



Fotografía de Pola Weiss bailando con su cámara—Photography of Pola Weiss dancing with her camera, 1980

Publicado con motivo de la exposición *Pola Weiss: La TV te ve* (6 de septiembre de 2014 al 11 de enero de 2015) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F.

—
Published on occasion of the exhibition *Pola Weiss: TV Sees You* (September 6, 2014 to January 11, 2015) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico City.

Textos—Texts

Aline Hernández

Benjamin Murphy

Edna Torres

Pola Weiss

Traducción—Translation

Christopher Michael Fraga

Coordinador editorial—Editor

Ekaterina Álvarez Romero · MUAC

Corrección—Proofreading

Ekaterina Álvarez Romero · MUAC

Jaime Soler Frost

Asistente editorial—Editorial Assistant

Ana Xanic López · MUAC

Diseño—Design

Cristina Paoli · Periferia Taller Gráfico

Asistente de formación—Layout Assistant

María Vázquez

Primera edición 2014—First edition 2014

D.R. © MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, México, D.F.

D.R. © de los textos, sus autores—the authors for the texts

D.R. © de la traducción, su autor—the translator for the translations

D.R. © de las imágenes, sus autores—the authors for the images

ISBN Colección 978-607-02-5175-7

ISBN 978-607-02-5644-8

Todos los derechos reservados.

Esta publicación no puede ser fotocopiada ni reproducida total o parcialmente por ningún medio o método sin la autorización por escrito de los editores.

—
All rights reserved.

This publication may not be photocopied nor reproduced in any medium or by any method, in whole or in part, without the written authorization of the editors.

Impreso y hecho en México—Printed and made in Mexico

POLA WEISS

LA TV TE VE
TV SEES YOU



ExtraPolaciones lingüísticas	6
Linguistic ExtraPolations	10

—
EDNA TORRES

Pola Weiss: materias de una teleasta	14
Pola Weiss: Matters of a Teleaste	20

—
ALINE HERNÁNDEZ
BENJAMIN MURPHY

La TV te ve	26
TV Sees You	30

—
POLA WEISS

Semblanza	34
Biographical Sketch	35

Catálogo	36
Catalogue	

Créditos	45
Credits	

ExtraPolaciones lingüísticas

EDNA TORRES-RAMOS



Fotografía del performance—Photography of the performance *La Venusina renace y Reforma*
[*The Venutian is Reborn and Reforma*], 1980

“El cine sería la épica, la televisión la novela, y el videoarte la poesía”

POLA WEISS

En su *Autovideato* (1979) Pola Weiss le explica a su padre “...pensarás que tanto dinero invertido en mis estudios para que yo no sea una intelectual elocuente que engaña al hablar... ahora mi lenguaje es diferente, vi de otro modo la vida, *videotro* modo la vida”.¹ Desde esta declaración Pola ya hacía fehaciente el porqué de su elección por el video como forma de expresión, y su desdén por el engaño intelectual a través de la palabra, lo que no significó de forma alguna, incapacidad para relacionarse con el lenguaje. Fue dueña de una habilidad para crear ingeniosas frases y palabras que describían situaciones o daban título a sus producciones y artículos escritos.²

Su tenacidad y autogestión quedan también de manifiesto en su archivo documental y fotográfico, aunque a vistas de los historiadores de arte, eso no sea relevante. Después de casi 24 años de dedicarme a rescatar, catalogar, preservar y difundir su obra en video, además de su archivo personal, el trabajo de relectura de sus documentos me permitió reconocerla, saber de sus motivaciones, miedos, frustraciones, proyectos inconclusos, sistema de trabajo, proceso creativo, capacidad de organización y, sobre todo, de la decepción frente al rechazo de museos y galerías en su propio país, al tiempo que obtenía homenajes y retrospectivas en Europa.

Si bien Pola y yo no tuvimos una relación cercana, más que aquella desarrollada en el ámbito académico, su impronta fue profunda. Fue la experiencia de conocerla atrevida y cuestionadora, señalada y vilipendiada por sus críticos, la razón por la que me interesé en su trabajo. Tras años de indagar su vida, obra y proyectos, puedo decir que comprendo su desilusión frente a las instituciones culturales en México. Incluso mi trabajo de rescate ha sido minimizado

1— *Autovideato* [video] Producido por Pola Weiss, México, 1982. Colección Edna Torres-Ramos.

2— Por ejemplo: *La TV te ve*, *Los extraPola y se interPola*, *La Venusina renace y Reforma*.

por algunos historiadores del arte, que como bien indicaba Pola, al ser intelectuales, “engañan al hablar”.

Vale la pena aclarar que en estas dos últimas décadas clasifiqué y entregué los 385 videocasetes que dejó Weiss tras su partida, además de haber difundido su obra en diversos foros, y realizar su primera muestra-homenaje en TV UNAM. Asimismo, el archivo documental y fotográfico de la artista fue una tarea titánica que —en conjunto con un buen equipo— realicé en sólo diez meses, logrando hermanarme de nueva cuenta con una artista “total”.

Hoy, frente al trabajo de dos curadores jóvenes como Aline Hernández y Benjamin Murphy, quienes en poco tiempo lograron captar la importancia del trabajo de Weiss, el sueño se materializa finalmente. Tanto para los deudos de Pola, como para mí, es fundamental que un público más amplio conozca a la pionera del videoarte en México y que desde una óptica fresca se muestre una parte del vasto trabajo videoartístico de Weiss, quien no sólo innovó en la experimentación en ese medio, sino que también es considerada la precursora de la videodanza en el país.³

Sea ésta la muestra inaugural que permita a las nuevas generaciones conocer el origen del videoarte en nuestra región, ubicarlo en su tiempo y sobre todo reconocer la trascendencia de quien fue capaz de ver al videoarte como el arte de las sensaciones presentes,⁴ además de confrontar a quienes buscaban “arte puro” en lo que hacía, ya que como ella misma afirmó “...nadie tiene antecedentes, parámetros o referencias de qué asirse para enjuiciar mis atrevimientos, ocurrencias o, en muchos casos, mis locuras, como frecuentemente definen mis acciones”.⁵

Bienvenidos sean entonces todos aquellos interesados en el archivo de la artista que concibió al videoarte como poesía.

3— Lachino, Haydée. *Historia intermitente de la danza en México*. Revisado el 13 de mayo de 2014 en <http://www.videodanza.com/textos/vd%20mexico.pdf>

4— Pola Weiss, “La TV te ve”, *Artes Visuales: Revista Trimestral del Museo de Arte Moderno*, núm. 17 (Primavera 1978): 19-20.

5— Malvido, Adriana “Pola Weiss Presenta videoarte en el MAM”, *Uno más Uno*, 4 de junio 1982: 22.



Linguistic ExtraPolations

EDNA TORRES-RAMOS



Invitación a la exposición—Invitation for the exhibition *Pola Weiss. Teleasta* en la—at the
Galería Pecanins, 1979 [Cat. 6]

“Cinema would be the epic, television the novel, and video art poetry.”

POLA WEISS

In *Autovideato* (1979) Pola Weiss explains to her father, “You’d think, so much money invested in my schooling for me not to be an eloquent intellectual who deceives when she speaks... Now my language is different, I saw another [*vi de otro*] way of life, *videotro* way of life.”¹ As early as this declaration, Pola certified the reason for her choice of video as a form of expression, and her disdain for intellectual deception through words, which in no way meant she was incapable of relating through language. She had a knack for creating ingenious words and phrases to describe situations or to serve as titles for her productions and written articles.²

Her tenacity and self-motivation are also manifest in her documentary and photographic archive, even though in the view of art historians, this might not be relevant. After having dedicated nearly 24 years of my life to rescuing, cataloging, preserving and circulating her video work, as well as her personal archive, the work of rereading her documents has enabled me to recognize her, to know her motivations, her fears, her frustrations, her unfinished projects, her way of working, her creative process, her capacity for organization,

—

1— *Autovideato* [video]. Produced by Pola Weiss, Mexico City, 1982 (digital copy) (18 minutes), color. Colección Edna Torres-Ramos. [*Autovideato* is a play on the Spanish word *Autorretrato*, or self-portrait. —Trans.]

