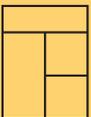


Lorenza Böttner: requiem pour la norme

Paul B. Preciado



Ce texte accompagne
l'exposition

**Lorenza Böttner:
requiem pour la norme**

Commissaire
Paul B. Preciado

29 avril-
19 juin 2021

Mise en circulation par l'Art Museum
at the University of Toronto en
collaboration avec la Württembergischer
Kunstverein Stuttgart et La Virreina
centre de la Imatge, Barcelone.

Galerie Leonard & Bina Ellen

Lorenza Böttner: requiem pour la norme

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^e 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. Lorenza Böttner est né-e 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, Lorenza a reçu un choc électrique en grim pant sur un pylône pour atteindre un nid d'oiseau. Après l'accident, Lorenza passera plusieurs jours entre la vie et la mort. Après avoir été amputé-e des deux bras, elle/il va traverser un long et douloureux processus d'hospitalisation au cours duquel elle/il va tenter de se suicider.

En 1969, Irene Böttner, sa mère, s'est installée avec son enfant en Allemagne afin qu'elle/il puisse avoir accès à des thérapies spécialisées; mais la guérison s'accompagnera d'un processus d'institutionnalisation disciplinaire. Lorenza a été interné-e 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. Lorenza a commencé par refuser les prothèses qui, en remplaçant ses bras, auraient, disait-on, rendu à son corps un semblant de «normalité»; elle/il a refusé d'être élevé-e comme un-e enfant handicapé-e 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 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, Lorenza s'est battu-e pour être admis-e à la Gesamthochschule Kassel (aujourd'hui une école d'art et de design). Elle y a étudié entre 1978 et 1984 sous la direction de Harry Kramer; c'est à cette époque qu'elle 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 simultanéité 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 reconnaît 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 travestisme 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 un·e artiste travaillant avec la bouche ou les pieds —, que Lorenza, alors étudiante, a pris d'assaut les rues de Kassel 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 Steinhart. 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 infantilissante 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 XXe 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

générée 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^e siècle.

Traduit de l'anglais par l'auteur

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.

Explorez

L'identification

Dans sa pratique comme dans sa vie, Lorenza Böttner a maintenu un engagement inconditionnel envers son identité et sa situation qui dérogeaient aux normes de genre et de capacité. On peut voir une série de documents fournissant des renseignements personnels sur Lorenza dans la vitrine au mur située près de la série photographique *Face Art*. Penchez-vous sur les documents de la vitrine et posez-vous les questions suivantes :

Quels documents ont été rédigés par Lorenza ? Lesquels lui ont été adressés ? Quels documents proviennent d'organismes, d'institutions ou de l'état ? Comparez les différents aspects sous lesquels Lorenza y est présentée. Élargissez la comparaison à ses expérimentations de l'autportrait, aux récits qu'elle rapporte dans le documentaire *Lorenza: Portrait of an Artist* et à ses recherches sur les *freak shows*.

Le toucher, le contact et le désir

La pratique de Lorenza dirige l'attention sur elle-même à travers le portrait et la performance en solo. Déplacez votre regard vers des éléments de l'exposition où apparaissent de multiples figures et où le toucher joue un rôle.

Comment la sexualité, l'érotisme et l'intimité sont-ils représentés ? Où la vulnérabilité apparaît-elle ? À quel endroit les frontières entre les corps commencent-elles à s'estomper ? À quel moment Lorenza est-elle visiblement présente et quand est-elle absente ? Où nous trouvons-nous face à la solitude ? Sinon, où et comment les objets prennent-ils la place du corps ou des corps ? Et par quels moyens Lorenza parvient-elle à questionner le statut présumé de la main comme instrument privilégié du toucher ?

