

172  
2e j

# EL VIDEO ARTE en MEXICO. EL CASO de POLA WEISS.



**UNAM**

Tesina que para obtener  
el grado de Licenciada en Ciencias  
de la Comunicación presenta  
EDNA TORRES RAMOS

**UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTONOMA DE MEXICO**  
FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES  
Asesora: Virginia Reyes Castro

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**

1997



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**TESIS SIN PAGINACION**

**COMPLETA LA INFORMACION**

**EL VIDEOARTE**  
**en MEXICO.**  
**EL CASO de**  
**POLA WEISS.**



**UNAM**

Tesina que para obtener  
el grado de Licenciada en Ciencias  
de la Comunicación presenta  
EDNA TORRES RAMOS



---

**UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTONOMA DE MEXICO**

FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES  
Asesora: Virginia Reyes Castro  
México, D.F. 1987

Las dedicatorias casi siempre responden a un deseo temporal, que puede parecer injusto al paso del tiempo. En este caso, al tratarse de un trabajo de tantos años, lapso en el que han muerto y revivido ilusiones, una docena de personas se han visto involucradas afectivamente con esta labor.

Así, este escrito está dedicado a todos los que con su paciencia y cariño me permitieron salir adelante, a pesar de las vicisitudes propias de la investigación y de los difíciles años que la acompañaron.

En específico quiero agradecer a los Ingenieros Salvador y Mario, quienes con su tiempo y afecto suavizaron esta tarea.

Por supuesto, a mis padres y hermanos por su apoyo bajo cualquier circunstancia.

A mis tías, Juanita y Carmela por su amor desinteresado.

A mis primos Myrna y Oscar, por estar siempre ahí.

A mis chaneques luminosos: Mariana, Giovanni, Chris, Lucy y Daniela, por darme un poco de sol con sus sonrisas.

Al prof. Alejandro Gallardo Cano por su invaluable ayuda.

A Virginia Reyes Castro, por creer en mí y en este trabajo.

A Leoni Galán, por su apoyo en la clasificación final de aquel increíble cúmulo de videos.

A los salvadores del naufragio, por sacar el agua del barco: Alex, Alejandra, Corina, Rebeca, Ma. Elena, Esther, Luis, Luvia, Rubén, Paty y al Güero.

A Francisco, por haberme enseñado a volar.

A los deudos de Pola, por la confianza.

A Javier y a Paty, por esa amistad que sabe compartir su alegría.

A todos ellos, gracias por haberme mirado con el corazón.

# Indice

---

	Página
<b>INTRODUCCION</b>	9
<b>CAPITULO I</b>	
<b>El video como medio de información</b>	15
Historia del video	17
Televisión y video	21
¿Qué es el video?	23
Películas en video y videohome	25
<b>CAPITULO II</b>	
<b>El arte y el video</b>	29
¿Qué es el arte?	31
El arte y el video	35
El video como arte	36
Formas del videoarte	40
<b>CAPITULO III</b>	
<b>El videoarte en México</b>	47
El video comercial	51
Videoarte en México	53
Los representantes	55

# Indice

---

	Página
<b>CAPITULO IV</b>	
<b>El caso de Pola Weiss</b>	59
Las primeras experiencias en video	61
Pola Weiss, artista de vanguardia	63
El performance y la videodanza en la obra de Weiss	63
Autorretratos y retratos de emociones	64
El proceso creativo	66
Videoinstalaciones y videoesculturas	67
Reconocimientos	68
Videografía completa	68
<b>CONCLUSIONES</b>	73
<b>ANEXO I</b>	
<b>Entrevistas</b>	79
Andrés de Luna	81
Andrea di Castro	91
Alberto Roblest	97
Federico Luna	105
Ximena Cuevas	111
Lorena Wolfer	117
<b>ANEXO II</b>	
<b>Videocastólogo</b>	125
<b>BIBLIOGRAFIA Y HEMEROGRAFIA</b>	131

# INTRODUCCION



1970  
1971  
1972  
1973  
1974  
1975  
1976  
1977  
1978  
1979  
1980  
1981  
1982  
1983  
1984  
1985  
1986  
1987  
1988  
1989  
1990  
1991  
1992  
1993  
1994  
1995  
1996  
1997  
1998  
1999  
2000  
2001  
2002  
2003  
2004  
2005  
2006  
2007  
2008  
2009  
2010  
2011  
2012  
2013  
2014  
2015  
2016  
2017  
2018  
2019  
2020  
2021  
2022  
2023  
2024  
2025

1970 1971 1972 1973 1974 1975 1976 1977 1978 1979 1980 1981 1982 1983 1984 1985 1986 1987 1988 1989 1990 1991 1992 1993 1994 1995 1996 1997 1998 1999 2000 2001 2002 2003 2004 2005 2006 2007 2008 2009 2010 2011 2012 2013 2014 2015 2016 2017 2018 2019 2020 2021 2022 2023 2024 2025

1970 1971 1972 1973 1974 1975 1976 1977 1978 1979 1980 1981 1982 1983 1984 1985 1986 1987 1988 1989 1990 1991 1992 1993 1994 1995 1996 1997 1998 1999 2000 2001 2002 2003 2004 2005 2006 2007 2008 2009 2010 2011 2012 2013 2014 2015 2016 2017 2018 2019 2020 2021 2022 2023 2024 2025



# INTRODUCCION





unque ciertamente este trabajo surgió como una investigación académica, la labor diaria, durante más de 20 meses de calificación del material videográfico de Pola Weiss me llevó a interesarme cada vez más en las intenciones expresivas de su obra, al mismo tiempo que se despertó mi curiosidad por el videoarte a nivel mundial.

Al ser el videoarte un arte de vanguardia -revolucionario ante las manifestaciones que lo preceden y marginal por la falta de difusión- los registros documentales en nuestro país resultaron materialmente nulos; razón por la cual tuve que recurrir a documentos extranjeros que, aunque parezca extraño, son mínimos.

Ni en la biblioteca de la Escuela de Cine y Televisión de la Habana, ni en la red de intercambio biblió y hemerográfico de la UNAM con universidades estadounidenses se localizaban títulos relacionados con la expresión audiovisual.

Fueron las bibliotecas del Instituto Francés de América Latina (IFAL) y la del Instituto Alemán Goethe en las que encontré publicaciones especializadas.

Asimismo, los dos libros fundamentales para la investigación fueron publicaciones españolas, una de las cuales no se conseguía en el país.

En cuanto a la experiencia nacional tuve que basarme en textos recolectados por la misma Pola Weiss y entrevistas con los pocos exponentes del videoarte en el país.

Paralelamente a mi investigación, se elaboró un documento sobre la situación del video en México y llegó a mis manos al inicio de la redacción de este trabajo.

En definitiva, esta tesis es un panorama general del videoarte en México y a la vez un examen de la obra de Pola Weiss, que debe ser difundida tanto por su importancia como pionera de este arte, como por los reconocimientos que su obra mereció en el extranjero.

Con seguridad, en esta investigación habrá detalles omitidos sobre Pola Weiss, pero lo importante es motivar a quienes lo lean y quieran agregar algo; debe ser un primer avance para ahondar no sólo en la obra de Pola sino en la de otros que quizá tampoco han sido reconocidos como ella.

Por eso y para hacer más comprensible la situación del arte que practicó Pola Weiss, la información fue dividida en cuatro capítulos. En el primero de ellos se habla de la historia del video como medio de información, desde su evolución como soporte electrónico para la televisión hasta su utilización independiente.

En el segundo capítulo se analiza la unión entre el arte y el video, en él se exponen diversas teorías sobre el arte y cómo dicho soporte electrónico llegó a ser un medio de expresión artística; mientras que en el tercero se establece el origen del videoarte y su situación actual en México.

En el cuarto y último capítulo se analiza el caso de Pola Weiss, exponiendo sus inicios como videoartista, su forma de trabajo y su videografía completa.

# Capítulo I

## El **video** como **medio** de **información**



## Historia del video

La comunicación humana se ha desarrollado a través del tiempo de acuerdo a las necesidades del hombre. Al principio el hombre creó imágenes en las paredes de las cavernas y después empleó grafismos para representar conceptos que quería plasmar.

La escritura pictográfica es el primer sistema que el hombre emplea para fijar de forma permanente sus ideas. Pero dicho sistema no constaba de signos que representaran sonidos como el alfabeto que nosotros utilizamos, sino de imágenes de los conceptos y a la vez escritura, pues se ordenan secuencialmente como aquella.

Con el fin de dejar plasmadas sus ideas, ya sea en imágenes o mediante la escritura, el hombre ha empleado diferentes medios o soportes. La piedra fue el primer soporte de sus íconos, más tarde la tela y el papel.

Asimismo, el hombre vio la necesidad de reproducir aquello que escribía o dibujaba. En primera instancia las reproducciones se hacían manualmente, luego se fueron

inventando procesos de reproducción que permitían dar a conocer a más gente lo escrito o explicado en imágenes.

No fue sino hasta la invención de la imprenta (1440) que un texto pudo ser reproducido en gran cantidad y de esta manera ser accesible a un mayor número de personas.

Hasta mediados del siglo XIX, como anota José Ramón Pérez Orma en su obra *El arte del video*, se suceden inventos y aplicaciones para obtener, transmitir y reproducir imágenes y sonidos por medio de procedimientos técnicos. Asimismo, indica que empieza a desarrollarse una comunicación dirigida a un gran número de receptores, lo que se ha dado en llamar comunicación de masas.

Así, el primer paso que se dio en el mundo para lograr producir el movimiento de imágenes, fue la construcción de la *rueda de Faraday*, un disco dentado que podía visualizarse en un espejo. Años después de esta invención, en 1825, Fitton y el doctor Paris crean el *taumátropo*, un disco dentado con dibujos en ambos lados y que al moverse causa el efecto de superposición de las imágenes.

En 1832, Joseph Plateau conjunta la rueda de Faraday y el taumátropo logrando hacer el *fenacquistiscopio*, es decir, un cartón dentado que puede reconstruir el movimiento a través de una serie de dibujos fijos, o bien descomponerlo.

Dos años más tarde, el inglés Horner modificó el invento de Plateau y creó el *zoótropo*, con una banda de imágenes sobre cartón que anuncia incipientemente el film.

Paralelamente, otros investigadores habían trabajado en la obtención y reproducción de imágenes; dichas investigaciones permitieron la invención de la fotografía, descendiente de la cámara obscura y de la litografía.

Fue en 1835 cuando se crearon los primeros daguerrotipos y en 1839 se reprodujo sobre papel la primera fotografía. La reproducción de fotografías en periódicos y revistas adquirió dimensiones de masas a finales del siglo pasado.

Hacia 1851, gracias a la invención del colodión húmedo se lograron hacer copias y pruebas de las fotografías y en ese mismo año se realizaron las primeras fotografías animadas, elaboradas por Claudet, Duboscq y Herschel, entre otros.

Una vez que las placas fotográficas fueron modificadas, el profesor Marey, un científico dedicado al estudio de los animales en movimiento, pudo utilizar la fotografía para obtener pruebas instantáneas del movimiento a través de su fusil fotográfico. En 1882, Marey utilizó el cronofotógrafo de placa fija y seis años más tarde presentó a la Academia de Ciencias las primeras tomas de vistas en películas.

Muchos siguieron sus pasos, pero no fue hasta la última década del siglo pasado que se dieron los primeros avances para reproducir imágenes en movimiento; tal es el caso del *kinetoscopio* de Tomás Alba Edison, quien en 1891 crea este aparato que le permite una visión privada de ciertas imágenes.

Cuatro años después, según anota George Sadoul en su *Historia del cine mundial*, los hermanos Lumière crean el cinematógrafo e inician un espectáculo colectivo captando y reproduciendo imágenes en movimiento. En 1896, los aparatos cinematográficos (obtención, reproducción y proyección) de Méliès, Pathé y Gaumont habían sido patentados y ganaban aceptación en Francia; mientras Edison y la compañía *Biograph* hacían lo mismo en Estados Unidos. Finalmente el cine había nacido como un espectáculo público.



La búsqueda por reproducir todo lo que el hombre veía y oía permitió que diversos inventores lograran captar y reproducir también el sonido, como fue el caso de Edison con su *fonógrafo*, Berliner con el *gramófono* y Poulsen con el *magnetófono*.

Al conjuntarse la fotografía con los medios de reproducción de sonidos, se inició la época de los medios audiovisuales. Así nace el cine sonoro.

Sin embargo, era necesario romper con las distancias, como bien lo había intentado Morse con su *telégrafo* en 1837, Bell con el *teléfono* en 1876 y Marconi con la *telefonía sin hilos* en 1899.

El disco desarrollado en 1884 por Piotr Nipkow, un ruso residente en Alemania, contaba con elementos mecánicos y electrónicos; éste junto con el oscilador de Braun, realizado en 1897, son los inventos que dieron paso para que en la segunda década del siglo XX se realizaran experimentalmente las primeras emisiones de *televisión*.

Aunque estas dos fechas se consideran importantes en la historia de la televisión, Ivano Cipriani anota que se toma como "primera referencia" el año de 1842, cuando

Alexander Bain logró hacer un aparato que reproducía a distancia imágenes fijas<sup>1</sup>.

A principio de siglo, dos nuevos inventos se suceden para acelerar el desarrollo de la transmisión de imágenes: en 1906, Lee de Forest patenta un tubo catódico con tres electrodos; mientras que en 1909, Guglielmo Marconi y Karl Ferdinand Braun inventan el tubo de Braun. Marconi logra transmitir una imagen en 1925.

Durante esta etapa Gran Bretaña, Estados Unidos, Alemania, Rusia y Japón fueron los países líderes en la investigación y desarrollo de la televisión, hasta que en 1933, gracias al *iconoscopio* de Zworykin, la televisión electrónica se hizo posible. Ese mismo año nació en Estados Unidos la industria televisiva. También se realizaron los primeros experimentos de registro de imágenes sobre disco (fonógrafo con película).

En 1939, bajo el régimen de Hitler, la televisión alemana transmitió la primera realización televisiva de una Ópera lírica de Mozart, mientras que en Estados Unidos la NBC inició sus servicios.

Aún en plena Segunda Guerra Mundial, en 1941, dieron comienzo en Norteamérica las transmisiones televisivas comerciales y un

1) Cipriani, Ivano. La televisión, pág. 7.

año más tarde el gobierno de dicho país prohibió la fabricación de material de televisión para uso civil.

Al finalizar la guerra y con motivo de la fundación de las Naciones Unidas, la conferencia inaugural fue transmitida en E.U.A.

Bajo este panorama podemos decir que los inicios de este siglo fueron de gran agitación en lo que se refiere a los medios de comunicación, ya que en las primeras décadas del mismo se sucedieron grandes avances tecnológicos como el cine sonoro, la radio y la televisión. Estos últimos también llamados sistemas de telecomunicación a distancia<sup>2</sup>.

La televisión, medio de transmisión de imágenes, cuyo desarrollo -como hemos visto en esta breve cronología- fue vertiginoso, requería un soporte técnico para la producción de éstas, pues cabe recordar que al principio sólo lograba transmitir imágenes, mas no podía guardarlas y después reproducirlas como se hace en nuestros días.

Ante tal situación, el nuevo medio de comunicación requería de un soporte técnico que le permitiera producir, almacenar y reproducir imágenes. Por tal razón, en 1953

<sup>2</sup>Pérez Orma, José Ramón. *El arte del vídeo*, p46. 15.

la RCA realizó experimentos de registro de imágenes sobre cinta magnética.

Según anota Dietrich Ratzke en su obra *Manual de los nuevos medios*, la primera grabación de imágenes sobre una cinta magnética fue atribuida a Boris Rtcheoulouff, realizada el 4 de enero de 1927.

En cuanto a los aparatos de registro de imágenes, el mismo autor comenta que en 1955, la BBC presentó un grabador de imágenes longitudinales que recibió el nombre de aparato Vera de grabación electrónica de imágenes<sup>3</sup>.

En 1956, después de cinco años de investigaciones la firma Ampex presenta el primer *magnetoscopio*, el cual permitía producir programas, conservarlos y obtener copias.

Con relación a la fecha de presentación de dicho aparato, algunos autores como Pérez Orma y Dietrich Ratzke lo ubican en 1956, mientras que Dols menciona que su aparición fue en 1952.

Asimismo, Alexander M. Poniatoff (cuyas iniciales sirvieron para formar el nombre AMPEX) presentó el sistema de funcionamiento de la cinta magnética,

<sup>3</sup>Ratzke, Dietrich. *Manual de los nuevos medios*, p46. 194.



acústica y visual ese mismo año en la convención de la CBS en Chicago, donde también se dio a conocer el video tape recorder o magnetoscopio.

El magnetoscopio de Ampex fue inventado por un equipo de ingenieros formado por Charles Ginsbur, Charles E. Anderson, Ray Dolby, Alex Maxey, Shelby Henderson y Fred Pfost, quienes lograron grabar información electromagnéticamente.

En 1960, la compañía japonesa Sony introdujo el videograbador o video tape recorder portátil en blanco y negro.

## Televisión y video

La televisión ha tenido un increíble desarrollo, desde su invención hasta nuestros días, la sustitución de los grandes equipos de grabación y reproducción como cámaras y magnetoscopios por pequeños equipos portátiles, hasta la transmisión vía satélite.

Dentro de tal desarrollo también se incluye el video, que muchos han confundido con el concepto de televisión<sup>4</sup>, debido a la interrelación que hay entre ambos medios. Sin embargo, la televisión emplea al video, pero esto no implica que el video sea televisión, como anota Gene

Youngblood en su obra *Expanded cinema "VT is not TV"*<sup>5</sup>.

Para aclarar tal duda, tenemos que explicar varios conceptos que se han manejado hasta el momento como televisión, video, video tape y video tape recorder.

Por televisión debemos entender la transmisión sincrónica de sonidos e imágenes y su recepción simultánea<sup>6</sup>; mientras que el video es el registro de señales electromagnéticas de imagen en término de contenido: información visual e imagen<sup>7</sup>.

Asimismo, algunos autores como Raymond Bellour y Anne Marie Duguet se refieren al video como una técnica de "registro y reproducción: la imagen electrónica". Según ellos el video nombra a productos terminados, variados. A veces se dice video como decir "una película"<sup>8</sup>. En el argot televisivo también se denomina video a los contenidos de imagen y sonido grabados sincrónicamente en una cinta.

Por otra parte, se nombra video tape a la cinta de diversos formatos sobre la cual se registran magnéticamente los impulsos lumínicos de imagen y de forma simultánea y sincrónica las vibraciones sonoras.

<sup>4</sup>Mercader, Antoni. La tecnología video. en: *En torno al video*, pág. 13

<sup>5</sup>Safer, Elizabeth. Video, cultura nacional y subdesarrollo. en: *Video, cultura nacional y subdesarrollo*, pág. 115.

<sup>6</sup>Mercader, Antoni. *Op. cit.* pág. 13

<sup>7</sup>Safer, Elizabeth. *Op. cit.* pág. 115

<sup>8</sup>Bellour, Raymond y Duguet, Anne Marie. La question vidéo, en: *Revue Communications*. Número 46, pág. 5.

El video tape recorder, conocido como magnetoscopio, es el aparato que hace posible la grabación y reproducción sincrónica de imagen y sonido, utilizando un soporte material como el video tape o cinta magnética.

Este aparato permitió a la televisión aumentar su calidad en la imagen y también, como ya habíamos anotado, grabar, guardar y reproducir imágenes.

Además de ser el pilar de la producción televisiva, el video tape recorder o magnetoscopio permitió a grupos e individuos pensar en la producción de imágenes no sólo para la televisión sino para otros fines.

Tal es el caso de Nam June Paik, quien en 1965 utiliza el primer video recorder portátil de la compañía Sony para grabar un viaje en taxi a través de Nueva York y después presentarlo por el televisor del Café Go-Go del Greenwich Village. Este trabajo fue presentado en la Galería Bonino del mismo estado norteamericano.

