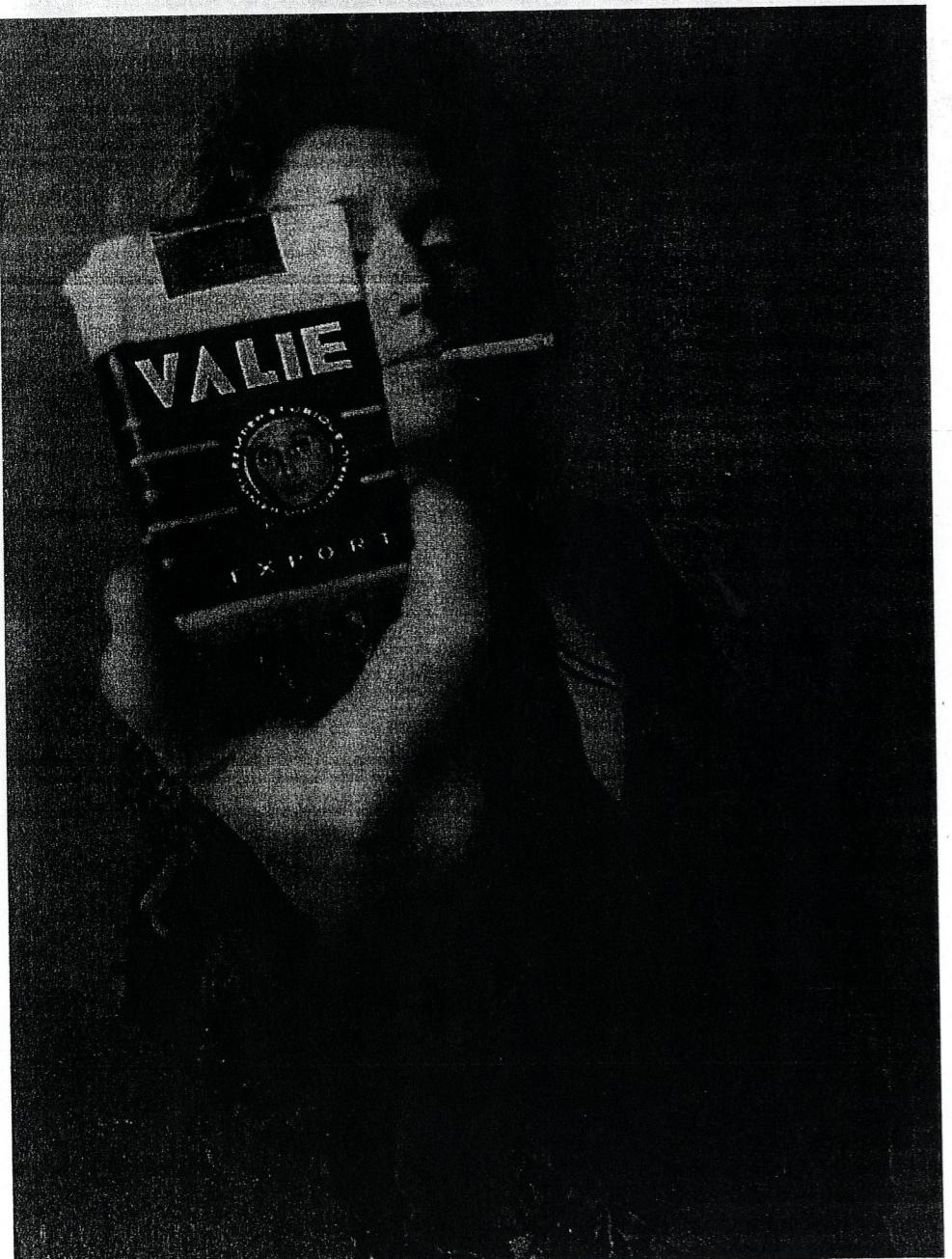


VALIE EXPORT

Semper et Ubique

Figure pionnière de l'actionnisme et aussi du cinéma engagé, ayant réalisé quelques œuvres clefs du féminisme des années 1970, VALIE EXPORT est enfin exposée à Paris, au Centre national de la photographie, du 12 septembre au 21 décembre. On comprendra en lisant l'article de Sophie Delpeux que le radicalisme de cette artiste n'exclut ni la complexité ni la prise en compte des contradictions humaines.

