

2021

## LORENZA BÖTTNER : REQUIEM POUR LA NORME

Paul B. Preciado

Ce texte accompagne l'exposition

*Lorenza Böttner : Requiem pour la norme*

Commissaire : Paul B. Preciado

Montréal : Galerie Leonard & Bina Ellen (2021)

29 avril – 19 juin 2021

Ignorée jusqu'à présent par l'historiographie de l'art, l'œuvre de Lorenza Böttner — une artiste qui peignait avec sa bouche et ses pieds et utilisait la photographie, le dessin, la danse, l'installation et la performance comme moyens d'expression esthétique — apparaît aujourd'hui comme une contribution indispensable à l'histoire de la peinture et de la performance de la fin du XX<sup>e</sup> siècle ainsi qu'à la critique contemporaine de la normalisation du corps et du genre.

Exercices de résistance au regard médical qui réduit le corps avec diversité fonctionnelle ou trans au statut de spécimen exotique et d'objet, les œuvres de Lorenza Böttner se caractérisent non seulement par le recours à l'autofiction, à l'imitation dissidente de formes visuelles issues de l'histoire de l'art et à l'expérimentation corporelle, mais aussi par la remise en question de la distinction disciplinaire entre les « genres » — entre peinture, danse, performance et photographie, mais aussi entre l'objet et le sujet, le masculin et le féminin, l'homosexualité et l'hétérosexualité, le corps normatif et le corps trans, l'actif et le passif, le valide et l'invalidé. Cette exposition, la première rétrospective internationale dédiée à l'artiste, pose la question suivante : dans quel régime de représentation un corps peut-il se donner à voir en tant qu'humain ? Qui a le droit de représenter ? Qui est le sujet produit par la représentation ? Quelle est la puissance de subjectivation et d'assujettissement d'une image ? Existe-t-il une distinction esthétique entre une image créée par la main et une autre tracée par le pied, ou cette distinction relève-t-elle plutôt d'un rapport de pouvoir ?

## L'art de la vie

Pour parler de la pratique artistique de Lorenza Böttner, il faut commencer par sa biographie, comprise non pas comme une simple narration de faits, mais comme un manifeste vitaliste, car la pratique la plus persistante de l'œuvre de Lorenza consiste à brouiller la distinction entre la vie et l'art. Ernst Lorenz Böttner Oeding est né le 6 mars 1959 dans une famille allemande qui avait immigré à Punta Arenas, au Chili. On lui a attribué le genre masculin à la naissance. À l'âge de huit ans, Ernst Lorenz a reçu un choc électrique en grimpant sur un pylône pour atteindre un nid d'oiseau. Après l'accident, Ernst Lorenz passera plusieurs jours entre la vie et la mort. Après avoir été amputé des deux bras, il va traverser un long et douloureux processus d'hospitalisation au cours duquel il va tenter de se suicider.

En 1969, Irene Böttner, sa mère, s'est installée avec Ernst Lorenz en Allemagne afin que son fils puisse avoir accès à des thérapies spécialisées; mais la guérison s'accompagnera d'un processus d'institutionnalisation disciplinaire. Ernst Lorenz a été interné en tant que personne

handicapée au centre de réhabilitation de Heidelberg, puis a suivi une formation à la clinique de réhabilitation orthopédique de Lichtenau avec les enfants dits « du Contergan ». Prescrit entre 1957 et 1963 comme sédatif aux femmes enceintes, ce médicament à base de thalidomide a provoqué la naissance de centaines de milliers de bébés avec des modifications des bras et des jambes. Victimes d'erreurs pharmacologiques, à la fois rejetés par la société et donnés en spectacle par les médias, les corps des « enfants de la thalidomide » étaient les signifiants matériels de la mutation du capitalisme pharmacopornographique qui avait cours dans l'Occident d'après-guerre. C'est là, dans ce berceau des damné-e-s et des subalternes, qu'est née Lorenza Böttner. Ernst Lorenz a commencé par refuser les prothèses qui, en remplaçant ses bras, auraient, disait-on, rendu à son corps un semblant de « normalité » ; il a refusé d'être élevé comme un enfant handicapé et a passé le plus clair de son temps à dessiner, à peindre et à danser. Lorenza est née de la résistance au processus de transformation d'Ernst Lorenz en « fils de la thalidomide » : la connaissance intime de la douleur physique et du rejet social, qui s'est par la suite transmuée en une lutte politique pour la reconnaissance et l'exaltation de la

vie non normative, a fait du corps même de Lorenza l'une de ses œuvres principales : un monument à la vie, vulnérable et néobaroque.

