

De la plastie du corps chez Cassils Of the Techno-Plasticity of the Body in Cassils

Anne-Marie Dubois

Numéro 90, printemps-été 2017

Féminismes
Feminisms

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/85599ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (imprimé)
1929-3577 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Dubois, A.-M. (2017). De la plastie du corps chez Cassils / Of the Techno-Plasticity of the Body in Cassils. *esse arts + opinions*, (90), 44–51.

Anne-Marie Dubois

De la plastie du corps chez Cassils



Cassils

Advertisement: Homage to Benglis,
2011.

Photo : Cassils & Robin Black, permission
de | courtesy of the artist & Ronald Feldman
Fine Arts, New York

Les réflexions contemporaines sur le corps, sa technologisation, sa marchandisation, sa médicalisation et ses liens étroits avec le néolibéralisme occupent une place prépondérante au sein de la pensée queer et redéfinissent la pratique de plusieurs artistes actuel.le.s. Privilégiant la subversion, l'ironie ou l'humour comme modalités artistico-politiques, les artistes de la multitude queer¹ se réapproprient les stratégies mises en place par le système hégémonique hétéronormatif de manière à en déboulonner la teneur coercitive. À travers les performances sexopolitiques² de l'artiste trans Cassils, nous assistons à l'emploi des techniques disciplinaires de contrôle des corps et des sexualités par l'artiste.

En droite filiation avec les artistes féministes et certaines œuvres canoniques des années 1960 et 1970, illes³ adopte à son tour une pratique engagée et militante, mais cette fois-ci éclairée par l'intersectionnalité des luttes⁴ et le refus de la pensée binaire. L'identité n'est plus considérée comme un bloc monolithique, mais se fait dorénavant stratégique et multiple.

Re-enactment de la mythique performance *Carving: A Traditional Sculpture* de l'artiste féministe Eleanor Antin⁵, *Cuts: A Traditional Sculpture*, performée 40 ans plus tard par Cassils, ne manque pas de déconstruire l'hétéronormativité dans une contribution fondamentale à un renouveau de la pensée féministe. Suivant la démarche d'Antin, qui avait adopté une diète draconienne de 45 jours afin de littéralement sculpter la chair de son corps, Cassils va à son tour s'astreindre à un régime strict, prendre des stéroïdes et suivre un entraînement intensif de 23 semaines afin de gagner autant de livres⁶ en musculature. Un processus documenté par le truchement de la photographie à la manière d'Antin. Si la rhétorique iconographique des deux propositions se présente comme une réponse à la violence tacite des dictats de beauté

imposés au corps des femmes et tend à critiquer sa reconstitution idéologique dans l'imaginaire artistique et historiographique, la charge politique portée par chacune des performances diffère passablement de l'une à l'autre.

Bien que *Cuts: A Traditional Sculpture* s'inscrive indéniablement dans la continuité de l'œuvre d'Antin, usant des stratégies d'autoreprésentation caractéristiques des artistes féministes contemporaines d'Antin, Cassils cherche pour sa part à renverser les rapports d'objectivation et d'instrumentalisation du corps féminin en produisant un corps hyper masculin. Non pas dans le but de performer un « devenir homme » téléologique, mais plutôt pour endosser une posture critique face à ce que le philosophe Paul B. Preciado nomme les « biocodes » de genre, c'est-à-dire les codes stéréotypés – et totalement arbitraires – attachés au binôme femme-homme. En se jouant de la plasticité de ces codes, Cassils, dans sa performance, réaffirme qu'il n'y a pas de vérité ontologique du masculin ou du féminin, sinon qu'un ensemble de fictions hautement normatives dont les technologies actuelles encouragent l'imitation. Ces technologies imprègnent nos chairs à un point tel qu'elles deviennent partie

