

Albarrán Diego, Juan: “La fotografía ante el arte de acción”. *Efímera* nº 3, Madrid, AccionMad, 2012, pp. 19-25, ISSN: 2172-5934.

La fotografía ante el arte de acción

Juan Albarrán Diego

Historiador y crítico de arte, trabaja en una tesis sobre las relaciones entre fotografía y performance en el arte contemporáneo español

La fotografía ha desempeñado un papel muy importante en la historia de la performance y el arte de acción —y no sólo como soporte visual para los investigadores¹— desde unos orígenes inevitablemente dispersos y confusos que, tal y como hiciese en su día RoseLee Goldberg en su pionero *Performance Art* (1979), podríamos situar en las primeras vanguardias. Pensemos en los experimentos fotográficos del futurista italiano Fortunato Depero (hacia 1915), los trabajos de autoras próximas a la Bauhaus como Eva-Maria Deinhardt y Berta Müller (1920) o las fotografías que Hans Namuth tomó mientras Pollock pintaba sobre lienzos extendidos en el suelo (1950). Desde un primer momento, por tanto, si convenimos situar aquí uno de los orígenes genealógicos de la performance —uno entre tantos posibles—, es difícil considerar la fotografía como un simple documento, registro fiel o memoria detallada del desarrollo de una acción artística, opinión muy extendida que ha condicionado durante demasiado tiempo la valoración de este tipo de prácticas.

En este sentido, a propósito de la documentación del arte de acción, parecen extremadamente problemáticas las posiciones defendidas por fotógrafos como Peter Moore y Barbette Mangolte. El primero, formado con Winston Link y Eugene Smith entre otros, produjo una ingente obra fotográfica de la actividad desplegada por el Judson Dance Theatre, creadores próximos al happening estadounidense (Kaprow, Dine, Oldenburg) y artistas Fluxus (Vostell, Beuys, Paik). Su meta era conseguir una documentación objetiva de las acciones, una especie de registro total: «Lo que tratas de hacer [al documentar una performance] es hacer justicia, tanto como sea posible, con respecto al trabajo del artista, más que imponer tu propio punto de vista»². Mangolte, por su parte, ha documentado durante más de treinta años proyectos teatrales,

coreográficos y performativos de importantes artistas de la escena norteamericana (Yvon Rainer, Trisha Brown, Richard Foreman, etc.), en relación con cuyos trabajos «el acto de documentación era pertinente, ya que lo que estabas viendo no tenía que ver con una tradición ya conocida, sino que reflejaba estructuras que desplegaban nuevas reglas compositivas. La comprensión de esas nuevas reglas requería objetividad»³.

Pese a la voluntad meramente documental —más o menos objetiva, veraz y denotativa— de fotógrafos como Peter Moore o Barbette Mangolte, y aunque habría que matizar qué tipo de relación se establece entre la actividad del performer y la del fotógrafo en cada uno de estos casos —lo haremos a continuación refiriéndonos a algunos trabajos concretos—, este último (el fotógrafo), tal y como explica Barbara Clausen, «desarrolla su propio lenguaje visual representando su relación con la acción. La presencia del performer es transferida a la presencia del espectador a través de la cámara. Como interfaz y dispositivo de producción de imágenes, la cámara asume una función dual. (...) Los registros fotográficos y videográficos de actos performativos son siempre una conjunción de las estrategias visuales de sus documentalistas y la voluntad de quienes los han encargado»⁴. En varios sentidos, el fotógrafo, haya o no recibido un encargo por parte del performer, sea o no el propio performer quien aprieta el disparador, no puede desaparecer, siempre dejará su huella en la imagen que se genera a partir de la acción. Argumento, éste, que, con matices, ya manejaba Kaprow al presentar la amplia selección de fotografías que ilustraban su libro *Assemblage, Environments and Happenings* (1966)⁵.

