Documentos de Arte en Chile / Universidad Alberto Hurtado / 2025

La ruina corporal como archivo disidente: análisis crítico de Venus de Milo (1988) de Lorenza Böttner

Cam Castro

Fig 1. © Lorenza Böttner, *Venus de Milo*, 1989. Fotogramas escaneados de registro videográfico, reproducidos en *Réquiem por la norma*, ed. Paul B. Preciado, Spector Books, 2022.

Mi primer acercamiento a la figura de Lorenza Böttner se produjo hace aproximadamente dos años, en el marco de una investigación universitaria que desarrollábamos junto a dos compañeras. Recuerdo con claridad el momento en que encontré por primera vez su imagen en internet: fue una aparición que me dejó perpleja, como si algo se agitara profundamente en mi percepción. Una mezcla de desconcierto, admiración y cuestionamiento se instaló de inmediato. Me sentí incómoda frente a los materiales del curso, que proponían una lectura conjunta entre el arte producido por mujeres y las prácticas artísticas *queer*. Aquella articulación me resultaba, en un inicio, problemática, incluso contradictoria; como si se intentara amalgamar dos experiencias irreductibles. Esa resistencia inicial, sin embargo, no era únicamente teórica: ponía en evidencia una fisura íntima, un malestar encarnado en mi propia relación con la corporalidad y mi identidad de género. Como si yo misma fuera una anomalía, una forma desplazada en el mapa normativo de la feminidad, un cuerpo que no encaja del todo. Desde esa incomodidad fue emergiendo una especie de afinidad silenciosa con la obra de Lorenza. No se trataba de identificación inmediata, sino de una cercanía que se iba revelando en capas: su manera de eludir definiciones estables, de inscribir el cuerpo en una zona ambigua, cargada de erotismo y resistencia, me resultaba profundamente conmovedora. La corporalidad que encarna una pulsión que se escapa de las formas normadas del deseo.

Es a través de esas inquietudes que se manifestaba Lorenza en mi vida, y comencé a investigar y llegué a su práctica performática, y me pareció particular una

serie de performances realizadas en distintas partes del mundo durante la década de 1980. Lorenza se presenta como la *Venus de Milo*, como una escultura griega, quieta y ruinosa. Poco a poco se fue revelando ante mí un archivo fragmentado y disperso; me encontré con un torso desnudo, velludo y cubierto de yeso, una solemnidad escultural en un cuerpo fragmentado y vivo. Fue un encuentro afectivo, una reorientación. Comencé a buscar más hitos de su vida, si bien la vida de Lorenza Böttner fue corta, fue marcada por su afán de expresarse mediante su práctica artística. Nacida en Punta Arenas en 1959, con el sexo masculino asignado al nacer y registrada como Ernst Lorenz Böttner, su infancia estuvo atravesada por un accidente eléctrico a los ocho años que derivó en la amputación de ambos brazos, hecho que marcaría profundamente su vida y su obra. Lorenza rechazó el uso de prótesis, transformando su diferencia corporal en una afirmación política y estética. Formada en Bellas Artes en Kassel, desarrolló una práctica que integró pintura, danza y performance, explorando nuevas formas de feminidad y expresión desde una corporalidad no normativa. En su tesis *Behindert?!* (¿Discapacitada/o?!), presentada en 1984, cuestionó los modelos de representación del cuerpo discapacitado y reivindicó la agencia del cuerpo diverso. Más tarde, durante su estancia en Nueva York, profundizó en la performance y la danza contemporánea, alcanzando gran visibilidad en los años noventa con su participación como Petra, la mascota de los Juegos Paralímpicos de Barcelona 1992. Lorenza falleció en 1994, a los 34 años, a causa de complicaciones relacionadas con el VIH.

La performance *Venus de Milo* (1988) (Fig. 1) de Lorenza Böttner constituye una irrupción radical en el canon artístico occidental que desestabiliza tanto los regímenes de visibilidad hegemónicos como los marcos conceptuales tradicionales del arte. Esta obra performática, desarrollada en el teatro Alabama Halle de Múnich, trasciende la mera reinterpretación de un ícono clásico para configurar lo que denominaremos una *ruina corporal*: una materialidad disidente que puede resignificar las nociones de belleza y erotismo, más bien, de un atractivo estético asociado a la tradición escultórica clásica que puede ser posicionado en el cuerpo de Lorenza. La performance formula una crítica encarnada al régimen visual moderno mediante una poética de la fisura que vuelve visible aquello sistemáticamente excluido: la diferencia, el exceso, el cuerpo desviado de la norma.

