

# MANUEL CANGA

*La pantalla de la pulsión Rosenquist y el pop art*

<sup>1</sup> Alloway, Lawrence: *American Pop Art*, Whitney Museum of American Art, New York, 1974. Boatto, Alberto: *Pop Art*, Laterza, Bari, 1983. Lippard, Lucy R.: *Pop Art*, Thames and Hudson, London, 1985. Taylor, Paul: *Post-Pop Art*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1989. Walker, John A.: *El arte después del Pop*, Labor, Barcelona, 1975.

<sup>2</sup> Al respecto, pueden consultarse los siguientes artículos: Adams, Brooks: «David Salle», *Art News*, n.º 200, p. 151; «Art is All You Need», *Art in America*, Sept. 1993, New York, pp. 50-53. Cotter, Holand: «Advertisements for a Mean Utopia», *Art in America*, Jan. 1987, pp. 82-89. Drolet, Owen: «David Salle», *Flash Art*, March-April 1994, vol. 27, n.º 175, New York, p. 103. En otro lugar nos hemos ocupado ampliamente de la obra de Salle: *Análisis textual de la obra de David Salle*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1999.

Poco antes de celebrar su primera exposición individual en la Green Gallery de Nueva York, el artista norteamericano James Rosenquist (Grand Forks, Dakota del Norte, 1933) iba a realizar una de sus obras más interesantes: una pintura de gran formato titulada *I Love You with my Ford* (1961), es decir, *Te amo con mi Ford*.

La obra —que se conserva actualmente en el Moderna Museet de Estocolmo— nos ofrece una serie de imágenes que bien podrían servir como emblemas de esa cultura Pop<sup>1</sup> que artistas como Oldenburg, Lichtenstein, Warhol o Wesselmann contribuyeron a perfilar con sus trabajos. Una serie de imágenes figurativas que rompían con la estética del Expresionismo Abstracto dominante en la escena de los cincuenta y que tendrían una influencia considerable en la obra de artistas posteriores como David Salle<sup>2</sup> o Martin Kippenberger.

## I

James Rosenquist<sup>3</sup> adquirió pronto una cierta posición en los círculos del Pop Art<sup>4</sup>, y en ese ámbito se fue imponiendo, poco a poco, como un pintor de la vida moderna, que condensaba en sus lienzos toda clase de imágenes tomadas, muchas veces, de los medios de comunicación de masas. De hecho, es bien sabido que, después de estudiar en la Universidad de Minesota y antes de dedicarse al arte serio, Rosenquist había trabajado en el campo de la publicidad como pintor de carteles y que esa actividad comercial determinó, en buena medida, su técnica y su estilo.

La pintura de Rosenquist conjuga muchas influencias, pero su trabajo incorpora, sobre todo, los elementos más llamativos del paisaje urbano, mostrando una curiosa preferencia por las escenas cotidianas, las imágenes publicitarias y los objetos de consumo. Pero, a diferencia de lo que intentaban hacer otros artistas de vanguardia, en la obra de Rosenquist no existe lo que podría calificarse como una «intención» crítica destinada a cuestionar, mediante la ironía o el humor, el sistema que produce tales objetos<sup>5</sup>. Su obra no responde a la necesidad de denunciar, sino, bien al contrario, al deseo de celebrar el «bienestar» de la cultura norteamericana, tal y como el mundo de la publicidad lo reflejaba en el contexto de la década de los sesenta. Rosenquist procede así a plasmar en diferentes combinaciones las imágenes fascinantes que ese mundo le proporciona, investigando sus cualidades puramente formales con objeto de adaptarlas a su pintura. Pues, como él mismo observó en distintas ocasiones, lo único que le interesaba de la publicidad era el *color* y la *forma*.

De ahí que podamos pensar su obra como el producto de un formalismo radical, que se ha mantenido en la misma línea a lo largo de los años y que solo se ha visto alterado por cambios parciales. Incluso las pinturas realizadas en la última época —*Space Bathers* (1987), *Sky Hole* (1989), *Peanut Cactus* (1990)— son consecuencia de una evolución lógica para un artista interesado, sobre todo, en trabajar el plano formal de la pintura. Veamos, ahora, algunos de los rasgos principales de su obra.