La confection de soi

Une habile couturière, Lorenza a dessiné et confectionné plusieurs de ses vêtements et de ses costumes en vue de ses performances, de ses séances photo, ainsi que pour la vie quotidienne. Ces tenues qui célébraient son corps et sa personne s'inspiraient de l'histoire et des sous-cultures de la mode, et rendaient possibles le jeu de rôles et la fantaisie. Dans d'autres circonstances, elle a revêtu des costumes qui risquaient de donner une vision restrictive du handicap et du genre, comme l'observe Preciado à propos de son rôle de Petra, la mascotte des Jeux paralympiques de 1992.

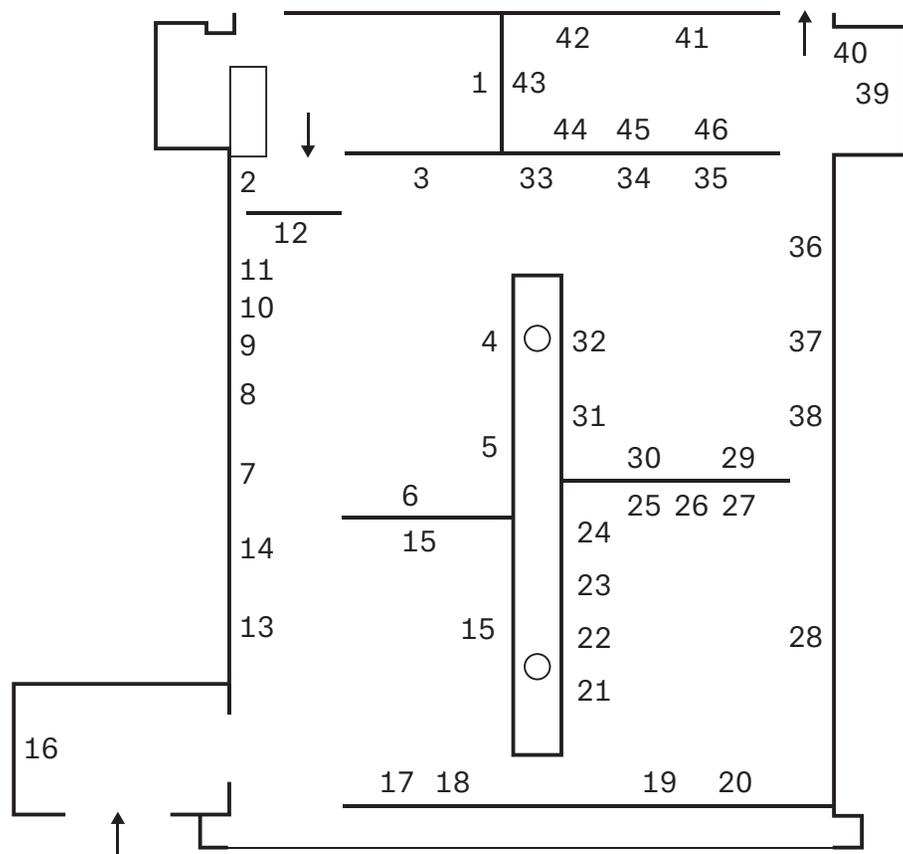
Lors de votre parcours de l'exposition, observez la place et la fonction des vêtements et des costumes dans le travail de Lorenza. Comment Lorenza les conçoit-elle pour elle-même — non seulement pour son corps en tant qu'individu dont les membres présentent des différences, mais pour ses mouvements et pour ses désirs ? Comment Lorenza travaille-t-elle sur les modèles classiques ou familiers ? Quelles possibilités accentue-t-elle dans ses conceptions plus fantasques ? À quel moment utilise-t-elle le vêtement pour exposer le corps ? À quel moment le vêtement sert-il à cacher ou à déformer le corps ? Et que dire de ses dessins adaptés à des corps non handicapés ?

Fixer du regard

À partir de la compréhension que le fait de regarder est un moyen d'objectiver et d'exploiter les personnes handicapées et transgenres, étudiez les différentes manières par lesquelles Lorenza agit sur le regard du public dans le but de le subvertir.

