



# Juan Hernández

## DATOS DEL LIBRO

Título: Juan Hernández

Artista: Juan Hernández

Autores: Orlando Britto Jinorio, Carlos Díaz-Bertrana, Marcos Hernández Moreno, Ángel Mollá Román, Dalia de la Rosa, Ramón Salas

Tipología: Monografía

Encuadernación: Cartoné o tapa dura

Dimensiones: 28,5 x 24,5 cm

Páginas: 230

Ilustraciones en color y blanco y negro

Edita: Centro Atlántico de Arte Moderno-CAAM

Año de publicación: 2022

ISBN: 978-84-17434-24-3

Idiomas: Español / Inglés

Exposición: Centro Atlántico de Arte Moderno-CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 15 de junio - 18 de septiembre de 2022

Precio: 30 €



## CONTENIDO

- Orlando Britto Jinorio  
**Introducción**
- Carlos Díaz-Bertrana  
**Juan Hernández. La pasión de vivir**  
*Juan Hernández. A passion for life*
- Marcos Hernández Moreno  
**Juan Hernández, el pintor y el amor**  
*Juan Hernández, painter and love*
- Ángel Mollá Román  
**Juan Hernández en la playa**  
*Juan Hernández on the beach*



- Dalia de la Rosa  
**Juan Hernández. Plástico al borde del camino inacabado**  
*Juan Hernández. Visual art on the edge of the unfinished path*
- Ramón Salas  
**Juan Hernández en contexto**  
*Juan Hernández in context*
- Miguel G. Morales  
**Instalación audiovisual**
- Exposición • Seminario • Biografía • English texts • Listado de obras • Créditos



El proyecto expositivo muestra las etapas y temáticas fundamentales que abordó Juan Hernández (Las Palmas de Gran Canaria, 1956-1988) en sus años de creación artística, interrumpidos prematuramente a causa de un accidente de tráfico justo antes de cumplir 32 años. Pese a su juventud, Hernández dejó un relevante corpus de obra pictórica de referencia para varias generaciones de artistas en el archipiélago. Con esta producción retrospectiva, el CAAM rinde homenaje a la figura y la obra de un artista apenas conocido por el público general, en el contexto de su línea de trabajo e investigación en torno a la creación contemporánea en Canarias.

**JUAN HERNÁNDEZ EN CONTEXTO**

**RAMÓN SALAS LAMAMIÉ DE CLAIRAC**  
**Universidad de La Laguna**

**“Juan Hernández en Contexto”**

Ramón Salas Lamamié de Clairac

Universidad de La Laguna

Carlos Díaz-Bertrana (ed.) *Juan Hernández*, CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 2022

ISBN: 978-84-17434-24-3

Páginas, inicial: 38 final: 47

## RESUMEN

Juan Hernández es, pese a su prematuro fallecimiento, uno de los más reputados pintores canarios. Su corta e intensa obra se desarrolló en los años de la transición –entre la dictadura y la democracia pero también entre el modernismo y el posmodernismo, en sus muchas variantes–, en un contexto cultural efervescente y a caballo entre Canarias y la Península. A partir de la obra del pintor, ampliamente estudiada dentro y fuera de este catálogo, el texto desarrolla un análisis de las bastante menos estudiadas relaciones culturales centro-periferia que tanto marcaron la construcción de la España de las autonomías. En él se mezcla el análisis estético con el sociohistórico en un tono nada hagiográfico que pone de manifiesto las muchas contradicciones del periodo para acabar reconociendo los múltiples clivajes que señalaron.

## PALABRAS CLAVE

Arte contemporáneo, Historia del arte, Crítica de arte, Arte Canario, Juan Hernández.



