



LORENZA BÖTTNER

REQUIEM
FÜR DIE FOR THE
NORM

23.2.
—28.7.
2019

Württembergischer
Kunstverein
Stuttgart



ohne Titel / untitled, 1981, Öl
auf Leinwand / oil on canvas

Einführung

Vom 23. Februar bis 28. Juli 2019 zeigt der Württembergische Kunstverein die erste umfassende Einzelausstellung der Künstler*in Lorenza Böttner (geb. 1959 in Punta Arenas, Chile, gest. 1994 in München). Die von dem Philosophen, Kurator und Transgenderaktivisten Paul B. Preciado kuratierte Ausstellung entstand in Zusammenarbeit mit La Virreina Centre de la Imatge in Barcelona, wo der erste Teil dieser internationalen Retrospektive zu sehen war.

Lorenza Böttner, die mit Füßen und Mund arbeitete, verwendete Fotografie, Zeichnung, Tanz, Installation und Performance als ästhetische Ausdrucksmittel. In ihren Werken widersetzt sie sich den Prozessen der Entsubjektivierung und Entsexualisierung, dem Wegsperrern und Unsichtbarmachen von funktional anderen und Transgenderkörpern.

Sie wurde 1959 als Ernst Lorenz Böttner in eine deutsche, nach Chile emigrierte Familie geboren. Mit acht Jahren erlitt er einen schweren Unfall, durch den er beide Arme verlor. Er wurde vom medizinischen Regime als behindert eingestuft und in Deutschland, wo er nach dem Unfall mit seiner Mutter hinzog, gemeinsam mit den sogenannten „Contergan-Kindern“ institutionalisiert. 1978 begann er sein Studium an der Gesamthochschule (heute Kunsthochschule) Kassel. Sie änderte ihren Namen in Lorenza Böttner und erweiterte ihre zeichnerische und malerische Praxis durch die Einbeziehung von Tanz, Performance, Fotografie und Modedesign. Lorenza Böttner starb an einer HIV-bedingten Krankheit nach 16 Jahren intensiver Kunstproduktion.

Eine kleine Auswahl von Lorenza Böttners Arbeiten war 2017 auf der documenta 14 in Kassel zu sehen. Für die Ausstellungen in Barcelona und Stuttgart wurde ein Großteil der eingelagerten Werke erstmals umfassend gesichtet und katalogisiert. In Stuttgart handelt es sich um die bislang umfangreichste Präsentation ihrer Werke. Neben Zeichnungen, Pastellen und Ölmalereien umfasst sie eine Reihe von Videos, die ihre Performances dokumentieren bzw. ihrer Person gewidmet sind.

Die Ausstellung zeugt von Böttners rigorosem und bedingungslosem Eintreten für die Sichtbarkeit von nicht normativen Körpern. Zugleich ist sie eine Reise in die ebenso bemerkenswerte wie einzigartige Welt einer Künstler*in, deren Bestimmung es zu sein scheint, zu einer Klassikerin des 20. Jahrhunderts zu avancieren: als unverzichtbarer Beitrag zur Kritik an der Normalisierung des Körpers und des sozialen Geschlechts.

Introduction

From February 23 until July 28, 2019, the Württembergischer Kunstverein presents the first monographic exhibition dedicated to the work of Lorenza Böttner (Punta Arenas, Chile, 1959 – Munic, Germany, 1994). Curated by philosopher, curator and transgender activist Paul B. Preciado, this project is co-produced with La Virreina Centre de la Imatge in Barcelona, shown until February 3, 2019.

Lorenza Böttner, who painted with her feet and mouth and who used photography, drawing, dance, installation and performance as means of aesthetic expression, defies processes of desubjectivation and desexualisation, internment and invisibilisation to which transgender and functionally diverse bodies are subjected.

Born as Ernst Lorenz Böttner in 1959 into a German family living in Chile, he suffered an accident when he was eight years old, which resulted in the loss of both his arms. Considered as disabled by the medical regime, he was institutionalised with the "Contergan Children" in Germany where he moved with his mother after the accident. In 1978, he became a student at the Gesamthochschule (today the Kunsthochschule) Kassel. She changed her name to Lorenza Böttner and further developed her artistic practice of drawing and painting through the incorporation of dance, performance, photography, and fashion design. Lorenza Böttner died of HIV related causes after 16 years of intense art production.

A small selection of Lorenza Böttner's artwork was on show in 2017 at documenta 14 in Kassel. For the exhibitions in Barcelona and Stuttgart, a large share of the stored works have been viewed and catalogued for the first time. The Stuttgart show will be the most comprehensive presentation of her work to date. Next to drawings, pastels, and oil paintings, it presents a series of videos that document her performances and the artist's life.

The exhibition is an irreverent and dynamic showcase of the rights of transgender and functionally diverse people, and a journey into the unique, remarkable work of an artist who is destined to become a classic of the twentieth century—making an indispensable contribution to the criticism of the normalization of the body and of the social gender.



ohne Titel / untitled,
1982, schwarz-weiß
Fotografie / black and
white photography



ohne Titel / untitled,
1982, schwarz-weiß
Fotografie / black and
white photography

Das Werk von Lorenza Böttner – einer Künstler*in, die mit Mund und Füßen malte und Fotografie, Zeichnung, Tanz, Installation und Performance als ästhetische Ausdrucksmittel einsetzte – wurde von der vorherrschenden Kunstgeschichtsschreibung noch bis vor kurzem übersehen, ist aber heute als unverzichtbarer Beitrag zur Kritik an der Normalisierung des Körpers und des sozialen Geschlechts im späten zwanzigsten Jahrhundert in den Vordergrund gerückt. Die Arbeiten der Künstler*in sind Widerstandsübungen gegen einen medizinischen und exotisierenden Blick, der den funktional andersartigen oder auch den Trans-Körper auf den Status eines Typus oder eines Objekts reduziert. Dabei sind die zum Einsatz kommenden Mittel der Selbstfiktion, der dissidenten Imitation visueller Stile aus der Kunstgeschichte und der Körperexperimente nicht das einzige Charakteristikum eines Werks, in dem sich überdies Kritik an der Trennung zwischen den Geschlechtern, zwischen den Disziplinen von Malerei, Tanz, Performance und Fotografie, zwischen männlich und weiblich, Objekt und Subjekt, zwischen aktiv und passiv sowie göltig und ungöltig artikuliert.

Diese Ausstellung, die eine Vielzahl von Arbeiten zusammenführt, ist der zweite Teil der ersten internationalen Retrospektive, die der Künstler*in gewidmet ist.

Wie muss ein Repräsentationsrahmen beschaffen sein, in dem sich ein Körper als menschlich sichtbar machen kann? Wer hat das Recht zur Repräsentation? Wer wird repräsentiert? Kann ein Bild einem Körper politische Handlungsmacht gewähren oder verweigern? Welches Bild muss ein Körper von sich schaffen, damit er zum politischen Subjekt wird? Gibt es einen ästhetischen Unterschied zwischen einem Bild, das mit der Hand, und einem, das mit dem Fuß gefertigt wurde, oder liegt dieser Unterschied in einem Machtverhältnis? All das sind Fragen, die von Lorenza Böttners bildnerischer und performativer Arbeit aufgeworfen werden.

Die Kunst des Lebens

Bei dieser Künstler*in ist es unabdingbar, mit der Biografie zu beginnen, die zugleich als vitalistisches Manifest zu verstehen ist, denn die hartnäckigste Praxis in ihrem Werk ist die Verwischung des Unterschieds von Leben und Kunst. Lorenza Böttner wurde am 6. März 1959 in Punta Arenas, Chile, in eine Familie deutscher Migrant*innen geboren. Bei der Geburt dem männlichen Geschlecht zugeteilt, wurde sie im chilenischen Register als Ernst Lorenz Böttner Oeding eingetragen. Im Alter von acht Jahren erlitt Ernst Lorenz, als er einen Strommasten hinaufkletterte, um an ein Vogelnest zu kommen, einen folgenschweren elektrischen Schlag. Mehrere Tage war es ungewiss, ob er überleben würde. Nachdem ihm beide Arme amputiert worden waren, hatte Ernst einen langen, schmerzhaften Krankenhausaufenthalt zu durchleiden, bei dem er erfolglos versuchte, sich umzubringen. Diese Beziehung zwischen Schmerz und Tod, die sich später in Hedonismus und *Verherrlichung* des Lebens verwandelte, war ausschlaggebend dafür, dass *sein/ihr* Körper zu einem *seiner/ihrer* Hauptwerke wurde: ein verletzliches, neobarockes Denkmal des Lebens.

1969 brachte ihn seine Mutter nach Deutschland, wo er Zugang zu spezialisierten Therapien erhielt. Mit einem Körper ohne Arme wurde Ernst Lorenz zunächst im Rehabilitationszentrum Heidelberg als behinderter Mensch institutionalisiert und anschließend an der Orthopädischen Rehabilitationsklinik Lichtenau an der Seite sogenannter Contergan-Kindern ausgebildet. Das zwischen 1957 und 1963 als Beruhigungsmittel für schwangere Frauen verschriebene Medikament auf Thalidomidbasis (in Deutschland unter dem Handelsnamen Contergan vermarktet) führte dazu, dass Hunderttausende Säuglinge mit verändert ausgebildeten Gliedmaßen auf die Welt kamen. Die Auswirkungen des Medikaments zogen in Deutschland nicht nur die Einrichtung spezialisierter Lernzentren nach sich, sondern machten bald auch das „Contergan-Kind“ zu einer Pop-Ikone der 1960er Jahre. „Der größte Komponist der Gegenwart ist das Contergan-Kind“, erklärte Joseph Beuys in seiner Performance mit dem Titel *Infiltration Homogen für Konzertflügel*, die für Lorenza später zu einem Referenz-Werk werden sollte. Der Ausdruck „Contergan-Kinder“, mit dem die Generation der von dem Medikament Betroffenen belegt wurde, verwies darauf, dass diese Kinder aufgrund der durch die Arznei verursachten körperlichen Veränderung weder als Menschen noch als Kinder ihrer Mütter betrachtet wurden. Als Invalide und deformierte Individuen spektakulär gemacht, waren die „Contergan-Kinder“ die Symbolkörper einer pharmako-pornografischen kapitalistischen Transformation, die im Westen nach dem Zweiten Weltkrieg einsetzte: Die „Contergan-Kinder“ waren als uneheliche Kinder der Pharmaindustrie und der Medien das neue Lumpenproletariat der Konsumgesellschaften. Es war diese verwünschte, subalterne Wiege, in der Lorenza Böttner geboren wurde.