intégrante de qui nous sommes, se targuant de participer au maintien de notre « normalité » ou, pire, de notre « naturalité ». Maquillage, implants, perruques, silicone, faux cils et autres extensions corporelles contribuent, au même titre que la pilule contraceptive, l'épilation ou les stéroïdes, à la production technologisée de sujets genrés. Tous ces éléments concourent à maximiser et à glorifier la bicatégorisation du genre et à rendre inintelligibles ou anormales les identités qui ne se conforment pas à cette logique⁷. Ce que Cassils met en exergue avec *Cuts: A Traditional Sculpture*, c'est la mise à nu du corps en tant que laboratoire d'identités queers, en tant qu'« interface techno-organique, système techno-vivant segmenté et territorialisé par différents modèles politiques (textuels, informatiques, biochimiques)⁸ ». Bien qu'il transcende jusqu'à la caricature l'image stéréotypique de l'homme cisgenre, blanc, nord-américain, le corps de l'artiste n'en demeure pas moins confus et instable, arborant des seins et un visage efféminé rendus iconoclastes.

1 — J'emprunte la locution à Paul B. Preciado, qui en privilégie l'emploi au sigle LGBTQIA et qui met en exergue la contingence de divers mouvements militants à l'extérieur du territoire de l'hétéronormativité. Beatriz Preciado, « Multitudes Queer : notes pour une politique des "anormaux" », *Multitudes*, n° 12 (février 2003), Paris, Exils, p. 22.

2 — Ibid., p. 17 : « La sexopolitique est une des formes dominantes de l'action biopolitique dans le capitalisme contemporain. Avec elle le sexe entre dans les calculs de pouvoir, faisant des discours sur le sexe et des technologies de normalisation des identités sexuelles un agent de contrôle de la vie. »

3 — L'artiste s'identifie comme personne trans non conforme aux définitions établies de genre et souhaite que son nom soit remplacé par le pronom « illes » (contraction de ils et elles) dans le texte.

4 — L'intersectionnalité a trait à la consubstantialité des formes de discrimination (genre, classe, race, sexe, sexualité, âge, capacité, etc.) et aux rapports de coconstruction qu'ils entretiennent dans l'élaboration de l'identité. Kimberlé Williams Crenshaw et Bonis Oristelle, « Cartographie des marges : intersectionnalité, politique de l'identité et violences contre les femmes de couleur », *Cahiers du genre*, n° 39 (février 2005), p. 51-82, <bit.ly/1brMLRp>.

5 — Constituée de 148 autoportraits en pied d'Eleanor Antin nue, *Carving: A Traditional Sculpture* documente la perte de poids de l'artiste entre le 15 juillet et le 21 août 1972.

6 — La livre est l'unité de poids du système impérial ; 23 livres = 10,4 kilos.

7 — « Les "personnes" ne deviennent intelligibles que si elles ont pris un genre (*becoming gendered*) selon les critères distinctifs de l'intelligibilité de genre. » Judith Butler, *Trouble dans le genre : Pour un féminisme de la subversion*, Paris, Éditions La Découverte, 2005 [1990], p. 83.

8 — Beatriz Preciado, *Testo Junkie : sexe, drogue et biopolitique*, Paris, Grasset, 2008, p. 108.

L'identité n'est plus considérée comme un bloc monolithique, mais se fait dorénavant stratégique et multiple.

Dans un ouvrage au titre fort évocateur – *Testo Junkie : sexe, drogue et biopolitique* – devenu une référence pour la pensée queer, Preciado développe le concept de « pharmacopornographie ». Inspiré de la biopolitique foucauldienne et « prenant pour référence les processus de gouvernement de la subjectivité sexuelle dans ces modes moléculaires (pharmaco) et sémiotique (porno)⁹ », le concept rend compte de l'in-corporation littérale des systèmes de production, de surveillance et de contrôle hétéronormatifs sous la bénédiction de la science, qui incarne aujourd'hui l'une des grandes vérités de notre contemporanéité. En dialogue avec Judith Butler, Donna Haraway, Monique Wittig, Ilana Löwy et Nelly Oudshoorn, pour ne nommer que quelques-unes des pionnières du féminisme postmoderne, Preciado enchevêtre médecine, pornographie, culture, race, histoire, sexe, science-fiction et autodétermination dans un *mash-up* incubateur d'identités

queers. Le régime pharmacopornographique de Preciado rend compte d'une économie médicale de production de vérités au sujet des genres et des sexes et dénie aux corps la multiplicité des configurations génétiques, hormonales, sexuelles et sensuelles qui peuvent y performer.