Juan Hernández tuvo una vida corta e intensa que se desarrolló artísticamente en una década –de finales de los 70 a finales de los 80– corta e intensa. Todo lo que digamos de él estará envuelto, para nosotros los *boomers*, en un halo de remembranza. Pero, probablemente, no le interese a nadie de una generación posterior. La transición –y quiso la historia que el paso de la dictadura a la democracia y del centralismo a la autonomía, en nuestro país, coincidiera con el paso global de la modernidad a la posmodernidad– se había convertido en una “batalla de los abuelitos” antes incluso de que los abuelitos fuéramos padres. Pasamos por allí rápido y rápido lo olvidamos, en alguna de las múltiples formas del olvido, que van de la idealización a la denigración. Pero Juan Hernández no pasó. Él se quedó allí. Su temprana muerte le hizo cumplir la máxima –errónea pero afortunadamente atribuida a James Dean– de vivir rápido y dejar un bonito cadáver. Sus compañeros de viaje, o desaparecieron

también prematuramente del foco artístico o, los que siguieron concitando interés, lo hicieron por una obra que poco tiene que ver con la estética de aquellos años: los setenta se habían ya olvidado a principios de los ochenta, que fueron historia (o, para ser más exactos, crónica) a finales de la década. Aunque Gonzalo González y Juan Gopar han sido siempre fieles a sí mismos, su trabajo adquirió continuidad en la forma del olvido: su trayectoria describe su estrategia para el abandono progresivo de la estética de los 80. Solo Fernando Álamo ha seguido siendo un “pintor posmoderno” pero, obviamente, no con el grado de pureza de Juan Hernández, cuya obra, sin duda muy a su pesar, es hoy como uno de esos mamuts a los que una glaciación sorpresiva congeló para que un cambio climático nos devolviera su cuerpo incorrupto en unas condiciones ambientales diametralmente diferentes.

En los ochenta conducíamos rápido y bebidos, nos habíamos socializado en el instituto jugando a lo que mucho más tarde aprendimos que se llamaba *bullying*, tampoco conocíamos el micromachismo, aún lo practicábamos a lo grande, incluso íbamos a los toros y, desde luego, comíamos carne sin remordimientos. Cuando vuelves la vista atrás, produce cierto estupor –no necesariamente nostálgico– ver lo rápido que ha muerto todo. Yo tengo constantemente la sensación de que he llegado a “mi época” con cincuenta años. En mi facultad nadie me habló nunca de Broodthaers ni de Matta Clark, y los más “enterados” supimos lo que era el Grup de Treball solo porque teníamos hermanos mayores que nos contaban sus aventuras con “los grises”. Sin embargo, por mi facultad sí pasaron Campano, Broto, Grau o Hernández Pijuan. Pero todo aquello se



convirtió en algo muuuy viejo en cuanto conocimos a Sicilia, García Sevilla o La máquina española. No digamos ya cuando, por La Caixa, dejaron de aparecer los Walter Dahn y Enzo Cucchi y empezaron a aparecer las Sherman, Kruger, Levine o Gober<sup>1</sup>.

Les cuento todo esto no solo porque esté muy mayor, sino porque es imposible entender el trabajo de Juan Hernández fuera de un contexto en el que todo, especialmente en España, sucedía a un ritmo desenfrenado y ante unas pupilas muy impresionables y poco formadas. Por supuesto, ahora la historia sigue yendo rápido, incluso más que antes, pero ya no nos afecta de igual manera. Hasta los ochenta, en especial para los habitantes de provincias (y España entera lo era), los giros estilísticos estaban ligados a los viajes: nuestras retinas estaban muy poco saturadas de imágenes, y las que impresionaban solo podían verse en las grandes capitales culturales. Eran pocas las revistas que circulaban y los catálogos –menos aún– apenas tenían un par de imágenes de baja calidad. Nada tenía de particular que la obra de Juan Hernández de los 70 –como la de González, Álamo o Gopar– fuera en blanco y negro, hasta los catálogos de Matisse eran en blanco y negro. Pero es que, además, vivíamos en una España en blanco y negro. Todavía los artistas vinculados a El Paso, incluyendo a Millares y Chirino, eran los referentes fundamentales, representantes de una España cenicienta. Pero el blanco y negro no era solo el tono de los cuadros y las