Ante un lienzo de Rosenquist, el espectador se ve como envuelto en un juego indefinido de imágenes que rebotan y proliferan sin que nada las detenga. Su obra funciona como una verdadera constelación de formas pregnantes que tienen la capacidad de atrapar la mirada del espectador al primer vistazo. Se trata de composiciones gigantescas protagonizadas por una imparable deriva de imágenes que se funden y encadenan en

<sup>3</sup> Sobre Rosenquist véase: Adcock, Craig: «James Rosenquist y el Arte Pop», IVAM, 1991 (cat.). Baker, Elisabeth: «Reviews and Previews», *Art News*, May 1969, vol. 68, pp. 71-72. Barron, S.: «Giving Art History the Slip», *Art in America*, March, 1974, New York, vol. 62, pp. 80-84. Duncan, Michael: «Painterly Pop», *Art in America*, July 1993, New York, pp. 86-117. Goldman, Judith: *James Rosenquist*, Viking Penguin Books Ltd., New York, U.S.A. 1985. *The Early Pictures 1961-1964*, Rizzoli, New York. Gray, Cleve: «Rembarguers and Handbrandts», *Art in America*, Dec. 1963, New York, vol. 51, pp. 82-89. KARP, Ivan, Smith, Brydon: «James Rosenquist», National Gallery of Canada, 1968; «Like Sending a Rocket into Space», *Art News*, May 1979, pp. 12-13. Ratcliff, Carter: «Rosenquist's Rouge», *Artforum*, Summer 1985, pp. 92-94. Tucker, Marcia: «James Rosenquist», Whitney Museum of American Art, New York, 1972.

<sup>4</sup> Simón Marchán-Fiz indicó que el término «Pop Art» procedía de la expresión inglesa *popular art*, y que fue propuesta en 1955 por Leslie Fiedler y Reiner Banham. Sin embargo, tanto el nombre como la estética del Pop Art se encuentra ya en collages de artistas como Eduardo Paolozzi fechados en 1947, como, por ejemplo, *I Was a Rich Man's Plaything*. El mismo autor también observó que el núcleo de esta tendencia fue el Grupo Independiente del Instituto de Arte Contemporáneo de Londres, fundado en 1952 (cf. *Del arte objetual al arte de concepto*, Akal, Madrid, 1990, pp. 31, ss.). El crítico norteamericano Henry Geldzahler recordó en un artículo titulado «Pop Art: Two Views» (*Art News*, May 1974, vol. 73, pp. 30-32) que fue Lawrence Alloway, vinculado estrechamente al Grupo Independiente, quien propagó el término Pop Art desde 1957.

<sup>5</sup> Es importante señalar que, con respecto a las vanguardias históricas, falta en los artistas Pop esa agresiva ironía, esa violencia que dotaba de autenticidad desgarrada a las obras de Höch, Heartfield, Picabia o Duchamp. En realidad, el humor blando del Pop Art nada tiene que ver con los sarcasmos siniestros del Dadaísmo, del que solo retienen sus rasgos superficiales. Sobre estas cuestiones pueden consultarse dos interesantes trabajos de Oc-

tavio Paz: *Los hijos del limo*, Seix Barral, Barcelona, 1993, y *Apariencia desnuda*, Alianza, Madrid, 1994. Por otro lado, la friolidad del Pop era defendida por artistas como Hamilton diciendo que se trataba de un arte popular, pasajero, de difusión masiva, juvenil, sexy, atractivo, ingenioso y rentable.

**6** Esta saturación de imágenes que se funden unas sobre otras siguiendo una lógica imaginaria prefigura, aunque en otro formato y contexto, algunos de los spots que se emiten actualmente en las cadenas televisivas, lo cual certifica la proximidad que existe entre el Pop Art y la publicidad.

**7** El uso teórico que hacemos de lo «imaginario» encuentra su punto de referencia y su explicación lógica en un artículo de Jesús González Requena publicado en el n.º 1 de la revista *Trama y Fondo* (nov. 1996, Madrid) que lleva por título «El texto: tres registros y una dimensión». Lo imaginario es uno de los registros del texto artístico. En tanto tal, puede ser analizado a través de todo el conjunto de términos derivados de la teoría psicoanalítica de la fase del espejo y la teoría de la Gestalt.