Dejando a un lado el imperativo documental que se ha proyectado sobre el dispositivo fotográfico y que autores como Moore y Mangolte parecen haber interiorizado de una manera más o menos contradictoria, parece indiscutible que la foto nos provee de una valiosa información sobre las condiciones fenomenológicas en que la performance tuvo lugar, al margen de que la acción fuese o no diseñada para ser fotografiada⁶. Sobre la importancia de la documentación fotográfica de la *performance*, Amelia Jones defiende la validez de los conocimientos y experiencias obtenidos a partir de los documentos —fotográficos, pero también videográficos o textuales— de una acción⁷. Pese a que la *performance* tiende a entenderse como una práctica que requiere la presencia física del artista y su relación directa con el público —enseguida volveremos sobre este punto—, Jones afirma que la relación que establecemos con la performance —o con cualquier otro producto cultural— estará siempre mediatizada —nunca será, por tanto, “directa”— y que el espectador que ha asistido a una acción tiene

tantas o más dificultades para comprender *a posteriori* los significados e implicaciones de la misma que el investigador que la estudia a partir de fotografías. Documentos que, por lo general, son cuidadosamente elegidos y diseñados por el propio artista para salvaguardar, contener, comunicar, completar o expandir el sentido de su trabajo.

De hecho, los creadores van a tener muy en cuenta los condicionantes propios del medio fotográfico, es decir, su bidimensionalidad, su carácter ficcional, sus ámbitos de difusión, la zozobra significativa entre una probidad impuesta y una mendacidad no reconocida, así como la posibilidad de que la imagen sea reproducida, ampliada o manipulada. Sin duda, podemos tomar el *Salto al vacío* (1960) de Yves Klein como un caso paradigmático en el que la fotografía abandona de manera consciente su condición de documento objetivo de la acción y se convierte en el dispositivo generador de una ficción que plantea interrogantes sobre la esencia misma del medio fotográfico. Klein, obsesionado por el misticismo, la espiritualidad oriental, la desmaterialización y la ingravidez —había viajado a Japón, conocía el pensamiento oriental, practicaba judo, etc.—, ejecutó el salto al vacío en dos ocasiones ante un pequeño grupo de testigos, lastimándose un tobillo y un hombro. La conocida fotografía se instituye como supuesto documento del salto desde una cornisa. Klein había contratado al fotógrafo Harry Shunk para que preparase el montaje mediante el cual se eliminó de la imagen a los judokas que, sujetando una lona, evitaron su impacto contra el suelo. La foto de esta metáfora existencial, difundida por el periódico ficticio y monográfico *Dimanche*, contribuyó a engrandecer la imagen del arriesgado pintor del espacio subvirtiendo el estatuto de la foto como documento para acercarla al dominio de lo ficcional⁸. Así pues la foto es, conscientemente, un «falso» documento. Si bien es cierto que el salto tuvo lugar, las posibilidades de manipulación del medio fotográfico «mienten» acerca de sus verdaderas circunstancias y permiten una difusión impresa de la imagen. Aquí la acción ya no se realiza sólo ante un público convocado como testigo, también se prepara para que la fotografía reifique su sentido.

Otro ejemplo sobradamente conocido de acciones pensadas para ser fotografiadas —o de fotografías construidas mediante la escenificación de acciones— es la serie *Eye Body* (1963) de Carolee Schneemann. Estas fotos fueron tomadas por el islandés Erró y anticipan el posterior trabajo de la artista en el marco de la *performance* feminista de los años setenta. El cuerpo desnudo de Schneemann aparece mancillado y agredido, cubierto de pintura, grasa, plástico, cuerdas, en un complejo espacio, caótico y asfixiante, repleto de muebles viejos, paraguas, maniqués, etc., que semejan el estudio

completamente destrozado de un artista en estado de enajenación mental. Las fotos de Errò entablan un diálogo crítico con las famosas imágenes de Namuth. La obra de Schneemann subvierte la masculinidad —escenificada, construida— rotunda, impenetrable y eyaculante de Pollock⁹, mostrando su propio cuerpo como un «campo de batalla» (Kruger). Es el cuerpo del artista y también su lienzo, es sujeto y objeto al mismo tiempo. Estas fotografías ridiculizan el enaltecimiento del genio hiperviril, atormentado y rebelde, protagonista del nuevo *star system* artístico gestado durante los cincuenta y sesenta, que proyecta su yo descorporalizado sobre el lienzo.

