



**Lorenza Böttner**

# RÈQUIEM PER LA NORMA

La trajectòria de Lorenza Böttner (Punta Arenas, Xile, 1959 – Munic, Alemanya, 1994) representa una de les crítiques més agudes als processos de discapacitació, dessexualització, internament i invisibilització a què són sotmesos els cossos amb diversitat funcional i els cossos transgènere. Mitjançant la fotografia, la pintura i la performance, la seva obra constitueix un himne a la dissidència corporal i de gènere.

**07.11.2018 – 03.02.2019**

**Württembergischer  
Kunstverein  
Stuttgart**

Finançat per German  
Federal Cultural Foundation

**KULTURSTIFTUNG  
DES  
BUNDES**

[LA VIRREINA]  
CENTRE  
DE LA IMATGE

Ajuntament de  
**Barcelona**



Ignorada fins ara per la historiografia dominant de l'art, l'obra de Lorenza Böttner —artista que pinta amb la boca i amb els peus i que utilitza la fotografia, el dibuix, la dansa, la instal·lació i la performance com a mitjans d'expressió estètica— apareix avui com una contribució indispensable a la crítica de la normalització del cos i del gènere a finals del segle xx. Exercicis de resistència a la mirada mèdica i exotitzant que redueix el cos amb diversitat funcional o trans a l'estatus d'espècimen i d'objecte, les seves obres es caracteritzen per l'ús de l'autoficció, la imitació dissident dels estils visuals de la història de l'art, l'experimentació corporal i la crítica de la distància disciplinària entre els gèneres —entre pintura i dansa, entre performance i fotografia, però també entre masculí i femení, entre objecte i subjecte, entre actiu i passiu, entre vàlid i invàlid. Aquesta exposició, que reuneix més d'un centenar d'obres, és la primera retrospectiva internacional dedicada a l'artista.

En quin marc de representació es pot fer visible com a humà, un cos? Qui té el dret de representar? Qui és representat? Una imatge pot concedir o denegar agència política a un cos? Com pot, un cos, construir una imatge per convertir-se en subjecte polític? Hi ha alguna diferència estètica entre una imatge feta amb la mà i una altra feta amb el peu, o bé aquesta diferència tradueix una posició de poder? Aquestes són les preguntes amb què ens confronta l'obra visual i performativa de Lorenza Böttner.

## L'ART DE VIURE

Cal que comencem per la seva biografia entenent-la com un manifest vitalista, ja que la pràctica més persistent de l'obra de Lorenza consisteix a desdibuixar la distinció entre vida i art. Lorenza Böttner neix el 6 de març de 1959 a Punta Arenas (Xile), en una família de migrants alemanys: se li

assigna sexe masculí i és inscrita al registre xilè amb el nom d'Ernst Lorenz Böttner Oeding. Amb vuit anys, Ernst Lorenz pateix una brutal descàrrega elèctrica en enfilarse en una torre d'alta tensió per intentar agafar un niu d'ocells. Com a resultat de l'accident, es debatrà durant diversos dies entre la vida i la mort. Després que se li amputin tots dos braços, passarà per un llarg i dolorós procés d'hospitalització durant el qual intentarà suïcidar-se, sense èxit. Aquesta relació amb el dolor i la mort, transmutada en hedonisme i exaltació de la vida, farà que el seu propi cos sigui una de les seves obres centrals: un monument vulnerable i neobarroc a la vida.

El 1969 la seva mare el trasllada a Alemanya perquè pugui accedir a teràpies especialitzades. Cos sense braços, Ernst Lorenz serà institucionalitzat com a discapacitat primer al Centre de Rehabilitació de Heidelberg, i després educat a la Clínica de Rehabilitació Ortopèdica de Lichtenau amb els anomenats «nens del Contergan». Receptat com a medicament sedant per a dones embarassades entre el 1957 i el 1963, Contergan és el nom alemany del fàrmac a base de talidomida que va causar el naixement de centenars de milers de nadons amb modificacions en les extremitats. L'impacte d'aquest medicament a Alemanya va portar no tan sols a l'establiment de centres pedagògics especialitzats, sinó també a l'aparició del «nen del Contergan» com a imatge pop dels anys seixanta. «El gran compositor és el nen del Contergan», dirà Joseph Beuys en la seva acció de 1966 *Infiltration Homogen für Konzertflügel, der größte Komponist der Gegenwart ist das Contergankind* (Infiltració homogènia per a piano de cua[...]), que posteriorment es convertirà en una referència per a Lorenza. L'expressió «fills de la talidomida», amb què es coneix la generació de nens afectats per la molècula, indica que el procés de modificació del cos provocat per aquest medicament fa que aquests nens ja no siguin considerats humans. Espectacularitzats com a