---

1 En *Italia* (1983 Fundación Caja de Pensiones, Madrid) conocimos la Transvanguardia. Ese mismo año, en *Tendencias en Nueva York* (Palacio de Velázquez y de Cristal), la Nueva Imagen norteamericana. Al año siguiente, en *Origen y visión* (Fundación Caja de Pensiones), el Neoexpresionismo alemán. Solo dos años más tarde, en 1986, con *El arte y su doble* (Fundación Caja de Pensiones), lo olvidamos todo.

televisiones, era también el tono social: el régimen, que en los 50 resultaba anacrónico y ya en los 60 decrepito, arrastraba con sus rancios principios generales del inmovilismo a una oposición especularmente ideologizada. Solo Juan Hidalgo, que también era todavía en blanco y negro, consiguió mantenerse al margen de aquel escenario maniqueo en el que creció la generación 70: su obra irritaba tanto al régimen como a sus detractores oficiales, que no supieron ver que su irónica insubstantialidad era el único antídoto contra una dictadura que se alimentaba de esencias, raíces ancestrales, destinos universales y verdades intemporales.

Gran parte de la generación de los 70 se inició en la práctica artística de la mano de los hermanos Gallardo, vinculados a un Partido Comunista de España que, debiendo barruntar su extinción, establecía alianzas contranatura con el nacionalismo; y de un Chirino que, astutamente, preparó su retorno a Ítaca pasando a la firma una descripción de su obra transmutada en destino universal del pueblo canario. Mientras que la modernidad se había caracterizado por su crítica a la identidad –es decir, por su republicanismo cosmopolita y su exaltación calvinista de la movilidad social y la consecuente plasticidad de las subjetividades– y la representación –es decir, por su sistemática sospecha de las identificaciones ideológicas entre la realidad y una determinada descripción de la misma–, España seguía obsesionada, desde la crisis del 98, por encontrar su identidad auténtica –es decir, una cultura que representara el alma regional (el *genius loci*, decíamos entonces) modelada por la geografía–. Y la historia nos propuso pasar a la posmodernidad sin haber conocido de la modernidad más que

tres años de convulsa república y el liberalismo (obviamente económico) de los ministros franquistas del Opus.

En el rancio contexto de los 70, nada tenía de particular que, en blanco y negro, Hernández (como González, Álamo, Valcárcel, García Álvarez...) dibujara figuras torvas y paisajes cizallados, a medio camino entre el informalismo de Millares y Saura y el barroquismo morbosos de José Hernández. Con un dictador purulento y un estado de excepción permanente, parece lógico que la primera generación de canarios que pensó en la posibilidad de que ser artista no significara ser emigrante, se representara un panorama poco halagüeño. Esta decisión de hacer arte en Canarias les obligó a inventar una infraestructura que no existía, empezando por una galería en la que exponer y terminando por unos interlocutores a los que dirigirse. Como sus figuras, se sentían solos y desamparados en un contexto inhóspito, en perfecta continuidad con la atmósfera existencialista de la generación anterior, con la salvedad de que, ahora, el arte del cuerpo ofrecía posibilidades extrapictóricas para expresar esa angustia existencial. Efectivamente, Juan Hernández, igual que Álamo (siguiendo también una tradición que en Canarias comenzara Hidalgo y continuaran, fundamentalmente fuera de las islas, Concha Jerez o Pedro Garhel), hizo de la performance su modo de expresión más característico hasta los ochenta, en los que –también como Álamo– la abandonara para siempre.

Lo que pasó en aquel principio de los ochenta fue, efectivamente, como para justificar los más radicales giros estilísticos. En el año 82, el partido socialista llegó al poder. Ese mismo año Canarias adquirió un grado de autonomía muy superior al de muchas