**8** Roland Barthes afirmaba que, en el contexto del Pop Art, la cosa se escinde de todo símbolo a fuerza de ser imagen, y que esa imagen significa que no significa nada (cf. «El arte..., esa cosa tan antigua», *Lo obvio y lo obtuso*, Paidós, Barcelona, 1995, p. 207). Y es que en ese ámbito nada alcanza el valor ni el rango de lo simbólico. Nada, salvo la consagración de lo inútil.

**9** Como recordaba Juan David Nasio, el yo no percibe cualquier imagen, percibe sólo aquellas en las cuales se reconoce (*La mirada en psicoanálisis*, Gedisa, Barcelona, 1992, p. 30). Y es ese reconocimiento lo que hace posible su placer escópico.

una serie virtualmente infinita<sup>6</sup>. Para comprobarlo, basta con observar pinturas tan llamativas como *F-111* (1965), *Horse Blinders* (1968) o *Flamingo Capsule* (1970).

El formalismo de Rosenquist se apoya además en la utilización de colores brillantes y saturados, mezclados muchas veces para conseguir efectos artificiosos, pero muy atractivos y estimulantes. Los objetos que reproduce en sus lienzos presentan un acabado perfecto, como si hubieran salido directamente del escaparate o de la fábrica. Al contemplar sus pinturas no es difícil adivinar que el artista disfruta con la reproducción exacta de los objetos, que disfruta imitándolos hasta lograr una apariencia fotográfica.

Rosenquist es un verdadero ilusionista que maneja con destreza las técnicas del *trompe l'oeil*, que sabe disimular los trazos del pincel bajo las capas superpuestas de color. En este sentido, Rosenquist nos fuerza a ver lo que no hay, nos atrapa en un juego sorprendente de espejismos que invierte, muchas veces, el orden mismo de las relaciones espaciales. Y es que los objetos que aparecen en sus cuadros carecen de puntos de anclaje, nada los sujeta sobre el lienzo y flotan en estado de completa ingravidez. El análisis demuestra, además, que sus pinturas carecen de jerarquías visibles y que todos los objetos son equiparables e intercambiables.

Al tiempo, observamos que esta subordinación radical del arte a sus valores puramente formales viene acompañada en su obra de una visión fragmentaria de la realidad. Salvo raras excepciones, persiste en su obra una tendencia obsesiva a trabajar, únicamente, sobre fragmentos de la realidad, sobre una mezcla de imágenes segmentadas que producen un mundo sin textura, limpio y aséptico. Su obra se impone, por tanto, como una perfecta representación del arte Pop, en el sentido de que se trata de una tendencia que basa su eficacia en la creación de un impacto visual que no va, ni pretende ir, más allá de sí mismo.

Pues bien, todos estos rasgos —y algunos otros en los que no podemos detenernos en esta ocasión— nos permiten afirmar, aunque sea de una forma esquemática, que la obra de James Rosenquist se encuentra determinada por un predominio absoluto de lo imaginario<sup>7</sup>. Su obra podría responder al deseo de satisfacer la mirada del ser, pero de satisfacerla a nivel del yo, en una entrega completa a la fascinación de las apariencias. Quizás por ello debemos considerar a Rosenquist como un auténtico maestro en el arte de plasmar la esencia superficial de lo imaginario<sup>8</sup>.

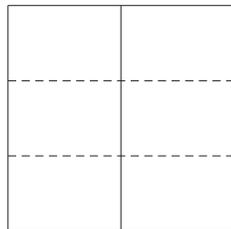
En consecuencia, la pintura de Rosenquist podría responder a un deseo de satisfacción narcisista<sup>9</sup>. De ahí que muchas de sus pinturas funcionen como pantallas que tienden a velar toda huella de espesor, que tienden a velar la

experiencia misma del ser. En definitiva, lo que estas pantallas velan quizás no sea otra cosa que el vacío del sujeto. Y así sucede, a nuestro juicio, en la gran mayoría de sus trabajos, salvo, quizás, en ese lienzo al que ya hicimos referencia al comienzo de este artículo: *Te amo con mi Ford*.

