



Lorenza Böttner

RÉQUIEM POR LA NORMA

La trayectoria de Lorenza Böttner (Punta Arenas, Chile, 1959 – Múnich, Alemania, 1994) representa una de las críticas más agudas a los procesos de discapacitación, desexualización, internamiento e invisibilización a los que son sometidos los cuerpos con diversidad funcional y los cuerpos transgénero. Mediante la fotografía, la pintura y la performance, su obra constituye un himno a la disidencia corporal y de género.

07.11.2018 – 03.02.2019

Württembergischer
Kunstverein
Stuttgart

Financiado por German
Federal Cultural Foundation

KULTURSTIFTUNG
DES
BUNDES

[LA VIRREINA]
CENTRE
DE LA IMATGE

Ajuntament de
Barcelona



Ignorada hasta ahora por la historiografía dominante del arte, la obra de Lorenza Böttner —artista que pinta con la boca y con los pies y que utiliza la fotografía, el dibujo, la danza, la instalación y la performance como medios de expresión estética— aparece hoy como una contribución indispensable a la crítica de la normalización del cuerpo y del género a finales del siglo xx. Ejercicios de resistencia a la mirada médica y exotizante que reduce el cuerpo con diversidad funcional o trans al estatus de espécimen y de objeto, sus trabajos se caracterizan por el uso de la autoficción, la imitación disidente de los estilos visuales de la historia del arte, la experimentación corporal y la crítica de la distancia disciplinaria entre los géneros —entre pintura y danza, entre performance y fotografía, pero también entre masculino y femenino, entre objeto y sujeto, entre activo y pasivo, entre válido e inválido. Esta exposición, que reúne más de un centenar de obras, es la primera retrospectiva internacional dedicada a la artista.

¿En qué marco de representación puede un cuerpo hacerse visible como humano? ¿Quién tiene el derecho a representar? ¿Quién es representado? ¿Puede una imagen conceder o denegar agencia política a un cuerpo? ¿Cómo puede un cuerpo construir una imagen para convertirse en sujeto político? ¿Hay alguna diferencia estética entre una imagen hecha con la mano y una hecha con el pie, o bien esa diferencia traduce una posición de poder? Estas son las preguntas con las que nos confronta la obra visual y performativa de Lorenza Böttner.

EL ARTE DE VIVIR

Es preciso comenzar por su biografía entendida como manifiesto vitalista, puesto que la práctica más persistente del trabajo de Lorenza consiste en desdibujar la distinción entre vida y arte. Lorenza Böttner nace el 6 de marzo de

1959 en Punta Arenas (Chile), en una familia de migrantes alemanes: se le asigna sexo masculino y se inscribe en el registro chileno como Ernst Lorenz Böttner Oeding. Con ocho años, Ernst Lorenz sufre una brutal descarga eléctrica al subir a un poste de alta tensión intentando coger un nido de pájaros. Como resultado del accidente, estará varios días entre la vida y la muerte. Tras serle amputados los dos brazos, pasará por un largo y doloroso proceso de hospitalización durante el que intentará suicidarse, sin éxito. Esta relación con el dolor y la muerte, transmutada en hedonismo y exaltación de la vida, hará que su propio cuerpo sea una de sus obras centrales: un vulnerable y neobarroco monumento a la vida.

En 1969 su madre lo traslada hasta Alemania para que pueda tener acceso a terapias especializadas. Cuerpo sin brazos, Ernst Lorenz será institucionalizado como discapacitado primero en el Centro de Rehabilitación de Heidelberg, y luego educado en la Clínica de Rehabilitación Ortopédica de Lichtenau junto a los llamados «niños del Contergan». Recetado como un medicamento sedante para mujeres embarazadas entre 1957 y 1963, Contergan era el nombre alemán del fármaco a base de talidomida que causó el nacimiento de cientos de miles de bebés con modificaciones de las extremidades. El impacto de este medicamento en Alemania llevó no solo al establecimiento de centros pedagógicos especializados, sino también a la aparición del «niño del Contergan» como imagen pop de los años sesenta. «El gran compositor es el niño del Contergan», dirá Joseph Beuys en su acción de 1966 *Infiltration Homogen für Konzertflügel, der größte Komponist der Gegenwart ist das Contergankind* (Infiltración homogénea para piano de cola [...]), que se convertirá después en una referencia para Lorenza. La expresión «hijos de la talidomida», con la que se conoce a la generación de niños afectados por la molécula, indica