Es necesario detenerse en el registro existente de esta obra; en distintas presentaciones durante la década de 1980, (1982, Barcelona y Berlín. 1986, Nueva York. 1988, Múnich, s.f San Francisco) Böttner encarnó la figura clásica *Venus de Milo* estableciendo un diálogo entre su corporalidad y la ruina escultórica. El registro audiovisual de la performance realizada en Múnich, tiene una duración de dieciocho minutos y documenta la performance que inicia con Lorenza caracterizada como la *Venus de Milo* clásica. Su cuerpo, completamente cubierto de pintura blanca, similar a la textura del yeso, adopta una textura marmórea que evoca directamente la escultura helenística. La incorporación de prótesis que simulan los senos y el hombro derecho despliega

un travestismo visual que trasciende el gesto mimético para instalar una presencia híbrida entre objeto y sujeto, entre estatua y carne. La primera fase de la performance se caracteriza por una inmovilidad sacral. Böttner permanece con los ojos cerrados, aunque sobre sus párpados han sido pintados ojos abiertos, generando un efecto de vigilancia espectral que intensifica su apariencia escultórica. Como Ariel Florencia Richards la describe:

> "Ella, trans y amputada, intentaba mantenerse completamente quieta por la duración de la performance, como si hubiera sido esculpida en piedra. Pero había dos señas que la delataban: primero que, a diferencia de la estatua de Milo, Lorenza sonreía; y lo hacía no sólo con la boca, sino también, con los ojos. Luego su torso. A diferencia del torso impecable y frío de la Afrodita de mármol, el suyo no generaba esa impresión irreal de lisura –propia de una diosa– sino que ella era imperfecta, humana. Respiraba".[1]

El momento de ruptura llega cuando Lorenza abre los ojos y pronuncia en alemán: "Was würdest du tun, wenn die Kunst lebendig wird?" (¿Qué harías si el arte cobrara vida?). Esta pregunta irrumpe en el pacto estético para volver visible aquello que el arte tradicional ha pretendido mantener separado: la distancia entre objeto y espectador, entre forma y experiencia encarnada.

Entonces, para comprender la operación crítica de Böttner, resulta fundamental contextualizar la *Venus de Milo* original (Fig. 2). Descubierta en 1820 y

1. Ariel Florencia Richards, "Venus invertida," IL Posto, exposición, 2023, https://wordpress-dev.ilposto.cl/venus-invertida/

Fig. 2. *Venus de Milo*. Alejandro de Antioquía, ca. 160–110 a.C. Escultura de mármol. Museo del Louvre, París.

actualmente en el Louvre, esta escultura helenística de 2.04 metros ha sido consagrada como ícono del canon estético occidental. Como señala Gombrich, es célebre por "la claridad y sencillez con que el artista modeló el hermoso cuerpo"[2], condensando el elemento principal del clasicismo griego: la idealización de la figura humana. Claramente, la ausencia de brazos en la escultura ha sido integrada al mito de su perfección, y refuerza así el imaginario de un cuerpo femenino fragmentado cuya función es esencialmente ser visto y deseado. Esta función simbólica se articula dentro de una larga tradición visual donde el cuerpo femenino

2. Ernst Gombrich, "El reino de la belleza," en *La historia del arte*, 99–116.

es representado como objeto de contemplación, idealización y posesión[3]. De esta manera, se levanta el cuestionamiento ¿Qué es aquello que imaginamos en lo que falta/falla? La fragmentación intensifica el sentido de erotismo de la obra de arte mediante la construcción de un deseo vinculado a la pérdida y aquello que se encuentra arruinado e incompleto.