Empruntant à la fois à Teresa de Lauretis et à Michel Foucault leurs technologies du sexe et du genre¹⁰, cette nouvelle lecture de l'organisme-machine permet à Preciado – et aux artistes – d'envisager un corps technologique branché à même la matrice de ce que l'on qualifie de « vraie » vie. En ce sens, le travail de Cassils ne suppose plus de révéler l'asymétrie ou même l'évidence performative des genres, mais de se réappropriier les processus politiques, culturels et médicaux à travers lesquels le corps, comme technique, acquiert un statut naturel. Dans ce scénario, les subjectivités queers, privilégiées en raison de leur « point de vue situé¹¹ », disposent d'une proximité épistémologique par rapport aux outils de résistance du régime pharmacopornographique de Preciado. La performance de Cassils, qui ingère des stéroïdes et performe « en son corps et conscience » une réappropriation du travail de la pharmacopée capitaliste, agit comme espace de résistance micropolitique – ou plutôt comme espace de résistance somapolitique – face au régime coercitif de la binarité des genres mutuellement exclusifs. Autrement dit, la démarche de Cassils s'inscrit dans un dialogue avec le travail d'hétéronormalisation que la médecine opère dans et sur les corps dès la naissance, voire bien avant, si l'on songe aux échographies de grossesse. Il s'agit en quelque sorte d'un processus de « naturalisation » légitimé par « l'objectivité scientifique », mais cette fois-ci retravaillé avec l'autodétermination et l'agentivité de l'artiste.

Réalisée en collaboration avec l'artiste maquilleuse Robin Black en périphérie du projet *Cuts: A Traditional Sculpture*, l'œuvre *Advertisement: Homage to Benglis* permet de réfléchir sur les structures de la subjectivité ainsi que sur nos rapports surannés à un corps ontologique et supposé indépendant de toute technicité. Cette œuvre se veut explicitement tributaire de la célèbre et outrageuse publicité de Lynda Benglis parue dans les pages d'*Artforum*, où Cassils devient en quelque sorte ce godemichet, ce phallus ostentatoire qu'exhibait Benglis en 1974, tels un appendice ou une prothèse. Il y a un glissement qui s'effectue entre ces deux générations d'artistes féministes, entre deux registres de la critique artistique eu égard au corps. Les deux performeuses interrogent certainement la réification du corps-objet, instrumentalisé par des siècles de pratique artistique. Mais

alors que Benglis met en lumière le sexisme ambiant du monde de l'art en parodiant à l'excès une attitude machiste, Cassils incarne littéralement cette masculinité afin de déconstruire sa prétention d'ontologie.

C'est la posture critique adoptée sous la pensée queer et qui remet en cause la notion même de « différence des sexes ». En problématisant d'entrée de jeu la nature intrinsèquement misogyne de ce concept au sein de la philosophie occidentale – les femmes étant le pendant taxinomique, le sujet « autre » auquel renvoie l'homme, détenteur de l'universel –, les féministes postmodernes transcendent une logique binaire pour laisser place à l'hybride, à des subjectivités contemporaines nées de contradictions. La reformulation du corps technologisé de Cassils dans cette performance met ainsi en scène une alchimie des contraires plutôt que de reconduire une politique des affrontements. Le projet souligne justement la dimension processuelle et transitoire de l'identité, une stratégie télescopée dans l'esthétique sérielle de l'œuvre. Embrassant performance et performativité, l'artiste engage un dialogue politique et esthétique sur la forme masculine en tant que matière sculpturale.