2— For example: *La TV te ve*, *Los extraPola y se interPola*, *La Venusina renace y Reforma*. [All three titles involve untranslatable plays on words. “*La TV te ve*” literally means “TV sees you,” but in Spanish the abbreviation TV is pronounced the same as the words “*te ve*.” *Los extraPola y se interPola* involves two separate puns: “*los extrapola*” could be read as a transitive verb, meaning something like “she extrapolates them,” but it could also be read as a play on the artist’s name, “The Extra-Polas”; “*se interpola*” could again be read as a reflexive verb in either the active or passive voice, “interpolates herself” or “is interpolated,” or, it could be read as an imperative, “be inter-Pola.” So, the piece could be read as “She extrapolates them and is interpolated—interpolates herself,” or “The Extra-Polas and Be Inter-Pola.” Even taking the copula as a chiasmus, however, and thus taking into account the four possible combinations of these two readings, does not exhaust the possible renderings of these phrases, owing to the highly polysemic morphology of Spanish. Finally, *La Venusina renace y Reforma* can be read literally as “The Venutian is Reborn and Reforma,” but it can also be read as a reference to the Paseo de la Reforma in Mexico City, the avenue on which the spectacle took place. —Trans.]

and especially, her disappointment in the face of rejection by museums and galleries in her own country, while she was simultaneously being paid homage and having retrospectives in Europe.

Although Pola and I never had a close relationship beyond what developed in the academic sphere, she made a deep impression on me. The experience of knowing her as daring and inquisitive, marked and vilified by her critics, was the reason why I became interested in her work. After years of researching her life, her work, and her projects, I can say that I understand her disappointment with cultural institutions in Mexico. Even my attempts to recuperate her work have been belittled by some art historians, who, being intellectuals, “deceive by talking,” as Pola herself pointed out all too well.

It is worth clarifying that over these last two decades I classified and delivered the 385 videocassettes that Weiss left behind, in addition to circulating her work in diverse forums, and organizing the first homage to her on TV-UNAM. Likewise, the artist’s documentary and photographic archive was a titanic labor that—together with a good team—I completed in just ten months, during which time I succeeded in forming a bond all over again with a “total” artist.

Today, facing the work of two young curators like Aline Hernández and Benjamin Murphy, who in little time managed to grasp the importance of Weiss’s work, the dream has finally become a reality. For Pola’s relatives as well as for myself, it is of fundamental importance that a broader public get to know this pioneer of video art in Mexico, and that a part of Weiss’s vast video art work be shown from a fresh point of view. Weiss not only innovated the experimentation of that medium, but is also considered to be the precursor of video-dance in the country.³

May this be the inaugural show that enables new generations to get to know the origin of video art in our region, to place it in its time, and above all to recognize the transcendence of she who was capable of seeing video art as

3— Haydée Lachino, “Historia intermitente de la danza en México,” accessed May 13, 2014. Available online at <http://www.videodanza.com/textos/vd%20mexico.pdf>

the art of present sensations,⁴ as well as confronting those who sought “pure art” in what she did, since as she herself asserted, “No one has precedents, parameters, or references on the basis of which to pass judgment on the daring things I do, the notions that occur to me, or, in many cases, my madnesses [*locuras*], as my actions are frequently defined.”⁵

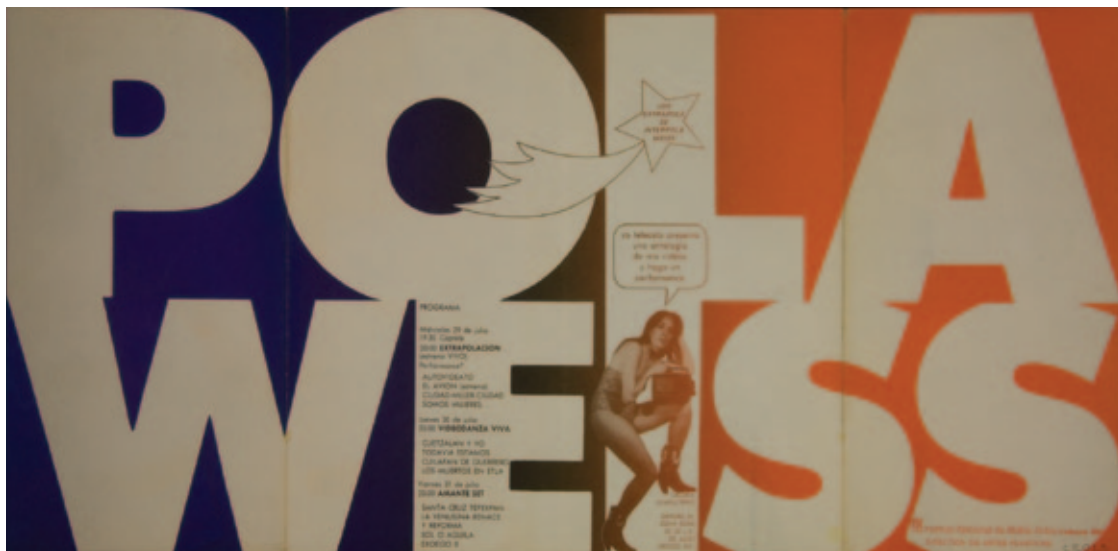
Welcome, then, to all those who are interested in the archive of the artist who saw video art as poetry.

4— Pola Weiss, “La TV te ve,” *Artes Visuales: Revista Trimestral del Museo de Arte Moderno*, núm. 17 (Primavera 1978): 19-20.

5— Adriana Malvido, “Pola Weiss presenta videoarte en el MAM,” *Uno más uno* (June 4, 1982): 22.

Pola Weiss: materias de una teleasta

ALINE HERNÁNDEZ
BENJAMIN MURPHY



Pola Weiss, Programa de la exposición en la—program of the exhibition at the Galería Chapultepec, s.f.—n.d.

“La televisión es madre del video... Es justo entonces concebir un arte de televisión, televisión de arte, arte televisivo, o como yo he decidido nombrar a mis producciones, por su capacidad masiva de comunicación: *arTV*.¹

Así declaró Pola Weiss en 1978, en un artículo publicado para un número especial de la revista de *Artes Visuales* dedicado al tema del videoarte. Y fue con esta declaración, escrita en una época cuando el video apenas se estaba perfilando como un nuevo medio artístico en México, que Weiss esbozó una de las propuestas que definiría a su producción videográfica durante los próximos quince años. Tomando posición frente a la articulación predominante del videoarte como medio hermético enfocado en la exploración psicológica y, absorbida del ego del artista, Weiss planteó otra conceptualización del video orientada hacia una negociación entre sus aspectos íntimos y personales y, por otro lado, su relación innegable con los medios masivos y la esfera pública que aquéllos implicaban. A través de esta negociación, Weiss desarrolló una práctica artística basada en la difusión televisiva como modelo conceptual que respondía a una búsqueda por llevar el arte a un público mayor, un público que no necesariamente formara parte de los circuitos de galerías, museos y eventos culturales, involucrando a varios sectores de la cultura a través de replantearse el rol público de la práctica artística. Del mismo modo, Weiss pudo apelar, por ende, a una apertura de la visualidad del arte a través de los alcances que potencializaban la televisión sin recurrir por ello, a la condición de realidad que simulaba la televisión, y en muchos casos al cine en su forma más convencional, sin acceder ingenuamente el circuito unilateral de discurso público que ofrecía la televisión en su forma más comercial.

