

ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE EL BESO EN LA PROA Y LA PINTURA MODERNA

SOME THOUGHTS ON THE KISS ON THE BOW AND MODERN PAINTING

Florencia San Martín, New York

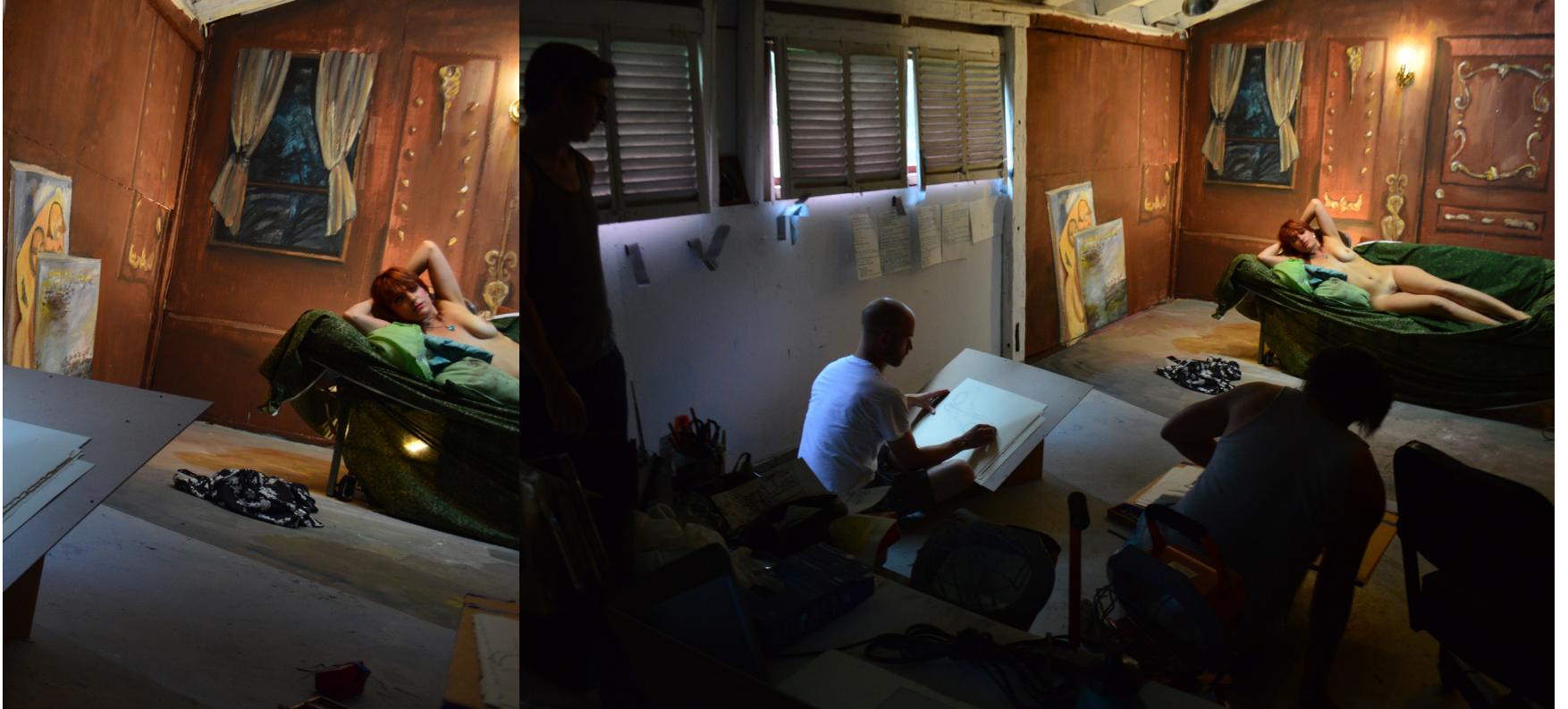
De las múltiples lecturas que emergen de TITANIC a deep Emotion, video realizado por Claudia Bitrán entre 2014 y 2015, dos de ellas han llamado principalmente mi atención tal vez por cruzarse con mis propios intereses como historiadora del arte. La primera tiene que ver con la cita al modernismo de Manet desde uno de sus lugares menos conocidos: la inconciencia; y la segunda tiene que ver con la dimensión performativa y desencantada del género. Ambos lugares existen en el video de la artista o bien por su ausencia--la pintura de Manet no aparece nunca físicamente en TITANIC a deep Emotion aunque sí lo hace de manera constante respecto a sus convenciones visuales--o bien por su insistencia y literalidad: el cuerpo de Jack, el protagonista de la película de James Cameron personificado por Leonardo Di Caprio, varía una y otra vez en la versión de Bitrán entre el cuerpo masculino heterosexual, el cuerpo femenino homosexual, el cuerpo queer, y el cuerpo masculino infante. Así, el modernismo inconsistente de Manet como bien lo pensó la historiadora del arte Carol Armstrong, al que ya me referiré; y el entendimiento performativo del género, teoría generada por la filósofa feminista Judith Butler que dio inicio a los estudios Queer a principios de los 1990, se cruzan constantemente en el video de Bitrán como si no pudieran existir de manera aislada ni en el tiempo histórico ni en la temporalidad propia del video. Dicho de otro modo, mediante complejos, sarcásticos y astutos montajes que reproducen la película de Cameron no cuadro por cuadro sino que de manera subjetiva a partir de la ficción, el documental y la animación, Bitrán nos recuerda sutilmente sobre el Manet inconsistente además de hacernos notar sobre la noción binaria del género y su carácter múltiple y no continuo. En lo que sigue, me referiré primero a la inconsistencia de Manet para discutir desde la perspectiva feminista de Armstrong y la dimensión performativa del género de Butler el video Bitrán, centrándome principalmente en las citas a la historia del arte y sus convenciones que la artista, muy lúcida y lúdicamente, rescata de la versión de 1997 de Titanic.