L'élément autobiographique sert de point d'ancrage à l'œuvre et inspire la démarche entière de Cassils, qui est également haltérophile. En inscrivant au domaine du politique son corps trans jugé par le régime hétéronormatif comme étant déviant, voire pervers, l'artiste interroge ce rapport faussement naturalisant au genre et appréhende le corps et ses technologies comme un amalgame de plasties à la fois corporelles et esthétiques. Le travail de Cassils et des artistes de la multitude queer se distancie aujourd'hui des politiques identitaires essentialistes de leurs prédécesseuses de manière à promouvoir une réflexion plurielle sur la légitimité et la validité même des catégories identitaires. Leur réflexion est néanmoins redevable à un « matrimoine » théorique et artistique sans cesse bonifié par les féminismes. ●

9 – Ibid., p. 32.

10 – Teresa de Lauretis, *Théorie queer et culture populaire : de Foucault à Cronenberg*, Paris, La Dispute/Snédit, 2007. Michel Foucault, *Histoire de la sexualité : La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.

11 – Sandra Harding (dir.), *The Feminist Standpoint Theory Reader: Intellectual and Political Controversies*, New York, Routledge, 2004.

Of the Techno-Plasticity of the Body in Cassils

Anne-Marie Dubois

Contemporary reflections on the body—its technologization, commercialization, and medicalization, and its close links with neoliberalism—are prominent concerns in queer theory and are redefining the practices of several contemporary artists. Favouring subversion, irony, and humour as art-political modes, queer-multitude¹ artists appropriate the strategies established by the hegemonic heteronormative system in order to debunk its coercive substance. In the *sexo-political*² performances of trans artist Cassils, we see the use of techniques of disciplinary control on bodies and sexuality.

In direct line with feminist artists and some of the canonical works of the 1960s and 1970s, they³ adopt a socially engaged and activist practice, but now informed by the intersectionality of struggles⁴ and a rejection of binary thinking. Identity is no longer considered a monolithic bloc; instead, it is seen as strategic and multiple.

Cassils's *Cuts: A Traditional Sculpture*—the re-enactment forty years on, of feminist artist Eleanor Antin's legendary performance *Carving: A Traditional Sculpture*⁵—is unarguably a deconstruction of heteronormativity and an essential contribution to renewed feminist thought. In the footsteps of Antin, who followed a drastic diet for forty-five days in order to literally sculpt the flesh on her body, Cassils also kept to a strict diet, took steroids, and followed an intensive twenty-three-week training program to gain as many pounds in muscle. As Antin did, Cassils documented the process through photography. Although the iconographic rhetoric of both propositions is presented as a response to the violence inherent to the imposition of dictates of beauty on the female body and tends toward a critique of its ideological perpetuation in the world of art and historiography, these performances differ greatly from one another in their political import.

Although *Cuts: A Traditional Sculpture* definitely follows the path set by Antin's work, with strategies of self-representation characteristic of feminist artists of Antin's generation, Cassils seeks to reverse the relationships of objectivization and instrumentalization of the female body by producing a body that is in fact hyper-masculine. The goal is not to perform the teleological endeavour of "becoming male," but to take a critical stance with respect to what philosopher Paul B. Preciado calls the "biocodes" of gender: the stereotypical—and thoroughly arbitrary—codes attached to the male-female binary. Foiling the physiological plasticity⁶ of these codes, Cassils, in this performance, denies any ontological truth to masculinity or femininity beyond an assemblage of highly normative fictions that current technologies encourage us to replicate. These technologies permeate our flesh to such an extent that they become integral to who we are, claiming to participate in maintaining our "normality" or,

worse, our "naturalness." Makeup, implants, wigs, silicone, false eyelashes, and other corporal extensions, as much as contraceptives, hair removal, and steroids, contribute to the technologized production of gendered subjects. All these elements help to maximize and glorify the bi-categorization of gender and render unintelligible or abnormal identities that do not conform to this logic.⁷ What Cassils brings to the

Cassils

☞ *Day 1 of Time Lapse (Front)*, 2011.