invàlids i deformes, els nens del Contergan són els cossos emblemàtics de la transformació del capitalisme farmacopornogràfic que s'està produint després de la Segona Guerra Mundial a Occident: fills il·legítims de la indústria farmacèutica i dels mitjans de comunicació, els nens del Contergan són el nou lumpen de la societat de consum. És aquí, en aquest bressol subaltern i maleït, on naixerà Lorenza Böttner.

En aquest sentit, podríem dir que Lorenza sorgeix de la resistència al procés de transformació d'Ernst Lorenz en «fill de la talidomida»: rebutja les pròtesis que pretenen rehabilitar-lo com a cos «normal», nega l'educació com a discapacitat i dedica la major part del temps al dibuix, la pintura i la dansa.

## NAIXEMENT DE LORENZA

Contra el diagnòstic mèdic i les expectatives socials que li prometen un futur d'«inserció social» com a discapacitat, entre el 1978 i el 1984 Ernst Lorenz és acceptat com a estudiant a la Gesamthochschule Kassel (avui Escola d'Art i Disseny) sota la tutela del professor Harry Kramer. Escultor de peces cinètiques, però també ballarí, coreògraf i *performer*, Kramer va tenir una influència indubtable en la incorporació del ball i la performance dins el procés de producció pictòrica de Lorenza.

És a Kassel, essent encara estudiant d'art, que Ernst Lorenz es canvia el nom pel de Lorenza i adopta una identitat pública femenina. Inicia aleshores una exploració visual i performativa en què l'autoretrat i la dansa serveixen com a tècniques de construcció experimental del cos i la subjectivitat. El seu treball de llicenciatura a l'Escola d'Art de Kassel el 1984 constitueix un ús sense precedents

de l'autoretrat com a encarnació dissident de la norma. Es tracta d'un mural a l'oli sobre una tela de grans dimensions pintat amb petjades del peu a manera de pinzellades impressionistes. El mural, que es va presentar per primera vegada a la sala d'exposicions de l'escola aquell mateix any 1984, va tornar a la ciutat per ocupar un dels llocs emblemàtics de l'exposició al gran vestíbul de la Neue Galerie durant la Documenta 14, el 2017.

Per a Lorenza, transvestir-se en imatges de la norma és desfer-la a través d'un rèquiem. Els dibuixos, els gravats, les pintures i les performances que fa durant els setze intensos anys que dura la seva vida com a artista —del 1978 al 1994— la mostren ocupant una multiplicitat de posicions de gènere i sexuals, però també històriques o temporals: senyora victoriana elegant, jove musculós amb braços de vidre, ballarina de ballet, noia *punk*, estàtua grega, ballarina flamenca, xicot de Batman, *miss* món, treballadora sexual, model, viatgera, mare alletadora, jove BDSM, efeb amb ales d'Ícar... És la simultaneïtat de les encarnacions, i no la identitat com a lloc fix, el que interessa a Lorenza. El seu transvestisme no és mimetització de la feminitat com a identitat —és habitual veure-la amb barba o despullada—, sinó ampliació del repertori gestual del cos, expansió de les possibilitats d'actuar. En aquest sentit, resulta emblemàtica la fotografia en què Lorenza posa gairebé nua amb barba i pèl al pit davant un dels seus autoretrats pintats en què es representa amb la pell llisa i amb pits femenins. Tots dos rostres miren l'espectador de cara. Tots dos afirmen: jo soc Lorenza. Perquè Lorenza no és identitat, és trànsit. Més que de transvestisme, caldria parlar de pràctiques de transició com a tècniques de contra-aprenentatge mitjançant les quals el cos i la subjectivitat considerats com a «discapacitats» o «malalts» reclamen el seu dret a representar-se i a inventar les seves pròpies pràctiques de vida. Per això no

seria precís dir que Lorenza transvesteix els peus i la boca en mans, o que es transvesteix simplement en dona, sinó que inventa un altre cos, una altra pràctica artística i de gènere: ni discapacitada ni normal, ni femenina ni masculina, ni pintura ni dansa.