Lorenza ist aus dem Widerstand gegen die Umwandlung von Ernst Lorenz in ein „Contergan-Kind“ hervorgegangen: Sie

lehnte die Prothesen-Arme ab, die ihren Körper zu einem vermeintlich als „normal“ erachteten Körper rehabilitiert hätten; sie verweigerte eine Erziehung als behindertes Kind und verbrachte die meiste Zeit mit Zeichnen, Malen und Tanzen.

Lorenzas Geburt

Sich gegen die medizinische Diagnose und die gesellschaftlichen Erwartungen stellend, die eine Zukunft der „sozialen Inklusion“ als Behinderter versprochen, bewarb sich Ernst Lorenz an der Gesamthochschule Kassel (heute Kunsthochschule Kassel) und studierte dort von 1978 bis 1984 bei Harry Kramer. Der Einfluss Kramers, der als Bildhauer kinetische Skulpturen schuf sowie als Tänzer, Choreograph und Performer wirkte, auf Lorenzas Entscheidung, Tanz und Performance in den Prozess der Bildproduktion einzubeziehen, ist unbestreitbar.

Noch während des Kunststudiums in Kassel änderte Ernst Lorenz seinen Namen in Lorenza und nahm eine in der Öffentlichkeit als weiblich kodierte Identität an. Daraufhin begann sie mit visuellen und performativen Erkundungen, in deren Rahmen das Selbstporträt und Tanz als Techniken experimenteller Konstruktion dienten. Im Jahr 1984 beinhaltete ihr Examensprojekt an der Kunsthochschule Kassel die präzedenzlose Verwendung des Selbstporträts als dissidente Verkörperung der Norm. Es handelte sich um ein großes Wandgemälde auf Leinwand, bei dem Fußabdrücke wie impressionistische Pinselstriche eingesetzt wurden. Das noch im selben Jahr erstmals im Ausstellungsraum der Schule gezeigte Wandbild kehrte 2017 in die Stadt zurück, wo es während der documenta 14 eine der emblematischen Flächen bei der Ausstellung im Großen Saal der Neuen Galerie einnahm.

Für Lorenza war das Transvestieren von Bildern der Norm ein Requiem zur Auflösung eben dieser Norm. Die Zeichnungen, Drucke, Gemälde und Performances, die sie in den intensiven sechzehn Jahren ihres künstlerischen Lebens (1978 bis 1994) erschafft und aufgeführt hat, zeigen sie in einer Vielzahl von Positionen, die sie nicht nur hinsichtlich biologischem und sozialem Geschlecht, sondern auch in Geschichte und Zeit einnahm: eine elegante viktorianische Dame, ein muskulöser junger Mann mit Glasarmen, eine Ballerina, ein Punk-Mädchen, eine griechische Statue, eine Flamenco-tänzerin, Batmans Braut, Miss World, eine Sexarbeiterin, ein Model, ein Reisender, eine stillende Mutter, ein junger BDSM-Enthusiast, ein Ephebe mit Ikarusflügeln usw. Lorenza interessierte sich eher für die Gleichzeitigkeit von Verkörperungen als für eine statisch gedachte Identität. Ihr Transvestismus stellte keine Nachahmung von Weiblichkeit als Identität dar – es war nicht ungewöhnlich, sie mit Bart oder nackt zu sehen –, sondern eine Erweiterung des gestischen Repertoires des Körpers, eine Erweiterung seiner Handlungsmöglichkeiten. So gesehen kann ein Foto, in dem sie mit Bart und Brusthaaren nackt vor einem gemalten Selbstbildnis

posiert, auf dem sie sich mit glatter Haut und weiblichen Brüsten porträtiert hat, als emblematisch gelten. Beide Gesichter schauen den Betrachter direkt an. Beide behaupten: Ich bin Lorenza. Weil Lorenza Übergang und nicht Identität war. Anstatt von Transvestismus wäre es angemessener, von Übergangspraktiken zu sprechen, die als Gegen-Lerntechniken fungieren, durch die der Körper und die Subjektivität, die als „behindert“ oder „krank“ gelten, das Recht beanspruchen, ihre eigenen Lebenspraktiken zu vertreten und zu erfinden. Von daher wäre es ungenau zu sagen, Lorenza würde in einem Akt der Travestie Füße und Mund zu Händen machen, oder der Künstler würde sich als Frau verkleiden, sondern vielmehr müsste man sagen, dass sie einen anderen Körper, eine andere künstlerische Praxis und ein anderes Geschlecht erfindet: weder behindert noch normal, weder männlich noch weiblich, weder Malerei noch Tanz.

Die Politisierung der Freaks: von der Körperbehinderung zum Crip-Pride

Neben dem Selbstbildnis im impressionistischen Stil schloss Lorenza 1984 ihr Studium in Kassel zudem mit einer Abhandlung ab, die den Titel *Behindert?!* trug, und in der sie den Ort untersuchte, den der nicht-konforme Körper in der künstlerischen Repräsentation eingenommen hatte. Die Abhandlung, die eine in der ersten Person geschilderte Chronik ihres Unfalls, die Heilungsvorgänge und die Prozesse des Malen- und Tanzenlernens umfasst, kritisiert die normative Repräsentation des nicht-konformen Körpers und plädiert für eine künstlerische Praxis, die in der Lage ist, einen Körper ohne Arme als sozialen und künstlerischen Akteur anzuerkennen.

Bis zur Renaissance galt der funktional andersartige Körper, eingeschrieben in eine theologische Epistemologie, als ein widernatürliches Monster, das zu eliminieren war oder als Gegenstand gesellschaftlichen Spotts fungierte. Während der industriellen Revolution vollzog sich ein Wandel im politisch-visuellen Regime: Der funktional andersartige Körper wurde nun als Objekt der wissenschaftlichen Forschung und der institutionellen Internierung betrachtet, wurde zu einem „Typus“, für den die Gesellschaft Abhilfe und Rehabilitation durch plastische Chirurgie und adaptive Prothesen einforderte. Die industrielle Revolution erfand einen neuen produktiven Körper, eine neue Materialität, in der der Hand und insbesondere der männlichen Hand eine zentrale Rolle als Organ zukam, das eine Verbindung von Körper – als Produktivkraft – und Maschine ermöglichte. In diesem Kontext entstand das mit Defizienz und Behinderung konnotierte Modell: Ein Körper, dessen Hände verstümmelt sind, ist ein Körper, den der heterosexuelle Kapitalismus für unproduktiv und asexuell hält.

Im Widerstand gegen dieses politisch-sexuelle Modell und durch den doppelten Prozess der künstlerischen und geschlechtlichen Rehabilitation sah sich Lorenza in der Lage, eine zugleich

abweichende und erwünschte Körperlichkeit zu konstruieren: Einerseits ging es um die Resexualisierung eines Körpers, der durch den medizinischen und institutionellen Diskurs entsexualisiert worden war. Es war das Bedürfnis, der Orthopädie der Norm zu entkommen und das politische Potenzial der verschiedenen Gesten eines funktional andersartigen Körpers zu aktivieren, was Lorenza dazu führte, von der Malerei zum Tanz und sogar zur Herstellung ihrer eigenen Kleider überzugehen. Andererseits forderte Lorenza politische Gleichheit über alle künstlerischen Praktiken hinweg, unabhängig davon, ob sie mit den Händen oder mit anderen lebenden oder technologischen Organen ausgeführt wurden.

Die Abhandlung wurde von einem Performance-Projekt mit dem Titel *Lorenza, das Wunder ohne Arme*. Freaks begleitet. Gegenstand ihrer Recherchen waren die Freak-Shows auf der Leipziger Messe, das Tivoli in Kopenhagen, der Prater in Wien, die zahlreichen Panoptiken (Wachsmuseen) in Deutschland und Österreich, die Egyptian Hall im Piccadilly Circus in London und das Théâtre des Variétés in Paris.

Die Freak-Show war für die moderne Fiktion der Behinderung ein entscheidendes Projekt, hatte sie doch den nicht-konformen Körper an den Rändern des Menschseins positioniert und ihn gleichzeitig als Teil eines sozialen Spektakels eingebracht. Sie bildete einen Moment des Übergangs zwischen dem theologischen Regime, in dem der nicht-konforme Körper als Monstrum angesehen wurde, und dem der wissenschaftlichen Forschung und der Behindertenindustrie, das ihn in ein Objekt verwandelte. Innerhalb dieses engen Sichtbarkeitsrahmens – zwischen der populären Spektakularisierung des Körpers in Freak-Shows und dem Regime medizinischer Produkte, die den Körper als kranken Körper sichtbar werden ließen – versuchte Lorenza zu handeln. Obsessiv beschäftigte sie sich immer wieder mit den Bildern aus dem 1932 von Tod Browning gedrehten Film *Freaks*, sammelte Freak-Show-Poster und nahm Freak-Motive in ihre Aufführungen auf.

In den *1970er Jahren*, als Ernst Lorenz heranwuchs, wurde die körperliche Andersartigkeit in der Behindertenpolitik der Bundesrepublik als individuelles und funktionales Defizit hinsichtlich Arbeit und Produktivität definiert. Um eine Integration zu ermöglichen, war es erforderlich, dass der behinderte Körper mit Hilfe von Prothesen, die zu seiner visuellen Normalisierung und seiner Anpassung an den Produktionsprozess beitragen sollten, rekonstruiert wurde.

