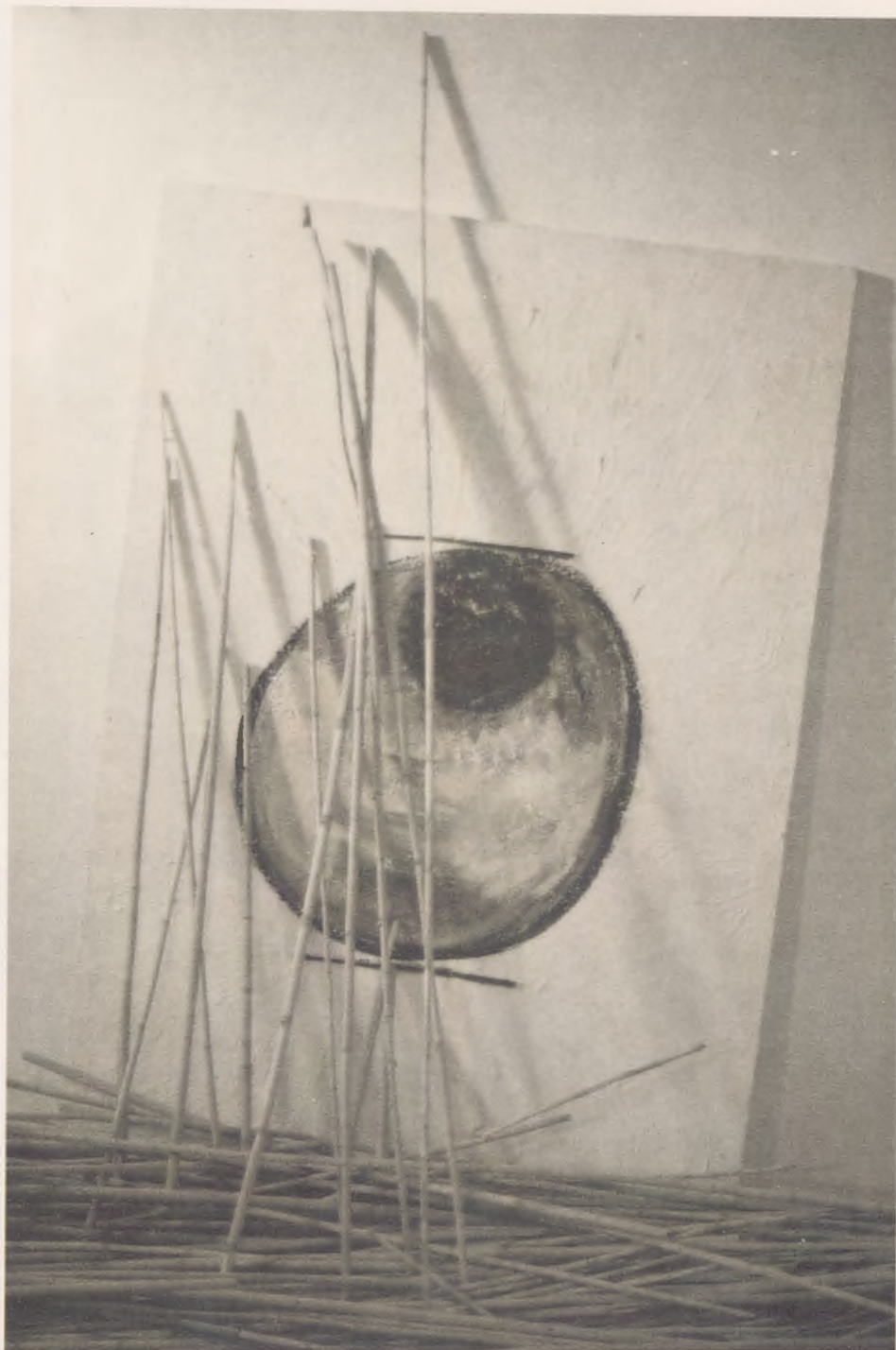
En el boceto que acompaña al lienzo *Café con palmera* (ambas realizaciones efectuadas en el 85), el artista explicita sus pensamientos en breves notas que se agolpan en los extremos circundantes al dibujo, en el que figura una mesa triangular donde se posa, próximo a uno de sus vértices, una taza de café, a la vez que se dibuja en uno de sus bordes una florecilla roja (que él llama «palmera de plástico»). En sus notas, se puede leer: «El reducido espacio de la mesa está sujeto a especulaciones geográficas, tal como una geografía a explorar, a indagar y descubrir», o también: «mesa una geografía imaginaria (...) los procesos mentales a los que me obliga, son procesos vitales». Y en el boceto de *Todo se hunde en la mesa-montaña-mar* dirá: «La mesa, bien podría ser un espacio geográfico donde los fenómenos de percepción naturales son controlados e incontrolados. La mirada no es ajena a la distinción de las dimensiones (...) Las palmeras de plástico: lo natural puede llegar a ser minimizado por los procesos intelectuales (...) la mesa-montaña-mar donde todo se hunde»⁵⁶.



Mesopotámica. Técnica mixta sobre tela.
200 × 340 cm. 1985. Patrimonio del Gobierno de Canarias.

⁵⁵ Emperador, «Leopoldo Emperador: la geografía de la memoria», entrevista sostenida con Orlando Franco, *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 11 de mayo de 1986.

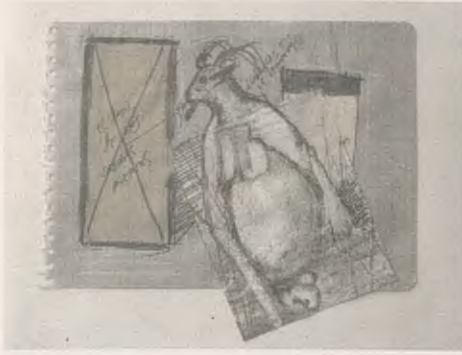
⁵⁶ Emperador, «Oekoumene. 'La tierra habitada'», *op. cit.*



Último vestigio. Técnica mixta sobre tela y cañas. 190 × 140 cm. 1985.
Propiedad del artista.



Cucaña I y Cucaña II. Técnica mixta sobre tela. 200 × 70 cm. 1985.
Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria.



Animal en el sendero. Técnica mixta sobre papel. 18,5 × 21,5 cm. 1985. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria.

La temática de las mesas es, por consiguiente, una constante en su obra, si bien, en este caso, carecen, plásticamente, de la tridimensionalidad habitual de sus instalaciones. Las mesas se presentan como objetos en torno a los cuales se saborean conversaciones, se idean proyectos... Emperador apunta que «en toda mi obra, hay un tema que siempre he tocado, y es la mesa. Le he dado el tratamiento de una geografía a explorar. Y es que sobre ella suceden acontecimientos: están la taza, el cenicero, el periódico. Pero es tan cotidiano, tan próximo, que no le prestan atención, no tienes perspectiva para analizar lo que sucede ahí, en ese espacio. A partir de ahí, de esa obsesión tan cotidiana, surgieron los cuadros de la última exposición (se refiere a esta que estamos redactando), donde la protagonista era la mesa —y donde la instalación que había de haberla acompañado, y que no se hizo por falta de espacio, era la geografía a recorrer—, y en ella, la perspectiva estaba totalmente distorsionada, no había una relación de dimensiones⁵⁷.

LAS GRANDES INSTALACIONES

En el período que comprenden los años 87 al 89 acontecen las exposiciones de mayor envergadura física y conceptual del artista. En ellas se dan creaciones que operan en espacios de dimensiones considerables, deudoras de ambiciones conceptuales de igual calibre. Aquellas son: *Una obra para un espacio* (*Depósito de abastecimiento de ideas*) y *Frontera Sur* (*Oekoumene*), ambas efectuadas en marzo de 1987; *Vestigios de un recorrido imaginario* y el *I Festival de Video* (*Hacia el paradigma*), en el 88, y *Mareas* en el 89.

En la exposición del año 1987, *Una obra para un espacio*, realizada cuatro años después de su exposición en *Fuera de Formato*, el espacio al que se alude en el título de la muestra debía ser el antiguo Depósito del Canal de Isabel II en Madrid, edificio de arquitectura industrial construido a principios de siglo por los ingenieros Diego Martín Montalvo, Luis Moya y Ramón Aguinaga, y que se encontraba en desuso. En él, diez creadores⁵⁸ debían ubicar sus respectivas piezas; las cuales, si bien no habrían, necesariamente, de conformarse a modo de instalación, debían, no obstante, mantener una correspondencia física con el espacio, una complicidad con el mismo a través de la articulación espacial de las piezas con el recinto⁵⁹. La consideración de que la Comunidad de Madrid debía contar con un espacio adecuado para dar respuesta a la demanda expositiva de la creación artística, fue la que dio origen a este proyecto, con el propósito, asimismo, de iniciar una política de aprovechamiento de aquellas arquitecturas históricas que, con el tiempo, habían perdido su funcionalidad específica. Con este propósito se rehabilita el edificio, otorgándole, de ese modo, una nueva dimensión, no ya de carácter industrial como antaño, sino artístico-cultural.

El monumental edificio elevado y circular del Canal de Isabel II impone por su presencia majestuosa al exterior, y por la fuerte identidad que cobran sus espacios interiores. Emperador expresa que «la recuperación de espacios arquitectónicos en desuso puede resultar demagógica siempre que el edificio en sí pueda llegar a fascinar más que la obra de arte que se ubique en su

⁵⁷ Emperador, «Pintores de los setenta. Leopoldo Emperador: la geografía de lo cotidiano», entrevista sostenida con Ángeles Alemán, *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 11 de septiembre de 1986, pág. 22.

⁵⁸ Los diez artistas convocados eran los que siguen: Txomin Badiola (Bilbao, 1957), el escultor Ángel Bados, Nacho Criado (Mengibar, Jaén, 1943) el pintor Gerardo Delgado (Olivares, Sevilla, 1942), el escultor Pello Irazu (San Sebastián, 1963), la artista de intermedia e instaladora Concha Jerez (Las Palmas de Gran Canaria, 1941), la artista plástica e instaladora Eva Lootz (nacida en Austria), la escultora Ángeles Marco (Valencia, 1947), el escultor, instalador y músico Carles Pazos (Barcelona, 1949), y Leopoldo Emperador. Junto a ellos se encontraba el vídeo-artista y realizador de cortos experimentales Antonio Cano (Córdoba, 1960) que se encargó de documentar la exposición.

⁵⁹ Es por ello que los artistas, que habían sido seleccionados por el Consejo Asesor de Artes Plásticas de la Comunidad de Madrid, valoraron en su criterio de selección a aquellos creadores que trabajaban con montajes escultóricos o instalaciones.



Depósito elevado del Canal Isabel II. Sala de exposiciones de la Comunidad de Madrid donde se realizó la exposición *Una obra en el espacio*. 1987.



Portada del catálogo de la exposición *Una obra para un espacio*.

interior. Al respecto, el Depósito del Canal de Isabel II no es, precisamente, un espacio neutro»⁶⁰.

La riqueza conceptual que se condensa en la instalación concebida por el artista, *Depósito de abastecimiento de ideas*, es tal que no cabe sino detallar con precisión tanto los planteamientos teóricos previos a su elaboración, de los cuales se nutre su obra, como los efectuados *in situ*; dando cuenta, por último, de su plasmación formal en el espacio.

Para abordar la primera cuestión, reproduciremos textualmente sus declaraciones:

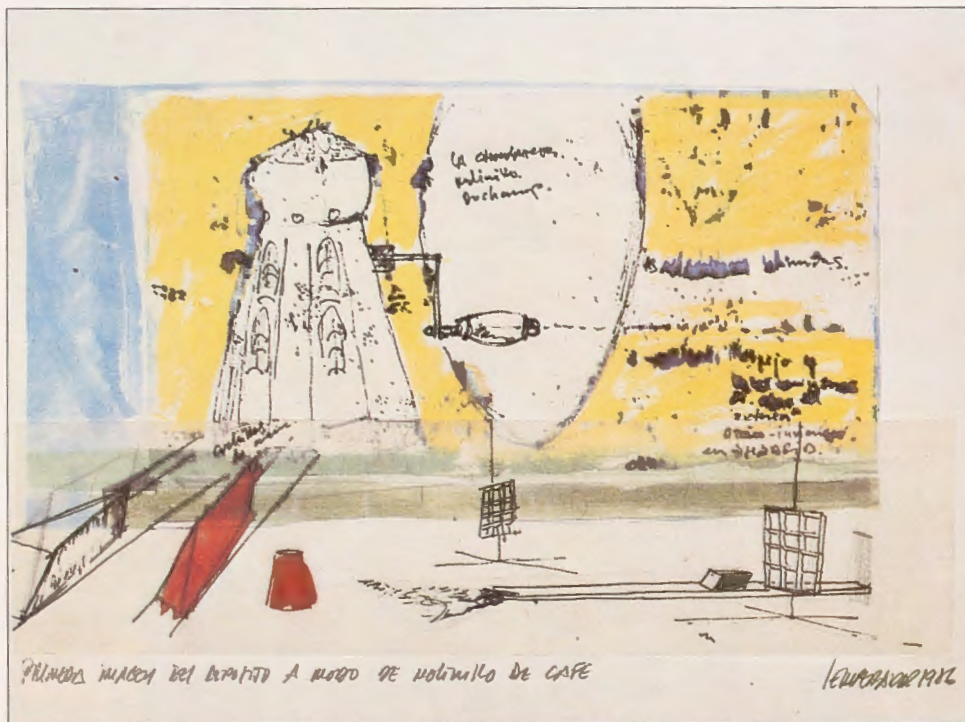
«En 1981-82 realicé algunos proyectos que por múltiples razones quedaron archivados en el material llamémosle 'antológico' y la memoria. Transcurridos cinco años desde entonces, el interés mío por realizar alguno de ellos no ha perdido vigencia, dado que la temática de los mismos giraba en torno a la estética de las estructuras ingenieriles, máquinas de uso desplazado en el tiempo, sin función aparente en la actualidad, mecánica absurda y estática en un tiempo eléctrico, instantáneo, en un tiempo de reconversión, de desplazamiento de significados donde la memoria juega un importante papel a la hora de transcribir la identidad individual en el mundo de las imágenes.

»Recientemente, en julio-agosto del presente año, cuando soy invitado a participar en esta exposición, singular en el actual contexto del arte de nuestro país, por las características de la filosofía que motiva la misma (sugerida esta por las propiedades físicas y espaciales del entorno que la alberga), retomo aquellos proyectos que me vienen a la memoria a partir de estos condicionantes y datos como la antigua función de este recinto, su reestructuración y actual uso.

⁶⁰ L. Emperador, «Dos instalaciones de Leopoldo Emperador y Concha Jerez, expuestas en Madrid», en *Canarias 7*, Las Palmas de Gran Canaria, 14 de marzo, 1987, pág. 21.



Depósito para el abastecimiento de ideas (instalación). Hierro, grasa, vidrio, líquidos con colorantes y fotografía. 1987. Patrimonio de la Comunidad de Madrid. Obra depositada en el Centro de Arte «Reina Sofía».



Proyecto del depósito del Canal Isabel II de Madrid. Técnica mixta sobre papel. 24 × 40 cm. Colección particular. Fuerteventura.

«Todo ello me hace replantear, desde la óptica de punto previo de partida, aquellos trabajos que estaban concebidos para un espacio 'ideal'. En este replantear situaciones anteriores, descubrí elementos que de alguna forma eran susceptibles de modificación, adaptación y ensamble a una nueva obra con ese aspecto de máquina extraña en sí misma y extrañada del mundo, al igual que sucede en la actualidad con este edificio destinado a presentar al público la a-funcionalidad del ARTE, recinto de reprobada utilidad pública, antiguamente DEPÓSITO DE AGUA. Hoy por periodos efímeros, DEPÓSITO DE IDEAS»⁶¹.

La segunda cuestión era estratégica: consistía en recorrer físicamente el espacio, al tiempo que este le iba proporcionando al artista percepciones psico-sensoriales. Era un espacio que, desde un primer momento, se mostraba frío, pero con una identidad fuerte: la singular configuración octogonal del recinto o los macizos contrafuertes rectangulares circundantes, entre cuya alternancia compositiva se dejaba asomar la luminosidad del exterior, definían su personalidad. «Cuando a mí me plantean la participación en este proyecto —dice— y me envían los planos, donde lo que se impone es la arquitectura industrial, mis primeras elucubraciones van en esa dirección. El espacio tiene unas connotaciones formales y conceptuales muy definidas. A partir de mi visita al espacio yo rememoro ese discurso maquinista, futurista —si se quiere—: Tinguely, Delaunay, etcétera»⁶².

Emperador se forja mentalmente un planteamiento arqueológico-industrial de la obra, significando con ello la funcionalidad a la que estaba adscrito el

⁶¹ L. Emperador, en el catálogo de exposición *Una obra para un espacio*, Consejería de Cultura y Deportes, Comunidad de Madrid, T.G. Forma S.A., enero, 1987, pág. 49 (escrito por vez primera en septiembre del 86)

⁶² L. Emperador, en el catálogo de exposición *Una obra para un espacio*, op. cit., pág. 50.



Depósito para el abastecimiento de ideas (instalación). 1987. Patrimonio de la Comunidad de Madrid.
Obra depositada en el Centro de Arte «Reina Sofía».

edificio con anterioridad. La proyección que el artista desea conferirle es escultural; sin que, por otra parte, sus piezas hayan de competir con el espacio. Todas estas elucubraciones se plasmarán en *Depósito de abastecimiento de ideas*; y ahora es el momento preciso para comprender en toda su complejidad lo que aquello significaba: «La reconversión que pasa de la utilidad pública a la inutilidad del arte es lo que atraviesa la propia concepción de depósito de agua/depósito de ideas. Es una metáfora del recinto en sí»⁶³.

Formalmente, la instalación se desarrolla a partir del montaje de tres piezas que evocan las estructuras ingenieriles: en primer término, la mesa del operario, tras ella, el Depósito *per se* en forma de pirámide truncada y, por último, siete pipetas sostenidas por trípodes metálicos.

Sobre la mesa del operario se hallan diversos elementos: dos radiografías de las manos de Emperador, situadas sobre placas de plomo, dos bandejas que contienen grasa, un pequeño carril de tren que divide horizontalmente la mesa en dos mitades, en cuyo centro se alza una pirámide truncada, como réplica del edificio Depósito del Canal de Isabel II. Por último, sobre todo el conjunto se eleva, sostenido por dos varillas de madera, un tubo de neón que contiene agua.

La pieza del medio la constituye una estructura piramidal truncada, que emula, asimismo, al edificio que alberga la muestra, si bien esta se efectúa a mayor escala que la anteriormente descrita.