## **Naissance de Lorenza**

Prenant le contre-pied de son diagnostic et des attentes sociétales qui lui faisaient miroiter un avenir d'inclusion sociale en tant que personne handicapée, Ernst Lorenz s'est battu pour être admis à la Gesamthochschule Kassel (aujourd'hui une école d'art et de design). Il y a étudié entre 1978 et 1984 sous la direction de Harry Kramer ; c'est à cette époque qu'Ernst Lorenz a changé son nom pour celui de Lorenza et a adopté une identité ouvertement féminine. Elle a alors entamé une exploration visuelle et performative, où l'autoportrait et la danse constituaient des techniques expérimentales de construction de la subjectivité. Pour Lorenza, se travestir afin d'incarner les images de la norme était une manière de danser un dernier requiem pour une norme défunte. Les dessins, les gravures, les peintures et les performances qu'elle a réalisés au cours des seize années de sa fulgurante vie d'artiste (de 1978 à 1994) font proliférer des

différences de sexe, de genre et de sexualité, mais aussi des références historiques et culturelles. Lorenza n'était pas simplement transgenre, elle était transchronologique : elle s'est représentée en dame victorienne, en jeune homme musclé avec des bras de verre, en ballerine, en punk, en statue grecque, en danseuse de flamenco, en fiancée de Batman, en Miss Monde, en travailleuse du sexe, en mannequin, en voyageuse, en mère donnant le sein, en garçon adepte du BDSM, en éphèbe avec les ailes d'Icare, et ainsi de suite. C'est cette simultanémenté des incarnations et non l'identité en tant que lieu fixe, naturalisé ou essentialisé, qui intéressait Lorenza. Ses pratiques de travestissement ne cherchaient pas à être une imitation de la féminité comme identité — on la voyait souvent avec une barbe, ou nue — mais bien un élargissement du répertoire gestuel du corps, une expansion des possibilités de son action. Lorenza était transition et non identité. Plutôt que de parler de travestissement, il serait plus approprié de parler de pratiques de transition comme autant de techniques de contre-apprentissage par lesquelles le corps et la subjectivité considérés comme « handicapés » ou « malades » récupèrent leur droit de se représenter. De la même manière, il ne serait

pas adéquat de dire que Lorenza utilisait ses pieds et sa bouche comme des mains, ou qu'elle s'habillait simplement en femme, mais plutôt qu'elle inventait un autre corps, une autre pratique artistique et de genre : ni handicapée ni normale, ni féminine ni masculine, ni peinture ni danse.

### **La politisation des *freaks* : du handicap à la *crip pride***

En 1984, Lorenza a obtenu son diplôme à l'école d'art de Kassel après avoir rédigé un mémoire intitulé *Behindert?! (Handicapée?!)*. Tout en racontant à la première personne son accident et son processus de guérison, ainsi que son apprentissage de la peinture et de la danse, elle critiquait les représentations normatives du corps non conforme et plaidait pour une pratique artistique qui reconnaîtrait le corps sans bras comme une entité capable d'action politique et artistique. Pour préparer la performance qui accompagnait son mémoire, *Lorenza, das Wunder ohne Arme. Freaks* [Lorenza, le miracle sans bras. Freaks], elle a mené des recherches sur l'histoire du *freak show* et sur le rôle qu'a joué celui-ci dans l'invention moderne du handicap. Face au récit médical, Lorenza cherchait à inscrire son corps, sa