Of the multiple readings that emerge from TITANIC: A Deep Emotion, a video created by Claudia Bitran between 2014 and 2015, two have drawn my attention, perhaps mainly because of the overlap with my own interests as an art historian. The first has to do with quoting Manet's Modernism from a lesser-known angle: the unconscious; and the second has to do with the performative dimension and familiarization of gender. Both are present in the artist's video, or rather present by their absence—Manet's painting never physically appears in TITANIC: A Deep Emotion, although it appears constantly through visual cues, that is, a repetition and literalness: Jack's body – the protagonist, played by Leonardo DiCaprio in James Cameron's movie – changes again and again in Bitran's version between a heterosexual male body, a female homosexual body, a queer body, and a boy's body. Thus, Manet's inconsistent Modernism – as art historian Carol Armstrong astutely observed, and to which I will refer – and an understanding of the performative nature of gender – a theory generated by the feminist philosopher Judith Butler, who started Queer Studies in the early 1990s – constantly intersect in Bitran's video, as if they cannot exist in isolation either in historical time, or in the temporality of video. In other words, through complex, sarcastic, and clever montages that reproduce Cameron's film, not frame by frame, but rather subjectively, from a starting point of fiction, documentary, and animation, Bitran subtly reminds us about Manet's inconsistency, as well as making us take note of the binary notion of gender, its multiplicity and incongruity. In what follows, I shall refer first to Manet's inconsistency to discuss Bitran's video from Armstrong's feminist perspective and Butler's performative dimension of gender, focusing mainly on the references to art history and its conventions, which the artist very lucidly and playfully rescues from the 1997 version of Titanic.



Performace en la que Claudia posó desnuda como Rose en Titanic, frente a una escenografía pintada a mano por ella misma. El resultado fue una serie de 20 dibujos hechos por artistas de Skowhegan School of Painting and Sculpture en 2014.

Performance in which Claudia adapted the same nude pose as Rose in Titanic, in front of a backdrop painted by herself. The result was a series of drawings made by artists from Skowhegan School of Painting and Sculpture in 2014.