En lo que sigue intentaremos justificar esta idea, dando cuenta de las razones que nos llevan a afirmar que este lienzo constituye una auténtica excepción en el conjunto de su obra. Para ello, abriremos un proceso de análisis que intente hacerse cargo de lo que en este cuadro se juega, siguiendo las opiniones formuladas por algunos críticos pero tratando de perfilar mejor su sentido.

## 2

*I Love You with my Ford* es un lienzo de gran formato pintado al óleo. La tela sobre la que se ha realizado la pintura está montada sobre dos bastidores rectangulares que, al unirse, se han transformado en una gran superficie de tipo cuadrangular. Sobre dicha superficie, el pintor ha trazado dos líneas divisorias que rompen la unidad del espacio para escindirlo en tres partes bien diferenciadas. Vemos, pues, que el espacio de la representación está formado por tres franjas horizontales en las que hallamos pintadas una serie de imágenes de gran fuerza visual, que amenazan con desbordar los propios límites del marco.



En la zona superior tenemos la imagen en grisalla del plano frontal de un automóvil, que llena con su presencia todo el espacio del segmento. El automóvil es un motivo recurrente en la pintura de Rosenquist y también lo encontramos en otros cuadros como *President Elect* (1961), *Lanai* (1964) o *Car Touch* (1966). La composición de este plano, articulada en torno a los tres grandes círculos que aparecen en la imagen, destaca por su curiosa simetría; una simetría que subraya la presencia del centro y que contribuye a generar una cierta sensación de estabilidad. Vemos también que la ubicación de esos tres círculos configura la imagen de un triángulo, cuyo vértice inferior apunta hacia la boca de la figura que encontramos más abajo.



En la zona media, en efecto, vemos parte de un rostro femenino, con la boca entreabierta y los ojos cerrados. El rostro pertenece a una figura situada en posición yacente, que parece estar siendo abrazada por un hombre cuya presencia adivinamos gracias a las pinceladas que sugieren parte del cuello y la oreja. El ligero escorzo en que está tomada la imagen contrarresta el equilibrio un tanto pesado de la imagen superior, e introduce, por ello, una variación de esquemas que ayuda a dinamizar la composición.

Resulta llamativa, además, la acusada desproporción de tamaños entre la cabeza y el automóvil, hecho éste que refuerza el enorme peso visual que el rostro tiene por sí mismo. Como indicaba Rudolph Arnheim en su libro *Arte y percepción visual*, uno de los rasgos que determinan el peso de un motivo no es otro que su *interés intrínseco*. Y el rostro humano, no cabe duda, es el motivo que concentra el mayor interés para la mirada del hombre.

Por otro lado, el hecho de que esta imagen reproduzca una pose estereotipada de la mujer no reduce, en modo alguno, su eficacia en el plano escópico. Su presencia garantiza de inmediato la atención del espectador, que focaliza su mirada sobre las partes más candentes del rostro, es decir, sobre sus zonas erógenas: la boca y los ojos<sup>10</sup>. La boca, en este sentido, no es una boca cualquiera, sino una boca que concentra en sí misma toda la sensualidad de un cuerpo deseable. La posición que ocupa en el esquema general del cuadro hace que intervenga como el verdadero centro geométrico y dinámico de la obra.

<sup>10</sup> La boca, sostenía Freud, puede representar en determinados contextos a los genitales femeninos (cf. *La interpretación de los sueños, Obras Completas*, t. II, Biblioteca Nueva, Madrid, 1972, pp. 564, ss).

Cierto es que la nariz de la mujer también ocupa una posición predominante en la imagen, y que la abertura de su fosa nasal mantiene una estrecha analogía con la abertura de la boca. Sin embargo, su función como zona erógena es secundaria y nunca centra la atención de las miradas de igual forma que la boca o los ojos. Su expresividad es mucho menor, y por eso es muy difícil encontrar representaciones que la recorten y la separen del conjunto de la cara.

El cuerpo aparece relacionado, por tanto, con lo femenino, y su representación indica que, en último término, todo cuerpo es lo que es, a saber: una superficie agujereada. La posición de los labios hace, precisamente, que la boca localice la presencia de una hendidura, de un agujero en el centro mismo del cuadro. La relación entre la boca abierta y los ojos cerrados tiene, a su vez, una significación sexual de primer orden, pues evoca directamente la experiencia del goce femenino.