En Alemania, Wolf Vostell ya había empleado, en 1958, un monitor de televisión para realizar un trabajo artístico denominado *La mirada alemana* (Deutscher Ausblick). Cinco años más tarde presentaría otro trabajo

artístico en la Smolin Gallery de Nueva York.

Nam June Paik, de origen coreano, también había presentado un trabajo de manipulación de imágenes de televisión en la galería Parnass de Wuppertal, llamado *Exposition of Musik-Electronic Television*.

En ese mismo periodo, el cineasta Jean Luc Godard utilizó un equipo portátil de video para grabar parte de la revuelta estudiantil de 1968 y reproducirla después en el sótano de un café.

Como podemos apreciar, fue en la década de los 60 que un grupo de artistas comenzó a emplear la tecnología del video para experimentar con ella y de esa manera crear imágenes propias. Pero no sólo con fines artísticos sino también con fines documentales, como fue el caso de Godard.

A principios de esta década se formó un círculo de creadores interesados en el happening, quienes toman el nombre de Fluxus. Vostell y Paik forman parte de él, siendo George Maciunas el fundador.

La idea era reunir gente que practicara el arte conceptual como reacción contra el sistema artístico.

Diez años después de la formación del grupo se empezó a hablar de la televisión alternativa y de la tele-guerrilla, entre otras formas de oposición a la televisión. Sin embargo, los términos de video y televisión seguían siendo confundidos.

## ¿Qué es el video?

Como ya mencionamos, la televisión se distingue del video pues la primera implica la transmisión a distancia de imágenes, mientras que la segunda contempla únicamente la grabación y reproducción.

En ese sentido debemos mencionar que hemos considerado que tanto la televisión como el video son nuevas técnicas de comunicación e información, y que basándonos en la explicación de Dietrich Ratzke hemos de definir al video como un medio de información, ya que la información es "la señal de un contenido arbitrario cualquiera, abarcando por lo tanto, no sólo textos y sonidos sino incluso a imágenes"<sup>11</sup>.

Mientras que, para el mismo autor, comunicación significa "un intercambio de informaciones a varias bandas, pero no un flujo informativo unidireccional"<sup>12</sup> como sería el caso del video.

<sup>11</sup>Ratzke, Dietrich. Ob. cit. pág. 12

Una vez definido nuestro objeto de estudio y habiendo presentado los antecedentes de este medio de información, es pertinente mencionar que debido al uso que ha recibido desde su aparición hasta nuestros días, al video se le puede clasificar como video de información o de entretenimiento.

Así lo menciona Roman Gubern: "Los usos más extendidos del video son, hoy día, la información y el entretenimiento, producidos y difundidos a través de la televisión. Al margen, y en la periferia de estas dos provincias más importantes aparece el videoarte, que nace como una exploración de la naturaleza del video, como forma de creación estética, autónoma, específica"<sup>13</sup>.

Dentro del video de información podemos mencionar el uso que se le ha dado en países como Chile, donde, según el cineasta Patricio Guzmán, se volvió -en los años 80- el medio clave de la comunicación nacional, ya que debido al control ejercido por la dictadura sobre los medios de comunicación, el video fue uno "de los factores más importantes del combate informativo contra la cúpula militar"<sup>14</sup>, pues a través de él se podía mostrar la realidad chilena.

<sup>13</sup>Íbidem.

<sup>14</sup>Pérez Orta, José Ramón. El arte del video, pág. 13.

<sup>12</sup>Guzmán, Patricio. El video Formosa o arma, en: Video, cultura nacional y subdesarrollo, pág. 59.

Incluso, el Departamento de Comunicaciones de los Derechos Humanos registró testimonios sobre la tortura en aquel país. Asimismo, en esa época se activó un sistema de video-móviles con videocassettes y equipos de exhibición que viajaban por Chile.

El grupo *Cine-ojo*, que trabajaba clandestinamente durante el régimen de Pinochet, utilizó el video para realizar un cortometraje llamado "Chile, no invoco tu nombre en vano", en el cual se muestran las primeras protestas nacionales contra la dictadura.

Patricio Guzmán comenta que el video ha despertado un espíritu documentalista cuyo objetivo es "ser testigo de la realidad", sobre todo por los bajos costos de este medio y la facilidad de edición.

Asimismo, el video en su formato de videocassette o videopelícula, como a él se refiere Octavio Getino, ha sustituido al "filme"<sup>13</sup>. De hecho en los años 80, este medio, en concepto de ventas y alquiler de películas en dicho formato alcanzó, en los Estados Unidos, la cifra de un billón de dólares, que en 1988 se esperaba llegaría a cinco billones.

En Venezuela, por ejemplo, en 1984 se registró la entrada de 900 mil videograbadores, mientras que el consumo de videocassettes alcanzaba la cifra de 1 800 000 unidades sólo para el formato betamax, mientras que el VHS llegaba a 360,000 videocassettes.

En tres décadas el video, como medio de información y mercancía ha alcanzado un auge en su utilización a nivel mundial, debido en gran parte a sus bajos costos y a la facilidad de manipulación, en el caso del equipo de reproducción portátil y refiriéndonos también a la edición.

Al respecto, Dietrich Ratzke anota que grabar en una cinta de video de una hora equivale al 4,29% del costo total de una filmación en super-8 del mismo tiempo de duración; además de que una cinta de video (video tape) puede ser borrada y reutilizada.

En este punto coincide con el crítico de cine Andrés de Luna, quien comenta que la relación entre cine y video se ha vuelto de facilidad pues "cuando el cine empezó a volverse más difícil -debido a sus altos costos durante esta década- el video facilitó muchas cosas. Las cintas son reutilizables y el equipo es más accesible. Además, el video puede integrarse fácilmente a la televisión,

<sup>13</sup>Getino, Octavio. La importancia del video en el desarrollo nacional, en: *Video, cultura nacional y subdesarrollo*, pág. 26.

lo cual permite mayores canales de difusión que el cine<sup>14</sup>.

Y aunque el video tiene algunas dificultades técnicas como la falta de fidelidad en la reproducción de los colores, este medio también se utiliza para transferir películas de celuloide a formatos beta o VHS, situación que ha permitido mayor difusión del séptimo arte en los video clubes, mas no su remplazo por el nuevo medio llamado video.

Al respecto, Andrés de Luna anota que el video "es un medio comercial, el cual ha tenido su boom precisamente en la gran masa, pero yo creo que aún falta mucho por hacer frente a este medio"<sup>15</sup>.

El crítico comenta que al mejorarse los aparatos de reproducción y los de sonido, se puede decir que el video es un medio auxiliar del cine que no ha de suplantarlo, ya que cada uno cuenta con características propias<sup>16</sup>.

## **Películas en video y videohome**

A pesar de que podría pensarse en el video como un medio que facilitara la expresión de cineastas que no cuentan con

los recursos para producir cine, han sido pocos los que han realizado películas en formato video; entre ellos podemos hablar de Rafael Corkidi, cuya película *Las Lupitas* no había podido ser exhibida por miedo a la censura, pues Lyn May personificaba a la Virgen de Guadalupe.

Por otra parte, gente como Carlos Cruz y Carlos Mendoza realizaron la película *Crónica de un fraude*, a raíz de las elecciones presidenciales de 1988.

Asimismo, en 1990 la editorial Bruquera presentó en video su filme *Rompe el alba*, dirigido por Isaac Arstenstein, con Oscar Chávez y María Rojo como protagonistas de una historia sobre la política y la cultura durante los años 30 en la ciudad de Los Angeles<sup>17</sup>.

Pudiera parecer que el video sería la panacea para los realizadores independientes, pero a pesar de que algunos han incursionado en este campo, sus realizaciones no se han difundido por falta de espacio, muy a pesar de que en 1990 se inauguraron las videosalas de la Cinoteca Nacional, así como la videosala Pola Weiss de TV UNAM.

Sin embargo, en los primeros años de vida de las dos primeras salas sólo se

14)Entrevista con Andrés de Luna: "El cine, el video, y...". Suplemento Gaceta.No. 63. Gaceta del Colegio de Bachilleres. No. 253.

15)Ibidem.

16)Ibidem.

17)Román y Zamora Patricia. "El séptimo arte chicano, digno y decoroso". *Excelsior*. Sección C. Año LXXIV, Tomo III, No. 26,661. Martes 19 de junio de 1990. pág. 2.

proyectaron filmes transferidos al formato video, como anota Andrés de Luna.

Además de estas posibilidades, el video también ha ofrecido facilidad para los productores de cine que, a bajos costos, obtengan grandes ganancias con producciones destinadas al público chicano. Andrés de Luna la denomina una "subproducción que no vemos, la cual circula en la frontera de Estados Unidos, me refiero a los videohomes que se realizan con guiones bastante malos y una fotografía pésima"<sup>18</sup>.

Estas producciones se dirigen a los inmigrantes e incluso suelen ser transmitidas en canales de televisión latinos. De igual manera, dichas realizaciones se llevan a cabo en poco tiempo y con actores elegidos previamente; tal fue el caso de la película *Pandilla de Cadeneros*, dirigida por Eddie Rodríguez (parte de la dinastía Rodríguez del cine mexicano), cuya grabación se llevó a cabo en marzo de 1988, con dos semanas de rodaje y dos de postproducción.

El elenco había sido elegido previamente por el cliente, quien requirió la presencia de Gabriela Goldsmith y Sebastián Ligarde, pues su trabajo en telenovelas le aseguraba éxito en los videoclubes.

18) "El cine, el video, y...". Suplemento Gaceta. No. 63. Gaceta del Colegio de Bachilleres. No. 253.

Como anota Andrés de Luna, este tipo de producciones tiene incluso reglas básicas: "no más de 10 actores, sólo un fotógrafo, un guión hecho en el menor tiempo posible y un rodaje de 10 a 15 días, lo cual abarata los costos. Sobre todo si la producción ya está comprada o incluida en un paquete de 10 o más videos, haciendo de esto un negocio redondo"<sup>19</sup>.

Al proliferar este tipo de realizaciones, la Asociación Nacional de Actores (ANAA) se encontró con un vacío legal y se inició la elaboración de reglas para la contratación de actores en producciones en video.

A principios de los 90, la producción de videohomes decayó, mas no la transferencia de películas a formatos Beta o VHS.

Bajo este panorama, podemos decir que el video siendo una tecnología muy joven, ha logrado encontrar un espacio no sólo entre quienes no cuentan con los suficientes recursos para hacer cine, sino entre comerciantes y productores independientes.

Además de los usos ya mencionados, el video como tecnología también ha sido empleado en videojuegos, en videoteléfonos, en circuitos cerrados de video y, actualmente ya se cuenta con el

19) "El cine, el video, y...". Suplemento Gaceta. No. 63. Gaceta del Colegio de Bachilleres. No. 253.

**videodisco, que a pesar de no tener el mismo soporte tecnológico comparte con el video la función de grabar, reproducir y almacenar imágenes.**

## Capítulo II



# EL Arte y EL VIDEO



## ¿Qué es el arte?

Definir la palabra arte resulta complicado, ya que los filósofos a lo largo de la historia de la humanidad manejan conceptos muy diversos al respecto.

Para empezar, podemos acercarnos a un profesor de arte británico llamado Sir Herbert Read, quien en su libro *The meaning of art* asegura que la palabra arte se asocia, comúnmente, a las expresiones plásticas o visuales. El advierte que a esta asociación cabe añadir aquellas disciplinas como la música y la literatura. Asimismo, es conveniente agregar la danza, que el autor no menciona.

Read anota que fue Schopenhauer el primero en decir que todas las demás artes aspiran a ser como la música, pues ésta apela directamente a la audiencia sin necesidad de utilizar un "medio de comunicación"<sup>21</sup>. En este sentido, Schopenhauer se refiere a los medios empleados por los artistas para realizar su obra, como es el caso de los materiales que utiliza un arquitecto o el lienzo para un pintor.

Según el filósofo, sólo el compositor es libre para realizar una obra de su propio consciente con el único objetivo de agradar.

En este caso me encuentro en desacuerdo, ya que no solamente el compositor crea una obra de su propio consciente, lo mismo hace el pintor o el coreógrafo.

Sin embargo, es importante destacar que según Schopenhauer, la finalidad del artista es la de agradar, y Read anota que el arte es usualmente definido como la intención de crear formas agradables<sup>21</sup>.

Tales formas satisfacen nuestro sentido de la belleza y en consecuencia el sentido de la belleza se ve satisfecho cuando somos capaces de apreciar "la unidad o armonía de las relaciones formales entre nuestros sentidos y nuestras percepciones"<sup>22</sup>, que es la definición de belleza según Read.

Hasta aquí, se ha dicho que el artista busca realizar formas agradables y que tales formas satisfacen nuestro sentido de la belleza. En este marco, cabe mencionar que el arte casi siempre se ha asociado a la belleza, creyéndose que lo bello es arte y que todo el arte es bello.

Sin embargo, Read menciona que esta teoría nos lleva a pensar que lo que no es hermoso no es arte y que la fealdad es su negación.

20)Read, Herbert. *The Meaning of Art*. pág. 15.

21)Read, Herbert. *Op. cit.* pág. 16.  
22)Ibidem, pág. 16.



Si siguiendo esta temática, es importante definir lo que es la belleza y para tal fin haremos referencia a las teorías de diferentes autores. Por ejemplo, Kant definió a lo bello como a "lo que place universalmente, sin tener un conocimiento previo del objeto"<sup>23</sup>. También afirma que hay dos tipos de belleza: la libre y la adherente.

La belleza libre es como la de las flores, se da naturalmente y no tiene fin en sí, mientras que la adherente es como la belleza de un humano o la de un edificio, la cual presupone el concepto de lo que debe ser, es decir, que siempre busca ser perfeccionada para un fin específico.

Por otra parte, esta belleza, libre o adherente, conduce al hombre, según Schiller, al ejercicio de la forma y del pensamiento devolviéndolo al trato con la materia y al mundo sensible<sup>24</sup>. La belleza es el paso intermedio entre el sentir y el pensar, y este paso es el estado estético del hombre, donde es libre, ya que no se halla determinado ni material ni intelectualmente.

Ahora bien, si el arte no es lo bello y lo bello no es arte, ¿qué es el arte?

Así como el concepto de belleza se originó

en la antigua Grecia<sup>25</sup>, donde se exaltaban los valores humanos, el arte fue una idealización de la naturaleza, tomando al hombre como punto culminante de ella. Prueba de tal estilo de arte son el Apolo de Belvedere y la Afrodita de Melos que representan el tipo ideal de la humanidad.

Dentro de la filosofía griega, uno de sus representantes, Platón, se refiere al arte como a una apariencia de la verdadera realidad, calificando al artista como a un imitador.

Asimismo, Aristóteles ve en el arte, refiriéndose a la poesía, una reproducción imitativa de la realidad.

Por otra parte, Benedetto Croce afirmó que el arte es intuición, separando por primera vez al arte de la belleza y entendiendo la intuición como expresión o actividad formadora interna.

Hegel entendió al arte como un producto de la actividad humana, que se dirige a los sentidos y tiene un fin en sí mismo<sup>26</sup>.

Con todas estas acepciones podemos decir que el arte es una actividad humana mediante la cual se expresan ideas, y que se dirige a los sentidos con un fin específico,

23) Sánchez Vázquez, Adolfo. *Teoría de estética y teoría del arte*. Anécdotas, pág. 15.

24) Schiller, Federico. El estado estético del hombre. En Sánchez Vázquez, Adolfo. *Teoría de estética y teoría del arte*. Anécdotas, pág. 21.

25) Reid, Herbert. *The Meaning of Art*, pág. 17.

26) Sánchez Vázquez, Adolfo. *Teoría de estética y teoría del arte*. Anécdotas, pág. 39.

que para algunos autores sería el de agradar. Sin embargo, no debemos olvidar que existen manifestaciones artísticas que no buscan agradar sino despertar emociones diversas, como molestia o desagrado.

Asimismo, encontramos que el arte ha tenido diferentes épocas. Dentro del arte, podemos ubicar el arte clásico, representado por los griegos, el del medioevo, el renacentista, el arte romántico, y diferentes corrientes llamadas de vanguardia.

Pero, ¿qué es la vanguardia? Renato Poggioli afirma en su libro *La teoría del arte de vanguardia*, que este concepto estuvo ligado en sus orígenes a los ideales políticos; incluso Baudelaire denominaba literatos de vanguardia a quienes consideraba radicales o de izquierda.

No fue sino hasta 1880, al aparecer *La revue indépendante*, que la vanguardia política y la vanguardia artística comenzaron a separarse permitiendo que el término de vanguardia se relacionara más a lo artístico que a lo político.

Ahora bien, el arte de vanguardia, según Ortega y Gasset, es el arte deshumanizado, abstracto, nuevo o joven<sup>27</sup>.

Para Massimo Bontempelli, el arte de vanguardia es un “hallazgo exclusivamente moderno, nacido solamente cuando el arte empezó a contemplarse a sí mismo bajo un aspecto histórico”<sup>28</sup>.

Hasta aquí podemos reunir todos estos conceptos y decir que el arte de vanguardia es aquél que se presenta radical, que es abstracto y que tiene una perspectiva histórica.

Cabe mencionar que no se considerará la anotación de Ortega y Gasset respecto a que este arte es “deshumanizado”, pues según veremos más adelante no pierde de vista el aspecto humano.

Poggioli comenta que para comprender mejor al arte de vanguardia hay que considerar sus antecedentes históricos y por tanto mencionar algunos de los movimientos que lo han representado. Anota que el primer germen de este arte fue el movimiento denominado Sturm und Drang (tempestad e impulso).

También se considera arte de vanguardia al Decadentismo y al Simbolismo de finales del siglo pasado en Francia.

Asimismo, fueron piedras fundamentales

27:Poggioli, Renato. *La teoría del arte de vanguardia*. Revista de Occidente. España, pág. 21.

28:Poggioli, Renato. Ob. cit. pág. 30.

del arte de vanguardia el naturalismo y más tarde el impresionismo; mientras que en Alemania el expresionismo fue una vanguardia muy importante que reflejaba el ánimo de ese país.

Entre tantos movimientos -llamados de vanguardia- cabe mencionar los más representativos de este siglo, como el cubismo, el dadaísmo, el futurismo y el surrealismo, entre otros.

El Cubismo fue uno de los primeros movimientos artísticos del siglo XX, el cual buscó una nueva forma de representar los objetos en la pintura.

A finales del siglo XIX, el pintor francés Paul Cezanne estudió cuidadosamente el paisaje e identificó las formas geométricas que lo conformaban, al igual que aquellas encontradas en las casas y otros elementos de la naturaleza.

Así, alejándose de la utilización de la perspectiva, descubierta en el renacimiento (siglo XV), Cezanne planteó otra forma de ver los objetos, una en la cual el ojo no permanece estático y reconoce las formas separadas de un mismo objeto, pero puestas en la mente a un mismo tiempo.

A este particular manejo de las formas se le denominó Cubismo y sus representantes fueron, además de Cezanne, Picasso, George Braque, Juan Gris y Jean Metzinger.

Poco después, al término de la Primera Guerra Mundial, un grupo de artistas, no solamente plásticos, se reúne en Zúrich (en el café Voltaire) para mostrar con su actitud escéptica y subversiva su inconformidad con la situación provocada por la guerra. Este grupo se aut nombra "Dada" debido al vocablo infantil da-da.

Los dadaístas cuestionaban la función del artista en la sociedad burguesa y cuestionaban el progreso científico y tecnológico, pues de algún modo el progreso representaba destrucción.

Uno de los más conocidos dadaístas fue Marcel Duchamp, quien se atrevió a dibujarle bigotes a la Gioconda, mostrando su rechazo al arte que lo antecedió. Además, inventó el *ready-made*, es decir, objetos fabricados para un fin específico y transportados al nivel de arte con el propósito de romper con los convencionalismos existentes.

Asimismo, en la década siguiente se inició el movimiento llamado Futurismo, que hacía un llamamiento a todos aquellos que

estuvieran cansados del Romanticismo, así como deseos de encontrar algo más vigoroso y robusto en el arte de la edad de la máquina.