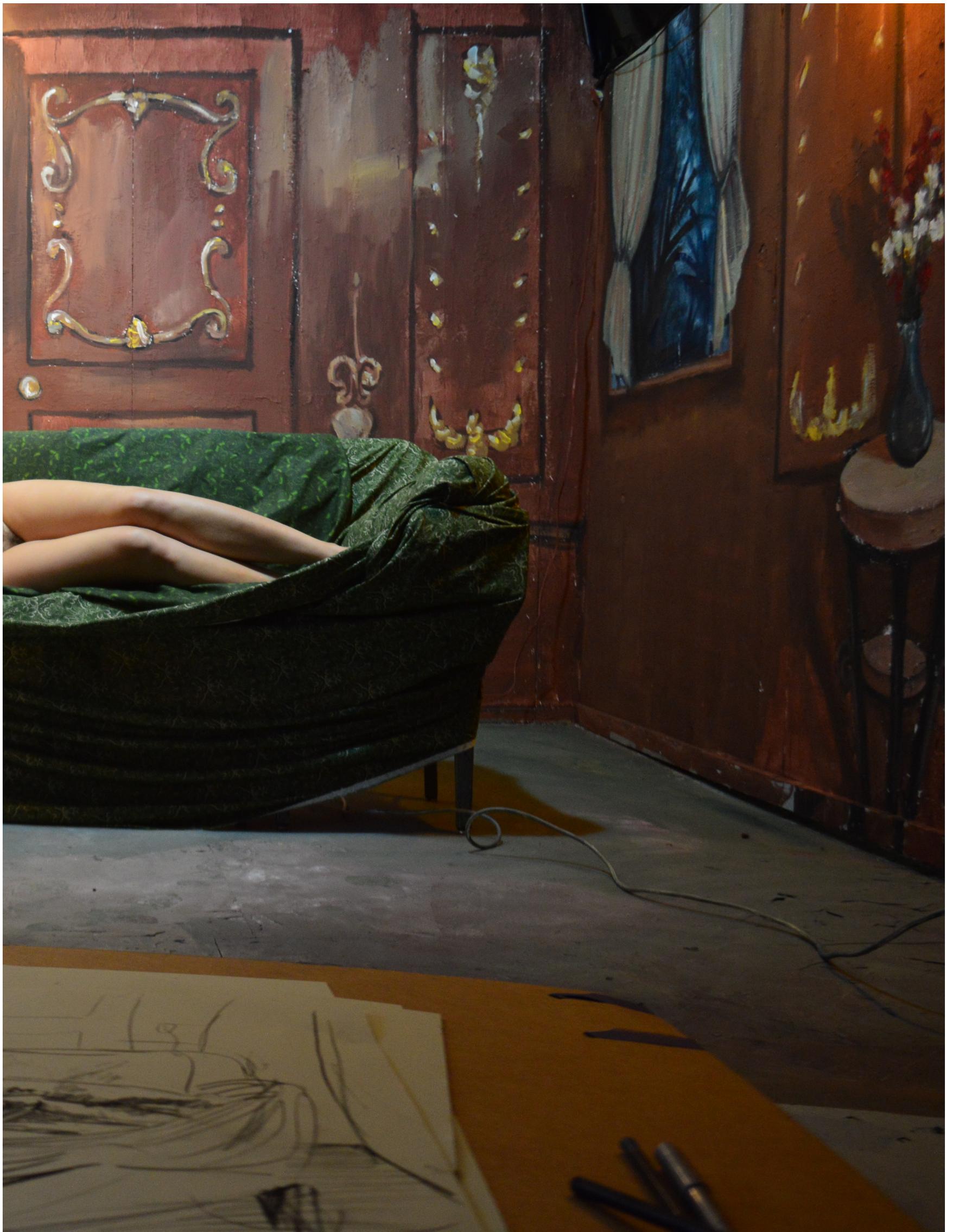
Luego de la proliferación del postmodernismo en los 1970, la insistencia a oponer el formalismo de Clement Greenberg con cuestiones relacionadas con el feminismo pasó a ser una tendencia en la historia del arte moderno. ¿Cómo celebrar, por ejemplo, el cuerpo blanco, masculino y heterosexual que emana de la pintura plana (flat painting) y el gran formato de Jackson Pollock (1912-1956), pasando por alto el gesto de eyaculación que significa, como bien lo pensó Amelia Jones en sus estudios sobre performance, el dripping del artista? Celebrar las nociones de novedad, frescura, universalidad y trascendencia que Greenberg le atribuyó a la pintura de Pollock y al expresionismo abstracto canónico parece hoy en día un problema ético que deviene en heroísmo, misoginia, xenofobia y racismo. Sin embargo el mismo Greenberg nos provee de una pista clave para pensar *TITANIC* a deep Emotion de Claudia Bitrán. Como bien lo notó Carol Armstrong en su libro *Manet Manette* (2012) Greenberg, refiriéndose a la retrospectiva del artista en el Museo de Filadelfia y el Art Institute de Chicago en 1966 y 1967, escribió que aunque consideraba que la técnica de Manet era menos prolija que la de Monet y Renoir, impresionistas que retrataron más bien el ocio de la burguesía, su “inconsistencia” era excepcional, pues no ocurría en términos técnicos sino que en relación a la dirección siempre cambiante de su pintura. Así, como nos recuerda Armstrong, Manet nunca pintó en serie sino que cada una de sus obras fue pensada como una aproximación a la modernidad diferente y aislada; sin embargo aquella inconsistencia temática y teórica fue largamente ignorada por seguidores de Greenberg como Michael Fried, que se fijaron más en el quiebre radical del Manet con el ilusionismo. Así el nombre Manet se hizo sinónimo de la inauguración de la modernidad, quedando su “inconsistencia” atesorada en el olvido por miedo a romper la linealidad de la historia.