Photo: permission de | courtesy of the artist & Ronald Feldman Fine Arts, New York

Cassils

☞ *Day 161 of Time Lapse (Front)*, 2011.

Photo: permission de | courtesy of the artist & Ronald Feldman Fine Arts, New York

1 — The term "queer multitudes" is taken from Paul B. Preciado, who prefers that expression to "LGBTQIA" and who points out the contingency of various activist movements outside heteronormative territory. Beatriz Preciado, "Multitudes Queer: notes pour une politique des 'anormaux,'" *Multitudes*, no. 12 (February 2003), Paris, Exils, 22.

2 — Ibid., 17: "Sexopolitics is a dominant form of biopolitical action in contemporary capitalism. With it, sex enters into the calculations of power, making discourse on sex and normalizing technologies of sexual identity into a controlling agent of life." (our translation)

3 — The artist, who identifies as a transgender person who does not conform to established definitions of gender, wishes to be referred to by the plural gender-neutral pronouns *they*, *them*, *their* in the text.

4 — Intersectionality relates to the substantiality of forms of discrimination (gender, class, race, sex, sexuality, age, ability, and so on) and to their co-constructive involvement in the development of identity. Kimberlé Crenshaw, "Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color," *Stanford Law Review* 43, no. 6 (July 1991), 1241–99.

5 — Composed of 148 full-length self-portraits of Eleanor Antin naked, *Carving: A Traditional Sculpture* documents the artist's weight loss between July 15 and August 21, 1972.

6 — Translator's note: The author uses the word *plastie*, or "plastic surgery," in a very general sense to denote all technological intervention on the body.

7 — "...persons' only become intelligible through becoming gendered in conformity with recognizable standards of gender intelligibility," Judith Butler, *Gender Trouble*, 2nd ed. (New York: Routledge, 2006), 22.





fore in *Cuts: A Traditional Sculpture* is a body laid bare as a laboratory of queer identity, as a “techno-organic interface, a technoliving system segmented and territorialized by different (textual, data-processing, biochemical) political technologies.”⁸ While it transcends, almost to the point of caricature, the stereotypical image of a white, North-American cisgender male, Cassils’s body remains nonetheless blurred and unstable, bearing iconoclastic traits of breasts and effeminate facial features.

The reformulation of Cassils’ technologized body in this performance, rather than leading to political confrontations, stages an alchemy of oppositions.

In a provocatively titled book—*Testo Junkie: Sex, Drugs, and Biopolitics in the Pharmacopornographic Era*—that has become a reference in queer theory, Preciado develops the concept of “pharmacopornography.” Inspired by Foucaultian biopolitics and referring “to the processes of a biomolecular (pharmaco) and semiotic-technical (pornographic) government of sexual subjectivity,”⁹ the concept takes into account the literal (bodily) incorporation of systems of production, surveillance, and heteronormative control under the aegis of science, thus embodying one of the great truths of contemporary life. Connecting with such pioneers of postmodern feminism as Judith Butler, Donna Haraway, Monique Wittig, Ilana Löwy, and Nelly Oudshoorn, Preciado intertwines medicine, pornography, culture, race, history, sex, science fiction, and self-determination in a mash-up that incubates queer identities. Preciado’s pharmacopornographic regime tells of a medical economy in the production of truths concerning gender and the sexes and denies bodies the multiplicity of genetic, hormonal, sexual, and sensual configurations that may be performed on them.