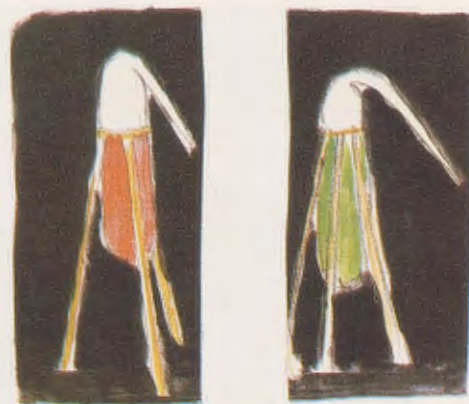
Por último, siete matraces dejan traslucir el agua coloreada en ellos contenida.

Gloria Picazo le confiere al conjunto una dimensión metafórica, que sin duda posee: «El trabajo, fragmentado en tres pasajes, podría ser como una especie de interpretación alquímica en que están presentes las mesas del demiurgo-alquimista encubriéndose bajo una presencia velada mediante las radiografías de sus manos; el depósito, evocación tautológica del espacio circundante y posible sugerencia a Atanor, el horno del alquimista en cuyas aguas flota el espíritu del conocimiento; y finalmente los matraces, que, en su hervir imparable bajo el efecto del fuego, insinúan el paso del tiempo, planteándose la utilidad/inutilidad de ir a la búsqueda de la piedra filosofal»⁶⁴.

Ciertamente, todo se alberga en el laboratorio-estudio del alquimista: los recipientes de vidrio (matraces), utensilios que, a modo de vasos cerrados, se prestaban a la transmutación de elementos mediante la cocción lenta; también el agua, que concretiza la idea de cualquier líquido disolvente en el que el alquimista resuelve ciertas sustancias solubles para lograr determinadas «recetas»; y, finalmente, el carril del tren y la grasa contenida en las bandejas, como símbolos del movimiento positivo del pensamiento alquímico, en su visión cosmológica y trascendente del mundo.

Cuando se le pregunta al creador si mantiene en esta obra la ambivalencia naturaleza/artificio⁶⁵, contesta afirmativamente, ya que, así lo indican las bandejas que contienen grasa, el agua del interior del tubo de neón y la de los matraces, y, finalmente, sus propias huellas reproducidas en las radiografías que transcriben la idea de que aquello tuvo un uso⁶⁶.

Decíamos al principio que en la misma fecha de marzo del 87, Emperador trabaja en dos exposiciones: la que hemos detallado y *Frontera Sur*. Esta colectiva surge, igual que *Canarias 84*, en el contexto de las múltiples tentativas de intercambio artístico ofertadas entonces por los diferentes gobiernos autó-



Dibujo de las pipetas pertenecientes a la instalación *Depósito para el abastecimiento de ideas* de la exposición *Una obra para un espacio*, 1986. Colección particular. Fuerteventura.

⁶³ *Ibid.*, pág. 52.

⁶⁴ Gloria Picazo, *op. cit.*, pág. 11.

⁶⁵ L. Emperador, entrevista sostenida por A. Zaya, recogida en el catálogo de exposición *Una obra para un espacio*, *op. cit.*, pág. 50.

⁶⁶ Emperador, conversación sostenida con el artista en mayo de 1991.

nomos españoles⁶⁷. La que aquí se comenta nace del convenio tramitado por el Círculo de Bellas Artes de Madrid y el Cabildo Insular de Gran Canaria⁶⁸, y se concebía con carácter itinerante (Madrid, Vitoria, Lisboa, Murcia y Barcelona), pretendiendo con ello dar a conocer y fomentar en el exterior la creación plástica del momento en las islas. En ella se congregan nueve artistas canarios⁶⁹, a quienes se les sumaron Martín Chirino y Juan Hidalgo cuando, en su recorrido itinerante, esta muestra colectiva se presentó en Lisboa. Mientras que el primero mostraba su interés por la experiencia, asistiendo a la misma, Juan Hidalgo lo hacía a partir de su intervención en un concierto Zaj; ambos con el ánimo de respaldar, como antaño en la época de *Contacto-1*, toda alternativa que reivindicara la necesidad de un espacio vital para los plásticos contemporáneos canarios.

En *Frontera Sur*, Leopoldo Emperador presenta tres telas que ya había expuesto en muestras anteriores: *Lo que nos quedó de la noche*, *Café con palmera* y *Nativos It's* (1986), en las que incorpora signos lingüísticos y retoma, a partir de la figuración geométrica triangular, la idea de la mesa; aunque ahora la trata como una visión renovada de su obra *Café con palmera*. Sin embargo, su aportación más significativa fue su instalación *Oekoumene*, también conocida por *En Egipto se comen a los niños*, puesto que con esta frase se escribía el rótulo de neón que daba entrada a la obra. Dicho título fue objeto de una interpretación literal, pues se le adjudicó un contenido ideológico que, despojado de su significante irónico, nada tenía que ver con lo que el artista había concebido.

Daremos, pues, las pautas conceptuales que, con exactitud, definen a esta creación. En ella, Emperador muestra una instalación, cuyo montaje lo conforman un muro, semiderruido por la erosión del tiempo, que, a su vez, sirve para focalizar visualmente el espacio en dos mitades. El primero de ellos lo marca la sección del muro que invita, visualmente, a introducirnos en la totalidad de la creación, y en ella se imbrica una superficie amarilla sobre la que se rotula en neón la siguiente frase: *En Egipto se comen a los niños*, que dará entrada al segundo espacio donde ya se encuentran las referencias objetuales pertinentes. Allí hallamos una estructura pétreo, concebida en una sola pieza, de base cuadrada y terminación conoidal. En el mismo espacio hay una mesa colocada sobre un suelo de arena y paja.

«Egipto —dice Emperador—, lugar común en la cultura occidental, mítico en la tradición judeo-cristiana, metáfora por excelencia del desierto: espacio carente de agua, alimentos y otras rarezas»⁷⁰. Sin embargo, esta referencia geográfica no significa un banal canto evocador de la ciudad faraónica, sino que, a través de un paralelismo conceptual, se traduce en un gesto desgarrado de advertencia referido a una realidad cultural, la canaria, que en términos artísticos se presentaba para él obsoleta. El binarismo conceptual Egipto-Canarias efectuado por Emperador, se repite obsesivamente en cada detalle de las piezas, en cada uno de los términos que él enuncia.

El muro derruido se erige, metafóricamente, a modo de corsé teórico sustentando ideológicamente el lema divulgativo de la muestra: *Frontera Sur de la cultura europea, próximos a África, e históricamente vinculados a América*⁷¹. Pero Emperador carga de contenido irónico la objetividad de este enunciado: Canarias es, por supuesto, una frontera debido a su aislamiento oceánico y por su situación geográfica entre dos mundos, pero también lo

⁶⁷ En este sentido, el Gobierno Autónomo de Canarias realizó las exposiciones de Nueva York (1984 y 1986), Viena (1986) y Amberes (1986).

⁶⁸ Con referencia a *Frontera Sur*, son comisarios de la muestra Carlos Díaz-Bertrana y Antonio Zaya.

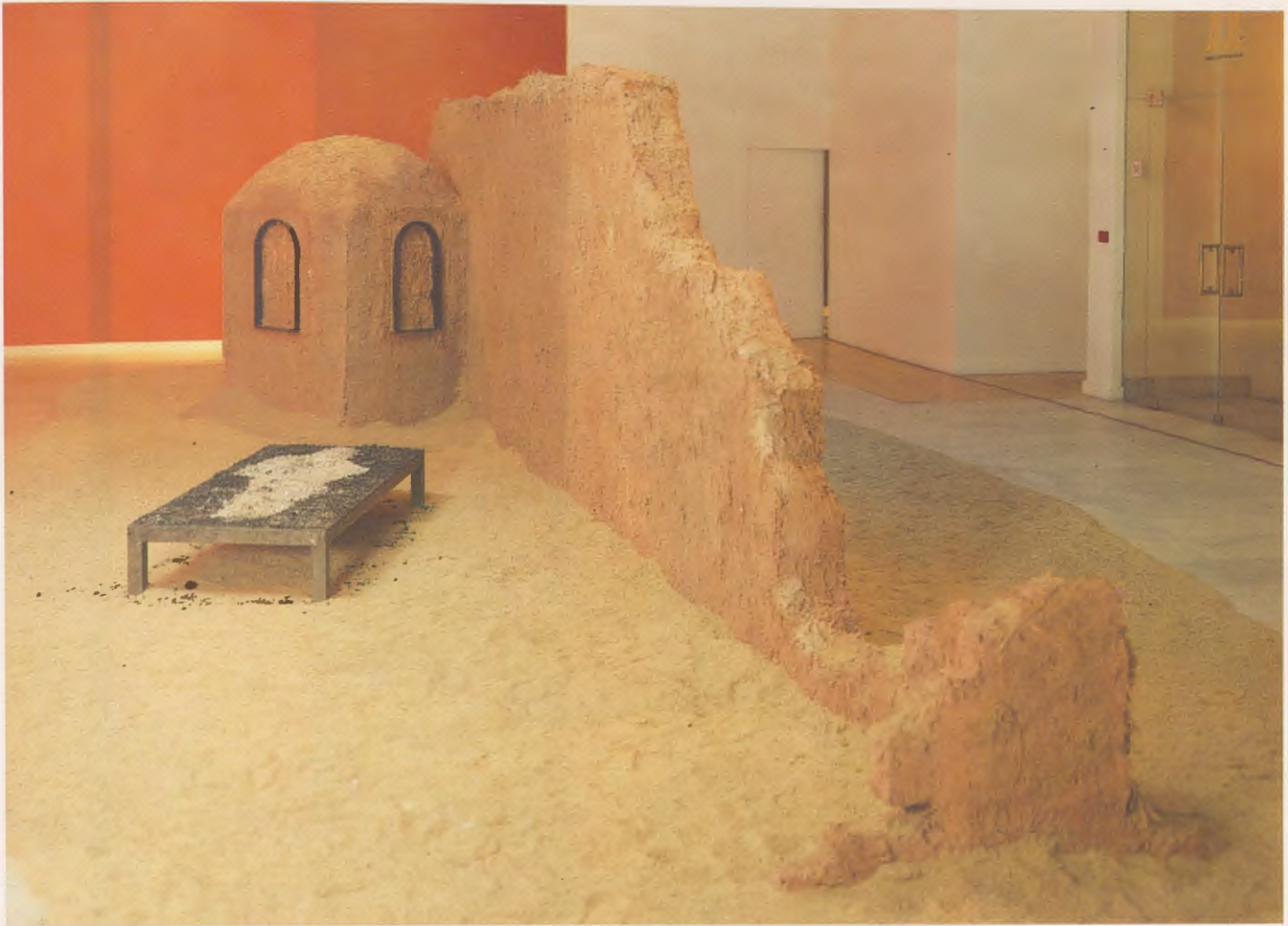
⁶⁹ Estos son: F. Álamo (Santa Cruz de Tenerife, 1952), J.C. Prendes (Las Palmas de Gran Canaria, 1943), J.A. García Álvarez (Las Palmas de Gran Canaria, 1954), J.J. Gil, el escultor López Salvador (La Laguna, Tenerife, 1951), el pintor José L. Pérez Navarro (Tenerife, 1961) y Ernesto Valcárcel (Santa Cruz de Tenerife, 1951). Recordemos que los cuatro primeros y el último que aquí se mencionan ya habían expuesto conjuntamente en *Canarias 84*.

⁷⁰ L. Emperador, «Consideraciones para el diseño de un espacio», en el catálogo de exposición *Leopoldo Emperador. Vestigios de un recorrido imaginario*, op. cit., pág. 26.

⁷¹ «Una selección de arte canario en la exposición *Frontera Sur*», *El País*, Madrid, 13 de marzo, 1987.



Oekoumene (instalación). Adobe, arena, hierro, carbón, neón, técnica mixta sobre lienzo y pintura sobre pared. 1987.
Propiedad del artista.



Oekoumene (instalación). Adobe, arena, hierro, carbón, neón, técnica mixta sobre lienzo y pintura sobre pared. 1987.
Propiedad del artista.

es, dado que en la psique colectiva de sus habitantes se deja sentir el síndrome aislacionista cultural. Las referencias objetuales de su obra remiten ahora no a la visión de la ciudad portuaria grancanaria, sino a la geografía sureña de la isla que se emplaza en el sector anterior al entramado turístico de las arquitecturas de hormigón. Es esta un área desconcertante, pues en ella no se atisba resquicio de vida alguna, a no ser las pequeñas lagartijas que serpentean entre las piedras, y las construcciones conoidales de paja que, ideadas por los campesinos del lugar para preservar del viento y del exceso de calor sus pequeñas plantaciones tomateras, se suceden dispersas a lo largo y ancho de las grandes explanadas desérticas del sur. Estas construcciones efímeras, las recorrió visualmente el artista desde su infancia, y constituyeron una experiencia vital que se concretiza en la estructura arquitectónica conoidal de esta obra; y que él rememora así: «...Habitáculos en la imaginación de leyendas remotas, de seres curtidos bajo la transgresión de sus existencias. Presencia de la ausencia, ruina...huella»; o también: «...en el oasis de nuestra mirada, el horno está cegado, la leña inútil —paradoja de sí misma»⁷².

En cuanto a la mesa que se sitúa junto al habitáculo pétreo, apunta: «Es el recuerdo de que una vez aquí, alguien sobrevivió en la práctica ancestral del canibalismo como apropiación ritual del conocimiento»⁷³. Mientras tanto, todas las piezas de su creación se sustentan sobre un mar de arena: la grava o la arena egipcia, o bien las playas canarias; y en su conjunto, la instalación se baña de luminosidad amarilla y roja, como matizaciones simbólicas de la intensidad excitante y, a la vez, sofocante del desierto, connotando la misma sensación de irritabilidad que produce, según sus palabras, el desierto cultural canario. Y, en una suerte de visión y expresión quijotesca, nos habla de lagartos que se convierten en reptiles, y de que *En Egipto se comen a los niños*, metáfora de la lucha por la supervivencia de los artistas canarios en el terreno de la creatividad isleña⁷⁴.

Gloria Picazo resume así lo expuesto: En «*En Egipto se comen a los niños* la introducción del tema paisajístico es como una reverberación de su memoria estigmatizada por el paisaje del sur, por la geografía desértica de las islas Canarias. Como metáfora del 'canibalismo cultural', según sus propias intenciones, esta instalación recoge el reflejo del desierto a partir de arenas y vestigios arquitectónicos, sometiéndolo a aquella poética como concepto, como detonante, como idea, que defiende Emperador»⁷⁵.

La última escala del itinerario de *Frontera Sur*, se produce en enero del 88 en Barcelona. La obra que aquí exhibe Emperador (*Sin título*), puede ser considerada como la más «cálida» realizada en la totalidad de su carrera artística. Se trata de una instalación-ambiente conformada por una mesa, un fragmento de barandilla y dos piezas a modo de «objet trouvé», una de ellas cilíndrica y otra circular, elaboradas en hierro. La fuerza poética que contiene la pieza en su conjunto se debe a la forma en la que Emperador extrapola las connotaciones sensoriales del mundo marino a un contexto de ambientación íntima en un recinto cerrado. La sal esparcida en el suelo se ondula, tal es la sinuosidad marina, animada por la luz azulada que la focaliza. Y el material férreo se presenta como evocador de barcos encallados, de fortificaciones costeras. La fuerza de la pieza radica en esta paradoja poética, en la evocación de un mundo libre e infinito como el marino que se ve constreñido a los límites



Emperador supervisando la instalación *Oekoumene*.
Círculo de Bellas Artes. Madrid, marzo 1987.

⁷² L. Emperador, «Consideraciones para el diseño de un espacio», *op. cit.*

⁷³ *Ibidem.*

⁷⁴ *Ibidem.*

⁷⁵ Gloria Picazo, en *Vestigios de un recorrido imaginario*, *op. cit.*, pág. 12.



Sin título (instalación). Hierro, gas y sal. 1988. Barcelona. Exposición *Frontera Sur*.



Leopoldo Emperador con Francesc Abad en la inauguración de *Vestigios de un recorrido imaginario*. Sala Muncunill, febrero 1988.

de un espacio cerrado. Un espacio que, en este caso, es además el de un recinto sacro (Capilla Antigua del Hospital de la Santa Cruz, Barcelona). Esta contraposición de sensaciones viene intensificada por la luz que emana del gas, surgida directamente de los seis sopletes situados sobre la mesa, sustituyendo así la fría del neón. La misma pieza la presenta el artista en Gerona en el 89 bajo el título de *Confluències*⁷⁶.

La exposición de 1988 (febrero), *Vestigios de un recorrido imaginario* (Sala Muncunill, Terrassa) es un resumen antológico de algunos trabajos ya exhibidos con anterioridad. En ella, Emperador reconstruye *Depósito para el abastecimiento de ideas* y *Oekoumene*, mientras que *Poética* y *Alisio/Horizontal* se exponen por primera vez. *Poética* es una instalación que dobla su presencia y significación al constituirse en dos rótulos que inscriben la palabra «Poética» situándose los mismos sobre dos superficies murales.

J.C. Cataño lo expresa así: «En una de ellas la palabra estaba escrita con césped y en la otra con neón. Ambas, es decir, sus contenedores metálicos, pendían de la pared alentando una oposición que yo no comparto, la de lo natural frente a lo artificial, pues por principio todo signo es artificial y, sin embargo, dada su vigencia en la comunidad que lo acepta, natural»⁷⁷.

Ciertamente, esta instalación parece plantear, más que ninguna, la paradoja naturaleza/artificio, en cuanto que este significante se concretiza con simplicidad formal, en una mera solución lingüística. Todo un discurso conceptual constreñido aquí a una idea, la cual opera a través de su método más directo; esto es, la palabra escrita. Este reduccionismo formal y conceptual, por el que se compendia todo un desarrollo mental en una unidad básica de significación, hace que esta pieza linde con la estética minimalista. Sin embargo, su



Exposición *Mareas* en Palma de Mallorca. El artista con Ferrán Aquilló, Thierry Job y Juan L. Salvador (de espaldas). 1988.

⁷⁶ Los artistas participantes son: el escultor vasco Ricardo Catania (1953), la escultora Rosa Gimeno (Zaragoza, 1950), Gerardo Sigler (Valencia, 1957), Jaime Giménez de Haro (Valencia, 1951), Margarita Andreu (Barcelona).

⁷⁷ J.C. Cataño, «Leopoldo Emperador, un lugar para la materia», en *Basa*, Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, mayo, 1990, núm. 12, pág. 129.



Elaboración de la instalación *Hacia el paradigma*. 1988. Palma de Mallorca.

proceso creativo la hace emparentar a su vez, y como en numerosas ocasiones, con la del *Arte Povera*. Cuando Emperador ideó el rótulo escrito con césped, pretendía que su acción creativa diera sus frutos, que proporcionara una respuesta, que, en este caso, bien podríamos denominarla «orgánica». Y esto es así, puesto que durante el tiempo expositivo de la pieza, el césped fue creciendo, desbordando con ello los contornos gráficos de las letras. El proceso natural orgánico desdibujaba la palabra, al tiempo que entraba en juego una suerte de «estética del proceso»⁷⁸, en cuya dinámica la pieza iba mutando lentamente su identidad formal.