que el proceso de modificación del cuerpo suscitado por este medicamento provoca que estos ya no sean considerados humanos. Espectacularizados como inválidos y deformes, los niños del Contergan son los cuerpos emblemáticos de la transformación del capitalismo fármacopornográfico que está teniendo lugar después de la Segunda Guerra Mundial en Occidente: hijos ilegítimos de la industria farmacéutica y de los medios de comunicación, los niños del Contergan son el nuevo lumpen de la sociedad de consumo. Es ahí, en esa cuna subalterna y maldita, donde nacerá Lorenza Böttner.

En este sentido, podríamos decir que Lorenza surge de la resistencia al proceso de transformación de Ernst Lorenz en «hijo de la talidomida»: rechaza las prótesis que pretenden rehabilitarlo como cuerpo «normal», niega la educación como discapacitado y dedica la mayor parte de su tiempo al dibujo, la pintura y la danza.

NACIMIENTO DE LORENZA

Contra el diagnóstico médico y las expectativas sociales que le prometen un futuro de «inserción social» como discapacitado, entre 1978 y 1984 Ernst Lorenz es aceptado como estudiante en la Gesamthochschule Kassel (hoy Escuela de Arte y Diseño) bajo la tutela del profesor Harry Kramer. Escultor de piezas cinéticas, pero también bailarín, coreógrafo y *performer*, Kramer tuvo una influencia indudable en la incorporación del baile y la performance dentro del proceso de producción pictórica de Lorenza.

Es en Kassel, siendo todavía estudiante de arte, donde Ernst Lorenz cambia su nombre a Lorenza y adopta una identidad pública femenina. Inicia entonces una exploración visual y performativa donde el autorretrato y la danza sirven como técnicas de construcción experimental del cuerpo y de la subjetividad. Su trabajo de licenciatura en

la Escuela de Arte de Kassel en 1984 constituye un uso sin precedentes del autorretrato como encarnación disidente de la norma. Se trata de un mural en óleo sobre lienzo de amplias dimensiones, pintado mediante huellas del pie como pinceladas impresionistas. El mural, que se presentó por primera vez en la sala de exposiciones de la escuela ese mismo año 1984, volvió a la ciudad para ocupar uno de los lugares emblemáticos de la exposición en el gran *hall* de la Neue Gallerie durante la documenta 14, en 2017.

En Lorenza, travestirse en imágenes de la norma es deshacerla a través de un réquiem. Los dibujos, grabados, pinturas y performances que realiza durante los dieciséis intensos años que dura su vida como artista —de 1978 a 1994— la muestran ocupando una multiplicidad de posiciones de género y sexuales, pero también históricas o temporales: elegante señora victoriana, musculoso joven con brazos de cristal, bailarina de ballet, chica punk, estatua griega, bailarina flamenca, novia de Batman, *miss* mundo, trabajadora sexual, modelo, viajera, madre amamantadora, joven BDSM, efebo con alas de Ícaro... Es la simultaneidad de las encarnaciones y no la identidad como lugar fijo lo que interesa a Lorenza. Su travestismo no es mimetización de la feminidad como identidad —es habitual verla con barba o desnuda—, sino ampliación del repertorio gestual del cuerpo, expansión de las posibilidades de actuar. En este sentido, resulta emblemática la fotografía en la que Lorenza posa casi desnuda con barba y pelo en el pecho delante de uno de sus autorretratos pintados en los que se representa con la piel lisa y con pechos femeninos. Ambos rostros miran de frente al espectador. Ambos afirman: yo soy Lorenza. Porque Lorenza no es identidad, es tránsito. Más que de travestismo, convendría hablar de prácticas de transición como técnicas de contra-aprendizaje mediante las cuales el cuerpo y la subjetividad considerados

como «discapacitados» o «enfermos» reclaman su derecho a representarse y a inventar sus propias prácticas de vida. Por ello no sería adecuado decir que Lorenza traviste los pies y la boca en manos, o que se traviste simplemente en mujer, sino que inventa otro cuerpo, otra práctica artística y de género: ni discapacitada ni normal, ni femenina ni masculina, ni pintura ni danza.