La performance de Böttner opera desde lo que Preciado denomina un cuerpo *trans-armless* o *trans-crip*[4], categoría que articula la experiencia de transexualidad y discapacidad como condiciones que exceden las normas de género y funcionalidad[5]. De esta manera, el cuerpo de Lorenza afirma una sexualidad que excede las categorías impuestas y se posiciona desde la diferencia. Es así como ella misma declara en el documental de Stahlberg:

3. Katharine Broderick, "The Male Gaze Made Marble? The Venus de Milo," Material Musings (blog), 10 enero 2023, https://warwick.ac.uk/fac/arts/classics/research/publicengagementimpact/material_musings/2023/#Jan

4. El concepto *trans-crip* fue propuesto por Paul B. Preciado para pensar la intersección entre corporalidades trans y cuerpos con diversidad funcional desde una perspectiva política y estética. Lejos de entender estas condiciones como identidades fijas o patologías, Preciado plantea que lo *trans-crip* constituye una tecnología de disidencia que desafía los regímenes biomédicos, pedagógicos y visuales de normalización. En el caso de Lorenza Böttner, esta categoría permite leer su práctica como una resistencia encarnada a los mandatos de rehabilitación y género binario, donde la amputación no se presenta como falta, sino como reapropiación crítica del cuerpo. Véase: Jack Halberstam, "La transformación de Lorenza, en diez partes," en *Réquiem por la norma*, 207–219.

5. Paul B. Preciado, "Exhibition Essay," en *Lorenza Böttner: Requiem for the Norm*, 5–13.

> "I wanted to show the beauty of a crippled human body. And then I saw how many statues were admired for their beauty, and through an accident or something, they too have lost their arms, but they have lost nothing of their beauty or their aesthetic appeal".[6]

Esta declaración revela una operación consciente de resignificación: Böttner identifica la paradoja de un canon que celebra la fragmentación en mármol mientras patologiza la diferencia corporal en la carne; esto es la diferencia de la obra y el espectador.

Además, la coexistencia de senos prostéticos y torso cubierto de vello responde a una poética de la ambigüedad que puede entenderse bajo las prácticas tecnológicas de reinscripción del género propuestas por Preciado: "El género es ante todo prostético, es decir, no se da sino en la materialidad de los cuerpos. Es puramente construido y al mismo tiempo enteramente orgánico"[7]. El cuerpo de Lorenza se transforma así en un archivo vivo que subvierte los límites entre lo biológico y lo artificial, desmantelando la ficción de un cuerpo natural. Reiterando, la performance de Böttner articula lo que es posible denominar una ruina corporal: una configuración material que interrumpe los ideales de integridad corporal como potencia estética y política.

Es decir, el cuerpo puede ser constatado más allá de un sistema de partes, ya sea completo e incompleto,

6. Michael Stahlberg, Portrait of an Artist, YouTube video, 10:12–10:35, https://www.youtube.com/watch?v=Sd6bJSSl-sg

7. Paul B. Preciado, *Manifiesto contrasexual*, 8.

como una materialidad (hasta invisible) que puede ser encarnada. Esta ruina corporal se distingue de la estética romántica tradicional que consagraba la fragmentación escultórica como símbolo de belleza melancólica. Siguiendo a Adler, las ruinas en el arte contemporáneo "implican un símbolo de la decadencia de la razón como contrapunto de la utopía revolucionaria"[8]. Sin embargo, la ruina corporal de Böttner no evoca la pérdida de una totalidad mítica; afirma la potencia estética de lo incompleto como condición ontológica. Su corporalidad busca intensificar la fractura mediante un gesto desbordante que erotiza, inquieta y vuelve monstruoso su cuerpo en el sentido más radical: un cuerpo que muestra, que no se deja asimilar.

Por otro lado, esta operación puede leerse desde el concepto de *Unworlding*[9] propuesto por Halberstam, que plantea la posibilidad de deshacer estructuras para generar nuevas configuraciones de orden. La ruina y el colapso se presentan como estrategias críticas que desafían los límites normativos y posibilitan

8. Jazmín Adler, "Estética de la ruina," Index 5 (2018): 92–101.

9. El término unworlding es utilizado por Jack Halberstam para describir procesos críticos mediante los cuales se desmantelan los regímenes de sentido que configuran el mundo normativo. A diferencia de una mera crítica a las estructuras existentes, el unworlding implica una negativa activa a habitar los marcos de inteligibilidad dominantes —como la coherencia identitaria, la productividad o la funcionalidad— y busca imaginar modos de existencia que no reproduzcan las lógicas del progreso o la normatividad. En cuerpos y prácticas como los de Lorenza Böttner, esta estrategia se manifiesta como una dislocación radical de los órdenes de género, capacidad y visualidad. Véase: Halberstam, Jack. An Aesthetic of Collapse. YouTube video, 2021. https://www.youtube.com/watch?v=Wf6Xw6bHAfs