repúblicas federadas. Los políticos animaban a colocarse a todo el que no estuviera colocado y pensaron que los artistas debían comandar aquella ebriedad colectiva. De manera transversal, los poderes públicos entendieron que, para poner en hora un estado con 40 años de retraso y dotar de identidad a sus 19 comunidades, era imprescindible la siempre presupuesta capacidad de la cultura para crear ciudadanos modernos, cívicos y fraternos. Casi de la noche a la mañana, las exposiciones pasaron de ser una rareza semiclandestina a convertirse en un plan casi semanal con copas incluidas. Y los catálogos comenzaron a tener cientos de páginas a precio de estudiante. Era prácticamente imposible sustraerse a su embrujo. En los 70 los estímulos visuales eran muy limitados, pero poco pregnantes y con frecuencia anacrónicos. A mediados de los 90 los recién nacidos buscadores empezaron a proporcionarnos tal cantidad de información sincrónica que las influencias se dispersaron. Pero en los 80... un catálogo podía cambiar una trayectoria no ya personal sino regional. Y, por si eso fuera poco, los jóvenes estudiantes canarios empezaron a tener interlocución no ya con Broto o Grau, sino con Dokoupil y Salvo.

Como anticipando todo aquello, la generación de los 70 despidió la década que les dio nombre con una puntualidad que parecía orquestada: se sacudieron de golpe toda su atormentada grisalla y, con perfecta coordinación, llenaron sus lienzos enormes de campos de color vibrante. A pesar de que su estética se encontraba en clara sincronía con la pintura española de la época<sup>2</sup>, bebía fundamentalmente del tardío descubrimiento

---

2 Que pudimos conocer en las exposiciones *Madrid D.F.* (Museo Municipal, 1980) y *1980* (Juana Mordó, 1979), muestra que itineró a la Casa de Colón de

de la pintura modernista norteamericana –del expresionismo abstracto (de Rothko, Motherwell y Kline) a la abstracción postpictórica– sometido, eso sí, a múltiples tensiones. En especial, entre la figuración y una abstracción que, en Canarias –pese a la insistencia de Westerdahl–, nunca fue pura, y entre una rígida estructura de base y un gestualismo inquieto que desbordaba sus retículas. Si en Madrid el embajador del modernismo norteamericano fue José Guerrero, en Canarias, especialmente para Hernández, creo que fue la interpretación que de Diebenkorn hiciera Manuel Padorno en su serie *Nómada Urbano*, la que tuvo que soportar el chaparrón colorista de gestos diagonales de principios de los 80.

Paradójicamente, su anticipación del entusiasmo ochentero no sirvió para poner a la generación de los 70 en sincronía con su tiempo. Sus padres habían pasado prematuramente a la historia: Hidalgo, Chirino, incluso Pedro González –a la sazón Alcalde de la primera corporación democrática de La Laguna– adquirieron en vida el estatuto de Néstor, Oramas, Óscar Domínguez y Millares (al menos para la infinidad de publicaciones que, en los 80 y los 90, trataron de fijar la genealogía oficiosa del arte canario). Manuel Padorno adquirió una influencia política notable que se tradujo en la promoción –siguiendo la estela del resto de las comunidades– de la “joven pintura canaria”, a la que no pudieron sumarse los artistas de la generación de los setenta pese a ser insultantemente jóvenes y estar literalmente comenzando su carrera. Se quedaron en tierra de nadie en un sistema de relevos generacionales que, curiosamente, había perdido no ya legitimidad, sino el más mínimo sentido histórico.

Efectivamente, la lógica de la superación de los estilos era eminentemente moderna y estaba ligada al gran relato del progreso, que quemaba en su avance lineal etapas de una historia irreversible. La de los ochenta fue la década del fin de la historia: comenzó con *La condición posmoderna* (1979) de Lyotard y su certificado de defunción de los grandes relatos y terminó con la caída del muro de Berlín (1989) y el famoso libro de Fukuyama (1992) del que solo nos leímos el título. Paradójicamente, este clivaje se representó en el arte al estilo más puramente vanguardista: con un reemplazo del tardomodernismo siguiendo la lógica tardomodernista de invertir los presupuestos del estilo precedente. Esto nos privó de una reflexión más matizada y menos maniquea sobre el porvenir de la pintura posconceptual y las modernidades alternativas, y provocó un conjunto de paradojas difíciles de explicar en un corto artículo.