Fue por medio de esta integración de la estructura formal del video con la retórica y las operaciones conceptuales de la televisión que Weiss logró trazar cruces entre ambos medios con el fin no sólo de explorar las posibilidades que dichos cruces ofrecían, sino de replantearse los *usos* a los cuales estaban conferidos y las posibilidades que

1— Pola Weiss, “La TV te ve,” *Artes Visuales: Revista Trimestral del Museo de Arte Moderno*, núm. 17 (Primavera 1978): 19-20.

éstos brindaban, con el propósito de asumir una relación más directa con el arte, pero también con la vida. Es este rol entre medios, el fondo de la reputación de Pola Weiss como pionera del videoarte en México. Weiss buscó establecer una especie de fenomenología de la interacción inter-subjetiva, utilizando las potencialidades de la difusión televisiva del video para inaugurar un arte “de las sensaciones presentes”² que instituyera un enlace vital entre la artista y sus espectadores en el tiempo y el espacio reales, pero que careciera de cualquier pretensión al sentido de veracidad que caracterizaba los medios masivos. El propósito de alejarse de la demarcación de realidad del cine o la televisión la llevó a plantear un arte de las emociones, una práctica artística lírica marcada por una oscilación entre referencias personales y la tematización del encuentro con el Otro.

Es por esta relación entre lo corporal y un medio público que sus videos, obra gráfica y diarios se convierten en un sistema de sensaciones y pensamientos dispuestos para ser habitados. Los diversos juegos que Weiss logró articular con su propia imagen, juegos donde la artista aparecía constantemente duplicada, refractada, y fragmentada tanto dentro como fuera de la pantalla, aparecen como el punto a explorar para entender el sentido de reproducción. En muchas de las imágenes que tenemos de Weiss, ésta aparece simultáneamente como el sujeto que produce imágenes, así como el objeto de la imagen,³ situación que nuevamente alude a la búsqueda por negar la realidad que suscitaba la imagen cinematográfica o televisiva, y al mismo tiempo involucra al espectador en un evento de *participación afectiva* que no tiene la finalidad de eliminar la condición subjetiva que lo caracteriza. Es así que pone en marcha lo que Edgar Morin define como el mecanismo de proyección-identificación, donde en “medida en que identifiquemos las imágenes de la pantalla con la vida real, se ponen en

2— Pola Weiss, “La TV te ve”, *Artes Visuales: Revista Trimestral del Museo de Arte Moderno*, núm. 17 (Primavera 1978): 19-20.

3— En sus famosos performances de “videodanza”, Weiss bailaba frente al público, cargando su cámara Sony Portapak en el hombro, con la cual grababa las reacciones de sus espectadores, mientras todo el espectáculo se grababa en otra cámara fija que se situaba fuera del escenario.

movimiento nuestras proyecciones-identificaciones propias de la vida real”.⁴ El constante intento de Weiss de articular y animar estas proyecciones-identificaciones dentro del marco de la interacción inter-subjetiva de la esfera pública constituyó quizás, su aportación más original tanto al videoarte como al medio de la televisión. Como explicó Weiss misma, “con el video intento expresar todo lo que la televisión [*sic*] oculta, utilizando su misma técnica, sólo que en sentido contrario, abriendo de nuevo un intercambio comunicativo de estímulo-respuesta... Se produce un nuevo tipo de visión del mundo”.⁵

Tomando su título del epónimo artículo que escribió la artista en 1978, la exposición *POLA WEISS: La TV te ve*⁶ no busca ser una muestra retrospectiva sino un ejercicio que da cuenta de algunos de los ejes que guiaron los procesos creativos de Weiss, a saber, la interrogación y problematización de las dicotomías entre el evento y su documentación audiovisual, entre el cuerpo y la tecnología, y finalmente entre el objeto y el sujeto. Este proceso de cuestionamiento se encuentra latente en el estrecho vínculo que generó con su cámara, y está a su vez demarcado por la noción de *teleasta*, bajo la cual Weiss se autoinscribió. De esta forma, la presente muestra representa un doble esfuerzo; por un lado busca apartarse de las interpretaciones en torno al narcisismo que han caracterizado muchas de las posturas de teóricos e historiadores del arte que han escrito sobre Weiss⁷ y por otro, busca propiciar una lectura que ahonde en el modo en que Weiss tomó el recurso conceptual de la televisión, convirtiéndolo en elemento formal y concibiendo, consecuentemente, un arte guiado por una doble lógica: la de comunicar y la de explorar su propia

—

4— Edgar Morin, *El hombre imaginario*, Ed. Paidós, México, 2001: 86.

5— Pola Weiss, “El video como posibilidad contestataria de la comunicación social.” Ensayo inédito. Doc. 440, Fondo Pola Weiss, Centro de Documentación *Arkheia*, MUAC, UNAM.

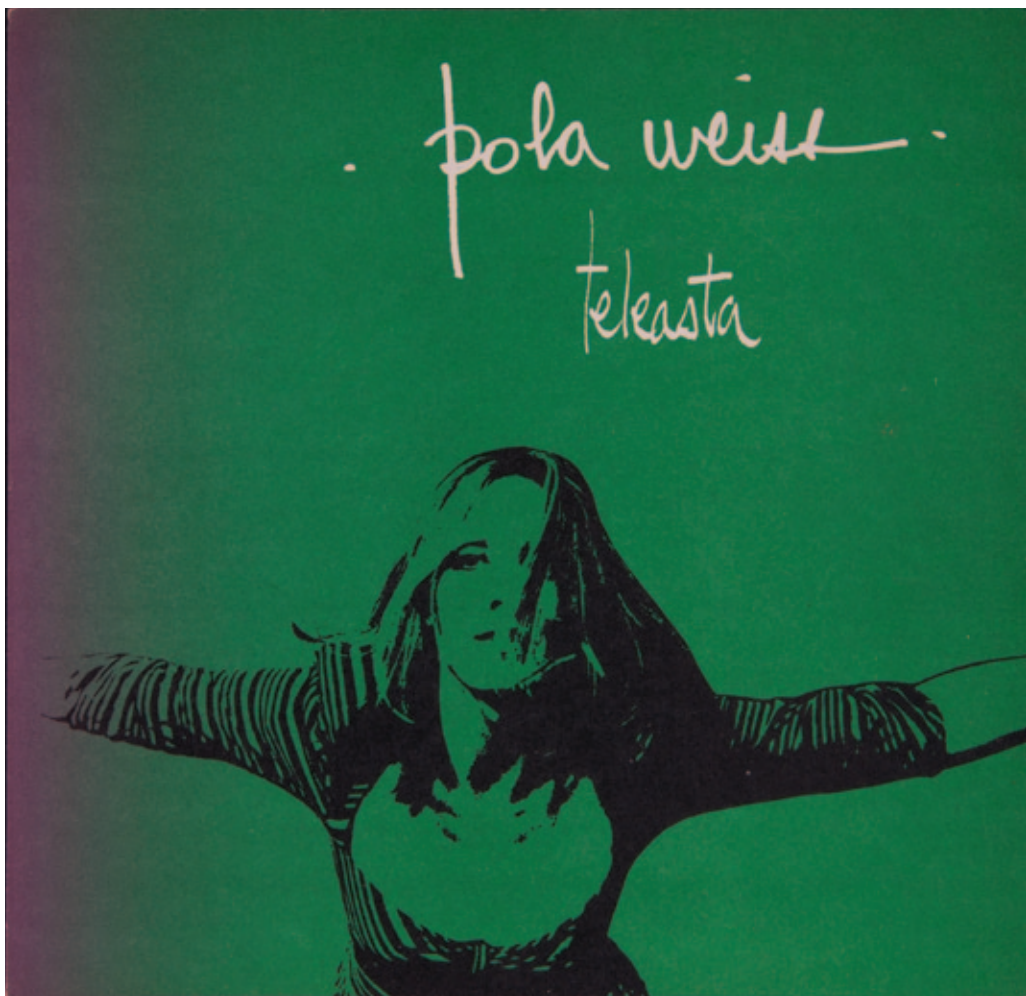
6— Pola Weiss, “La TV te ve”, *Artes Visuales: Revista Trimestral del Museo de Arte Moderno*, núm. 17 (Primavera 1978): 19-20.