After the proliferation of postmodernism in the 1970s, constantly challenging Clement Greenberg’s formalism through issues related to feminism becomes a trend in the history of Modern art. How can one celebrate, for example, the straight, white, male body emanating from the flatness and large-format of Jackson Pollock’s (1912-1956) works, and ignore the ejaculatory gestures they signify—the artist’s “dripping,” as Amelia Jones observed in her studies on performance? Celebrating the notions of novelty, freshness, universality, and transcendence that Greenberg attributed to Pollock and canonical abstract expressionists, today seems like an ethical problem that morphs into triumphalism, misogyny, xenophobia, and racism. Greenberg himself nevertheless provides us with a key clue to consider Claudia Bitrán’s *TITANIC: A Deep Emotion*. As noted by Carol Armstrong in her book *Manet Manette* (2012), Greenberg (referring to the artist’s retrospective at the Philadelphia Museum and the Art Institute of Chicago in 1966 and 1967) wrote that, although he considered Manet’s technique less meticulous than Monet’s and Renoir’s, Impressionists who better portrayed the leisure of the bourgeoisie, his “inconsistency” was exceptional, not in technical terms, but with respect to the ever-changing direction of his painting. Thus, as Armstrong reminds us, Manet never painted in series, instead he intended each one of his works as an approximation of Modernity, different and isolated; however this thematic and theoretical inconsistency was largely ignored by followers of Greenberg, like Michael Fried, who focused more on Manet’s radical break from Illusionism. With that, the name Manet became synonymous with launching Modernity, leaving his “inconsistency” a forgotten treasure for fear of breaking the linearity of history. By focusing on gender multiplicity emanating from Manet’s works, Armstrong rescues that inconsistency through a feminist lens. As is

Detalle de la vista de un artista.

Detail of the point of view of artist.







Dibujo hecho por el artista Sean McElroy.

Drawing made by artist Sean McElroy.





Madsen Minax



Kolbeinn Hugi



Joseph Parra



Elizabeth Harney



Noor Abed



Kuldeep Singh Sidhu

Más Dibujos de la serie
Dibújame como a una de tus chicas francesas
More Drawings from the series
Draw me like one of your French girls



Ashley Teamer



Chris Domenick



Claire Pedulla



David Shrobe



Kylie Lockwood



Kyle Downs

Más Dibujos de la serie
Dibújame como a una de tus chicas francesas
More Drawings from the series
Draw me like one of your French girls



Armstrong rescata aquella inconsistencia desde el lente feminista, fijándose en multiplicidad del género que emana de las obras de Manet. Como se sabe, los protagonistas de *Le Déjeuner sur l'herbe* (1863) o el personaje de *Le fifre* (1866), por ejemplo, fueron posados por hombres y mujeres alternadamente. El hermano de Manet, su musa Victorine Meurent, su amiga y a veces rival Berthe Morisot, y su hijo Léon, entre otros, hicieron que de los personajes de Manet emanara una atractiva e inquietante ambivalencia genérica, cuestión que hizo a Armstrong titular su libro, *Manet Manette*. Lo mismo ocurre en *TITANIC: A Deep Emotion* de Bitrán. Muy en la línea de Armstrong pero también de Butler, donde la sexualidad es entendida como naturalmente binaria y no como un hecho incuestionable y determinado por los genitales de ambos sexos, Bitrán, a partir del ejemplo de Manet, interpela un tipo de masculinidad menos obvia en el personaje de Jack, cuestión que también ocurre, esta vez con un tipo de feminidad no determinada, en el personaje de Rose considerando la diversidad de su deseo sexual. Jack en el video de Bitrán es un hombre heterosexual rubio, joven y apuesto; luego es un hombre heterosexual de mediana edad; luego es una joven blanca lesbiana; luego es un niño chileno de origen europeo; luego es una joven queer rubia y blanca y así sucesivamente. El cuerpo de Rose, personificado por Bitrán, es en cambio siempre el mismo: una mujer joven y blanca que se desenvuelve fluidamente en inglés y en chileno pero que sin embargo desea, a la vez que maternalmente protege, a un Jack sexual y naturalmente binario en términos de Butler.