También los accionistas vieneses (Nitsch, Mühl, Brus, Schwarzkogler) eran conscientes del potencial icónico que poseía la documentación gráfica de sus acciones, en las que prácticamente nada se dejaba a la improvisación¹⁰. Es más, se conservan instrucciones precisas en las que indicaban al fotógrafo cómo debía proceder durante el transcurso de la performance. Posteriormente, Brus y Schwarzkogler experimentaron con la fotografía como soporte definitivo de sus obras, alejados de la ritualidad orgiástica que ha marcado la trayectoria de Nitsch y a salvo de los escándalos generados por sus trabajos públicos. De hecho, a propósito de la acción *Ana* (1964), en la que Brus emplea a su pareja (Anni Brus) como modelo, el mismo Brus llega a afirmar que su intención era realizar un *tableau vivant*¹¹. No ya un «cuadro viviente» de tipo académico, decimonónico, sino una imagen que diese vida a una investigación pictórica que comienza a sobrepasar los límites de la técnica y el soporte. Por su parte, Schwarzkogler, tras haber participado en tan sólo tres acciones públicas, comienza a trabajar en sesiones de estudio sin más espectador que una cámara, construyendo impactantes imágenes —tomadas bajo su dirección por Ludwig Hoffenreich, conocido fotógrafo de prensa— a partir de las acciones de su propio cuerpo o del cuerpo de un modelo —habitualmente, su amigo Heinz Cibulka—. Estas fotos no son documentos de una *performance* desarrollada en público —como podrían serlo algunas de las conocidas tomas de Moore o Mangolte—, sino imágenes-acciones creadas para y por el objetivo fotográfico. La fotografía le permite obtener una imagen mental del acto performativo, difundirlo y controlar, a su vez, el desarrollo de la acción de una manera muy diferente a cómo lo haría el medio videográfico.

¿En qué medida estas fotografías suponen una vuelta atrás, un retorno al objeto de contemplación estética negado por acciones que parecen plantear la necesidad de una interacción entre las presencias del espectador y del performer? ¿Sería pertinente hablar de un proceso de *rematerialización* de la obra de arte? ¿Estamos ante una práctica

reaccionaria que pretende reintroducir trabajos performativos en el mercado, en la galería y en el museo tras los ataques que el conceptual y las prácticas performativas habían dirigido contra estas instituciones? Pese a la precariedad material e institucional de un medio, la fotografía, que durante los sesenta aún no había alcanzado el reconocimiento institucional ni las cotizaciones que llegarían poco después, el carácter problemático de estos usos performativos de la fotografía se deriva de su paradójica capacidad para otorgar un halo de originalidad a acciones que arremeten contra esta y otras categorías modernas, materializando gestos supuestamente inmateriales que acaban transformándose en pequeños fetiches: fotografías formalmente imperfectas, cuidadosamente descuidadas, que se han convertido en codiciadas reliquias anheladas por galerías e instituciones.

En muchas ocasiones, la radicalidad que se le presupone a la performance ha llevado a condenar la producción fotográfica a ella asociada. Los mitos relacionados con la capacidad del arte de acción para establecer una conexión directa entre el artista-performer y el espectador —convertido también en artista—, generar un sentimiento de comunidad, disolver las barreras entre arte y vida, propiciar una auténtica desmaterialización del objeto artístico que sabotee los modelos establecidos de difusión, comercialización e institucionalización, etc., han constituido el sustrato sobre el que se asientan una serie de críticas dirigidas contra su documentación fotográfica y videográfica. Autoras como Peggy Phelan han llegado a cimentar una suerte de ontología de la performance a partir, precisamente, del rechazo de todo aquello que se interponga —que medie— entre la acción y su público, entre el artista que produce la performance y el espectador que asiste y participa en ella. Para Phelan, la performance sólo puede producirse en presente, es una pura presencia que imposibilita la inclusión del trabajo artístico en el flujo de imágenes y representaciones que circulan en la iconosfera de una sociedad mediatizada¹². Este tipo de aproximaciones de cariz esencialista reducen la performance a una especie de evento autónomo, ajeno a toda contaminación disciplinar, como si el arte de acción pudiera o, incluso, debiera resistirse a toda costa a las dinámicas que gobiernan el mundo del arte —y del capital, en general—, manteniendo una pureza contestataria basada en una efectividad práctica que prevalecería por encima de su capacidad para producir sentido en términos simbólicos.