## LA POLITITZACIÓ DELS 'FREAKS': DE LA DISCAPACITAT A L'ORGULL TOLIT

A més de l'autoretrat mural impressionista, Lorenza es llicencia a Kassel el 1984 amb una tesi titulada *Behindert?! (Discapacitat?!)*, en què examina el lloc que el cos no conforme ha ocupat en la representació artística. La tesi, que inclou una narració en primera persona del seu accident i dels processos de cura i aprenentatge del dibuix i el ball, critica la representació normativa del cos no conforme i defensa una pràctica artística capaç de reconèixer el cos sense braços com a agent social i artista.

Fins al Renaixement, el cos amb diversitat funcional, inscrit en una epistemologia teològica, era considerat com un monstre contra-natura que havia de ser exterminat o que podia ser objecte d'escarni social. Durant la revolució industrial, es produeix un canvi de règim politicovisual: el cos amb diversitat funcional es considera un objecte de recerca científica i de clausura institucional, un «espècimen» al qual la societat exigeix reparació i rehabilitació a través de la cirurgia cosmètica i la pròtesi adaptativa. La revolució industrial inventa un nou cos productiu, una nova materialitat en què la mà —i especialment la mà masculina— ocupa un lloc central com a òrgan que permet l'articulació entre el cos com a força de producció i la màquina. És en aquest context que apareixen els models de la deficiència i la discapacitat: el cos mutilat de totes dues mans és un cos que el capitalisme heterosexual considera improductiu i asexual.

En resistència a aquest model politicosexual, el doble procés de reivindicació artística i de gènere permet que Lorenza construeixi una corporalitat al mateix temps dissident i desitjable: es tracta, d'una banda, de ressexualitzar un cos que ha estat dessexualitzat pel discurs mèdic i institucional. És la necessitat d'escapar de l'ortopèdia de la norma i d'activar la potència política del gest diferent del cos amb diversitat funcional el que porta Lorenza a transitar de la pintura a la dansa, i fins i tot a crear els seus propis vestits. D'altra banda, Lorenza reclama la igualtat política entre totes les pràctiques artístiques, independentment de si estan fetes amb les mans o amb qualsevol altre òrgan viu o tecnològic.

La tesi va acompanyada d'un projecte per a una performance titulada *Lorenza, das Wunder ohne Arme. Freaks* (Lorenza, el miracle sense braços. Freaks). Lorenza investiga els *freak shows* de la fira de Leipzig, el Tivoli de Copenhaguen, el Prater de Viena, la varietat de Panoptikums a Alemanya i Àustria, l'Egyptian Hall al London's Piccadilly Circle i el Théâtre des Variétés parisenc, entre altres.

El *freak show* és un dispositiu crucial en la invenció moderna de la discapacitat, perquè situa el cos no conforme en els límits del que és humà, però al mateix temps l'inclou com a part d'un espectacle social. El *freak show* constitueix un moment de transició entre el règim teològic en què el cos no conforme és vist com una monstruositat contranatura i la seva transformació en objecte de la recerca científica i de les indústries de la discapacitat. És en aquest estret marc de visibilitat que Lorenza busca actuar: entre els règims d'espectacularització popular del cos al *freak show* i els dispositius mèdics de visibilització del cos com a patologia. Lorenza recorre de manera obsessiva a les imatges de la pel·lícula *Freaks* (1932), de Tod Browning; col·lecciona cartells de *freak shows*, i inclou motius *freaks* a les seves performances.

Durant l'adolescència d'Ernst Lorenz, als anys setanta, la diversitat corporal estava codificada en les «polítiques de discapacitat» de la República Federal d'Alemanya com «un dèficit individual i funcional en relació amb la feina i la productivitat». La integració exigia la reconstrucció del «cos discapacitat» amb l'ajuda de pròtesis que havien de contribuir a la normalització visual del cos i a la seva adaptació al procés productiu.