subjectivité et son œuvre artistique dans la lignée politique de peintres sans bras comme Thomas Schweiker, Louis Steinkogler ou Aimée Rapin, dont le travail avait été présenté à l'Exposition universelle de 1889, à Paris. Les thèmes éminemment féminins que privilégiait Rapin, ses compositions florales, le soin accordé aux cheveux dans ses portraits, sont des motifs récurrents dans le travail pictural de Lorenza. Dans les années 1980 et 1990, lors de ses voyages à New York, Lorenza était très active au sein du réseau *Disabled Artists Network*, avec Sandra Aronson, mais elle restait critique par rapport aux modèles charitables et humanistes qui donnaient une visibilité aux artistes avec diversité fonctionnelle, mais uniquement en tant que « handicapé-e-s ». Face aux théories sur l'art brut et l'art thérapie, Lorenza présentait au contraire le rapport entre la main et le pied comme une lutte de pouvoir. À la manière des artistes féministes, qui conçoivent leurs œuvres comme des espaces conceptuels où négocier les représentations du corps féminin en tant qu'objet du regard masculin et hétérosexuel, le travail de Lorenza met en cause les mécanismes de normalisation, d'objectivation et d'institutionnalisation qui construisent les corps fonctionnellement différents en tant que



corps handicapés. Dans sa critique de la construction normative du corps, le travail pionnier de Lorenza peut être vu aujourd'hui comme étant prolongé par ceux de Jennifer Miller, Mat Fraser, Del LaGrace Volcano, Amanda Baggs ou Park MacArthur.

### **Le visage qui n'en est pas un**

De la même manière que Lorenza a transformé les rues de Kassel à Santiago de Chile, en passant par New York ou Barcelone, en un nouvel espace d'exposition et performatif, elle a transformé sa propre peau en une toile qui lui a permis de réécrire un dialogue critique avec la norme et l'identité imposées. Beaucoup des « peintures-dansées » et des performances de Lorenza commençaient par l'acte initiatique de peindre son visage. En tenant le pinceau avec son pied, elle redessinait le contour de ses yeux, couvrait ses pommettes et son front de triangles ou dessinait des lignes qui coupaient son visage. La notion de travestissement est trop étroite et trop conventionnelle pour décrire le processus d'effacement et de réécriture constant du visage qui est activé par ce processus. En le transformant en une surface

d'inscription, Lorenza a dénaturé le visage comme siège de l'identité — de genre, de race, humaine — et l'a affirmé comme un masque socialement construit que l'artiste peut contribuer à refaire.

En 1983, elle a réalisé une série de photographies appelées *Face Art* où le visage est l'opérateur d'une incessante métamorphose : les masques de la féminité et de la masculinité se succèdent avec des variations qui font allusion à d'autres temps et d'autres lieux. Le visage est déshumanisé, animalisé ou transfiguré au moyen de lignes entre abstraction et dessins tribaux. La peinture n'est pas seulement faite avec des pigments. Lorenza utilisait les poils de son corps (sa barbe, ses sourcils) et ses cheveux comme motifs formels et chromatiques avec lesquels elle construisait et déconstruisait le visage qui n'en est pas un. Contrairement aux stratégies postmodernes de Cindy Sherman et d'Orlan, la prolifération de masques dans le travail de Lorenza ne découle pas d'une combinaison aléatoire de signifiants sociaux, historiques et culturels. Ses autoportraits s'inscrivent dans une lignée artistique qui emploie la photographie autofictionnelle comme une arme contre la photographie

disciplinaire. À l’instar de Claude Cahun, de Jürgen Klauke, de Michel Journiac, de Suzy Lake et de Jo Spence, Lorenza utilisait l’autoportrait comme une technique de résistance contre la photographie coloniale, médicale et policière, où l’image servait à identifier l’autre en le constituant en un être primitif, malade, handicapé, déviant ou criminel. À rebours de ces taxonomies, son expérimentation consistait à fabriquer des visages dissidents : la variation constante donne lieu à une désidentification plutôt qu’à une quête d’identité strictement féminine. Les masques de Lorenza dénoncent l’effacement systématique du corps *trans-crip* en tant que sujet politique, son exotisation ou encore sa réduction à une maladie, tout en affirmant la pluralité, la transformation et la relationnalité en tant que structures profondes de la subjectivité.

### **Le musée du désir et de la mélancolie**

Les œuvres de Lorenza — de ses pastels en grand format à ses dessins au plomb ou à l’encre de taille réduite — se rattachent à deux échelles distinctes : le pied situe l’œuvre à une distance de plus d’un mètre et demi de l’œil, tandis que la bouche place la peinture à moins de 50 centimètres du regard.