known, the protagonists in *Le Déjeuner sur l'herbe* (1863) or the character of *Le Fifre* (1866), for example, were posed alternately with men and women. Manet's brother, his muse Victorine Meurent, his friend and sometimes rival Berthe Morisot, and his son Leon, among others, gave Manet's characters an attractive and troubling gender ambiguity, which informed Armstrong's book title, *Manet Manette*. The same occurs in Bitran's *TITANIC: A Deep Emotion*. Very much in line with Armstrong, as well as Butler, where sexuality is understood as naturally binary and not as an unquestionable fact, determined by both sexes' genitals, Bitran, following Manet's example, challenges a less obvious type of masculinity in the character of Jack, which also occurs, in this case with an indeterminate type of femininity, in the character of Rose considering the diversity of her sexual desire. In Bitran's video, Jack is a blond, young, and handsome straight man; then he is a middle-aged straight man; then he is a young, white lesbian; then he is a Chilean child of European descent; then he is a young, queer white blonde, and so on. The body of Rose, played by Bitran, however, is always the same: a young, white woman who is fluent in English and Chilean [Spanish], but nevertheless wishes – even while protecting him maternally – for a sexual and, in Butler's terms, naturally binary Jack.



**Cuadros de Profundo,
Variedad de Jacks**

Stills of A deep Emotion,
Variety of Jacks

Les demoiselles d'Avignon de Rose, Acrílico sobre tela, parte de la serie de pinturas para la performance "Hay verdad pero no hay lógica", de Claudia Bitrán en Y Gallery, NY, 2015

Les demoiselles d'Avignon de Rose, Acrylic paint on canvas, part of the series of paintings for the performance "There's truth but no logic", by Claudia Bitrán at Y Gallery, NY, 2015



Pero nuevamente, ¿por qué comenzar con Manet y su llamada inconsistencia considerando que ni en la versión original de Titanic ni en el remake de Bitrán aparece un cuadro del pintor o siquiera su nombre, como en el caso de otros artistas de finales del siglo XIX y comienzos del XX que sí se mencionan en la película de Cameron y en la versión de Bitrán? Tal vez volver a referirnos al relato sobre la fascinación y el “buen gusto” de Rose por el arte moderno que creó Cameron y que reproduce irónica y astutamente Bitrán, y tal vez insistir en el pintor amateur e ilusionista que representa Jack según el lente de Cameron, pero que Bitrán vuelve a invertir mediante la modernidad e inconsistencia genérica de Manet, puedan servir para insistir en la presencia, aunque no literal, de Manet en TITANIC a deep Emotion. En la película de Cameron, recién comenzado el viaje por el Atlántico a Nueva York, Rose, una joven de clase acomodada originalmente de Pennsylvania, cuna de los dos pintores más exitosos fines del siglo XIX en EEUU, Mary Cassatt y Thomas Eakins, piensa que su habitación “necesita algo de color,” por lo que junto a su empleada se dispone a colgar en las elegantes paredes del Titanic, el barco más grande de su tiempo, su colección de pintura moderna. Así aparecen como propiedades suyas pinturas icónicas del impresionismo, el post-impresionismo y el cubismo, tales como *Les demoiselles d’Avignon* (1907) de Picasso; *L’Étoile* (1876) de Degas; y una pintura de la serie *Les nymphéas* (1905-1926) de Monet. A su vez, interpretaciones menos conocidas en la historia del arte como una naturaleza muerta de Cézanne, que en este caso contiene una marcada profundidad contraria a la pintura plana que en gran medida abrió el paso a un tipo más avanzado de modernismo, y un retrato de Braque, son también reproducidos en la escena.