Davant d'aquesta narrativa mèdica, Lorenza busca inscriure el seu cos, la seva subjectivitat i la seva producció artística en una genealogia política de pintors sense braços que va des de Thomas Schweiker fins a Louis Steinkogler. Però és amb Aimée Rapin, l'obra de la qual va arribar a ser una atracció a l'Exposició Universal de París de 1889, amb qui sembla identificar-se més. Els temes marcadament femenins de Rapin, les seves composicions florals, l'atenció que presta als cabells en els retrats, etc., seran motius constants de l'obra pictòrica de Lorenza. Durant els anys vuitanta i noranta, en els seus viatges a Nova York, Lorenza Böttner participa activament en la Disabled Artists Network amb Sandra Aronson, però critica els models caritatius i humanistes que accepten el discapacitat com a artista marginal. Lorenza entén la relació entre la mà i el peu, entre la mirada medicopornogràfica i l'artística, com una lluita de poder.

De la mateixa manera que les artistes feministes utilitzen l'obra d'art com a espai conceptual per negociar les representacions del cos femení com a objecte de la mirada patriarcal, Lorenza, a través de la seva obra, qüestiona les tecnologies de normalització, objectivació i institucionalització mitjançant les quals el cos amb diversitat funcional ha estat construït com a discapacitat. En aquest sentit, avui dia la tasca pionera de Lorenza es pot veure prolongada per la de Jennifer Miller, Mat Fraser, Del LaGrace Volcano, Amanda Baggs o Park MacArthur.

## EL ROSTRE QUE NO ÉS UN

De la mateixa manera que Lorenza converteix el terra dels carrers en un nou espai pictòric i performatiu, també transforma la seva pròpia pell en un llenç que li permet reescriure un diàleg crític amb la norma i amb la identitat imposades. Moltes de les «dances-pintura» i les performances de Lorenza comencen amb l'acte iniciàtic de pintar-se la cara. Agafant el pinzell amb el peu, es redibuixa els contorns dels ulls, es cobreix els pòmuls i el front amb triangles o traça línies que tallen la cara. La noció de transvestisme resulta estreta i trivialment convencional per aconseguir descriure el procés d'esborrament i reescriptura constant del rostre que s'activa a través d'aquest procés. Transformant-lo en superfície d'inscripció, Lorenza desnaturalitza el rostre com a seu de la identitat —de gènere, racial, humana— i l'afirma com a màscara construïda socialment que l'artista pot contribuir a imaginar.

El 1983, fa una sèrie de fotografies que anomena *Face Art* en què el rostre és l'operador d'una metamorfosi incessant: s'hi succeeixen les màscares de la feminitat, de la masculinitat, amb variacions que al·ludeixen a altres temps i a altres llocs. El rostre és deshumanitzat, animalitzat o transfigurat a través de línies que recorden els traços tribals. La pintura no es fa únicament amb pigments: Lorenza utilitza el pèl corporal —la barba, les celles— i els cabells com a motius formals i cromàtics amb els quals construeix i des-construeix el rostre que no és un.

A diferència de les estratègies postmodernes de Cindy Sherman i Orlan, en el cas de Lorenza la proliferació de màscares no es fa a través de la combinació aleatòria de signes socials o de significants històrics o culturals. Els seus autoretrats s'inscriuen en una genealogia artística que utilitza la fotografia d'autoficció contra la fotografia disciplinària. Com Claude Cahun, Jürgen Klauke, Michel



*Sense títol* (1982), fotografia en blanc i negre



<  
Lorenza Böttner, *ST* (1985),  
pastel s/ papel

Lorenza Böttner, *ST* (1982),  
polaroid

Lorenza Böttner, *ST* (1980),  
gravat s/ paper a punta seca

>  
Lorenza Böttner y Johannes  
Koch, *ST* (1983), fotografia  
b/n

Lorenza Böttner, *ST* (1980),  
acrílico s/ tela





Lorenza Böttner, *Sense titol* (sense data),  
fotografia en blanc i negre

Journiac, Suzy Lake o Jo Spence, Lorenza utilitza l'autoretrat com a tècnica de resistència davant la fotografia d'identificació colonial, mèdica i policial, en què la imatge serveix per identificar l'altre construint-lo com a primitiu, malalt, discapacitat, desviat o criminal. Davant d'aquestes taxonomies, Lorenza experimenta amb la fabricació de rostres dissidents: la variació constant produeix desidentificació més que cerca d'una identitat simplement femenina. Les màscares de Lorenza critiquen l'eliminació sistemàtica del cos transtolític com a subjecte polític, la seva exotització o la seva reducció a una patologia, al mateix temps que afirmen la multiplicitat, la transformació i el mestissatge com a estructures profundes de la subjectivitat.