Gegen diese medizinische Erzählung versuchte Lorenza, ihren Körper, ihre Subjektivität und ihre künstlerische Produktion in eine politische Linie von armlosen Malern einzuschreiben, die von Thomas Schweiker bis Louis Steinkogler reichte. Am meisten jedoch schien sie sich mit Aimée Rapin, deren Werk 1889 zur Attraktion der Pariser Weltausstellung wurde, zu identifizieren. Rapins eminent feminine Themen, ihre Blumenkompositionen, die Aufmerksamkeit für die Haare in ihren Porträts usw. waren Motive, die in Lorenzas malerischem Werk ständig aufschienen. Während ihrer Reisen nach New York in den

1980er und 90er Jahren nahm sie zusammen mit Sandra Aronson aktiv am Disabled Artists Network teil, kritisierte aber die karitativen und humanistischen Modelle, in denen behinderte Menschen nur als randständige Künstler und Künstlerinnen vorkamen. Im Gegensatz zu den meisten Mitgliedern des Netzwerks verstand Lorenza das Verhältnis zwischen Hand und Fuß, zwischen medizinisch-pornografischem und künstlerischem Blick als Machtkampf.

So wie feministische Künstlerinnen Kunstwerke als konzeptionellen Raum nutzen, um Darstellungen des weiblichen Körpers als Objekt des heterosexuellen Blicks zu verhandeln, hinterfragten Lorenzas Arbeiten die Technologien der Normalisierung, Objektivierung und Institutionalisierung, die dazu führten, dass ein funktional andersartiger Körper als behindert konstruiert wurde. In diesem Sinne ist heute in den Arbeiten von Jennifer Miller, Del LaGrace Volcano, Mat Fraser, Amanda Baggs und Park MacArthur eine Fortsetzung von Lorenzas Pionierarbeit zu sehen.

Das Gesicht, das keines ist

So wie Lorenza die Straßenfläche in einen neuen malerischen und performativen Raum verwandelt hatte, verwandelte sie auch ihre Haut in eine Leinwand, die es ihr ermöglichte, die auferlegte Norm und Identität in einem kritischen Dialog umzuformulieren. Viele von Lorenzas „Tanzbildern“ und Performances begannen mit einer Gesichtsbemalung. Sie hielt den Pinsel mit dem Fuß und zeichnete die Konturen ihrer Augen neu, bedeckte ihre Wangen und Stirn mit Dreiecken oder zeichnete Linien, die das Gesicht unterteilten. Der Begriff des Transvestismus ist zu eng und zu konventionell trivial, um damit die durch diesen Prozess in Gang gesetzte fortwährende Löschung und Neuschreibung des Gesichts beschreiben zu können. Indem die Künstler*in das Gesicht in eine Schreibfläche verwandelte, machte sie es als Ort von Identität – von Geschlecht, Rasse, Menschheit – untauglich und erklärte es als sozial konstruierte Maske, die sie neu zu konturieren half.

Im Jahr 1983, dem Jahr ihres Abschlusses an der Kunsthochschule Kassel, schuf sie eine Fotoserie mit dem Titel *Face Art*, in der das Gesicht Ausgangspunkt einer endlosen Metamorphose ist. Nacheinander erscheinen Masken des Weiblichen und Männlichen, mit Variationen, die auf andere Zeiten und Orte anspielen. Das Gesicht wird entmenschlicht, animalisiert oder durch Linien umgestaltet, die an Stammeszeichen erinnern. Dabei waren Pigmente nicht die einzigen Substanzen, mit denen Lorenza malte. Sie benutzte Kopfhare und Körperhaare – Bart, Augenbrauen – als formale und farbliche Motive, um ein Gesicht zu konstruieren, das keines ist.

Im Gegensatz zu den postmodernen Strategien von Cindy Sherman und Orlan beruht das vermehrte Aufkommen von Masken in Lorenzas Arbeit nicht auf einer zufälligen Kombination von sozialen Zeichen oder von historischen und kulturellen Referenzen. Ihre Selbstporträts gehören zu einer künstlerischen

Linie, die die selbstfiktionalisierende Fotografie gegen die disziplinierende Fotografie einsetzt. Wie Claude Cahun, Jürgen Klauke, Michel Journiac, Suzy Lake und Jo Spence nutzte Lorenza das Selbstporträt als Technik des Widerstands gegen die Kolonial-, Medizin- und Polizeifotografie, bei der das Bild dazu diente, den „Anderen“ zu identifizieren und ihn als primitiv, krank, behindert, abweichend oder kriminell zu konstruieren. Auf diese Taxonomien Bezug nehmend experimentierte sie mit der Herstellung von abweichenden Gesichtern. Ständige Variation führt letztlich zur Desidentifikation und beschreibt eben keine Suche nach einer im einfachen Sinne weiblichen Identität. Lorenzas Masken kritisieren die systematische Auslöschung des Trans-Crip-Körpers als politisches Subjekt, seine Exotisierung oder seine Reduktion auf Krankheit und machen gleichzeitig Pluralität, Transformation und Relationalität als tiefe Strukturen der Subjektivität geltend.

Die Auslöschung des Gesichts und die Umwandlung in eine Maske wird bis an die Grenze getrieben in einem Foto, in dem das gesamte Gesicht, wie bei einer Arbeit von Kasimir Malewitsch, schwarz übermalt ist. Lorenzas Gesicht verschwindet mit einem sardonischen weißen Lächeln und wird zu einer komischen theatralischen Maske, die an einem verstümmelten Körper hängt. Wer hat das Recht zu lachen? Wer hat das Privileg zu schauen? Wer kann gesehen werden? Wer bleibt verborgen?

Das Museum der Begierde und Melancholie

Während Lorenzas Fotos und Ölbilder in ihrer überwiegenden Mehrheit Selbstporträts sind, dokumentieren ihre Wachsmalereien die verschiedenen Orte, die sie ab 1984 besucht hat. So porträtierte sie das Leben des politisch-sexuellen Lumpenproletariats des späten zwanzigsten Jahrhunderts in den Städten, in die sie reiste. In ihren Bildern wird eine Galerie von gesellschaftlich benachteiligten Figuren sichtbar, mit denen sie, indem sie sie zeichnete, eine Allianz eingeht: Amsterdamer Prostituierte, Afroamerikaner als Objekt der Polizeigewalt in New York, lesbische Sexualität im Schatten des männlichen Blicks sowie schwule Sexualität. In diesen chorischen Fresken erscheint und verschwindet die Figur von Lorenza, die sich mit anderen Körpern und anderen Leben überblendet, so dass all diese Körper auch der ihre sind.

Die Wachs- und Pastellmalereien, die größtenteils auf der Straße entstanden sind, zeichnen sich durch die Art ihrer Ausführung sowie ihren thematischen Inhalt und ihren Dialog mit der Kunstgeschichte aus. Mund- und Fußmaler, die zu anderen mit den Händen arbeitenden Künstlern in einer subalternen Beziehung stehen, sind gezwungen, auf der Straße zu malen, realistische Techniken zu wählen und, um ihre „Fähigkeit“ zu demonstrieren, die Kunstkonventionen aller Epochen nachzuahmen. Auch diese Position gibt Lorenza nicht einfach auf. Stattdessen okkupiert sie sie auf exzentrische Weise. Ihre

Malerei nimmt einen kritischen Dialog mit der Kunstgeschichte auf und queert sie. Sie verwandelt den Akt der Malerei im öffentlichen Raum in eine vitalistische Tanzperformance und ein Trans-Crip-Happening.

Hier ist eine doppelte Verzerrung am Werk – eine, die aus der Perspektive entsteht und eine andere, die aus der Einführung der Präsenz des subalternen Körpers in die Repräsentation hervorgeht. Zum einen hängen die beiden wesentlichen Größen von Lorenzas Arbeiten – große Pastellformate oder kleine Bleistift- oder Federzeichnungen – vor allem mit den folgenden Produktionsweisen zusammen: Beim Malen mit dem Fuß ist das Werk in einem Abstand von mehr als anderthalb Metern vom Auge positioniert, während der Mund mit sich bringt, dass das Malen in einem Blickabstand von weniger als 50 Zentimetern stattfindet. Zum anderen verspürte Lorenza das Bedürfnis, die gesamte Kunstgeschichte zu queeren, sie von ihrer eigenen subalternen Position ausgehend zu verzerren. In der Art eines queeren Manierismus umfasst Lorenza Böttners Museum des Begehrens und der Melancholie unter anderem fauvistische, expressionistische, impressionistische, kubistische und neo-realistische Versionen von armlosen Ballerinen à la Degas, schwulen Saunen im Stil von Michelangelo oder Ingres, Punk-Prostituierten, die von Toulouse-Lautrec stammen könnten, expressionistischen Disco-Szenen der 1980er Jahre oder an Goya gemahnende Selbstporträts als armlose Mutter, die ihr Kind stillt.