7— Véase Rita Eder, “El Cuerpo y el espejo: ansiedades en la autorepresentación”, En *Puntos Ciegos—Blind Spots*, SITAC VIII (Memorias del Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo), Patronato de Arte Contemporáneo A.C. (PAC), 2011: 52-64

subjetividad, constituyendo un sistema de participación donde la obra suponía un impacto inmediato con su público.

Un segundo eje, “Hacia una sinergia del cuerpo y el video”, busca ofrecer elementos para pensar la noción de videodanza en Weiss. En videos como *Ciudad-Mujer-Ciudad*, *Videodanza en Xochimilco* o *Videodanza Viva Videodanza*, Weiss logró fusionar el recurso del video con el cuerpo en movimiento, inscribiendo una permanencia en lo que se tenía por un acto acotado a una temporalidad específica. Sus videodanzas no son un registro de la acción, ellas son la obra, se liberan de la naturaleza ajena que en ocasiones implica el acto de registrar para dar lugar al despliegue de historias contadas por el cuerpo, donde la narrativa se construye a partir de movimientos y gestos.

Finalmente, el tercer núcleo, “Ensayos documentales”, reúne una selección de obras que nos permiten ver el modo en que la cámara constituía para Weiss un medio para experimentar con la realidad. Las obras aquí presentes pueden comprenderse como ejercicios donde, más que formular una suerte de economía de la imagen en movimiento con el fin de construir narrativas concretas en torno a una cuestión, buscan realizar exploraciones visuales para hacer contacto con su entorno, definiendo las narrativas de una forma estrictamente subjetiva.



Pola Weiss Teleasta. Folleto impreso para la exposición—Printed booklet
for the exhibition "Nuevas tendencias", 1978

Pola Weiss: Matters of a Teleaste¹

ALINE HERNÁNDEZ
BENJAMIN MURPHY

1— [Pola Weiss's coining of the Spanish word *teleasta* is a neologism, derived from the word *cineasta*, or filmmaker, sometimes rendered in English by the French loan word *cinéaste*. I have therefore imported the cognate French form here, in keeping with Weiss's own playfulness with the conventions of her mother tongue.]—Trans.



Retrato Cíclope de Pola Weiss—Cyclops portrait of Pola Weiss, 1987

“Television is the mother of video... It is proper, then, to conceive of a television art, an art television, televisual art, or as I have decided to name my productions, thanks to their mass communication capacity, *arTV*.¹

So declared Pola Weiss in 1978, in an article published for a special issue of the magazine *Artes Visuales* dedicated to the theme of video art. And it was with this declaration, written at a time when video was just taking shape as a new artistic medium in Mexico, that Weiss outlined one of the projects that would define her videographic production for the next fifteen years. Taking a position regarding the predominant articulation of video art as a hermetic medium focused on psychological exploration and absorbed with the artist's own ego, Weiss proposed a different conceptualization of video oriented toward a negotiation between its intimate and personal aspects on the one hand, and its undeniable relationship to the mass media and the public sphere that these implied on the other. Through this negotiation, Weiss developed an artistic practice based on broadcast television as a conceptual model responding to a quest to bring art to a larger public, a public that was not necessarily a part of the gallery, museum, and cultural event circuits, which thus involved various sectors of culture by re-proposing the public role of artistic practice. In the same way, Weiss could appeal to an opening of the visibility of art through the reach that television made possible, without thereby appealing to the condition of reality simulated by television nor, in many cases, to the cinema in its most conventional form, and without acceding ingenuously to the unilateral circuit of public discourse offered by television in its most commercial form.

It was by way of this integration of the formal structure of video and the rhetorical and conceptual operations of television that Weiss managed to trace connections between both media, with the aim not only of exploring the possibilities offered by said connections, but also of re-proposing the *uses* to which they were conferred and the possibilities that these provided, with the purpose of assuming a more direct

1— Pola Weiss, “La TV te ve,” *Artes Visuales: Revista Trimestral del Museo de Arte Moderno*, no. 17 (Spring 1978): 19-20.

relationship with art, and further with life. This inter-media role is thus the basis of Pola Weiss' reputation as a pioneer of video art in Mexico. Weiss sought to establish a sort of phenomenology of intersubjective interaction, using the possibilities of the televisual broadcast of video to inaugurate an art "of present sensations"² that would institute a vital link between the artist and her spectators in real time and space, but which would lack any pretense of the sense of veracity that characterized the mass media. The purpose of distancing herself from cinema's or television's demarcation of reality led her to propose an art of emotions, a lyrical artistic practice marked by an oscillation between personal and idiosyncratic references and the thematization of the encounter with the Other.

It is because of this relationship between bodily experience and public medium that her videos, graphic works, and diaries become a system of sensations and thoughts, laid out in order to be inhabited. The diverse games that Weiss succeeded in articulating with her own image, games where the artist appeared to be constantly duplicated, refracted, and fragmented both inside and outside the screen, appear as the point to be explored in order to understand the meaning of reproduction. In many of the extant images of Weiss, she appears simultaneously as the subject who produces images, as well as the object of the image,³ a situation that once again alludes to her quest to deny the reality brought about by the cinematic or televisual image, and at the same time to involve the spectator in an event of *affective participation* that would not aim to eliminate the subjective condition that characterizes it. It is thus that she sets off what Edgar Morin defines as the mechanism of projection-identification, where "to the extent that we identify the images on the screen with real life, our projection-identifications peculiar to real life are set in motion."⁴ Weiss's constant attempt to articulate and

2— Ibid.

3— In her famous "videodance" performances, Weiss would dance in front of the public, carrying her Sony Portapak camera on her shoulder and using it to record the reactions of her spectators, while the whole spectacle would be recorded on another, fixed camera that was situated off stage.

4— Edgar Morin, *The Cinema, or The Imaginary Man*, trans. Lorraine Mortimer, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2005: 91.

animate these projection-identifications within the frame of the intersubjective interaction of the public sphere constituted perhaps her most original contribution both to video art and to the medium of television. As Weiss herself explained, “with video I attempt to express everything that television hides, using its own technique, just in a contrary way, once more opening up a communicative exchange of stimulus-response... A new kind of vision of the world is produced.”⁵

Taking its title from the eponymous article written by the artist in 1978, the exhibition *POLA WEISS: La TV te ve*⁶ does not aspire to the status of a retrospective, instead aiming to be an exercise in accounting for some of the main thrusts that guided Weiss’ creative processes, namely, the interrogation and problematization of the dichotomies between the event and its audiovisual documentation, between body and technology, and finally between subject and object. This process of questioning is latent in the tight link she generated with her camera, and is in turn demarcated by the notion of the *teleaste* under which Weiss inscribed herself. In this way, the present show represents a double effort: on the one hand it seeks to separate itself from interpretations centered on narcissism that have characterized many of the postures taken by theorists and art historians who have written about Weiss,⁷ and on the other, it seeks to foster a reading that would delve more deeply into the way in which Weiss took the conceptual resource of television and turned it into a formal element, conceiving, consequently, of an art guided by a double logic of communicating and exploring her own subjectivity, constituting a participatory system in which the work assumed an immediate impact on its public.