LA POLITIZACIÓN DE LOS 'FREAKS': DE LA DISCAPACIDAD AL ORGULLO TULLIDO

Además del autorretrato mural impresionista, Lorenza se licencia en Kassel en 1984 con una tesis titulada *Behindert?!* (¿Discapacitado?!), en la que examina el lugar que el cuerpo no conforme ha ocupado en la representación artística. La tesis, que incluye una narración en primera persona de su accidente y de los procesos de cura y aprendizaje del dibujo y el baile, critica la representación normativa del cuerpo no conforme y aboga por una práctica artística capaz de reconocer al cuerpo sin brazos como agente social y artista.

Hasta el Renacimiento, el cuerpo con diversidad funcional, inscrito en una epistemología teológica, era considerado como un monstruo contra-natura que debía ser exterminado o que podía ser objeto de escarnio social. Durante la Revolución Industrial, se produce un cambio de régimen político-visual: el cuerpo con diversidad funcional se considera un objeto de investigación científica y de encierro institucional, un «espécimen» al que la sociedad exige reparación y rehabilitación a través de la cirugía cosmética y la prótesis adaptativa. La Revolución Industrial inventa un nuevo cuerpo productivo, una nueva materialidad en la que la mano —y especialmente la mano masculina— ocupa un lugar central como órgano que permite la articulación

entre el cuerpo en tanto que fuerza de producción y la máquina. Es en este contexto donde aparecen los modelos de la deficiencia y la discapacidad: el cuerpo mutilado de ambas manos es un cuerpo que el capitalismo heterosexual considera como improductivo y asexual.

En resistencia frente a este modelo político-sexual, el doble proceso de reivindicación artística y de género permite a Lorenza construir una corporalidad al mismo tiempo disidente y deseable: se trata, por una parte, de resexualizar un cuerpo que ha sido desexualizado por el discurso médico e institucional. Es la necesidad de escapar de la ortopedia de la norma y de activar la potencia política del gesto diferente del cuerpo con diversidad funcional lo que lleva a Lorenza a transitar de la pintura a la danza e incluso a la creación de sus propios vestidos. Por otra parte, Lorenza reclama la igualdad política entre todas las prácticas artísticas, independientemente de si están realizadas con las manos o con cualquier otro órgano vivo o tecnológico.

La tesis está acompañada de un proyecto para una performance titulada *Lorenza, das Wunder ohne Arme. Freaks* (Lorenza, el milagro sin brazos. Freaks). Lorenza investiga los *freak shows* de la feria de Leipzig, el Tivoli en Copenhague, el Prater en Viena, la variedad de Panoptikums en Alemania y Austria, el Egyptian Hall en el London's Piccadilly Circle y el parisino Théâtre des Variétés, entre otros.

El *freak show* es un dispositivo crucial en la invención moderna de la discapacidad porque sitúa el cuerpo no conforme en los límites de lo humano, pero al mismo tiempo lo incluye como parte de un espectáculo social. El *freak show* constituye un momento de transición entre el régimen teológico en el que el cuerpo no conforme es visto como una monstruosidad contra-natura y su transformación en objeto de la investigación científica y de las industrias de la discapacidad. Es en ese estrecho marco de visibilidad donde

Lorenza busca actuar: entre los regímenes de espectacularización popular del cuerpo en el *freak show* y los dispositivos médicos de visibilización del cuerpo como patología. Lorenza vuelve obsesivamente sobre las imágenes de la película *Freaks* (1932), de Tod Browning; colecciona carteles de *freak shows*, e incluye motivos *freaks* en sus performances.

Durante la adolescencia de Ernst Lorenz, en los años setenta, la diversidad corporal estaba codificada en las «políticas de discapacidad» de la República Federal de Alemania como «un déficit individual y funcional con respecto al trabajo y a la productividad». La integración exigía la reconstrucción del «cuerpo discapacitado» con la ayuda de prótesis que debían contribuir a la normalización visual del cuerpo y a su adaptación al proceso productivo.