Tandis que la grande majorité des photos et des peintures à l'huile de Lorenza sont des autoportraits, ses peintures à l'encaustique documentent les lieux qu'elle a visités à partir de 1984. Ces tableaux présentent une galerie de personnages marginalisés avec lesquels l'artiste a formé une alliance à travers le dessin : les prostituées d'Amsterdam, les Afro-Américains ciblés par la violence policière à New York, la sexualité lesbienne assujettie au regard masculin et la sexualité gaie représentée, à contre-courant, dans la tendresse du lien affectif.

Les peintures à la cire et au pastel, réalisées pour la plupart dans la rue, se distinguent non seulement par leur mode d'exécution, mais aussi par leur contenu thématique et leur dialogue avec l'histoire de l'art. Historiquement, les artistes peignant avec la bouche ou le pied étaient généralement contraint-e-s de peindre dans les institutions disciplinaires ou dans la rue, d'opter pour des techniques réalistes et de reproduire les conventions artistiques de toutes les époques afin de mettre en scène leurs « capacités ». Si Lorenza ne pouvait pas encore abandonner complètement cette position, elle l'a occupée de façon dissidente. Elle a

transformé l'acte de peindre dans l'espace public en une danse-performance vitaliste et en un *happening trans-crip*. Une double distorsion est alors en jeu : sa peinture opère, d'une part, un changement de perspective, un déplacement du sujet de l'énonciation picturale, et, d'autre part, elle introduit le corps subalterne au sein de la représentation. Il y avait chez Lorenza un désir de perturber l'ensemble de l'histoire de l'art, de la *queeriser*. Dans une sorte de maniérisme trans, son musée du désir et de la mélancolie se décline sur les modes fauviste, expressionniste, impressionniste, cubiste et néoréaliste : des ballerines sans bras à la Degas, des saunas gais dans le style de Michel-Ange ou d'Ingres, des prostituées punks qui pourraient être de la main de Toulouse-Lautrec, des scènes disco des années 1980 à la manière des expressionnistes, ou encore des autoportraits façon Goya la représentant comme une mère sans bras allaitant son petit.

### **Le corps comme sculpture sociale**

Dans plusieurs de ses performances des années 1980, Lorenza revisitait des œuvres classiques comme la *Vénus de*

*Milo et la Victoire de Samothrace* afin d'explorer la tension entre un corps mutilé et un canon de beauté, entre la ruine et la norme. Ainsi, en 1986, à New York, Lorenza a fait recouvrir son corps d'une fine couche de plâtre de façon à se transformer en la *Vénus de Milo*, d'abord à l'occasion d'une rencontre informelle entre artistes du East Village, puis lors d'un concert-bénéfice au Hunter College. Selon l'écrivain chilien Pedro Lemebel, sa performance amortissait le coup porté à ses épaules et en travestissait les traces mutilées à travers une sorte de chirurgie hellénique. Lorenza a choisi non seulement de devenir une sculpture dépourvue de bras, mais d'incarner Aphrodite en moulant des seins sur son torse et en arborant la coiffure de la déesse grecque. La tension des genres était apparente dans le contraste entre le torse féminin et la fine ligne de poils qui s'amorçait sous son nombril et disparaissait sous sa tunique. L'essentiel ici, par contre, ce n'est pas tellement la pétrification de Lorenza, mais plutôt sa démarche de destruction de la sculpture en tant que moule orthopédique symbolisant la norme sociale. La posture de départ — celle où l'artiste s'était transformée en sculpture de façon à incarner le canon — a laissé place à une critique acerbe du rôle de l'art dans la normalisation sociale du corps

blanc, cisgenre, valide et hétérosexuel. Se tenant sur un piédestal mobile, Lorenza en Vénus était transportée de l'arrière-scène vers le centre, à la recherche d'un contact direct avec le regard du public. C'est là qu'elle ouvrait les yeux, jetait un regard inquisiteur à l'assistance et lui adressait la parole : « Que diriez-vous si l'art prenait vie ? » En descendant du piédestal et en dansant devant les spectateur·trice·s, Lorenza refaçonnait la relation entre pouvoir et regard. Face à la passivité et au silence imposés au corps avec diversité fonctionnelle, la danse et la voix sont des techniques d'amplification sociale et politique qui cherchent à augmenter le pouvoir d'agir.