! Germano Celant decía con respecto a los artistas de adscripción *Povera*: «La materia con la que el artista entra en relación no viene reelaborada; sobre ella, no emite ningún juicio, no busca un valor moral o social, no la manipula, la deja descubierta, que aparezca —‘appariscente’— esperando la llegada del fenómeno natural, como el crecimiento de una planta, la reacción química de un mineral, el comportamiento de un río, de la nieve, de la hierba o del terreno, la caída de un peso»⁷⁹. Aunque los rótulos de «Poética», sí emiten juicios, en este caso de signo sociológico, no obstante, la noción de «appariscente» y la incorporación de un elemento orgánico como la hierba es específicamente *Povera*.

No mucho después de la exposición *Vestigios...*, en mayo del 88, el artista presenta *Hacia el paradigma* con motivo del I Festival de Vídeo de Canarias (C.I.C., Las Palmas de Gran Canaria). Se trata de una instalación «intermedia»⁸⁰ o multimedia en la que, por vez primera, hará uso del monitor de vídeo.

Emperador explica la significación de la obra y su estrategia formal en el espacio:

«Hacia el paradigma es un trabajo multimedia que a partir de un objeto encontrado (fragmento de un barco encallado), propone una metáfora sobre la ruina de la relación naturaleza-cultura en el mundo actual.

»El espacio de trabajo se compone de subespacios interrelacionados por el hecho poético de la mirada a través de este fragmento de barco, que situado en una posición estratégica en la costa, se convierte en un catalizador de la memoria.

»Así, estos espacios y objetos integrados en el contexto global del trabajo se constituyen en fragmentos, en instantes de una acción cotidiana. Mirar al horizonte.

»Existe a lo largo del trabajo un hilo conductor alegórico: el alquimista-nómada se ensimisma, desde la barandilla de babor, en la derrota y posterior hundimiento del TEODICEA.

»La instalación consta de los siguientes espacios o fragmentos:

»Espacio invitación. El alquimista - nómada invita a compartir el recorrido.

»Ascensión y caída de la mirada. Rampa de adobe.

»Barandilla de babor. El alquimista-nómada se ensimisma en la derrota.

»Espacio de ensoñación. Lo que existe más allá del paradigma.

»Umbral del naufragio. Hueco en la pieza de hierro, contenedor de seis monitores de TV., donde se visualiza la derrota y hundimiento del TEODICEA.

»Sendero de retroceso. Recorrido inverso a la rampa⁸¹.

Como en *Oekoumene* (*En Egipto se comen a los niños*) y en tantas otras ocasiones,

⁷⁸ Según la denominación de V. Combalía De-xeus, en *La poética de lo neutro. Análisis y crítica del arte conceptual*, Anagrama, Barcelona, 1975, pág. 73.

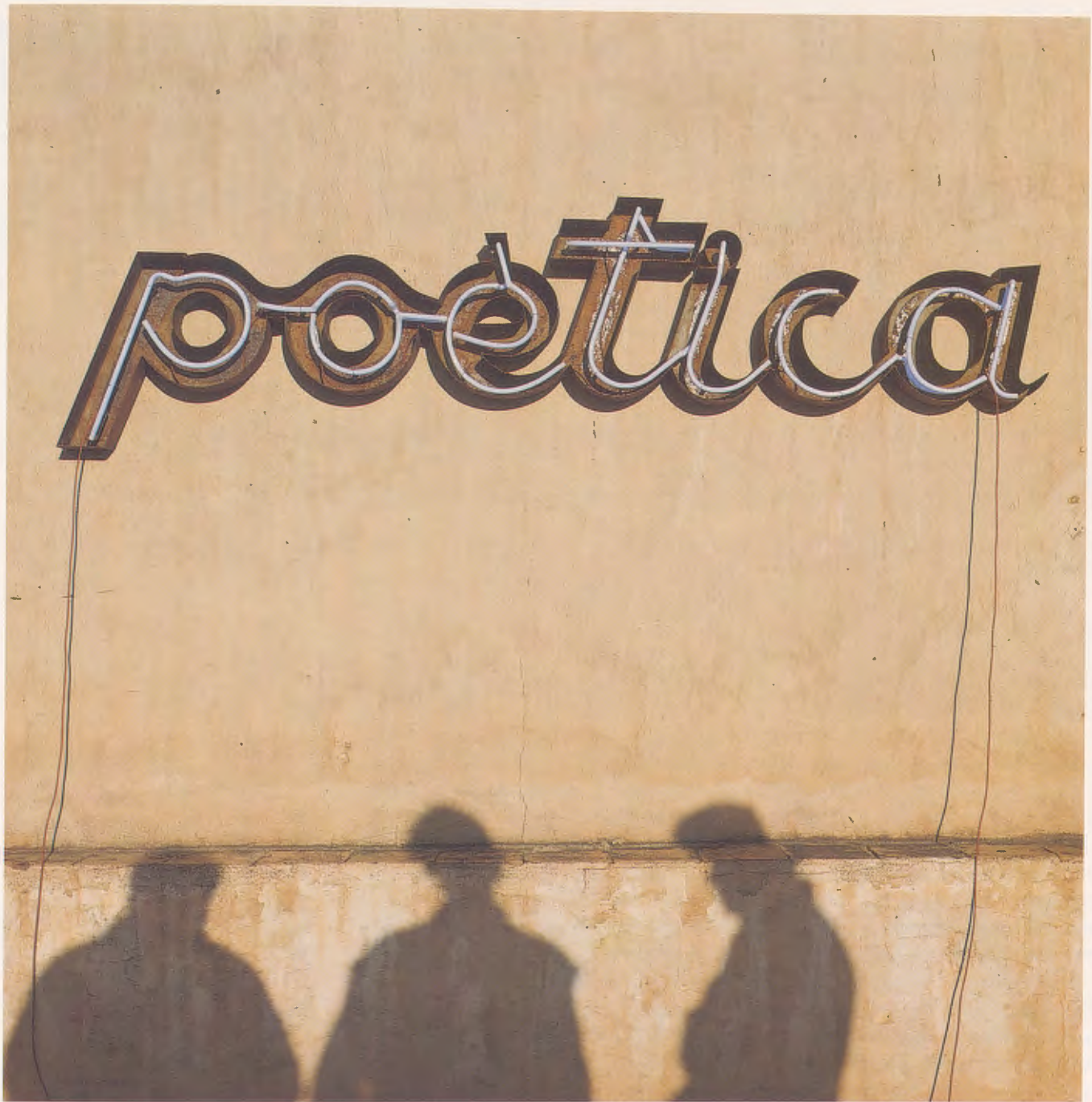
⁷⁹ Germano Celant, citado por V. Combalía De-xeus, *op. cit.*, pág. 72.

⁸⁰ Así denomina el crítico de arte Gillo Dorfles a este tipo de actitudes estéticas, en *Últimas tendencias del arte de hoy*, Labor, Barcelona, 1976, pág. 175.

⁸¹ «L. Emperador», en *Mareas. Intervenciones sobre el espacio/Intervenciones Damunt L'espai*, Palau Solleric, Palma de Mallorca, marzo, 1989.



Poética (instalación). Hierro y césped. 2,30 × 0,65 × 0,10 cm. 1987. Propiedad del artista.



Poética (instalación). Hierro y neón. 2,30 × 0,65 × 0,10 cm. Propiedad del artista.



Fragmento de barco encallado en el litoral de la Avenida Marítima de Las Palmas de Gran Canaria. Referente estético de *Hacia el paradigma*.



Realizando *Hacia el paradigma*. Palma de Mallorca. Propiedad del artista.

Emperador recurre a vivencias, a experiencias visuales que rescata de su memoria, para posteriormente perfilar esos bocetos memorísticos en realidades objetuales.

En la barrera pétrea que se extiende a lo largo de la Avenida Marítima de la capital grancanaria, y que configura el perímetro de la misma, permanecía encallada por tiempo una pieza de una plataforma de petróleo que, del mismo modo que aquellas construcciones conoidales del sur isleño, ya formaba parte como un elemento más de la geografía circundante, que, en este caso, era la franja costera. La plataforma de hierro presentaba una oquedad central, como una ventana, a través de la cual, el transeúnte podía enmarcar el horizonte desdibujado ya por la distancia. Era como un cuadro que fijaba y resumía plásticamente una realidad infinita e inacotable. Esta plataforma nunca fue objeto de traslado, sino que la reprodujo el artista a igual escala que la original, valiéndose solo de su memoria visual.

Este fue el *leitmotiv* de su composición; y, por ello, la plataforma ocupa un lugar central en la misma, entre la rampa de acceso y las dos mesas situadas al final del recorrido. Los fragmentos o espacios que describe Emperador podríamos sistematizarlos, atendiendo a las percepciones físico-sensoriales que inciden en el sujeto, en tres fases: una primera activa («espacio invitación»), en la que, ante la incertidumbre de no saber qué hay detrás de la plataforma, el visitante siente la necesidad de explorar. Ello lo posibilita la estrategia formal de la rampa que invita a la «ascensión de la mirada», y la pieza de hierro que, por el contrario, supone un obstáculo visual. La segunda fase se hace efectiva en el intervalo temporal que transcurre entre el momento del encuentro con el paradigma, esto es, la pieza férrea central, y el instante de traspasarla (caída de la mirada). Una última fase de sosiego ambiental («espacio de



Fragmento de barco encallado en el litoral de la Avenida Marítima de Las Palmas de Gran Canaria.
Referencia estética de *Hacia el paradigma*.



Hacia el paradigma (instalación). Hierro, adobe, sal y grabaciones audio y vídeo. 1988.



Hacia el paradigma (instalación). Hierro, adobe, sal y grabaciones audio y vídeo. 1988. Centro Insular de Cultura. Las Palmas de Gran Canaria.

ensoñación») sucede cuando el espectador se encuentra con el «umbral del naufragio», y observa «lo que existe más allá del paradigma».

El tercer espacio resume de nuevo esa contraposición de sensaciones que mencionábamos al referirnos a la instalación *Sin título*, que se presentó en la última exposición de *Frontera Sur*. Las referencias al mundo marino se contextualizan en un espacio de sosegada quietud, lo que él denomina «espacio de ensoñación». De nuevo las mesas o lechos que, con sus sopletes, constituyen el «reducto del espacio íntimo», también la barandilla, la arena sinuosa, pues el mar —dice— connota sensaciones de aislamiento, de retiro. En este contexto sublime se forjan pensamientos y se renueva, como lo hacen las aguas, el estímulo creativo. Entonces, ¿qué significaba «Hacia el paradigma»? Ello no era otra cosa que ir hacia alguna parte, no importaba dónde, ya que se trataba de un traslado mental. Para Emperador, sin embargo, representaba algo muy específico: «Ir hacia ese modelo o estado de satisfacción íntima, consecuencia de la culminación del acto creativo»⁸². El sentido metafórico es igualmente patente en los seis monitores de vídeo. En cada uno de ellos se secuencia la misma imagen: un barco, el Teodicea («Teología de la naturaleza»), que al llegar a la línea de horizonte se sumerge en las aguas, para luego emerger de ellas y volverse a hundir. La escena se repite constantemente, evocando —según la interpretación del artista— el principio y el fin del hecho creativo: el acto apriorístico de la creación; es decir, la fuerza primigenia o soplo anímico que genera la idea, y su posterior eclosión al consumirse esta en la materia⁸³.

Con todo, se aprecia que la esencia de la instalación no es formal, sino más bien experimental. El sonido y la imagen, reproducidos a través del sistema de vídeo, envuelven al espectador logrando la condición de *environment*, tantas veces pretendida por los diversos vídeo-artistas; sobre todo, los de la década de los sesenta y setenta. Sin embargo, remitiéndonos exclusivamente al aspecto ambiental⁸⁴, el mecanismo que mueve a esta instalación difiere sustancialmente de aquellas vídeo-instalaciones primitivas y aun de las presentes, por las cuales se potencia tanto la tecnología del vídeo como las propiedades esculturales del mueble televisor *per se*⁸⁵. Aquí, por el contrario, la condición ambiental no se reduce ni al uso exclusivo del mueble televisor o al sistema de vídeo, ni a la transmisión de señales audiovisuales, sino que aquella se logra además por la incorporación de otros recursos, por ejemplo los sopletes cuyos gases aportan energía calorífica y lumínica. Por tanto, el empleo del monitor no se puede considerar en esta instalación como un objeto que, con exclusividad, aporte significado e información al conjunto de la obra.

La exposición *Mareas* que se realiza en 1989 (marzo) la organizan los ayuntamientos de Las Palmas de Gran Canaria y de Palma de Mallorca. Se trata de un trabajo de creación colectiva, concebido como un intercambio cultural entre los dos archipiélagos. En ella exponen seis artistas insulares: tres representantes de Mallorca y los restantes de Canarias. La idea nació de tres escultores baleares: Ferrán Aguiló, Thierry Job y Alfons Sard. Los artistas provenientes de Canarias son: Montse Ruiz, Juan López Salvador y Emperador⁸⁶. La experiencia operaba en dos fases, puesto que consistía en intervenir plásticamente en dos espacios funcionales que se configuraban a la vez en dos vías de ocio para los paseantes: primero, en el Paseo del Borne de la capital ma-



Leopoldo Emperador con Santiago Olmo, comisario de la exposición *Mareas*.

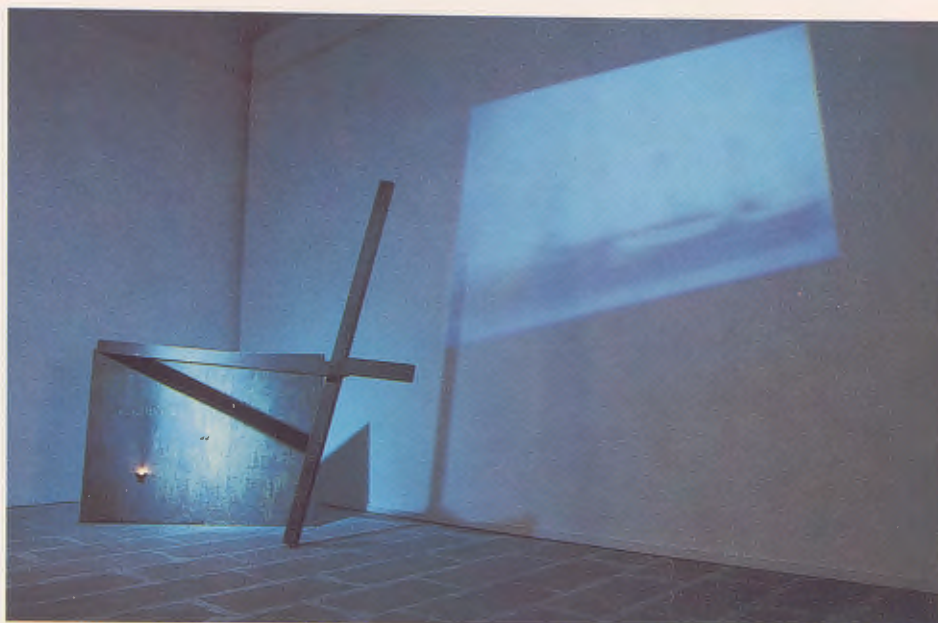
⁸² L. Emperador, conversación sostenida con el mismo, en mayo de 1991.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ Si bien la modalidad de las vídeo-instalaciones tiene poco que ver, en su estrategia formal, con la que aquí se comenta. Sin embargo, dado que en ella se incorpora, con la intención de crear un contexto ambiental, el monitor en su función de retransmisor de señales audiovisuales, hemos creído oportuno establecer este paralelismo.

⁸⁵ «Fueron artistas como Dan Graham, Richard Serra y Bruce Nauman, los que hicieron uso de la tecnología vídeo en su más esencial y específica capacidad simultánea de grabación y reproducción, de *feed-back* de imagen y sonido, duración y demora de experiencias temporales, en el contexto de la vídeo-instalación. La experiencia consistía en analizar fenomenológicamente la relación que se establecía entre el espectador, la construcción escultural y el contenido ambiental que define la estructura arquitectónica». (N. González Gili, Memoria de Licenciatura presentada en la Universidad de La Laguna en septiembre de 1990).

⁸⁶ Todos ellos son escultores, sus datos biográficos son: Ferrán Aguiló (Palma de Mallorca, 1957) Thierry Job (Marsella, 1952), Montse Ruiz (Lérida, vive y trabaja en Las Palmas), J.L. Salvador (La Laguna, 1951), Alfons Sard (Palma de Mallorca, 1954).



Hacia el paradigma II (instalación). Hierro y proyecciones audio y vídeo. 1989. Propiedad del artista. Palma de Mallorca.

llorquina, y posteriormente en el de Las Canteras de la capital grancanaria. Al mismo tiempo, el trabajo realizado en cada provincia se manifestaba, paralelamente, en dos dimensiones: una primera en la del espacio abierto que hemos mencionado, y una segunda en recintos cerrados, como son las salas del Palau Solleric de Palma y «El Refugio» en Las Palmas⁸⁷. Estas últimas funcionaban a modo de referentes plásticos de las primeras que habían sido concebidas para espacios libres.

En el Palau Solleric, Emperador realiza una nueva versión de *Hacia el paradigma* cuyo contenido lo resume en una proyección de vídeo proyectada en una de las paredes donde se aprecia el hundimiento y posterior resurgimiento de las aguas del barco Teodicea.

En el Paseo del Borne, él mismo reelabora la pieza *Hacia el paradigma*, pero escogiendo aquellos elementos de la instalación más apropiados al nuevo ámbito geográfico y a la nueva concepción. Retoma la rampa y la pieza que remite a la plataforma petrolífera como significantes muy específicos del contenido conceptual que deseaba expresar. Por una parte, la plataforma presentaba la misma oscuridad del proyecto primitivo, pero en esta ocasión, al tratarse de un espacio abierto, se sustituyen los seis monitores de vídeo por una pecera cubierta de agua en la que flota una maqueta del barco Teodicea. Del mismo modo, el proceso conceptual que rige la nueva ubicación de la rampa de acceso difiere sutilmente de aquel que había sido proyectado anteriormente en un recinto cerrado (I Festival de Vídeo de Canarias): «En el Paseo del Borne —dice— nunca se ve el mar, por ello, la rampa se dispone allí a modo de una prolongación, intentando llegar visualmente a él»⁸⁸.

En los interiores del Palau Solleric, y en los de El Refugio, exhibe la pieza *Art*. Esta es un contenedor metálico, dispuesto verticalmente, en el que se inscribe la palabra *Art* escrita en neón. Por tanto es de similares características

⁸⁷ La inauguración oficial tiene lugar en el Palau Solleric con la presencia del alcalde de Palma de Mallorca, Ramón Aguiló. En Las Palmas de Gran Canaria inaugura el acto el alcalde José Vicente León. El comisariado de *Mareas* corre a cargo de Santiago Olmo. En Las Palmas ejerce de coordinador Orlando Franco.