Muy a lo bruto: el Pop, el Conceptual y el Minimal fueron la expresión más consumada del modernismo artístico, que empezó con Napoleón robando las obras de arte de todos los templos y palacios en los que encontraban su función (áulica y sagrada) y su aura (vinculada a un “aquí y ahora” de peregrinación) y trasladándolas al museo para degradarlas a la condición de objetos de contemplación estética desinteresada; siguió con Courbet pintando obreros y burgueses provincianos embrutecidos en lugar de los ejemplos moralizantes pequeñoburgueses de la pintura *pompier*; y continuó con los impresionistas, que consumaron estilísticamente esta degradación del arte pintando prostitutas donde antes había vírgenes o diosas, borrachos y traperos donde había príncipes y héroes, cabarés donde antes estuvo Citera y vulgares calles

y parques donde antes hubiera palacios y lugares sagrados. Además, los impresionistas empezaron a degradar también los procedimientos, en especial el dibujo, para convertir las formas inmutables eternas y universales del clasicismo en sensaciones pasajeras. Y, a partir de ahí, el arte moderno se convirtió en un proceso sistemático de expiación y autoextirpación de todos los temas y procedimientos tradicionales del arte. Aunque el cuadrado de Malevich o la versión ornamental de Mondrian parecían el último paso posible en esta dirección, los funerales del arte se alargaron hasta los 70, años en los que el Minimal convirtió el (todavía) cuadro suprematista o neoplasticista en un pedestal para el monumento *in absentia* (como no podía ser de otra manera) al nihilismo; el Conceptual llevó la desmaterialización del arte (y la superación de sus procedimientos) a sus últimas consecuencias y el Pop elevó la realidad más banal al estatuto del arte (no ya un urinario, que aun era un sofisticado juego para mandarines del concepto, sino la etiqueta de una lata de sopa, que ya nadie podía interpretar como más que lo que era).

Desde Reinhardt a McCollum, pintar se convirtió en algo muy parecido a reprimir las ganas de pintar. Teniendo en cuenta que los 70 fueron años de una dura crisis económica de la que el mercado internacional del arte se resintió mucho, parecía el momento propicio para utilizar las salas de arte como campo de experimentación, hasta vaciarlas de casi todo lo que no fuera concepto. Cuando, en los 80, el dinero fresco del recién inaugurado posfordismo comenzó a aflorar, el mercado, que todavía no estaba tan acostumbrado a comprar información, demandó de nuevo objetos, cuanto más materiales, mejor.

Entonces, una generación de estudiantes centroeuropeos aburridos de profesores taciturnos y recetas para anoréxicos comenzó a hacer lo que harían todos los artistas de 20 años, en plena fase “emo”, si los dejáramos: chapotear en un lienzo enorme con los tópicos románticos del arte, desde el genio a la pasión, pasando por todos los mitos y leyendas, con la más juvenil de las despreocupaciones por el dominio de las técnicas y los conceptos. Como a estos jóvenes “salvajes” no solo se lo dejaron hacer sino que a sus padres se les caía la baba con su “caca pedo, culo, pis” de niño malcriado, a su potaje de tópicos sumaron un cinismo igualmente olímpico.

De repente, unos pibes saltando encima de las camas de hoteles de 5 estrellas habían resuelto de un plumazo toda la crisis ideológica que tenía trabado al modernismo en un *impasse* de iconoclastia y nihilismo desde hacía casi dos siglos. Y lo hicieron porque todo ese rollo de la crisis de la representación les resultaba muy aburrido. Este episodio, delirante en sí, resultó todavía más desconcertante en los territorios en los que, como en Canarias, la pintura expresionista venía a “superar” la hegemonía de un minimalismo al que nunca se le había visto el pelo. Los jóvenes salvajes canarios (como los gallegos, los vascos o los castellano-manchegos), vendrían a matar a un padre que (como Pedro González o Millares) no había hecho otra cosa que pintura expresionista gestual; ignorando además que tenían unos hermanos (muy poco) mayores, que ya habían “retornado” a la pintura, el gesto *a la prima*, al impasto, al color, la naturaleza, el gran formato, el mito, la alegoría... y andaban investigando la posibilidad de hacer pintura después del conceptual. En pocas palabras, para demostrar que se había acabado la historia del



arte de los estilos y la lógica moderna de las superaciones que negaban edípicamente al movimiento anterior, se inventó un estilo que vendría a superar todo lo anterior a base de negaciones formales, incluso aunque “todo lo anterior” no hubiera sucedido nunca. Significativamente, muy poco después, los artistas de los 80 olvidaron el breve episodio transvanguardista para revisar las corrientes conceptuales (en el caso de Adrián Alemán) o minimalistas (en el caso de Pepe Herrera, Luis Palmero y la mitad de Carlos Matallana).