SOPHIE DELPEUX



«Autoprotrait». 1968. Photographie noir et blanc. (© VALIE EXPORT)
"Self-portrait." B/W photograph

■ Inventer son nom pour faire de sa vie une «création propre» et non plus «quelque chose de donné au départ». Waltraud Höllinger, née Lehner, s'est forgée le patronyme de VALIE EXPORT comme si «elle avait fait un dessin». En 1967, elle abandonne le nom du père puis de l'époux ainsi qu'on laisse un fardeau. Refus revendiqué de se plier à un «système qui est défini par le masculin», cet acte de naissance artistique semble à bien des égards programmatique. Un autoportrait photographique de 1968 est d'ailleurs l'occasion pour l'artiste de construire un véritable manifeste visuel autour de ce qui sera son logo. VALIE EXPORT étant une marque déposée, elle prend le parti de se mettre en scène au sein d'un pastiche publicitaire. L'artiste calque son nom sur celui d'une cigarette fort consommée en son pays : l'*Austria Export*. La photographie propose une vision dédoublée de la figure de VALIE EXPORT : elle se représente en actrice/consommatrice brandissant un paquet de cigarettes à son effigie. Cette ubiquité lui permet d'interpréter deux attitudes distinctes. Une Valie sage fait la moue tandis qu'une Valie plus arrogante dans sa robe décolletée, les yeux mi-clos et la cigarette aux lèvres, drague sans ménagement la clientèle. Associant de manière ostensible le commerce du corps féminin et celui de l'image de marque, l'artiste construit un visuel ouvertement racoleur qui révèle sans plus de façon les ressorts du marketing.

Si la caricature est manifeste, la création d'une marque et de sa charte graphique (VALIE EXPORT doit toujours figurer en majuscules) n'en appartient pas moins au monde des médias décrié. La position que campe VALIE EXPORT en ce début des années 1970 est à cet égard tout à fait originale. À l'époque où nombre d'artistes luttent contre l'assujettissement de leurs travaux aux lois du marché, VALIE EXPORT semble voir dans cette attitude un luxe qu'une femme artiste ne peut se permettre : «J'accomplis un travail qui doit être reconnu, ce qui implique une certaine négociation de ma part [...]». Dans cette mesure, elle anticipe des positions plus contemporaines d'artistes en entrepreneurs, mais n'ac-

cepte les règles de ce jeu que dans la mesure où elle pourra les subvertir. En ce sens, le choix du terme *Export* ne fait aucun doute. Dès l'origine, la nature du projet de VALIE EXPORT est invasive, et la devise qui cerne son portrait en médaillon sur le paquet de cigarettes accuse cette ambition. Avec le *Semper et Ubique* (toujours et partout), la jeune femme se propose d'emblée d'occuper tous les terrains avec constance. Et de constater plus d'une trentaine d'années après cette fiction inaugurale que les ambitions de cette artiste Made in Austria ne se sont pas démenties.

L'accommodation des corps

Dans la plupart de ses travaux, VALIE EXPORT fait du corps humain son matériau et le contraint à une malléabilité extrême. Diverses actions font usage de la souffrance physique ou du danger. Avec des performances comme *Eros/ion*, en 1971, durant laquelle elle se roule sur du verre pilé avant d'imprimer la trace de ses blessures sur un papier vierge, l'artiste entend faire un autoportrait plus juste avec son sang. Pour *Hyperbulie*, en 1973, c'est en contact permanent avec de l'électricité circulant dans l'installation que son corps nu s'épuise. Dans *Remote...Remote*, film-action de la même année, elle se blesse les mains avec une lame de cutter avant de souiller un bol de lait de son sang. Ces violences – qui, dans bien des cas, s'apparentent à des formes de torture – ne sont, selon l'artiste, qu'une traduction de ce que le corps peut endurer : «[...] l'énergie de l'homme est entravée par des barrières douloureuses jusqu'à ce qu'il devienne un animal apprivoisé se soumettant aux standards d'une construction qui l'écrase.»

Dans cette mesure, ses travaux présentent des similitudes avec ceux réalisés à la même époque par Marina Abramovic, Michel Journiac ou Gina Pane, et s'inscrivent dans une critique acerbe du *biopouvoir* tel que Michel Foucault le définit dans ses écrits.

Body Sign Action de 1970 peut s'appréhender comme le cœur de cette réflexion : VALIE EXPORT se fait tatouer sur le haut de la cuisse droite un porte-jarretelles et l'amorce d'un bas de soie. Son commentaire sur cet acte est sans équivoque : «Le porte-jarretelles est utilisé comme le signe d'un esclavage passé, comme le symbole d'une sexualité réprimée.» Selon ses dires, le corps féminin, totalement stigmatisé, est meurtri par les codes qui le sillonnent et l'entraînent. Aussi, les performances où la blessure s'avère inéluctable apparaissent comme autant de moyens d'écrire sur le corps une loi qui lui est imposée de manière tacite.