Forzando un poco las cosas, pero sin violentar en ningún caso el juego de relaciones que la obra nos propone, podría añadirse que la boca ocupa el lugar del nudo en una trama narrativa. Y es que la propia organización del cuadro apunta, sin lugar a dudas, lo que sería el esbozo de una estructura narrativa, aunque ésta se encuentre reducida a su mínima expresión. Las tres imágenes invitan, o mejor dicho, obligan a que el lector interprete la pintura en términos narrativos, a que explore sus relaciones secretas mediante una lectura vertical, de arriba abajo. La fragmentación serviría así para detener la sucesión temporal de una secuencia, para fijar los pasos de un movimiento.

Finalmente, en la zona inferior del cuadro, el artista ha representado la imagen de unos espaguetis en vivos tonos rojizos, que contrasta, por eso mismo, con las otras dos partes realizadas en grisalla. Como vemos, las ondulaciones de las formas femeninas prefiguran ya, de algún modo, las líneas sinuosas que dibujan los espaguetis de este último segmento. Además, el color hace acto de presencia para extremar el contraste de la representación y para capturar la mirada del espectador con la fuerza de un golpe cromático. El color rojo sirve también para contrarrestar el peso visual del automóvil, que parece aplastar el espacio con sus formas regulares.

Aunque se trata de fragmentos heterogéneos, percibimos que todos ellos responden a una misma lógica de composición y que el pintor los ha trabajado de un modo similar. En esta ocasión, el artista ha prescindido de la superposición de planos y perspectivas que tan buenos resultados le ha dado en otras pinturas. Todas las imágenes están representadas aquí mediante planos detalle, como si el artista hubiese empleado el zoom de su mirada para registrar una parte del objeto y aumentar su volumen. Rosenquist se mueve perfectamente en el plano de la hipérbola, y resulta evidente que le gusta pintar a lo grande, al estilo americano.

Igualmente, observamos que no existe profundidad de campo, que no hay zonas vacías y que todas las imágenes invaden la superficie del espacio de una forma opresiva, imponiéndose, incluso, con cierta violencia sobre la mirada del espectador. Se trata, por tanto, de una serie de imágenes realizadas con una gran economía de medios, de una serie de imágenes bien concretas cuya eficacia se basa en la creación de un impacto visual directo. La economía y la concreción son dos de las características que mejor definen a este cuadro, hasta el punto de distinguirlo y situarlo en un lugar aparte dentro de la enorme producción de Rosenquist.

Desde el punto de vista compositivo, se advierte que la fragmentación radical de la obra se inspira en las estrategias del montaje cinematográfico, que constituye, como tal, una referencia básica para los artistas plásticos desde la época de las vanguardias. Como sabemos, la unidad del espacio pictórico comenzó a descomponerse con los primeros ensayos cubistas, llegando a su punto álgido con los experimentos del Dadaísmo. No obstante, el cuadro de Rosenquist parece haberse inspirado más bien en las estrategias del montaje soviético, que basaba su eficacia en una yuxtaposición de fragmentos destinada a golpear emocionalmente al espectador mediante un juego radical de atracciones. Nótese, además, que la referencia cinematográfica es obligada, pues no cabe duda de que el cuadro podría reproducir las imágenes vistas sobre una pantalla

de cine. La escala, la planificación y el montaje constituyen, por tanto, tres referencias básicas que remiten a la técnica del arte cinematográfico.

Al mismo tiempo, también observamos que el artista no se ha ocupado de disimular las referencias visuales que están en la base de su pintura. Los artistas del Pop Art trabajaban muchas veces con un amplio repertorio de imágenes que sometían a diversas manipulaciones. Y así sucede con las fotografías que inspiraron este cuadro. La fotografía se encuentra, pues, en el origen de la pintura; y ambas, fotografía y pintura, se dan la mano en ese espacio de escritura que llamamos «texto»<sup>11</sup>.

Pues bien, si podemos concebir la fotografía como el proceso de una manipulación formal de la «huella», podría decirse que la pintura aparece, en este caso, como resultado de una manipulación doble, pues el artista ha trabajado sobre huellas ya existentes, sobre huellas elaboradas previamente a través de procesos fotográficos. La obra de Rosenquist se nos presenta así como un fotomontaje; o mejor, como una imagen de la imagen, como una representación de la representación<sup>12</sup>.