Der Körper als soziale Skulptur

In vielen von Lorenzas Werken ist das zweifache Verhältnis von Verkörperung der Norm einerseits und Kritik an der Norm andererseits präsent: Der griechische Skulpturenkanon dient als öffentlicher Referenzpunkt, anhand dessen sich die Ideale von Vollkommenheit, Schönheit und Wert in Frage stellen lassen. In den 1980er Jahren produzierte Lorenza in verschiedenen Performances, in denen sie ihre Verstümmelung als biokulturelles Material heranzog, eine Skulptur, die den klassischen Werken *Venus von Milo* und *Nike von Samothrake* nachempfunden ist. Der Bezug auf die griechischen Skulpturen erfolgte unter anderem wegen der Spannung, die zwischen einem verstümmelten Körper und einem Schönheitskanon, zwischen einer Ruine und einer Norm entsteht. So ließ Lorenza beispielsweise 1986 in New York, zunächst bei einem informellen Treffen von Künstlern in East Village und dann bei einem Wohltätigkeitskonzert am Hunter College, ihren Körper solange mit einer feinen Gips-schicht umkleiden, bis er in die *Venus von Milo* verwandelt war.¹ Nach Ansicht des chilenischen Schriftstellers Pedro Lemebel federte ihre Performance den Schlag auf die Schultern ab und travestierte die Augenfälligkeit der Verstümmelung in griechische Chirurgie. Zur armlosen Skulptur zu werden, war jedoch nicht die alleinige Absicht der Künstler*in, sondern sie entschied sich, indem sie auf ihrem Oberkörper Brüste formte und ihr Haar der griechischen Göttin entsprechend kämmte, auch Aphrodite zu

¹

Die gleiche Performance wurde 1987 in der Alabama-Halle in München und 1988 beim Tonight Performance Festival in der Lothringerstraße, ebenfalls in München, aufgeführt.

verkörpern. Die Geschlechterspannung zeigt sich deutlich in der Diskontinuität zwischen dem weiblichen Torso und der kleinen Linie der Körperbehaarung, die vom Nabel bis unter die Tunika reicht. Von Interesse ist hier jedoch nicht so sehr die Steinwerdung der Künstler*in, sondern der Prozess der Zerstörung einer Skulptur, die als gesellschaftlich normalisierende orthopädische Gussform fungiert. So weicht der anfängliche Moment der Verkörperung des Kanons, der Moment, in dem sich die Künstler*in in eine Skulptur verwandelt, einer ätzenden Kritik an der Rolle der Kunst bei der gesellschaftlichen Normalisierung des weißen, validen, heterosexuellen, cis-gender² Körpers. Auf einem mobilen Podium stehend wurde Lorenza als Venus aus der Tiefe der Bühne in deren Zentrum geschoben, wo sie die direkte Begegnung mit dem öffentlichen Blick suchte. In diesem Moment öffneten sich die Augen der Skulptur, sahen neugierig auf das Publikum und fingen zu sprechen an: „Was würdest du denken, wenn Kunst zum Leben erwacht?“, fragte Lorenza, die vom Podium herunterkam und vor dem Publikum tanzte. Das war ein konstituierendes Moment, in dem die Beziehungen zwischen Macht und Blick im öffentlichen Raum neu organisiert wurden: Gegen die Passivität und Stille gerichtet, die dem funktional andersartigen Körper auferlegt werden, sind Tanz und Stimme Techniken gesellschaftlicher Ermächtigung, die auf die Vergrößerung der Handlungsmacht abzielen.

Malen als performative trans-crip-guerilla-aktion

Für Mund- und Fußmaler war die Straße, zumindest ab dem neunzehnten Jahrhundert, sowohl Arbeitsplatz als auch Raum zum Betteln, waren doch Galerien und institutionelle Räume nur für jene hegemonialen Künstler*in bestimmt, die mit den Händen arbeiteten. In demselben Jahrzehnt, in dem feministische Praktiken und nicht-weiße Künstler*in den patriarchalischen und kolonialen Unterbau des als demokratische Institution gedachten Museums in Frage zu stellen begannen, verwandelte Lorenza die Straße in ein improvisiertes Atelier, in eine Galerie und ein Museum, und machte dieses „Außen“ zu einem Ort der Kreation und politischen Rehabilitation für eine armlose Künstler*in. Lorenzas Bildaussagen sind nicht nur revolutionär, weil sie einen anderen Körper darstellen, sondern auch, weil sich in ihnen die Erfindung eines neuen Ausdrucksraums artikuliert. Es geht dabei nicht nur darum, die Machtpositionen umzukehren, sondern einen Raum zu erfinden, in dem die Widersprüche der etablierten Ordnung sichtbar gemacht werden können.

Tatsächlich war es 1982, während der documenta 7 – der kontroversen internationalen Ausstellung unter der Leitung von Rudi Fuchs, bei der Werke von Mund- oder Fußkünstler*innen außen vor blieben –, als Lorenza, die noch studierte, die Straßen von Kassel in einen Guerilla-Ausstellungsraum verwandelte, in dem sie ihre Erinnerungen sichtbar machte.

²

Cis-gender: Wenn das bei der Geburt zugewiesene Geschlecht mit dem sozialen und psychologischen Geschlecht zusammenfällt. Cis-gender ist das Gegenteil von Transgender.

Mitten auf der belebtesten, zum berühmten Fridericianum führenden Straße stehend, mit nur einem Blatt Papier und Pastellkreiden auf dem Boden, malte und tanzte sie und entblößte zur Überraschung der Passanten ihren armlosen Körper. Lorenza erfand ein neues Genre der künstlerischen Intervention, das sie versuchsweise als „Tanzmalerei“ oder „Pantomimenmalerei“ bezeichnete. Die Künstler*in suchte jene Nähe zum Publikum, die nur die Straße zulässt. Die Straße, ein prekärer, konflikträchtiger Raum, wird zudem zu einem Ort, an dem das Publikum die Art und Weise, wie es einen Körper oder eine Leinwand betrachtet, verlernt beziehungsweise neu erfährt.

Lorenzas Bilder, die nicht durch einen Rahmen von der Straße getrennt sind, sind als Teil einer direkten Aktion und als Kunstwerke des öffentlichen Lebens zu verstehen. Ihre Bildwerke sind das materielle Überbleibsel einer urbanen Intervention, in der die öffentliche Aktion des Trans-Crip-Körpers ebenso wichtig ist wie das vollendete Bild und in diesem Sinne besitzen sie eine größere Nähe zu den performativen Werken zeitgenössischer Künstler wie Suzanne Lacy, Coco Fusco, Annie Sprinkle, Beth Stephens, Guillermo Gómez Peña und Tania Brugera oder zu den muralen Interventionen von Keith Haring.

1984 begann Lorenza eine Reihe von Reisen in die Vereinigten Staaten und nach Europa, bei denen sie Hunderte von „Tanzmalereien“ und zahlreiche Aufführungen absolvierte. Mit einem „Disabled artist“-Stipendium ausgestattet zog sie nach New York, um Tanz und Performance an der New York University Steinhardt zu studieren. 1985 präsentierte sie an der New York University Lorenzas Unfall und Das Leben sowie in der Washington Square Church Angst vor persönlichem Kontakt. Bei der Sichtung ihres Archivs überrascht die große Menge an Künstler*innennamen und Kontaktdaten, die Lorenza am Ende ihrer Zeit in New York in ihrem Tagebuch verzeichnet hatte. Vielleicht kam sie so mit Joel-Peter Witkin und Robert Mapplethorpe in Kontakt, für die sie als Model posierte. Die so entstandenen Bilder unterscheiden sich radikal von denen, die Lorenza selbst von sich gemacht hat, insofern sie die Künstler*in als fantastisches Monster zeigen und somit stark auf eine exotisierende Darstellung setzen.

Petra und die Olympiade der Normalisierung

Dass diese Ausstellung in Barcelona begann, liegt an der Bedeutung, die die katalanische Stadt für das Leben der Künstler*in hatte. Lorenza kam erstmals in den 1980er Jahren nach Barcelona, wo sie mit zahlreichen Künstlern Kontakte knüpfte. So kam es, dass sie zu Petra wurde, dem von Mariscal entworfenen Maskottchen für die Paralympischen Spiele 1992. Auch hier spielte sie mit der Spannung, die zwischen der Verkörperung des Repräsentationsobjekts eines disziplinarischen Blicks und dem Widerstand gegen diesen Blick durch eine dissidente Performance entsteht. Paradoxerweise verschwand Lorenzas funktional andersartiger Körper, der doch die Paralympics repräsentieren sollte, unter der

voluminösen Verkleidung als Petra. Durch Petra wurde Lorenza deaktiviert und in eine Invalide verwandelt.

Das Petra-Maskottchen war, indem es Körper und Gesicht verbarg, an sich schon infantilisierend und entsubjektivierend. Aber Lorenza sah in Petra die Möglichkeit, behinderte Identität durch Trans-Verkörperung zu untergraben. Am Ende der Zeremonie der Paralympischen Spiele balancierte Petra auf dem Rücksitz eines Motorrads, das im Stadion Runden drehte. In eine Cartoonfigur mit riesigem Kopf und kurzem Rock verwandelt, verknipte sie sich Lorenza – die von den Kommentatoren als „Lorenzao Böttner, ein chilenischer Athlet und Künstler“ begrüßt wurde – die athletische Pirouette und tanzte, einen Blumenstrauß im Fuß haltend, mit femininem Ausdruck: „Sie ist Cobis Freundin“³, schlossen die Journalist*innen. Petra, das letzte öffentliche Gesicht von Lorenza, war – in den 1990er Jahren – das Symbol des Triumphs einer postmodernen inkludierenden Diversitätspolitik, der TV-Spendengalas und der Behindertenindustrien, in denen der funktional andersartige Körper um den Preis der sozialen Unterwerfung in die Gesellschaft aufgenommen wurde: Individuelles Heldentum, prothetische Neuanpassung und sportliche Leistung hielten den nicht konformen Körper in einer Position politischer Subalternität.

Eine positivere Lösung erfuhr das Spannungsverhältnis zwischen Normalisierung und somatopolitischer Subversion, als Lorenza akzeptierte, zum sichtbaren Bild der Firma Faber Castell zu werden. Der von Michael Stahlberg produzierte Werbeclip zeigte Lorenza als geistig kranke Person in einer Zwangsjacke, die versucht, aus einer psychiatrischen Einrichtung zu fliehen, indem sie mit den Füßen ein Fenster an die Wand ihrer Zelle zeichnet. Im selben Jahr produzierte Michael Stahlberg die Dokumentation *Lorenza Böttner: Portrait of an Artist (short Documentary)*. Der Film konzentriert sich auf Lorenzas Alltag als „Kunstwerk“ und zeigt die enge Beziehung zwischen Trans-Crip-Aktivismus und Kunst.