nuevas formas de existencia y representación[10]. La ruina corporal de Böttner funciona como táctica de interrupción, condición fértil para el surgimiento de formas otras no sujetas al mandato de la coherencia. Asimismo, la performance interroga directamente los espacios museísticos y de exhibición: ¿qué operación simbólica permite que la Venus mutilada habite los museos mientras que los cuerpos no normativos son expulsados de la esfera de lo visible? Böttner, al situarse como estatua y luego romper ese hechizo, desestabiliza la frontera entre obra y artista. Su cuerpo representa aquello que ha sido sistemáticamente borrado del canon. La performance se convierte en denuncia de esa separación estructural entre lo conservado y lo descartado. Como señala Mateo del Pino, Lorenza configura una subjetividad transtullida que establece una política del cuerpo como superficie performativa que subvierte el canon artístico, el orden de género y el paradigma biomédico[11].

El momento culminante de la performance reside en la pregunta que Lorenza dirige al público: “Was würdest du tun, wenn die Kunst lebendig wird?”. Esta interpelación directa fractura el pacto contemplativo tradicional y activa una reflexión sobre el estatuto de la imagen, el deseo inscrito en los cuerpos representados y la distancia entre obra de arte y experiencia vivida. En

10. Jack Halberstam, “La transformación de Lorenza, en diez partes,” en Réquiem por la norma, 207–219.

11. Ángeles Mateo del Pino, “Subjetividad transtullida,” Anclajes 23, no. 3 (2019): 37–57.

efecto, la pregunta opera como detonante que vuelve visible la complicidad del espectador en los regímenes de visibilidad que sostienen ciertos cuerpos como dignos de contemplación mientras excluyen otros. Al cobrar vida, la estatua invierte los términos del intercambio visual: ya no es objeto pasivo de contemplación, sino sujeto activo que interroga y desestabiliza. La obra de Böttner debe evaluarse según su capacidad para desestabilizar efectivamente los cánones estéticos occidentales sin reproducir las lógicas de exclusión que pretende criticar. En este sentido, la performance demuestra una eficacia notable al operar desde dentro del canon para quebrarlo, evitando tanto la simple denuncia externa como la reproducción acrítica de sus códigos.

La incorporación de prótesis y pintura corporal no constituye una mera imitación de la Venus clásica, sino una operación de travestismo visual que revela las tecnologías de género y los ideales corporales que sostienen el canon. Al presentarse inicialmente como estatua y luego cobrar vida, Böttner expone la artificialidad de las categorías que separan arte y vida, objeto y sujeto, belleza ideal y corporalidad real. Existe en el cuerpo de Lorenza, una capacidad de la obra para generar nuevas formas de inteligibilidad corporal que exceden los marcos normativos existentes. La ruina corporal que encarna Böttner no se limita a denunciar la exclusión de ciertos cuerpos; propone una estética y una política alternativas que afirman la potencia de lo incompleto, lo híbrido, lo desviado. Esta potencia política se manifiesta en la inversión de los términos del intercambio visual: el cuerpo tradicionalmente objetivado

se convierte en sujeto activo que interroga al espectador. Entonces, la performance busca la transformación radical de los términos mediante los cuales se produce la experiencia estética y la subjetividad política.
Su performance propone lo que podríamos denominar una "crip-ificación de lo *queer*" que desestabiliza las categorías identitarias fijas. Esta innovación metodológica se revela particularmente en su capacidad para generar un archivo sensorial que documenta formas de existencia que no encajan en los marcos disponibles, ampliando así las posibilidades de representación y subjetivación.
Carrie Sandahl señala que tanto los estudios *queer* como los *crip* comparten una raíz activista común y una crítica radical a las normas que estructuran lo social, lo corporal y lo identitario. Ambas disciplinas se fundan en la oposición a los regímenes de normalización (ya sean sexuales, funcionales o culturales) y en el cuestionamiento de las categorías fijas de identidad, proponiendo, en cambio, un enfoque performativo de la subjetividad[12]. Al "queerizar lo *crip*" y "cripizar lo *queer*"[13],

12. Carrie Sandahl, "Queering the Crip or Cripping the Queer?," *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 9, 1–2 (2003): 27–28.