El artista ha incorporado a sus obras procedimientos fotográficos, como, por ejemplo, el cruce de planos, la variación de escalas y los encuadres. A pesar del carácter puramente figurativo de su pintura, es evidente que muchas de sus obras abstractas —o mejor dicho, no figurativas— parten de un modo específico de encuadrar y recortar los objetos del entorno. Rosenquist juega con extrañas perspectivas que cuestionan la relación básica entre la figura y el fondo, y que hacen muy difícil el reconocimiento de algunas formas. Así sucede en cuadros como *Shadows* (1961), *Brighter than the Sun* (1961) o *Blue Spark* (1962). El formalismo que preside su pintura se hace visible a través de los objetos, pero también a través del modo en que trabaja los colores y las formas, una vez que han sido liberados de su conexión con el objeto.

Esta elaboración de técnicas fotográficas encuentra su perfecta aplicación a través de la proyección directa de imágenes sobre la tela; proyección que servirá como base para la realización de complejas composiciones pictóricas. La superposición de imágenes que hallamos en muchos de sus cuadros sería impensable sin el manejo de una técnica que permite trabajar con tamaños descomunales y componer de forma espontánea sobre la marcha. Por lo demás, resulta evidente que el abuso de esta técnica puede llevar a producir obras demasiado frías y distantes, pues hace que se borre la marca singular del pintor, la marca de su trazo.

Sin embargo, no era esto algo que inquietase gran cosa a los artistas del Pop Art, puesto que su estrategia contemplaba la posibilidad de que el

<sup>11</sup> Roland Barthes ya observó hace tiempo que el texto hacía *caducar de una manera decisiva la separación entre las artes* (cf. «Semiógrafa de André Masson», *Lo obvio y lo obtuso*, Paidós, Barcelona, 1995, p. 157).

<sup>12</sup> En uno de sus primeros ensayos decía Oscar Masotta que el Arte Pop debía pensarse en relación a la Semántica, de igual forma que el Surrealismo al Psicoanálisis. Y añadía también que el Pop intentaba representar sobre lo ya representado, de ahí que rebajase la «imagen» al estatus de «signo», con objeto de cuestionar la relación entre la imagen y el objeto que ella representa. Lo procesos de repetición y multiplicación que encontramos en las obras de Andy Warhol, por ejemplo, provocarían una suerte de *bastardización de lo visual por lo discursivo* destinada a poner en primer plano la estructura del discurso (*El Pop Art*, Columbia, Buenos Aires, 1967).

«autor» se borrara tras las imágenes que ellos mismos re-creaban de una forma impersonal, casi automática. Eso es lo que encontramos en el punto de partida del proceso creativo de Andy Warhol o Roy Lichtenstein, dos autores que buscaban mecanizar su trabajo para romper con la imagen tradicional y un tanto romántica del artista. De hecho, fue el propio Warhol quien decidió bautizar su estudio con el nombre *The Factory*, es decir, *La Fábrica*. Otra cosa es que la Historia, como era natural, invirtiese los términos, y que los invirtiese para devolver al autor su autoridad, para garantizar el reconocimiento de su genio.

### 3

Cuando se trabaja sobre un modelo freudiano de análisis hay que tener en cuenta que la yuxtaposición de imágenes suele plantear una relación directa entre ellas, aunque se trate de imágenes cuya sucesión carezca, en principio, de todo sentido. El carácter enigmático de la relación, sostenía Freud, obedece a la tarea silenciosa de la represión, cuyo objetivo no es otro que cortar las conexiones lógicas del pensamiento para velar deseos inaceptables por parte de la conciencia. El mecanismo de la represión intervendría ahí como una pieza básica de la articulación subjetiva, como una pieza que regula, incluso, el proceso creador.