—

5— Pola Weiss, “El video como posibilidad contestataria de la comunicación social.” Unpublished essay. Doc. 440, Fondo Pola Weiss, Centro de Documentación *Arkheia*, MUAC, UNAM.

6— Pola Weiss, “La TV te ve,” *Artes Visuales: Revista Trimestral del Museo de Arte Moderno*, no. 17 (Spring 1978): p. 19-20 [Translating the title of Weiss’s article —“TV sees you” —strips it of its pun: in Spanish the abbreviation “TV” is pronounced the same as the words “te ve.” —Trans.]

7— See Rita Eder, “El cuerpo y el espejo: ansiedades en la autorepresentación,” paper presented at *Puntos Ciegos—Blind Spots. SITAC VIII (Memorias del Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo)*, Patronato de Arte Contemporáneo A.C. (PAC), 2011: 52-64

A first cluster of works within the show, *Pola Weiss: The Unfolding of a Teleaste*, explores the central place occupied by the television in Weiss's artistic practice, seeking to understand the diverse ways in which she utilized the operations of the mass medium to modify and expand the horizons of video art. Through texts, posters, and other materials that Weiss produced over the course of her career, which now make up a large part of the Fondo Pola Weiss, it delves into the various positions that television occupied in the artist's thought, from conceptual model or rhetorical tool to a real, established network for promoting public knowledge of her work. A second axis, "Towards a Synergy of Body and Video", seeks to offer resources to examine the notion of videodance in Weiss. In videos like *Ciudad-Mujer-Ciudad* [City-Woman-City], *Videodanza en Xochimilco* [Videodance in Xochimilco] and *Videodanza viva videodanza* [Videodance Long Live Videodance], Weiss managed to fuse the device of video with the moving body, inscribing a permanence in an act usually bound to a specific temporality. Her videodances are not a record of her actions, they are the work of art, they free themselves from the removal that is occasionally implied by the act of recording, in order to unfold stories told by the body in which narrative is constructed through movements and gestures.

Finally, the third section, "Documentary essays", gathers a selection of works that offer a glimpse into the process through which the camera, for Weiss, became a medium for experimenting with reality. The works here presented can be understood as exercises which, rather than formulating a sort of economy of the moving image in order to build concrete narratives around a certain issue, seek to make visual explorations that make contact with their environment, defining narratives in a strictly subjective manner.



La TV te ve¹

POLA WEISS

1— Publicado en *Artes Visuales: Revista Trimestral del Museo de Arte Moderno*, núm. 17 (Primavera, 1978): 19-20. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.



POLA WEISS, Collage, s.f.—n.d.

“La gran virtud de la visión no sólo consiste en que se trata de un medio altamente articulado, sino en que su universo ofrece una información inagotablemente rica sobre los objetos y los acontecimientos del mundo exterior. Por tanto, la visión es el medio primordial del pensamiento”

RUDOLF ARNHEIM

“Hay que considerar el arte como el modo más perfecto de expresión que ha logrado la humanidad”

HERBERT READ

Está ampliamente reconocido que una de las expresiones del siglo XX es el lenguaje visual. La información visual vino a ocasionar una alteración radical en los sentidos del hombre. La realidad sensorial y racional transformó al hombre y lo revolucionó. La TV, como uno de los más grandes representantes de este acontecimiento, irrumpe de manera impactante en la vida cotidiana, permitiendo así, la apertura a un campo ya casi olvidado por el hombre: la percepción. No obstante, el fenómeno de la imagen televisiva ha establecido relaciones directas mucho más amplias con otros conceptos del conocimiento, como son los sistemas de producción, los económicos y políticos, la ideología de la simulación, la implantación de una “comunicación que incomunica”, la producción de neurosis sociales, y sobre todo, una televisión como antecedente histórico del automatismo en la civilización.

Retomar todos esos aspectos para un análisis sería encaminar una polémica más, y caer nuevamente en teorizaciones socio-políticas que desviarían el objetivo primordial de este escrito. Perfilemos un poco más. Mucho se ha discutido acerca de la función de este medio; se ha dicho por ejemplo que es meramente un “servicio” y que dista mucho de convertirse en un “género” como lo han logrado básicamente el cine, el teatro, o la poesía lírica (Umberto Eco), sin embargo, estas afirmaciones plantean una televisión bajo los mismos patrones utilizados desde su nacimiento, incapacitándola a desarrollar su potencial eminentemente perceptivo y, por lo tanto, creador.

Paralelamente, ha habido una constante en no otorgarle a la televisión sus triunfos técnico-artísticos y, por ende, la implementación de un lenguaje propio, muy

exclusivo de esta electrónica audiovisual. Ernst Fisher nos dice que el arte es un modo de expresión, un lenguaje que puede transmitir un mensaje, destinado no sólo a cambiar el mundo y *hacer magia* sino a *ilustrar y estimular* la acción del pensamiento. Viendo el panorama presentado hasta ahora por la televisión, de ser un producto de intereses comerciales, ajeno a representar una expresión nítida del arte, podemos dar paso entonces, a otra forma de uso. Así nace, con la aparición del equipo amateur de grabación en los años sesenta, el video. La censura ya no era un obstáculo más; se dio, pues, un enfoque nuevo a estas video-producciones, se implantó otra ética, otra estética, surgió el video arte.

Es así como apareció *Nuevo Ojo*, que no vería precisamente sino que ofrecería panoramas vistos por otros ojos, con diferentes interpretaciones, en otros lugares, en otros tiempos y espacios. A partir de este planteamiento se descartó la idea de *pasar arte por televisión*, utilizándola como un medio para información histórica del arte.

Si bien, dentro de mi concepción, el video no es una ventana al mundo, pero sí es una puerta a la mente del hombre, es tornar esa visión inteligente en una complacencia estética, o es el grado de lo inesperado o sorpresivo de la obra artística en su proyección como nos plantea Gillo Dorfles (los trabajos de David Cort, Peter Campus o Bill Viola nos ejemplifican con claridad lo anterior).

Sin embargo, no debemos olvidar que la televisión es madre del video, que por sus alcances y posibilidades ha logrado objetivar visualmente el pensamiento del hombre porque sus imágenes tocan estructuras de nuestra sensibilidad profunda no estimuladas regularmente, por las normales percepciones visuales y ni siquiera táctiles; es justo entonces concebir un arte de televisión, televisión de arte, arte televisivo o como yo he decidido nombrar a mis producciones, por su capacidad masiva de comunicación: '*arTV*'.

El *arTV* es una forma de entender este arte visual, no únicamente para museos, centros o galerías que promueven estas obras, sino es el medio masivo de difundir un arte, de propiciar en gran escala transformaciones que conformen a un nuevo hombre; porque es un objetivo de reflexión oportuna y temporal, de este movimiento VIVO lúdico joyciano, del 'action painting electrónico', de la capitalización de sus defectos en *videodefectos*, o de la programación consciente

de la “emoción estética”, según Max Bense. Es para mí, entonces, el arte de las sensaciones presentes.

Así, mientras los organismos e instituciones de la cultura o las “bellas artes” no decidan prestarle atención a este nuevo fenómeno de expresión (“Cuanto más grande es la audiencia, mayor es la vigilancia del poder económico-político”. Margarita D’Amico), el video arte en México estará regido por todo un matiz subdesarrollista y mediocre. Que bien puede ser un producto cultural de nuestra evolución en la era electrónica y no solamente se convierta en un objeto de uso al alcance de grupos privilegiados o elitistas que costeen sus obras. Demos rienda suelta a la creación, a la movilización de estos centros perceptivos tan necesarios que rompan con la crisis frente a la automatizada y alienada visión del hombre actual.