L'esborrament del rostre i la seva transformació en màscara es porta al límit en la fotografia en què la totalitat de la cara s'ha pintat de color negre, com en un Malèvitx. Amb un somriure blanc sardònic, el rostre de Lorenza desapareix per convertir-se en una màscara teatral còmica penjada sobre un tors mutilat. Qui té dret a riure? Qui té el privilegi de mirar? Qui pot ser vist? Qui queda ocult?

## EL MUSEU DEL DESIG I LA MALENCONIA

Mentre que les fotografies de Lorenza i els olis estan dedicats, de manera gairebé exclusiva, a l'autoretrat, les pintures amb ceres documenten els diferents contextos locals que l'artista visita a partir del 1984. Així doncs, retrata la vida del lumpen politicosexual de finals del segle xx de les ciutats per on viatja. Les seves pintures introdueixen una galeria de personatges socials subalterns amb els quals l'artista estableix una aliança a través del dibuix: les prostitutes d'Amsterdam, els negres com a objecte de la violència policial a Nova York, la sexualitat lesbiana sota l'ombra de la mirada



masculina o la sexualitat gai. En aquests frescos corals, la figura de Lorenza apareix i desapareix tot mimetitzant-se en altres cossos i en altres vides fins a fer que tots els cossos també siguin el seu.

Les pintures amb ceres i pastels, fetes majoritàriament al carrer, destaquen no tan sols pel seu estil d'execució, sinó també pel seu contingut temàtic i el seu diàleg amb la història de l'art. Els artistes que pinten amb la boca i amb els peus, situats en una relació de subalternitat respecte als artistes que utilitzen la mà, es veuen obligats a pintar al carrer, a optar per tècniques realistes i a mimetitzar les convencions de l'art de cada època per demostrar la seva «capacitat». Lorenza, de nou, no deserta d'aquesta posició, sinó que l'ocupa de manera dissident. La seva pintura dialoga críticament amb la història de l'art tot *queeritzant-la*. D'alguna manera, Lorenza transforma l'acte de pintar en públic en una performance a mig camí entre la dansa vitalista i el happening transtolític.

Aquí té lloc una doble distorsió: la que es produeix en la perspectiva i la que Lorenza introdueix amb la presència del cos subaltern tant representat com performatiu. D'una banda, les dues escales fonamentals de l'obra de Lorenza, el gran format o el dibuix molt petit, tenen a veure sobretot amb aquestes dues modalitats de producció: el peu situa l'obra a més d'un metre i mig de distància de l'ull, mentre que la boca fa que la pintura es trobi a menys de cinquanta centímetres de la mirada. D'altra banda, en el cas de Lorenza existeix la voluntat de redibuixar la totalitat de la història de l'art i distorsionar-la des de la seva mateixa posició subaltern. Com en una mena de manierisme *queer*, el museu del desig i la malenconia de Lorenza Böttner inclou versions fauvistas, expressionistes, impressionistes, cubistes, neorealistes, etc., en què apareixen ballarines de Degas sense braços, saunes gais a l'estil de Miquel Àngel o Ingres, prostitutes *punk* que podrien ser

de Toulouse-Lautrec, escenes expressionistes de discoteca dels anys vuitanta o autoretrats a l'estil de Goya com la mare sense braços que allesta el seu fill.