En plus de ces interventions directes et marquantes, VALIE EXPORT met en œuvre dans le même temps un travail intitulé *Körperkonfiguration*. Ce projet se caractérise par une enquête photographique plus formelle qui se poursuivra jusque dans le milieu des années

VALIE EXPORT: De-Defining Women

A major figure of expanded cinema and a key feminist exponent of action art in the late 1960s and '70s, VALIE EXPORT is at last getting a proper Parisian retrospective (Centre National de la Photographie, September 12-December 21). As Sophie Delpeux shows here, this Austrian artist has always managed to combine strong social and political commitments with real thematic complexity.

on the cigarette packet, "Semper et Ubique" (Always and Everywhere), clearly manifests her ambition: the young woman would fight on every front, all the time. Some thirty years later, we can see that this artist Made in Austria has lived up to her stated ambitions.

Accommodating Bodies

In most of her pieces, VALIE EXPORT uses the human body—her own—as raw material, treating it as something extremely malleable. A number of her actions involve physical suffering or danger. In performances such as *Eros/ion* in 1971, during which she rolled on crushed glass before printing the trace of her wounds on blank paper, she used her blood to produce an incisive kind of self-portrait. In the video *Hyperbulie* (Hyperbole, 1973), the artist, naked, is worn down by electric shocks as she moves through a corridor of live wires. In the film/action *Remote...Remote* (also 1973), VALIE EXPORT wounds her hands with a Stanley knife then dips her mutilated fingers into a bowl of milk: "Society is a closed, structured space, which regulates all human energy through painful barriers until man becomes a tamed animal that submits to the standards of a construction that crushes him." In this respect, her work has affinities with what people like Marina Abramovic, Michel Journiac and Gina Pane were doing at the same time. They were all mounting an attack on the "biopower" defined in the writings of Michel Foucault.

Body Sign Action (1970) can be seen as central to these ideas. In this piece, VALIE EXPORT has her upper thigh tattooed with a garter belt and the top of a silk stocking. Her commentary on this action is perfectly forthright: "The garter is used as the sign of past slavery, as the symbol of a repressed sexuality." For VALIE EXPORT, the female body is covered with the stigmata of codes that shape and hamper it. Thus the performances in which the artist seems fated to wound herself can be seen as ways of writing the tacit laws that govern the body.

In addition to these direct, disfiguring interventions, VALIE EXPORT was simultaneously engaged in her *Körperkonfigurationen* (Body Configurations) project. This more formal series of photographic pieces continued into the mid-'80s. In them, the artist poses as if she is part of the scenery in a more often than not urban setting. Clearly, the point here is to show how the individual is crushed by the social structures embodied in these images by architecture. VALIE EXPORT has stated that civilization imposes forms of scarification no different (if less visible) than those of tribal societies. Thus the human body is constrained by clothes and buildings that

1980. L'artiste se poste dans un paysage – urbain le plus souvent – à la manière d'un élément du décor. Manifestement, il ne s'agit pas ici de mettre en scène l'individualité mais de signifier son écrasement par des structures dont l'architecture est la matérialisation. Examinant d'ailleurs la photographie d'un rite de scarification tribal en 1973 (*Kausalgie*), VALIE EXPORT déclare que «la même chose a lieu dans la civilisation». Celle-ci marque les corps de manière moins perceptible en les habillant de vêtements puis de «buildings», mais les objectifs d'assimilation dans un ordre sont les mêmes. De cette réflexion résulte un ensemble iconographique tout à fait étonnant - à la limite du grotesque – dans lequel le corps humain semble voué à l'insignifiance : amais il ne parvient à imiter les arêtes vives et les courbes parfaites des constructions. Il semble à la fois malmené et emprunté. Dans certaines photographies, comme *Starre Identität* (Identité pétrifiée), l'artiste ajoute des ignes à même l'épreuve qui viennent encore contraindre, voire contenir, une figure déjà éduite à une attitude quasi-fœtale.

Les toisons de la Gorgone

Cette même idée de réification se fait jour dans un autoportrait numérique de 1989, *Mit Stiege und HochHaus* (Avec escalier et building), où l'artiste fait fusionner son visage et des architectures. Défigurée par ces constructions, VALIE EXPORT propose ici le stade ultime de son travail sur les configurations du corps dans la ville : l'individu s'est dissout dans l'espace bâti. Peter Nasweda désigne ce type d'œuvre comme une «image-apocalypse (1)». Analysant *Windshields* (1990), qui propose la même hybridation (mais cette fois dispersée sur plusieurs pare-brise de voiture), le critique viennois constate que l'identité semble irrémédiablement déconstruite. Cette proposition peut paraître des plus pessimistes de la part d'une artiste qui s'est rendue célèbre en donnant sa poitrine à toucher aux passants à Vienne, derrière le rideau d'un petit cinéma porté sur le buste (*Tapp und Tastkino*, 1968), mais qui s'est aussi promenée dans la même ville en tenant le critique et artiste Peter Weibel en laisse (*Aus der Mappe der Hundigkeit*). Enfin, dernier temps fort de cette période héroïque, l'action lors de laquelle l'artiste est entrée dans un cinéma d'art et d'essai de Munich vêtue d'un pantalon découpé à l'enjambe, ménageant une ouverture triangulaire pour la toison pubienne. Elle déclarait alors à l'assistance médusée que le sexe véritable était dans la salle et non pas sur l'écran (*Aktionshose : genitalpanik*). Sur les photographies où VALIE EXPORT apparaît dans cette tenue de combat, elle est armée d'un fusil. Ses cheveux dressés sur sa tête et son sexe offert au regard font d'elle une incroyable Gorgone. Figure ambiguë, femme-fléau qui dispose de la séduction la