Los futuristas, cuyo líder era Filippo Tommaso Marinetti, rechazaban la tradición, apoyaban la ciencia y la técnica, además de creer en una depuración de la sociedad a través de la guerra y la violencia. Uno de sus objetivos era el de provocar al público y formular un estilo distinto tanto en las bellas artes como en la arquitectura, los muebles y la comida.

Adelantándose a los surrealistas, los futuristas también propusieron que el "recién descubierto inconsciente" fuera llevado a escena; situación que aconteció en diversas actividades artísticas como la pintura, la literatura y el cine.

El Surrealismo surge de la psicología y en específico de la teoría psicoanalista de Freud, teniendo entre sus representantes a André Breton, Salvador Dalí, Magritte y Leonora Carrington. Ellos buscaban interpretar un mundo interior onírico.

Como podemos observar, todos estos movimientos se han caracterizado por ser revolucionarios y proponer una nueva

perspectiva para visualizar el mundo, es decir, ofrecen la visión de otros ojos. La vanguardia casi siempre se enfrenta a la desaprobación, pues revoluciona los conceptos plásticos o literarios ya establecidos, por eso cada movimiento supera al anterior en cuanto a su propuesta.

En ese sentido podemos retomar lo que comenta Poggioli "la vanguardia es la extrema reacción anticlasista del espíritu moderno: pero se trata de una reacción que además es una revolución"<sup>29</sup>.

En el presente trabajo, era importante reconocer lo que es el arte de vanguardia, ya que nuestro objeto de estudio, el videoarte, forma parte de este tipo de expresión, además de retomar elementos de algunas vanguardias del presente siglo.

## **El arte y el video**

José Pérez Ornia anota que el video es considerado como una vanguardia y, al igual que todas ellas, reivindica "la innovación del lenguaje y la experimentación formal, más allá de los convencionalismos dominantes"<sup>30</sup>.

De hecho, el videoarte surge como una manifestación contra la televisión, rompiendo la concepción "banal y trivial de

<sup>29</sup>Poggioli, Renato. *La teoría del arte de vanguardia*, pág. 235.  
<sup>30</sup>Pérez Ornia, José Ramón. *El arte del video*, pág. 7

ésta" y no acatando los principios del realismo y de la narración<sup>31</sup>.

Además, el video surge como una tecnología con lenguaje propio, diferente al del cine, así lo anota Andrés de Luna<sup>32</sup>.

Así, con los conceptos vertidos hasta ahora, podemos decir que el videoarte es un arte que experimenta y que revoluciona.

## **El video como arte**

En el primer capítulo se habló del surgimiento del video en tanto tecnología, pero no se aclaró el significado del vocablo, que proviene del verbo latín video y significa "yo veo". Según Pérez Orma, esta designación marca una clara diferencia con la televisión, pues el video es una tecnología "personalizada"<sup>33</sup>.

Esta tecnología fue utilizada desde principios de los años 60 como medio de experimentación artística y de hecho, en esos años surge el llamado videoarte.

Según palabras del crítico de cine Andrés de Luna, "el videoarte es una expresión alternativa que surge en un siglo donde las vanguardias agotan su repertorio en los primeros 30 años"<sup>34</sup>.

De Luna refiere que debido al lento avance técnico de la expresión gráfica en general, el único medio que podía ir más lejos era una variante de la televisión, es decir, el video.

El video se vuelve un registro más en un siglo que, ante la falta de memoria, busca retener tecnológicamente las cosas.

De Luna agrega que este medio tiene mucho de lúdico para los artistas, que pueden jugar con las posibilidades que esta nueva tecnología les ofrece.

Así lo afirma Andrea Di Castro, videoasta, para quien, el video representa un conjunto tecnológico que le permite expresarse de diversas maneras, mientras que el videoarte es el aprovechamiento de este conjunto tecnológico con fines expresivos<sup>35</sup>.

Por su parte, Ximena Cuevas, joven videoartista, asegura que en el mundo de la imagen el video es el único medio que le permite expresar lo que quiera, además de ser un medio al que hay que inventar constantemente<sup>36</sup>.

Debido al fácil manejo del video, así como a su textura y a la posibilidad de experimentación, gente como el músico Nam

31)Ibidem, pág. 22.

32)Entrevista con Andrés de Luna realizada en la Galería del Sur de la Universidad Autónoma Metropolitana, el día 21 de febrero de 1995. Ver anexo 1.

33)Pérez Orma, José Ramón. *El arte del video*, pág. 17.

34)Ver entrevista con Andrés de Luna en anexo 1.

35)Ver entrevista con Andrea Di Castro en anexo 1.

36)Ver entrevista con Ximena Cuevas en anexo 1.

June Paik decidió incursionar en este campo, convirtiéndose en pionero.

Tanto Pérez Ornia como Wolf Herzongtraht, autor de *Videoarte en Alemania* (*Videokunst in Deutschland*) aseguran que el coreano Paik fue el precursor en este campo, quien con el fondo de una beca ofrecida por la Rockefeller Foundation logró comprar el primer equipo portátil de video Sony que llegó a Estados Unidos.

Su primer trabajo fue la grabación de la visita del Papa Paulo VI a Nueva York y expuso dicho video por la noche de ese mismo día, en un lugar llamado Café Go-Go, el 4 de octubre de 1965.

Esta presentación formaba parte de una serie de actividades organizadas por el grupo Fluxus, al cual pertenecían Robert Watts y George Brecht, organizadores de dicho evento. Paik se uniría más tarde a dicha asociación.

Cabe mencionar que el surgimiento del video, no como tecnología sino como medio de experimentación, coincide con una época de cambios en el mundo: los años 60. Época de rebeliones estudiantiles; movimientos de liberación y cambios políticos; de grandes líderes como Martín Luther King, El Che

Guevara; década del movimiento hippie que buscaba la paz, el amor y la libertad.

También en esa época toma fuerza un movimiento artístico surgido a finales de los 50, llamado el arte Pop, el cual buscaba una unión con el lugar común y la imagen vulgar del mundo industrial americano, tratando los íconos de manera despersonalizada. Los representantes de este movimiento fueron Andy Warhol, Robert Rauschenberg y Jasper Johns.

En un planeta en plena convulsión, el video se vuelve una herramienta para recabar datos e informar; como se anotó en el primer capítulo -y lo denominó el cineasta Patricio Guzmán- se vuelve un "testigo de la realidad"<sup>37</sup>.

Sin embargo, el videoarte no buscaba testificar lo que sucede en el mundo, no de una manera tan clara como el video documental, porque este movimiento surge más como una alternativa a la televisión que una necesidad de fotografiar la realidad.

El video se vuelve un medio, que por su fácil manejo y accesibilidad, interesa a los artistas de vanguardia, que al igual que en la década de los 20 se acercaron al cine como posibilidad creativa<sup>38</sup>.

37)Guzmán Patricio, El video, formato o arma, en: *Video, cultura nacional y subdesarrollo*, pág. 59.

38)Pérez Ornia, José Ramón. *El Arte del Video*, pág. 22.

Mientras la televisión se expandía a pasos agigantados en la década de los 60, diversos artistas, como Paik o Bruce Nauman realizaban trabajos en video. De hecho la Rockefeller Foundation concedió en 1967, apoyos económicos para realizar obras artísticas en televisión.

Un año más tarde, Nauman llevó a cabo una exposición de arte en la Nicholas Wilder Gallery de la ciudad de Los Angeles, en la cual incluyó algunos videos. Durante ésta, Nauman vendió el primer video de arte a un coleccionista europeo.

*Pero, ¿cuál es el contenido de un video de arte?, ¿de qué se alimenta esta expresión artística?*

Al respecto, Andrés de Luna señala que básicamente se trata de la experiencia del artista, de una experiencia plástica.

Andrea Di Castro asegura que el videoarte se alimenta de la emoción del artista, de la necesidad de expresarse y decir cómo se siente en un momento dado.

Eugeni Bonet explica, por su parte, que en el videoarte existe la constante "presencia del yo del artista", discurso individual que se enfrenta al discurso público y popular de los

*mass media* o medios masivos de comunicación<sup>39</sup>.

Como toda vanguardia, el video busca la experimentación, la ruptura con los sistemas dominantes del arte y la libertad de creación, según indica Pérez Ornia<sup>40</sup>.

Por tal razón, el videoarte se centra en la ruptura con la banalidad de la televisión, va en contra de la comercialización de los medios y se aleja, según Ornia, de los sistemas industriales de producción.

En este sentido, podemos mencionar el contenido de los primeros videos de Bruce Nauman, que en general presentan movimientos faciales o corporales. En esos trabajos lo que destaca es el manejo del ángulo de la cámara.

Dichos trabajos tenían la duración del video-tape, aproximadamente 60 minutos, y no exigían la presencia del espectador todo el tiempo de duración, pues éste decidía libremente en que momento detener la lectura del video.

El autor de *Art and the Future*, Douglas Davis, anota que en los primeros videos de arte de la época se privilegia más el concepto que la forma estética de los mismos<sup>41</sup>.

<sup>39</sup>Bonet, Eugeni. *Arte-video*, en *En torno al video*, pág. 137.

<sup>40</sup>Pérez Ornia, José Ramón. *El arte del video*, pág. 22.

<sup>41</sup>Bonet, Eugeni. *Arte-video*, en *En torno al video*, pág. 136.



Algunos ejemplos de este tipo de arte son los videos de Daniel Buren, quien presentó en 1970, durante la transmisión del programa televisivo *Identification*, un lettero con la palabra *Störung* (avería).

Fred Forest hizo algo similar en la televisión francesa y brasileña al dejar la pantalla de los televisores en blanco, donde se oía una voz en off que advertía al espectador que su aparato no tenía ninguna descompostura.

Este tipo de acciones eran parte de una campaña que Forest llevaba a cabo en diferentes medios masivos, como la prensa, donde mandó publicar una hoja en blanco para que el lector utilizara el espacio como deseara.

Asimismo, Peter Weibel realizó un trabajo para la televisión austriaca, llamado *Endless Sandwich* (sandwich sin fin) en el que un hombre contempla tranquilamente un monitor y la misma situación aparece repetida en el túnel de monitores que se observan en la imagen.

Este tipo de trabajos, como los de Nauman y Paik, quien empieza a experimentar con un sintetizador de imágenes fabricado por él, comienzan a encontrar difusión en galerías y en revistas "especializadas", como *Radical Software* y *Avalanche*. Incluso en esta etapa

se edita el primer libro referente al tema, titulado *Expanded Cinema*, de Gene Youngblood.

Desde los años 70 hasta la fecha, el videoarte ha ganado espacios, aunque reducidos debido a la naturaleza del mismo. En general el videoarte se difunde en galerías y museos ante un número muy bajo de espectadores.

Sin embargo, en los primeros años de vida de este arte se intentó que la televisión por cable transmitiera esta clase de trabajos, ya que la televisión vía satélite no estaba, como tampoco lo está ahora, interesada en transmitir esta clase de obras, que en algún tiempo se consideraron "aburridas"<sup>42</sup>.

De hecho y aunque algunos museos tan importantes como el de Arte Moderno de París y el de Nueva York cuentan con videosalas, la difusión sigue siendo mínima.

El videoarte es un arte cuya difusión se reduce a pequeños grupos, o como se anota en la revista *Beaux Arts*, que sólo se logra a través de citas arregladas entre amigos interesados en el tema. Este es el caso del grupo *Los amigos de la araña* que invitan directamente a la gente a su casa para disfrutar los llamados *té video*<sup>43</sup>.

42) Bonet, Eugeni. *Ahor-video*, en: *En torno al video*, pág. 155.

43) *Los lieux chusés de la vidéo*, *Beaux-Arts*, Septiembre 1996, No. 126.

## Formas del videoarte

Aunque el video surgió como una tecnología que servía a la televisión, el videoarte nació enfrentándose al esquema tradicional de ésta y mirando más al campo artístico que al televisivo comercial.

El video, en tanto tecnología, se presentó como un soporte a los ojos de los artistas, pero un soporte que ofrecía más posibilidades que los convencionales. Además, según anotó Andrés de Luna, ante una vanguardia artística casi agotada, el video se mostró como una alternativa.

Con su posibilidad de experimentación y su fácil manejo, artistas de diferentes campos decidieron trabajar con este nuevo medio. Así, bailarines, poetas, actores, músicos y artistas plásticos se dieron a la tarea de expresarse de una nueva manera.

Incluso, Dorine Mignot, conservadora del Museo Stedelijk de Holanda considera al video "como una esponja que puede absorberlo todo, que puede trabajar y elaborar los materiales de otras artes y transformarlas en algo nuevo y distinto"<sup>40</sup>.

Sin embargo, y debido a que en el video se

maneja la imagen electrónica, el videoarte se ha relacionado más con la actividad plástica que con otras actividades artísticas, combinando en su expresión tres elementos importantes: el tiempo, el espacio y el aspecto inmaterial (inmaterialización del arte)<sup>41</sup>.

De estos tres elementos se origina una de las más importantes formas o manifestaciones del videoarte: la videoinstalación.

### Videoinstalaciones

En una videoinstalación no sólo importa la imagen reproducida en la pantalla, pues además forman parte de ella el espacio donde se coloca y los materiales utilizados en su elaboración.

En la videoinstalación se combinan la imagen electrónica y la escultura, alternando la luz emanada del monitor con el espacio diseñado para que el espectador lo recorra.

En opinión del crítico de arte Vittorio Fagone, una videoinstalación presenta una colocación diferente del espectador, pues se le invita a explorar la imagen multiplicada en diversas pantallas<sup>42</sup>.

Asimismo, John Hanhardt, conservador del Whitney Museum of American Art, asegura

40) Pérez Orma, José Ramón. *El arte del video*, pág. 50.

41) Ibídem.  
42) Pérez Orma, José Ramón. *El arte del video*, pág. 52.

que la videoinstalación tiene al video como elemento central, pero utiliza también otros objetos y materiales.

Hanhardt añade que hay una confusión entre videoinstalación y videoescultura, ya que esta última es un objeto de tres dimensiones que puede tener al video como uno de sus componentes, mientras que la videoinstalación se sirve de un espacio que no está limitado a la forma tridimensional de la escultura y en el cual el video es parte fundamental<sup>4</sup>.

Una muestra de videoinstalación es la realizada por Nam June Paik, que respondió al nombre de *TV Fish*. Esta constaba de grandes peceras con peces vivos en su interior y detrás de ellas monitores en los que se proyectaban escenas de un acuario.

Algunos videoartistas usan el circuito cerrado en sus videoinstalaciones, aplicando el juego del observador-observado al proyectar en diversos o en un solo monitor la imagen del que especta.

En este tipo de instalaciones también se emplea el *time delay* o desfase temporal, es decir, que la cámara atrapa la imagen del espectador y la devuelve, a través de un monitor ubicado en otra zona, en un tiempo

y espacio diferente del que fue grabada, creando una sensación de tiempo continuo.

Hasta aquí es importante anotar que la videoinstalación es una de las manifestaciones del videoarte que mayor aceptación ha encontrado en museos y galerías, además de las videoesculturas.

## La videodanza

Aunque al videoarte se le relaciona más con las artes plásticas, esta expresión artística se ha relacionado también con la danza y la música. Muestra de ello fue el primer trabajo de Nam June Paik, llamado *Concierto electrónico*, en el cual empleó un videosintetizador, inventado por él mismo.

Por otra parte, el video y la danza tienen en común tres elementos fundamentales: el tiempo, el espacio y el movimiento. Es por esto que muchos videoartistas han recurrido a la danza como otra forma de experimentación en el campo del video.

No debe pensarse que la videodanza es simplemente una coreografía grabada en formato video para su subsecuente reproducción emulando al cine, donde la cámara dependía de la coreografía pues se hallaba a su servicio, como en el caso de

<sup>4</sup>Op. cit. p. 46, 55.

las películas musicales de Ginger Rogers y Fred Astaire.

En el caso de la videodanza, dos disciplinas convergen para crear un sólo producto. El coreógrafo monta un baile y el videoartista lo graba de acuerdo con la idea que tiene en mente. Así, puede grabar sólo una parte de la coreografía y mover la cámara a su antojo, para después -en la edición- descomponer las imágenes, separarlas, diseñar escenografías o simplemente hacer volar a los bailarines en un espacio imaginario.

Lo interesante de la videodanza es la manera en la que conviven dos disciplinas artísticas, originando nuevos productos; o como anota Robert Cahen, músico y videoartista, la videodanza no es una retransmisión del baile sino una prolongación de la obra del coreógrafo<sup>48</sup>.

### **La videopoesía**

Como se anotó en páginas anteriores, en el videoarte confluyen las demás artes, tanto la música, como la danza y las artes plásticas, ya sea la pintura o la escultura. Sin embargo, faltó mencionar a la literatura.

Aunque el videoarte no es meramente narrativo, hay una manifestación de éste

<sup>48</sup>Pérez Orma, José Ramón. *El arte del video*, pág. 105.

que abarca a la poesía, por lo cual se le ha denominado videopoesía.

La videopoesía es una manifestación artística en la cual se entrelazan imágenes y un texto poético. De hecho, algunos videoartistas, como Alberto Robles, creen que no hay diferencia entre el lenguaje hablado y el audiovisual, pues al leer siempre se tiene como referencia una imagen; por tal razón el video también permite hacer poesía.

En este caso es interesante la experiencia de dicho creador, ya que junto con su compañero César Lizárraga (*Video dos*) permitían que el público realizara su propia videopoesía, al darle cuatro imágenes y un poema; de esta manera los concurrentes combinaban las imágenes de la forma deseada, de acuerdo con lo que lesían<sup>49</sup>.

Por desgracia no se tienen mayores referencias documentales sobre el desarrollo de la videopoesía.

### **El video y el performance**

La palabra performance no tiene una equivalencia exacta en español, mas el diccionario acepta el vocablo con los siguientes significados: ejecución,

<sup>49</sup>Ver entrevista con Alberto Robles en anexo 1.

desempeño, cumplimiento, acción, acto o representación<sup>50</sup>.

Sin embargo, en el ámbito del arte el performance se refiere a la acción o representación, siendo un tipo de expresión vanguardista que combina diversas disciplinas artísticas en un sólo evento, en el cual el cuerpo del artista se vuelve el objeto de la producción misma<sup>51</sup>.

Aunque se relaciona al performance con el teatro, debido a que también requiere un espacio escénico para ser representado, en el performance la obra de arte es el artista mismo, así como las posibilidades de su cuerpo, mientras que en el teatro el artista representa a un personaje.

El performance nació a principios de siglo, cuando los futuristas, es decir, artistas de diversos ámbitos como la literatura, la música, la danza y las artes plásticas, se reunían en las llamadas *Veladas futuristas* para experimentar con la mezcla de los distintos géneros.

Así, se entrelazaban en dichas sesiones, la poesía, la música, la danza y la pintura, todo en torno del cuerpo de un artista o comediante.

Esta misma experiencia fue llevada a cabo

por los dadaístas, también en veladas. Thierry de Duve, historiador, asegura que si se tuviera que relacionar el trabajo de los dadaístas con alguna tradición, esa sería la del cabaret. De hecho, el movimiento Dadá nació en el Cabaret Voltaire en Zurich en 1916<sup>52</sup>.

Asimismo, Lorena Wolfer, ex directora del espacio alternativo X'Teresa, comentó que el antecesor del performance fue el *happening*, una expresión artística que al igual que el performance combina diferentes disciplinas, pero que al contrario de éste, no tiene un guión, se basa en la improvisación, por lo cual sólo sucede una vez, es decir, *happens* ocurre.

Los principales representantes del happening fueron los artistas integrantes del grupo Fluxus, al cual pertenecía Nam June Paik, quien más tarde se convertiría en el pionero del videoarte en el mundo.

Por tal razón es importante destacar la relación de estas expresiones del arte con el video, pues muchos de los artistas que participaron del happening o del performance, se integraron después a la producción en video.