Frente a esta narrativa médica, Lorenza busca inscribir su cuerpo, su subjetividad y su producción artística en una genealogía política de pintores sin brazos que va desde Thomas Schweiker hasta Louis Steinkogler. Pero es con Aimée Rapin, cuya obra llegó a ser una atracción en la Exposición Universal de París de 1889, con quien más parece identificarse. Los temas subrayadamente femeninos de Rapin, sus composiciones florales, la atención prestada al cabello en los retratos, etc., serán motivos constantes de la obra pictórica de Lorenza. En los años ochenta y noventa, durante sus viajes a Nueva York, Lorenza Böttner participa activamente en la Disabled Artists Network con Sandra Aronson, pero critica los modelos caritativos y humanistas que aceptan al discapacitado como artista marginal. Frente a ellos, Lorenza entiende la relación entre la mano y el pie, entre la mirada médico-pornográfica y la artística, como una lucha de poder.

Del mismo modo que las artistas feministas utilizan la obra de arte como espacio conceptual en el que negociar las representaciones del cuerpo femenino en tanto que objeto de la mirada patriarcal, Lorenza cuestiona a través de su

obra las tecnologías de normalización, objetivización e institucionalización mediante las que el cuerpo con diversidad funcional ha sido construido como discapacitado. En este sentido, el trabajo pionero de Lorenza puede verse prolongado hoy por el de Jennifer Miller, Mat Fraser, Del LaGrace Volcano, Amanda Baggs o Park MacArthur.

EL ROSTRO QUE NO ES UNO

Del mismo modo que Lorenza convierte el suelo de las calles en un nuevo espacio pictórico y performativo, también transforma su propia piel en un lienzo que le permite reescribir un diálogo crítico con la norma y con la identidad impuestas. Muchas de las «danzas-pintura» y las performances de Lorenza comienzan con el acto iniciático de pintarse la cara. Sujetando el pincel con el pie, redibuja los contornos de sus ojos, cubre los pómulos y la frente con triángulos o traza líneas que cortan la cara. La noción de travestismo resulta estrecha y trivialmente convencional para acertar a describir el proceso de constante borrado y de reescritura del rostro que se activa a través de este proceso. Al transformarlo en superficie de inscripción, Lorenza desnaturaliza el rostro como sede de la identidad —de género, racial, humana— y lo afirma como máscara socialmente construida que el artista puede contribuir a imaginar.

En 1983 realiza una serie de fotografías a las que denomina *Face Art* donde el rostro es el operador de una incesante metamorfosis: se suceden las máscaras de la feminidad, de la masculinidad, con variaciones que aluden a otros tiempos y a otros lugares. El rostro es deshumanizado, animalizado o transfigurado a través de líneas que recuerdan los trazos tribales. La pintura no se realiza únicamente con pigmentos: Lorenza utiliza el vello



Sin título, (1982), fotografía en blanco y negro



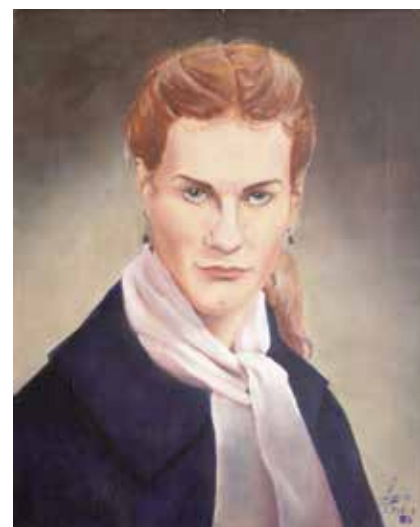
<
Lorenza Böttner, *ST* (1985),
pastel s/ papel

Lorenza Böttner, *ST* (1982),
polaroid

Lorenza Böttner, *ST* (1980),
grabado s/ papel a punta
seca

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

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





Lorenza Böttner, *Sin título*, (sin fecha),
fotografía en blanco y negro

corporal —la barba, las cejas— y el pelo como motivos formales y cromáticos con los que construye y deconstruye el rostro que no es uno.