Es cierto que, en algunos casos, la cámara fotográfica, se ha convertido o ha pretendido ser —como se desprende de las afirmaciones de Moore y Mangolte— una especie de ojo ajeno a la acción, un elemento externo que apenas interfiere en el

discurrir autónomo de la performance, que no interacciona con ella y que, por tanto, acabaría «atrapando» al performer en un espacio fotográfico bidimensional. Como afirma Chantal Pontbriand incidiendo en las teorías sobre «el corte» de Philippe Dubois: «La fotografía de la performance corresponde a ese corte operado por el dispositivo fotográfico en la acción misma de la performance. El momento de la toma es registrado sobre un formato que le conferirá una nueva fijeza. La fotografía congela el acto performativo en el tiempo, sin tener en cuenta el hecho de que ella transforma un acto que tiene lugar en un tiempo-espacio tridimensional en una imagen bidimensional»¹³. En consecuencia, la documentación fotográfica de una acción, claro está, aporta una información diferente a la que obtenemos de su documentación videográfica o al presenciarla en directo, y ambas pueden condicionar en varios sentidos los significados e interpretaciones de la performance. RoseLee Goldberg, sin ir más lejos, ha llamado la atención acerca de cómo la fotografía puede modificar la percepción de una performance, bien añadiéndole cualidades que, a tenor de lo visto en el registro videográfico, no eran apreciables para el público que asistió a la *performance* —«elegancia y elocuencia», en el caso de *I like America and America likes me* de Joseph Beuys, 1974—, bien atenuando alguna de sus características —el «impacto icónico» que se descubre en los vídeos de las acciones que Ana Mendieta realizó en México y Iowa a principios de los setenta, fotografiadas muchas de ellas por Hans Breder—¹⁴.

En cualquier caso, estas apreciaciones abren una brecha aparentemente insalvable entre obra y documento, entre performance y fotografía, y, en consecuencia, participan de un proceso de mitificación de algunos elementos considerados por muchos inherentes a la performance —el factor presencia, su potencial desmaterializador, etc—. Para superar esta escisión entre obra y documento, desmontando a su vez estos tópicos, cabría preguntarse, en primer lugar, en qué medida podemos hablar, a propósito de la performance, de una experiencia directa, inmediata, no-mediada. Rebatiendo las teorías enunciadas por Phelan durante los noventa, Philip Auslander ha tratado de despolarizar el binarismo simplificador que opondría lo no-mediado —la presencia, la interacción directa e inmediata— y lo mediado —representado, difundido a través de fotografías y otros medios de registro—; lo performativo —capturado en un instante fugaz, espontáneo— y lo escenificado —teatral, puesto en escena para su reproducción y difusión—. Para Auslander, la oposición entre lo directo-inmediato y lo mediatizado es cultural, histórica y temporal, no existiría una oposición ontológica entre ambos extremos¹⁵. Del mismo modo, el factor presencia, el encuentro de las presencias de

artista y público que a menudo prevalece a la hora de valorar una acción artística, habría sido construido, en parte, gracias a la documentación fotográfica. Es decir, la mitificación de la presencia en el ámbito de la performance ha sido paradójicamente fundamentada con ayuda de la fotografía, apoyándose en esa retórica conceptual del documento¹⁶ que aporta un plus de inmediatez y probidad. No por casualidad muchas de las fotografías de performances clásicas han sido realizadas por fotoreporteros, casi siempre en blanco y negro, cumpliendo así con la necesidad de resistirse a la inevitable estetización de la acción y reforzando la sensación de temporalidad de la misma gracias a la ética de predación asociada a este tipo de imágenes.