El hombre de hoy
ya es un hombre cósmico

La imaginación ha
transformado su realidad

TIENE UN INSTRUMENTO MAS

arte

tv

‘arTV’

TV Sees You¹

POLA WEISS

1— Published in *Artes Visuales: Revista Trimestral del Museo de Arte Moderno* núm. 17 (Primavera, 1978): p. 19-20. Fondo Pola Weiss, Centro de Documentación *Arkheia*, MUAC, UNAM. [The translation of this title loses Weiss's pun: in Spanish, the abbreviation "TV" is pronounced the same as the words "*te ve*"—Trans.]



Postal impresa—Printed postal, 1983

“The great virtue of vision is that it is not only a highly articulate medium, but that its universe offers inexhaustibly rich information about the objects and events of the outer world. Therefore, vision is the primary medium of thought.”

RUDOLF ARNHEIM¹

“Art must... be recognized as the most certain mode of expression which mankind has achieved.”

HERBERT READ²

It is widely recognized that one of the twentieth century's expressions is visual language. Visual information brought about a radical alteration in man's senses. Sensory and rational reality transformed man, revolutionizing him. TV, one of the greatest representatives of this event, erupted strikingly into everyday life, thus allowing an opening onto a field now almost forgotten by man: perception. Nevertheless, the phenomenon of the televisual image has established much broader direct relationships with other of knowledge's concepts, such as systems of production, economic and political concepts, the ideology of simulation, the implantation of a “communication that shuts off communication,” the production of social neuroses, and especially television as an historical ancestor of automatism in civilization.

To take all these aspects up for analysis would be to set off on yet another polemic, and to fall once again into a socio-political theorizing that would take this text on a detour away from its primary objective. Let us define things a bit further. Much has been said about the function of this medium. It has been said, for example, that it is merely a “service” and that it is a long way from becoming a “genre,” as film, theater, or lyrical poetry has managed to do (Umberto Eco). Nevertheless, these assertions posit television under the same patterns used since its birth, rendering it incapable of developing its eminently perceptive and therefore creative potential.

—

1— Rudolf Arnheim, *Visual Thinking*, Berkeley, University of California Press, 1969, p. 18.

2— Herbert Read, *Art and Society*, New York, The Macmillan Company, 1937, p. XVIII. [The unidentified Spanish translation of Read cited by Weiss, possibly the Editorial Península edition of 1970, renders “certain” as “perfect.”—Trans.]

Another constant, in parallel with this, has been to deny the technical-artistic triumphs of television, and consequently the implementation of a language proper and very much exclusive to this audiovisual electronics. Ernst Fisher tells us that art is a mode of expression, a language that can transmit a message, fated not just to change the world and *make magic*, but to *illustrate* and *stimulate* the action of thought. Looking at the panorama presented thus far by television, from being a product of commercial interests, foreign to representing one of art's sharp expressions, we can then take a step toward another form of use. Thus is born, with the appearance of amateur recording equipment in the 1960s, video. Censorship was no longer another obstacle. There was then a new focus on these video productions, another ethic was implanted, another aesthetic. Video art emerged.

Thus appeared *Nuevo Ojo* [*New Eye*], which would not exactly see, but instead offer panoramas seen by other eyes, with different interpretations, in other places, in other times and spaces. In the wake of this approach, the idea of *transmitting art through television*, of using it as a medium for art historical information was discarded.

Although video, in my view, is not a window onto the world, it *is* a door to man's mind, it *does* turn that intelligent vision into aesthetic complacency, or it *is* the degree of the unexpected or the surprising part of the artistic work in its projection, as Gillo Dorfles tells us. (The works of David Cort, Peter Campus or Bill Viola clearly exemplify as much.)

Nevertheless, we must not forget that television is the mother of video, which, thanks to its reach and its possibilities, has managed visually to objectify man's thought because its images touch structures of sensibility deep within us, not regularly stimulated by normal visual nor even tactile perceptions. It is proper, then, to conceive of a television art, an art television, televisual art, or, as I have decided to name my productions, thanks to their capacity for mass communication: '*arTV*.'

ArTV is a way of understanding this visual art, not just for museums, centers, or galleries that promote these works, but rather as the mass medium for broadcasting an art, for fostering large scale transformations that would shape a new man. Because it is an objective of timely, and temporal

reflection, of this LIVING, ludic, Joycean movement of ‘electronic action painting,’ of the capitalization of its defects into *videodefects*, or of the conscious programming of “aesthetic emotion,” according to Max Bense. For me, then, it is the art of present sensations.

Thus, as long as the organs and institutions of culture or “fine arts” opt not to pay attention to this new phenomenon of expression (“The bigger the audience, the greater the surveillance of politico-economic power.” Margarita D’Amico), video art in Mexico will be dominated by a whole underdeveloped, mediocre cast. It could well serve as a cultural product of our evolution in the electronic age, and not just become an useful object within reach of privileged or elitist groups that fund their works. Let us give free rein to creation, to the mobilization of these perceptive centers, so sorely needed, that break with the crisis facing the automatized and alienated vision of man today.

Today’s man
is now a cosmic man

Imagination has
transformed his reality.

HE HAS ANOTHER INSTRUMENT

art

tv

‘arTV’

POLA WEISS

(Ciudad de México, 1947-1990). Artista experimental considerada como una de las pioneras del videoarte en México. Realizó estudios en Ciencias de la Comunicación en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, donde comenzó a experimentar con video. Como estudiante, se mantuvo activa en el campo de la industria televisiva, el cual la llevó a su primer acercamiento con el videoarte mientras realizaba una investigación sobre la televisión artística en la BBC de Londres, la VPRO de Holanda, la Ofrateme de París y la RAI de Italia.

En 1977 participó en el IX Encuentro Internacional de Video en el Museo Carrillo Gil, representando a México con el video *Flor Cósmica* (1977). A partir de ese momento, Weiss seguiría participando en diversas muestras.

Su producción se caracterizó por ser de corte experimental. Muchos de sus videos incluyeron distintas técnicas: alteraciones cromáticas y estéticas psicodélicas. Fue una de las primeras en romper con las formas de representación al integrar la cámara como parte de su cuerpo, logrando que en muchas ocasiones, la lente encarnara su movimiento corporal. En 1987, recibe un homenaje en Montbeliard, Francia. Algunos de sus videos más importantes son: *Mi Co-Ra-zón*, *Eclipse*, *Merlín*, entre otros. Weiss introdujo nociones como ArTV, video danza y teleasta para explicar algunas de las obras que realizó.

BIOGRAPHICAL SKETCH

POLA WEISS

(Mexico City, 1947-1990). Was an experimental artist and pioneer of video art in Mexico. She completed undergraduate studies in Communications Sciences at the UNAM, where she began to experiment with video, which later became her most important medium of artistic work. As a student, she was active in the television industry, collaborating on scripts for television and documentaries, an experience that would influence her in the future.

In 1977, she participated in the 9th International Video Art Festival that took place in Mexico City at the Museo de Arte Carrillo Gil, with her video *Flor Cósmica* (1977). From that moment on, Weiss continued to participate in several Art Festivals.

Her production was characterized by its experimental look. Many of her videos included different techniques: chromatic alterations and psychedelic aesthetics. She was one of the first to break with the forms of representation by integrating the camera as a part of her body, on many occasions succeeding in having the lens incarnate her bodily movement. In 1987, she was paid homage in Montbeliard, France. Some of her most important videos are *Mi Co-Ra-zón* and *Merlín*, among others. Weiss introduced notions like ArTV, video dance and teleaste to explain some of the works that she produced.