À partir de la performance de Lorenza mettant en scène la *Vénus de Milo*, pouvez-vous identifier d'autres œuvres où elle dirige le regard du public ? De quelles façons Lorenza utilise-t-elle la durée pour amener le public hors de sa distance confortable ? À quel endroit Lorenza retourne-t-elle le regard du public pour en faire un objet d'étude ? À quel endroit Lorenza partage-t-elle son expérience d'être une personne que l'on regarde ? Quelles autres façons d'être témoin sont-elles en jeu dans son travail ?

Plan de l'exposition



Liste des œuvres

- | | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------|
| 1. Pastel sur papier | 4. Photographies couleur |
| 2. Photographie couleur | 5. (Groupement)
Crayon et stylo sur papier,
6 novembre 1980 |
| 3. (Groupement au mur)
Photographies n/b
sur papier | Crayon et stylo sur papier,
6 avril 1983 |
| 3. (Vitrine)
Sculpture en céramique
« The Accident and it's
Consequences » [L'accident
et ses conséquences], essai,
page 2, 1983/84 | Crayon et stylo sur papier,
3 mars 1983 |
| Photographie d'enfance de
Lorenza | Crayon et stylo sur papier,
16 juin 1982 |
| « Certificat de vie », délivrée
le 27.4.1976, Hessisch
Lichtennau | Crayon et stylo sur papier,
11 janvier 1983 |
| Photographie de Lorenza
« The accident and its
consequences », essai, page
5, 1983/84 | Crayon et stylo sur papier,
avril 1983 |
| Copie Xerox d'une vue médi-
cale des muscles d'une aile | Crayon et stylo sur papier |
| Stylo et rouge à lèvres sur
papier, 1991 | Stylo sur papier |
| Description de la
performance <i>Let me Live</i> ,
Spanish Theater, New York,
page 1 & 2 | 6. Pastel sur papier, 1986 |
| | 7. Pastel sur papier, 1986 |
| | 8. Pastel sur papier, 1986 |
| | 9. Marqueur sur serviette
médicale, 1993 |
| | 10. Pastel sur papier, 1985 |
| | 11. Marqueur sur serviette
médicale, 1993 |

L'absence de date signifie que
l'œuvre n'a pu être datée.

12. Pastel sur papier, 1991
13. Aquarelle sur toile, 1982
14. (Groupement)
 Stylo sur papier, 1979
 Stylo sur papier, 1980
 Crayon et stylo sur papier
 Stylo sur papier, 1982
 Aquarelle sur papier, 1982
 Stylo et marqueur sur papier
 Stylo sur papier, 1979
 Stylo sur papier, 1983
 Huile sur toile, 1990
15. *Face Art*, série de 32 photographies n/b, 1983
16. (Vidéo)
Lorenza: Portrait of an Artist, film de Michael Stahlberg, 1991 ; 19 min 20 s
17. (Groupement au mur)
 Photographie n/b
 Stylo sur papier, 1980
 Photographie n/b, 1984
 Photographie n/b
 Stylo sur papier
 Stylo sur papier
 Marqueur sur papier
 Photographie n/b
 Stylo sur papier, 1980
17. (Vitrine)
 Lettre à Lorenza du *Disabled Artists' Network* [Réseau des artistes handicapé.e.s], 1986
 Reproduction d'une photographie Polaroid, 1982
 Stylo sur papier de bar
 Proposition de Lorenza pour le documentaire *Why - not be different*
 Photographie n/b
 Passeport
 Diplôme d'études
 Photographie n/b de Lorenza
18. Photographie n/b
19. Photographies n/b
20. Photographies n/b, 1986-1987
21. (Groupement au mur)
 Photographie couleur, 1984
 Photographie n/b de Joel-Peter Witkin, 1986
 Photographie couleur, 1984
21. (Vitrine)
 Coupure de presse, 1992
 Crayon sur papier
 Documentation photographique couleur
- d'une performance de Lorenza dans le rôle de Petra
 Coupure de presse du magazine *Samedi Matin*
 Modèle de contrat type entre Joel-Peter Witkin et Lorenza
 Reproduction d'une photographie de Robert Miller, 1983
 Documents extraits du mémoire de Lorenza, 1984
22. (Vidéo sur iPad)
 Documentation de la performance *Lorenza, The Being Without Arms as Chameleon*, 1984; 48 min 59 s
23. Photographie couleur
24. Photographie couleur
25. Photographies n/b
26. Photographies n/b
27. *Lorenza, # 10*, reproduction n/b d'une photographie d'Adrian Jones, 1984
28. (Projection vidéo)
 Sans titre, transfert HD d'un film 8 mm, 3 min 15 s
29. Pastel sur papier, 1985
30. Pastel sur papier, 1985
31. Dessins sur carton
32. (Groupement)
 Crayon sur papier, 1993
 Photographie n/b (reproduction)
 Stylo sur papier de bar
 Stylo et marqueur sur papier
 Photographie n/b de Sandy Finn, 1984
 Stylo sur papier, 1992
 Crayon et stylo sur papier, 1982
 Crayon et stylo sur papier
 Photographie n/b (reproduction)
33. Aquarelle, crayon et feutre sur papier, 1989
34. (Groupement)
 Stylo sur papier, 1992
 Stylo sur papier de bar
 Photographie n/b, reproduction
 Crayon et stylo sur papier, 1982
 Stylo sur papier, 1992
 Stylo sur papier
 Pastel sur papier