A diferencia de las estrategias postmodernas de Cindy Sherman y Orlan, en Lorenza la proliferación de máscaras no se hace a través de la combinación aleatoria de signos sociales o de significantes históricos o culturales. Sus autorretratos se inscriben en una genealogía artística que utiliza la fotografía de autoficción contra la fotografía disciplinaria. Como Claude Cahun, Jürgen Klauke, Michel Journiac, Suzy Lake o Jo Spence, Lorenza usa el autorretrato como una técnica de resistencia frente a la fotografía de identificación colonial, médica y policial, en la que la imagen sirve para identificar al otro construyéndolo como primitivo, enfermo, discapacitado, desviado o criminal. Frente a esas taxonomías, Lorenza experimenta con la fabricación de rostros disidentes: la variación constante produce desidentificación más que búsqueda de una identidad simplemente femenina. Las máscaras de Lorenza critican el borrado sistemático del cuerpo transtullido como sujeto político, su exotización o su reducción a una patología, al mismo tiempo que afirman la multiplicidad, la transformación y el mestizaje como las estructuras profundas de la subjetividad.

El borrado del rostro y su transformación en máscara se lleva al límite en la fotografía en la que la totalidad de la cara ha sido, como en un Malévich, pintada de negro. Con una blanca sonrisa sardónica, el rostro de Lorenza desaparece para convertirse en una máscara teatral cómica colgada sobre un torso mutilado. ¿Quién tiene derecho a reír? ¿Quién tiene el privilegio de mirar? ¿Quién puede ser visto? ¿Quién permanece oculto?

EL MUSEO DEL DESEO Y LA MELANCOLÍA

Mientras que las fotografías de Lorenza y los oleos están casi exclusivamente dedicados al autorretrato, las pinturas en cera documentan los diferentes contextos locales que la artista visita a partir de 1984. Así, retrata la vida del lumpen político-sexual de finales del siglo xx de las ciudades por las que viaja. Sus pinturas introducen una galería de personajes sociales subalternos con los que la artista establece una alianza a través del dibujo: las prostitutas de Ámsterdam, los negros como objeto de la violencia policial en Nueva York, la sexualidad lesbiana bajo la sombra de la mirada masculina o la sexualidad gay. En estos frescos corales, la figura de Lorenza aparece y desaparece mimetizándose en otros cuerpos y en otras vidas hasta hacer que todos los cuerpos sean también el suyo.

Las pinturas en cera y pastel, realizadas en su mayoría en la calle, destacan no solo por su modo de ejecución, sino también por su contenido temático y su diálogo con la historia del arte. Los artistas que pintan con la boca y los pies, situados en una relación de subalternidad respecto a los artistas que utilizan la mano, se ven obligados a pintar en la calle, a optar por técnicas realistas y a mimetizar las convenciones del arte de cada época para demostrar su «capacidad». Lorenza, de nuevo, no deserta esa posición, sino que la ocupa de forma disidente. Su pintura dialoga críticamente con la historia del arte *queerizándola*. Por una parte, Lorenza transforma el acto de pintar en público en una performance a medio camino entre la danza vitalista y el happening transtullido.

Se opera aquí una doble distorsión: la que se produce en la perspectiva y la que Lorenza introduce con la presencia del cuerpo subalterno tanto representado como

performativo. Las dos escalas fundamentales de la obra de Lorenza, el gran formato o el pequeñísimo dibujo, tienen que ver sobre todo con estas dos modalidades de producción: el pie sitúa la obra a más de un metro y medio de distancia del ojo, mientras que la boca hace que la pintura se encuentre a menos de cincuenta centímetros de la mirada. Por otra parte, existe en Lorenza la voluntad de redibujar la totalidad de la historia del arte y distorsionarla desde su propia posición subalterna. Como en una suerte de manierismo *queer*, el museo del deseo y la melancolía de Lorenza Böttner incluye versiones fauvistas, expresionistas, impresionistas, cubistas, neorrealistas, etc., en las que surgen bailarinas de Degas sin brazos, saunas gays al estilo de Miguel Ángel o Ingres, prostitutas punk que podrían ser de Toulouse-Lautrec, expresionistas escenas de discoteca ochentera o goyescos autorretratos como la madre sin brazos que amamanta a su hijo.