## EL COS COM A ESCULTURA SOCIAL

La doble relació d'encarnació i crítica de la norma és present en moltes de les obres de Lorenza en què el cànon escultòric grec serveix com a significant públic a través del qual es qüestionen els ideals de perfecció, bellesa i valor. En diverses performances fetes durant els anys vuitanta, Lorenza produeix, prenent el seu cos mutilat com a matèria bio-cultural, un escultura que emula les obres clàssiques de la Venus de Milo i la Victòria de Samotràcia. Les escultures hel·lèniques són convocades en el seu doble vessant de cos mutilat i de cànon de bellesa, de ruïna i de norma. Així doncs, per exemple, el 1986 a Nova York, primer durant una reunió informal d'artistes a l'East Village i després en un concert benèfic al Hunter College, Lorenza es fa recobrir el cos amb una fina capa de guix fins a transformar-lo en la «Venus de Milo».<sup>1</sup> L'escriptor xilè Pedro Lemebel dirà que la seva performance «esmorteïx el cop de destal a les espatlles» i transvesteix l'«evidència mutilada» en «cirurgia hel·lènica». El més sorprenent no és que jugui, pel fet de no tenir braços, amb la possibilitat d'encarnar la coneguda escultura hel·lènica, sinó, i sobretot, que decideixi fabricar el cos d'Àfrodita, modelant uns pits sobre el seu tors i pentinant-se els cabells com la deessa grega. La tensió de gènere és evident en la discontinuïtat entre el tors femení i una petita línia de borriçol que creix des del melic fins a amagar-se sota la túnica. Però aquí el més

1. Aquesta mateixa performance es farà a l'Alabama-Halle de Munic el 1987 i al festival de performance Tonight, als *Künstlerwerkstatt* (tallers d'artista) del carrer Lothringer de Munic el 1988.

interessant no és tant la petrificació de Lorenza, sinó més aviat el procés de destrucció de l'escultura com a ortopèdia social normalitzant. El primer moment d'encarnació del cànon, en què l'artista es transforma en escultura, deixa pas a una crítica corrosiva del paper de l'art en la normalització social del cos blanc, cis-gènere<sup>2</sup>, vàlid, heterosexual. Enfilada dalt d'un podi mòbil, Lorenza com a Venus es trasllada des del fons de l'escena fins al centre, buscant la trobada directa amb la mirada del públic. És aleshores que l'escultura obre els ulls, mira inquisitivament el públic i parla: «Què pensarien, vostès, si l'art adquirís vida pròpia?»<sup>3</sup>, pregunta Lorenza tot baixant del podi i ballant davant el públic. Es tracta d'un moment constituent en què les relacions entre poder i mirada a l'espai públic són reorganitzades: davant la passivitat i el silenci imposats sobre el cos amb diversitat funcional, el ball i la veu són tècniques d'apoderament social que busquen augmentar la potència d'actuar.

## LA PINTURA COM A ACCIÓ PERFORMATIVA DE GUERRILLA TRANSTOLIDA

Per als pintors amb la boca i els peus, el carrer ha estat, almenys des del segle XIX, un doble espai de treball i mendicitat, l'únic context públic d'exposició atesa l'exclusió de les galeries i els àmbits institucionals en què exposen els artistes hegemònics —els que treballen amb les mans. Durant la mateixa dècada en què la crítica institucional, les pràctiques feministes i els artistes no blancs qüestionen els fonaments patriarcals i colonials del museu, Lorenza transforma el carrer en estudi, galeria i museu improvisats, fa d'aquest exterior un lloc de creació i reivindicació política per a una artista

2. De gènere normatiu: on hi ha concordança entre el gènere assignat al néixer i el gènere performat socialment. Cisgènere s'oposa, per tant, a transgènere.

sense braços. Els enunciats pictòrics de Lorenza són revolucionaris no només perquè representen un altre cos, sinó perquè impliquen la invenció de l'escena de l'enunciació pictòrica. No es tracta, simplement, d'invertir les posicions de poder, sinó d'inventar un territori on es puguin fer visibles públicament les contradiccions de l'ordre establert.

És precisament l'any 1982, durant el període de la polèmica exposició internacional Documenta 7, dirigida per Rudi Fuch —en què no s'exhibeix cap artista que treballi amb la boca o el peu—, que Lorenza, que encara és una estudiant d'art sense graduar, transforma els carrers de Kassel en un espai expositiu de guerrilla en el qual pot donar visibilitat a les seves *Erinnerungen* (Memòries).

Dreta al mig del carrer més concorregut que porta fins al cèlebre Fridericianum, amb un simple paper i ceres a terra, pinta, balla i descobreix el seu cos sense braços davant les mirades sorpreses dels transeünts. D'aquesta manera, Lorenza inventa un nou gènere d'intervenció artística que ella mateixa anomena, temptativament, «dansa-pintura» (*Tanz Mallen*) o «pintura dansada» o «pantomima-pintura» (*Pantomime Mallen*). L'artista busca la proximitat amb el públic que només el carrer permet: espai precari i de fricció, el carrer es converteix també en un lloc on el públic desaprèn a mirar un cos i a veure un llenç.