Por otra parte, hay que tener en cuenta que también la fotografía puede proveer experiencias estéticas «directas» en relación con las performances que contiene. Por ejemplo, Kathy O'Dell ha reflexionado acerca de la tactilidad, de la dimensión háptica, implícita en el acto de tocar una fotografía, impresa en una publicación o almacenada en un archivo, que documenta una performance —especialmente, aquéllas que encierran un componente masoquista—. Al tocar una foto, el espectador puede percibir, de manera más o menos consciente, cómo el fotógrafo ha apretado el disparador de su cámara o cómo el performer ha experimentado un dolor que le hace sentir y resignificar su cuerpo¹⁷. Podríamos hablar, por tanto, de una interacción entre el artista y su público mediada por un dispositivo de producción de imágenes que ayuda a establecer un vínculo intersubjetivo. Intersubjetividad que no parte de un choque directo de presencias, sino de las posibilidades del dispositivo de registro a la hora de fomentar un intercambio comunicativo, a sabiendas de que el cuerpo del performer no puede escapar a la representación, pudiendo ser únicamente aprehendido a través de un juego de ausencias, presencias y representaciones¹⁸. Artistas como Pane o Journiac consideraron la imagen fotográfica como el medio idóneo para hacer presente el cuerpo encarnado en la imagen. Para estos artistas, la foto sería una suerte de icono del que emana la presencia aurática del artista.

Volviendo a la problemática relación entre documento y performance, parece quedar claro que incluso cuando el artista/performer pretende emplear la fotografía con el único fin de registrar y documentar la acción del modo más objetivo posible, aun cuando la foto no quiera convertirse en una nueva obra objetual que reubique la acción en un espacio bidimensional, ese registro acaba teniendo un peso tal en el diseño, conceptualización, difusión, estudio e interpretación de la performance que podemos afirmar que la acción no puede separarse de su documentación fotográfica. Artistas

como Chris Burden han admitido, tres décadas después de sus performances más conocidas, que aquellas fotografías cuya misión era documentar la acción terminaban convirtiéndose en un elemento constitutivo de la misma: «Aunque en su día mantuve que las fotografías de mis performances eran mera documentación y no la obra en sí, actualmente veo que las fotos eran parte integrante del trabajo, habiendo sido cuidadosamente elegido y condensado en una imagen única y emblemática»¹⁹. Se emplee como se emplee ésta, sean cuales sean los significados que encierre, al margen de la intencionalidad del autor y de los sentidos de la acción, podemos concluir que es muy difícil concebir la performance sin la fotografía. No sólo porque gran parte de la historia de la performance ha llegado a nosotros —como gran parte de la historia del arte— a través de imágenes fotográficas, sino porque, como explica Auslander²⁰, en cierto sentido la fotografía produce la performance. Auslander ha demostrado lo problemático de la división entre aquellas fotografías que documentan una acción pública y aquellas acciones escenificadas con el único fin de ser fotografiadas. El teórico norteamericano contrapone dos ejemplos: el *Shoot* (1971) de Burden, como acción documentada, y el *Salto al vacío* de Klein, como fotografía escenificada a partir de una acción, afirmando que

al final, la única diferencia significativa entre los dos modos de documentación de una performance, el documental y el teatral, es ideológica: la suposición de que en el primero la acción se prepara antes que nada para una audiencia presente, siendo la documentación secundaria, registro suplementario de una acción que tiene su propia integridad previa. (...) Este argumento tiene poco que ver con las circunstancias reales bajo las cuales se desarrollan y documentan las performances²¹.

En efecto, muchas de las performances clásicas a partir de las cuales se han articulado diversas teorías de la performance tuvieron lugar sin un público que presenciase la acción. Nunca fueron pensadas para ser actuadas ante una audiencia. Trabajos como los de Burden, Acconci, Pane, Graham y otros fueron conceptualizados sin más presencia que la del fotógrafo, cuya misión no era simplemente levantar acta, proveer una imagen externa a la acción, sino colaborar en la producción de la performance por medio del acto fotográfico:

Comparando las imágenes que documentan performances con los actos del habla, la visión tradicional considera los documentos de acciones como constatativos, actos que describen la

performance y su desarrollo. Sugiero que los documentos de performances no son análogos a los enunciados constataivos, sino a los performativos: en otras palabras, el acto de documentar una acción como performance es lo que la constituye como tal. La documentación no genera simplemente imágenes/declaraciones que describen una performance autónoma y el modo en que se desarrolló: producen una acción como performance²².