EL CUERPO COMO ESCULTURA SOCIAL

La doble relación de encarnación y crítica de la norma está presente en muchos de los trabajos de Lorenza donde el canon escultórico griego sirve como signifiante público a través del que cuestionar los ideales de perfección, belleza y valor. En distintas performances, durante los años ochenta, Lorenza produce, tomando su cuerpo mutilado como una materia bio-cultural, una escultura que emula las obras clásicas de la Venus de Milo y la Victoria de Samotracia. Las esculturas helénicas son convocadas en su doble vertiente de cuerpo mutilado y de canon de belleza, de ruina y de norma. Así, por ejemplo, en 1986 en Nueva York, primero durante una reunión informal de artistas en el East Village y después en un concierto benéfico en el Hunter College, Lorenza se hace recubrir el cuerpo con

una fina capa de yeso hasta transformarlo en la «Venus de Milo».¹ El escritor chileno Pedro Lemebel dirá que su performance «amortigua el hachazo de los hombros» y traviste la «evidencia mutilada» en «cirugía helénica». Lo sorprendente no es que juegue, al no tener brazos, con la posibilidad de encarnar la conocida escultura helénica, sino, y sobre todo, que decida fabricar el cuerpo de Afrodita, moldeando unos pechos sobre su torso y peinando su pelo como la diosa griega. La tensión de género es evidente en la discontinuidad entre el torso femenino y una pequeña línea de vello que crece desde el ombligo hasta ocultarse bajo la túnica. Pero lo interesante aquí no es tanto la petrificación de Lorenza, sino más bien el proceso de destrucción de la escultura como ortopedia social normalizante. El primer momento de encarnación del canon, en el que la artista se transforma en escultura, deja paso a una corrosiva crítica del rol del arte en la normalización social del cuerpo blanco, cis-género², válido, heterosexual. Subida a un pódium móvil, Lorenza como Venus es trasladada desde el fondo de la escena hasta el centro, buscando el encuentro directo con la mirada del público. Es entonces cuando la escultura abre los ojos, mira inquisitivamente al público y habla: «¿Qué pensarían ustedes si el arte cobrara vida propia?», pregunta Lorenza, bajándose del pódium y bailando delante del público. Este es un momento constituyente en el que las relaciones entre poder y mirada en el espacio público son reorganizadas: frente a la pasividad y al silencio impuestos sobre el cuerpo con diversidad funcional, el baile y la voz son técnicas de empoderamiento social que buscan aumentar la potencia de actuar.

1. La misma performance será realizada en el Alabama-Halle de Múnich en 1987 y en el festival de performance Tonight, en los Künstlerwerkstatt (talleres de artista) de la calle Lothringer de Múnich en 1988.

2. De género normativo: donde hay un acuerdo entre el género asignado en el nacimiento y el género performado socialmente. Cisgénero se opone, por tanto, a transgénero.

LA PINTURA COMO ACCIÓN PERFORMATIVA DE GUERRILLA TRANSTULLIDA

Para los pintores con la boca y los pies, la calle ha sido, al menos desde el siglo XIX, un doble espacio de trabajo y mendicidad, el único contexto público de exposición dada la exclusión de las galerías y los ámbitos institucionales en los que exponen los artistas hegemónicos —quienes trabajan con las manos. Durante la misma década en que la crítica institucional, las prácticas feministas y los artistas no blancos cuestionan los fundamentos patriarcales y coloniales del museo, Lorenza transforma la calle en estudio, galería y museo improvisados, hace de ese afuera un lugar de creación y reivindicación política para una artista sin brazos. Los enunciados pictóricos de Lorenza son revolucionarios no solo porque representan otro cuerpo, sino porque implican la invención de la escena de la enunciación pictórica. No se trata simplemente de invertir las posiciones de poder, sino de inventar un territorio donde hacer visibles públicamente las contradicciones del orden establecido.

Precisamente es en 1982, durante el periodo de la polémica exposición internacional Documenta 7, dirigida por Rudi Fuch —donde no se exhibe ningún artista que trabaje con la boca o el pie—, cuando Lorenza, todavía una estudiante de arte sin graduar, transforma las calles de Kassel en un espacio expositivo de guerrilla en el que dar visibilidad a sus *Erinnrungen* (Memorias).