Sense cap marc que les separi del carrer, les pintures de Lorenza han de ser enteses com a part d'una acció directa i peces d'art públic. Més properes, en aquest sentit, a les obres performatives d'altres artistes coetanis com Suzanne Lacy, Coco Fusco, Annie Sprinkle i Beth Stephens, Guillermo Gómez Peña o Tania Brugera, però també a les intervencions murals de Keith Haring, les obres pictòriques de Lorenza són el rastre material d'una intervenció urbana en què l'acció pública del cos transtolit és tan important com la pintura final.

A partir del 1984, Lorenza inicia una sèrie de viatges entre els Estats Units i Europa en què fa centenars de pintures-dansa i presenta nombroses performances. Es desplaça a Nova York amb una beca com a «artista discapacitada» per estudiar ball i performance a la Universitat de Nova York Steinhardt. El 1985 presenta, entre altres obres, *Lorenza's Unfall* (La caiguda de Lorenza) i *Das Leben* (La vida) a la Universitat de Nova York, així com *Angst vor persönlichem Kontakt* (Por del contacte personal) a la Washington Square Church. En revisar els seus arxius, sorprèn la gran quantitat de noms i contactes d'artista que Lorenza reuneix a l'agenda després de passar per Nova York. Potser és així com entra en contacte amb Joel Peter Witkin i Robert Mapplethorpe, per als quals posa com a model. Aquestes imatges, radicalment oposades a les que Lorenza fa de si mateixa, reforcen la seva representació exotitzant com a monstre fantàstic.

## PETRA I LES OLIMPIADES DE LA NORMALITZACIÓ

Si aquesta exposició retrospectiva comença a Barcelona, per desplaçar-se posteriorment a la Kunstverein de Stuttgart, és per la importància que va tenir aquesta ciutat en la vida de l'artista. Lorenza arriba per primera vegada a Barcelona als anys vuitanta, i estableix vincles amb molts artistes de la ciutat. És així com el 1992 es converteix en la Petra, la mascota dels Jocs Paralímpics dissenyada per Mariscal. De nou veiem Lorenza en la tensió entre ser objecte de la representació de la mirada disciplinària i resistir aquesta mirada a través d'una performance dissident. El cos amb diversitat funcional de Lorenza, que les paralimpiades pretenen representar, desapareix paradoxalment sota la voluminosa disfressa de Petra. És la Petra qui discapacita Lorenza i la converteix en

invàlida. Si la Petra és per si mateixa infantilitzant i des-subjectivitzant, ja que amaga el cos i el rostre, Lorenza veu en la Petra, una vegada més, la possibilitat de subvertir la identitat discapacitada a través de l'encarnació trans. En el tancament de la cerimònia dels Jocs Paralímpics, la Petra es manté en equilibri sobre el seient posterior d'una moto que recorre l'estadi.

Transformada en un dibuix animat amb un cap enorme i una faldilla minúscula, Lorenza —que els comentaristes saluden com a «Lorenzo Böttner, esportista i artista xilè»— esquiva l'acrobàcia atlètica i balla femeninament agafant un ram de flors amb el peu: «És íntima d'en Cobi», conclouen els periodistes. Últim rostre públic de Lorenza, la Petra és el símbol del triomf, durant els anys noranta, de les polítiques postmodernes d'integració de la diferència i de la «marató televisiva», així com de les indústries de la discapacitat en les quals el cos amb diversitat funcional és inclòs a la societat al preu de la seva submissió social: heroisme personal, readaptació prostètica i superació esportiva mantenen el cos no conforme en una posició de subalternitat política. A Catalunya, aquest procés de mercantilització identitària del cos, del territori i de la llengua es duu a terme a través de la normalització lingüística, de la gentrificació de Ciutat Vella i de la reforma urbana. En aquest context, el dibuixant Lluís Juste de Nin crea la Norma, una mena de contra *alter ego* de la Petra, també una nena, que anima els catalans a «normalitzar» l'ús del català encarnant una nova ciutadania exempta dels perills tant de la repressió franquista com del mestissatge xarnego.