En cuanto a la relación del performance con el videoarte, se puede decir que aunque

<sup>50</sup>Castillo, Carlos y Bored, Otto. Universidad de Chicago. Diccionario Visual-estético. *esteticos.visual*, pág. 143.

<sup>51</sup>Pérez Orta, José Ramón. *El arte del video*, pág. 76.

<sup>52</sup>Pérez Orta, José Ramón. *El arte del video*, pág. 77.

algunos han tratado de integrar al video con el performance, lo que se ha logrado es meramente una documentación de éste.

Sin embargo, Ornia anota que existen performance realizados para ser grabados en video, pero dichas obras son llevadas a cabo sin más testigos que una cámara, reforzando el aislamiento del artista, además de presentar largos planos secuencia y en general una pobreza de recursos. A este tipo de trabajos se les puede denominar videoperformance, mas no son muy frecuentes<sup>53</sup>.

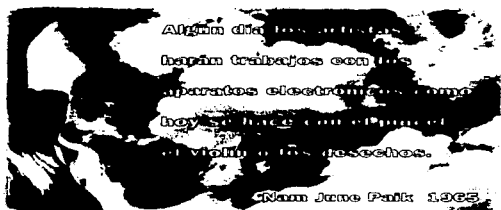
Como se ha expresado hasta aquí, el videoarte, un arte vanguardista y no comercial, tiene diversas y muy variadas expresiones. A pesar de esto, sigue careciendo, tanto a nivel mundial como en México, de los espacios propicios para su difusión, llámese videodanza, videoescultura, videopoésía o videoinstalación.

La situación del videoarte en nuestro país, en algunas de sus expresiones, será analizada en el siguiente capítulo.



53) Pérez Ornia, José Ramón. *El arte del video*, pág. 79.

# Capítulo III



# EL Video **aRte** eN **México**

Como se apuntó en el primer capítulo, la historia del video en el mundo va ligada constantemente a la de la televisión, en tanto fue creado como tecnología de almacenamiento de imágenes para dicho medio.

Sería necesario reiterar la diferencia entre el video y la televisión, donde el primero permite grabar, guardar y reproducir imágenes, mientras la segunda las transmite a distancia.

Una vez establecida de nueva cuenta la diferencia entre ambos medios, podemos continuar con la historia del video en México y específicamente el caso del videoarte.

Antes de hablar de los inicios del videoarte en nuestro país, se requiere hacer una breve mención de los comienzos en el uso de esta nueva tecnología en México.

La primera videograbadora Ampex llega en 1958, cuando la empresa Telesistema Mexicano adquiere este equipo<sup>54</sup>, casi inmediatamente después de que el fabricante la diera a conocer.

Fue instalada en la estación XEFBTV de Monterrey y el primer programa que se grabó fue el capítulo I de la serie "Puerta de

suspense", difundido el 3 de abril de 1959.

En la década siguiente, los 60, la grabación en video fue un gran apoyo para la expansión de Telesistema Mexicano, ahora Televisa, pues de esta manera pudo exportar programas a Latinoamérica y otros países.



El documento *El video en México* refiere que en 1962, Telesistema Mexicano grabó en videotape los partidos del Campeonato Mundial de Fútbol, celebrado en Chile. Debido a que aún no había transmisiones vía satélite, la empresa decidió enviar los videotapes por avión y transmitirlos en México horas después de la realización de los partidos.

Durante los años 60 la tecnología video dependió en un 100% de los requerimientos televisivos, pero una década después se inició la importación, generalmente ilegal, de las primeras grabadoras domésticas.

Estas eran sumamente pesadas y voluminosas y fueron en su mayoría destinadas a uso educativo. De hecho, el documento anota que tanto la UNAM como la Unidad de Televisión Educativa y Cultural (UTECE) fueron las primeras que contaron con este tipo de equipos para sus producciones.

A finales de 1976 ya se podían adquirir

<sup>54</sup>Ortega Barquera, Fernando, coordinador. Documento inédito: *El video en México*. Claustro de San Juan y la Unidad de Producciones Audiovisuales del Consejo para la Cultura y las Artes. 1994, pág. 242.



caseteras y videocassettes vírgenes, tanto en las tiendas de electrónicos como en la venta no regulada.

Dos años después, llegó a México el primer modelo de videocassettera con dos velocidades en formato beta y reloj luminoso. En 1979, un nuevo modelo incluía el control remoto alámbrico.

Dentro de este recuento, cabe mencionar que mientras en nuestro país se presentaban tales adelantos de la tecnología, en Europa ya se presentaban trabajos de videoarte, actividad que había ganado terreno en el ámbito artístico de ese continente.

De hecho desde inicios de la década de los 70, 1971 para ser exactos, se abre el primer departamento de video de un museo, en el Emerson Museum of Art en Syracuse, cerca de Nueva York. En Estados Unidos se inicia así una larga cadena de eventos sobre video, entre los que destacan la apertura de un centro de video llamado *The Kitchen*<sup>55</sup>.

Mientras tanto, en México aparece un canal independiente, cuya compañía llevaba el nombre de Televisión Independiente de México y pretendía ser la franca competencia del entonces Telesistema Mexicano.

Este canal se fusionó en 1973 con Telesistema Mexicano y adquirieron cámaras portátiles de video con audio integrado de 3.5 pulgadas, el cual fue destinado a la grabación de noticias.

En los últimos años de esa década, Televisa compró equipos portátiles Ampex y editoras de 3/4 de pulgada, aunque también empleaba de una pulgada.

El documento *El video en México*, anota también que no fue sino hasta los años 80 que se sustituyeron los pesados equipos portátiles por modelos que sólo pesaban 10 kilos. Asimismo, se incluyó el control remoto inalámbrico en estos aparatos y se logró la introducción de dos velocidades más, la Beta 2 y Beta 3.

En el ámbito internacional, en 1982 se formó un Consejo de Video para definir los nuevos estándares de video en el mundo. Los asistentes fueron Sony, Matsushita, Hitachi, Victor y Philips, quienes establecieron el formato de 8 milímetros como estándar mundial. Tres años después Sony introdujo al mercado el primer equipo de video de tal formato.

Todas estas innovaciones llegaron a México poco después de su introducción al mercado.

55) Mercader, Anzani. La tecnología video, en: *En camino al video*, pág. 86.

Aquí, es importante destacar la utilización que se daba a esta tecnología en nuestro país.

Como ya se había mencionado, quienes usaron la tecnología video fueron instituciones o grupos relacionados al ámbito educativo, la UTEC o las facultades de Medicina y Odontología de la UNAM.

En este marco, en los años 70 se creó en la Facultad de Química el grupo Didacta, que habría de convertirse en el Centro Universitario de Producción de Recursos Audiovisuales (CUPRA), bajo la dirección de la doctora María del Carmen Millán.

CUPRA daba servicio no sólo a la facultad donde nació sino también a todas las escuelas de la Universidad, y ante la detección de las necesidades de éstas se conformó la Sección de Producción Audiovisual (SPA), a cargo de Margarita Noguera, en 1979.

Ya en la década de los 80, el Colegio de Ciencias y Humanidades, plantel Naucalpan y la Facultad de Estudios Superiores de Cuatitlán, de la UNAM, transfirieron y adaptaron 150 materiales de las áreas de biología, física y química, principalmente<sup>64</sup>.

Durante este periodo, la Secretaría de

Educación Pública, a través de la Unidad de Televisión Educativa y Cultural (UTEK) utilizó al video para alfabetizar y lograr la continuidad de los estudios en programas como los de Telesecundaria. La UTEK, ahora llamada simplemente UTE, continúa realizando este tipo de producciones educativas.

Si bien puede observarse, el video en nuestro país fue utilizado en un principio, al igual que en otras naciones, como una herramienta de la televisión, pero poco a poco fue ganando espacio en el ámbito cultural y educativo.

## **El video comercial**

El video ha sido empleado en México también con fines de lucro, tal es el caso de los llamados videohome o videogramas, que ya fueron mencionados en el primer capítulo.

En un principio, durante los 80, la producción del videohome comprendía la filmación en 16 milímetros de una historia de ficción, que después sería transferida a video. Este producto era comercializado por los videoclubes.

Sin embargo, algunos productores de cine encontraron en el video una herramienta de

<sup>64</sup> Bergués Mejía, Fernando. Documento inédito: El video en México, pág. 71.

bajo costo para producir e incursionaron en el medio. Es por esta razón que el videohome adopta las características del cine, pues en él se emplea el mismo lenguaje narrativo y su duración es mayor a los 81 minutos, como lo marcan los estándares mundiales para las obras cinematográficas<sup>57</sup>.

La temática de estos videos se divide generalmente en tres géneros: la comedia picaresca y de corte pornográfico, la acción y el suspenso. En todos se alude al narcotráfico y a la problemática de los indocumentados mexicanos, debido a la alta rentabilidad que ofrecen dichos temas entre el público nacional y el chicano.

Además, el videohome tiene como antecedente la comercialización de películas mexicanas en video en Estados Unidos, sobre todo en las áreas de afluencia de indocumentados como California.

En este país, y ante el gran número de ilegales connacionales, la demanda de videos mexicanos es elevada, por lo que los empresarios norteamericanos deciden comprar producciones hechas en video para satisfacer la demanda y bajar los costos de producción.

Debido al éxito comercial y a la pronta

recuperación del capital invertido, los productores mexicanos no sólo atendieron el mercado americano sino que éstos dirigen sus expectativas al mercado nacional.

Sin embargo, y a pesar de las atractivas ganancias que representó la producción de este tipo de videos a finales de los ochenta, a inicios de esta década, el mercado se vino abajo por la saturación del mismo y la baja demanda del producto, causada por la ínfima calidad de los videos, según anota Víctor Ugalde, investigador en esta área<sup>58</sup>.

Dentro del video comercial, cabe también mencionar al videoclip, que es el género audiovisual producto de la recreación, literal o abstracta, de una idea musical. Este tipo de video incorpora a su narrativa el cine, la publicidad, la imagen digitalizada, la coreografía y el decorado, entre otras<sup>59</sup>.

El videoclip ha sido utilizado por las compañías disqueras para promover sus producciones discográficas y difundirlas en televisión. De esta manera, según anota el documento citado, el primero en dar a conocer videoclips en México fue Raúl Velasco, en su programa *Siempre en Domingo*, mientras que Luis de Llano se encargó de introducir diversos videoclips a México y realizar este tipo de trabajos con

57) Barquera Mejía, Fernando. Documento inédito: *El video en México*, pág. 80.

58) Entrevista a Víctor Ugalde, realizada en julio de 1994 en Mejía Barquera, Fernando, coordinación. Documento *El video en México*, pág. 84.

59) Mejía Barquera, Fernando. Documento inédito: *El videoclip en México*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Unidad de Producciones Audiovisuales. Primavera de 1994, pág. 1.

algunos grupos de rock mexicanos como *Luzbel*, *Punto y aparte*, así como *Kenny* y *los Eléctricos*, entre otros.

En los inicios de los 80 se transmitieron diversos programas dedicados exclusivamente a la difusión de trabajos, tanto nacionales como extranjeros, como fue el caso de "Alta tensión", "A toda música", "Estudio 54", "Video éxitos", "Video rock", "TNT", por mencionar algunos.

Este tipo de producción en video ha sido muy explotado y en torno a él se han desarrollado compañías como Imágica, Telerey, Quality, Telemidia, Kitch, Pedro Torres y Séptimo sello.

## **Videoarte en México**

Ante el panorama descrito, se puede decir que los años 80 son la época del boom del video, ya sea en el ámbito científico, pedagógico o comercial. Sin embargo, el aspecto artístico no se vislumbra fuerte.

Aunque la documentación sobre el video de arte realizado en nuestro país es escasa, se puede mencionar que el primer evento sobre esta actividad en México fue el llamado "Videoart nueva estética visual" llevado a cabo desde el 12 de julio hasta el 12 de

agosto de 1973, en el Museo de Arte Moderno del Instituto Nacional de Bellas Artes.

En dicho evento participaron teleartistas de Estados Unidos, llamados así pues el movimiento artístico del video se inició, primeramente, como una expresión del arte en televisión, pero más tarde se configuró como un movimiento independiente, por lo cual sus representantes se denominaron videoartistas.

Cabe destacar que en la misma época surgió en México la primera videoartista. A ella se refieren tanto el libro *El video en México*, producido por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y El Claustro de Sor Juana, como un artículo de Alberto Roblest, publicado en 1991 en *El Nacional*, indicando que la primera persona dedicada a esta tarea fue Pola Weiss.

Casi en paralelo al desarrollo del videoarte en Europa y en Estados Unidos, Pola Weiss, estudiante de comunicación y trabajadora del entonces canal 13, viajó a Europa en 1974 a prepararse en el llamado "telearte".

En su viaje, realizó una investigación sobre la televisión artística en la BBC de Londres, la VPRO de Holanda, la OFRATEME de París y la RAI de Italia.



Tres años después de su primer viaje de exploración a Europa, la crítica de arte Raquel Tibol, organizó en México la "Bienal de los jóvenes", cuando México fue el anfitrión del IX Encuentro Internacional de Videoarte, realizado en el Museo de Arte Carrillo Gil.

En este encuentro participaron videoastas nacionales como Jorge Glusberg, Miguel Erehnberg y Pola Weiss, quien presentó algunos de sus trabajos. Al evento asistieron también los videoartistas Nam June Paik, considerado el padre de este arte, su esposa Shigeko Kubota, John Baldesari y Allan Krapow, entre otros.

A mediados de esta década se realizó otro evento llamado "Intervalo ritual" en el cual participaron Andrés Arellano, Andrea Di Castro, Humberto Jordán y Cecilio Balthazar, quienes crearon una videoinstalación utilizando un monitor como símbolo de ofrenda.

Después, no se registra de manera oficial la realización de ningún encuentro sobre videoarte sino hasta la Primera Muestra de Video Film, realizada en 1986 por Redes Cinevideo y Rafael Corkidi, en la cual Sahra Minter fue la ganadora con su video *Nadie es inocente*.

Hasta 1990 se realizó la Primera Bienal de Video, donde se abarcaban diversas categorías como la documental, de ficción, de videoclip y la experimental o videoarte.

En 1992 se llevó a cabo la Segunda Bienal de Video, que contó con una mayor participación de realizadores en todas las categorías, y dos años más tarde la tercera edición de este evento.

A través de dichos encuentros se ha podido captar el incremento del interés de los realizadores por dar a conocer su trabajo, pues la falta de espacios de promoción es evidente.

Durante la Primera Bienal de Video, realizada en TV UNAM, debido al retiro del permiso para utilizar las videosalas de la Cineteca Nacional, se rindió homenaje póstumo a la que ha sido considerada hasta ahora como la pionera del videoarte en México, Pola Weiss. La primera videosala de TV UNAM lleva, desde 1990, su nombre.

Asimismo, la revista *Visión múltiple* realizó el encuentro Premier's 95 en la Cineteca Nacional con la participación de 15 videoastas mexicanas, quienes presentaron sus trabajos documentales de animación y experimentales.

## Los representantes

Debido a lo elitista de este trabajo y a las dificultades que conlleva realizarlo, son pocos los que se dedican de lleno al videoarte en México.

Según Andrés de Luna, se puede considerar una verdadera videoartista a Ximena Cuevas, hija del famoso pintor del mismo apellido, quien estudió cine en Nueva York y ha logrado explorar el verdadero lenguaje del video<sup>60</sup>.

Ximena, becada por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, ha obtenido premios en la XX Jornada Internacional do Cinema da Bahia do Brasil, por su video musical *Corazón sangrante*, así como el segundo lugar en el género de videoclip en la Tercera Bienal de Video de nuestro país.

En opinión de Ximena Cuevas, la riqueza del video consiste en que "hay gente que procede de varias disciplinas y está en constante búsqueda de un lenguaje que no está establecido"<sup>61</sup>.

A su vez, Ximena califica de interesante el trabajo de arte realizado por Eduardo Vélez y Doménico Capello, este último, artista plástico

que obtuvo la beca del FONCA para Jóvenes Creadores en 1992. Participó en la Segunda Bienal de Video en México, en las muestras *Mexican Video Ways*, en San Francisco y en la Sud Acá en España. Sus obras más conocidas son: *Memoria de los que aún no han muerto* e *Imágenes alteradas*.

Por otra parte, podemos mencionar como representantes del videoarte en nuestro país a gente con amplia experiencia en el ámbito del video como Rafael Corkidi y Andrea Di Castro, que a pesar de no dedicarse de lleno al video de arte, parte de sus obras tienen que ver con este tipo de trabajo.

Andrea Di Castro, es considerado uno de los pioneros del video en México. En la década de los 70 perteneció al "no grupo" y realizó algunas exposiciones como la ya mencionada "Intervalo ritual", además de "VideoEventoCorpoidea".


Di Castro ha sido tutor de jóvenes becados del FONCA y con su empresa Imagia, apoya a jóvenes videoartistas. Actualmente es el encargado del Centro Multimedia del Centro Nacional para las Artes.

Por otra parte, Rafael Corkidi fue cineasta y ha incursionado en el campo del video desde hace varios años. Gracias a su



<sup>60</sup>Entrevista con Andrés de Luna en el anexo I.  
<sup>61</sup>Méjia Barquero, Fernando, *El video en México*, pág. 187.

iniciativa se llevó a cabo la Primera Muestra Film Video y la Primera Bienal de Video en México. Actualmente es el coordinador de la carrera de Comunicación en la Universidad de las Américas en Cholula, Puebla.



Sin embargo, el mismo Andrés de Luna menciona que los trabajos de Corkidi se enfocan más a la narración, como es el caso de *Figuras de la pasión*, aunque no deja de reconocer que es un gran artista.

Asimismo, es necesario mencionar también a varios jóvenes que se dedican al video experimental, como es el caso de Alberto Roblest, quien se inició realizando películas en 8 y 16 milímetros, para después incursionar en el campo del video.

Roblest, actual presidente de la Asociación de Videoastas Independientes A.C., colaboró como asistente de Pola Weiss tanto en las clases que ésta impartía en la Facultad de Ciencias Políticas como en varias de sus producciones de videoarte.

Roblest ha realizado algunas videoinstalaciones en museos nacionales y fue el primero en llevar a cabo una en el Museo Tamayo, un espacio antiguamente negado a este tipo de manifestaciones.

La videoinstalación que tuvo lugar en dicho museo contaba con tres autos chatarra y cada uno de ellos permitía a los espectadores participar en la instalación. Uno de ellos contaba en su interior con tres monitores; uno en el lugar del copiloto con la imagen de una suegra que vociferaba cada vez con mayor intensidad y dos más -uno al frente y otro en la parte posterior- que transmitían la imagen de la calle al circular en auto.

En 1993, el artista realizó una instalación en el Museo Carrillo Gil, bajo el nombre de *La gallina del monitor*. La instalación constaba de varios monitores colocados sobre pedestales y jaulas, en algunas de las cuales se encontraban gallinas vivas.

Desde 1994, Roblest edita la revista *Visión múltiple*, primera publicación sobre video independiente en nuestro país, y en 1995 presentó una instalación en un Museo de los Angeles.

Entre los videoartistas mexicanos podríamos citar más nombres, pero como indica Andrea Di Castro, hay muchos que realizan sólo un trabajo y después desaparecen o se dedican a otra actividad dentro del video<sup>62</sup>.

62 Ver entrevista con Andrea Di Castro en anexo I.

Sin embargo, Di Castro coincide con De Luna y Roblest en indicar que quien más se dedicó al videoarte y fue pionera de esta actividad en México fue Pola Weiss, de quien se hablará en el siguiente capítulo.





# Capítulo IV

## El **Caso** de



# WEISS

**“Mi ojo  
es mi  
corazón”**

Pola  
Weiss



## Las primeras experiencias en video

Pola Weiss, hija de Leopoldo Weiss y de Emma Alvarez de Weiss, nació en México en 1947; en plena postguerra y durante la época de experimentación en la televisión mundial.