Como en ocasiones anteriores, donde Bitrán ha interpretado mediante instalaciones y performances escenas de Titanic de Cameron levantando preguntas sobre el lugar de la reproducción, el pop, y el espectáculo en el arte contemporáneo, el pasado Julio, la artista reinterpretó la escena en que Rose cuelga su colección de pintura en la Y Gallery de Nueva York. En la performance, titulada *There’s truth but no logic* luego de una frase en el monólogo de Rose, Bitrán interpretó a la protagonista vestida de blanco con un cinturón negro y tacones de reina tipo casual chic. Emulando a una Rose del siglo XXI que bien podría ser la dueña de una galería ubicada en el Upper East Side especializada en Arte Europeo Moderno, la artista desplazó la escena de Cameron temporal y espacialmente, ubicándola ahora en el espacio de la galería y entrando así al mercado del arte en el momento actual. “Finger painting” dice arrogante, pero no de manera extraña para su tiempo el prometido de Rose, Caledon Hockley, cuando entra esta escena de la película de Cameron. Frente a eso, y desde una mirada actual, Bitrán nos cuenta con bastante humor sobre la variación del estilo, el gusto y su valor en el mercado del arte, refiriéndose irónicamente al espectáculo no tanto de Hollywood sino que del llamado “art world.” Pero más allá de aquello, que corresponde a una lectura más bien sociológica muy en la línea de la investigación de Sarah Thornton; y más allá de entrar en la discusión del formato para referirnos al acceso al arte y por lo tanto al deseo de contemplación que deviene en espectador pasivo y por lo tanto en sistema burgués del arte (*Les demoiselle d’Avignon*, una pintura considerada por muchos como la obra más importante del MoMA, aparece en la película de Cameron y por lo tanto en *There’s truth but no logic* de Bitrán dos veces más pequeña que su versión original), lo que interesa es la selección de pinturas modernas que hace Cameron y su interpretación por Bitrán, quien señala una y otra vez la performatividad del género y el legado de Manet frente a las convenciones de las imágenes.

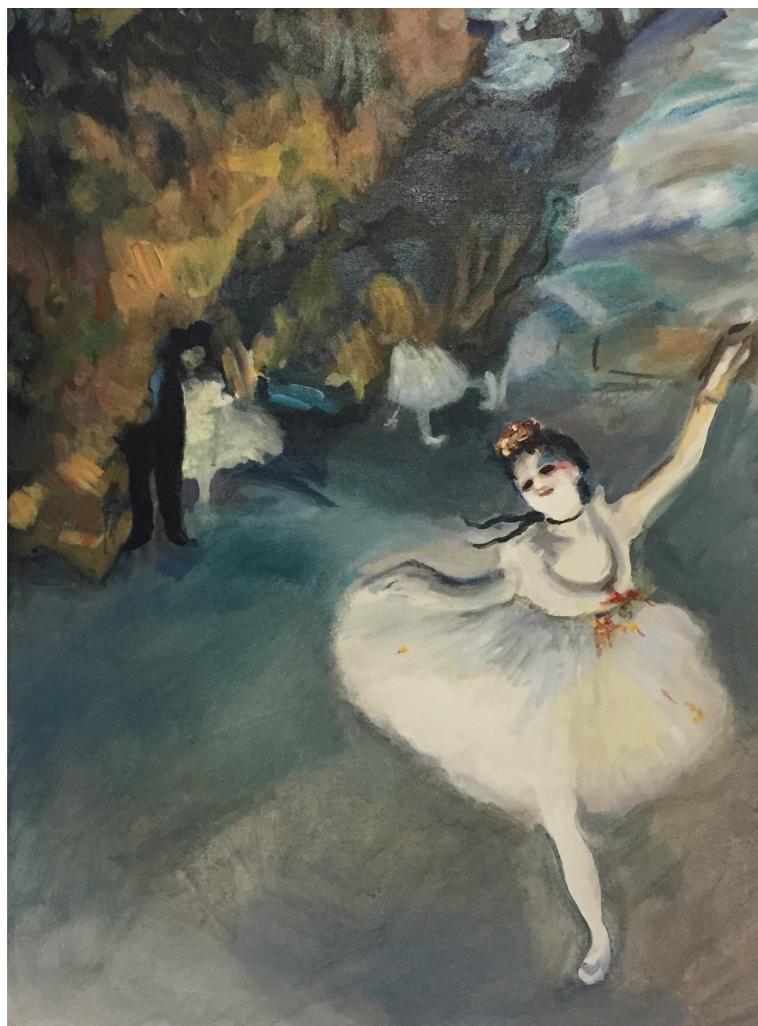
But again, why start with Manet and his so-called inconsistency, considering that his paintings and name appear neither in the original version of Titanic, nor Bitran’s remake, as is the case with other late nineteenth and early twentieth century artists who are mentioned in Cameron’s film and Bitran’s version? One may refer back to the story of Rose’s fascination with Modern Art and her “good taste” – as created by Cameron, and which Bitran reproduces cleverly and ironically – and perhaps draw attention to Jack and the illusionist and amateur painter that he represents according to Cameron’s lens. Bitran flips him again through Modernity and Manet’s gender inconsistency, which serve to emphasize Manet’s presence, although not literally, in TITANIC: A Deep Emotion. In Cameron’s movie, as the journey across the Atlantic to New York has just begun, Rose, a young, upper-class woman originally from Pennsylvania – home to two of the most successful American painters in the late nineteenth century, Mary Cassatt and Thomas Eakins – thinks her room “needs some color,” so, together with her maid, she decides to hang her Modern painting collection on the walls of the elegant Titanic, the largest ship of its time. Iconic Impressionist, Post-Impressionist, and Cubist paintings – such as Picasso’s *Les Demoiselles d’Avignon* (1907); Degas’s *L’Etoile* (1876); and a painting from Monet’s *Water Lilies* series (1905-1926) – appear as her property. In turn, less well-known examples in art history are also reproduced in the scene, such as a still life by Cézanne – which in this case contains a remarkable depth as opposed to the flatness that largely opened the way to a more advanced type of Modernism – and a Braque portrait.