Esta paradójica “superación” de la hegemonía minimalista y conceptual en contextos en los que no había habido Minimal ni Conceptual no se planteó solo en España. Incluso en Francia, un país con un impresionante currículo moderno pero cuyo último gran estilo nacional seguía siendo un Nuevo realismo con un claro componente informalista, aparecieron ya en los 70 unos jóvenes, también bastante desnortados pero nada cínicos, que quisieron inyectar temperatura a un arte que consideraban excesivamente elitista: se llamaron *Supports-Surfaces*. Es cierto que ellos polemizaban contra el grupo BMPT, que practicaba una pintura fría, pero también que, en cuanto aparecieron salvajes franceses, de la mano de Robert Combas, se hicieron evidentes muchas más afinidades que disintonías con sus supuestos contradictorios. *Supports-Surfaces* plantea una mezcla delirante entre Lacan, Mao, Greenberg, Matisse, Derrida y Althusser, un potaje intelectual que le llevó a afirmar al propio Marc Devade, uno de los integrantes del grupo, que “cuando uno relee los textos de aquel periodo solo puede concluir que es una bendición que el ridículo no sea mortal”. El resultado plástico era una pintura pintura que insistía en la materialidad tautológica del género

para desalojar cualquier contenido metafórico, pero declarando, de manera más que voluntarista, que aquel epígono del modernismo greenbergiano iba a hacer advenir nada menos que la revolución cultural china. Afortunadamente no funcionó, pero dejó unas telas sin bastidor, llenas de figuras de alto cromatismo repetidas de manera serial, que influyeron mucho en el Grupo de Trama y también en Juan Hernández, que giró 90 grados la estructura *Pattern & Decoration* de Claude Viallat.

En Barcelona, el Grupo de Trama necesitaba cualquier clavo ardiendo para defender, en los últimos días de la dictadura, el contenido radical de la pintura en su pelea –alentada por un Tàpies que aspiraba a convertirse, como Chirino en Canarias, en el referente de la identidad nacional– con el Grup de Treball, que entendía que cualquier forma de politización del arte pasaba por el abandono de los géneros tradicionales. En Madrid, sin embargo, la nueva pintura, anticipándose bastante a la posmodernidad (oficial), libraba una batalla sin enemigo contra la gravedad y el “compromiso” de la generación de El paso o de Genovés, que ya en aquellos años se sospechaba que, lejos de haber puesto en un brete a la dictadura, había sido su gran baza cultural. Los Quejido –que tanto influirían también en Juan Hernández, del que fueron vecinos de estudio en La Nave–, Alcolea, Albacete, Navarro Baldeweg, etc. habían planteado un retorno a Matisse auspiciados por el criterio, ciertamente muy formalista, de Bonet y del de los más intempestivos Ángel González y Quico Rivas. A este grupo de artistas le pasó algo muy parecido a lo que le pasó a escala local a la generación 70: se llevaron la regañina de Bonito Oliva, a finales de los 70, por no hacer conceptual y seguir practicando la pintura, para tener