Nach ausgedehnten Reisen durch Europa und die Vereinigten Staaten, in denen sie zeichnete und performte, kehrte Lorenza nach Deutschland zurück. Sie hatte sich mit HIV infiziert und es ging ihr nicht gut. Die letzten Monate ihres Lebens bedeuteten einen Zusammenbruch der Cross-Gender-Prozesse, denen sie so viel Aufmerksamkeit gewidmet hatte. Körperlich geschwächt und nun auch physisch und finanziell von ihrer Familie abhängig, war Lorenza – mit kurzen Haaren und als Mann gekleidet – maskulinisiert und verlor, zum ersten Mal, weitgehend ihre politische oder künstlerische Handlungsfähigkeit. Im Januar 1994, im Alter von 34 Jahren, starb Lorenza in Deutschland an den Folgen von AIDS. Als zukunftsweisende Kritiker*in der Hegemonie von Künstler*in, die „mit den Händen malen“, und der Sichtbarkeitsrahmen, in denen Körper als normal oder pathologisch angesehen werden, ist Lorenza Böttners Werk heute eine unverzichtbare Referenz für die Konzeption von Visualität im einundzwanzigsten Jahrhundert.

**Trans-Crip-Wissen: Glauben Sie bloss nicht zu wissen,
wer ich bin**

Die Ausstellung versammelt zudem eine Reihe von Publikationen, Referenzen und Texten aus Trans- und Intersex-Bewegungen, des Independent Living Movement, der Antipsychiatrie und der Politik funktionaler Andersartigkeit, die versuchen, Wissen zu generieren, das auf subalternen körperlichen und neurologischen Positionen beruht. Über die Identitätspolitik hinaus ist Trans-Crip-Wissen eine radikale Kritik nicht nur am wissenschaftlichen und technischen Diskurs der humanistischen Ideologie, die Differenz als Krankheit begreift, sondern auch an den „Behindertenindustrien“, die Pflege und Prekarität zur Ware machen.



Face Art, 1983, schwarz-
weiß Fotografie / black and
white photography



Face Art, 1983, schwarz-weiß Fotografie / black and white photography

Overlooked by the dominant historiography of art until relatively recently, the work of Lorenza Böttner — an artist who painted with her mouth and feet, and who used photography, drawing, dance, installation and performance as means of aesthetic expression — emerges today as an indispensable contribution to the criticism of bodily and gender normalisation in the late 20th century. Exercises of resistance to a medical and exoticising gaze that reduces the functionally diverse or trans body to the status of specimen or object, her works are characterised not only by the use of self-fiction, the dissident imitation of visual styles from the history of art and bodily experimentation, but also by criticism of the disciplinary divide between genders, between painting, dance, performance and photography, between masculine and feminine, between object and subject, between active and passive, and between valid and invalid. This exhibition, which brings together more than one hundred works, is the first international retrospective dedicated to the artist.

In what frame of representation can a body make itself visible as human? Who has the right to represent? Who is the represented? Can an image grant or deny a body political agency? How can a body construct an image to become a political subject? Is there any aesthetic difference between an image made with the hand and another made with the foot, or does this difference lie in a power relationship? These are some of the questions that Lorenza Böttner's visual and performative work poses.

The Art Of Living

It is crucial to start with her biography, understood as a vitalist manifesto, because the most persistent practice in Lorenza's work is a blurring of the distinction between life and art. Lorenza Böttner was born on 6 March 1959 in Punta Arenas, Chile, into a family of German migrants. Assigned male at birth, she was recorded in the Chilean register as Ernst Lorenz Böttner Oeding. At the age of eight, Ernst Lorenz suffered a severe electric shock while climbing an electricity pylon in an attempt to get hold of a bird's nest. For several days after the accident, it was touch and go as to whether he would live or die. After the amputation of both his arms, Ernst underwent a long, painful process of hospitalisation, during which he unsuccessfully tried to commit suicide. That relationship between pain and death, which subsequently transmuted into hedonism and the exaltation of life, meant that her own body would become one of her main artworks: a vulnerable, neo-baroque monument to life.

In 1969, his mother took him to Germany so that he could have access to specialised therapies. An armless body, Ernst Lorenz was first institutionalised as a disabled person in the Heidelberg Rehabilitation Centre and then educated at the Lichtenau Orthopaedic Rehabilitation Clinic alongside the so-called "thalidomide children". Prescribed to pregnant women as a sedative between 1957 and 1963, the thalidomide-based drug (marketed under the trade name 'Contergan' in Germany) caused hundreds of thousands of babies to be born with modified limbs. The impact that this drug had in Germany led not only to the establishment of specialised learning centres, but also to the emergence of the "Contergan child" as a pop image of the 1960s. "The greatest contemporary composer is the Contergan child" declared Joseph Beuys in his 1966 performance entitled *Infiltration Homogen für Konzertflügel, der größte Komponist der Gegenwart ist das Contergankind* (Infiltration Homogeneous for grand piano [...]), which would later become a reference for Lorenza. The "Contergan children" expression, by which the generation of children affected by the drug became known, indicated that the process of bodily modification caused by this drug meant that they were considered neither human nor children of their mothers. Spectacularised as invalids and deformed individuals, the "thalidomide children" were the symbolic bodies of a pharmaco-pornographic capitalist transformation taking place in the West after the Second World War: illegitimate children of the pharmaceutical industry and the media, the "thalidomide children" were the new lumpen of the consumer societies. It was there, in that damned, subaltern cradle, where Lorenza Böttner was born.

Lorenza emerged from resistance to the process of transformation from Ernst Lorenz into a "thalidomide child": she rejected the prosthetic arms that would supposedly have rehabilitated her body into one deemed "normal"; she rejected being educated as a disabled child and spent most of her time drawing, painting and dancing.

Lorenza's Birth

Going against the medical diagnosis and social expectations that promised her a future of "social inclusion" as a disabled person, Ernst Lorenz was accepted into the Gesamthochschule Kassel (now a School of Art and Design) as a student from 1978 to 1984 under the supervision of teacher Harry Kramer. A sculptor of kinetic pieces as well as a dancer, choreographer and performer, Kramer had an undeniable influence on Lorenza's incorporation of dance and performance into the process of pictorial production.

While still an art student, it was in Kassel where Ernst Lorenz changed her name to Lorenza and assumed a publicly female identity. She then began a visual and performative exploration in which the self-portrait and dance served as techniques of experimental construction. Her degree project at the Kassel School of Art in 1984 involved the unprecedented use of the self-portrait as a dissident embodiment of the norm. It was a large oil on canvas mural painted using footprints like impressionist brushstrokes. The mural — shown for the first time in the school's exhibition room in the same year — returned to the city to take up one of the emblematic spaces at the exhibition in the great hall of the Neue Galerie during documenta 14 in 2017.

For Lorenza, transvesting herself in images of the norm was a requiem for undoing the norm. The drawings, prints, paintings and performances she did over the intense 16-year period of her life as an artist (1978 to 1994) show her occupying a plurality of positions, not only of sex and gender, but also in history and time: an Elegant Victorian lady, a muscular young man with glass arms, a ballerina, a punk girl, a Greek statue, a flamenco dancer, Batman's bride, Miss World, a sex worker, a model, a traveller, a breast-feeding mother, a young BDSM enthusiast, an ephebe with the wings of Icarus, etc. Lorenza was interested in the simultaneity of embodiments and not identity as a static place. Her transvestism was not mimicry of femininity as an identity — it was usual to see her with a beard or naked — but rather an enlargement of the body's gestural repertoire, an expansion of the possibilities of action. In this sense, a photo that can be considered emblematic is the one of Lorenza with a beard and chest hair posing nude in front of a painted self-portrait, in which she had portrayed herself with smooth skin and female breasts. Both faces look straight at the viewer. Both assert: I am Lorenza. Because Lorenza was transition and not identity. Rather than transvestism, it would be more appropriate to speak of transition practices as counter-learning techniques through which the body and subjectivity deemed "disabled" or "sick" claim the right to represent and invent their own life practices. It would therefore not be accurate to say that Lorenza transvests her feet and mouth into hands, or that the artist transvests into a woman, but instead that she invents another body, another artistic practice and gender: neither disabled nor normal, neither male nor female, neither painting nor dance.

The Politicisation Of Freaks: From Disability To Crip Pride

Besides the Impressionist-style self-portrait mural, Lorenza graduated from Kassel in 1984 with a dissertation entitled *Behindert?! (Disabled?!)*, in which she examined the place that the non-conforming body had occupied in artistic representation. The dissertation, which included a first-person chronicle of her accident, and the processes of healing and learning to paint and dance, criticised the normative representation of the non-conforming body and advocated for an artistic practice capable of recognising an armless body as a social and artistic agent.

Until the Renaissance, the functionally diverse body, inscribed in a theological epistemology, was deemed to be an anti-natural monster that should be exterminated or could be the object of social ridicule. During the industrial revolution, a change in the politico-visual regime occurred: the functionally diverse body was considered an object of scientific research and institutional internment, a “specimen” for which society demanded remedy and rehabilitation through plastic surgery and adaptive prostheses. The industrial revolution invented a new productive body, a new materiality in which the hand — and the male hand in particular — occupied a central place as an organ that enabled an articulation between body — as the productive force — and machine. It was within this context that the model of deficiency and disability emerged: a body whose hands had been mutilated was a body that heterosexual capitalism considered unproductive and asexual.

In resistance to this politico-sexual model, the dual process of artistic and gender vindication enabled Lorenza to construct a corporeality that was dissident and desirable at one and the same time: on the one hand, it was about resexualising a body that had been desexualised by medical and institutional discourse. It was the need to escape from the orthopaedy of the norm and to activate the political potential of the different gesture of a functionally diverse body that led Lorenza to transition from painting to dance, and even to the creation of her own dresses. On the other hand, Lorenza demanded political equality across all artistic practices, regardless of whether they were done with the hands or with any other living or technological organ.

The dissertation was accompanied by a performance project entitled *Lorenza, das Wunder ohne Arme. Freaks* (Lorenza, the armless miracle. Freaks). Lorenza researched the Freak Shows at the Leipzig Fair, the Tivoli in Copenhagen, the Prater in Vienna, the variety of Panoptikums (wax museums) in Germany and Austria, the Egyptian Hall in London’s Piccadilly Circus, and the Théâtre des Variétés in Paris, among others.