⁸⁸ L. Emperador, conversación sostenida con el mismo, en mayo de 1991.



Art (instalación). Hierro, neón, césped y plomo. Mayo 1989. Colección del artista.



Trasvase a la memoria (instalación). Hierro, piedra y agua. 1.200 × 50 × 50 cm. 1989.



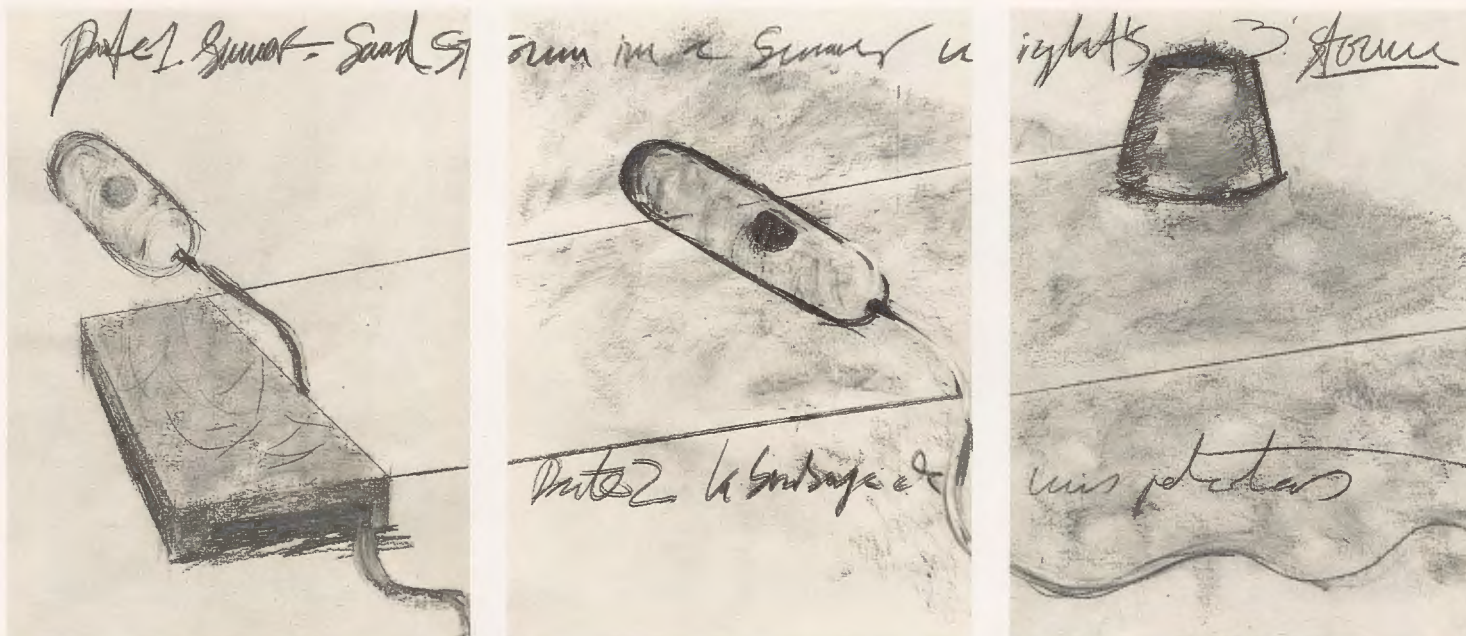
Trasvase a la memoria (instalación). Hierro, piedra y agua. 1.200 × 50 × 50 cm. 1989. Destruída.

formales a la versión, igualmente en neón, de *Poética*. No obstante, el caso de *Art* poco tiene que ver con las afinidades «pobres» que informaban el conjunto de *Poética*. Aquella, aunque también es cercana por su simplicidad formal al *minimal*, asume, sin embargo, el repertorio temático *Pop*, al manifestarse a modo de letrero luminoso publicitario, como los anuncios fluorescentes de los grandes comercios neoyorquinos, por ejemplo, que motivaron las creaciones de los artistas del sueño consumista, del arte «enlatado» y del *Kitsch*.

Por otra parte, tampoco podría pensarse en una similitud estilística *Pop*, entre *Art* y la pieza *Poética* (la que se escribía en neón) pues la dualidad conceptual hallada en esta última instalación conducía a dar una lectura unitaria de las dos versiones de *Poética*: la escrita en césped y la escrita en neón.

En la versión efectuada en El Refugio de Las Palmas, estas connotaciones se hacen ligeramente más patente que en el recinto de Palma, ya que en aquel, la instalación se ubica entre paredes estrechas grises, emulando un callejón de barrio y, por tanto, retoma con ello la noción de popularidad, el entorno urbano y el fenómeno de la propaganda industrial, propios del *Pop*. En el Palau Solleric, sin embargo, la pieza se sitúa en un espacio que, aunque también es estrecho, sirve tan solo para dar paso de una sala a otra. En esta, el techo y las paredes que la acompañan son verdes, mientras que en ambas instalaciones el suelo es de césped. Finalmente, se incorpora también en las dos piezas el sincronismo del sonido y la luz, cuyos registros electrónicos se regulan a partir de señales intermitentes.

En el Paseo de Las Canteras presenta *Trasvase a la memoria*. Esta pieza es una cubeta de doce metros de largo que contiene agua salada; y se colocó transversalmente, *ex profeso*, impidiendo el paso por la avenida. La pieza significaba, precisamente, un trasvase al recuerdo de un hecho que cambió el pai-



Serie *Sand Storm in Midnight Summer*. Crayón y téc. mix. s. papel. 1983. Colección Galería Leyendecker.

saje de una zona: la destrucción del antiguo istmo que, de modo natural, unía el área de la Isleta con la del Puerto.

Emperador relata así lo sucedido: «Cuando subía la marea se separaba la Isleta del resto de la ciudad y, en doscientos metros, se perpetraba un cambio en el contexto geográfico. La partición de este sector de la ciudad: el puerto y Las Canteras, se significaban, entonces, en dos mundos diferentes: el del ocio y la actividad portuaria. Con ello, se había alterado el ecosistema, y el resultado devino pobre, deteriorado». Y prosigue, argumentando que «la cubeta contenía dos planos inclinados en los que se inscribía una piedra incrustada. Si bien en un principio el agua cubría la totalidad del contenedor, cuando el sol incidía en la parte más elevada de la misma, aquella se evaporaba y quedaba el hierro oxidado y la piedra a flote. Esta piedra emulaba el antiguo istmo que posteriormente desapareció»⁸⁹.

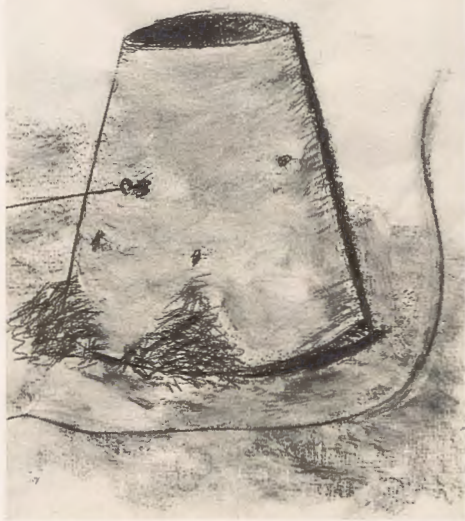
La Pieza, a pesar de lo ingenioso de estos mecanismos motores que la dinamizaban y de su conceptualización en general, fue, por su «brutalismo» estético, o, lo que sería sinónimo para algunos, su naturaleza *antiestética*, objetos de acerbas críticas. Sin embargo, esta «tosquedad» intencional, expresaba una denuncia hacia un hecho constructivo que él consideraba, en su proceder, igualmente tosco.

No intentaremos realizar un balance conclusivo de su praxis, pero sí una sistematización muy somera de sus postulados estéticos, a través, no de la posible coherencia estilística o formal de la misma, lo cual no sería posible dada su heterogeneidad, sino por la coherencia conceptual, que, en definitiva, es la que dirige su concreción artística. Esta connota los signos específicos de su tiempo, al no evadirse de su realidad histórica, es decir, de su ámbito social y del curso evolutivo de la técnica.

En sus instalaciones, la relación entre obras y receptor es siempre dialécti-

⁸⁹ *Ibidem*.

parte y a los relanzados



Serie *Sand Storm in Midnight Summer*.
Crayón y técnica mixta sobre papel. 1983.

ca, condición inherente a aquellas evidencias creativas de estructura abierta. Por ello, el contenido cognoscitivo de su obra se nutre, por una parte, de los procesos mentales y sensoriales de los distintos receptores que experimentan estas creaciones. Y, por otra, en ella se advierten, como hemos apuntado, tanto las influencias del entorno cultural y estético del creador como sus condicionantes sociológicos. Asimismo, el significado de sus piezas es contextual: este no solo viene determinado por el sentido de la proyección de sus formas, sino por todo aquello que las mismas evocan en su emplazamiento espacial.

Por otra parte, la propia elección que Emperador hace de una modalidad estética como la de la instalación, le lleva a asumir el rechazo, al menos en el plano teórico, del poder fetichista y mercantilista que posibilitarían otras elecciones estéticas. Sus instalaciones nacen en un determinado momento, cambian en el curso de su exhibición, y perecen al ser desmontadas. Podríamos hablar, incluso, de cierta insatisfacción por parte del espectador al comprobar que aquello, difícilmente, se puede poseer; tan solo, y esto es lo interesante para todo artista del «concepto», se puede experimentar, imbuirse del proceso mental que lo originó y de su desarrollo creativo en el terreno que lo acoge.

Esto es lo que pretende Emperador: demostrar el predominio experiencial sobre lo objetual; y por ello gusta de que sus piezas estén sujetas a variaciones perceptivas, procesos plurisensoriales, críticas conceptuales y, también, al placer derivado de la ambigüedad. Sus estructuras son dinámicas al ser, precisamente, modificadas durante el proceso experiencial por el cual peregrina el espíritu de los distintos receptores.

Al defender la noción de lo efímero se advierte de nuevo su afinidad con la actitud conceptual. Efimeridad no ideativa, obviamente, sino objetual. De todas formas, si bien no es posible restablecer este tipo de experiencias, se puede, no obstante, y como él bien dijo en una ocasión, recordarlas mediante la fotografía. Ella nos informará de que algo aconteció.

El «cosmos» vivencial, y por tanto plástico, de Emperador es complejo: preocupado por su entorno social y artístico, amante de lo urbano y tecnológico, pero también de los paisajes, fenómenos y elementos no contaminados por las operaciones humanas, es decir, de lo natural. Por tanto sus piezas, bien se nos muestran asépticas como sensuales. En su obsesiva contraposición artefacto-naturaleza no se detecta un malestar hacia la cultura de su tiempo, hacia la civilización tecnológica, ni tampoco un afán de ironizar sobre ella, sino que la acepta con tolerancia, la misma que imprime el carácter del hombre positivo que, creyendo en la positividad de los cambios involutivos y evolutivos del quehacer humano, suelen traducir los hechos como procesos finalmente fecundos. Su obsesión por la luz es, por las propias características inmateriales de esta, un signo metafórico de su positividad conceptual y, por la tecnicidad que les da vida, también del creativo.

Él, por tanto, se manifiesta como un reorientador de una verdad contemporánea: la existencia de la interacción, organizadora de casi la totalidad de los procesos y actos humanos, de lenguajes afines a lo natural y a lo artificial; para, con ello, intentar recordarnos que vivimos en un mundo de combinaciones, de pluricriteria, de manifestaciones «intermedia» y de juicios relativos. Pero, al mismo tiempo, retoma una idea que estuvo presente desde que el hombre tomó conciencia de que podía intervenir en la naturaleza. Como

nos recordaba Emperador anteriormente, la idea del artificio ya se manifestaba en el ritual primitivo de la caza. El artefacto, como proyección humana, y la naturaleza convivieron bajo el signo de los tiempos hasta hoy. No nos ha de extrañar por ello que el artista nos hable de autores como Lucy Lip-pard, quien conecta el arte prehistórico con el conceptual, aportando, asimismo, ideas sobre el tiempo, el viaje o el desplazamiento (*Overlay*). También Mircea Eliade, antropólogo que ha trabajado en el terreno de los símbolos. Con él, Emperador coincide en que estos se transforman a lo largo del tiempo pero no desaparecen.

Artefacto, artificio y arte tienen la misma raíz etimológica, para conformar, en su posible utilidad o inutilidad, el mismo carácter de manipulación sobre la materia.

Finalmente para él, la creación es un ritual en el que se trasciende el tiempo, ya que, cuando creas, entras en otra dimensión, la de la subjetividad, en la que tú vas evolucionando y no controlas el tiempo sincopado.



Ti-Ti Eating Me. Técnica mixta sobre papel y neón.
200 x 280 cm. 1983.

Biografía



*Leopoldo Emperador en Madrid, en enero de 1987, durante la exposición *Una obra para un espacio*.*

1954

Nace el 12 de marzo Leopoldo Emperador Alzola en la ciudad de Las Palmas. Segundo hijo del matrimonio entre María del Carmen Alzola Peñate y José María Emperador Oraá.

1957

Se desplaza a vivir con sus padres a Santander. Comienza sus estudios primarios en un colegio laico.

1960

Regresa a Canarias. Reside en el caserón que la familia Alzola tenía en la calle de Juan de Quesada.

1962

Ingresa en el colegio Viera y Clavijo de Las Palmas, colegio prestigiado por su enseñanza liberal y laica. Contrae una grave enfermedad pulmonar que le aparta del colegio durante un año y por prescripción facultativa se traslada a vivir a Tafira. Este período será decisivo para su futura formación. Su padre, gran aficionado a la música, iba a aportar a su convalecencia un estímulo vital que marcará su actitud estética y conceptual.

1963

Se desplaza a San Sebastián durante tres meses, desde donde realiza viajes cortos a Valencia y al País Vasco-francés. Regresa a Canarias, y se incorpora a sus estudios de bachillerato, los cuales cursa con notable éxito, compaginándolos con la realización de dibujos, textos, música, etcétera. También con excursiones al sur de la isla de Gran Canaria,

a través de parajes desérticos que marcarán su visión del entorno geográfico, percibiendo asimismo la evolución que en este se empezaba a generar durante los primeros años del *boom* turístico.

1972

Terminado el bachillerato, ingresa en la Escuela Superior de Arquitectura de Las Palmas. No transcurre este año cuando decide abandonar los estudios de arquitectura para ingresar en la Escuela de Bellas Artes, siendo alumno de la primera promoción.

1975

Abandona los estudios de Bellas Artes.

1976

Tras los cuatro años de formación académica en la Escuela, se unirá a Juan Luis Alzola, Juan José Gil y Tony Gallardo (quienes constituyen el embrión del grupo *Contacto-1*) en el marco de las *Experiencias Plásticas y Audiovisuales Abiertas* del instituto Tomás Morales (14 de abril). Posteriormente conocerá a Nicolás Calvo y a Rafael Monagas. El 19 de mayo inaugura su primera exposición individual en la Casa de Colón, donde exhibe una instalación-ambiente. Conoce al escultor Martín Chirino y al músico-performer Juan Hidalgo, entablándose una amistad entre ellos. A finales de año se traslada a Madrid para trabajar una serie de serigrafías, compartiendo el taller que José Luis Fajardo tenía en Cuatro Caminos. Asimismo ayudará a Martín Chirino en la elaboración de sus esculturas en su taller.

1977

Regresa a Canarias. En febrero contrae matrimonio con María Isabel Martel. En marzo viaja a Zaragoza donde permanecerá residiendo un año. En octubre, nace su hijo Joel. Comienza a desintegrarse el grupo *Contacto*, pero el artista no participa de las luchas y desavenencias internas.

1979

En junio participa en la muestra colectiva *Tocador de arte. Papeles Invertidos* (Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias), en la que presenta su primera obra ejecutada con tubos fluorescentes *Inner Light and Trees*. Aunque una primera versión más esquemática (*Inner Light*) había sido exhibida pocos días antes en la muestra *Artistas Grancanarios* (Galería Vegueta). Viaja a Italia.

1980

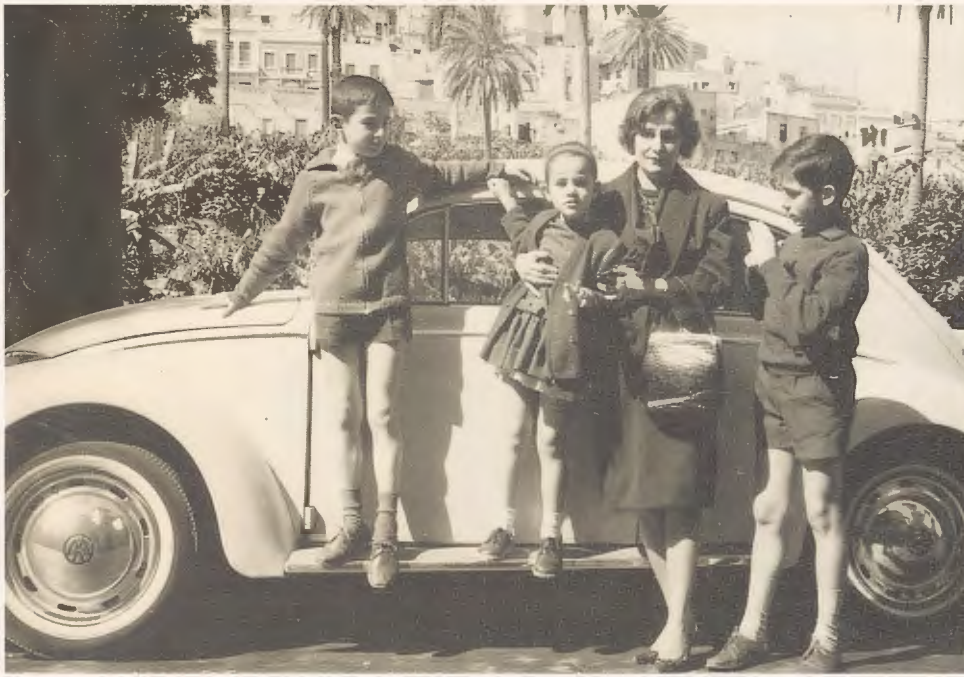
El 11 de abril acontece su segunda exposición individual *Albero* (Galería Vegueta), siendo la primera vez que introduce el neón en su obra.

1981

Lleva a cabo la exposición individual *Electrografías* (Galería Leyendecker) y vuelve a Italia junto a Juan Luis Alzola y Juan José Gil con motivo de la Bienal de Venecia. Viaja a Nueva York.

1983

Realiza una exposición en la sala *Metronom* de Barcelona, donde entrará en contacto con el grupo, ya extinguido, *Grup De Treball* (Francesc Abad, Francesc Torres, Gloria Picazo,



De izquierda a derecha: *Leopoldo Emperador*, su hermana *María del Carmen*, su madre y su hermano *José María*, frente a la casa paterna. Al fondo el risco de San Nicolás.