plus profonde, celle qui est à même de figer tous les hommes qui croisent ses toisons. Pour autant, il ne faut pas voir une stricte opposition entre les autoportraits «bétonnés» des années 1990 et cette mise en scène d'un féminisme aux pulsions terroristes des années 1970. De manière récurrente, VALIE EXPORT explore la possibilité d'une représentation féminine : en incarnant la femme fatale qui asservit l'homme ou celle qui dispose de son corps sur la place publique, elle s'implique dans des séductions actives, de fait forcément méjugées (2). Le degré de provocation de ces interventions se mesure néanmoins à l'aune de conventions sociales qui défigurent et contraignent. Si la fusion des corps et des immeubles s'avère être l'achèvement de la norme dans les êtres, il semble y avoir entre cet ultime stade et la liberté rêvée par VALIE EXPORT une infinité d'attitudes dans lesquelles se dissimule la pression du pouvoir. La diversité de ces féminités donne la mesure de l'ampleur du projet de l'artiste. Appréhendé dans son ensemble, il peut conduire à une forme de vertige tant est confondante l'omniprésence des processus d'accommodation des corps décrits.

Si l'artiste fait de son corps le support de prédilection de son enquête, elle étudie volontiers ces mêmes injonctions de la société en d'autres siècles. Dans un travail initié en 1976, elle s'attèle à déchiffrer dans la peinture de la Renaissance les codes du comportement féminin et fait poser un modèle à l'identique d'un chef-d'œuvre afin de juxtaposer ces représentations. Sa volonté est d'indiquer l'artificialité des postures, mais aussi de montrer leur pérennité. Ainsi, dans *Die Geburtenmadonna*, elle superpose à la reproduction de la *Pietà* de Michel-Ange à l'église Saint-Pierre une photographie d'une jeune femme en jupe courte mimant la Vierge, mais qui est assise sur une machine à laver le linge dont le hublot laisse s'échapper une serviette-éponge de couleur rouge. L'effet de ce collage est saisissant : VALIE EXPORT suggère d'une part la permanence d'un code de comportement hérité tout autant de la religion que de son interprétation artistique, mais corrige la virginité et la pudeur de Marie par un sexe électroménager béant, actualisation pour le moins virulente du stéréotype.

Un adversaire invisible

«Oui, j'aimerais bien écrire l'*histoire des vaincus*. C'est un beau rêve que beaucoup partagent : donner enfin la parole à ceux qui n'ont pu la prendre jusqu'à présent, à ceux qui ont été contraints au silence par l'*histoire*, par la violence de l'*histoire*, par tous les systèmes de domination et d'exploitation [...] ceux qui ont été vaincus – dans le cas, d'ailleurs où il y a des vaincus – sont ceux à qui par définition on a retiré la parole ! Et si, cependant, ils parlaient, ils ne parleraient pas leur propre