De pie y en medio de la calle más concurrida que lleva hasta el célebre Fridericianum, con un simple papel y unas ceras en el suelo, pinta, baila y descubre su cuerpo sin brazos frente a las miradas sorprendidas de los transeúntes. Lorenza inventa de este modo un nuevo género de intervención artística que ella misma denomina

tentativamente «danza-pintura» (*Tanz Malen*) o «pintura bailada» o «pantomima-pintura» (*Pantomime Malen*). La artista busca esa proximidad con el público que solo la calle permite: espacio precario y de fricción, la calle se convierte también en un lugar en el que el público desaparece a mirar un cuerpo y a ver un lienzo.

Sin marco que las separe de la calle, las pinturas de Lorenza deben ser entendidas como parte de una acción directa y piezas de arte público. Más próximas, en este sentido, a las obras performativas de otros artistas coetáneos como Suzanne Lacy, Coco Fusco, Annie Sprinkle y Beth Stephens, Guillermo Gómez Peña o Tania Bruguera, pero también a las intervenciones murales de Keith Haring, las obras pictóricas de Lorenza son el rastro material de una intervención urbana en la que la acción pública del cuerpo transtullido es tan importante como la pintura final.

A partir de 1984, Lorenza inicia una serie de viajes entre Estados Unidos y Europa en los que realiza cientos de pinturas-danza y presenta numerosas performances. Se desplaza a Nueva York con una beca como «artista discapacitada» para estudiar baile y performance en la Universidad de Nueva York Steinhardt. En 1985 presenta, entre otras obras, *Lorenza's Unfall* (La caída de Lorenza) y *Das Leben* (La vida) en la Universidad de Nueva York, así como *Angst vor persönlichem Kontakt* (Miedo al contacto personal) en la Washington Square Church. Al revisar sus archivos, sorprende la gran cantidad de nombres y contactos de artista que Lorenza reúne en su agenda tras pasar por Nueva York. Quizás es así como entra en contacto con Joel Peter Witkin y Robert Mapplethorpe, para quienes posa como modelo. Estas imágenes, radicalmente opuestas a las que Lorenza hace de sí misma, refuerzan su representación exotizante como monstruo fantástico.

PETRA Y LAS OLIMPIADAS DE LA NORMALIZACIÓN

Si esta exposición retrospectiva arranca en Barcelona, para desplazarse más tarde a la Kunstverein de Stuttgart, es por la importancia que esta ciudad tuvo en la vida de la artista. Lorenza llega por primera vez a Barcelona en los años ochenta, y establece vínculos con muchos de los artistas de la ciudad. Es así como en 1992 se convierte en Petra, la mascota de los Juegos Paralímpicos diseñada por Mariscal. De nuevo vemos a Lorenza en la tensión entre ser objeto de la representación de la mirada disciplinaria y resistir a esa mirada a través de una performance disidente. El cuerpo con diversidad funcional de Lorenza, que las parolimpiadas pretenden representar, desaparece paradójicamente bajo el voluminoso disfraz de Petra. Es Petra quien discapacita a Lorenza y la convierte en inválida. Si Petra es en sí misma infantilizante y desobjetivante, pues oculta el cuerpo y el rostro, Lorenza ve en Petra, una vez más, la posibilidad de subvertir la identidad discapacitada a través de la encarnación trans.

En el cierre de la ceremonia de los Juegos Paralímpicos, Petra se mantiene en equilibrio sobre el sillín trasero de una moto que recorre el estadio. Transformada en un dibujo animado con una enorme cabeza y una pequeña falda, Lorenza —a quien los comentaristas saludan como «Lorenzo Böttner, deportista y artista chileno»— esquivando la pirueta atlética y baila femeninamente sujetando un ramo de flores con el pie: «Es íntima de Cobi», concluyen los periodistas. Último rostro público de Lorenza, Petra es el símbolo del triunfo, en los años noventa, de las políticas postmodernas de integración de la diferencia y del «maratón televisivo», así como de las industrias de la discapacidad en las que el cuerpo con diversidad funcional es incluido en la sociedad

al precio de su sumisión social: heroísmo personal, readaptación prostética y superación deportiva mantienen el cuerpo no conforme en una posición de subalternidad política. En Cataluña, este proceso de mercantilización identitaria del cuerpo, del territorio y de la lengua se lleva a cabo a través de la normalización lingüística, de la gentrificación de Ciutat Vella y de la reforma urbana. En este contexto, el dibujante Lluís Juste de Nin crea a Norma, una suerte de contra *alter ego* de Petra, también una niña, que anima a los catalanes a «normalizar» el uso del catalán encarnando una nueva ciudadanía exenta de los peligros tanto de la represión franquista como del mestizaje charnego.