Con sus padres y hermano en Las Palmas en 1954.

Tom Carr, Rafael Tous y José Carlos Cataño). Nace su hijo Daniel. Expone en *Fuera de Formato*. A partir de dicha exposición establecerá relaciones con los artistas y circuitos conceptuales catalanes y madrileños. Entablará amistad con Concha Jerez, Nacho Criado, Teresa Campos, la cual le invita a impartir una serie de charlas sobre su obra en la Facultad de Historia del Arte de la Universidad de Bellaterra en Barcelona. En esta localidad realizará simultáneamente una instalación en el Espai B5-125. Entra en contacto con el grupo de artistas vascos que posteriormente formarían el elenco de la nueva escultura vasca: Txomin Badiola, Ricardo Catania, Ángel Bados, José Ramón Morquillas, etcétera, todos ellos vinculados con los eventos de Metrònom. Efectuará exposiciones en Pamplona y Bilbao como extensión de la realizada en Metrònom.

1984

Se traslada a Nueva York con motivo de la exposición colectiva de artistas *Canarias 84*.

1985

Se desplaza a París donde residirá durante un periodo de varios meses.

1986

Expone en *Oekoumene*. Entabla amistad con

Orlando Franco, con el cual realiza proyectos en común.

1987

Fallece su madre y se desplaza a San Sebastián con su padre. Viaja a Kassel y a Munster. Asiste a la Documenta de Kassel y al proyecto Munster Skulpture Proeyekte. Es seleccionado para participar en la exposición *Una obra para un espacio*, ubicada en el Canal Isabel II de Madrid, en la que presenta *Depósito para el abastecimiento de ideas*. En ella vuelve a trabajar junto a Nacho Criado, Concha Jerez, Carles Pazos, Eva Lootz, etcétera.

1988

Junto a Luis Alzola lleva a cabo el recorrido del románico por el Pirineo catalán-francés. Lleva a cabo *Vestigios de un recorrido imaginario en Terrassa*, Barcelona. Le es otorgado un premio (primera convocatoria) a la mejor exposición del año en Canarias por su instalación *Hacia el Paradigma*, presentada en el I Festival de Vídeo de Canarias, en la ciudad de Las Palmas. Participa en el proyecto *Mareas*, celebrado conjuntamente en las ciudades de Palma de Mallorca y Las Palmas de Gran Canaria. En sucesivos viajes a Madrid y Barcelona entablará amistad con artistas y críticos de arte: Francesca Llopis, Manel Clot, etcétera.

1991

Se traslada a vivir en solitario a la ciudad grancanaria de Arucas.



Sus padres en el año 1940.



Con sus hijos Joel y Daniel en Santander en agosto de 1988.

Exposiciones individuales

1976

Instalación-ambiente, Casa Museo de Colón de Las Palmas de Gran Canaria, 19 de mayo.

1980

Albero, Galería Vegueta, Las Palmas de Gran Canaria, 11 de abril.

1981

Electrografías, Galería Leyendecker. Santa Cruz de Tenerife.

1982

Metronom, Sala Metronom, Barcelona, septiembre-octubre.

1983

Emperador. 1981-1983, Aula de Cultura. Bilbao. Emperador. Trabajos recientes, Galería Vegueta, Las Palmas de Gran Canaria.

1986

Oekoumene, Comisión de Cultura, Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, Galería Vegueta, Las Palmas de Gran Canaria.

1988

Vestigios de un recorrido imaginario, Sala Muncunill, Catex, Barcelona.

1991

Gato, Galería Manolo Ojeda, Las Palmas de Gran Canaria, septiembre.



Leopoldo Emperador. Twin Towers. Nueva York. 1989.

Exposiciones colectivas

1974

XVI Biental Regional de Arte.

1975

San Mateo Arte y Cultura. Proyección Canarias, San Mateo, Gran Canaria (presentó arpilleras), *Contacto-1*, septiembre.

Proyecto de colaboración en la barriada Tres Palmas, Gran Canaria, *Contacto-1*, diciembre.

1976

Exposición en el Ateneo de La Laguna, *Contacto-1*, 1 de abril.

Exposición de arte canario actual, Casino de Telde, Gran Canaria, *Contacto-1*, 30 de mayo.

Experiencia Audiovisual, la Isleta, *Contacto-1*. Puzzle Venus de Boticelli, Ateneo de La Laguna.

1977

Homenaje a Picasso, Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria, *Contacto-1*.

1979

La Serigrafía, Círculo de Bellas Artes, Santa Cruz de Tenerife.

Artistas Grancanarios, Galería Vegueta, (exhibió *Inner Light*). Las Palmas de Gran Canaria, junio.

Tocador de Arte. Papeles Invertidos, (presentó *Inner Light and Trees*), Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 22 de junio.

1980

Amnesty International. Artistas por los derechos humanos, Colegio Oficial de Arquitectos, Santa Cruz de Tenerife.

Club Prensa Canaria.

Últimas tendencias del arte en Canarias, Fundación C.A.N.T.V. Caracas, Venezuela.

X Aniversario Sala Conca, La Laguna, Tenerife.

1981

BOABAB, (presentó una Mesa), Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, Santa Cruz de Tenerife.

1982

ARCO 82, Stand 205, Galería Leyendecker, Madrid.

Homenaje a Martín Chirino, Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria.

Libros de Artistas, (presentó *Enciclopedia*), Sala Ruiz Picasso, Biblioteca Nacional, Madrid.

Emperador, Gil, Medina Mesa, Galería Leyendecker, Santa Cruz de Tenerife.



En la finca Las Magnolias (Tafira) de la familia O'Shanahan en agosto de 1976.



Emperador en su estudio de la calle Juan de Quesada en 1976.



De izquierda a derecha: Juan José Gil, Alicia Batista, Leopoldo Emperador, Martín Chirino, Rafael Monagas, Mela Campos, Toni Gallardo, José Luis Galiardo. Abajo, de izquierda a derecha: Juan Hidalgo, Nena Cantero y Katy Romero. San Mateo 1977.

1983

Fuera de Formato, Centro Cultural de la Villa, Madrid.

Descubierta 83, Galería Radach-Novaro, Gran Canaria.

Cuadernos de Viaje, (presentó una caja), Fundación Miró, Barcelona, marzo-abril.

Blanco, Club de Prensa Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.

VII Bienal Nacional de Arte, Pontevedra.

Mail Art, VII Bienal Nacional de Arte, Pontevedra.

Canarias 83, Galería Leyendecker.

1984

Canarias 84, Grace Hall, Teacher's College, Columbia University, Nueva York.

Canarias 84, Spanish Tourist Office, Nueva York.

Canarias en Nueva York, Galería Vagueta, Las Palmas de Gran Canaria.

Canarias en Nueva York, Círculo de Bellas Artes, Santa Cruz de Tenerife.

Canarias en Nueva York, Ateneo de La Laguna, Tenerife.

70/80, *Una colección d'Art alternatiu*, Sala Fortuny, Sala Hortensi-Güell, Reus.

Homenaje a Eduardo Westerdahl, Casas Consistoriales, Las Palmas de Gran Canaria.

Homenaje a Eduardo Westerdahl, Colegio Oficial de Arquitectos, Santa Cruz de Tenerife.

1985

7 Siete, (presentó el lienzo *1,2,3,4,5,6,7*), Sala Santa Ana, Casas Consistoriales, Las Palmas de Gran Canaria, Galería Radach Novaro, Gran Canaria.

1986

Canarias Penúltima Década, Convento de San Francisco, Santa Cruz de La Palma.

Pequeño Formato, Galería Radach-Novaro, Gran Canaria.

1987

Una obra para un espacio, (exhibió *Depósito para el abastecimiento de ideas*), Canal Isabel II Madrid, enero.

Frontera Sur, Círculo de Bellas Artes, Madrid.

Frontera Sur, Museo de Bellas Artes, Vitoria.

Frontera Sur, Sociedad de las Bellas Artes, Lisboa.

Frontera Sur, Palacio de la Almudi, Murcia.

Frontera Sur, Capella Antic Hospital de la Santa Cruz, Barcelona.

1988

Confluències, (expuso una mesa-cama denominada *Sin Título*), Espais, Gerona.

Instalación para el I festival de vídeo de Canarias (presentó *Hacia el paradigma*), Centro Insular de Cultura, Las Palmas de Gran Canaria.

1989

Mareas. Intervenciones sobre el espacio, Palau Solleric y Paseo del Borne, Palma de Mallorca. El Refugio y Paseo de Las Canteras, Las Palmas de Gran Canaria.



Fernando Álamo, Leopoldo Emperador, J. A. García Álvarez, Saro Cantó, Julio Cruz, Rosa María Buerles, Gonzalo González, Rafael Monagas y Nano Doreste. Tenteniguada, 1984.

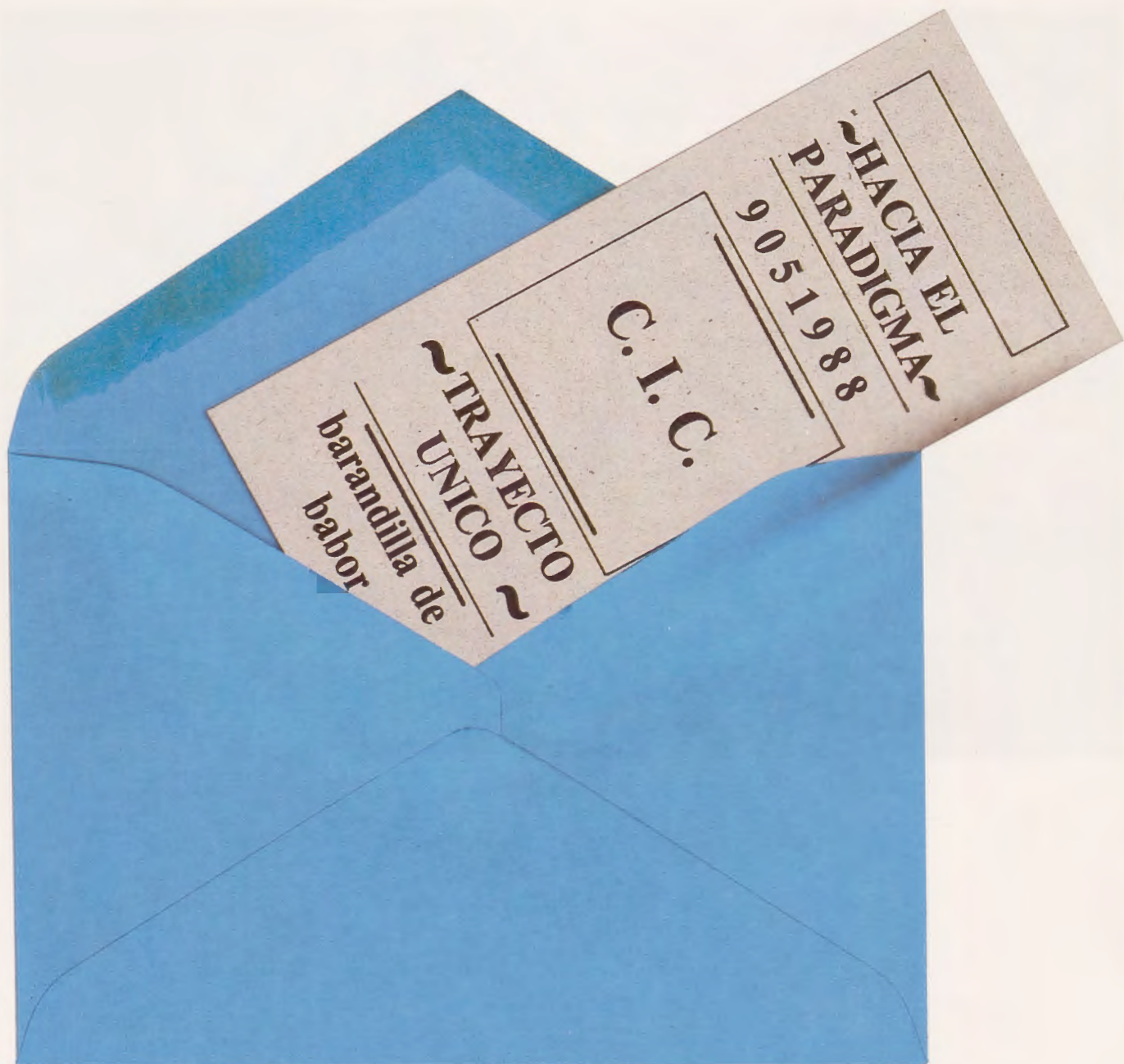


Leopoldo Emperador con Juan Luis Alzola en el recorrido del románico. Año 1988.



Supervisando la realización de los *Alberos* en la fábrica de tubos de neón. Año 1979.

Antología de textos



Tarjeta de invitación de la exposición *Hacia el paradigma*. 1988.

«Un mundo maravilloso de color abarca la existencia de ese negro profundo, limitado.

»Contorno de purezas que se diluyen en un simple trazo (y sin esfuerzo alguno).

»Tratado con autonomía, pretende apoderarse de todo el ámbito, pero lo limita. Dando rienda suelta a su potencia, la vida gira en torno suyo, doliente, pero agradecida». [Al finalizar el párrafo, Emperador dibuja un cuadrado negro y varios grafismos].

«Ha llegado el decisivo momento de tratar esa forma que preside mi obra.

»Os lo debo poner en las dimensiones que la constituyen, abrirla, rasgarla.

»Maltratar su contenido.

«Asesinar la esperanza es algo inevitable, ya que, destruir su presente, es crear su pasado (afirmación gratuita, que no desvela ningún secreto)». [El autor recurre de nuevo al cuadrado de color negro para ilustrar sus pensamientos].

«Indudablemente el compromiso de la 'OBSCURIDAD' va más allá de la simple percepción, es grato a la vista, pero salvajemente cruel a la interpretación».

«Las paredes, las caras y los muros del cubo están impregnados en negro, no por excelente capricho, ni por curioso encanto. Están bañados en negro, porque duele, porque hace rabiarse».

«Espero despertar del embrujo que ciñe en torno mío esta forma, en lo que hoy por hoy, culmina mi obra. [Emperador dibuja, justo

debajo de estas declaraciones, un cuadrado negro].

«... Dándole un significado extrañamente normal, la 'OBSCURIDAD' transforma la indiferencia en odio, el odio en hombre y este, a su vez, en sangre».

Leopoldo Emperador, «A modo de teoría», 1975. (Este texto lo escribe el artista poco antes de exhibir su instalación-ambiente, en la Casa de Colón, constituida, básicamente, por elementos cúbicos de color negro. Por ello, las referencias a este color y a la condición de oscuridad, evocan el contenido conceptual y estético de la obra que expondría poco después).

«No tengo fuertes razones para suponer cuál es el espacio mental que sobrevuela la naturaleza de tu exposición, pero sí tengo la seguridad de que en tu oscuridad contemplas intenciones de conocimiento. Por ello es que la localización física u ordenación de ese espacio que me transmites no es necesaria. De igual manera, el carácter de tu expresión, a veces sacrificada, ya me ofrece ciertas luces para 'ver' tu negro, que no es el de la muerte. Sí, próximamente te remitiré un texto, cuyo contenido aún desconozco pero cuyo espíritu intuyo que tratará de alejarse inteligentemente de toda crítica. Por un lado, José Luis Gallardo ya va a proporcionarte esa faceta que necesita toda exposición, aun cuando pretenda ser no convencional, para introducirse en ese círculo *artístico* que tú has elegido con determinación del espacio físico de la misma; por otro, espero que comprendas que la crí-

tica ha tenido para mí sólo una necesidad o realidad histórica que podríamos relacionar como máximo con el Romanticismo y el principio del *arte moderno*, pero que ahora solo puede condicionar el carácter de una exposición, su espíritu, exorcizar su alma; y constituye, por lo demás, una representación retórica que nos presenta indefectiblemente como colaboradores del *status artístico*, que retoma siempre, y no parece que un día sea superado, al menos durante tanto tiempo como el que permanezca planteado en esos términos».

Octavio Zaya, «Carta a Leopoldo Emperador», San Andrés, 6 de febrero de 1976.

«Una de las cosas que debemos dejar bien claras —si no queremos perdernos en la aparente baraunda del arte actual— es que el arte no se ha *vuelto loco*. Esta expresión —repetidamente oída en boca de muchos, incluso entre *entendidos*— viene a ser como el resultado de una interpretación idealista, que concibe el arte como un ente absoluto, por encima de nuestras cabezas, dotado de cierta organicidad, del cual los artistas (esos 'iluminados') no son sino meros interpretantes.

»No, el arte ni se ha vuelo ni puede volverse loco; si acaso, los que estamos un poco locos somos nosotros, la sociedad, esta sociedad hoy en plena descomposición, que el ascenso de la burguesía desde finales del siglo pasado, con pretensiones de eternidad había fundado.

»Si miramos las cosas desde una perspectiva real, entonces podemos verlas de otra ma-

nera: el arte como producción social del hombre individual. Como expresión del compromiso del hombre individual con la sociedad. Así, si la sociedad cambia y se transforma — por la base— y si esos cambios son cada vez más acelerados; más sofisticadas las tecnologías; al hombre y a su quehacer artístico se le presentan dos opciones fundamentales: o se inserta en ese ritmo de cambios y de novedad (el compromiso en el sentido de la vanguardia) o se anquilosa y pretende dar marcha atrás (el compromiso en una inútil empresa de evasión). Leopoldo Emperador, este joven artista que expone actualmente en la Casa de Colón, se instala consciente y valientemente en la primera, en el arte auténticamente comprometido, de participación».

José Luis Gallardo, «El ojo crítico. Leopoldo Emperador: el compromiso con el arte», texto inaugural de la exposición en La Casa de Colón de Las Palmas, mayo de 1976.

«Queridos amigos de Telde. Esta exposición tiene para nosotros un gran significado. Es una excepcional oportunidad que se nos ofrece de entrar en contacto con las raíces de nuestra cultura, con el pueblo campesino que dio origen en el tiempo del arte y de la cultura que se ha ido quedando como exclusiva de las élites ciudadanas. Los cinco artistas que exponemos en esta sala tan acogedora del Casino, formamos parte de un grupo que se llama CONTACTO-1. Y se llama así porque ha nacido y vive con el afán supremo de romper el aislamiento y de lograr por encima de todo establecer contacto. Un contacto humano, fraternal y verdadero con el pueblo.

»Nuestro lema al exponer es el de buscar la comunicación directa, sin intermediarios, con el público. Creemos firmemente que esta comunicación depende en gran medida del grado de participación que logremos despertar en el estamento social al que nos dirigimos. En esta exposición del Casino el grado de participación ha sido satisfactorio. Hemos confraternizado con directivos y socios, hemos trabajado hombro con hombro, hemos resuelto juntos los mil y un problemas que plantea todo montaje, montaje que en esta ocasión hemos querido que sea digno y relevante. Y es que, precisamente por ser presentada la muestra en un ambiente popular, traemos lo mejor de nuestra obra y la colocamos de la forma más perfecta».