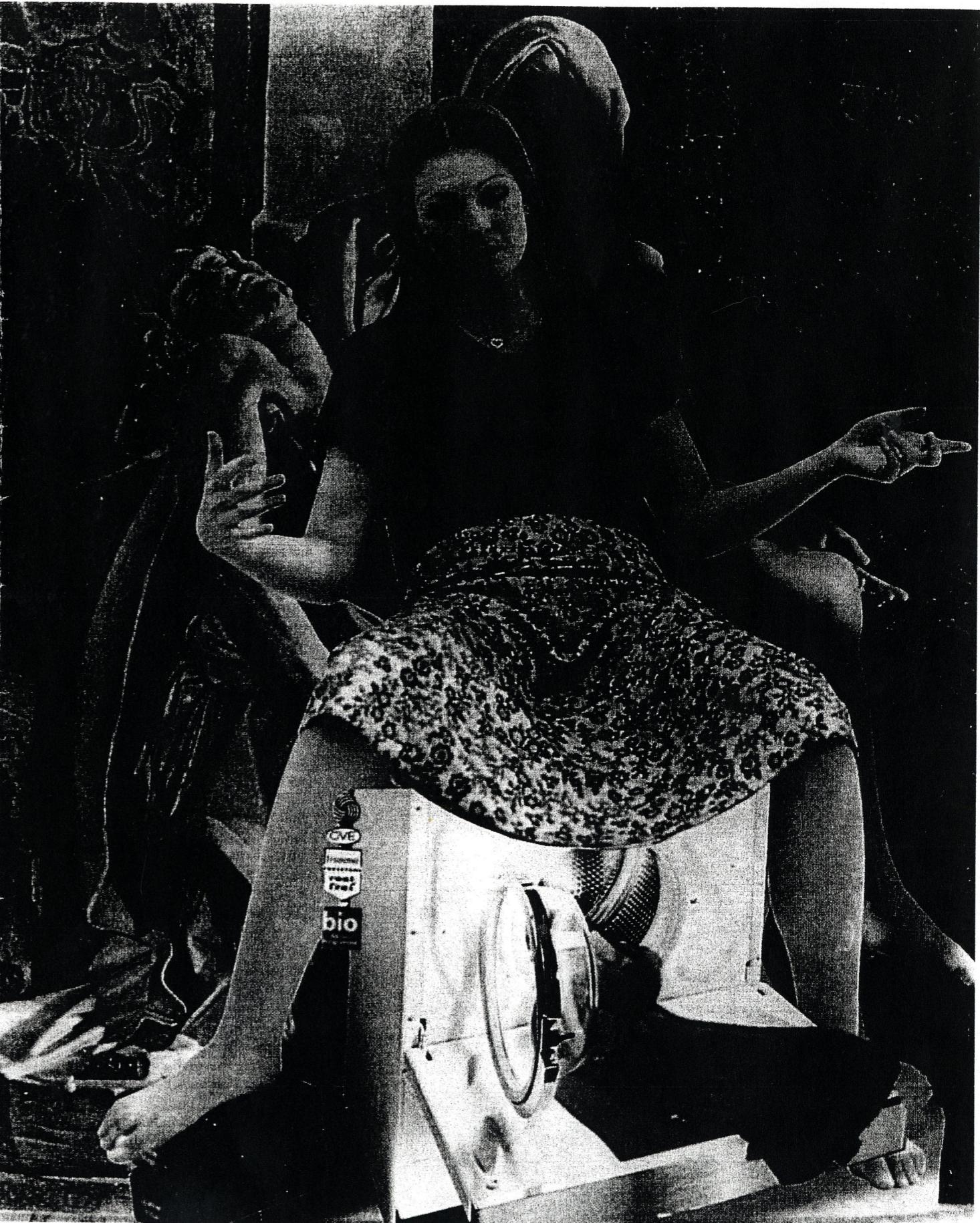
langue. On leur a imposé une langue étrangère [...] Du fait qu'ils étaient dominés, une langue et des concepts leur ont été imposés. Et les idées qui leur ont été imposées sont la marque des cicatrices de l'oppression à laquelle ils étaient soumis. Des cicatrices, des traces qui ont imprégné leur pensée. Je dirais même, qui imprègnent jusqu'à leurs attitudes corporelles. La langue des vaincus a-t-elle jamais existé (3) ?»

Il semble que VALIE EXPORT soit de ceux qui partagent le rêve énoncé par Michel Foucault. On ne peut en effet s'empêcher de penser qu'elle a produit, et continue de produire, un certain nombre de documents pour l'*histoire* de celles qui n'ont jusqu'alors pu parler. D'évidence, l'artiste a travaillé sans relâche au repérage des forces qui façonnent les comportements, ce qu'elle nomme les «Adversaires invisibles». Dans son film qui porte le même titre (*Unsichtbare Gegner*, 1976), le personnage central les redoute jusqu'à la démence. Cette jeune femme prénommée Anna ne parvient plus à maîtriser ses angoisses. Des messages radiophoniques les dirigent vers les figures de l'étranger ou de l'extraterrestre ; mais bien vite, il semble clair que sa schizophrénie provient de lois intériorisées qui font agir l'héroïne malgré elle.

Une double bataille

En plus de cet immense recensement de l'absence de liberté, VALIE EXPORT témoigne d'une volonté entêtée de s'inventer comme sujet. Dès les années 1970, elle multiplie les photographies conceptuelles qui sont autant de méditations sur sa présence au monde, l'écoulement du temps (4), la capacité des images à révéler les conditions abstraites de sa perception. Cette quête de justesse achoppe encore et toujours aux limites du langage visuel qu'elle tend à élargir par la séquence, la recomposition. Pour autant, VALIE EXPORT ne cache pas sa défiance : «Plus nous perturbons ces institutions concrètes et abstraites, plus nous démolissons l'architecture, découpons nos vêtements, et plus près nous serons du corps humain comme lieu de l'esprit, porteur de communication interpersonnelle. Cela signifie que pour initier la libération des individus, il faut se débarrasser des rituels sociaux, renoncer aux signes, à leur sens et à leur image.»