13. El concepto de cripizar lo *queer* (*cripping the queer*), propuesto por Carrie Sandahl, alude a una operación crítica que expone y desestabiliza los supuestos capacitistas dentro de los propios discursos y comunidades *queer*. Esta perspectiva permite interrogar cómo incluso los espacios que se proclaman inclusivos pueden reproducir normativas corporales, cognitivas y funcionales que marginan ciertas experiencias de discapacidad. *Cripizar lo queer* implica introducir el análisis *crip* como lente para visibilizar esas exclusiones, proponiendo formas más complejas, situadas y relacionales de entender el deseo, la identidad y la performatividad disidente. Véase: Sandahl, "Queering the Crip or Cripping the Queer?," 25–56.

estos artistas no solo desestabilizan categorías, sino que producen una crítica interna a sus propias comunidades de pertenencia, revelando prácticas de exclusión dentro de lo *queer* y lo tullido/*crip*.

En efecto, la obra debe evaluarse según su capacidad para mantener su potencia crítica más allá del momento performativo inmediato. En este sentido, la performance de Böttner demuestra una sostenibilidad notable al generar lecturas críticas décadas después de su realización. Así, la pregunta que formula al público mantiene su vigencia como interpelación a los regímenes de visibilidad contemporáneos. Por lo tanto, su performance *Venus de Milo* mantiene, a mi parecer, una vigencia notable como gesto que desafía los regímenes de visibilidad y representación contemporáneos. La pregunta que plantea al espectador de manera implícita —¿qué cuerpos pueden ser bellos, deseantes, artísticos?— sigue abierta, y su operación de "queerización" del canon occidental aún resuena.

La ruina corporal que encarna trasciende su momento histórico específico para constituirse en método crítico replicable en otros contextos. Como ejemplo, Mary Duffy realiza la performance *Cutting the ties that bind* (1998). En ella, se encuentra desnuda, pero cubierta de pies a cabeza en una sábana blanca, en una quietud solemne se desprende lentamente de la sábana para revelar su cuerpo, cuerpo que no posee sus brazos (Fig. 3). La artista, así como Lorenza, desarma literalmente el ícono clásico de la feminidad y lo convierten en plataforma de crítica visual:

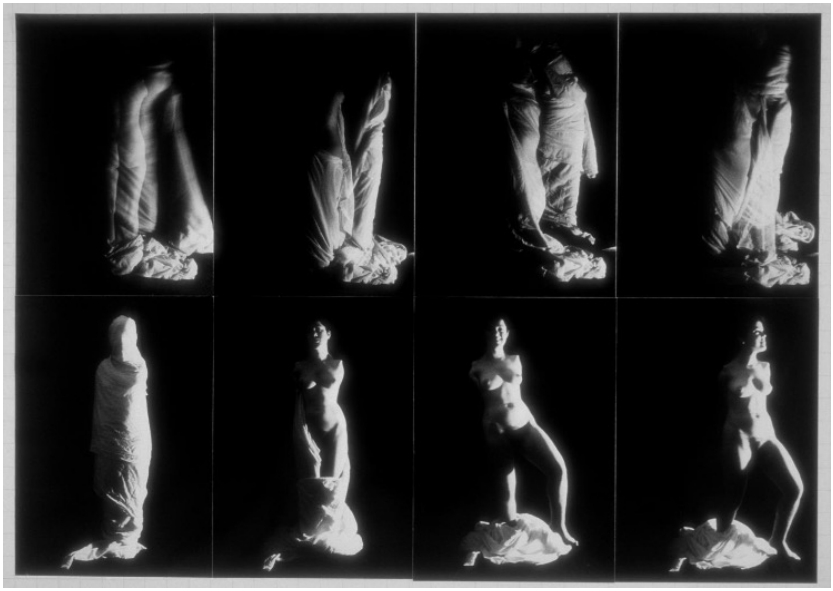

Fig. 3. Mary Duffy, *Cutting the Ties That Bind*, 1987. Fotografías de performance, 51 × 71 cm. Collection of the Arts Council/An Chomhairle Ealaíon

> "Duffy's defiantly subjective performance brings to life how the female form is always already impaired in its symbolic disempowerment and amputation, as she "disables" (i.e., impairs, yet also brings disability perspectives to) the ideal."[14]