«Contacto-1», texto de la exposición «Arte Canario Actual en el Casino de Telde», Tel-



Dibujo de Among Tea que figura en el catálogo «Tocador de Arte» de *Papeles Invertidos*.

de, 3 de junio de 1976. Texto publicado por A. O'Shanahan, «Collage», *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 6 de junio de 1976.

Manifiesto en Canarias o Manifiesto de El Hierro

«Nosotros, artistas, poetas e intelectuales

canarios, formulamos inicialmente los siguientes principios de una toma de conciencia de nuestra realidad.

1º. La pintadera y la graffía canarias son símbolos representativos de nuestra identidad. Afirmamos que han sido un estímulo permanente para el arte canario. Reclamamos la legitimidad del origen autóctono de nuestra cultura.

2º.- Nunca podrá ser destruida la huella de nuestros orígenes. Ni la conquista ni la colonización ni el centralismo han logrado desterrar la certidumbre de esta cultura viva. No negamos los lazos que nos unen a los pueblos de España, pero reivindicamos nuestra propia personalidad.

3º.- En el proceso histórico hemos asimilado aquellos elementos que han servido para conformar nuestra peculiaridad, y rechazado los que no se acomodaron a ella. Nuestra universalidad se asienta en nuestro primitivismo.

4º.- Contra el tópico del intimismo, nuestra vocación universal. Contra la pretensión de cosmopolitismo, nuestra raíz popular. Contra la acusación de aislamiento, nuestra solidaridad continental.

5º.- Canarias está a cien kilómetros de África. La existencia del canario-americano es un hecho histórico de gran significación. La presencia de África y América en Canarias es evidente.

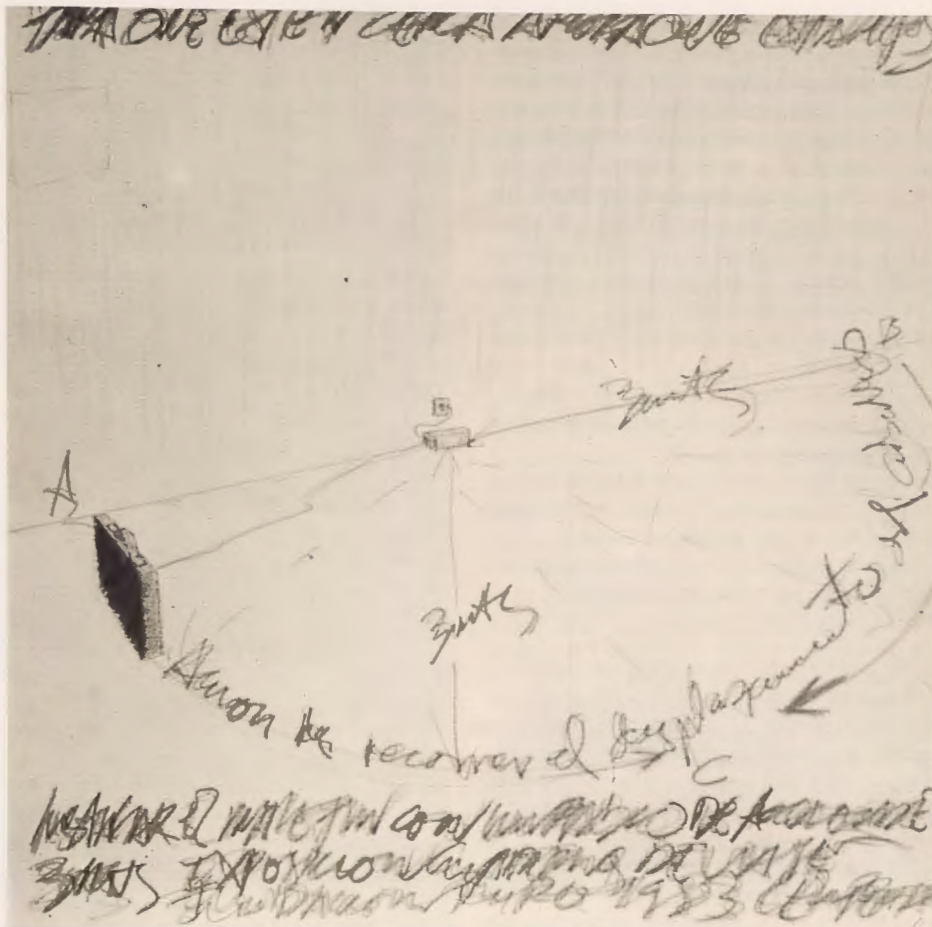
6º.- Nos pronunciamos por una cultura regional, frente a la disgregación y la división fomentadas por el centralismo. Ante las demás nacionalidades y pueblos de España reclamamos nuestra presencia en un plano de igualdad fraternal.

7º.- Nos declaramos plenamente solidarios con las reivindicaciones de las masas canarias. No creemos en una cultura al margen de las luchas sociales del pueblo. Autonomía, democratización de la cultura, libertad de creación y protagonismo popular son las herramientas con las que haremos nuestra auténtica revolución cultural».

Manifiesto de El Hierro, isla del Hierro, 5 de septiembre de 1976.

«Que Emperador haya suplido la tinta por gases nobles encerrados en cristal, como en los anuncios luminosos, el pincel por el soplete, etc., y haya elegido la industria para materializar su obra, son gestos significativos. Hablan por sí solos. Y al fin y al cabo, las ideas son hoy, el más noble material del que se sirven los artistas de nuestro tiempo para transformar la conciencia que el totalitarismo mundial está adoctrinando de forma permanente, ayudados por aquellos que por desidia, por pereza, por abandono e ignorancia se niegan a interrogar el sentido y la naturaleza del arte porque se han convertido en estetas del mercantilismo».

Antonio Zaya, «Emperador: el arte contra



Boceto para la exposición *Valisse du voyage* (instalación). Fundación Joan Miró. Barcelona, 1983.

la estética», en el catálogo de exposición de *Albero*, Las Palmas de Gran Canaria, 1980.

«La luz ha sido el eje central de mi trabajo, luz como energía vital, creadora de espacio y ambiente. La tecnología nos ofrece hoy la luz como una materia física, dispuesta a ser manipulada, pero es el neón, por sus características, el que determina la posibilidad de plasmar en sí mismo la caligrafía, el grafismo y aún la intención. La tinta y el pincel en progreso. El tiempo ha desplazado la naturaleza de los medios y negar esto tendría serias implicaciones sociales, culturales, históricas, económicas y políticas. En definitiva, sería negar el desarrollo de nuestra civilización y su carácter progresivo».

«La 'luz' de neón comienzo a 'usarla' en el año 1979, forzado por las limitaciones con

que tropiezo en el uso del tubo fluorescente, limitaciones en cuanto a forma, color e intención. Los primeros trabajos con este medio se centran en la utilización exclusiva de la tecnología como único elemento del discurso, usando su técnica en el contexto de la obra; así cables y transformador son usados como elementos fundamentales en el dibujo de las piezas, como continuación de la línea de luz y color, (en sí mismo) del tubo de neón. Posteriormente se va estableciendo una mayor flexibilidad relacional entre los materiales u objetos que desplazo de su significante cotidiano».

Leopoldo Emperador, en el catálogo de exposición *L. Emperador. Trabajos en neón*, 1980-82, Sala de Cultura de la Caja de Ahorros de Navarra, noviembre de 1982.

«7. Actuar la escena de la luz abriéndolo».

se en lo oscuro es una parte de lo poético.
14. Leopoldo Emperador ha escogido el neón-argón para descontextualizar una parte de lo cotidiano, la arquitectura lumínica de las ciudades o la de los pueblos o la de los pueblos con festejos.

16. No hace falta más que recordar lo que dijo el insigne Víctor Hugo (s. XIX e.c.): 'la naturaleza, que pone sobre lo invisible la máscara de lo visible, es una apariencia corregida por una transparencia'.

18. Arranque las transparencias para poder ver lo que es.

19. Arranque fluorescentes, grifos, cañerías, bidés y agrupe el conjunto sobre el suelo desnudo del *fumoir* de su casa.

26. Como la insospechada sombra de luz que un tubo de Leopoldo Emperador puede dibujarse sobre una pared a oscuras.

27. Como la irradiación de otro tubo suyo sobre una tela prendida en la pared.

36. Lo poético sabe que existe porque existe un principio y un fin, un Verbo y un Silencio, una luz y una Oscuridad.

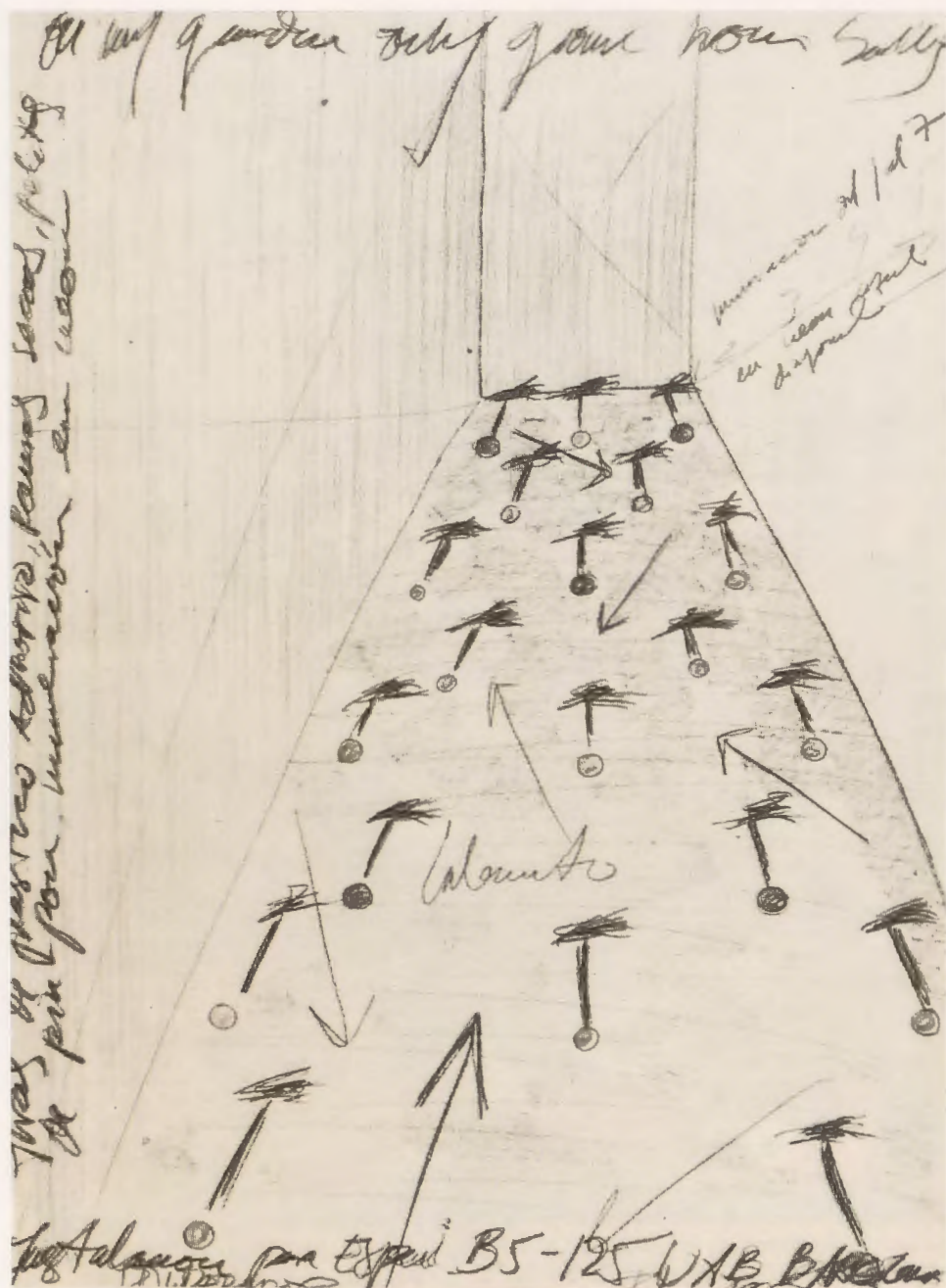
37. Por eso los trabajos de Leopoldo Emperador no sólo juegan con el espacio, hendiendo sus vacíos, y con la oscuridad, hendiendo sus especies, sino que también pueden apagarse. Un acto, poético, completo».

J. Carlos Cataño, «37», en *Jornada Literaria*, Santa Cruz de Tenerife, 20 de noviembre de 1982, pág. 12.

«A esta generación —a su núcleo— [se refiere el autor a la de los 70] yo lo conocí en plena calle. Eran los últimos años del franquismo —los 70— y luchaba por hacerse oír —contra la represión, contra el miedo— ganándose a brazo partido espacios de libertad donde se respiraba el oxígeno. Fue la época de las salas 'Conca' (La Laguna y Las Palmas): colectivas, *happenings*, experiencias, en las que empiezan a sonar nombres como los de Fernando Álamo, Juan José Gil, Juan Luis Alzola, entre otros. Los hermanos Zaya ejercían el revulsivo y sus propuestas múltiples y desmitificadoras abrieron caminos. A esta primera irrupción con *Contacto-1* donde aparece también el nombre de Leopoldo Emperador».

José Luis Gallardo, «La Generación del Interregno», en el catálogo de exposición *7 Siete*, Las Palmas de Gran Canaria, mayo de 1985.

«Leopoldo Emperador realiza una obra



In my garden only grown iron balls (boceto instalación Espai B5-125, Universidad Autónoma de Barcelona). Técnica mixta sobre papel. 1982.

que, a partir de las tendencias alternativas (*po- vera, conceptual, land art...*) ha desarrollado todo un discurso coherente y riguroso, infrecuente en las islas donde, desde Juan Hidalgo se viene ensayando con desigual fortuna una aproximación a los lenguajes radicales que el arte de hoy nos ofrece. Haciendo uso de toda suerte de materiales trata de entablar

un diálogo de encuentro/oposición entre naturaleza y artificio tomando como punto de partida, tanto el lenguaje tecnológico como los referentes orgánicos e inorgánicos de la cultura popular (neón, hierro, cristal, arena, piel, fotografía, ramas vegetales, etc.).

»Por otra parte, en su obra confluyen toda la gama de lenguajes aunque es evidente su

predilección por cierta asepsia tan formal como cromática en deliberada contradicción con las complicadas —casi esotéricas— elucubraciones conceptuales desde donde cimienta su posición ideológica. En este sentido, su uso del lenguaje como la incorporación de la pintura a un elemento escenográfico de sus instalaciones complican más, si cabe, su ya intrincado laberinto progresivo.

»Su deseo expreso de exceder el plano de la pintura le ha llevado a explorar —casi en el campo de la verdadera escultura— proyectos de compleja realización, verdaderas arquitecturas imaginarias que, la mayoría de las veces, hablan menos de su verdadero talento creativo y más del empobrecimiento económico y técnico de su entorno, incapaz de llevar a cabo esos proyectos de envergadura».

C. Díaz-Bertrana; A. Zaya, en el catálogo de la exposición *Frontera Sur. Una selección de artistas canarios*, Cabildo Insular de Gran Canaria, T.G. Forma S.A., Madrid, 1987.

«Leopoldo Emperador es un depositario de ideas que procura habitar la ausencia y la ruina, confronta conceptos en un paisaje en el que los objetos permanecen unidos por la divergencia. Unas coordenadas geográficas, elementos básicos de un recorrido —combinatoria de un mundo desértico, de objeto hallado, de naufragio, de vestigio silente...—, provocan la necesidad de poner en juego unas relaciones simbólicas, unas metáforas que actúan y escenifican las contradicciones entre Naturaleza y Artificio».

Gloria Bosch, «Depósito de fragmentos», en el catálogo de exposición *Confluències. Punto de encuentro*, Espais. Centre d'Art Contemporani, Gerona, diciembre 1988/enero 1989.

«En la sociedad canaria, miméticamente post-industrial si se observan determinadas manifestaciones pictóricas y escultóricas a partir de los setenta, en lugar de una descarnación encontramos una voluntad de invidencia, en lugar de un crítico deslizamiento (en el sentido geofísico del término), una vocación de conformidad. Con las excepciones de rigor —pero curiosamente ubicadas entre las islas y las afueras o, sin ambages, en las afueras—, la voluntad y la vocación a la que me refiero contaminan hasta tal punto los lenguajes artísticos tradicionales, que incluso lo que aquí se presenta como revulsivo y/o novedoso no deja de ser un producto mimético de saldo.

»Y está bien la abundancia de *stocks* que, nada más salir del marco insular, se considerarían como piezas de segunda mano. En cualquier otro país —y me refiero a los que despiertan un devoto entusiasmo— las excedencias de notable quincallería es un hecho que nadie, en su sano juicio, lamenta, porque conoce la necesidad de las excedencias, tan necesaria como la falta de la capacidad de riesgo, tan necesaria como el extendido poder de la ufanidad y de la estupidez (...) No es asunto ahora de detenerse en estas paradojas, que infectan tanto a los países post-industriales como a los que encuentran en trance (de serlo). Si aludo a Canarias es porque, considerando las características de su mecánica artística —instituciones culturales, actitudes creadoras, disposiciones receptivas— ya es de por sí excepcional la actividad de Leopoldo Emperador, sus orígenes y la continuidad y coherencia de su trayectoria. Una actividad que, en muchos casos, ha tenido que realizarse en las afueras. Que los

comisarios de *Frontera Sur* lo decían: verdaderas arquitecturas imaginarias (sus proyectos e instalaciones) que, la mayoría de las veces, hablan menos de su talante creativo y más del empobrecimiento económico y técnico de su entorno, incapaz de llevar a cabo sus proyectos de envergadura».

J.C. Cataño, «Leopoldo Emperador, un lugar para la materia», en *Basa*, Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, mayo, 1990, núm. 12, págs. 120-121.

«[La obra de L. Emperador] ha seguido una trayectoria rara por su coherencia, solitaria y exigente. Atributos que ya de por sí trasladan al artista a una dimensión que imposibilita el revisionismo abdicador y, por el contrario, lo reafirman en un espacio que no hace más que ahondarse para que en él inscriba su aventura intransferible.

»Desde los comienzos, me atrevería a decir, Emperador ha estado cuestionando, investigando, interviniendo el espacio para ubicar la materia de sus ensoñaciones. Un lugar para la materia que no es nuevo. Lo que sí representa un cualificativo avance es, de una parte, la fisicidad de esa materia —más apropiada en el sentido de más unida a su cierto recorrido vital— y la concentración de un lugar que, mejor que nunca, el artista sabe que lo sigue adonde vaya, unido por el alambre, fino, oxidado y casi imperceptible de su memoria eléctrica».

J.C. Cataño, «Leopoldo Emperador, un lugar para la materia», en *Basa*. Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, mayo, 1990, núm. 12, pág. 130.