Así pues, la performance se encuentra atrapada entre una cuestionable condición efímera —condición que supuestamente privilegiaría un tipo de experiencia directa— y la necesidad de un registro fotográfico que, en última instancia, le da carta de naturaleza como tal, como performance, como acción artística. En ese movimiento, la fotografía cae en la trampa que le tiende su propia historia como medio de representación de la realidad. Condenada a ser un «espejo con memoria», su relación con la performance estará condicionada por unos ámbitos de difusión —el archivo, la página impresa— y una forma-estilo —periodística, documental— que revisten a la acción de un halo de espontaneidad y autenticidad sobre el que se ha construido el concepto de presencia. La performance acabará sirviéndose de la retórica documental del medio fotográfico en su afán por concretar una léxico visual que privilegie la presencia superando la representación.

Notas

¹ Como afirma Sophie Delpeux, sólo podemos escribir una historia fotográfica (tal vez, también, videográfica) de la performance. DELPEUX, Sophie. *Les formes de la disparition. Art corporel et photographie (1963-1983)*, París, Université Paris 1, Panthéon-Sorbonne, 2004, p. 295. Con considerables modificaciones, esta tesis doctoral ha sido publicada bajo el título *Le corps-caméra. Le performer et son image*, París, Textuel, 2010.

² ARGELANDER, Roland. «Photo-documentation (and an interview with Peter Moore)», *The Drama Review* 18:3, 1974, p. 52. Puede verse una selección del trabajo de Moore en *Peter Moore. Photographs*, Tokyo, Gallery 360, 1989, catálogo en el que se reproducen numerosas fotos de la Factory warholiana, Cage, Maciunas, Nam June Paik, Oldenburg, Moorman, Kaprow, Dine, Morris, Meredith Monk, Trisha Brown, Yayoi Kusama, Larry Rivers, Rauschenberg, Alex Hay, Merce Cunningham, George Brecht, Dick Higgins, Beuys, Carolee

Shneemann, Robert Whitman, Philip Glass, La Monte Young y Al Hansen, entre otros. Por más que Moore se empeñase en no añadir nada personal a la acción, algunas de sus tomas más conocidas (por ejemplo, Charlotte Moorman y Nam June Paik, *TV Chello*, Nueva York, 1971; Robert Morris, *Waterman Switch*, Judson Dance Theatre, Nueva York, 1965; Robert Rauschenberg, *Pelican*, First New York Theatre Rally, Nueva York, 1965; Joseph Beuys, *I like America...*, Rene Block Gallery, Nueva York, 1974), pretendidamente objetivas, se han convertido en iconos, reliquias Fluxus, imágenes que ya han pasado a la historia del arte pese a que, en muchos casos, no ayudan —e incluso dificultan— la comprensión del desarrollo, circunstancias, sentidos y motivaciones de las acciones documentadas.

³ BARBETTE, Mangolte. «Balancing act between instinct and reason or how to organize volumes on a flat surface in shooting photographs, films, and videos of performance», en B. CLAUSEN (ed.): *After the Act. The (Re)Presentation of Performance Art*, Viena, MUMOK, 2005, p. 37.

⁴ CLAUSEN, Barbara (ed.). *After the Act. The (Re)Presentation of Performance Art*, Ob. cit., p. 10.

⁵ KAPROW, Allan. *Assemblage, Environments and Happenings*, Nueva York, Abrams, 1966, p. 21.

⁶ O'DELL, Kathy. «Behold!», en A. MAUDE-ROXBY (ed.). *Live Art on Camera: Performance and Photography*, Southampton, John Hansard Gallery / University of Southampton, 2007, pp. 30-38.