The Freak Show was a crucial device in the modern invention of disability because it situated the non-conforming body on the boundaries of being human, while at the same time including it as part of a social spectacle. The Freak Show constituted a moment of transition between the theological regime in which the non-conforming body was seen as a monstrosity and its transformation into the object of scientific research and of the disability industries. It was within that narrow frame of visibility that Lorenza sought to act: between the regimes of popular

spectacularisation of the body in Freak Shows and of medical devices rendering the body visible as sick. Lorenza obsessively returned to the images from the film *Freaks* (1932) by Tod Browning, collected Freak Show posters, and included freak motifs in her performances.

During Ernst Lorenz adolescence in the 1970s, bodily diversity was defined in the German Federal Republic’s disability policies as an individual and functional deficit with regard to work and productivity. Integration demanded the reconstruction of the disabled body with the help of prostheses that should contribute to the visual normalisation of the body and its adaptation to the productive process.

Against this medical narrative, Lorenza sought to inscribe her body, her subjectivity and her artistic production in a political lineage of armless painters that went from Thomas Schweiker to Louis Steinkogler. But it was Aimée Rapin, whose work became an attraction at the 1889 Paris Universal Exposition, that she seemed to identify herself with the most. Rapin’s eminently feminine themes, her floral compositions, the attention paid to the hair in her portraits, etc., were constant motifs in Lorenza’s pictorial work. In the 1980s and ’90s, during her trips to New York, Lorenza Böttner actively took part in the Disabled Artists Network with Sandra Aronson, but criticised the charitable and humanist models that framed disabled people as marginal artists. Unlike them, Lorenza understood the relationship between the hand and the foot, between the medico-pornographic and the artistic gaze, as a power struggle.

In the same way as feminist artists use works of art as a conceptual space in which to negotiate representations of the female body as an object of the heterosexual gaze, Lorenza’s work questioned the technologies of normalisation, objectivisation and institutionalisation that had led to a functionally diverse body being constructed as disabled. In this sense, an extension of Lorenza’s pioneering work can now be seen in the work of Jennifer Miller, Del LaGrace Volcano, Mat Fraser, Amanda Baggs and Park MacArthur.

The Face That is Not One

In the same way as Lorenza had turned the ground of the streets into a new pictorial and performative space, she turned her own skin into a canvas that allowed her to rewrite a critical dialogue with the imposed norm and identity. Many of Lorenza’s “danced paintings” and performances began with the initiatic act of painting her face. Holding the brush with her foot, she would redraw the contours of her eyes, cover her cheeks and forehead with triangles, or draw lines that divided the face. The notion of transvestism is narrow and conventionally trivial to succeed in describing the constant erasure and rewriting of the face that was activated by that process. By turning it into a surface of inscription, Lorenza denaturalised the face as the

site of identity — of gender, race, humanity — and asserted it as a socially constructed mask that she could help to redraw.

In 1983, the year of her graduation from the Kassel School of Art, she created a series of photos called *Face Art* in which the face is the operator of a never-ending metamorphosis: masks of femininity and masculinity, with variations that alluded to other times and places, appeared one after the other. The face is dehumanised, animalised or transfigured by lines reminiscent of tribal markings. Pigments were not the only substance that Lorenza painted with: she used head hair and body hair — beard, eyebrows — as formal and chromatic motifs to construct a face that was not one.

Unlike the post-modern strategies of Cindy Sherman and Orlan, the proliferation of masks in Lorenza's case was not the result of a random combination of social signs or historic and cultural signifiers. Her self-portraits belong to an artistic lineage that uses self-fiction photography against disciplinary photography. Like Claude Cahun, Jürgen Klauke, Michel Journiac, Suzy Lake and Jo Spence, Lorenza used the self-portrait as a technique of resistance to colonial, medical and police photography, in which the image served to identify the "other", constructing it as primitive, sick, disabled, deviant or criminal. With regard to these taxonomies, she experimented with the making of dissident faces: constant variation produced de-identification rather than a quest for a simply female identity. Lorenza's masks criticise the systematic erasure of the transcript body as a political subject, its exoticisation or its reduction to a sickness, while at the same time asserting plurality, transformation and relationality as profound structures of subjectivity.

Erasing the face and transforming it into a mask is taken to the limit in the photo where her entire face, like a work by Malevitch, is painted black. With a sardonic white smile, Lorenza's face disappears and becomes a comic theatrical mask hung on a mutilated body. Who has the right to laugh? Who has the privilege to look? Who can be seen? Who remains hidden?

The Museum of Desire and Melancholy

While the vast majority of Lorenza's photos and oil paintings are self-portraits, her wax paintings document the different places she visited from 1984. Thus, she portrayed the lives of the late 20th-century politico-sexual lumpen in the cities to which she travelled. Her paintings introduce a gallery of socially subaltern characters with whom the artist established an alliance through drawing: Amsterdam prostitutes, African Americans as the object of police violence in New York, lesbian sexuality under the shadow of the male gaze, and gay sexuality. In these choral frescoes, the figure of Lorenza appears and disappears, blending into other bodies and into other lives to the extent that all the bodies are hers too.

The wax and pastel paintings, most of which were done on the street, stand out for their mode of execution as well as their

thematic content and their dialogue with the history of art. Mouth and foot painting artists, situated in a relationship of subalternity with other artists who use their hands, are forced to paint in the street, to choose realistic techniques and to mimic the conventions of art from every period to demonstrate their "ability". Again, Lorenza does not desert that position. Instead, she occupies it eccentrically. Her painting critically dialogues with the history of art and queers it. Lorenza transforms the act of painting in the public space into a vitalist dance performance and a trans-crip happening.

A dual distortion is at work here: one that arises from perspective and another comes from introducing the presence of the subaltern body within representation. First, the two fundamental scales of Lorenza's pieces — large pastel formats or small pencil or pen drawings — are, above all, linked to these two modes of production: the foot situates the work at a distance of more than a metre and a half from the eye; whereas the mouth means that painting is less than 50 centimetres away from the gaze. Second, there was a desire in Lorenza to queer the entire history of art, to distort it from her own subaltern position. Like a kind of queer Mannerism, Lorenza Böttner's museum of desire and melancholy includes Fauvist, Expressionist, Impressionist, Cubist and Neorealist versions, among others, of armless ballerinas à la Degas, gay saunas in the style of Michelangelo or Ingres, punk prostitutes that could be by Toulouse-Lautrec, the Expressionist-like 1980s disco scenes or the Goyaesque self-portraits as an armless mother breastfeeding her child.

The Body as a Social Sculpture

The dual relationship of embodiment and criticism of the norm is present in many of Lorenza's works: the Greek sculptural canon serves as a public signifier through which the ideals of perfection, beauty and value can be questioned. In different performances in the 1980s, Lorenza produced — taking her mutilation as a bio-cultural material — a sculpture that emulated the classical works *Venus de Milo* and *Victory of Samothrace*. The Hellenic sculptures were called upon because of the tension between a mutilated body and a canon of beauty, between a ruin and norm. Thus, for example, in New York in 1986, first at an informal meeting of artists in East Village and then at a charity concert at Hunter College, Lorenza had her body covered in a fine layer of plaster until it was transformed into *Venus de Milo*.¹ According to the Chilean writer Pedro Lemebel, her performance cushioned the blow to the shoulders and transvested the mutilated evidence into Hellenic surgery. Lorenza decided not only to become the armless sculpture, but to embody Aphrodite, moulding breasts on her torso and combing her hair like the Greek goddess. The gender tension is clearly visible in the discontinuity between the female torso and the small line of body hair growing from the navel until becoming

¹

The same performance was done at Alabama-Halle in Munich in 1987, and at the Tonight performance festival in the *Künstlerwerkstatt* (Artist Studios) in Lothringerstrasse, also in Munich, in 1988.

hidden under the tunic. What is interesting here, however, is not so much the petrification of Lorenza, but rather the process of destruction of the sculpture as a socially normalising orthopaedic mould. The first moment of embodiment of the canon, when the artist transformed herself into a sculpture, gave way to a corrosive criticism of the role of art in the social normalisation of the white, cis-gender², valid, heterosexual body. On top of a mobile podium, Lorenza as Venus, was moved from the back of the stage to the centre, seeking a direct encounter with the public gaze. That was when the sculpture's eyes opened, looked inquisitively at the audience and spoke: "What would you think if art came to life?", asked Lorenza, coming down from the podium and dancing in front of the audience. That was a constituent moment when the relationships between power and gaze in the public space were reorganised: against the passiveness and silence imposed on the functionally diverse body, dance and voice are techniques of social empowerment that seek to increase the power to act.

Painting as a Performative Trans-Crip Guerrilla Action

For mouth and foot painting artists, the street was both a workplace and begging space, at least from the 19th century, since galleries and institutional areas were only for hegemonic artists—those who worked with their hands. In the same decade that feminist practices and non-white artists questioned the patriarchal and colonial foundations of the museum as a democratic institution, Lorenza transformed the street into an improvised studio, gallery and museum, making that "outside" a place for creation and political revindication for an armless artist. Lorenza's pictorial statements are revolutionary, not only because they represent another body, but also because they imply the invention of a new site of enunciation. It is not simply about turning positions of power upside down, but about inventing a space in which the contradictions of the established order can be made visible.

Indeed, it was in 1982, during documenta 7—the polemic international exhibition led by Rudi Fuchs in which no works by mouth or foot artists were shown—when Lorenza, who was still an undergraduate student, transformed the streets of Kassel into a guerrilla exhibition space where she gave visibility to her *Erinnerungen* (Memories).

Standing in the middle of the busiest street leading to the renowned Fridericianum, with just a piece of paper and some pastel chalks on the ground, she painted, danced and bared her armless body to the surprised gaze of the passers-by. Lorenza invented a new genre of artistic intervention that she tentatively called "danced painting" (*Tanzmalerei*) or "pantomime painting" (*Pantomimenmalerei*). The artist sought this closeness to the public that only the street allows: a precarious, frictional space, the street also becomes a place where the public unlearns the way it looks at a body or a canvas.