En este gesto, la discapacidad se afirma como una forma de agencia estética que revela las fisuras del canon hegemónico y las normas que han delimitado históricamente lo bello, lo femenino y lo deseable. Al igual que Lorenza, Böttner en *Venus de Milo*, Duffy interpela el régimen visual occidental desde una corporalidad amputada que reconfigura la desnudez

14. Ann Millett-Gallant, The Disabled Body in Contemporary Art, 2010.

femenina como un espacio de agencia, desobediencia y deseo. Estas intervenciones artísticas no buscan encajar en un marco representacional inclusivo, sino que transforman las condiciones mismas desde las cuales los cuerpos son mirados y significados. Lorenza busca modificar sus condiciones de posibilidad: una práctica de *unworlding* visual en la que el cuerpo transtullido es sentido, deseado, sostenido.

Finalmente, la performance *Venus de Milo* de Lorenza Böttner constituye una irrupción radical que busca desarmar los pactos visuales que sostienen la tradición estética occidental. Su operación crítica no se limita a la denuncia de exclusiones, sino que propone una estética y una política alternativas basadas en la potencia de lo incompleto, lo híbrido, lo desviado. Es un cuerpo que se percibe a sí mismo como materia, que vive del error y del imprevisto. La ruina corporal que encarna Böttner revela la artificialidad de las categorías que organizan la experiencia estética y la subjetividad política. Su cuerpo representa afirmación de nuevas formas de existencia que exceden los marcos normativos disponibles.
En su gesto, lo incompleto aparece como potencia.
La fragmentación se convierte en terreno fértil de reinvención. Su obra activa un pensamiento que escapa de la lógica del encuadre y del equilibrio, que respira desde la ambigüedad y la pregunta. Lorenza nos lleva a reconsiderar qué cuerpos merecen ser vistos, qué imágenes se conservan, qué se entiende por belleza. En ese efecto, en ese estremecimiento, se abre la posibilidad de imaginar otras formas de estar en el mundo: porosas, complejas, fragmentadas pero vivas.

Bibliografía

Adler, Jazmín. “Estética de la ruina: la potencia de los vestigios en el arte contemporáneo.” *Index* 5 (2018): 92–101. https://doi.org/10.26807/cav.v0i04.93

Broderick, Katharine. “The Male Gaze Made Marble? The Venus de Milo.” *Material Musings* (blog), University of Warwick, Department of Classics and Ancient History, 10 enero 2023. https://warwick.ac.uk/fac/arts/classics/research/publicengagementimpact/material_musings/2023/#Jan.

Gombrich, Ernst. “El reino de la belleza.” En *La historia del arte*, 99–116. Londres: Phaidon, 2022.

Halberstam, Jack. *An Aesthetic of Collapse*. YouTube video, 2021. https://www.youtube.com/watch?v=Wf6Xw6bHAfs. Consultado el 10 de mayo de 2025.

Halberstam, Jack. “La transformación de Lorenza, en diez partes.” En *Réquiem por la norma*, editado por Paul B. Preciado, 207–219. Leipzig: Spector Books, 2022.

Mateo del Pino, Ángeles. “Subjetividad transtullida: el cuerpo/corpus de Lorenza Böttner.” *Anclajes* 23, no. 3 (2019): 37–57. https://doi.org/10.19137/anclajes-2019-2334

Millett-Gallant, Ann. *The Disabled Body in Contemporary Art*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2010.

Preciado, Paul B. “Exhibition Essay.” En *Lorenza Böttner: Requiem for the Norm*, 5–13. Toronto: Art Museum, University of Toronto, 2020.

Preciado, Paul B. *Manifiesto contrasexual*. Barcelona: Anagrama, 2016.

Richards, Ariel Florencia. “Venus invertida.” IL Posto, exposición, 2023. https://wordpress-dev.ilposto.cl/venus-invertida/. Consultado el 4 de julio de 2025.

Sandahl, Carrie. “Queering the Crip or Cripping the Queer?: Intersections of Queer and Crip Identities in Solo Autobiographical Performance.” *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 9, no. 1–2 (2003): 25–56. https://muse.jhu.edu/article/40804

.

Stahlberg, Michael. *Portrait of an Artist*. YouTube video, 1991. https://www.youtube.com/watch?v=Sd6bJSSl-sg. Consultado el 25 de mayo de 2025.