CATÁLOGO

CATALOGUE

Todas las piezas que se enlistan en el presente catálogo forman parte del Fondo Pola Weiss. Centro de documentación *Arkheia*, MUAC-UNAM. Aquellos casos en los que no se acredite la autoría de la obra obedece a que se desconoce el origen de la misma.

All the pieces listed in this catalog are part of the Fondo Pola Weiss at the Centro de Documentación *Arkheia*, MUAC-UNAM. The authorship of all works uncredited herein is unknown.

MATERIAL DOCUMENTAL—DOCUMENTARY MATERIAL

1. XI Encuentro de Videoarte en el Museo Carrillo Gil, 1977

2 folletos impresos—2 printed booklets

Medidas variables—Variable dimensions

2. POLA WEISS

“La TV te ve—TV sees you”, *Artes Visuales: Revista Trimestral del Museo de Arte Moderno*, núm. 17, Primavera, 1978: 19-20

3. arTV, 1978

Cartel impreso para presentación—Printed poster for presentation

46 × 33.5 cm

4. Pola Weiss Teleasta—Pola Weiss. Teleaste, 1978

Cartel impreso—Printed poster

21.5 × 22 cm

5. Pola Weiss. Teleasta—Pola Weiss. Teleaste, 1979

Invitación impresa a la exposición en—Printed invitation for the exhibition at Galería Pecanins

3.5 × 19 cm

6. Festival Internacional de Arte de Performance en el marco de la Bienal de Venecia—in the framework of the Venice's Biennial, 1979

Cartel, programa y folleto impreso—Printed poster, program and booklet

Medidas variables—Variable dimensions

7. RONALD FISCHER

Recorte de prensa sobre performance en la Bienal de Venecia de Pola Weiss—Press clipping about the performance in Venice Biennial, 1979
28 × 21.4 cm

8. *Somos mujeres—We are women*, 1979

Postal impresa—Printed postcard
9.2 × 14 cm

9. *Ciudad-Mujer-Ciudad—City-Woman-City*, 1979

3 postales impresas—Printed postcards
9.2 × 14 cm

10. *Fildocuments*, 1979

Invitación impresa para la exposición en el—Printed invitation for the exhibition at the Center Georges Pompidou Programmation cinéma
21 × 10.5 cm

11. *The Art of Performance*, 1979

Folleto impreso—Printed booklet
30 × 22 cm

12. JEAN PAUL FARGIER

“Pola Weiss”, *Cahiers du cinema*, 1980, Francia: 69-71
28 × 21.5 cm

13. RAPHAËL BASSAN

“Les Vidéos de Pola Weiss”, Canal, 1980, Francia: 15
28 × 21.5 cm

14. Pola Weiss teleasta presenta Videodanza a dos tiempos Videoarte-Performance *La Venusina renace y Reforma*—Pola Weiss teleaste presents Videodance in two times Videoart-Performance *The Venutian is Reborn and Reforma*, 1980

Folleto impreso—Printed booklet
22 × 44 cm

15. Presentación en el—Presentation at the Auditorio Nacional, 1980

Folleto impreso—Printed booklet
44.5 × 21 cm

16. *ExtraPolación—ExtraPolation*, 1981

Cartel impreso para presentación en la—Printed poster for the presentation at Galería Chapultepec
23.3 × 11.8 cm

17. LETICIA OCHARÁN

“Pola Weiss, Teleasta. ¡COOORRE VIDEOTAPE”, *El Heraldo de México*, 30 agosto 1981
21.5 × 28 cm

18. Exposición de Pola Weiss en los Países Bajos—Pola Weiss exhibition in Netherlands, 1981
Cartel impreso—Printed poster
70 × 46 cm

19. “Los extraños y se interPola”, *Tiempo Libre*, 1981, México: 19
Anuncio de presentación antológica—Retrospective presentation advertising
28 × 21.5 cm

20. TOUSSAINT, FLORENCE

“Televisión. Video Arte”, *Proceso*, 29 Marzo 1982, México: 55-56
27.5 × 21 cm

21. Performance en el—at the Museo de Arte Moderno, 1982
Programa impreso—Printed program
21.5 × 22 cm

22. Presentaciones de Pola Weiss en Europa—Pola Weiss’ presentations in Europe, 1983
Folleto impreso—Printed booklet
17.2 × 22.5 cm

23. Festival VIDEOSUD, Association Culturelle Franco-Latino-Américaine, Francia, 1983
Programa y folleto impresos del festival—Printed program and booklet for the festival
28 × 21 cm

24. Presentación desconocida en la Bienal de Venecia—Unknown presentation at the Venice’s Biennial, 1984
Postal impresa—Printed postcard
9.1 × 14 cm

25. *Mi ojo es mi corazón—My eye is my heart*, 1985

Folleto impreso—Printed booklet

33.5 × 22.5 cm

26. *La Vie Ouvrière*, Francia, 1986

Fotocopia de sección cultural de revista—Photocopy cultural magazine section

28 × 21cm

27. “Rétrospective Pola Weiss. Vidéo à la mexicaine”, *Tribune de Genève*, 1986, Suiza

28.5 × 21 cm

28. “Video, les 17 et 18 octobre à St-Gervais. Retrospective Pola Weiss, artiste mexicaine”, *Journal de St. Gervais, Maison des jeunes et de la culture de Geneve*, 15 de octubre 1986, Ginebra

29.5 × 21 cm

29. POLA WEISS

Instalación: *2 Mi Ojo es mi corazón*—Installation: *2 My Eye is my Heart*, 1987

Manuscrito con recortes—Manuscript with clippings

28 × 21.5cm

30. POLA WEISS

Los Planetas—The Planets, 1989

Proyecto manuscrito de trabajo—Manuscript project

28 × 21.5 cm

31. *Memoria de Papel*, México, 1992

Revista impresa—Printed magazine

30.5 × 22 cm

32. POLA WEISS

Ensayo inédito sobre la televisión—Unpublished essay about the television, s.f.—n.d.

Mecanuscrito—Typescript

27.7 × 21 cm

33. *Teleasta presenta: Videoperformance—Teleaste presents: Videoperformance*, s.f.—n.d.

Invitación impresa a exposición—Printed invitation for the exhibition at Museo Universitario del Chopo

21 × 13.6 cm

34. *La Venusina renace y Reforma—The Venusine is Reborn and Reforma*, s.f.—n.d.

Reseña del video que se presentó en la explanada del Auditorio Nacional—Typing review about the video presented at the Auditorio Nacional esplanade

Mecanuscrito—Typescript

28 × 21 cm

35. POLA WEISS

Esto es video arte—This is Video Art, s.f.—n.d.

Manuscrito—Manuscript

21.5 × 14 cm

36. CELIA HALVAS BEGOVICH

¿Qué es el Video Arte?—What does the Video art is?, s.f.—n.d.

Recorte de prensa—Press clipping

28 × 21.5 cm

37. CARDONA PATRICIA

“La fusión de video y danza define las obras de Pola Weiss: expondrá en el—The Video and Dance Fussion Define the Pola Weiss’ Works: She is exhibiting at the Centro George Pompidou”, *Uno Más Uno*, México, s.f.—n.d.