As the artist had on past occasions – by interpreting scenes from Cameron’s Titanic through installations and performances to raise questions about the place of reproduction, pop culture, and the contemporary art spectacle – Bitran reinterpreted the scene where Rose hangs her painting collection at Y Gallery (New York) last July. In the performance, titled *There’s truth but no logic* (a phrase from Rose’s monologue), Bitran played the casually chic protagonist, dressed in white with a black belt and high-heels. Emulating a twenty-first century Rose who may well be the owner of a gallery located on Upper East Side specializing in European Modern Art, the artist shifted Cameron’s scene temporally and spatially, placing it in the gallery space and thereby entering the Art Market at present. When he enters the scene in the Cameron film, Rose’s fiancé Caledon Hockley arrogantly, but not unexpectedly for his time, calls it “finger painting.” Against that backdrop, from a current perspective, Bitran tells us, with plenty of humor, about the change in style, taste, and value in the art market, ironically referring to the spectacle, not so much of Hollywood, but of the “art world.” And beyond that, her performance correlates with a rather sociological reading, in line with Sarah Thornton’s research. And beyond that, it becomes involved in a discussion about format that remarks on accessibility to art (*Les Demoiselles d’Avignon*, a painting considered by many as the most important work at MoMA, appears in Cameron’s film and then in Bitran’s *There’s truth but no logic*, two times smaller than the original), and then the desire for contemplation that evolves in the passive spectator, and then the bourgeois art system. What matters is Cameron’s selection of Modern paintings and Bitran’s interpretation of it, which signals again and again the performativity of gender and Manet’s legacy against the conventions of images.



**Performace "Hay verdad pero no hay lógica",
de Claudia Bitrán en Y Gallery, NY, 2015**

Performace "There's truth but no logic", by
Claudia Bitrán at Y Gallery, NY, 2015



**Bailarina de Rose,
Acrílico sobre tela, 2015.**

Rose's Ballerina,
Acrylic paint on canvas, 2015.

Así, en *There's truth but no logic*, Bitrán invirtió el rol de la empleada por el rol del art handler, en este caso un joven sujeto masculino vestido de riguroso negro. Una vez más, como en el caso de la escena del beso donde Bitrán, que es siempre Rose, en lo que recuerda la proa del barco apasionadamente besa a un Jack que es al mismo tiempo heterosexual, lesbiana y queer, la artista interviene el género de la empleada mujer por el art handler hombre, como bien lo hizo Manet respecto a quienes posaban para sus pinturas. Pero hay más: como en *Olimpia* (1863), donde Manet al citar la *Venus de Urbino* (1538) de Tiziano conserva el personaje de la servidumbre aunque no su raza, Bitrán no altera la relación jerárquica que existe entre las diferentes clases. Quien era la empleada de Rose en la famosa y premiada versión de Cameron es ahora, en el video de Bitrán, el empleado de la galería. Exhibida aquella relación frente al público de la Y Gallery, que generalmente no ve el montaje sino que la exposición, Bitrán no altera el histórico discurso de clases pero sí el género, reproduciendo en el arte contemporáneo la inconsistencia por tantos años inadvertida de los personajes de Manet.