Bibliografía

Libros (referencias)

CASTRO BORREGO, F., «Las artes plásticas canarias después de la guerra civil», en *Historia del arte en Canarias*, Edirca, vol. IX, Las Palmas de Gran Canaria, 1982.

DÍAZ-BERTRANA, C., «Últimas tendencias del arte en Canarias. La generación de los 70», col. *Guagua*, núm. 40, Mancomunidad de Cabildos, Plan Cultural y Museo Canario, Las Palmas de Gran Canaria, 1982.

MARCHÁN FIZ, S., *Del arte objetual al arte de concepto*, Ediciones Akal, S.A., Madrid, 1986.

FRANCO, Orlando, «Origen y desarrollo de las manifestaciones actuales del arte canario. De 1970 a 1985», Memoria de Licenciatura, presentada en la Universidad de La Laguna, en junio de 1986 (texto inédito).

Artículos (revistas)

CASTRO, F., «La Generación de los 70. Equívocos y frustraciones», en *Liminar 6/7*, Tenerife, octubre 1980, pág. 54.

—«Después de Millares», en *El Urogallo*, Madrid, diciembre 1988/enero, 1989.

—«Nuevas direcciones de la plástica canaria», en *Cyan*, núm. 16.

CATAÑO, J.C., «L. Emperador, un lugar para la materia», en *Basa*, núm. 12, Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, mayo, 1990.

DÍAZ PADILLA, R., «Canarias: una re/visión des/arraigada», en *Cyan*, núm. 16.

FRANCO, O., «Una rápida mirada a la situación artística a Canarias», en *Espais papers d'art*, núm. 21, Gerona, junio, 1989.

HERNÁNDEZ, C., «Escultura actual en las islas», en *Basa*, núm. 10, Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, julio, 1989.

ORTIZ, C., «L. Emperador: alquimista d'idees», en *Espais papers d'art*, núm. 20, Gerona, mayo, 1989.

PÉREZ REYES, C., «Una mirada al arte canario. (1920-1980)», en *El Urogallo*, Madrid, diciembre 1988/enero 1989.

PICAZO, G., «La tecnología desafía l'art: tubs fluorescente i neons», en *Ciencia*, núm. 38, Barcelona, 1983.

—«La instalació vista avui», en *Papeles de Campanar*, núm. 2, Valencia, junio, 1987.

—«L. Emperador. Vestigis d'un recorregut imaginari», en *Art* (Guía mensual de las artes), núm. 0288, Barcelona.

—«L. Emperador. Vestigios de un recorrido imaginario», en *Nike. New Art in Europe*, núm. 22, Munich, marzo/abril, 1988.

Catálogos

BOSCH, G., «Confluències, lloc d'encontre», de la exposición *Confluències*, en *Spais*, Gerona, diciembre, 1988.

CASTRO, F., «Retrato, geografías y soledades», en *1983 en Canarias*, ed. por Galería Leyendecker, Santa Cruz de Tenerife, 1983, págs. 53-54.

decker, Santa Cruz de Tenerife, 1983, págs. 53-54.

CATAÑO, J.C., «El naufragio del TEODICEA o cómo hundir la lengua», de la exposición *Mareas*, en *Mareas. Intervencions damunt l'espai. Intervenciones sobre el espacio*, consejerías de Cultura de Palma de Mallorca y Las Palmas de Gran Canaria, marzo, 1989.

DÍAZ-BERTRANA, C. y GAVIÑO, C.; ZAYA, A., textos de la exposición *Albero*, Galería Vegueta, Las Palmas de Gran Canaria, 1980.

—textos de la exposición *Electrografías*, Galería Leyendecker, Santa Cruz de Tenerife, 1981.

DÍAZ-BERTRANA, C., texto de la exposición *Canarias 84*, en *Canarias 84*, Art Gallery of Spanish Tourist Office, Grace Hall, Teacher's College, Columbia University, New York, 1982. Consejería de Cultura, Gobierno de Canarias, mayo, 1984.

DÍAZ-BERTRANA, C.; GALLARDO, J.L., textos de la exposición *7 Siete*, en *7 Siete*, Consejerías de Cultura, Las Palmas de Gran Canaria, junio, 1985.

DÍAZ-BERTRANA, C.; ZAYA, A., textos de la exposición itinerante *Frontera Sur*, 1987.

DÍAZ CUYÁS, J.; FRANCO, O.; PICAZO, G., en *Leopoldo Emperador. Vestigios de un recorrido imaginario*, Terrassa, Barcelona, febrero, 1988.

DÍAZ CUYÁS, J., «Derrotas», en *Hacia el paradigma*, Centro Insular de Cultura, Las Palmas de Gran Canaria, mayo, 1988.

EMPERADOR, L., en *Oekumene*, Cabildo Insu-

lar de Gran Canaria, Comisión de Cultura. mayo, 1986.

FRANCO, O., «Canarias: nuevos planteamientos, nuevas actitudes», en *Mareas. Intervencions damunt l'espai. Intervenciones sobre el espacio*, consejerías de Cultura de Palma de Mallorca y Las Palmas de Gran Canaria, marzo, 1989.

GAVIÑO DE FRANCHY, C.; PINTO, C.E. (Ed.), *Tocador de Arte. Papeles Invertidos*, cat. de la misma exposición editado por *Papeles Invertidos*, Santa Cruz de Tenerife, junio, 1979.

MARCHÁN FIZ, S., «Después del naufragio», en *Fuera de Formato*, Madrid, 1983.

PICAZO, G., «Leopoldo Emperador: una obsesión lumínica», texto de la exposición de L. Emperador en Aulas de Cultura de las Casas de Ahorros de Pamplona y Bilbao.

ZAYA, A., «Entrevista con L. Emperador», de la exposición *Una obra para un espacio*, Consejería de Cultura y Deportes, Comunidad de Madrid, T.G. Forma S.A., enero, 1987. pág. 49.

Periódicos

ALEMÁN A., «Pintores de los setenta. Leopoldo Emperador: la geografía de lo cotidiano» (entrevista), *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 11 de septiembre de 1986, pág. 22.

ALEMÁN, J., «Emperador o la búsqueda de nuevos materiales», *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 6 de abril de 1980, pág. 8.

—«Rueda de prensa con los organizadores

de las jornadas de San Mateo», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 18 de octubre de 1975.

CATAÑO, J.C., «37», *Jornada Literaria*, 16 de octubre de 1982.

CAMPOS HERRERO, D., «Leopoldo Emperador», *Canarias 7*, Las Palmas de Gran Canaria, 23 de mayo de 1985.

DÍAZ-BERTRANA, C., y GAVIÑO C., «El bosque incandescente», *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 11 de abril de 1980.

FRANCO O., «Leopoldo Emperador: la geografía de la memoria», (entrevista), *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, domingo, 11 de mayo de 1986.

GALLARDO, J.L., «El ojo crítico», *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 27 de mayo de 1976.

IZQUIERDO E., «La obra en neón de Leopoldo Emperador», *La Tarde*, 3 de abril de 1981, pág. 9.

O'SHANAHAN, A., «Leopoldo Emperador y el 'Land Art'», *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 22 de mayo de 1976.

O'SHANAHAN, A., «Collage», *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 6 de junio de 1976.

PARCERIZAS, P., «Quan la llum esdeve art», *Avui*, 7 de octubre de 1981.

SALARICH, R., «En 'Leyendecker', expone electrografías Leopoldo Emperador», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 14 de abril de 1981.

TALAVERA, A.D., «Contacto-I expone en Tel-

de», *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 3 de junio de 1976, pág. 7.

ZAYA, A., «Antonio Zaya, carta con respuesta», *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 30 de mayo de 1976, páginas especiales del domingo.

—«Contra la estética», *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 20 de abril de 1980, pág. 2.

Sin firma

«Exposición de Leopoldo Emperador en Barcelona», *Jornada Literaria*, Santa Cruz de Tenerife, 16 de octubre de 1982.

«Dos instalaciones de Leopoldo Emperador y Concha Jerez, expuestas en Madrid», *Canarias 7*, Las Palmas de Gran Canaria, 14 de marzo de 1987, pág. 21.

«Leopoldo Emperador: 'mi problemática está en el asfalto'», *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 11 de abril de 1980, páginas de suplemento.

«Leopoldo Emperador: arte y violencia», *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 29 de mayo de 1976.

«Entre la resurrección y la vanguardia. Arte conceptual en el Depósito del Canal de Isabel II», *El Punto*, Madrid, 30 de enero/5 de febrero de 1987, pág. 5.

«Leopoldo Emperador o la naturaleza fluorescente», *Jornada Literaria*, Santa Cruz de Tenerife, 20 de marzo de 1982, suplemento núm. 68, pág. 11.



- Sin título.* Técnica mixta sobre papel. 1981. Colección particular. Tenerife. Pág. 12
- Ti-Ti Eating Me* (boceto). Tinta y carbón sobre papel. 1983. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 14
- Sin título.* Collage. 50 × 70 cm. 1975. Pág. 16
- Sin título.* Collage. 50 × 70 cm. 1975. Pág. 17
- Proyecto de instalación-ambiente para la Casa de Colón. 70 × 50 cm. 1975. Propiedad del artista. Pág. 17
- Sin título.* Collage. 50 × 70 cm. 1975. Propiedad del artista. Pág. 18
- Sin título.* Collage. 70 × 50 cm. 1975. Propiedad del artista. Pág. 19
- Inner Light* (instalación). Tubo fluorescente, almagre y fotografía. 1979. Propiedad del artista. Pág. 20
- Inner Light* (instalación) (detalle). Pág. 20
- Boschetto* (instalación). Neón y almagre. 1980. Destruída. Pág. 22
- Albero* (fragmento). Neón y almagre. 1980. Pág. 23
- Árbol.* Madera, cerámica e hilo. Altura 150 cm. 1979. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 24
- Mesa* (detalle). Pág. 25
- Mesa* (instalación). Vidrio, acero, neón, tela, madera, cerámica y vegetales. 1982. Destruída. Pág. 25
- Proyecto de la instalación *Inner Light & Trees*. 1979. Pág. 26
- Sin título.* Técnica mixta sobre madera. 1979. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 27
- Inner Light & Trees* (instalación). Tubo fluorescente, almagre, fotografías y madera policromada. 1979. Propiedad del artista. Pág. 28
- Inner Light & Trees* (instalación). Tubo fluorescente, almagre, fotografía y madera policromada. 1979. Propiedad del artista. Pág. 29
- Inner Light & Trees* (instalación). Tubo fluorescente, almagre, fotografías y madera policromada. 1979. Propiedad del artista. Pág. 29
- Albero* (instalación). Neón, almagre y madera. 1980. Destruída. Pág. 30
- Albero III.* Neón y almagre. 1980. Destruída. Pág. 31
- Albero I.* Neón y almagre. 1980. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 32
- Albero.* Neón y almagre. 1980. Colección particular. Santa Cruz de Tenerife. Pág. 33
- Gingko Biloba Glass I* (instalación). Neón y madera. 100 × 100 cm. 1981. Destruída. Pág. 35
- Gingko Biloba Glass II* (instalación). Neón y madera. 100 × 100 cm. 1981. Destruída. Pág. 36
- Electrografía II* (instalación). Neón. 1981. Destruída. Pág. 36
- Electrografía IV* (instalación). Neón. 1981. Colección Tous de Pedro. Pág. 37
- Electrografía* (instalación). Neón. 1981. Propiedad del artista. Pág. 37
- Mesa* (instalación). Acero, vidrio, cerámica, neón y frutas. 1982. Colección particular. Madrid. Pág. 38
- Mesa* (fragmento). Vidrio, acero, neón y frutas. Colección particular. Madrid. Pág. 39
- Mesas* (instalación). Vidrio, acero, neón y cerámica. 1981. Sala Metrònom. Barcelona. Destruída. Pág. 40
- Mesas* (fragmento). Vidrio, acero, neón y cerámica. 1981. Colegio de Arquitectos de Canarias. Santa Cruz de Tenerife. Pág. 41
- Mesas* (instalación). Vidrio, acero, neón y cerámica. 1981. Destruída. Pág. 42
- Vista de las instalaciones de *Mesas* y 1.2.3.4.5.6.7. en Metrònom. Barcelona. 1982. Pág. 42
- 1.2.3.4.5.6.7. (instalación). Neón, vidrio y ramas secas. 1982. Colección Tous de Pedro. Pág. 44
- Sin título.* Técnica mixta. 94 × 126 × 7 cm. CAAM. Las Palmas de Gran Canaria. 1984. Pág. 46
- Sin título.* Técnica mixta sobre madera. 100 × 100 cm. Iniciada por Emperador en 1984 y finalizada por Juan Luis Alzola (s.f.). Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 47
- Ti-Ti-Eating Me* (detalle). Pág. 48
- Ti-Ti-Eating Me.* Técnica mixta sobre madera. 1983. Colección particular. Fresno. California. Pág. 49
- Enciclopedia* (instalación). Neón y cartón. 1982. Propiedad del artista. Pág. 50
- Enciclopedia* (instalación). Neón y cartón. 1982. Propiedad del artista. Pág. 51
- Tartaruga Onktax.* Argón y técnica mixta sobre tela. 1982. Pág. 52
- Sin título.* Técnica mixta y neón sobre tela. 115 × 200 cm. 1982. Pág. 53

- Letx = x*. Neón y técnica mixta sobre tela. 300 × 150 cm. 1982. Destruída. Pág. 53
- Sin título*. Técnica mixta y neón sobre tela. 100 × 70 cm. 1982. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 54
- Sin título*. Neón y técnica mixta sobre tela. 200 × 150 cm. 1982. Pág. 55
- De cuando J.L. decapitó a Fan-Fan en un corto arrebatado de ira y...* Óleo, neón, piel, plumas y alambre sobre tela; piedra y césped sobre suelo. 200 × 300 cm. 1984. Destruído. Pág. 56
- Lo que nos quedó de la noche*. Neón y técnica mixta sobre tela. 190 × 140 cm. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 57
- Sin título*. Acero, piel y neón. 1983. Destruída. Pág. 58
- My love wounded dead*. Piel, neón y acero. 1983. Destruída. Pág. 59
- 1.2.3.4.5.6.7. Óleo y técnica mixta sobre tela, neón y escayola. 1983. Propiedad del artista. Pág. 61
- Mesalítica*. Técnica mixta sobre tela. 170 × 140 cm. 1985. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 62
- Café con palmera*. Técnica mixta sobre tela. 200 × 200 cm. 1985. Patrimonio del Gobierno de Canarias. Pág. 63
- Nativos*. Técnica mixta sobre tela. 200 × 140 cm. 1985. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 64
- Nativos it's*. Técnica mixta sobre tela. 200 × 140 cm. 1985. Patrimonio del Gobierno de Canarias. Pág. 65
- Pájaro de oro atrapado en un halo*. Técnica mixta sobre tela. 200 × 200 cm. 1985. Propiedad del artista. Pág. 66
- Mesopotámica*. Técnica mixta sobre tela. 200 × 340 cm. 1985. Patrimonio del Gobierno de Canarias. Pág. 66
- Último vestigio*. Técnica mixta sobre tela y cañas. 190 × 140 cm. 1985. Propiedad del artista. Pág. 67
- Cucaña I y Cucaña II*. Técnica mixta sobre tela. 200 × 70 cm. 1985. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 68
- Animal en el sendero*. Técnica mixta sobre papel. 18,5 × 21,5 cm. 1985. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 69
- Depósito para el abastecimiento de ideas* (instalación). Hierro, grasa, vidrio, líquidos con colorantes y fotografía. 1987. Patrimonio de la Comunidad de Madrid. Obra depositada en el Centro de Arte «Reina Sofía». Pág. 71
- Proyecto del depósito del canal Isabel II de Madrid*. Técnica mixta sobre papel. 24 × 40 cm. Colección particular. Fuerteventura. Pág. 72
- Depósito para el abastecimiento de ideas* (instalación). 1987. Patrimonio de la Comunidad de Madrid. Obra depositada en el Centro de Arte «Reina Sofía». Pág. 73
- Dibujo de las pipetas pertenecientes a la instalación *Depósito para el abastecimiento de ideas* de la exposición *Una obra para un espacio*. 1986. Colección particular. Fuerteventura. Pág. 74
- Oekoumene* (instalación). Adobe, arena, hierro, carbón, neón, técnica mixta sobre lienzo y pintura sobre pared. 1987. Propiedad del artista. Pág. 76
- Oekoumene* (instalación). Adobe, arena, hierro, carbón, neón, técnica mixta sobre lienzo y pintura sobre pared. 1987. Propiedad del artista. Pág. 77
- Sin título* (instalación). Hierro, gas y sal. 1988. Barcelona. Exposición *Frontera Sur*. Pág. 79
- Poética* (instalación). Hierro y césped. 2,30 × 0,65 × 0,10 cm. 1987. Propiedad del artista. Pág. 82
- Poética* (instalación). Hierro y neón. 2,30 × 0,65 × 0,10 cm. Propiedad del artista. Pág. 83
- Hacia el paradigma* (instalación). Hierro, adobe, sal y grabaciones audio y vídeo. 1988. Centro Insular de Cultura. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 86
- Hacia el paradigma* (instalación). Hierro, adobe, sal y grabaciones audio y vídeo. 1988. Centro Insular de Cultura. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 87
- Hacia el paradigma II* (instalación). Hierro y proyecciones audio y vídeo. 1989. Propiedad del artista. Palma de Mallorca. Pág. 89
- Art* (instalación). Hierro, neón, césped y plomo. Mayo 1989. Colección del artista. Pág. 90
- Trasvase a la memoria* (instalación). Hierro, piedra y agua. 1.200 × 50 × 50 cm. 1989. Pág. 91
- Trasvase a la memoria* (instalación). Hierro, piedra y agua. 1.200 × 50 × 50 cm. 1989. Destruída. Pág. 91
- Serie Sand Storm in Midnight Summer*. Crayón y técnica mixta sobre papel. 1983. Colección Galería Leyendecker. Pág. 92
- Serie Sand Storm in Midnight Summer*. Crayón y técnica mixta sobre papel. 1983. Pág. 93
- Ti-Ti Eating Me*. Técnica mixta sobre papel y neón. 200 × 280 cm. 1983. Pág. 94
- Boceto para *Valisse du voyage* (instalación). Fundación Miró. Barcelona. 1983. Exposición «Cuadernos de viaje». Pág. 107
- In my garden only grow iron balls*. Técnica mixta sobre papel. 1982. Boceto instalación *Espai B5 - 125*. Universidad Autónoma de Barcelona. Pág. 108

Este libro se terminó de imprimir en los talleres de Litografía Á. Romero, S.A. el día 10 de febrero de 1992, advocación de los santos Guillermo, Ireneo y Escolástica, utilizándose papel estucado de 160 gramos mate.

Libros (referencias)

CASTRO BORREGO, F., «Las artes plásticas canarias después de la guerra civil», en *Historia del arte en Canarias*, Edirca, vol. IX, Las Palmas de Gran Canaria, 1982.