que escuchar, pocos años más tarde, al mismo Bonito Oliva abanderando la vuelta a la pintura. Por supuesto, esa pintura no era ya la suya, sino la de los que vendrían a “superarlos” –con idénticos argumentos plásticos (la desacomplejada coexistencia de recursos abstractos y figurativos, el gesto como dibujo, una línea que no rompía la continuidad del campo de color subyacente, un espacio pictórico autónomo no ilusionista, la pintura *a la prima*, el elevado cromatismo en grandes planos vibrantes, la figura abocetada unida al fondo, la alegoría...) y muchos menos argumentos teóricos–: la generación de Sicilia y Barceló, junto a las diversas “razas autóctonas” de jóvenes salvajes, por un lado, y los pintores de la movida, vinculados a la sala Moriarty, por otro. Cuando Hernández, en su única intentona cosmopolita, recaló en esa galería, la confusión en torno a su pintura cerró el círculo de la máxima confusión. No hay que descartar que aquella acelerada sustitución de jóvenes pintores por jovencísimos pintores fuera la que inspirara al gobierno de Saavedra a escala local.

La galería Moriarty fue, seguramente –junto a publicaciones como *La Luna* o *Madrid*–, el mejor escaparate de las expresiones plásticas de “la movida”, una explosión institucional (ya les digo que hasta los viejos profesores nos incitaban a colocarnos) de narcisismo y jovialidad promocional apolítica que, sorprendentemente, se convirtió en el imaginario de la superación del nacional catolicismo por la vía del *camp*. El pop cañí nos hizo pensar, con la aquiescencia de la crítica extranjera –tan abierta siempre a celebrar el exotismo hispano con todas sus leyendas negras–, que las monjas, los toreros, las paellas y otros elementos de una pretendida cultura popular oficial podían

funcionar como agentes de modernidad convenientemente pasados por un estupefaciente filtro *queer*. El asunto era evitar a toda costa la asepsia racionalista e iconoclasta de la modernidad, que ya se intuía excesivamente heteropatriarcal y colonial. Para ello, cualquier rito sin mito sería bienvenido si era capaz de alegrar con la “especificidad del sitio” el espacio-tiempo vacío de la modernidad, o servía para excitar alguna pasión identitaria o comunitaria o alguna dinámica participativa (algo sistemáticamente proscrito por la dialéctica negativa moderna). Aquella atmósfera permitía que se interpretara una alfombra del Corpus más como una expresión de cultura popular que como un servicio a una iglesia que había sido el sustento ideológico de la dictadura.

Lo *camp* tenía también un claro componente neobarroco, una sensibilidad con una larga tradición –especialmente en América, donde la avalaban literatos de la talla de Lezama Lima o Severo Sarduy– que Omar Calabrese se encargó de traducir en Europa al lenguaje de la cultura visual. El de “neobarroco” es un concepto al menos tan polisémico como el de posmodernidad que, de nuevo apresuradamente y para lo que aquí nos ocupa, se podría identificar con una disposición a desestabilizar el orden “clásico” sometiendo a turbulencias la coherencia estructural. En efecto, si la estética de la modernidad, pese a los aparentes desmanes de la vanguardia, había respetado disciplinadamente una lógica interna que, desde el neoplasticismo al Minimal, se había convertido casi en una regla monástica, a partir de los 70, la rígida historiografía de Alfred Barr y Greenberg entró en crisis y, especialmente en el episodio transvanguardista de los 80, el manierismo *camp* por sus fueros acabando con muchos de

los axiomas incontrovertibles del modernismo, especialmente con el de la irreversibilidad del devenir histórico. Los artistas se sintieron por primera vez, quizá desde los historicismos de finales del XIX, con la libertad de mirar al pasado, un pasado que se les presentaba como si el *fin de la historia* hubiera detenido bruscamente el tren acelerado del progreso y todas sus mercancías, hasta ese momento ordenadamente almacenadas por vagones, se hubieran venido al presente, con la inercia del frenazo, completamente fracturadas y mezcladas. Las ruinas del progreso yacían ahora a los pies no del aterrado *Angelus Novus* de Benjamin, sino de unos jóvenes artistas diletantes a los que el *ethos* neobarroco autorizaba no solo a jugar con los fragmentos, sino a ignorar la lógica bipolar del clasicismo mezclando presente y pasado, cosmopolitismo y localidad, historia y mito, trabajo y juego, tradición e irreverencia...