Las imágenes utilizadas por Rosenquist en este cuadro pertenecen a contextos diferentes, pero la yuxtaposición perfila un cierto sentido que el análisis nos ayuda a desvelar. La obra nos ofrece un juego de imágenes muy sugestivo que motiva una lectura doble. Como ya indicaron algunos críticos<sup>13</sup>, esta obra podría representar el encuentro sexual entre un hombre y una mujer cuya consumación estaría simbolizada por la masa enroscada de espaguetis. Pero, al mismo tiempo, también podría representar una colisión o un atropello que la última imagen evocaría mediante una alusión metafórica. No se olvide que, además de introducir un fuerte contraste en la representación, el color rojo es el color de la sangre, el color de la pulsión. El orden de lectura podría de este modo sugerir que el automóvil agrede a la mujer y que los espaguetis representan al cuerpo desgarrado<sup>14</sup>.

Sobre estas dos interpretaciones se impone, no obstante, una tercera lectura. Una tercera lectura que asimila e incorpora las otras dos. En consecuencia, podría decirse que la obra representa la experiencia de un acto sexual elaborado bajo la forma de una agresión. Analicemos ahora algunos detalles que aclaran esta idea.

De entrada, el título hace referencia al acto del amor, y expone de forma explícita que el automóvil interviene como un instrumento que condiciona

<sup>13</sup> Heartney, Eleanor: «James Rosenquist», *Art News*, Nov. 1978, p. 70; «Rosenquist Revisited», *Art News*, vol. 85, Summer 86, pp. 98-103. Wilson, Simon: *El Arte Pop*, Labor, Barcelona, 1983, p. 25.

<sup>14</sup> Rosenquist se defendía de las lecturas de quienes veían en su obra una alusión directa al accidente, diciendo que su única pretensión había sido realizar un cuadro a partir de ciertas visiones, a partir de un *des-tello* (cf. Tuchman, Phyllis: «Pop! Interviews with Georg Segal, Andy Warhol, Roy Lichtenstein, James Rosenquist and Robert Indiana», *Art News*, vol. 73, May 1974, pp. 24-29). Pero debemos recordar que las opiniones del artista forman parte, casi siempre, del sentido tutor, y que por ello son las menos fiables. Los juicios y prejuicios del artista pueden deformar nuestra relación con sus propias creaciones.

dicho acto. El automóvil podría cumplir así la función de ese fetiche cuyo manejo garantiza la experiencia del goce, pues no se trata aquí, precisamente, del amor platónico, sino de otra forma de amor, de un amor menos filosófico. De lo que aquí se trata es del amor insensato de los cuerpos, de un amor guiado, exclusivamente, por el empuje de la pasión. El automóvil funcionaría, pues, como un elemento de mediación entre el sujeto que formula el enunciado y el cuerpo de la mujer: *(Yo) Te amo con mi Ford*.

El coche podría intervenir, incluso, como ese espacio móvil que ciertas parejas utilizan para sus encuentros nocturnos, tal y como el cine de Hollywood nos lo ha mostrado en múltiples ocasiones. Pero, llegados a este punto, deberíamos preguntarnos lo siguiente: ¿interviene el coche como un espacio donde se abrazan los amantes o como una máquina agresora? ¿Se trata, acaso, de celebrar el avance tecnológico de Occidente, identificando el progreso con el placer, o de encarnar algún tipo de amenaza procedente del exterior?

Ciertamente, hay algo en la propia composición del plano y en el juego de imágenes que a continuación se nos ofrece que indica que el automóvil interviene en el contexto de la obra como un elemento agresor. Porque todo invita a suponer que la potencia visual de ese coche va más allá de la mera función fetichista, y que, por eso mismo, su presencia apunta hacia otra cosa. A nuestro juicio, el automóvil interviene en esta obra como una encarnación de la violencia pulsional que amenaza con arrollar el cuerpo de la mujer. La pulsión estaría así ligada a la potencia activa de lo masculino, a la dureza metálica de las formas, a la «máquina». La pantalla del lienzo funcionaría así como una superficie donde se traza y representa el movimiento de la pulsión<sup>15</sup>.

Nótese, además, que la composición frontal del automóvil parece evocar la presencia de un rostro que acecha con su mirada la figura de la mujer. Los faros del vehículo serían entonces como dos ojos que traducen la presión escópica de lo masculino, en un curioso intercambio de atributos entre el cuerpo y la máquina. De lo cual se deduce, por añadidura, que en la experiencia del acto el sujeto masculino mantiene los ojos bien abiertos, mientras que el objeto femenino los mantiene cerrados.