### **La peinture comme action performative de guérilla** *trans-crip*

Au cours des années 1980, alors que les pratiques artistiques féministes et non blanches mettaient en cause les fondements patriarcaux et colonialistes du musée dans les sociétés occidentales dites démocratiques, Lorenza a transformé la rue tour à tour en studio, en galerie et en musée de fortune, faisant du « dehors » un lieu de création et de

revendication politique pour l'artiste sans bras qu'elle était. C'est en 1982, lors de l'exposition polémique documenta 7, organisée par Rudi Fuchs — qui ne comprenait aucune œuvre réalisée par une artiste travaillant avec la bouche ou les pieds —, que Lorenza, alors étudiante, a pris d'assaut les rues de Cassel pour y exposer ses *Erinnerungen* (souvenirs). Au milieu de la rue la plus achalandée menant vers l'auguste Fridericianum, armée seulement d'une feuille de papier et de quelques craies pastel pour dessiner sur l'asphalte, elle peignait, dansait et dénudait son corps sans bras sous le regard étonné des passant·e·s. Lorenza a ainsi inventé un nouveau genre d'intervention artistique, qu'elle a provisoirement baptisé « peinture dansée » (*Tanzmalerei*) ou « peinture pantomime » (*Pantomimenmalerei*). L'artiste était à la recherche d'une proximité avec le public que seule la rue pouvait lui fournir : espace précaire, frictionnel, il s'agit d'un lieu où le public désapprend à regarder un corps ou une toile. Sans cadre pour les séparer de la rue, sans contexte institutionnel, les tableaux de Lorenza « dansés » dans les rues doivent être compris comme des œuvres d'action directe et d'art public. En ce sens, ils se rapprochent des performances d'artistes de l'époque, comme Suzanne Lacy, Coco Fusco, Adrian Piper,



Annie Sprinkle, Beth Stephens, Guillermo Gómez Peña et Tania Bruguera, ainsi que de muralistes et graffiteurs comme Keith Haring et Jean-Michel Basquiat. Les œuvres picturales de Lorenza sont les vestiges matériels d'une intervention urbaine où l'action publique du corps *trans-crip* importe autant que la peinture qui en résulte.

En 1984, Lorenza a entrepris une série de voyages en Europe, au Chili et aux États-Unis, au cours desquels elle a interprété des centaines de « tableaux-dansés » et réalisé de nombreuses performances. Elle a déménagé à New York grâce à une bourse pour « artistes handicapé-e-s » afin d'étudier la danse et la performance à la New York University Steinhardt. En 1985, elle a présenté *Lorenza's Unfall* [L'accident de Lorenza, ou La chute de Lorenza] et *Das Leben* [La vie] à la New York University, ainsi que *Angst vor persönlichem Kontakt* [La crainte du contact intime] à la Washington Square Church. Ses archives témoignent d'une longue liste de fréquentations artistiques lors de son passage à New York, notamment auprès de Joel-Peter Witkin et de Robert Mapplethorpe, pour qui elle a posé. Les photos de ces deux photographes, radicalement différentes de celles qu'elle

prenait d'elle-même, reconduisent l'exotisation de Lorenza comme monstre fantasque.

## **Petra et les Olympiques de la normalisation**

Lorenza a visité Barcelone pour la première fois dans les années 1980, et elle y a tissé des liens avec de nombreux-ses artistes. En 1992, remarquée grâce à ce réseau, elle est devenue Petra, la mascotte des Jeux paralympiques créée par Mariscal. Paradoxalement, le corps avec diversité fonctionnelle de Lorenza était dissimulé sous le costume volumineux du personnage. En cachant son corps et son visage, la mascotte était infantilisante et désobjectivante. Mais Lorenza y a vu la possibilité de subvertir l'identité handicapée grâce à l'incarnation trans. Ultime visage public de Lorenza, Petra symbolisait le triomphe, dans la dernière décennie du XX<sup>e</sup> siècle, des politiques d'inclusion et de diversité postmodernes, du téléthon et des industries du handicap au sein desquelles le corps avec diversité fonctionnelle était admis dans la société, mais à un prix : celui de la soumission sociale, de l'institutionnalisation et de la déssexualisation. L'héroïsme personnel, la réadaptation

prosthétique et les prouesses athlétiques maintenaient le corps non conforme dans une posture de subordination politique. Toujours en 1992, Lorenza a accepté de devenir l'égérie de la marque de peinture Faber-Castell, ce qui a donné lieu à une exploitation plus féconde de la tension entre la normalisation et la subversion somatopolitique. La publicité, réalisée par Michael Stahlberg, représentait Lorenza prisonnière d'une camisole de force tentant de s'évader d'une institution psychiatrique en dessinant avec ses pieds une ouverture sur le mur de sa cellule. Cette année-là, Stahlberg a produit le documentaire *Lorenza : Portrait of an Artist* [Lorenza : portrait de l'artiste]. En se penchant sur la vie quotidienne de Lorenza comme « œuvre d'art », le film illustre le rapport étroit entre « vie indépendante », activisme et art *trans-crip*.