Hence, in *There's truth but no logic*, Bitran flips the role of the maid with the role of art handler, in this case a young man rigorously dressed in black. Again, similar to the case of the kissing scene on the bow of the ship, where Bitran, who is always Rose, recalls passionately kissing a Jack who is at the same time heterosexual, lesbian, and queer, the artist intervenes into the maid's gender by employing a male art handler, just as Manet had when posing subjects for his paintings. What's more, as in *Olympia* (1863) – where Manet references Titian's *Venus of Urbino* (1538), retaining the servant, but not her race – Bitran does not alter the hierarchical relationship that exists between the different classes. Rose's maid in Cameron's famous and award-winning version is now the employee of the gallery in Bitran's video. In revealing that relationship for the public at Y Gallery, which does not usually see the installation of an exhibition, Bitran does not alter the historic class distinction, but certainly the gender distinction, reproducing Manet's characters' inconsistency, unnoticed for so many years, in contemporary art.

Pintura latex sobre cartel publicitario encontrado, creada como telón de fondo para la performance del Stand de Besos que Claudia realizó en la feria Bertertown curada por Heather Hart en Omaha Nebraska, 2014.

Latex paint on found advertisement poster, made for the backdrop of the Kiss Stand performance that Claudia did at a Bartertown event curated by Heather Hart in Omaha Nebraska, 2014.



Así, la respuesta a por qué hablar de Manet tiene que ver con insistir en su ausencia literal que es al mismo tiempo su sombra: se velo que traspasa lo netamente visual por la convención. Olympia es un ejemplo: en la versión de Cameron, la pintura de Manet aparece en la pose de Rose que reproduce a carboncillo su amado Jack, a la vez que lo hace en el cuerpo desnudo de Bitrán cuando reproduce aquella escena simulando el taller de dibujo en las escuelas de arte. Entonces, ¿cómo no pensar en Olympia, en aquella pintura que, como se sabe, causo escándalo en el Salon des Refusés de Paris por representar a una prostituta, Victorine, cubriéndose los genitales y dejando al descubierto el vello en lugares no apropiados como el vientre? ¿No es aquello parecido al dibujo de la prostituta coja y con vello en la axila que Rose, aunque recelosa, celebró de Jack en la película de Cameron, y que Bitrán reproduce no literalmente sino que mediante el cuerpo sexualmente variante de Jack y el deseo múltiple de Rose? A todas luces, TITANIC a deep Emotion es un modelo visual novedoso, lúdico y lleno de relatos espacial y temporalmente múltiples que no dejan de reproducir en el espectador el deseo inagotable de las imágenes y la mirada; y a todas luces también, las innumerables preguntas que el video y las performances de Bitrán levantan, no se refieren solamente al pop y la cuestionable vigencia hoy en día de la sociedad del espectáculo de Guy Debord, sino que además a las relaciones entre género, modernidad y arte contemporáneo que en este pequeño texto he intentado identificar y que, sin duda, significan un caso de estudio abierto para discusiones posteriores en torno a la obra de Bitrán.

Therefore, the answer as to why talk of Manet is related to emphasizing his literal absence, which at the same time casts a shadow: it's what goes beyond the purely visual through cues. Olympia is an example: in Cameron's version, Manet's painting appears in Rose's pose, which her beloved Jack reproduces in charcoal, while Bitran does so with her own naked body, reenacting the scene through simulated art school drawing workshops. Thus, how could one not think of the painting of Olympia, which is known to have caused a scandal at the Salon des Refusés in Paris for representing a prostitute, Victorine, covering her genitals and exposing hair in unsuitable places, such as her belly? Is it not like the drawing of the one-legged prostitute with the armpit hair that Rose, although suspicious, celebrates Jack for in Cameron's film, and that Bitran reproduces, though not literally, through Jack's sexually variant body and Rose's multiple desires? Clearly, TITANIC: A Deep Emotion is an innovative and playful visual model, full of spatial and temporal multiples that unceasingly reproduce in the viewer the inexhaustible desire of images and the gaze. And obviously, the many questions that Bitran's video and performances also raise, reference not only pop culture and the questionable validity of Guy Debord's Society of the Spectacle today, but also the relationships between gender, Modernity, and contemporary art that I have attempted to identify in this short text, and undoubtedly imply a case study open for further discussions about Bitran's work.