Para justificar esta lectura, para justificar la relación que planteamos entre el frontal del automóvil y el rostro masculino, podemos contemplar la imagen de un anuncio de la marca Suzuki, publicado en el diario El Mundo el 9 de marzo de 1997 para promocionar un nuevo modelo de coche. En este anuncio vemos que un rostro masculino se funde parcialmente con el frontal de un automóvil provocando una identificación del faro con el ojo agresivo del hombre. Los faros quedan de este modo

**15** El término de «pulsión» procede de la doctrina freudiana, pero nosotros lo introducimos aquí partiendo de la propuesta de González Requena. Así, podemos definir la pulsión como esa parte de lo «real» que procede del interior del cuerpo y que presiona directamente sobre la conciencia.

FCA/BBDO/Col

**BALENO**

# LA LOGICA NOS CONDUCE AL ACIERTO

**LA PASION NOS CONDUCE AL ERROR. LA LOGICA AL ACIERTO.**

La lógica es una actitud de la mente. Que nos conduce invariablemente al acierto. Nuestra lógica ha creado un coche veloz, japonés, seguro. La suya le dirá que es un acierto comprarlo a un precio tan excepcional.

 **SUZUKI**  
**BALENO**

SOLO PARA GENTE LOGICA

El nuevo **BALENO** **1.8** **16V** **4x4**

Financiación **SANTANA-CREDIT**

**SANTANA-MOTOR, S.A.**

asociados a la mirada masculina, en una suerte de antropomorfización imaginaria del objeto.

La mirada aparece registrada en ambos casos como una manifestación de la pulsión en el campo escópico. Ambos textos responden, por tanto, a una misma lógica de composición, si bien es cierto que el cartel publicitario demuestra lo que en el cuadro de Rosenquist todavía se halla en estado de latencia. Y ambos textos subrayan, desde una perspectiva imaginaria, que el cuerpo humano es como una máquina habitada por los motores de la pulsión.

La pintura nos presenta varios motivos cuya asociación pone en movimiento cierta lectura. De manera que la supuesta apertura de la interpretación se va cerrando y ajustando a medida que precisamos el análisis. Se trata, en definitiva, de buscar la interpretación más adecuada para aquello que la obra nos presenta, intentando que las imágenes hablen por sí mismas.

*I Love You with my Ford* establece, por tanto, una relación diferencial entre lo masculino y lo femenino. La mujer se encuentra ahí en una posición delicada, pues la vemos colocada entre la máquina y la comida, entre el cuerpo metálico del automóvil y una imagen que podría estimular los deseos de «comer». Al tiempo, observamos que la mujer se encuentra en un estado de entrega, que está abierta a la posibilidad de un goce que podría conducir<sup>16</sup> a la muerte. Porque, como bien sabemos, la pulsión es pulsión de muerte, y en ella se atan muchas veces el sexo y la destrucción. En este punto, percibimos que la obra de Rosenquist plantea una elaboración de la experiencia que cineastas como David Cronenberg iban a desarrollar años después en películas tan siniestras como *Crash*.

Vemos, pues, que algo dota de un cierto espesor a la pintura, y que ese espesor se encuentra relacionado con la experiencia violenta de un acto. La obra de Rosenquist nos ofrece una condensación entre la escena de un acto sexual y la escena de un accidente; o como antes sugerimos, entre una escena de sexo y la escena de una agresión. El «goce» aparece así como un término de mediación entre ambas escenas, como la experiencia donde encuentran su punto de convergencia. Y es ahí donde se cruzan el registro de lo imaginario y el registro de lo real.

<sup>16</sup> La lengua inglesa traduce el término psicoanalítico de pulsión (en alemán «Trieb») con la palabra «drive». El lenguaje nos vuelve a ofrecer aquí una pista para interpretar correctamente el sentido del cuadro, pues la acción de conducir coches (*drive*) se asocia directamente al movimiento de la pulsión. La expresión *she drives me crazy* (ella me enloquece), muy utilizada por los ingleses para celebrar los encantos de la mujer, certifica desde otro ángulo la significación sexual del término. Por otro lado, tanto la imagen de la mujer caída como la idea del atropello podrían simbolizar el deseo de un contacto carnal (cf. *La interpretación de los sueños*, pp. 564, ss).