Without a frame separating them from the street, Lorenza's paintings should be understood as part of a direct action and as pieces of public art. Closer, in this sense, to the performative works by other contemporaneous artists such as Suzanne Lacy, Coco Fusco, Annie Sprinkle, Beth Stephens, Guillermo Gómez Peña and Tania Brugera, and also to the mural interventions by Keith Haring, Lorenza's pictorial works are the material vestige of an urban intervention in which the public action of the trans-crip body is as important as the final painting.

In 1984, Lorenza started taking a series of trips to the United States and Europe, during which she did hundreds of "danced paintings" and numerous performances. She moved to New York with a "disabled artist" grant to study dance and performance at New York University Steinhardt. In 1985 she presented *Lorenzas Unfall* (Lorenza's accident, or her fall) and *Das Leben* (Life) at New York University, as well as *Angst vor persönlichem Kontakt* (Fear of personal contact) in Washington Square Church. When going through her archives, it is surprising to find the huge number of artists' names and contact details that Lorenza had in her diary after her time in New York. Maybe that was how she came into contact with Joel-Peter Witkin and Robert Mapplethorpe, for whom she posed as a model. These pictures, radically different to the ones that Lorenza made of herself, reinforced the exoticising representation of her as a fantastical monster.

Petra and the Olympics of Normalisation

The fact that this exhibition started in Barcelona is due to the importance that the Catalan city had on the artist's life. Lorenza first came to Barcelona in the 1980s, where she established links with many of the city's artists. That was how, in 1992, she became Petra, the Paralympic Games' mascot designed by Mariscal. Embodying Petra, Lorenza plays again with the tension between being the object of representation of the disciplinary gaze and resisting that gaze through a dissident performance. Lorenza's functionally diverse body, which the Paralympics aimed to represent, paradoxically disappeared under the voluminous disguise of Petra. It was Petra who disabled Lorenza and turned her into an invalid.

By hiding her body and face, the Petra mascot was, in itself, infantilising and desubjectivising.

But Lorenza saw in Petra the possibility to subvert disabled identity through trans embodiment. At the close of the Paralympic Games ceremony, Petra kept her balance on the back seat of a motorcycle doing laps around the stadium. Transformed into a cartoon character with an enormous head and short skirt, Lorenza—who the commentators greeted as "Lorenzo Bötter, a Chilean male athlete and artist"—dodged the athletic pirouette and danced femininely while holding a bunch of flowers with her foot: "She is Cobi's girlfriend"³, concluded the journalists. The last public face of Lorenza, Petra

²

Cis-gender: when the gender assigned at birth coincides with the social and psychological gender. Cis-gender is the opposite of trans-gender.

³

Cobi was the mascot for the Barcelona Olympic Games.

was the symbol of triumph — in the 1990s — of postmodern diversity inclusion policies, of the charity telethon, and of the disability industries, in which the functionally diverse body was included in society at the price of social submission: personal heroism, prosthetic readaptation and athletic achievement kept the non-conforming body in a position of political subalternity.

The tension between normalisation and somatopolitical subversion was resolved more positively when Lorenza accepted to be the visible image of the Faber Castell paint brand in 1992. The advert, produced by Michael Stahlberg, showed Lorenza as a mentally-ill person in a straitjacket trying to escape from a psychiatric institution by drawing a window on the wall of the cell with her feet. In the same year, Michael Stahlberg produced the documentary entitled *Lorenza: Portrait of an Artist (Docu Short)*. Focusing on Lorenza's daily life as a "work of art", the film shows the close relationship between trans-crip activism and art.

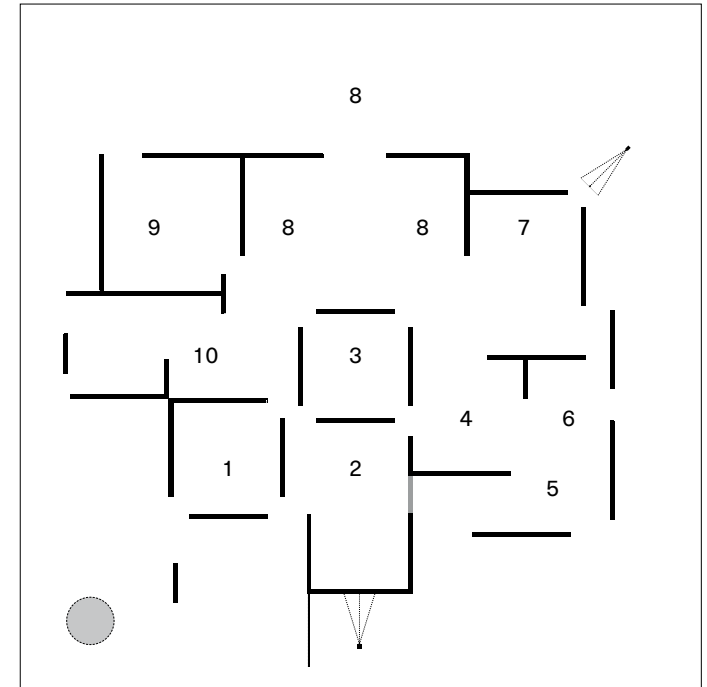
After travelled extensively throughout Europe and the United States, drawing and doing performances, Lorenza returned to Germany with HIV and not feeling well. The last few months of her life were a destruction of the gender transition processes to which she had paid so much attention. Physically weakened and now bodily and financially dependent on her family, Lorenza was — with short hair and dressed as a man — re-masculinized and, for the first time, lost most of her political or artistic agency. At the age of 34, in January 1994, Lorenza died in Germany following AIDS-related complications. A pioneering critic of the hegemony of artists that "paint with their hands" and the frames of visibility in which bodies are seen as normal or pathological, Lorenza Böttner's work is now an indispensable reference for conceiving visuality in the 21st century.

Trans-Crip Knowledge: Don't Assume You Know Who I Am

This space brings together a series of publications, references and texts from trans and intersex movements, the Independent Living Movement, anti-psychiatry and the politics of functional diversity, which seek to generate knowledge based on subaltern bodily and neurological positions. Surpassing the politics of identity, trans-crip knowledge is a radical criticism not only of the scientific and technical discourse inherent to the humanist ideology, which conceives of difference as a sickness, but also of the "disability industries", which commodify care and precariousness.



**Die Ausstellung im Württembergischen
Kunstverein Stuttgart / The exhibition
at Württembergischer Kunstverein Stuttgart**



Eingang / Entrance

ohne Titel / untitled, 1980,
Zeichnung / drawing

1

Im Alter von acht Jahren erlitt Ernst Lorenz Böttner, als er einen Strommast hinaufgeklettert war, um an ein Vogelnest zu kommen, einen elektrischen Schlag, in dessen Folge ihm beide Arme amputiert wurden. Seine Mutter brachte ihn 1969 von Chile nach Deutschland. Dort wurde er zusammen mit den sogenannten Contergan-Kindern in diversen Reha-Zentren untergebracht und als „behindert“ behandelt. Er lehnte es schließlich ab, Prothesen zu tragen, sich weiteren medizinischen Prozeduren zu unterziehen und den gesellschaftlichen Erwartungen an „Behinderte“ zu entsprechen.

2

1978 wurde Ernst Lorenz in die Gesamthochschule (heute Kunsthochschule) Kassel aufgenommen. Sie änderte ihren Namen in Lorenza und begann, mithilfe von Fotografie, Performance, Malerei, Make-up und Mode eine weibliche Identität zu erschaffen.

3

Lorenza nutzte das fotografische Selbstporträt als eine Strategie zur Selbstfiktion, die sich gegen die kolonialen, medizinischen und polizeilichen Regimes des Fotoporträts wendet. So wie sie die Straße in einen malerischen und performativen Raum verwandelte, verwandelte sie auch ihre Haut in eine Leinwand, die es ihr ermöglichte, die auferlegte Norm und Identität umzuformulieren. Indem sie das Gesicht in eine Schreibfläche verwandelte, machte sie es als Ort der Identitätskonstruktion – von Geschlecht, Rasse, Sexualität und dem Menschen selbst – untauglich und erklärte es zur sozial konstruierten Maske.

4

Nach der Produktion des Dokumentarfilmes Lorenza kam es 1992 zu einer weiteren Zusammenarbeit zwischen Lorenza und dem Filmemacher Michael Stahlberg. Dabei schrieb sie das Storyboard zu einem Werbefilm der Firma Faber-Castell und spielte darin die Hauptrolle

5

Neben einem großformatigen Selbstporträt schloss Lorenza ihr Kunststudium 1984 mit einer schriftlichen Arbeit ab, die den Titel *Behindert?! trägt*. Sie kritisiert darin die Traditionen der Repräsentation des nicht-konformen Körpers und plädiert für eine künstlerische Praxis, in der ein Körper ohne Arme als politischer und künstlerischer Akteur anerkannt wird. Die Abhandlung wurde von einer Performance mit dem Titel *Lorenza, das Wunder ohne Arme. Freaks* begleitet, die in dem hier gezeigten Video dokumentiert ist. Die Freak-Show war für die moderne Erfindung der Behinderung ein entscheidendes Projekt. Sie positioniert den nicht-konformen Körper an den Rändern des Menschseins und bringt ihn zugleich als Teil eines sozialen Spektakels ein. Genau zwischen diesen beiden visuellen Regimes versuchte Lorenza zu handeln.

1

At the age of eight, Ernst Lorenz Böttner suffered a severe electric shock while climbing an electricity pylon in an attempt to get hold of a bird's nest. As a result, both of his arms were amputated. In 1969, his mother took him from Chile to Germany so that he could have access to specialized therapies. In Germany, he was institutionalized together with the so-called "Contergan children" and was treated as "disabled." He rejected the prosthetic arms that would supposedly have rehabilitated his body into one deemed "normal," going against the medical diagnosis.

