

***TITANIC a deep Emotion:***  
**Algunas reflexiones sobre el beso en la proa y la pintura moderna**

Florencia San Martín  
Nueva York, Agosto 2015

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 desencializada 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.

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?<sup>1</sup> Celebrar las nociones de novedad, frescura, universalidad y

---

<sup>1</sup> Para más información sobre las implicaciones genéricas del dripping de Pollock, ver Amelia Jones, "The Pollockian Performative and the Revision of the Modernist Subject," en Jones, Amelia *Body Art / Performing the Subject* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998), 53-102; y también ver Andrew Perchuk, "Pollock and Postwar Masculinity," en Helaine Posner, ed., *The masculine Masquerade: Masculinity and Representation*, exh. cat (Cambridge: MIT, 1995), 31-42

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.<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup> 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.

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

---

<sup>2</sup> Ver Armstrong, Carol. *Manet Manette* (New Haven / Londres, Yale University Press: 2002), p. xi.

<sup>3</sup> En varias ocasiones Greenberg escribió: “la evolución de la pintura desde Manet en adelante.” Ver, por ejemplo, Clement Greenberg, “The crisis of the Easel Picture,” en Clement Greenberg, *The collected Essays and Criticism*, ed. John O’Brian, 4 vols., University of Chicago Press, vol. 2, p. 222.

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 cuyas 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.<sup>4</sup>

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.

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. *Olimpia* 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 *Olimpia*, en aquella pintura que, como se sabe, causó 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.

---

<sup>4</sup> Para más información sobre el “art world” desde una mirada sociológica ver Thornton, Sarah. *Seven days in the art world* (Londres: Granta, 2008); y Thornton, Sarah. *33 artists in 3 acts. Seven days in the art world* (Nueva York: W.W. Norton & company, 2014). Para más información sobre el sistema burgués del arte dentro del registro del presente texto, ver García Canclini, Néstor. *Arte popular y sociedad en América Latina : teorías estéticas y ensayos de transformación* (Grijalbo: 1977)