Conviene también recordar, si quiera sea de pasada, que, dado que el sujeto burgués moderno era un cabal padre de familia, consciente y responsable de sus actos, que siempre ajustaba a la norma de la razón de los fines, cualquier demostración de veleidad irreverente medianamente resultona estaba destinada a disfrutar de buena consideración cultural. Esta fue, en buena medida, la razón por la que la posmodernidad se convirtió – parafraseando a Jameson – en “la lógica cultural del capitalismo posfordista”, que convirtió al economicista comprador moderno de objetos funcionales en un compulsivo consumidor posmoderno de experiencias diferenciales.

Volviendo al asunto del neobarroco, como la experiencia de la contemporaneidad se nos presentaba bajo la forma del fragmento y la ruina, que habían dispersado cualquier

posibilidad de reconstruir su unidad perdida, su representación no podía ser más que alegórica, toda vez que, como un Benjamin que comenzaba a ser ubicuo había sentenciado: “las alegorías son en el reino del pensamiento lo que las ruinas en el reino de las cosas”<sup>3</sup>. El uso sincrético de iconografía y procedimientos fuertemente connotados desataba una intertextualidad neobarroca: el cuadro dentro del cuadro –un recurso que Hernández ya no abandonaría desde su primera visita al Prado– generaba un juego alegórico del espejos que abismaba el significado en una seductora confusión. Mezclando el pastiche y la deconstrucción, la esquizofrenia neobarroca traducía con frecuencia el sofisticado y complejo orden interno del conocimiento barroco en una autocomplaciente muestra de diletantismo. El resultado –según un Calabrese que convertía la descripción de los síntomas en criterio de valor– se caracterizaba por un exceso, desorden, disipación y distorsión, que no se sometía a más principio de orden que el que emanaba –siempre según el semiólogo italiano– del primer rasgo del estilo: el ritmo y la repetición. Ritmo y repetición que en Juan Hernández comenzó siendo plástica (por influjo de *Support-Surface*) y acabó siendo iconográfica (por influjo neobarroco). Esta natural tendencia a la reiteración fue abandonando progresivamente el componente obsesivo compulsivo para convertirse en su última obra en un juego casi musical de variaciones que convirtieron el faro de Maspalomas en el eje de su amor por la pintura.

Este fue, muy a grandes rasgos, el contexto, claramente arribista, que le tocó vivir a un Juan Hernández bisoño, entusiasta

---

3 Benjamin, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Taurus, 1990, p. 171

e ingenuo. Como la mayoría de los artistas canarios de su generación, Hernández podía ser cándido e imberbe, en un paisaje embaucador, pero no era cínico. Nunca sabremos cómo habría sobrevivido a los 80. Lo que sí sabemos es que intuyó que muchas cosas ya nunca volverían a ser lo mismo (aunque, desde luego, las respuestas a estas inflexiones no podrían encontrarse en el repertorio transvanguardista). A partir de ese momento, los retornos al orden ya solo serían recursos retóricos metaartísticos, más o menos carnavalescos, sin verdadera capacidad de involución; la historia habría dejado de ser lineal y progresiva, el pasado se abriría a nuevas reinterpretaciones, el museo se convertiría en un tema central y el archivo y las genealogías –personales y colectivas– en asuntos estrella; el ornamento dejaría de ser delito y tendría que volver a ser pensado en un mundo radicalmente estetizado; el yo y su narcisismo expresivo seguirían siendo asuntos centrales; la pintura solo podría abordarse en clave “meta”; la alta cultura ya siempre tendría que coexistir con los objetos banales, y, en ese mundo de simulacros, al proceso de vaciado moderno, ya completado, habría de sucederle un renacimiento de los contenidos, contenidos que ya no podrían apelar a más fundamento que su propia capacidad de seducción; un giro temático, figurativo e icónico, que tendría que renegociar constantemente sus asuntos, que se desplegarían ya siempre en el espacio del arte en clave intertextual, haciendo que los vacíos entre los significantes concitarían más interés que los propios significados; el fondo y la figura coexistirían ya para siempre en el mismo plano; la cultura ya siempre se nos presentaría en la forma de la crisis...