2

In 1978, Ernst Lorenz was accepted into the Gesamthochschule (now School of Art and Design) in Kassel. He changed her name to Lorenza and started to construct a female identity using photography, performance, painting, makeup, and fashion as creative techniques.

3

Lorenza used the photographic self-portrait as a self-fictional strategy against the colonial, medical, and police regimes of the photo-portrait. In the same way as Lorenza turned the ground of the streets into a new pictorial and performative space, she turned her own skin into a canvas that allowed her to rewrite a critical dialogue with the imposed norm and identity. By turning it into a surface of inscription, she denaturalized the face as the site of identity — of gender, race, sexuality, or even humanity — and asserted it as a socially constructed mask that she could help to redraw.

4

After making the documentary Lorenza: Portrait of an Artist, Lorenza collaborated again with film director Michael Stahlberg to write the script and to play the main character in an advertising campaign for the Faber Castell paint brand in 1992.

5

Besides creating a large-size self-portrait, Lorenza graduated from the Kassel art academy in 1984 with a dissertation entitled *Behindert?! (Disabled?!)*, in which she criticized the normative representation of the nonconforming body and advocated an artistic practice capable of recognizing an armless body as a political and artistic subject. This dissertation was accompanied by a performance titled *Lorenza, the Armless Miracle: Freaks*, which is documented in the video. The freak show was a crucial device in the modern invention of disability because it situated the nonconforming body on the boundaries of being human, while at the same time including it as part of a social spectacle. It was between these visual regimes that Lorenza sought to act.

6

In vielen Werken Lorenzas ist die Verkörperung der Norm und die Kritik daran gleichermaßen präsent. Der griechische Skulpturenkanon diente ihr dabei als Verweis, um die Ideale von Vollkommenheit, Schönheit und Wert infrage zu stellen. In den 1980er-Jahren produzierte Lorenza in verschiedenen Performances, in denen sie ihre Verstümmelung als biokulturelles Material heranzog, eine Skulptur, die der Venus von Milo nachempfunden ist. Der Bezug auf die griechische Skulptur erfolgte unter anderem wegen der Spannung, die zwischen einem verstümmelten Körper und einem Schönheitskanon, zwischen einer Ruine und einer Norm entsteht.

7

Lorenza gestaltete und produzierte ihre eigene Kleidung. Sich über zeithistorische und geschlechtliche Konventionen hinwegsetzend, verstand sie Mode und Make-up als skulpturale und bildliche Angelegenheiten.

8

Lorenza fertigte ein Großteil ihrer Pastelle auf der Straße an und nutzte den öffentlichen Raum dabei als Atelier und Galerie. 1983 schloss sie ihr Studium mit einem großformatigen Acrylgemälde ab, das sie gänzlich aus Fußabdrücken herstellte. Nach dem Abschluss reiste sie quer durch Europa und die USA, wo sie Straßenperformances aufführte. Die Unterscheidung zwischen Tanz, Malerei und Performance infrage stellend, erfand Lorenza ein neues Genre der künstlerischen Intervention, das sie vorläufig Tanz- oder Pantomimenmalerei nannte.

9

Lorenza schuf eine große Anzahl erotischer Zeichnungen. Ihre spielerischen und manchmal übertriebenen Darstellungen von Sexualität sind eine Kritik nicht nur in Bezug auf die Desexualisierung des funktional anderen Körpers, sondern auch auf die Trennung zwischen Hetero- und Homosexualität. Ihr Werk ist eine Hymne auf die sexuelle und geschlechtliche Freiheit jenseits festgeschriebener Identitäten.

10

Lorenza hat von ihrem frühen Unfall bis zu ihrer HIV-bedingten Erkrankung zahlreiche Erfahrungen mit Krankheiten gemacht. Verschiedene Arbeiten zeugen von Schmerzen und Angst, aber auch von Gemeinschaft und dem Sorgen füreinander. Kurz vor ihrem Tod fertigte sie eine Reihe von Zeichnungen auf Kliniktüchern an.

6

The dual relationship of embodiment and criticism of the norm is present in many of Lorenza Böttner's works: the Greek sculptural canon serves as a public signifier through which the ideals of perfection, beauty, and value can be questioned. In different performances in the 1980s, Lorenza produced — taking her mutilation as a biocultural material — a sculpture that emulated the Venus de Milo. The Hellenic sculpture was called upon because of the tension between a mutilated body and a canon of beauty, between a ruin and a norm.

7

Lorenza designed and made her own clothes. Transgressing chronologies and gender conventions, she understood fashion and makeup as sculptural and pictorial tasks.

8

Lorenza painted most of her pastels on the street, using public space both as a studio and an open gallery. In 1983, she graduated from the Kassel Art School with a large-scale acrylic self-portrait entirely done with footprints. After graduating, she traveled in Europe and the United States, performing on the streets. Questioning the difference between dance, painting, and performance, Lorenza invented a new genre of artistic intervention that she tentatively called “dance painting” (Tanzmalerei) or “pantomime painting” (Pantomimenmalerei).

9

Lorenza produced a large collection of erotic drawings. Her playful and sometimes hyperbolic representation of sexuality is a critique not only of the historical desexualization of the body with functional diversity, but also of the distinctions between heterosexuality and homosexuality. Lorenza's work is a hymn to sexual and gender freedom, beyond fixed identities.

10

Lorenza had a strong knowledge and experience of sickness, first after the accident but also after she became HIV positive in 1985. Different works document pain and fear, togetherness and care. It is worthy to mention a series of drawings made on sanitary napkins soon before she died.





Diese Ausstellung wäre nicht möglich gewesen ohne die großzügigen Leihgaben von / This exhibition would not have been possible without the gracious contribution of the lenders

Irene Böttner, Ute Buchanan, Collection of Peter Currie, New York, Frank Garvey, Adrian Jones, Denise Katz Howick, Michael Stahlberg

Spezieller Dank an / Special thanks to

Sibel Adakci, Edna Al-Najar, Zoran Aikula, Elsa Farbos, Sylvio Fischer, Itziar González Virós, Laureano Guevara, Friedrich Hensen, Sören Hiob, Min Seob Ji, Kain Karawahn, Tobias Karsten, Stephan Köperl, Paulina Kondraskov, Andrea Linnenkohl, Valentin Mackh, Samuel Mestre, Florian Model, Raoul Muck, Laurens Nitschke, Rebecca Ogle, Jordi Orobitg, Steffen Osvath, Bärbel Otterbeck, Gökhan Pelit, Scott Portnoy, Rebecca Riedel, Alexander Sowa, Natalie Storelli, Janek Sliwka, Naomi Tarantal, Bora Tanay, Ciara Tierney, Vereinigung der mund- und fussmalenden Künstler in aller Welt e.V., Serge de Waha, Xander Wilhelm

Impressum / Imprint

Diese Broschüre erscheint anlässlich der Ausstellung / This booklet is published in conjunction with the exhibition
Lorenza Böttner. Requiem für die Norm / Requiem for the Norm
23. Februar – 28. Juli 2019 / February 23 – July 28, 2019

Herausgeber / Editor

Württembergischer Kunstverein Stuttgart

Redaktion / Editing

Barbara Mocko

Texte / Texts

Paul B. Preciado, Viktor Neumann

Übersetzungen / Translations

Ulrike Lowis (Englisch-Deutsch / English-German)

Lektorat / Copyediting

Dawn Michelle d'Atri (Englisch-English)
Dirk Höfer (Deutsch-German)

Design

Till Gathmann

© 2019 Württembergischer Kunstverein Stuttgart und die Autor*innen / and the authors

© 2019 für die abgebildeten Werke / for the reproduced works: Privatsammlung, alle Rechte vorbehalten / Private collection, all rights reserved

Württembergischer Kunstverein Stuttgart

Württembergischer
Kunstverein Stuttgart
Schlossplatz 2
70173 Stuttgart
Fon: +49 (0)711 22 33 70
Fax: +49 (0)711 29 36 17
info@wkv-stuttgart.de

Weitere Veranstaltungen /
Further events
www.wkv-stuttgart.de

www.facebook.com/wuert-
tembergischer.kunstverein

#imogenstidworthy

@wuerttem-
bergischerkunstverein

Lorenza Böttner.

Requiem für die Norm / Requiem for the Norm

23. Februar – 28. Juli 2019 / February 23 – July 28, 2019

Eine Ausstellung von / an exhibition by

Württembergischer Kunstverein Stuttgart und / and
La Vierreina Centre de la Imatge, Barcelona

Kurator / Curator

Paul B. Preciado

Kuratorische Assistenz / Curatorial Assistance

Viktor Neumann

**Rundgang und Gespräch mit / Tour and talk with
Paul B. Preciado**

Samstag, 23. Februar 2019, ab 13 Uhr

Saturday, February 23, 2019, starting at 1 p.m.

Kostenfreie, öffentliche Führungen / Free guided tours

Jeden Sonntag, 15 Uhr / Each Sunday, 3 p.m.

Kurator*innenführungen / Curators' tours

Mittwoch, 13. März 2019, 19 Uhr /

Wednesday, March 13, 2019, 7 p.m.

Mittwoch, 17. April 2019, 19 Uhr /

Wednesday, April 17, 2019, 7 p.m.

Sonntag, 5. Mai 2019, 16:30 Uhr /

Sunday, May 5, 2019, 4:30 p.m.

Individuelle Gruppenführungen / Individual guided tours

Kosten / fees: 60 Euro + reduzierter Eintritt / reduced admission

Info + Buchung / registration: Barbara Mocko

F: +49 (0)711-22 33 7-13, mocko@wkv-stuttgart.de

**Umfangreiches Vermittlungsangebot mit Führungen und
Workshops zum Thema Akzeptanz, Toleranz und Vielfalt
für Schulklassen / Comprehensive mediation program with
guided tours and workshops on acceptance, tolerance and
diversity for school classes**

Info + Buchung / registration: Barbara Mocko

F: +49 (0)711-22 33 7-13, mocko@wkv-stuttgart.de