Justo en el año del nacimiento de la videoartista, se inicia la era de las grandes compañías de televisión por radiofonía, como la CBS y la RCA, entre otras.

Pola creció rodeada de imágenes, como ella misma comentó en una entrevista con el periódico *Excelsior* en 1982. En su casa siempre hubo tele, además asistía constantemente al cine: hasta cuatro veces por semana. Con su abuela llegó a ir a proyecciones del séptimo arte todos los días<sup>63</sup>.

Mujer inquieta, estudió sociología, letras inglesas, historia y periodismo, para finalmente encaminarse hacia la creación de imágenes.

En 1971 tomó un curso de cinematografía en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM y tres años más tarde se convirtió en coordinadora del Servicio Social de Pasantes en TV, para la Dirección de Divulgación Universitaria.

Ese mismo año viajó a Europa y realizó una investigación sobre "La televisión artística" en la BBC de Londres, la VPRO de Holanda, la OFRATEME de París y la RAI de Italia. Sin embargo, en ese viaje no pudo descubrir lo que quería.

No fue sino hasta que realizó un viaje a Nueva York donde descubrió la existencia del video. En esa etapa impartía la cátedra de Técnicas de Información por Televisión, donde inició la experimentación en video.

En 1975, se tituló como Licenciada en Ciencias de la Comunicación con la primera tesis realizada en videotape. En la introducción de su trabajo escrito, anota que el lenguaje visual de la televisión, la imagen plástica, era su forma más auténtica de expresión<sup>64</sup>.

De esta manera, Pola Weiss realizó un videotape con material tomado en un ciclo de conferencias convocadas por el Centro de Estudios Latinoamericanos, bajo el nombre de *La crisis imperialista y sus proyecciones en América Latina*.

El staff que la acompañó estaba formado por alumnos del taller que ella impartía en

63) El Videocarte, superación de la caja klona, para los seres cuyo pensamiento es visual. Garthby Mora, Juan. *Excelsior*: 14 de agosto de 1982.

64) Weiss Alvarez, Pola. *Diseño para una unidad de producción de material didáctico en videotape*. Tesis profesional. PCPyS, Dic. de 1975.



la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, quien auspició el trabajo antes mencionado. Propuso utilizar este material en video, con fines didácticos, para el Sistema de Universidad Abierta.

Un año después de haberse titulado, viajó a Nueva York y tuvo el primer contacto con videoartistas, a raíz del cual reafirmó su decisión de hacer arte en televisión y en 1977 se autotituló "teleartista".

En ese mismo año logró su primer video de arte, denominado *Flor cósmica*, en el cual hay imágenes realizadas con efecto de retroalimentación.

*Flor cósmica* fue presentado en el IX Encuentro Internacional de videoarte en el Museo Carrillo Gil y a consideración de Froylán López Narváez, la lógica del trabajo es una lógica de la liberación, "en un discurso icónico libérrimo", donde la música acompaña a las imágenes y éstas no se encuentran "a su cuidado"<sup>65</sup>.

Un año después realizó *Ciudad mujer ciudad y Somos mujeres*. En ambos trabajos se utiliza como recurso constante la incrustación, llevada a cabo con croma key, así como el uso de música original.

El primero de estos trabajos tiene la característica de poner la voz en off de Pola, quien lee un texto de su propia creación, donde relaciona a la ciudad con una mujer y el agua.

En 1979 grabó *Papakoti, Videodanza y Xochimiko*. Los tres trabajos se relacionan con la danza y se llevan a cabo en Xochimilco, con música original.

En ese mismo año, consiguió una beca de FONAPAS para asistir al Encuentro de Performance y Videoarte en Venecia, donde presentó su performance *Videodanza viva Videodanza*.

Dicho espectáculo, presentado en una de las calles de Venecia, constó tan sólo de su presencia, quien bailaba frente a un espejo, cámara al hombro, grabando las imágenes que encontraba a su paso, entre ellas los rostros de los asistentes.

Durante su participación en el encuentro, entrevistó a videoartistas y performanceros asistentes, además de rescatar momentos de diversas presentaciones. Por desgracia este material no fue difundido en nuestro país, debido a la falta de conocimiento en torno al tema.

<sup>65</sup>López Narváez, Froylán. Texto de la invitación para el IX Encuentro Internacional de Videoarte en el Museo Carrillo Gil. Diciembre de 1977.



## **Pola Weiss, artista de vanguardia**

Como ya se anotó en el segundo capítulo, el arte de vanguardia es aquel que se revela contra lo establecido, que revoluciona. En este sentido se puede afirmar que Pola Weiss resultó ser, en su momento, una vanguardista.

Andrés de Luna se refiere a ella como una artista que abrió brecha para los que venían detrás. Asimismo, aclara que como todo vanguardista no era comprendida en su dimensión, pues muchas veces el público asistente a sus exposiciones o performances se aburría<sup>66</sup>, o como anota Alberto Roblest, la cuestionaba sobre su trabajo<sup>67</sup>.

De hecho, la videoartista exponía con más frecuencia en el extranjero que aquí, pues como ella misma anotó en una entrevista para Proceso en 1987, en nuestro país no hay centros dedicados al videoarte, "por ello mi existencia como videoartista se da en el extranjero, aunque produzco en México. Ahí, además hay muy poca gente que trabaje el videoarte"<sup>68</sup>.

Además de la incomprensión, la falta de difusión de sus trabajos ha hecho que en casi veinte años sea poco conocido, de facto,

tras su muerte, sus videocassettes se encontraban en pleno desorden.

Fue hasta 1990, durante la primera Bial de Video en México, dos meses después de su deceso, que se le rindió un escueto homenaje. En éste se presentó un video con testimonios de amigos y colaboradores, así como fragmentos de sus producciones. También se inauguró la videosala Pola Weiss en las instalaciones de TV UNAM.

## **El performance y la videodanza en la obra de Weiss**

Una de las manifestaciones propias del videoarte es la videodanza.

Asimismo, otra expresión artística de vanguardia, contemporánea del videoarte y que a veces emplea el soporte video es el performance, que combina todas las artes y en el cual el artista interactúa con los espectadores.

Pola Weiss utilizaba al video como parte y registro de sus performance, como sucedió en el que presentó en Venecia, bajo el nombre de *Videodanza viva videodanza*, en el cual ella bailaba -cámara al hombro- frente a un espejo, en una plaza de aquella

66) Ver entrevista con Andrés de Luna en anexo I.

67) Ver entrevista con Alberto Roblest en anexo I.

68) Pola Weiss, pionera del videoarte en México, denuncia el videoarte como expresión de la mediocridad. Nueva, México, Proceso, 30 de noviembre de 1987, pág. 44.



ciudad europea. Presentaría un espectáculo similar en 1980, en las afueras del Auditorio Nacional.

En este caso y tras finalizar su presentación, entrevistaba al público, cuestionándoles su opinión al respecto. En los registros videográficos de esta experiencia, es notoria la sorpresa de la audiencia, así como el total desconocimiento de lo que llevaba a cabo.

Asimismo, en 1979 presentó el performance *Extrapolaciones y otros cuentos*, en un espacio rentado en la colonia Condesa. Constaba de dos músicos que tocaban una pieza, mientras dos amigos de la artista jugaban cartas. El público miraba y Pola caminaba entre ellos con su cámara para entrevistarlos.

Cabe aclarar que muchos trabajos de la videoartista no fueron registrados o por lo menos no se encuentran en el material que fue calificado y catalogado, como es el caso de los performances *Toma el video abuelita*, *Polarizando*, *La venusina renace y Reforma* o *La venusina bailarina*, de los cuales se tiene conocimiento gracias a las invitaciones de estos eventos.

## **Autorretratos y retratos de emociones**

Al inicio del Renacimiento, muchos pintores se dedicaron a hacer autorretratos para representar lo que el arte por encargo no les permitía<sup>69</sup>.

Durante los años posteriores, artistas plásticos expresaron sus estados de ánimo en autorretratos que presentaban diferentes gestos de mímica, pues a través de la gestualidad se descubría un nuevo lenguaje. Tal es el caso de los autorretratos de Rembrandt o de Franz Xaver Messerschmidts.

En sí, todos los artistas buscan en el autorretrato "mostrar su identidad y la confirmación de su personalidad artística"<sup>70</sup>.

Por tal razón, aún tres siglos después de que Rembrandt realizó sus primeros autorretratos, los artistas modernos continuaban haciendo representaciones de su propio yo a través del medio que manejaban.

Fue así como en los años 60, cuando resurgió el happening y nació el performance en el cual el artista utiliza su cuerpo como objeto de la obra de arte, el

<sup>69</sup>Friedel, Helmut. Video-Narrativ, Das neue Selbstbildnis, en Herzogenrath, Wolf. Videokunst in Deutschland, pág. 70.  
<sup>70</sup>Friedel, Helmut. Video-Narrativ, Das neue Selbstbildnis, en Herzogenrath, Wolf. Videokunst in Deutschland, pág. 71.



video fue un medio que<sup>64</sup> permitió a muchos desbordar su personalidad, gustos, angustias y alegrías en una cinta electromagnética.

Como anota Helmut Friedel en *Videoarte en Alemania*, el video es un medio electrónico "que como muchas otras técnicas de la construcción de imágenes no fue inventado para los artistas, pero sí ha sido utilizado por éstos"<sup>71</sup>.

Además, el video gracias a su facilidad de manejo, le permite al artista realizar él mismo su producción, desde un panorama más íntimo, por lo cual se presta perfectamente para el autorretrato.

Así como los artistas plásticos renacentistas, los del siglo XVII y los de mediados de los años 60 de este siglo han recurrido al autorretrato para autoafirmarse o buscar su identidad, Pola Weiss no fue la excepción.

Realizó su *Autovideato* en 1979, dos años después de haber producido su primer video de arte. En dicho trabajo, dedicado a su padre Leopoldo Weiss, le explica que la palabra nunca fue su mejor medio de expresión, razón por la cual recurría a las imágenes para narrar su historia.

A través de este video, plagado de

<sup>71</sup>Friedel, Helmut. *Video-Narrativ. Das neue Selbstbildnis, ein Herrscherbildnis*, Wolf. *Videokunst in Deutschland*, p.46-72.

referencias a su infancia por medio de fragmentos de películas de 16 milímetros y fotos, Pola describe su crecimiento, sus problemas y sus logros.

Aunque éste fue su único autorretrato como tal, en el resto de su obra, retrató momentos distintos de su vida emocional.

De hecho, quienes trabajaron con ella, como Alberto Robles, mencionan que en cada uno de sus videos hacía retratos temporales de cómo se sentía, de sus gustos y disgustos, pero difícilmente se podrían encontrar en ellos las razones que la llevaron al suicidio<sup>72</sup>.

Por su parte, Andrea di Castro anotó que el yo de Pola es una constante en su trabajo, pero no el punto central, pues se retrataba ahí de la manera en la que se veía en la sociedad, con su problemática, por ejemplo el no poder tener hijos.

Una muestra de este tipo de trabajo es el video *Exroego*, donde se observa a Pola bailar con mantas de colores, de las que se va desprendiendo y sobre esta imagen se incrusta la de una pareja que se besa.

Después se suceden rostros de sus familiares y al final representa su propio

<sup>72</sup>Ver entrevista a Alberto Robles en anexo I.



nacimiento a través de una vagina simulada por un muro de papel.

## **El proceso creativo**

Aunque Pola Weiss concebía sus obras enfocándolas en intereses personales, solía trabajar en grupo. Parte de su equipo era el músico Federico Luna, quien en múltiples ocasiones creó música original para sus videos.

La manera en la que trabajaba no respondía a un estricto plan de trabajo ni a un guión previsto. Elaboraba en su cabeza una idea y se la transmitía a Federico a través de un sencillo dibujo en papel.

Tal dibujo era un rectángulo y lo dividía en partes, que significaban los diferentes tiempos del video. Ella le explicaba a Luna en cuál de estas partes necesitaba música y el tipo de efecto que requería.

Así, Luna le presentaba una opción y ella decidía las modificaciones convenientes<sup>73</sup>.

En general, salvo por la música, los videos no eran planeados ni tenían un guión, la realización de los mismos dependía del tiempo y de la necesidad de Pola.

Algunas veces hacía anotaciones sobre lo

que deseaba, sobre todo cuando el contenido del video era un sueño o una secuencia visual que había imaginado.

Esto era posible, pues como anota Roblest, no trabajaba historias sino significados. A ella le interesaba más el concepto, que lo que se pudiera narrar.

Cada imagen era como una palabra, pues tenía significado propio; por tal razón consideraba que su obra era un gran lenguaje, parte de su biografía<sup>74</sup>.

Es por ello que se puede afirmar que su obra no es narrativa sino de concepto. Quizá una de las obras que expresa con mayor exactitud lo que para Pola era el mundo de las imágenes es *Mi corazón*, en cuyo inicio anota que su "ojo es su corazón", es decir, que lo que ve es lo que siente.

En ese video se intercalan imágenes de ella misma bailando, un hospital, un feto, un corazón latiendo y finalmente escenas del terremoto de 1985 en la ciudad de México, así como la destrucción de extensas zonas de la misma.

Respecto a este video, Octavio Lasane comentó que "hay un juego latente entre el palpar de la ciudad, el palpar de su propio

<sup>73</sup>Ver entrevista con Federico Luna en anexo I.

<sup>74</sup>Ver entrevista con Albino Roblest en anexo I.



corazón, los recuerdos de una infancia solitaria y una adolescencia de búsqueda en el arte<sup>75</sup>, incluso define al mismo como una descripción psicológica.

Asimismo, anotó que las obras más importantes de la videoartista son pedacitos de sentimiento y en parte biografía que expresan sus estados de ánimo e impresiones filtradas a través de sus ojos<sup>76</sup>.

Aunque muchos de sus videos pueden entrar en esta categorización, hay obras en las cuales retrata sitios donde estuvo sin dejar de ser la protagonista de los mismos al estar presente en todo momento, como en *Cuetzalan y yo* o *Santa Cruz Tepepan*.

En otros hace retratos u homenajes a gente famosa, como *Freudo* a su amiga muerta en un accidente, Pilar Calvo, en el video titulado *Toti amiga*; registro emotivo de la historia de la misma a través de imágenes fotográficas, fílmicas y documentales.

Finalmente podemos mencionar los videos experimentales, en los cuales juega con la imagen y la música como es el caso de *Las tasas de interés*, en el cual demuestra una maestría para el manejo de la edición, que en su época era un tanto rudimentaria, pues no

se realizaba edición digital sino lineal.

## **Videoinstalaciones y videoesculturas**

Aunque Pola trabajó en el video experimental o artístico por casi 20 años, sólo realizó una videoescultura que fue exhibida en la Academia de San Carlos en 1981, durante el bicentenario de dicha institución.

En tal exposición se incluyeron trabajos de Manuel Felguérez, Sebastián, Hersua y Helen Escobedo, entre otros.

En cuanto a las videoinstalaciones, tenía planeada una, que consistía en un espacio conteniendo una pirámide alrededor y sobre la cual caminaría su hermana Kitzia tocando música, así como su compañero Fernando Mangino. Por desgracia no pudo llevarla a cabo, tampoco realizó la planeada con Alberto Roblest y que habría de instalarse en plena avenida Reforma.

## **Reconocimientos**

"Nadie es profeta en su tierra" dice un refrán, y el caso de Pola Weiss no era una excepción. En México, su trabajo no fue reconocido sino hasta meses después de su

<sup>75</sup>Lamune, Octavio. Pola Weiss: Primera dama del videoarte. *Visión Atlántida*, septiembre de 1994, No. 2, año 1, pág. 9.

<sup>76</sup>Ibidem.





muerte, mientras que en 20 años fue ignorado y en muchos casos incomprendido, como anotaron Andrés de Luna y Alberto Roblest.

Sin embargo, en el extranjero, y gracias a su tenacidad, su trabajo era visto casi todos los años en el Festival de Venecia e incluso se le organizó una retrospectiva en París el 1 de octubre de 1986, dentro de una serie de eventos sobre video.

La retrospectiva se realizó en las instalaciones del Centro Cultural Mexicano en aquella capital y organizada tanto por dicha institución, como por La Maison de L'Amérique Latine y la Asociación FAMA (Asociación Cultural de América Latina). Después de haber sido presentada su obra, se envió a la ciudad de Ginebra, Suiza, y fue mostrada parcialmente en Bonn, Alemania.

En el boletín de prensa sobre el evento, se anota que Pola Weiss era la videoartista más conocida de México y una de las más importantes de Latinoamérica, cuyas obras reflejaban erotismo, la insignificancia del ser humano, su visión de la ciudad de México, así como los problemas de la mujer.

Cinco años antes de este evento, ella había participado en diversos eventos en

Amsterdam, París y Londres bajo el auspicio de FONAPAS.

## Videografía completa

Aunque Alberto Roblest anota en su artículo "Primer acercamiento: Pola Weiss", que la obra de la artista cuenta con más de 40 trabajos en video, la catalogación que se realizó para esta investigación, arroja apenas 38 videos de arte.

Cabe mencionar que dichos videos de arte fueron catalogados en un universo de 382 cassettes, lo que implicó un año y ocho meses de calificación del material videográfico. El catálogo resultante fue entregado a los deudos de Pola Weiss y se adquirió el compromiso de donar la obra artística tanto a TV UNAM como al área de audiovisuales de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales.

A continuación enumeramos los nombres de los videos y sus fechas<sup>77</sup>.

Flor cósmica	1977
Ciudad mujer ciudad	1978
Freud I	1978
Freud II	1978
Caleidoscopio	1979

<sup>77</sup>Confróntese con catálogo videográfico de Pola Weiss.



Santa Cruz Tepexpan	1979
Cuilapan de Guerrero	1979
Los muertos de Etlá	1979
Somos mujeres	1978
Papalotl	1979
Videodanza	1979
Xochimilco	1979
Amante set	1979
Cuetzalan y yo	1979
Todavía estamos	1979
Autovideato	1979
Caleidoscopio	1979
Sol o águila	1980
Exoego	1981
El salto	1982
El eclipse	1982
ArTveing	1982
Navideo	1983
Palenque y ¿Pola qué?	1983
Toti amiga	1983
Las tasas de interés	1983
Videorigen de Weiss	1984
Videopus	1985
Ejercicio con Mo	1985
Mi corazón	1986
Merlín	1987
El amor	1987
Inercia	1989
La carrera	sin fecha
Bide o escultura	sin fecha
El avión	sin fecha
Versátil	sin fecha

Cabe aclarar, que en las invitaciones a las presentaciones de sus videos se han encontrado títulos de obras no incluidas en el catálogo videográfico, debido a no encontrarse en existencia, ya sea porque la artista las borró en algún momento o bien porque fueron extraviadas.

En este mismo ámbito, se puede agregar que Andrea Di Castro anotó la relevancia de un material grabado por Pola Weiss en Valle de Bravo en formato video 8, sin embargo el catálogo sólo comprende obra realizada en 3/4 de pulgada.

Asimismo, la periodista Elvira García anota en su columna "Al aire", del periódico la Jornada, que la videoartista se encontraba por realizar un video llamado *Crisis*, el cual dejó inconcluso debido a su muerte. En los videocassettes que comprende el catálogo, no se observó ningún video bajo tal nombre.

Veinte años después de que Pola Weiss iniciara su trabajo como videoartista, así como una incanzable experimentación en el lenguaje video, su obra es apenas conocida por unos cuantos.

Con 38 producciones terminadas y un gran número inconclusas, a Pola Weiss se le

debe considerar vanguardista y pionera del videoarte en México, ya que no sólo sufrió la incompreensión que todo vanguardista padece sino que también abrió brecha para que muchos videoastas de otras generaciones lograran un lugar en el ámbito cultural.

Aunque esto no ocurrió sino hasta el día de su muerte, quienes la conocieron y trabajaron con ella denominan a su trabajo como excepcional, tomando en cuenta el tiempo que luchó por la apertura del medio y la experiencia que les dejó.