La tensión entre normalización y subversión somatopolítica se resuelve de modo más positivo cuando la artista acepta ser la imagen visible de la marca de pinturas Faber Castell en 1992. El anuncio realizado por Michael Stahlberg muestra a Lorenza como un enfermo mental con una camisa de fuerza que logra escaparse del psiquiátrico dibujando con los pies una ventana en el muro de la celda. Ese mismo año Michael Stahlberg realiza el documental *Lorenza. Portrait of an Artist – Docu Short*. Centrado en la vida cotidiana de Lorenza como «obra de arte», el filme muestra la estrecha relación entre arte y activismo transtullido en la obra de la artista.

Después de haber viajado intensamente por Europa y América dibujando y haciendo performances, Lorenza vuelve a Alemania enferma y debilitada por el VIH. Los últimos meses de su vida operan como una destrucción de los procesos de transición de género a los que tanta atención había prestado y de pérdida progresiva de su agencia política y artística. Fragilizada por la enfermedad y, ahora sí, dependiente económica y corporalmente de los cuidados familiares, Lorenza es, con el pelo corto y vestida de hombre, remasculinizada. A los treinta y cuatro años, en enero de 1994, Lorenza

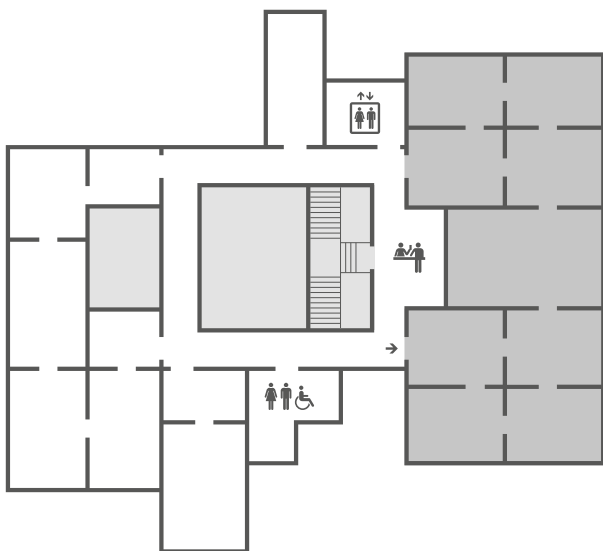
muere en Alemania por complicaciones relacionadas con el SIDA. Pionera de la crítica de la hegemonía de los artistas que «pintan con la mano» y de los marcos de visibilidad en los que los cuerpos se hacen visibles como normales o patológicos, la obra de Lorenza Böttner es hoy una referencia indispensable para pensar el cuerpo, el arte y la visualidad del siglo XXI.

CONOCIMIENTOS TRANSTULLIDOS: NO CREAS QUE SABES QUIÉN SOY

En esta exposición, un espacio de documentación situado en la última sala reúne una serie de publicaciones, referencias y textos que, surgidos desde los movimientos trans e intersex, el Independent Living Movement, la anti-psiquiatría y las políticas de la diversidad funcional, buscan producir conocimiento a partir de posiciones corporales y neurológicas subalternas. Sobrepassando las políticas de identidad, los conocimientos transtullidos suponen una crítica radical al discurso científico-técnico, propio de la ideología humanista, que piensa la diferencia como patología y, al mismo tiempo, a las «industrias de la discapacidad», que mercantilizan el cuidado y la precariedad.

Paul B. Preciado

Comisario: Paul B. Preciado
Asistentes de comisariado: Viktor Neumann,
Pere Pedrals, Andrea Linnenkohl



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

Horario: de martes a domingo
y festivos, de 11 a 20 h
Entrada gratuita

Visitas guiadas gratuitas:
Martes, 17.30 h
Sábado y domingo, 11 h

barcelona.cat/lavirreina
twitter.com/lavirreinaci
facebook.com/lavirreinaci
instagram.com/lavirreinaci