- 35 . Pastel sur papier, 1985
- 36 . Pastels sur papier
- 37 . Pastel sur papier
- 38 . Pastel sur papier, 1989
- 39 . Pastel sur papier, 1985
- 40 . (Vidéo sur iPad)
Documentation de la performance *Venus von Milo 2*, Combinale, Alabama halle Munich, 1987; 22 min 55 s
- 41 . (Mur)
Photographie n/b de Neil Polen, 1986
- 41 . (Vitrine)
Image tirée d'un catalogue avec des photographies de la performance *Venus von Milo*, Alabama-Halle, Munich
Carte d'affaires de Lorenza
Description de la performance *Venus von Milo*, Alabama Halle, Munich
Photographie couleur, documentation de performance 1 de 2
Carton d'exposition
- Photographie couleur, documentation de performance 2 de 2
Coupure de presse « Don't be afraid », lettre de Stephen Varone, 1985
Photographie couleur
Photographie n/b
Photographie couleur de l'exposition des finissants Gesamthochschul, Kassel
Livre d'artiste plié en accordéon avec photographies en couleurs

- 42 . (Groupement)
Dessin sur papier, 1976
Stylo sur papier
Pastel sur papier, 1984
Stylo et crayon de couleur sur papier, 1984
Stylo sur papier, 1990
Stylo sur papier
Crayon et stylo sur papier

- 43 . (Vidéo)
Michael Stahlberg, publicité Faber-Castell, 1992; 0 min 59 s

- 44 . Dessins du story-board de la publicité Faber-Castell, pastel sur papier

- 45 . Robe

- 46 . (Groupement)
Crayon et stylo sur papier
Crayon et stylo sur papier, 1982
Pastel sur papier, 1983
Crayon et stylo sur papier, 1985
Crayon et stylo sur papier, 1985
Crayon et stylo sur papier, 1982
Crayon et stylo sur papier
Crayon et stylo sur papier
Stylo sur papier, 1983

Design: Karine Cossette

© Essai: Paul B. Preciado; brochure: Galerie Leonard
& Bina Ellen, Université Concordia, 2021

ISBN 978-2-924316-29-0

Appuis: Conseil des Arts du Canada, Frederick and
Mary Kay Lowy Art Education Fund

Dépôt légal
Bibliothèque et Archives nationales du Québec
Bibliothèque et Archives Canada, 2021

GALERIE
LEONARD & BINA ELLEN

Université Concordia
1400, boul. De Maisonneuve Ouest, LB-165
Montréal (Québec) H3G 1M8, Canada
ellen.artgallery@concordia.ca
ellengallery.concordia.ca