Las obras de Pola Weiss deben ser dadas a conocer ahora que existen espacios propicios para la difusión del video, entre ellos la sala de TV UNAM con su nombre, además del concurso de video estudiantil organizado por la Universidad Nacional Autónoma de México con el apelativo de la videoartista.

Es necesario que quienes están interesados en el video conozcan la obra de esta realizadora y la contemplen en el contexto en que fue realizada, dos décadas antes del boom de la computadora, cuando la sobreposición de imágenes se hacía con incrustaciones, gracias al croma key, y elaborando sus videos con bajos recursos, pero con mucha imaginación.

# CONCLUSIONES



A lo largo del documento hemos explorado como la búsqueda del hombre por expresarse lo ha llevado a inventar y reinventar lenguajes; tal es el caso del audiovisual.

Decimos reinventar pues toda vez que accedió a la pintura como medio de expresión, no dejó de innovar con respecto a ella, y más tarde se interesó en la fotografía.

Esta última, que combinó el arte y la tecnología, dio pie al cine, que habría de convertirse en el octavo arte.

La imagen en movimiento parecía no ser suficiente para el insaciable gusto del hombre, por lo cual algunos se dieron a la tarea de buscar la forma de enviar dichas imágenes de un punto hacia otro. Tales investigaciones dieron origen a la televisión.

Entonces, esta innovación tecnológica no respondió a las necesidades de ciertos artistas, al convertirse en un medio comercial, y haberse logrado el registro electromagnético de la imagen (video), muchos pintores y músicos decidieron utilizar las posibilidades de dicho registro tanto para expresarse como para enfrentarse a la televisión.

De esta manera nacieron los teleartistas, más tarde autodenominados videoartistas que, opuestos a la televisión comercial, buscaron espacios para transmitir su obra; y aunque en algunos casos lo consiguieron, sus trabajos no dejaron de ser marginales y elitistas.

En este contexto se enmarcó el trabajo de Pola Weiss, la pionera del videoarte en nuestro país, que además de enfrentarse a las mismas vicisitudes que los otros vanguardistas del video, tuvo que sobrepasar la incompreensión de un público poco acostumbrado a presenciar ese tipo de expresiones electrónicas, como las realizadas con su cámara.

Sin tintes narrativos, llenos de cromas, figuras voladoras, metáforas y sobre todo alegorías de sus sueños y miedos, los videos de Pola llegaron a cientos de ojos que esperaban, quizá, una historia lineal, más cercana al cine que a la experimentación.

Hace 20 años, cuando un equipo portátil de video pesaba 14 kilos, no era común que la gente grabara lo que sucedía en la calle ni dentro de las casas, mucho menos lo que sucedía en el propio interior.

Pola quiso manifestar en el video cada uno de sus sentimientos, sueños, anhelos, gustos y miedos, explorando su interior sin necesidad

de utilizar la palabra. Así, creó obras como *Ciudad mujer ciudad*, *Exoego*, *Toti amiga*, *Autovideato*, *Merlin*, *Mi corazón*, *Flor cósmica*, *Somos mujeres* y *Los muertos de Erla*, entre otras, que son pedazos de sentimientos así como registro de sensaciones diversas, las cuales deben ser entendidas en su contexto histórico y vistas con la intención de sentir las.

La obra de Pola y su tenacidad en el trabajo, a pesar de no encontrar la manera de difundir su obra en el país, dejaron pequeños frutos: jóvenes videoartistas que hoy cuentan con una Bienal de Video, que conocieron su labor, aprendieron de ella y siguen trabajando a pesar de la falta de espacios de difusión.

En definitiva, la obra de Pola Weiss debe ser difundida y entendida de acuerdo al tiempo en que fue realizada, pues si se compara con obras actuales, desmerecería su empresa ante tantas posibilidades técnicas como la imagen digital, la computadora y, ahora, la realidad virtual.

En un país como el nuestro, en que la tecnología y las vanguardias artísticas suelen llegar tardíamente, es claro que Pola Weiss sea descubierta 20 años después, pero nunca es tarde para hacerlo si se tiene la intención de mirar como ella lo hacía: con el corazón.

# ANEXO I

## Entrevistas



ESTA TESIS NO DEBE  
SALIR DE LA BIBLIOTECA

ESTA TESIS NO DEBE  
SALIR DE LA BIBLIOTECA

# Entrevista

## **Andrés de Luna**

**Crítico de cine,  
ex catedrático de la Facultad  
de Ciencias Políticas y Sociales  
y ex Director de la  
Galería del Sur de la UAM.**



## ¿Qué es el videoarte?

Es una expresión alternativa que surge en un siglo donde las vanguardias agotan su repertorio en los primeros 30 años del siglo. Como técnicamente la escultura, la pintura, el grabado y otros tienen poco avance frente a la expresión plástica en general, el único medio que podía ir más lejos era una variante de la televisión propiamente dicha, cuando empiezan a hacerse los formatos caseros de las cámaras de video, los sistemas de reproducción, etcétera.

Así va surgiendo una posibilidad para que el artista se exprese de una manera, que en un principio no parece muy clara, frente al resto del arte.

El coreano Paik es el iniciador de todo esto. El video cobra importancia poco a poco, aunque en países de América Latina, inclusive por las limitaciones del medio, va a llegar de manera tardía.

A finales de los 50, y los primeros años de los 60, se nota el inicio del trabajo de Paik, que hasta la fecha continúa, incluso en 1991 ganó la Bienal de Venecia con una videoinstalación.

El video ha funcionado tanto para registrar

performance como para hacer instalaciones y desenvolver trabajos conceptuales, esto desde mediados de los 70.

También ha sido una herramienta necesaria dentro de las múltiples variables del arte; pasada la Segunda Guerra Mundial, que cuenta con la enorme carga que dejan las vanguardias de las primeras tres décadas del siglo y en ese sentido el video fue una especie de rama, interesante, pero no suficientemente utilizada, aunque en Europa ya se ha hecho más formal, en América aún estamos muy lejos de este medio.

## ¿Como era la vanguardia que inició el trabajo en el videoarte?

Cuando surge el video, en los 60, ya es muy difícil hablar de vanguardias, de hecho si se analizan los movimientos de la postguerra, ellos son un eco de los movimientos inacabados de las primeras décadas del siglo. En esa expresión, de alguna manera, como todo conocimiento, se agrega el presente a la tradición.

Esta vanguardia o no sé cómo llamarla, quizá arte postmoderno, le agregó este elemento a la televisión a finales de los 40,

cuando comienza a funcionar de manera más sistemática como medio tecnológico, hasta los años 50 en que se establece formalmente el medio, cuando Paik establece una línea específica para poder expresarse.

Creo que este tipo de trabajo es un registro más en un tiempo en que existen toda clase de registros: cinematográficos, fotográficos, de microfilm. Este es un siglo que ante la ausencia de memoria, ha sustituido por el registro técnico de todo lo que se puede. Incluso hay registros como el de Benozzo Gozzoli, quien pinta tres escenas en un cuadro que tienen que verse de manera narrativa para encontrar el tiempo del mismo.

De alguna manera, el arte mural también permite un recorrido memorioso a través del cuadro, pero muchos de los aportes del siglo XX no quedaban precisados de una manera tan clara, ni tan fácilmente como lo permite el video.

Este es un medio que tiene mucho de lúdico para el artista, además permite ver de inmediato lo que acaba de realizarse y con ese procedimiento el artista puede hacer lo que sus medios imaginativos le permitan.

## ¿De qué se alimenta el videoarte?

Básicamente de una experiencia que empiezan a trabajar algunos artistas, como es el arte tecnológico, que venía como una consecuencia de todo lo ocurrido a finales de los 50 y ahí es donde hace una especie de crisis para volver a colocarse.

Desde la Bauhaus, que había pretendido utilizar elementos de desarrollo técnico tecnológico, para darle un sentido más utilitario al arte, es decir, que no quedara como una mera aproximación a una expresión vacía sino que pudiera conectarse con una realidad. Pero estas experiencias en el campo del arte cinético, por ejemplo las esculturas de Molinar y de Naum Gabo, así como todo ese interés por desarrollar cierto tipo de imagen fílmica que intentan algunos, eran parte de la intención de introducir técnica a una expresión plástica.

Junto con otras aproximaciones, como el espiritualismo de Kandinski, trataron de hacer esta conjunción, pero la llegada de Hitler interrumpió ese proceso. Ahí estaba el arte y la tecnología compartiendo espacios y logros.

Cuando se acerca el final de los 50, con toda la idea de la técnica aplicada al arte, usando ciertos recursos visuales, finalmente

se logra una utilización plástica de un medio que en ese momento se empleaba de una forma muy rústica para realizar las primeras imágenes televisivas.

*¿Qué ocurrió entonces con el video?* El video no solamente es un medio casero para registrar las imágenes más cercanas, esas presencias familiares. Lo interesante fue trasladarlo a otra condición para hacer un juego con él. Así inició con el siglo una línea que va desde las experiencias de Ferdinand Legère con el ballet mecánico, película realizada con unas figuras en movimiento, hasta las máquinas de hacer música de Cannon MacCarrow, que retomó de la época de Beethoven, cuando se deseaba tener máquinas que pudieran hacer música.

Toda esta idea de la máquina frente al artista, que había causado desconfianza, desde la cámara fotográfica para registrar imágenes hasta el cine para conseguir un efecto de realidad al reproducir un movimiento con cierta exactitud, lleva finalmente, a la utilización del video.

Si se había utilizado la cámara de cine, la fotográfica o se había intentado hacer una máquina para tener una experiencia plástica, al video se llega como una consecuencia de una expresión que no se agota en la tela o

en el mármol, sino como esa búsqueda constante de nuevas posibilidades.

*El video tuvo un auge debido a los altos costos que representaba para los cineastas el seguir haciendo cine. ¿En el videoarte también influye esto?, ¿hay gente de cine que se dedique a hacer videoarte?*

A los artistas les interesa en general este medio que es muy económico y frente al cine, que implica una gran cantidad de dinero, pues los costos son más bajos. Aunque en la industria del videoclip, uno puede llegar a costar un millón de dólares o más.

Como los materiales son relativamente baratos, se puede invertir más dinero en la producción y hay una equivalencia, pero ahora puede ser tan caro hacer un video como hacer una película, depende de lo que uno quiera hacer.

*¿Qué factores componen el videoarte?*

Casi desde finales de los 70 ya se manejaban los conceptos de videoinstalación, videoescultura y demás. De hecho Bill Viola utiliza poemas de San Juan de la Cruz, graba el viento y utiliza sensaciones e incluso el video dentro de la instalación, de manera inteligente.

Hay otros que han utilizado el video por sí mismo, Barowski que utiliza a un chelista y en el monitor sólo se ve entrar y salir su arco, sin que se vea nada más. Es un video muy abstracto. Algunos otros artistas conceptuales usaban, en un bosque, diferentes monitores para registrar una experiencia simultánea; así registraban el bosque y lo reproducían de esa manera.

Bruce Nauman utilizó 20 o 30 monitores y en cada uno puso la misma acción con un pequeño desfase.

### ¿Qué es el performance?

El performance no siempre utiliza al video, de hecho al principio se usaba cine y fotografía para registrar las acciones. Robert Rauschenberg empleaba película infrarroja para hacer performances invisibles, donde se oían los sonidos, pero todo quedaba registrado a través de la película infrarroja.

En el performance participa de manera activa el artista, como es el caso de Eugenia Vargas, quien se llenaba de lodo haciendo que la gente conviviera con ella. Por su parte, Alan Kaprow, el iniciador del happening, daba la idea de colocar enormes cristales y un hombre que estaba partiendo troncos en la misma sala, sin participar directamente.

De hecho hay una coincidencia entre la danza moderna, el performance y el registro de esa experiencia, que tiene mucho de improvisación, y cómo ésta tiene esa posibilidad de que se registre un hecho casi irrepitable.

En el caso de la música, podemos mencionar a las *Jazz Station* donde improvisaba el jazzista. Tenía mucho de performance y happening, que son artes efímeros, como el body art.

El body art es pintarse y rasgarse el cuerpo. Journiac utilizó el video para hacer un acto de body art donde se castra en escena. Enseña las navajas y el bisturí y finalmente se castra. En otra ocasión se puso un alambre de púas alrededor de la cara. Esto fue en 1976 y la referencia está en el museo de arte moderno de Nueva York.

### ¿Qué pasa con el videoarte en México?

El video llega a México, como todo lo que llega a un país dependiente tecnológica y técnicamente, de manera tardía. Nosotros estábamos descubriendo el final de la pintura abstracta cuando ya había gente que estaba haciendo video como Pola Weiss, una pionera en este medio.

De hecho no existían formas de reproducir ni de difundir de manera constante, a excepción de algunas galerías. Por ejemplo, el Museo de Arte Moderno hacía alguna instalación de video para que se pudiera ver ese tipo de expresión, pero no fue sino hasta la década de los 90 cuando verdaderamente se empezó a utilizar y a pensar en el medio en términos videográficos, no como una suplantación del cine, que es lo que en algún momento pretendió la famosa UTEA o UTEC, a finales del sexenio de López Portillo. Exactamente a finales del 84 hubo muchas expresiones plásticas, muy interesantes, pero donde el video se empleó equívocamente como si fuera cine.

La diferencia entre estos dos medios es que el video tiene posibilidades que el cine no tiene, y que el cine a su vez tiene otras que el video no. Hay que considerar que aunque ahora las televisiones son de alta resolución, el cine es fotografía en movimiento y en el video la imagen es electrónica.

Hay muy pocos cineastas que han sabido encontrar el lenguaje del video como Ximena Cuevas. Ella lo entiende muy bien y lo que hace es, indudablemente, video.

En cambio gente como Cortés y

Hermosillo, entre otros, entendieron el video como una prolongación del cine; entonces no es que se le limite sino que se le está utilizando de una forma indebida. Creo que el registro videográfico admite otro tipo de posibilidades, lo interesante es que los videoastas empleen al máximo los enormes recursos que tiene el video. Lo que pasa es que en México no hay un conocimiento profundo de lo que es este medio.

¿En México hay registro de las producciones de videoarte?

Hasta ahora empiezan a cobrar importancia, de hecho la videoteca que tenía la Unidad de Producción Audiovisual conservaba una copia de los que se presentaron en la segunda y tercera bienal.

Lo que no han encontrado aún los videoastas es la manera de darle continuidad a ese trabajo, porque no se compra y a los canales de televisión no les interesa, sobre todo porque la duración del videoarte no es la misma que la comercial y sería difícil hacer un ajuste para exhibirle, pues no es posible que el artista adecúe su expresión en términos comerciales. En México todavía no existe la costumbre de ir a ver videos, sólo si se trata de ir a ver una película que no ha sido exhibida

comercialmente. Salvo en la bienal o en un festival se pueden apreciar estos trabajos.

Faltan canales adecuados de difusión. El gran problema que planteaba Corkidi sobre hacer una sala de video es que hacerla es muy costoso, porque no se trata sólo de poner bocinas sino de encontrar unas con enorme calidad, además de monitores de alta resolución.

Falta muchísimo por hacer en el ámbito del video en este país.

¿En las bienales de México hubo mucha participación de videoartistas?

No mucha realmente, a la mayoría de los participantes les interesaba más levantar imagen en términos documentales, un mero registro testimonial, por eso se presentaron muy pocos trabajos de videoartistas.

¿Quiénes serían los representantes en México?

Lo que pasa es que hay gente que ha practicado el videoarte de manera ocasional. Creo que en ese sentido regresamos a Pola Weiss que sí utilizó el videoarte de manera sistemática.

Incluso hay una iniciativa muy interesante sobre el video y la moda, fomentada por Florencia Riestra y que permitió que artistas como Eugenia Vargas, Eloy Tarcisio y Magali Lara, entre otros, fueran vistos a través de los ojos de algunos videoartistas. Esta experiencia no se repite con la frecuencia que debiera darse; por tal razón se vuelven casos aislados, porque además, utilizar el medio es muy sencillo: la cinta de video tiene una posibilidad enorme a diferencia del cine, donde se exige una iluminación mayor.

En el video se puede iluminar con menos luz que el cine, pero el problema del video es la edición, pues a veces no se tiene el lugar necesario para llevar a cabo un montaje que dé las equivalencias artísticas de lo que se está proponiendo.

Por eso no hay muchos videoartistas. Entre la gente que trabaja el video está Andrea Di Castro, que es un conocedor del medio, pero no se ha dedicado de lleno al videoarte. Quien me parece la más inteligente es Ximena Cuevas, que cuenta con una formación cinematográfica en Nueva York.

Además, ella ha podido dar una visión de lo que es el lenguaje del video, donde no se trata nada más de emplear ciertos efectos

utilizados por los publicistas sino de encontrar en el efecto un verdadero lenguaje, y en el mismo medio elementos plásticos que puedan dar equivalencias de lo que es el video sin ser cinematográficos.

Incluso Rafael Corkidi no se ha dedicado sólo al videoarte, pero hay que decir que es un gran artista. Por ejemplo, *Imágenes de la pasión* es un trabajo extraordinario, pero poca gente lo conoce; de hecho es un trabajo inicial en 1986 u 1985 y lo hace con la basura de los estudios América creando una escenografía. También tiene un trabajo sobre Benita Galeana, un Rulfo-teatro y una adaptación sobre *La Feria de Arreola*.

En este contexto, ¿se consideraría a Pola una pionera del videoarte en México?

Sí puede ser una pionera, pues a Pola se le ocurrió hacer video antes que al mismo Corkidi.

¿Cuando Pola empezaba a trabajar, su trabajo era comprendido?

Yo creo que no, de hecho el pionero tiene que enfrentar el desconcierto de la audiencia. Existe una anécdota en Francia, cuando Matisse estaba pintando uno de sus primeros cuadros Fob, con los rostros azules,

lo que fue la base para el expresionismo; al verlo Paul Cignac, que era un vanguardista dentro del impresionismo, se aterró y dijo que ese tipo de cosas no podían entrar a una galería.

En 1906 cuando Picasso expuso *Las señoritas d'Avignon*, Matisse dijo que eso era una aberración. Entonces, si los mismos artistas tienen ese tipo de desconciertos, al público no se le puede pedir que esté en absoluta concordancia con lo que se está mostrando.

De lo que yo recuerdo, la audiencia de Pola era escasa y la gente incluso llegaba a aburrirse, pero eso es el tributo de alguien que dejó un camino y fue valorado nacional e internacionalmente, aunque todo principio vanguardista puede parecer loco.

Pola mereció incluso que le publicaran una crítica en los *Cahiers du Cinéma*.

# Entrevista

## **Andrea Di Castro**

**Videoasta y coordinador del  
Centro Multimedia del Centro  
Nacional de las Artes.**



## ¿Qué es el video?

Yo hablo del video como de una representación a través de esa técnica específica, con características muy propias, como su capacidad de manipulación electrónica, su instantaneidad, su facilidad de manejo.

Creo que eso es lo importante, aunque a veces vemos trabajos donde los realizadores se aferran más a la narrativa o al contenido testimonial o documental del material.

Pero sucede algo muy raro, me voy a referir al trabajo de Pola: cuando se vió en la Bienal de los Jóvenes, veíamos esas tomas movidas y estábamos muy desconcertados de ver que eso era el video. Pero todo esto que es subterráneo, esa búsqueda de un lenguaje que se convierte en modo, se ha adaptado, por lo cual ahora lo vemos con normalidad. Eso siempre pasa en los movimientos artísticos.

El video buscó rebelarse contra la televisión. El problema ha sido esa confusión entre ambos medios, la cual nos tuvo preocupados un tiempo, luego creímos que se había entendido, pero no fue así.

En sí, el video es un conjunto tecnológico

que nos permite expresarnos de muy diversas maneras y que ahora se combina con otras técnicas como el laser disc y la computadora.

## ¿Cómo te iniciaste en el video?

Empecé en 1977, con una exposición. Primero manejamos la imagen televisiva como un rito en un performance múltiple, en el cual usamos rayo laser; en esa ocasión trabajamos con Sandra Llano. Ahí el monitor era un objeto de culto y eso fue una instalación.