La tensió entre normalització i subversió somatopolítica es resol de manera més positiva quan l'artista accepta ser la imatge visible de la marca de pintures Faber Castell el 1992. L'anunci de Michael Stahlberg mostra Lorenza com un malalt mental amb una camisa de força que aconsegueix

escapar-se del psiquiàtric dibuixant amb els peus una finestra a la paret de la cel·la. Aquest mateix any Michael Stahlberg estrena el documental *Lorenza - Portrait of an Artist - Docu Short*. Centrat en la vida quotidiana de Lorenza com a «obra d'art», el film mostra l'estreta relació entre art i activisme transtolit en l'obra de l'artista.

Després d'haver viatjat intensament per Europa i Amèrica dibuixant i fent performances, Lorenza torna a Alemanya malalta i debilitada pel VIH. Els últims mesos de la seva vida operen com una destrucció dels processos de transició de gènere als quals tanta atenció havia prestat i de pèrdua progressiva de la seva agència política i artística. Fragilitzada per la malaltia i, ara sí, dependent econòmicament i corporalment de les cures familiars, Lorenza és, amb els cabells curts i vestida d'home, remasculinitzada. A l'edat de trenta-quatre anys, el gener de 1994, Lorenza mor a Alemanya per complicacions relacionades amb la SIDA. Pionera de la crítica de l'hegemonia dels artistes que «pinten amb la mà» i dels marcs de visibilitat en què els cossos es fan visibles com a normals o patològics, l'obra de Lorenza Böttner és avui una referència indispensable per pensar el cos, l'art i la visualitat del segle XXI.

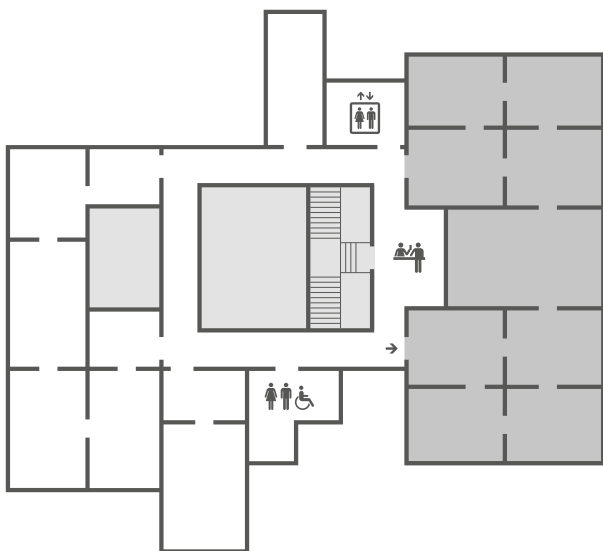
### CONEIXEMENTS TRANSTOLITS: NO CREGUIS QUE SAPS QUI SÓC

En aquesta exposició, un espai de documentació situat a la darrera sala reuneix una sèrie de publicacions, referències i textos que, sorgits des dels moviments trans i intersex, l'Independent Living Movement, l'antipsiquiatria i les polítiques de la diversitat funcional, busquen produir coneixement a partir de posicions corporals i neurològiques subalternes. Sobrepassant les polítiques d'identitat, els coneixements transtolits suposen una crítica radical del

discurs científicotècnic, propi de la ideologia humanista, que pensa la diferència com a patologia i, al mateix temps, una crítica de les «indústries de la discapacitat», que mercantilitzen les cures i la precarietat.

Paul B. Preciado

**Comissari: Paul B. Preciado**  
**Assistents de comissariat: Viktor Neumann,**  
**Pere Pedrals, Andrea Linnenkohl**



**La Virreina Centre de la Imatge**  
**Palau de la Virreina**  
**La Rambla, 99. 08002 Barcelona**

**Horari: de dimarts a diumenge**  
**i festius, d'11 a 20 h**  
**Entrada gratuïta**

**Visites guiades gratuïtes:**  
**Dimarts, 17.30 h**  
**Dissabte y diumenge, 11 h**

**[barcelona.cat/lavirreina](http://barcelona.cat/lavirreina)**  
**[twitter.com/lavirreinaci](https://twitter.com/lavirreinaci)**  
**[facebook.com/lavirreinaci](https://facebook.com/lavirreinaci)**  
**[instagram.com/lavirreinaci](https://instagram.com/lavirreinaci)**