Après avoir longuement voyagé en Europe et aux États-Unis, à dessiner et à donner des performances, Lorenza est rentrée en Allemagne après avoir contracté le VIH. Dans les derniers mois de sa vie, tous les processus de transition genrée qu'elle avait si soigneusement exécutés se sont vus détruits. Physiquement affaiblie et désormais dépendante de

sa famille tant sur le plan physique que financier, Lorenza — habillée en homme, les cheveux coupés court — a été remasculinisée et, pour la première fois de sa vie, a perdu presque toute puissance d’agir aussi bien artistique que politique. En janvier 1994, à l’âge de 34 ans, Lorenza est morte de complications liées au sida. Le travail de Lorenza Böttner, critique pionnière de l’hégémonie des « artistes qui peignent avec les mains » et des cadres de visibilité qui déterminent si les corps sont perçus comme normaux ou pathologiques, est à présent indispensable pour penser la transformation des régimes de visibilité au XXI<sup>e</sup> siècle.

*Traduit de l’anglais par l’auteur*

## **Biographies**

Le genre masculin est attribué à **Ernst Lorenz Böttner Oeding** lorsqu’il naît au Chili en 1959. À l’âge de huit ans il perd ses deux bras suite à un accident escaladant un pylône électrique. En 1969 sa mère Irene Böttner s’installe avec son fils en Allemagne pour qu’il puisse avoir accès à des thérapies

spécialisées. Institutionnalisés il refuse les prothèses et d'être élevé comme un enfant handicapé et se tourne vers le dessin, la peinture et la danse. C'est lors de ses études à la Gesamthochschule Kassel de 1978 à 1984 que Ernst Lorens adopte une identité de femme et change son nom à Lorenza. Durant sa courte carrière, Lorenza voyage beaucoup en Europe, au Chili et aux États-Unis notamment à New York où une bourse lui permet d'étudier la danse et la performance à la New York University, Steindhardt. Elle est en outre photographiée par Joel-Peter Witkin et Robert Mapplethorpe. Elle devient également Petra la mascotte des Jeux paralympiques de 1992 à Barcelone. Sa vie fait aussi l'objet d'un documentaire de Michael Stahlberg qui la fait figurer dans une publicité de la marque de peinture Faber-Castell. En 1994, à l'âge de 34 ans, elle décède de complications liées au VIH.

**Paul B. Preciado** est philosophe et commissaire d'exposition. Il est un des penseurs contemporains les plus importants dans les études du genre, les politiques sexuelles et le corps. Boursier Fulbright, il a d'abord étudié à la New School for

Social Research de New York, où il fut élève d'Agnes Heller et de Jacques Derrida. Puis il est devenu docteur en philosophie et théorie de l'architecture à l'Université de Princeton. Il a occupé les postes de commissaire des programmes publics à documenta 14 (Cassel / Athènes), directeur de recherche au Musée d'art contemporain de Barcelone (MACBA) et a enseigné la philosophie du corps et la théorie transféministe à l'Université de Paris VIII-Saint-Denis et à la New York University. Suivant les traces de Michel Foucault, Monique Wittig, Judith Butler et Donna Haraway, il est l'auteur de *Manifeste Contra-Sexuel* (2001), *Testo Junkie, Sexe, drogues et biopolitique* (2008), *Pornotopie. Playboy et l'invention de la sexualité multimédia* (2011), *Un appartement sur Uranus* (2019) et *Je suis un monstre qui vous parle* (2020), tous des références dans le champ de l'art et l'activisme queer, trans et non-binaire. Il publie ses chroniques régulièrement dans *Libération* et *Médiapart*. Il est né en Espagne et vit à Paris.