La tâche est ambitieuse, elle l'est d'autant plus que l'ennemi est intérieur. En effet, la résistance la plus sûre et la plus diffuse provient d'un conditionnement qui n'a pas encore été reconnu comme tel. Léontine Zonta, première femme agrégée de philosophie en France et féministe ne disait pas autre chose : «Nous livrons double bataille contre l'injustice mais aussi contre nous-mêmes (5).» Ainsi le parcours proposé par VALIE EXPORT n'a-t-il pas la prétention d'un positivisme acharné clamant des progrès irrévocables et



«*Die Geburtenmadonna*». 1976. Collage. (© VALIE EXPORT
"Birth Madonna")

des prises de conscience durables. L'artiste propose de faire face, attitude parfois difficile à tenir tant le renoncement peut paraître confortable. Ses images révèlent souvent des limites qu'il est douloureux mais salutaire de fréquenter. Elles sont l'expérimentation d'une liberté, l'écrasement sous la contrainte ou la séduction pleine de danger. La marque de l'esclavage sur sa cuisse ressort à cette dernière catégorie. Malgré la signification et les implications funestes de ce tatouage, il apparaît difficile de rejeter le charme de cet ornement de la féminité encore embellie par la photographie. Une incapacité qui nous

rappelle, lancinante, que dans l'image loge aussi notre duplicité. ■

Sophie Delpeux enseigne l'histoire de l'art à l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne.

(1) *Arts Magazine*, n° 9, mai 1991, p. 72.

(2) Voir à ce propos l'article de Florence Rochefort, «La séduction résiste-t-elle au féminisme ?», dans *Séduction et sociétés* (dir. Cécile Dauphin et Arlette Farge), Paris, Seuil, 2001, pp. 214-243.

(3) Michel Foucault, «La torture, c'est la raison» (entretien de décembre 1977), dans *Dits et Écrits*, Paris, Gallimard, 1994, t. III, pp. 390-91.

(4) *Zeitgedicht* (1970), ce poème sur le temps en est un bon exemple : VALIE EXPORT photographie la vue de sa fenêtre, toutes les heures pendant une journée.

(5) Léontine Zanta, *Le Féminisme*, Paris, Plon, 1922, p. 42.

VALIE EXPORT

Née en / born 1940 en / in Austria
Vit à Cologne et Vienne / lives in Cologne and Vienna
Expositions récentes / Recent shows:
2000 Innsbruck
2001 *Der Schrei*, Hambourg ; *Der Transparente Raum*, Vienne ; *ConSTRUCTION*, Santa Monica
2002 New York, Vienne, Linz
2003 Académie des beaux-arts, Berlin ; CNP, Paris

serve to integrate it into a given order. The resulting set of images is remarkable, verging on the grotesque. The body fails miserably to imitate the sharp edges and perfect curves of the constructions. It seems at once mistreated and awkward. In some of the photographs, such as *Starre Identität* (Petrified Identity), the artist

adds lines that intensify the ideal that constrains and contains a body that is already reduced to an almost fetal position.

The same idea of reification is manifest in a digital self-portrait from 1989, *Selbstporträt mit Stiege und HochHaus* (Self-portrait with Stairs and Building), in which the artist's face is

disfigured, fused with the architectural elements. This piece shows the ultimate phase of VALIE EXPORT's work on urban configurations of the body, since here it has dissolved into the constructed space. The Viennese critic Peter Nasweda describes this type of work as an "apocalypse-image." (1) Analyzing *Windshields* (1990), which involves the same process of hybridization (but this time with several car windscreens), he observes that the process of deconstructing identity has gone far as it can go. This idea may seem extremely pessimistic coming from an artist who became famous by inviting passers-by on the streets of Vienna to touch her breasts, which were hidden by the curtain of a miniature movie screen fixed to her torso (*Tapp und Tastkino* [Tap and Touch Cinema], 1968)—and who also walked through the same city with the critic and artist Peter Weibel on all fours and on a leash (*Aus der Mappe der Hundigkeit* [From the Portfolio of Dogginess], 1969). The third highlight of this heroic period was the action in which VE entered an art house cinema in Munich known for showing sexually explicit films wearing a pair of pants with a triangular hole at the crotch revealing her pubic hair. The real pussy, she told the stunned audience, was in the auditorium and not up there on the screen (*Aktionshose: genitalpanik* [Action Pants: Genital Panic], 1969).