El siguiente trabajo fue en La Casa del Lago, entre 1978 y 1979, que fue propiamente una instalación con sistemas de espejos.

## ¿Cuál es la diferencia entre un performance y una videoinstalación?

En la instalación es simplemente que tú estás en el espacio y en el performance sucede algo teatral.

Yo podría decir que casi siempre trabajé la videoinstalación, a excepción de un performance que hicimos en La Casa del Lago, donde utilizamos desde un monitor encendido con varias veladoras, hasta sistemas de proyección de diapositivas que

teníamos en los jardines. También había un túnel de papel y el público era guiado a través de él por un saxofonista, como el flautista de Hamelin, quien le mostraba el lugar.

En otra instalación llamada *Cuerpo-idea* había imágenes pregrabadas y de repente el espectador se veía ahí, lo cual le provocaba desconcierto. Eso era insólito a final de los 70.

**¿Qué es el videoarte?**

Aprovechar la técnica o la posibilidad tecnológica del video con fines expresivos, para mí eso es lo más importante de cualquier medio, que esté integrado al lenguaje.

Por lo tanto, el videoarte es el aprovechamiento de los recursos tecnológicos con fines expresivos, utilizando su textura, su instantaneidad, la posibilidad de manipulación electrónica que tiene la imagen, capturando el espacio-tiempo, entre otras de sus cualidades.

**¿De qué se alimenta el videoarte?**

De la emoción, de esa necesidad de expresar y de decir cómo nos sentimos en ese momento.

**¿Qué artes convergen en el video?**

Cada vez es un producto más interdisciplinario, si se toma como herencia de toda la infraestructura cinematográfica, pues en él participan muchísimas personas. Yo he realizado videos donde participan coreógrafos, diseñadores, músicos, gente de vestuario y eso es un trabajo de equipo y a veces es de una sola gente.

**¿Cuál es la situación actual del videoarte?**

Yo siento que hay muy poca producción y muy poca búsqueda por esa vertiente, las búsquedas son más bien en el género documental o en el de ficción.

**¿A qué se debe esto?**

Creo que es un problema de producción. Todos tienen una camarita, pero editar material es un problema de infraestructura.

**¿Hay sitios donde se puede difundir el poco videoarte que se produce?**

Está el Museo Carrillo Gil, el Centro de la imagen. También existió como espacio la Sala José Martí. En ellos se difunde todo tipo de video.

**Si es que los hay, ¿quiénes serían los representantes del videoarte en México?**

Bueno, está Pola Weiss y Rafael Corkidi. En videoinstalación Silvia Griner, *Video dos*, formado por Alberto Roblest y César Lizárraga, también Toño Albanés y Marina García, quienes trabajan con computadora. Asimismo, el *No grupo*, del cual yo era integrante.

Ultimamente, Eduardo Elles presentó algunos trabajos, con una estructura y una edición muy particular, en la búsqueda del lenguaje. En lo narrativo podemos hablar del trabajo de Sara Minter y Gregorio Rocha.

Es necesario mencionar también al video etnográfico, cuyos representantes son Carlos Mendoza y José Manuel Pintado.

Es difícil hablar de representantes porque mucha gente produce sólo un video y después se retira o entran en otro tipo de producción.

**En cuanto al trabajo de Pola, ¿tú crees que ella haya sido la pionera del videoarte en México?**

Bueno, pionero es el que abre brecha. Ella fue de las primeras personas que trabajó con

el video y editaba en un cuarto de azotea, de hecho fue pionera en buscar un lenguaje específico del video.

En cada uno de sus trabajos había una búsqueda en todas las vertientes. Ella era una persona muy dinámica que buscaba muchas cosas y todas sus preguntas las reflejaba a través del video.

Ella misma se conocía a través de la danza o del performance. En su casa tenía una especie de teatro y se dedicaba a experimentar, ya sea grabándose frente a un espejo o bailando.

**¿Crees que el Yo de Pola sea el punto central de sus trabajos?**

Quizá sea una constante, no el punto central, creo que en sus videos está ella-mujer en la sociedad, la forma en la se veía, ella que no puede ser mamá y su problemática momentánea.

En general creo que el trabajo de Pola es muy interesante y que debe rescatarse, no sólo lo que hizo en 3/4 sino también sus experimentaciones en video 8; de hecho tenía un proyecto sobre la imagen de un hombre ahogado que logró grabar en la playa, pero creo que no lo realizó.

## **Alberto Roblest**

**Videocasta y poeta;  
cuenta con dos libros  
publicados.**

¿Cuál ha sido tu relación con el video?

Mi relación ha sido siempre con la poesía y con el video, es decir la literatura y el lenguaje audiovisual. Me he desarrollado en ambos campos porque creo que no hay diferencia entre el lenguaje hablado y el audiovisual, pues el mismo lenguaje hablado es audiovisual, dado que cuando se lee hay un referente de esta naturaleza.

De hecho, yo nazco de la unión de estos dos lenguajes, que aunque parecen muy separados, no lo están.

En video, es decir, en la videopoesía, lo que se hace es darle al público un poema ya hecho. En cambio con la televisión interactiva, nosotros (dueto Video dos) permitíamos que la gente se acercara e hiciera su propio video, pues iba escogiendo las imágenes que quería y las iba ensamblando.

Esto se hacía con una mezcladora, teníamos cuatro entradas y sólo cuatro imágenes, no 20 mil. Utilizábamos diferentes poemas, algunos eran míos y la gente elegía las imágenes.

¿Cómo conociste a Pola?

Antes de que yo ingresara a la Facultad de

Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, trabajaba en un lugar donde se hacía cine, ahí la conocí y después nos encontramos en la Facultad. Tiempo más tarde fui su ayudante y comenzamos a elaborar videos.

¿En qué videos trabajaste con ella?

En *Las puertas de cristal*, *Mi corazón* y en uno sobre Mario Ficachi.

-Pero ese no está terminado

Sí, yo lo terminé de editar.

-Bueno, en los videocassettes del catálogo de Pola no aparece como obra terminada.

Qué extraño, yo mismo lo terminé.

¿Y en qué otros participaste?

En muchos proyectos que no terminamos.

¿Cómo era el trabajo con Pola?

¿Era organizado, sabías de antemano lo que ibas a hacer?

Los que hacemos video a veces no tenemos de antemano el guión, pero sí

sabemos lo que vamos a hacer y nos vamos ajustando.

A veces las imágenes tienen un significado; se retoma cualquier imagen para después trabajarla, retocarla y ponerla en blanco y negro en postproducción; eso tiene que ver con un significado que tú estás aplicando.

Todo eso lo aprendí de Pola, porque ella no trabajaba con base en historias, ella decía que las imágenes eran significados; que eran como palabras; que toda su obra era como un gran lenguaje; como parte de su biografía.

Ella decía que cada video significaba un estado de ánimo, un tiempo que vivía. Si estaba contenta hacía una cosa movida o bonita como la *Venusina bailarina*, o muy chistosa, algo como lo de *Ficachi* y si estaba deprimida hacía algo como *Mi corazón*, dramático y muy fuerte. La obra de Pola refleja sus estados de ánimo de manera evidente.

Ella decía que si un poeta o un escritor tienen los libros para seguir la pista de su evolución tanto de pensamiento como de obra, pues ella tenía sus videos.

A ella lo que le interesaba eran los

conceptos, y sobre todo que eran muy personales. El videoarte quizá tiene esa característica, aunque habemos quienes ya nos hemos abierto a otros significados y no nada más con nuestros autorretratos.

Lo de Pola creo que todos son autorretratos temporales o atemporales, retratos de cómo se sentía, de lo qué significaban las cosas en ese momento, de cómo se enamoraba, de sus gustos y disgustos.

Creo que ahí está la comprensión de la obra de Pola, si alguien quiere encontrar en su obra por qué se suicidó, pues nunca lo va a hallar. Si alguien quiere conocer por qué venía de cierta clase social y cómo rompió con el esquema que le había marcado su familia para convertirse en artista, pues no lo va a encontrar en sus videos.

Pero lo que sí se puede encontrar en esa obra es una mujer bastante fuerte que se enfrentó a la pérdida de una madre, a la imposibilidad de tener hijos y a la de relacionarse con otras mujeres -ella tenía grandes problemas para relacionarse con las de su género- además de los múltiples amores que tuvo y ese amor fallido del cual estaba completamente decepcionada.

**¿Cuándo Pola trabajaba en sus videos, habla lugares dónde difundir su obra?**

Para ser sincero, Pola no se metía en esos asuntos. Creo que somos las generaciones nuevas las que estamos preocupadas por los sitios donde se puede ver, donde se exhibe y que fin tiene; si se puede comercializar o intercambiar. A Pola eso no le importaba, pues sabía que el video en México resultaba de poco interés, y ella no era para la gente más que una tipa loca que trabajaba con una cámara y que quién sabe qué hacía.

Muchas veces se comparaba la televisión con lo que hacía Pola, que nada tenía que ver.

Alguien le dijo que lo que quería hacer era un cine experimental como el de Andy Warhol y ella dijo que esa no era su intención. Pero como la gente no comprendió el momento, pues entonces no había sitios de difusión, no había videosalas ni interesados ni asociaciones ni bienales.

Pola es y no es una pionera. Es, porque fue la primera que se dedicó al video, pero en términos de apertura de espacios y de seguir con la escuela o de formar cuadros de videoastas, no.

Ahora, existimos quienes nos hemos

preocupado más por organizar a los videoastas, por pedirles que hagan trabajos de buena calidad; que no olviden sus créditos; que le pongan derechos reservados, que hagan buenas copias; que exhiban.

Pola no tenía esa capacidad, y en realidad es necesario hacer eso porque el video se va a morir y nosotros apenas estamos naciendo en ese ámbito.

**¿Pola no estaba interesada en que la gente viera su obra, la hacía sólo para ella?**

En gran parte lo hacía para ella, pero lo que le interesaba eran los concursos fuera del país, sobre todo Venecia que era un lugar que amaba y donde fueron esparcidos sus restos.

Ella veía a México como un lugar donde podía vivir, pero no un lugar en el cual trabajar.

Sabía que era difícil abrir los espacios pues ciertamente era un trabajo titánico y no tenía la fuerza para hacerlo. Por eso prefería Venecia y Estados Unidos, donde anualmente llegaba a participar.

**¿Ganó algún premio?**

En realidad no, creo que fueron

menciones o reconocimientos, uno en el Festival de Mujeres de Nueva York, pero no estoy seguro y otro en la Bienal de Venecia, pero nunca tuvo un gran premio porque no era muy persistente. Ella era una mujer que estaba haciendo un video y de repente se ponía a hacer otra cosa; era muy soñadora y muy dispersa.

**¿A ti te dejó algo la experiencia de trabajar con Pola?**

Sí. Yo venía de hacer cine en super 8 y 16 mm. De Pola aprendí que no es necesario contar las historias linealmente, pues una historia tú la armas y la cuentas a partir de un concepto central, en torno del cual puede haber ideas secundarias, que nunca tienen un hilo conductor ni un inicio ni un nudo ni un desenlace. Este aprendizaje fue mi paso de entrada al videoarte.

Todos los que se quieren dedicar al videoarte, deben plantearse de entrada el rompimiento con la estructura lógica, la triada lógica del discurso y empezar a contar las cosas de otra forma, pues el video tiene un lenguaje propio, el concepto-idea.

Además, aprendí a seguir adelante a pesar de las circunstancias. Pola se enfrentó al rechazo de las autoridades culturales y de

los mismos espectadores, así como de la gente más cercana a ella. Acudía con excelentes proyectos a las instancias culturales, donde le decían que eso era del primer mundo y que no se podía hacer.

Los espectadores a veces le cuestionaban si realmente era necesario que cuando hacía su trabajo casi se desnudara, además de que no le encontraban coherencia. La gente que la rodeaba tampoco la valoraba, por eso la trataba como una mujer común, pero no lo era. Ella decía que a pesar de eso había que seguir adelante.

Esa es su enseñanza, haber sido una mujer excepcional, que fue ninguneada y sin embargo, siguió adelante con los pocos recursos que tenía.

**En cuanto a las videoinstalaciones, ¿Pola hizo alguna?**

Pola tuvo un gran proyecto: era el de hacer una videoinstalación con Fernando y con Kitzia, en forma de pirámide con triángulos. Fernando hacía la parte técnica y Kitzia iba a jugar en ese espacio con sus canciones.

Desde mi punto de vista Pola tenía un problema: no sabía manejar los espacios. El video no es lo mismo que la videoinstalación



y para hacer esto hay que tener un concepto pláístico del espacio donde te presentes.

Pola no lo comprendía, su trabajo era muy artístico, de hecho hay cosas impresionantes para la época en que las hizo, sólo con una cámara, un cromas-key y una mezcladora. Pero ahora se hacen en dos horas en una computadora.

Ella experimentó con cuestiones manuales, en ese sentido era muy buena, podía crear una imagen con un vaso y un papel, pero ya la puesta en escena no le gustaba.

Ella se burlaba del teatro, donde se aprende a jugar con los espacios, a dividir con luces las diferentes zonas y a trabajar la imagen que ve la gente desde donde está sentada. En la videoinstalación esto es muy importante, pero Pola no lo comprendía, ella creía que la gente la iba a ver hacía arriba y no entendía la videoinstalación como algo en lo que la gente se integra y participa.

En ese sentido podemos decir que una escultura es buena pero es mejor cuando te integras, como las de Rauschenberg, hechas de espejos. Cuando llegas a la escultura te reflejas, la ves y ya formas parte de ella, no permaneces fuera.

Pola nunca alcanzó a comprender la importancia de los espacios escénicos, además la videoinstalación no se usaba, aunque Nam June Paik ya la había conceptualizado, pero era algo raro, hasta que cobró fuerza.

Pola tenía un proyecto que deseaba hicieramos en Reforma, en plena calle. Nunca se concretó por falta de dinero y exceso de complicación, pues se requería más gente para realizar el montaje. Teníamos que armar estructuras y emplear pintores, carpinteros y electricistas.

**¿Entonces podemos decir que Pola hizo performances, videodanzas, videoesculturas, pero nunca una videoinstalación?**

Así es, Pola nunca hizo una videoinstalación.

# Entrevista

## **Federico Luna**

**Compositor, músico y  
productor de discos.**

**Colaborador de Pola Weiss.**

**¿Cómo trabajaba Pola? ¿Te daba un esquema para elaborar la música del video o sólo te platicaba lo que quería hacer?**

Mira, ella tenía la idea elaborada en la cabeza y hacía una especie de rectángulo, donde marcaba lo que era el video en partes y me decía en cuál necesitaba música tres minutos, con un efecto equis. Yo le tarareaba lo que pensaba y ella me indicaba si era así.

**¿Pero te platicaba las imágenes que ella ya había pensado?**

Sí, de repente me decía si quería una música tranquila o dramática. Yo proponía el tema, lo desarrollaba y ella lo aprobaba o no.

Los primeros videos que hicimos fueron muy caseros. En 1980 hicimos el primero que fue *Abriendo espacios* para la presentación de presupuestos de la UNAM.

Ese fue el único video pagado, pero los demás fueron sin remuneración. De hecho le ayude a hacer el video de navidad, llamado *Navideo*. Después tuvimos un distanciamiento, porque empleó a sus cuates para la campaña de Salinas, menos a los que la ayudábamos. Entonces, yo estaba haciendo la música de FONACOT y tome la música de ese video para venderse a esa institución.

**¿Cuándo conociste a Pola?**

En 1979, cuando Pola daba clases en el ILCE y, fue a través de mi amigo Víctor Blanco. En realidad nos hicimos grandes amigos hasta que realizó un performance en la Galería Pecanins, a principios de 1980.

En esa exhibición dijo que faltaba música y yo empecé a tocar. La gente comenzó a bailar y se puso muy bien el ambiente. Esa fue la primera comunicación que tuvimos como amigos.

De ahí en adelante me invitó a participar con ella y su hermana en otras exhibiciones y performances. Después empezamos a hacer videos. Antes de *Abriendo espacios*, hice *Ciudad mujer ciudad*. Ahí, trabajé la música por mi lado y ella le daba los vistos buenos. Ya terminada se la entregué y ella cuadró la imagen a la música.

Más tarde hicimos *Sol y agua* y grabé la música con Kitzia en una grabadora de cassette.

**¿Qué trabajos hiciste con Pola?**

*Navideo*  
*Abriendo espacios*  
*Ciudad mujer ciudad mujer*  
*Exoego*

*El programa de cultisur  
Mi corazón  
Toti amiga  
Palenque y ¿Pola qué?  
Merlín*

En este último yo hice solo la música, aunque ella siempre traía alumnos que tocaban guitarra y percusiones, esa vez decidí trabajar por mi cuenta.

**¿Hiciste la música de *Autovideoato*?**

No, ella lo musicalizó con piezas que le recordaban su pasado. Pero sí hice la música del video con el que se le rindió homenaje a Pola durante la Primera Bienal de Video, realizado por Víctor Blanco.

**¿Qué trataba de decir Pola en sus videos?**

Mira, en el de *Exoego* ella plantea que el primer personaje masculino es como un vampiro y la daña. Entonces llega otro hombre y la salva. Creo que muchos de sus videos eran muy personales, como el caso de éste.

**¿Tú crees que Pola tenía público en realidad?**

Había mucha gente a la que le gustaban

sus trabajos y gente a la que no le agradaba nada, pues pensaba que estaba loca.

**¿Era fácil trabajar con ella?**

Sí, nos entendíamos bien, pero a veces era muy desesperada. De hecho hicimos cosas muy padres. Hicimos un performance en una galería, donde estábamos una cheista y yo tocando música; también fue un payaso, otra gente jugaba cartas y ella grababa con la cámara al hombro, enfocando a la gente del público.

La gente a veces no sabía cómo reaccionar ante aquello, que resultaba muy extraño, pero a Pola le gustaba mucho hacer eso.

# Entrevista

## Ximena Cuevas

**Cineasta desde hace diez años,  
con formación académica en Nueva  
York, decidió dedicarse al video  
desde 1991.**

**Algunos de sus trabajos son un  
cuaderno de apuntes en video, y  
dos trabajos de video en directo  
con Jesusa Rodríguez: *Profanando a  
la Ambrosela* y *Memoria sin tiempo*.**

## ¿Qué es el videoarte?

En el mundo de la imagen en movimiento, creo que el video es el único medio que te permite expresar lo que quieras. Es un medio que hay que inventar.

Por otra parte, creo que una de las formas del videoarte es lo que llamo naturaleza instantánea, es decir, capturar lo cotidiano.

Incluso, estoy convencida de que el videoclip puede ser arte, pues la imagen en movimiento es música. De hecho el trabajo con el que he ganado reconocimientos es un videoclip, llamado *Corazón sangrante*, que es de Astrid Hadad.

Pero el videoclip es una asociación libre de imágenes, la música es una primera entrada, por eso yo no hablaría de una división de géneros.

Con el videoarte sucede lo que ha sucedido con todo el arte moderno, desde que arrugas un papel ya es arte o no es arte, esa es una gran discusión.

## ¿Y qué pasa en México con los videoartistas?

Yo creo que hay una generación muy

importante, pues existe gente que viene de diferentes disciplinas como la música o las artes visuales.

Tal es el caso de Federico Cappelo, quien ha hecho sólo tres minutos de video en su vida, pero es muy expresivo; o Sergio Hernández, quien murió en abril de 1995 y realizó *Sueño de serpientes*, un juego muy interesante de cromas, llevado a cabo en un set.

También están los *Video dos*, con Alberto Roblest y César Lizárraga, que son muy obsesivos; o Eduardo Vélez, un músico que realizó un video al respecto lleno de texturas y colores.

## ¿Cuál es la situación del video en el país?

Desde la Bienal de Video empieza el apoyo, por ejemplo del FONCA. Lo que se logró con ese evento fue ver el trabajo de otros. Lo importante ahora es conocer lo que pasa afuera, en otros países.