Borrowing sex and gender technologies from both Teresa de Lauretis and Michel Foucault,¹⁰ this new reading of the machine-organism enables Preciado—and queer multitude artists—to envisage a technological body plugged directly into the matrix of what we call “real” life. In this sense, Cassils’s work presumes no longer to reveal the asymmetry or even the performative evidence of genders, but to reappropriate the political, cultural, and medical processes by which the body, as technique, acquires a natural status. In this scenario, queer subjectivities, favoured for their “situated point of view,”¹¹ are endowed with an epistemological proximity to the tools of resistance in Preciado’s pharmacopornographical regime. Cassils’s performance, consisting of ingesting steroids and performing a “body and mind” reappropriation of the capitalist pharmacopeia, enacts a space of micropolitical—or, rather, somapolitical—resistance to a coercive, binary regime of mutually exclusive genders. In other words, Cassils’s work interconnects with the heteronormalizing endeavour that medicine effects in and on bodies from the moment of birth and even before, if one thinks of ultrasounds during pregnancy. It is in some sense a process of “naturalization” legitimized by “scientific objectivity,” but here made over through the artist’s self-determination and agency.

Tangential to *Cuts: A Traditional Sculpture*, and in collaboration with makeup artist Robin Black, *Advertisement: Homage to Benglis* prompts a reflection on the structures of subjectivity and on our outmoded relationships to an ontological body supposedly independent of all technicity. This work refers explicitly to the famous and outrageous ad published by Lynda Benglis in the pages of *Artforum*; here, though, Cassils has become that dildo, that conspicuous phallus that Benglis exhibited in 1974 like an appendage or prosthesis. A slippage occurs between these two

generations of feminists, between two registers of art criticism as regards the body. Both performers certainly interrogate the reification of the object-body, instrumentalized by centuries of artistic practice. But whereas Benglis spotlights the prevailing sexism in the art world by parodying the excesses of macho attitude, Cassils literally embodies this masculinity in order to deconstruct its ontological pretention.

The critical position adopted in queer thought questions the very notion of “sexual difference.” By problematizing from the outset the intrinsically misogynous nature of this concept in Western philosophy—women being the taxonomic counterpart, the “other” subject, to whom man, keeper of the universe, refers—postmodern feminists transcend binary logic in favour of hybrid, contemporary subjectivities born of contradictions. The reformulation of Cassils’s technologized body in this performance, rather than leading to political confrontations, stages an alchemy of oppositions. The project underscores precisely the process and transitional nature of identity, a strategy encapsulated in the work’s serial aesthetic. Encompassing performance and performativity, the artist engages a political and aesthetic dialogue on the masculine form as sculptural material.

The autobiographical element is what ties the work together and inspires Cassils’s entire approach. Inscripting their trans body in the political domain, where it is deemed deviant, even a perversion, in the heteronormative regime, the artist, a weightlifting aficionado, challenges the falsely naturalizing relationship with gender, apprehending the body and its technologies as a set of physical and aesthetic interventions. Cassils’s work, like that of other queer multitude artists, is distanced from the essentialist identity politics of their predecessors in a way that fosters a plural reflection on the very legitimacy and validity of categorical identity. Their reflections are nonetheless indebted to a constantly enriched theoretical and artistic feminist heritage.

Translated from the French by **Ron Ross**

⁸ — Beatriz Preciado, *Testo Junkie: Sex, Drugs, and Biopolitics in the Pharmacopornographic Era*, translated by Bruce Benderson (New York: The Feminist Press, Grasset, 2013), 114.

⁹ — *Ibid.*, 33–34.

¹⁰ — Teresa de Lauretis, *Théorie queer et culture populaire: de Foucault à Cronenberg* (Paris: La Dispute/Snédit, 2007); Michel Foucault, *Histoire de la sexualité: La volonté de savoir* (Paris: Gallimard, 1976).

¹¹ — Sandra Harding (ed.), *The Feminist Standpoint Theory Reader: Intellectual and Political Controversies* (New York: Routledge, 2004).

Cassils

Time Lapse (Front, Back, Left,
Right), détails de la performance |

performance details, Cuts:

A Traditional Sculpture, 2011.

Photos : permission de | courtesy of the artist
& Ronald Feldman Fine Arts, New York