The Gorgon's Fleece

The photos of VALIE EXPORT in this combat gear show her carrying a gun. Her thick mane of hair and visible sex make her into an incredible, ambiguous Gorgon-like figure wielding the most powerful weapon of seduction, one capable of petrifying any man who meets its gaze. However, it would be wrong to see a strict opposition between the more controlled self-portraits of later years and the images from the 1970s with their hint of a kind of feminist terrorism. Throughout, VALIE EXPORT's concern is to achieve the possibility of a feminine mode of representation. By playing the femme fatale who subdues men, or has her way with their bodies in public, she was playing active games of seduction and inevitably exposing herself to negative judgment. (2) However, the social con-

ventions that judge such interventions as provocative are themselves restrictive and disfiguring. The fusion of bodies and buildings is the ultimate phase in the dictatorship of standardization, but there the pressure of power manifests itself in an infinite variety of attitudes going from that extreme to the freedom dreamed of by VALIE EXPORT. The diversity of these feminine identities indicates the scope of her project. Envisaged as a single body of work, there is something dizzying about all this, so numerous and pervasive are the ways of constraining the body. In a series begun in 1976 she analyzes the codes governing women's behavior, as these are represented in Renaissance paintings. Her photographic model strikes the same pose as in works by old masters. The idea here is to indicate both the artificiality of such patterns and their continuing influence.

An Invisible Adversary

In *Die Geburtenmadonna* (The Birth Madonna) a photograph of a young woman striking the same pose as the Virgin in Michelangelo's *Pietà* is superimposed over an image of that famous sculpture. But this modern figure is sitting on a washing machine from which there emerges a blood-red towel. This striking piece not only suggests the permanence of a code of behavior inherited both from religion and from its artistic representation, but also "corrects" Mary's virgin modesty with the presence of this gaping vagina of a household appliance. The stereotype is subjected to real shock treatment.

"Yes, I would like to write the history of the losers. It's a great dream that many of us share: to give a voice to those who up to now have not been able to speak, to those who were forced into silence by history, by the violence of history, by all the systems of domination and exploitation [...] Those who were defeated—assuming, indeed, that there are losers—are those who have had their speech taken away from them. And yet if they were to speak, they would not speak their own language. A foreign language has been imposed on them [...] Because they were dominated, a language and concepts were imposed on them. And the ideas that were imposed on them are the scars of the oppression to which they were subjected. Scars, marks that have shaped their thought. And, I would even say, that shape even their physical behavior. Has there ever been a language of the defeated?" (3) VALIE EXPORT is apparently one of those who hold to the dream articulated by Michel Foucault. It is clear that she has produced, and continues to produce, documents towards a history of those who have been unable to speak. She has worked tirelessly to reveal the forces that shape our behavior. These she calls the "invisible adversaries." This is also the title of a film (*Unsichtbare Gegner*, 1976) in which the main character's obsession with these enemies leads to a kind of dementia. Anna, a young Viennese photographer, is convinced that a hostile alien force called the Hyksos is taking over and causing the world to disintegrate. However, it soon becomes clear that her schizophrenia is the result of interiorized laws that dictate the

heroine's behavior in spite of herself. Parallel to her epic inventory of freedom lost and constrained, VALIE EXPORT is also engaged in an enterprise of self-invention as a subject. The conceptual photographs she began making in the 1970s are meditations on her presence in the world, on the flow of time and the way images can reveal the abstract conditions of perception. This striving for precision always comes up against the limits of visual language, which VALIE EXPORT tries to circumvent by extending her sequences or recomposing them. But she remains wary: "The more we perturb these concrete and abstract institutions, the more we demolish architecture, cut up our clothes, the closer we will be to the human body as a place of the mind, bearer of interpersonal communication. That means that if we are to initiate the liberation of individuals, we need to get rid of social rites, to give up signs, their meaning and their images."

A Double Battle

This is an ambitious project, all the more so since the enemy is within. Indeed, the most intractable resistance comes from conditioning that has yet to be recognized as such. As Léontine Zonta, the first French woman to obtain the prestigious *agrégation* in philosophy, pointed out, "We are fighting a double battle; against injustice, but also against ourselves." (5) VALIE EXPORT is no blithe positivist. She does not claim that progress is necessarily irreversible, or that consciousness, once raised, cannot lapse. Her position is one of dogged resistance—resisting the comfortable option of letting things be. Her images reveal limits that may be painful but that it is also salutary to explore because to do so is to experience freedom as well as crushing constraints and dangerous seduction. This latter category is illustrated by the slave's "brand" tattooed on her thigh. Whatever its darker implications, we find the charm of this feminine ornament impossible to brush outside—especially as it embellished in these photographs. And this incapacity confronts us of our own chronic ambivalence. ■