Por decir algo, he visto en otros países como Brasil o Estados Unidos, que el video se retoma como un diario o un cuaderno de apuntes.

En este ámbito Sadie Benny es la Orson

Wells del video y empezó a realizar trabajos a los 15 años, ahora tendrá 18, pero su primer trabajo fue sobre su despertar sexual como adolescente y lo realizó con una cámara *Fisher Price*, que cuesta aproximadamente 300 dólares.

Lo interesante de este trabajo es que su cuarto se vuelve su universo y ahí se desarrolla la acción.

¿Qué espacios hay para el video en México?

Pues ahora hay un nuevo lugar que es el Centro de la imagen, dirigido por Gregorio Rocha y Sara Minter, que son de una generación de videoastas posterior a Pola Weiss.

Y el Museo Carrillo Gil, que es como clandestino y nunca te enteras de lo que hay, pero en realidad no hay salas de video. Yo tenía la esperanza de que Cinemania funcionara como tal, porque tiene los recursos para traer video de otros países. Yo insisto en que es muy importante ver trabajos del extranjero, y también mandar videos.

Por ejemplo, mis trabajos los distribuye en Chicago una compañía que se llama *Video Data Bank*, que tiene un banco de datos

sobre realizadores de video y puedes localizar el trabajo que quieras.

Pero en México ocurre algo muy raro con los videoastas, como que sienten que si dan su trabajo se los van a piratear y siempre hay problemas por los derechos, la distribución, etcétera.

Además, no hay otros espacios para dar a conocer los trabajos de los videoastas aparte de la Bienal de Video.

¿Qué posibilidades hay de que se amplíen los canales de difusión del video? ¿Hay realmente una conciencia de las instituciones de gobierno de que deben apoyar a los realizadores?

Yo creo que sí. Pienso que tanto la Bienal como el FONCA apoyan la difusión; además, de dos años para acá ya se puso de moda el video. Aunque hay que aclarar que cuando se realiza una bienal y asisten 10 personas es un éxito rotundo, a pesar de la difusión que se le da a este evento.

Quizá lo que se deba hacer es un gran escándalo para que la gente asista, porque van más a ver *Marcos, Marcos*, un documental, que videoarte.

A lo mejor se podría hacer la difusión en

las videocamas, una propuesta mía, pues creo que son la mejor manera de ver video. El problema es saber quién haría las camaras y cuántas caben en una videosala, aunque creo que como negocio es malo.

El problema del videoarte no sólo es la difusión, pues lo más seguro es que se muera, porque se puso de moda y como tal ya pasó su tiempo.

En cuanto a los recursos materiales, hay una investigación en la que se asienta que la mayoría de los videoartistas sólo hacen una producción y después se dedican a otra cosa, como el video documental, pues eso sí deja para comer, ¿es cierto esto?

Mira, yo creo que un video lo puedes hacer con 50 pesos, o llenas un cochinito y cuando juntas dinero lo rompes y haces un video.

Es erróneo creer que el videoarte es de ricos o una cosa muy sofisticada, hecha por computadora, como planteó un crítico en la última Bienal de Video. Se puede hacer video con pocos recursos, sólo se requieren las ganas.



## Entrevista

# Lorena Wolfer

**Ex directora de X'Teresa, espacio para el arte alternativo. Como realizadora de performance se ha presentado en los festivales de Toulouse, Boston y Quebec. Ha expuesto pintura en Estados Unidos y en España.**

## ¿Qué es el performance?

El mayor problema con el performance es que las definiciones son muy vagas, los límites son bastante borrosos. La definición que podría dar, aunque también es bastante ambigua, es que el performance es una acción que se lleva a cabo en un tiempo real y en un espacio real, lo cual puede incluir cualquier cosa.

Ahora, llenando un poco más lejos, el performance es el resultado de todas las artes. Es decir, cuando las artes dejan de ser suficientes, cuando dejan de ser un medio de expresión, hay quienes empiezan a buscar pasar del plano de la pintura al movimiento, a cuestionarse más allá del movimiento corporal.

Para mí, el performance es una mezcla de todas las artes o es una forma de arte que recurre a todas las demás artes para conformarse a partir del cuerpo, a partir de la persona en sí, donde la obra de arte es el artista mismo, y eso lo diferencia totalmente del teatro, porque en el teatro el artista representa a un personaje.

En el performance se presenta el artista, sea cual sea la acción, el artista siempre es él mismo y utiliza los elementos que el cuerpo

puede dar, como son la voz o el movimiento.

## ¿Cuál es la diferencia entre happening y performance?

Por un lado el happening es el principio del performance y por el otro, en el happening había más libertad de improvisación; el performance, mal que bien, tiene un cierto quión, todo depende de las circunstancias en las que lo presentes; incluso si tú presentas un performance dos veces, éste va a ser totalmente diferente, pero eso no significa que se base en la improvisación.

Sin embargo, un happening sólo sucede una vez, como el término lo dice, *happens*, sucede. Y un performance tiene un esquema más claro y es repetible, aunque cambia.

## ¿Y cuál es la diferencia con el body art?

En el body art lo principal es el cuerpo en sí mismo, y en el performance se explora la palabra, los sonidos, se va más allá de la presentación física de una persona.

El performance puede tener mucho de body art, pero no sólo se reduce a eso, pues en el performance se pueden tener más elementos que no sean solamente el cuerpo.

### ¿Cuándo surge el performance?

El performance surge de diferentes lugares, del Dadaísmo, del Futurismo, sobre todo de éste último en el que se buscaba el movimiento y trascender algo fijo, creando un arte vivo.

Se puede hablar de diversos orígenes y fijar fechas entre 1910 y 1920, pero lo que sí es exacto es que desde sus inicios hasta la fecha ha habido un cambio muy grande.

En un principio muchos artistas que no se autonombaban performanceros realizaban estas acciones, pero eso cambió en los 60, cuando se da el happening y se seguía haciendo performance. Sin embargo, éste perdió importancia y fue hasta los 80 cuando surgió ya como medio de expresión.

### ¿A México, cuándo llega el performance?

Puedo decir que empieza en los 60, 70, con algunos movimientos de diversos grupos, surgen personas claves como Felipe Erehnberg, Melquiades, Marcos Kurtix, un polaco que lleva ya 25 años aquí. Toda esta gente tiene 20 o 30 años haciendo performance.

Esto sucede a finales de los 70, 80. Como que desaparecen y a principios de los 90

renace el performance en otras partes del mundo, repercutiendo en México. Así, los jóvenes se interesan, a tal grado, que en 1994 hubo un boom y todos querían hacer performance.

Este boom le hizo mucho daño al performance pues la gente pensó que era otra cosa; otros intentaron hacerlo sin saber bien a bien qué era y entonces se empezó a mal educar al público de este arte.

### ¿Podríamos decir que hay representantes del performance en México?

Yo no diría que hay representantes pues hay mucha diversidad. De hecho lo que más se hace es poesía sonora o rituales.

### ¿Aparte de X'Teresa hay más espacios de difusión?

Han existido espacios alternativos en México, pero como todos los proyectos artísticos, que dependen de un grupo de artistas, acaban al desintegrarse los equipos.

Ahora está X'Teresa y también un lugar llamado *La panadería* en la colonia Condesa.

Además se presentan performances gracias a los *DJs* de las discotecas, que los

llevan a estos lugares o a los *Raves*, sitios más *underground*s; pero estas presentaciones son más esporádicas.

En cuanto a espacios fijos, pues X'Teresa, que existe desde febrero de 1993. Su función era la de dar un espacio no marginado de los circuitos del arte y que no funcionara como museo o galería al depender de una curaduría. La idea era crear un lugar donde un grupo de artistas se juntara y con sus decisiones hiciera un espacio alternativo para jóvenes, sin censura y con libertad. Cuando pedimos el espacio, lo hicimos porque era un espacio muy provocador.

En sí, éste es un espacio en el que se pueden proponer proyectos y si son buenos se les da apoyo.

La gente trae proyectos y se califica la claridad conceptual y la posibilidad de producción. Los que trabajamos aquí tomamos la decisión de las producciones. En ese sentido sí hay curaduría, pero nos interesa más el diálogo con el artista; el arte que trascienda no nada más al espacio blanco; que se comprometa; que tome riesgos políticos; pues la postura del artista debe ser otra en este casi final del milenio.

Hace poco tratamos de crear un consejo

con escritores, pintores y sobre todo performanceros, como Eduardo Baroa y Rogelio Villareal (escritor), entre otros.

¿Cuál es el futuro de X'Teresa?

Aquí ya se consolidó un espacio con cierto prestigio y si se sabe manejar bien el cambio de directores, por ejemplo, creo que puede seguir adelante; sobre todo si los artistas saben hacer de éste su espacio y trabajan para ello.

¿Entonces sí hay un futuro en cuanto a la difusión del performance?

Yo creo que sí. Tener un espacio en donde se hace lo que tú quieres como artista es una responsabilidad de todos y mientras esa iniciativa continúe, este lugar va a seguir.

Además, hacemos intercambios con otras partes del mundo, con el encuentro *Terreno peligroso*, en febrero, llevamos gente a los Angeles, donde hay un público menos complaciente y más acostumbrado al performance. Fue interesante llevar mexicanos para allá. También hicimos otro con un centro alternativo en Phoenix, Arizona.

A X'Teresa no sólo le interesa presentar la obra; en *Terreno peligroso* tuvimos un

espacio donde los 10 artistas hablaban del tema central: las relaciones entre latinos de EU y mexicanos, como las políticas culturales, las formas de expresión, la contextualización del trabajo y una crítica seria de los mismos.

**¿En México hay un público para el performance?**

Creo que hay un enorme público para el performance, sobre todo de estudiantes que quieren saber de qué se trata, además el público en X'Teresa es de lo más diverso, no siempre vienen los mismos, creo que está creciendo.

**¿Es un público educado para el performance?**

Creo que relativamente, porque sigue siendo bastante acrítico, sobre todo porque es un público que no está muy acostumbrado a ver lo que es el performance, a entender que ellos como espectadores no están del otro lado del juego sino que están de este lado del performance. Creo que es un público dispuesto a entender.

**¿Hay una crítica del performance en México?**

Eso no, como sabemos en México no hay

una crítica de arte y la que hay es bastante personalizada y poco objetiva, en un intento de seguir los modelos norteamericanos o europeos; entonces si hay poca crítica para el arte convencional, pues para el arte alternativo es más difícil.

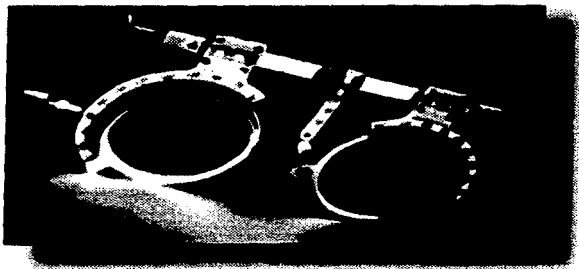
Hay quienes escriben sobre performance, como José María Springer, pero en realidad no existe una crítica contundente.

**¿Cuál es la relación entre el performance y el videoarte?**

Los performanceros lo utilizan más como medio de documentación, algunas veces lo transforman y se escudan detrás del videoarte cuando en realidad es documentación de un performance.

Ha habido intentos en los que se emplea el video para realizar un performance, pero esa no es la generalidad.

ANEXO II  
Videocatálogo



**FALTA PAGINA**

**No.** 125

**FALTA PAGINA**

**No.** 126



**VIDEOCATALOGO REDUCIDO DE POLA WEISS (videoarte)**

1	01' 49"20	04' 14"20	Papalotl	3 min.
	06' 09"26	09' 48"10	Videodanza	3 min.
	09' 48"15	12' 08"20	Xochimiko	3 min.
	13' 09"22	39' 36"25	Cuetzalan y yo	26' 30"
	39' 50"14	47' 43"12	Somos mujeres	9 min.
02	00' 09"21	08' 56"01	Toti amiga	9 min.
	09' 38"07	15' 15"25	Tasas de interés	6 min.
03	00' 12"29	03' 39"09	Weegee	3' 27"
	03' 45"10	07' 33"05	Romualdo García	4 min.
	11' 42"17	32' 20"19	Videorigen	21 min.
05	00' 14"14	10' 51"27	Mi corazón	10' 50"
	11' 05"13	19' 33"07	Merlín	8' 40"
	19' 44"09	29' 44"07	Inertia	10 min.
	40' 32"16	51' 42"18	Ejercicio con Mo	11' 11"
06	00' 35"18	27' 21"00	Sol o águila	27 min.
	27' 21"05	3' 25"16	Santa Cruz Tepexpan	5 min.



09	00' 00"00	19' 23"02	Ciudad mujer ciudad	19' 23"
10	00' 28"01	15' 10"02	Flor cósmica	15 min.
14	00' 43"07	31' 08"22	Performance	31 min.
15	00' 18"15	19' 18"19	Extrapolación	19 min.
16	00' 28"03	13' 34"20	Exoego	13 min.
	49' 50"16	1 00' 08"12	Performance	10' 50"
20	00' 31"29	18' 42"27	Autovideato	18' 11"
	18' 44"11	20' 38"20	El avión	2 min.
42	00' 00"00	12' 18"26	Freud	12' 19"
49	10' 45"28	12' 57"12	Caleidoscopio	3 min.
94	11' 14"11	20' 40"20	Venecia	9 min.
95	00' 05"10	26' 36"09	Pola	26' 32"
104	00' 02"10	11' 09"09	David (yugoslavo)	11' 09"
111	00' 12"17	58' 19"09	ArTVeing	58' 08"



119	00' 02"03	11' 07"09	La carrera	11' 05"
129	00' 19"13	08' 45"12	Cuilapan	9 min.
153	00' 25"26	19' 50"29	Performance (auditorio)	19' 26"
162	00' 33"28	13' 02"16	El salto	13 '33"
164	00' 00"22	22' 19"20	Mar Vallarta	2'2 20"
173	17' 44"13	19' 18"03	Los muertos de Etla	2' 40"
202	00' 05"11	11' 32"22	El amor	11' 30"
297	30' 20"22	41' 52"17	Palenque y ¿Pola qué?	11 min.
	42' 30"19	51 '29"22	Navideo	9 min.
342	00' 23"12	0'4 42"15	Videopus	4' 20"



# BIBLIOGRAFIA y hemerografía



## BIBLIOGRAFIA



Bonet, Eugeni *et al*  
*En torno al video*  
2a. edición  
España  
Ediciones Gustavo Gili. 1984.  
304 págs.

Castillo, Carlos y Bond, Otto  
*Diccionario inglés-español, español-inglés*  
Estados Unidos de América  
Universidad de Chicago. 1980  
420 págs.

Cipriani, Ivano  
*La televisión*  
España  
Ediciones del Serbal, S.A. 1984  
166 págs.

Fernández, Fátima *et al*  
*Video, cultura nacional y desarrollo*  
México  
FilMOTECA UNAM. 1985  
149 págs.

**Herzogenrath, Wolf y Pickshauss, Peter**  
*Videokunst in Deutschland*  
Alemania  
Kölnischer Kunstverein. 1983  
398 págs.



**Pérez Ornia, José Ramón**  
*El arte del vídeo*  
España  
Ediciones del Serbal. 1991  
192 págs.

**Poggioli, Renato**  
*La teoría del arte de vanguardia*  
España  
Revista de Oriente, 1964  
256 págs.

**Ratzke, Dietrich**  
*Manual de los nuevos medios*  
España  
Editorial Gustavo Gili. 1986  
346 págs.

**Read, Herbert**  
*The Meaning of art*  
Estados Unidos de Norteamérica  
1970  
76 págs.

Sadoul, George  
*Historia del cine mundial*  
10a. edición  
México  
Siglo XXI. 1987  
828 págs.

Sánchez Vázquez, Adolfo  
*Textos de estética y teoría del arte. Antología.*  
2a. reimpresión  
Lecturas universitarias, no. 14  
México  
UNAM. 1982  
494 págs.

#### HEMEROGRAFIA

"El cine, el video y..." Entrevista a Andrés de Luna  
*Gaceta del Colegio de Bachilleres. Suplemento Cultural, no. 63*  
México, D.F.  
Colegio de Bachilleres  
18 de septiembre de 1990  
Año 4, No. 253  
pág. 1



García, Elvira  
"Pola Weiss"

*La jornada.* Sección cultural  
México, D.F.

Demos, Desarrollo de medios S.A. de C.V.

Martes 4 de mayo de 1993

Año 9, s/t

No. 3106

pág. 26.



García, Elvira

"Otra vez Pola Weiss"

*La jornada.* Sección cultural  
México, D.F.

Demos, Desarrollo de medios S.A. de C.V.

Martes 11 de mayo de 1993

Año 9, s/t

No. 3113

pág. 22.

Garibay Mora, Juan

"El videoarte, superación de la caja idiota, para los seres  
cuyo pensamiento es visual"

*Excesión.* Sección C.

México, D.F.

Miércoles 14 de agosto de 1982

Año LXV, Tomo IV

pág. 2.



**"Les Lieux chauds de la vidéo"**

*Beaux-Arts*, no. 126

Francia.

Septembre. 1994

pág. 31.



**Lasane, Octavio**

**"Pola Weiss: Primera dama del videoarte"**

*Visión Múltiple*, no. 2

México, D.F.

Asociación de Videoastas Independientes

Marzo/abril 1994

pág. 9.

**López Narváez, Froylán**

**"Texto de la invitación para el IX Encuentro Internacional de**

**Videoarte en el Museo Carrillo Gil"**

Museo Carrillo Gil

Diciembre de 1977

***Revue communication***

Mensual. Número especial: Vidéo

Francia.

Seuil. 1988.

412 págs.

Rivera, Héctor

"Pola Weiss, pionera del videoarte en México,  
denuncia el videoclip como expresión de la mediocridad"

*Proceso*. no. 578

México, D.F.

Semanario, 30 de noviembre de 1987

pág. 44.



Roblest, Alberto

"Primer acercamiento: Pola Weiss"

*El Nacional*. Sección espectáculos

México, D.F.

Viernes 19 de julio de 1991

Año LXIII, No. 22429, Tomo II

pág. 8.

Roblest, Alberto

"Primer acercamiento a Pola Weiss" (segunda parte)

*El Nacional*. Sección espectáculos

México, D.F.

Viernes 26 de julio de 1991

Año LXIII, No. 22436, Tomo II

pág. 17.

Rosales Zamora, Patricia

"El séptimo arte chicano, digno y decoroso"

*Excelsior*. Sección C.

México, D.F.

Martes 19 de junio de 1990

Año LXXIV, no. 26,661, Tomo III

pág. 2.

## **Documentos**



**Mejía Barquera, Fernando (coordinador)**

**"El video en México"**

**México, D.F. 1994**

**Claustro de Sor Juana y la Unidad de Producciones  
Audiovisuales del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.**

**Mejía Barquera, Fernando (coordinador)**

**"El videoclip en México"**

**México, D.F. Primavera de 1994**

**Unidad de Producciones Audiovisuales del Consejo  
Nacional para la Cultura y las Artes.**

**Weiss, Pola**

**"Diseño para una unidad de producción de material  
didáctico en videotape"**

**Tesis, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales.**

**UNAM, diciembre de 1975.**

## **ENTREVISTAS**

**Alberto Roblest, realizada en la Asociación de Videoastas  
Independientes, el 4 de abril de 1995.**

**Andrea Di Castro, realizada en el Centro Multimedia  
del Centro Nacional de las Artes, el 29 de marzo de 1995**

**Andrés de Luna, realizada en la Galería del Sur de la Universidad Autónoma Metropolitana, el 21 de febrero de 1995.**



**Federico Luna, realizada en su domicilio, el 3 de abril de 1995.**

**Lorena Woffler, realizada en el espacio alternativo X'Teresa, el 29 de marzo de 1995.**

**Ximena Cuevas, realizada en el Centro Cultural Universitario, el 8 de abril de 1995.**

## **VIDEOGRAFIA**

**Se cuenta con 382 cassettes clasificados de la obra de Pola Weiss**