⁷ JONES, Amelia. «Presence in absentia. Experiencing Performance as Documentation», *Art Journal* 46:4, 1997.

⁸ Véase GÓMEZ ISLA, José. *Fotografía de creación*, San Sebastián, Nerea, 2005, pp. 37-38; MORGAN, Robert C. «Half-truth. Performance and the potograph», en *Action / performance and the photograph*, Los Angeles, Jan Turner / Krull Galleries, 1993 (cat.), p. 6.

⁹ PERCHUK, Andrew. «Pollock and Postwar Masculinity», en A. PERCHUK y H. POSNER (eds.). *The Masculine Masquerade. Masculinity and Representation*, Cambridge, Massachusetts, MIT, 1995 (cat.); BRENNAN, Marcia. *Modernism's Masculine Subjects. Matisse, the New York School, and Post-Painterly Abstraction*, Cambridge, Massachusetts, MIT, 2004.

¹⁰ SARMIENTO, José Antonio. *El arte de acción*, Sta. Cruz de Tenerife, Viceconsejería de Cultura y Deporte, 1999 (cat.), p. 12; DELPEUX, Sophie: *Les formes de la disparition*, Ob. cit., p. 80.

¹¹ DELPEUX, Sophie: *Les formes de la disparition*, Ob. cit., pp. 65-69.

¹² PHELAN, Peggy. «The Ontology of Performance. Representation without Reproduction», en *Unmarked: The Politics of Performance*, Nueva York, Routledge, 1993, pp. 146 y 148. En ensayos recientes, Phelan parece matizar sus apreciaciones encontrando importantes puntos de encuentro entre los planos teóricos de la fotografía y la performance y articulando lo que parece una autocrítica con respecto a sus posturas anteriores: «Hemos tendido a fetichizar la unicidad de cada performance en directo desatendiendo sus aspectos repetitivos; y hemos tendido a ignorar las complejas performances implicadas en los actos de tomar y observar fotografías. Como el medio fotográfico, la performance hunde sus raíces en la copia». PHELAN, Peggy. «Estados de embrujo: performance y efecto fotográfico», en *Haunted. Fotografía, vídeo, performance contemporáneos*, Bilbao, The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2010 (cat.), p. 56.

¹³ PONTBRIAND, Chantal. «Performance et photographie», en VV.AA. *Point and Shoot: performance et photographie*, Montreal, Dazibao, 2005 (cat.), p. 27.

¹⁴ GOLDBERG, RoseLee. «Sé mi espejo, el performance y la imagen en movimiento», en VV.AA. *No lo llames performance*, Salamanca, Nueva York; DA2, Museo del Barrio, 2005, p. 27.

¹⁵ AUSLANDER, Philip. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, Nueva York, Routledge, 1999, p. 56. Sobre las controversias entre Phelan y Auslander, véase DIXON, Steve. «Liveness», en *Digital Performance. A History of New Media in Theatre, Dance, Performance Art and Installation*, Cambridge, Massachusetts, MIT, 2007, pp. 115-134.

¹⁶ MOSELEY, Catherine. «A history of an infrastructure», en *Conception. Conceptual Documents (1968-1972)*, Norwich, Norwich Gallery, 2001 (cat.).

¹⁷ O'DELL, Kathy. *Contract with the Skin: Masochism, Performance Art, and the 1970's*, Minneapolis, University of Minnesota, 1998, p. 11. Las argumentaciones de O'Dell se basan en la aplicación de diversas teorías psicoanalíticas a las performances de Acconci, Burden, Pane y Abramovic/Ulay.

¹⁸ JONES, Amelia. *Body Art. Performing the Subject*, Minneapolis, University of Minnesota, 1998, p. 33.

¹⁹ Declaraciones de Chris Burden fechadas el 26 de mayo de 1993, recogidas en el catálogo *Action / performance and the photograph*, Ob. cit., p. 12.

²⁰ AUSLANDER, Philip. «The Performativity of Performance Documentation», *PAJ* 28:3, 2006.

²¹ *Ibidem*, p. 3-4.

²² *Ibidem*, p. 5.