Translation, C. Penwarden

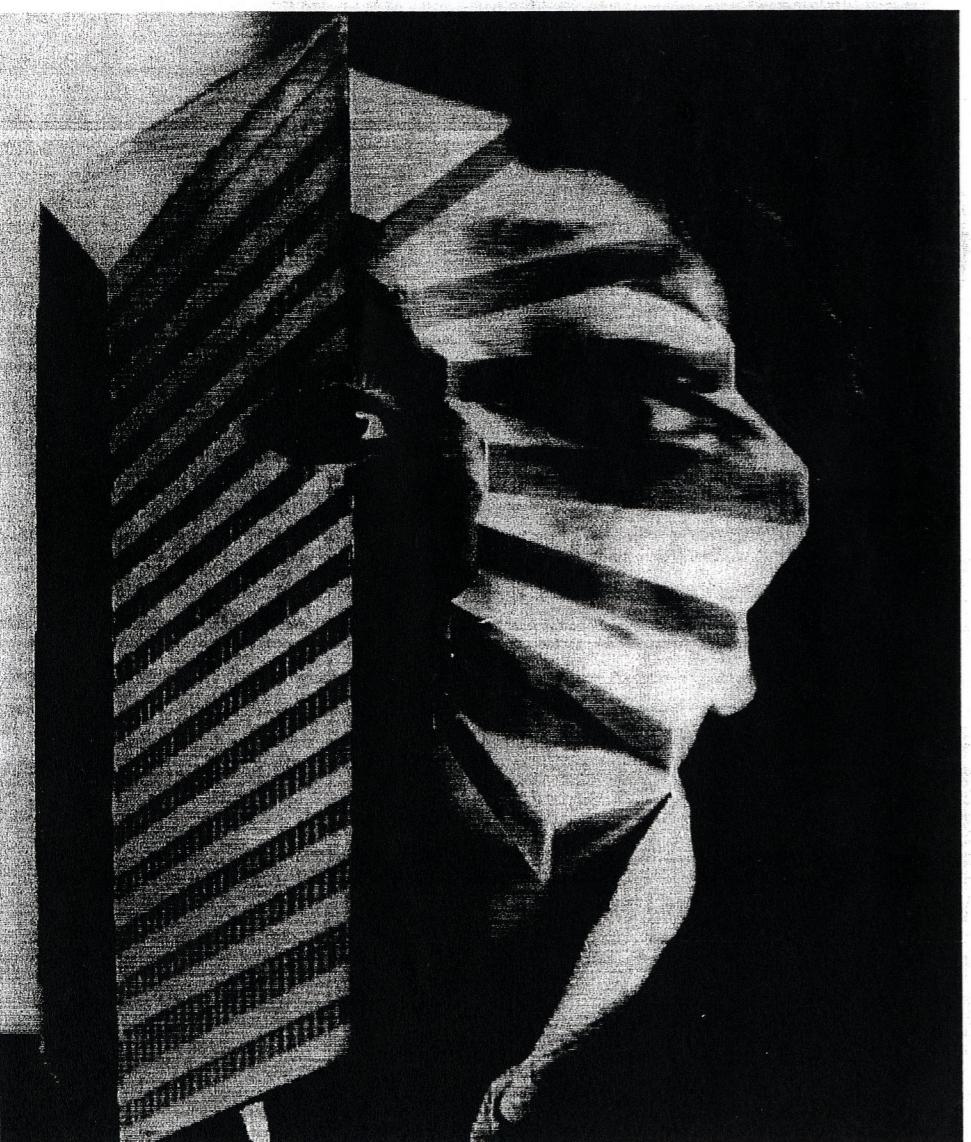
(1) *Arts Magazine*, no. 9, May 1991, p. 72.
(2) See Florence Rochefort's article, "La séduction résiste-t-elle au féminisme ?" in Cécile Dauphin and Arlette Farge (eds.), *Séduction et sociétés*, (Paris: Seuil, 2001), p. 214-243.

(3) Michel Foucault, "La torture, c'est la raison" (interview from December 1977), *Dits et écrits*, (Paris: Gallimard, 1994), vol. III, pp. 390-91.

(4) VALIE EXPORT's *Zeitgedicht* (Time Poem, 1970) is a good example of this. VALIE EXPORT photographed the view from her window every hour though a whole day.

(5) L. Zonta, *Le Féminisme*, (Paris: Plon, 1922), p. 42.

Sophie Delpeux teaches art history at the Université Paris I Panthéon-Sorbonne.



«Autoportrait», 1990. (© VALIE EXPORT)
"Self-portrait"