DÍAZ-BERTRANA, C., «Últimas tendencias del arte en Canarias. La generación de los 70», col. *Guagua*, núm. 40, Mancomunidad de Cabildos, Plan Cultural y Museo Canario, Las Palmas de Gran Canaria, 1982.

MARCHÁN FIZ, S., *Del arte objetual al arte de concepto*, Ediciones Akal, S.A., Madrid, 1986.

FRANCO, Orlando, «Origen y desarrollo de las manifestaciones actuales del arte canario. De 1970 a 1985», Memoria de Licenciatura, presentada en la Universidad de La Laguna, en junio de 1986 (texto inédito).

Artículos (revistas)

CASTRO, F., «La Generación de los 70. Equívocos y frustraciones», en *Liminar* 6/7, Tenerife, octubre 1980, pág. 54.

—«Después de Millares», en *El Urogallo*, Madrid, diciembre 1988/enero, 1989.

—«Nuevas direcciones de la plástica canaria», en *Cyan*, núm. 16.

CATAÑO, J.C., «L. Emperador, un lugar para la materia», en *Basa*, núm. 12, Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, mayo, 1990.

DÍAZ PADILLA, R., «Canarias: una re/visión des/arraigada», en *Cyan*, núm. 16.

FRANCO, O., «Una rápida mirada a la situación artística a Canarias», en *Espais papers d'art*, núm. 21, Gerona, junio, 1989.

HERNÁNDEZ, C., «Escultura actual en las islas», en *Basa*, núm. 10, Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, julio, 1989.

ORTIZ, C., «L. Emperador: alquimista d'idees», en *Espais papers d'art*, núm. 20, Gerona, mayo, 1989.

PÉREZ REYES, C., «Una mirada al arte canario. (1920-1980)», en *El Urogallo*, Madrid, diciembre 1988/enero 1989.

PICAZO, G., «La tecnología desafía l'art: tubs fluorescente i neons», en *Ciencia*, núm. 38, Barcelona, 1983.

—«La instalació vista avui», en *Papeles de Campanar*, núm. 2, Valencia, junio, 1987.

—«L. Emperador. Vestigis d'un recorregut imaginari», en *Art* (Guía mensual de las artes), núm. 0288, Barcelona.

—«L. Emperador. Vestigis de un recorrido imaginario», en *Nike. New Art in Europe*, núm. 22, Munich, marzo/abril, 1988.

Catálogos

BOSCH, G., «Confluències, lloc d'encontre», de la exposición *Confluències*, en *Spais*, Gerona, diciembre, 1988.

CASTRO, F., «Retrato, geografías y soledades», en *1983 en Canarias*, ed. por Galería Leyen-

decker, Santa Cruz de Tenerife, 1983, págs. 53-54.

CATAÑO, J.C., «El naufragio del TEODICEA o cómo hundir la lengua», de la exposición *Mareas*, en *Mareas. Intervencions damunt l'espai. Intervenciones sobre el espacio*, consejerías de Cultura de Palma de Mallorca y Las Palmas de Gran Canaria, marzo, 1989.

DÍAZ-BERTRANA, C. y GAVIÑO, C.; ZAYA, A., textos de la exposición *Albero*, Galería Vegueta, Las Palmas de Gran Canaria, 1980.

—textos de la exposición *Electrografías*, Galería Leyendecker, Santa Cruz de Tenerife, 1981.

DÍAZ-BERTRANA, C., texto de la exposición *Canarias 84*, en *Canarias 84*, Art Gallery of Spanish Tourist Office, Grace Hall, Teacher's College, Columbia University, New York, 1982. Consejería de Cultura, Gobierno de Canarias, mayo, 1984.

DÍAZ-BERTRANA, C.; GALLARDO, J.L., textos de la exposición *7 Siete*, en *7 Siete*, Consejerías de Cultura, Las Palmas de Gran Canaria, junio, 1985.

DÍAZ-BERTRANA, C.; ZAYA, A., textos de la exposición itinerante *Frontera Sur*, 1987.

DÍAZ CUYÁS, J.; FRANCO, O.; PICAZO, G., en *Leopoldo Emperador. Vestigis de un recorrido imaginario*, Terrassa, Barcelona, febrero, 1988.

DÍAZ CUYÁS, J., «Derrotas», en *Hacia el paradigma*, Centro Insular de Cultura, Las Palmas de Gran Canaria, mayo, 1988.

EMPERADOR, L., en *Oekumene*, Cabildo Insu-

lar de Gran Canaria, Comisión de Cultura. mayo, 1986.

FRANCO, O., «Canarias: nuevos planteamientos, nuevas actitudes», en *Mareas. Intervencions damunt l'espai. Intervenciones sobre el espacio*, consejerías de Cultura de Palma de Mallorca y Las Palmas de Gran Canaria, marzo, 1989.

GAVIÑO DE FRANCHY, C.; PINTO, C.E. (Ed.), *Tocador de Arte. Papeles Invertidos*, cat. de la misma exposición editado por *Papeles Invertidos*, Santa Cruz de Tenerife, junio, 1979.

MARCHÁN FIZ, S., «Después del naufragio», en *Fuera de Formato*, Madrid, 1983.

PICAZO, G., «Leopoldo Emperador: una obstinación lumínica», texto de la exposición de L. Emperador en Aulas de Cultura de las Casas de Ahorros de Pamplona y Bilbao.

ZAYA, A., «Entrevista con L. Emperador», de la exposición *Una obra para un espacio*, Consejería de Cultura y Deportes, Comunidad de Madrid, T.G. Forma S.A., enero, 1987. pág. 49.

Periódicos

ALEMÁN A., «Pintores de los setenta. Leopoldo Emperador: la geografía de lo cotidiano» (entrevista), *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 11 de septiembre de 1986, pág. 22.

ALEMÁN, J., «Emperador o la búsqueda de nuevos materiales», *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 6 de abril de 1980, pág. 8.

—«Rueda de prensa con los organizadores

de las jornadas de San Mateo», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 18 de octubre de 1975.

CATAÑO, J.C., «37», *Jornada Literaria*, 16 de octubre de 1982.

CAMPOS HERRERO, D., «Leopoldo Emperador», *Canarias* 7, Las Palmas de Gran Canaria, 23 de mayo de 1985.

DÍAZ-BERTRANA, C., y GAVIÑO C., «El bosque incandescente», *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 11 de abril de 1980.

FRANCO O., «Leopoldo Emperador: la geografía de la memoria», (entrevista), *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, domingo, 11 de mayo de 1986.

GALLARDO, J.L., «El ojo crítico», *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 27 de mayo de 1976.

IZQUIERDO E., «La obra en neón de Leopoldo Emperador», *La Tarde*, 3 de abril de 1981, pág. 9.

O'SHANAHAN, A., «Leopoldo Emperador y el 'Land Art'», *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 22 de mayo de 1976.

O'SHANAHAN, A., «Collage», *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 6 de junio de 1976.

PARCERIZAS, P., «Quan la llum esdeve art», *Avui*, 7 de octubre de 1981.

SALARICH, R., «En 'Leyendecker', expone electrografías Leopoldo Emperador», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 14 de abril de 1981.

TALAVERA, A.D., «Contacto-I expone en Tel-

de», *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 3 de junio de 1976, pág. 7.

ZAYA, A., «Antonio Zaya, carta con respuesta», *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 30 de mayo de 1976, páginas especiales del domingo.

—«Contra la estética», *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 20 de abril de 1980, pág. 2.

Sin firma

«Exposición de Leopoldo Emperador en Barcelona», *Jornada Literaria*, Santa Cruz de Tenerife, 16 de octubre de 1982.

«Dos instalaciones de Leopoldo Emperador y Concha Jerez, expuestas en Madrid», *Canarias* 7, Las Palmas de Gran Canaria, 14 de marzo de 1987, pág. 21.

«Leopoldo Emperador: 'mi problemática está en el asfalto'», *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 11 de abril de 1980, páginas de suplemento.

«Leopoldo Emperador: arte y violencia», *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 29 de mayo de 1976.

«Enre la resurrección y la vanguardia. Arte conceptual en el Depósito del Canal de Isabel II», *El Punto*, Madrid, 30 de enero/5 de febrero de 1987, pág. 5.

«Leopoldo Emperador o la naturaleza fluorescente», *Jornada Literaria*, Santa Cruz de Tenerife, 20 de marzo de 1982, suplemento núm. 68, pág. 11.



- Sin título.* Técnica mixta sobre papel. 1981. Colección particular. Tenerife. Pág. 12
- Ti-Ti Eating Me* (boceto). Tinta y carbón sobre papel. 1983. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 14
- Sin título.* Collage. 50 x 70 cm. 1975. Pág. 16
- Sin título.* Collage. 50 x 70 cm. 1975. Pág. 17
- Proyecto de instalación-ambiente para la Casa de Colón. 70 x 50 cm. 1975. Propiedad del artista. Pág. 17
- Sin título.* Collage. 50 x 70 cm. 1975. Propiedad del artista. Pág. 18
- Sin título.* Collage. 70 x 50 cm. 1975. Propiedad del artista. Pág. 19
- Inner Light* (instalación). Tubo fluorescente, almagre y fotografía. 1979. Propiedad del artista. Pág. 20
- Inner Light* (instalación) (detalle). Pág. 20
- Bosqueito* (instalación). Neón y almagre. 1980. Destruída. Pág. 22
- Albero* (fragmento). Neón y almagre. 1980. Pág. 23
- Árbol.* Madera, cerámica e hilo. Altura 150 cm. 1979. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 24
- Mesa* (detalle). Pág. 25
- Mesa* (instalación). Vidrio, acero, neón, tela, madera, cerámica y vegetales. 1982. Destruída. Pág. 25
- Proyecto de la instalación *Inner Light & Trees*. 1979. Pág. 26
- Sin título.* Técnica mixta sobre madera. 1979. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 27
- Inner Light & Trees* (instalación). Tubo fluorescente, almagre, fotografías y madera policromada. 1979. Propiedad del artista. Pág. 28
- Inner Light & Trees* (instalación). Tubo fluorescente, almagre, fotografía y madera policromada. 1979. Propiedad del artista. Pág. 29
- Inner Light & Trees* (instalación). Tubo fluorescente, almagre, fotografías y madera policromada. 1979. Propiedad del artista. Pág. 29
- Albero* (instalación). Neón, almagre y madera. 1980. Destruída. Pág. 30
- Albero III.* Neón y almagre. 1980. Destruída. Pág. 31
- Albero I.* Neón y almagre. 1980. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 32
- Albero.* Neón y almagre. 1980. Colección particular. Santa Cruz de Tenerife. Pág. 33
- Gingko Biloba Glass I* (instalación). Neón y madera. 100 x 100 cm. 1981. Destruída. Pág. 35
- Gingko Biloba Glass II* (instalación). Neón y madera. 100 x 100 cm. 1981. Destruída. Pág. 36
- Electrografía II* (instalación). Neón. 1981. Destruída. Pág. 36
- Electrografía IV* (instalación). Neón. 1981. Colección Tous de Pedro. Pág. 37
- Electrografía* (instalación). Neón. 1981. Propiedad del artista. Pág. 37
- Mesa* (instalación). Acero, vidrio, cerámica, neón y frutas. 1982. Colección particular. Madrid. Pág. 38
- Mesa* (fragmento). Vidrio, acero, neón y frutas. Colección particular. Madrid. Pág. 39
- Mesas* (instalación). Vidrio, acero, neón y cerámica. 1981. Sala Metrònom. Barcelona. Destruída. Pág. 40
- Mesas* (fragmento). Vidrio, acero, neón y cerámica. 1981. Colegio de Arquitectos de Canarias. Santa Cruz de Tenerife. Pág. 41
- Mesas* (instalación). Vidrio, acero, neón y cerámica. 1981. Destruída. Pág. 42
- Visra de las instalaciones de *Mesas* y 1.2.3.4.5.6.7. en Metrònom. Barcelona. 1982. Pág. 42
- 1.2.3.4.5.6.7. (instalación). Neón, vidrio y ramas secas. 1982. Colección Tous de Pedro. Pág. 44
- Sin título.* Técnica mixta. 94 x 126 x 7 cm. CAAM. Las Palmas de Gran Canaria. 1984. Pág. 46
- Sin título.* Técnica mixta sobre madera. 100 x 100 cm. Iniciada por Emperador en 1984 y finalizada por Juan Luis Alzola (s.f.). Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 47
- Ti-Ti-Eating Me* (detalle). Pág. 48
- Ti-Ti-Eating Me.* Técnica mixta sobre madera. 1983. Colección particular. Fresno. California. Pág. 49
- Enciclopedia* (instalación). Neón y cartón. 1982. Propiedad del artista. Pág. 50
- Enciclopedia* (instalación). Neón y cartón. 1982. Propiedad del artista. Pág. 51
- Tartaruga Onktax.* Argón y técnica mixta sobre tela. 1982. Pág. 52
- Sin título.* Técnica mixta y neón sobre tela. 115 x 200 cm. 1982. Pág. 53

- Lets* = x. Neón y técnica mixta sobre tela. 300 × 150 cm. 1982. Destruída. *Pág.* 53
- Sin título.* Técnica mixta y neón sobre tela. 100 × 70 cm. 1982. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. *Pág.* 54
- Sin título.* Neón y técnica mixta sobre tela. 200 × 150 cm. 1982. *Pág.* 55
- De cuando*, J.L. *decapitó a Fan-Fan en un corto arrebatado de ira* y... Oleo, neón, piel, plumas y alambre sobre tela; piedra y césped sobre suelo. 200 × 300 cm. 1984. Destruído. *Pág.* 56
- Lo que nos quedó de la noche.* Neón y técnica mixta sobre tela. 190 × 140 cm. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. *Pág.* 57
- Sin título.* Acero, piel y neón. 1983. Destruída. *Pág.* 58
- My love wounded dead.* Piel, neón y acero. 1983. Destruída. *Pág.* 59
- 1.2.3.4.5.6.7. Óleo y técnica mixta sobre tela, neón y escayola. 1983. Propiedad del artista. *Pág.* 61
- Mesalítica.* Técnica mixta sobre tela. 170 × 140 cm. 1985. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. *Pág.* 62
- Café con palmera.* Técnica mixta sobre tela. 200 × 200 cm. 1985. Patrimonio del Gobierno de Canarias. *Pág.* 63
- Nativos.* Técnica mixta sobre tela. 200 × 140 cm. 1985. Las Palmas de Gran Canaria. *Pág.* 64
- Nativos II*. Técnica mixta sobre tela. 200 × 140 cm. 1985. Patrimonio del Gobierno de Canarias. *Pág.* 65
- Pájaro de oro atrapado en un bulo.* Técnica mixta sobre tela. 200 × 200 cm. 1985. Propiedad del artista. *Pág.* 66
- Mesopotámica.* Técnica mixta sobre tela. 200 × 340 cm. 1985. Patrimonio del Gobierno de Canarias. *Pág.* 66
- Último vestigio.* Técnica mixta sobre tela y cañas. 190 × 140 cm. 1985. Propiedad del artista. *Pág.* 67
- Cucaña I y Cucaña II.* Técnica mixta sobre tela. 200 × 70 cm. 1985. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. *Pág.* 68
- Animal en el sendero.* Técnica mixta sobre papel. 18,5 × 21,5 cm. 1985. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. *Pág.* 69
- Depósito para el abastecimiento de ideas* (instalación). Hierro, grasa, vidrio, líquidos con colorantes y fotografía. 1987. Patrimonio de la Comunidad de Madrid. Obra depositada en el Centro de Arte «Reina Sofía». *Pág.* 71
- Proyecto del depósito del canal Isabel II de Madrid.* Técnica mixta sobre papel. 24 × 40 cm. Colección particular. Fuerteventura. *Pág.* 72
- Depósito para el abastecimiento de ideas* (instalación). 1987. Patrimonio de la Comunidad de Madrid. Obra depositada en el Centro de Arte «Reina Sofía». *Pág.* 73
- Dibujo de las pipetas pertenecientes a la instalación *Depósito para el abastecimiento de ideas* de la exposición *Una obra para un espacio*. 1986. Colección particular. Fuerteventura. *Pág.* 74
- Oekoumene* (instalación). Adobe, arena, hierro, carbón, neón, técnica mixta sobre lienzo y pintura sobre pared. 1987. Propiedad del artista. *Pág.* 76
- Oekoumene* (instalación). Adobe, arena, hierro, carbón, neón, técnica mixta sobre lienzo y pintura sobre pared. 1987. Propiedad del artista. *Pág.* 77
- Sin título* (instalación). Hierro, gas y sal. 1988. Barcelona. Exposición *Frntera Sur*. *Pág.* 79
- Poética* (instalación). Hierro y césped. 2,30 × 0,65 × 0,10 cm. 1987. Propiedad del artista. *Pág.* 82
- Poética* (instalación). Hierro y neón. 2,30 × 0,65 × 0,10 cm. Propiedad del artista. *Pág.* 83
- Hacia el paradigma* (instalación). Hierro, adobe, sal y grabaciones audio y vídeo. 1988. Centro Insular de Cultura. Las Palmas de Gran Canaria. *Pág.* 86
- Hacia el paradigma* (instalación). Hierro, adobe, sal y grabaciones audio y vídeo. 1988. Centro Insular de Cultura. Las Palmas de Gran Canaria. *Pág.* 87
- Hacia el paradigma II* (instalación). Hierro y proyecciones audio y vídeo. 1989. Propiedad del artista. Palma de Mallorca. *Pág.* 89
- Art* (instalación). Hierro, neón, césped y plomo. Mayo 1989. Colección del artista. *Pág.* 90
- Trasvase a la memoria* (instalación). Hierro, piedra y agua. 1.200 × 50 × 50 cm. 1989. *Pág.* 91
- Trasvase a la memoria* (instalación). Hierro, piedra y agua. 1.200 × 50 × 50 cm. 1989. Destruída. *Pág.* 91
- Serie Sand Storm in Midnight Summer.* Crayón y técnica mixta sobre papel. 1983. Colección Galería Leyendecker. *Pág.* 92
- Serie Sand Storm in Midnight Summer.* Crayón y técnica mixta sobre papel. 1983. *Pág.* 93
- Ti-Ti Eating Me.* Técnica mixta sobre papel y neón. 200 × 280 cm. 1983. *Pág.* 94
- Boceto para *Valisse du voyage* (instalación). Fundación Miró. Barcelona. 1983. Exposición «Cuadernos de viaje». *Pág.* 107
- In my garden only grow iron balls.* Técnica mixta sobre papel. 1982. Boceto instalación *Espai B5 - 125*. Universidad Autónoma de Barcelona. *Pág.* 108

Este libro se terminó de imprimir en los talleres de Litografía Á. Romero, S.A. el día 10 de febrero de 1992, advocación de los santos Guillermo, Ireneo y Escolástica, utilizándose papel estucado de 160 gramos mate.