25.5 × 20 cm

FOTOGRAFÍA—PHOTOGRAPHY

38. Documentación del performance en Venecia—Documentation of the performance in Venice, 1979

Hoja de contacto—Contactsheet

19.5 × 25 cm

39. Documentación de performance desconocido afuera del—Documentation of an unknown performance outside of the Auditorio Nacional, 1980

5 fotografías—photographs

Medidas variables—Variable dimensions

40. Documentación de performance desconocido—Documentation of an unknown performance, 1982

Hoja de contacto—Contactsheet

19.8 × 25 cm

- 41.** Pola Weiss en la televisión, y otras imágenes personales—at the television, and other personal images, s.f.—n.d.
Hoja de contacto—Contactsheet
20.4 × 25.7 cm
- 42.** Ensayo de danza—Dance rehearsal, s.f.—n.d.
2 Hojas de contacto—Contactsheet
Medidas variables—Variable dimensions
- 43.** Pola Weiss con leotardo en su departamento de General Anaya, con su cámara y un tapiz de autos antiguos—wearing a leotard at her General Anaya apartment, with her camera and an old car tapestry, s.f.—n.d.
Hoja de contacto—Contactsheet
25.4 × 20.4 cm
- 44.** Pola Weiss con cámara al hombro, bailando en un estudio y, posiblemente acompañada de sus alumnos o compañeros en un foro de televisión—with camera on her shoulder, dancing at her studio and probably with her pupils or her colleagues at a television forum, s.f.—n.d.
Hoja de contacto—Contactsheet
25.3 × 20.2 cm
- 45.** Pola Weiss desnuda—naked, s.f.—n.d.
Hoja de contacto—Contactsheet
20 × 25.5 cm
- 46.** Pola Weiss con vestido oscuro y bailando—with dark dress and dancing, s.f.—n.d.
Hoja de contacto—Contactsheet
20.4 × 25.2 cm
- 47.** Documentación de performances desconocidos—Documentation of an unknown performances, s.f.—n.d.
Medidas variables—Variable dimensions
- 48.** Pola Weiss bailando de espaldas a la cámara, en posición de ballet y frente a un espejo en el jardín de la casa de Polito—dancing back to the camera, in ballet position in front of a mirror in the garden of Polito's house, s.f.—n.d.
9 × 13.9 cm

49. Pola Weiss mirando a la cámara con la falda amplia en un giro—looking the camera with a full skirt in a roll, s.f.—n.d.
9.9 × 8.8 cm

50. Pola Weiss en una pose de baile—in dance position, s.f.—n.d.
9.8 × 8.5 cm

51. FERNANDO MANGINO

Pola Weiss con el cabello sobre el rostro, semiflexionada y con la cámara entre las manos—with the hair at her face, semiflex and with the camera in her hands, s.f.—n.d.
8.9 × 12.1 cm

52. FERNANDO MANGINO

Pola Weiss con pantalón negro y botas café toca con las manos la cámara en el suelo—with black pants and brown boots touches the camera on the floor, s.f.—n.d.
12.4 × 9 cm

53. *La Venusina renace y Reforma. Retrato—The Venusian Reborns and Reforma. Portrait*, s.f.—n.d.

Pola Weiss bailando con mallas y un vestido blancos durante su presentación afuera del—dancing with a white tight and dress during her presentation outside of the Auditorio Nacional
8.9 × 12.7 cm

54. Pola Weiss con leotardo de leopardo y medias de red, en cuclillas, toma la cámara y se graba a sí misma—wearing a leopard leotard and net tight, squat, takes the camera and records herself, s.f.—n.d.
12.4 × 9 cm

55. Pola Weiss con vestido negro, danzando con brazos y piernas extendidos—wearing a black dress, dancing with arms and legs extended, s.f.—n.d.
17.8 × 12.8 cm

56. Pola Weiss desnuda mirando por la ventana, con cámara al hombro—naked looking to the window, with camera on her shoulder, s.f.—n.d.
12.7 × 8.8 cm

57. Ruinas arqueológicas de—Archeological ruins of Palenque,
s.f.—n.d.

5 fotografías—photographs

Medidas variables—Variable dimensions

58. Ruinas arqueológicas de—Archaeological ruins of Machu
Pichu, s.f.—n.d.

2 fotografías—photographs

Medidas variables—Variable dimensions

59. Pueblo e iglesia—Town and church, s.f.—n.d.

12.6 × 8.8 cm

VIDEOS

60. POLA WEISS

Todavía estamos aquí—We are still here, 1971-1979

Video 3/4 transferido a MP4—³/₄ video transferred to MP4
11'39"

61. POLA WEISS

Flor Cósmica—Cosmic Flower, 1977

Video 3/4 transferido a MP4—³/₄ video transferred to MP4
14'43"

62. POLA WEISS

Ciudad-Mujer-Ciudad—City-Woman-City, 1978

Video 3/4 transferido a MP4—³/₄ video transferred to MP4
18'

63. POLA WEISS

Entrevista en Venecia—Interview at Venice, 1979

Video 3/4 transferido a MP4 / ³/₄ video transferred to MP4
10'09"

64. POLA WEISS

Videodanza Viva Videodanza—Videodance Live Videodance, 1979

Documentación del performance en—Documentation of the per-
formance at Arte Performance Venecia 79

Video 3/4 transferido a MP4—³/₄ video transferred to MP4
12'41"

65. POLA WEISS

Videodanza en Xochimilco—Videodance at Xochimilco, 1979

Video 3/4 transferido a MP4—¾ video transferred to MP4
3'

66. POLA WEISS

Autovideato, 1979

Video 3/4 transferido a MP4—¾ video transferred to MP4
18'09"

67. POLA WEISS

Fin Venusina renace y Reforma. Retroalimentación—End Venusina is Reborn and Reforma. Feedback, 1980

Video 3/4 transferido a MP4—¾ video transferred to MP4
19'

68. POLA WEISS

Sol o águila—Sun or Eagle, 1980

Video 3/4 transferido a MP4—¾ video transferred to MP4
12'50"

69. POLA WEISS

Santa Cruz de Tepexpan—Saint Cross of Tepexpan, 1980

Video 3/4 transferido a MP4—¾ video transferred to MP4
12'52"

70. POLA WEISS,

arTVeing, 1982

Video 3/4 transferido a MP4—¾ video transferred to MP4
18'

71. POLA WEISS

Mi Corazón—My Heart, 1986

Video 3/4 transferido a MP4—¾ video transferred to MP4
10'

72. POLA WEISS

Tomas afuera del Pompidou—Shots outside of the Pompidou,
s.f.—n.d.

Video 3/4 transferido a MP4—¾ video transferred to MP4
16'58"

CRÉDITOS DE EXPOSICIÓN

EXHIBITION CREDITS

Curaduría—Curatorship

Aline Hernández

Benjamin Murphy

Investigación y catalogación del Fondo Pola Weiss—

Research and catalogation

Edna Torres

Centro de documentación *Arkheia*—

Documentary Center *Arkheia*

Pilar García

Ana Romandía

Eloisa Hernández

Coordinador de producción museográfica—

Production Coordination

Joel Aguilar

Benedeta Monteverde

Cecilia Pardo

Salvador Ávila Velazquillo

Programa pedagógico—Teaching Program

Pilar Ortega

Muna Cann

Ignacio Plá

Coordinación de colecciones—Collections Coordination

Julia Molinar

Elizabeth Herrera

Juan Cortés

Claudio Hernández

Coordinación de procuración de fondos—

Foundraising Coordination

Gabriela Fong

Josefina Granados

María Teresa de la Concha

Coordinación de comunicación—Communication Coordination

Carmen Ruíz

Francisco Domínguez

Ana Cristina Sol

Ekaterina Álvarez

Curador en jefe—Chief Curator

Cauhtémoc Medina

AGRADECIMIENTOS

ACKNOWLEDGEMENTS

El Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, agradece a las personas e instituciones cuya generosa colaboración hizo posible la muestra de la exposición *Pola Weiss: La TV te ve*.

The Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, wishes to thank the people and institutions whose generous assistance made possible the exhibition *Pola Weiss: TV Sees You*.

Juan José Díaz Infante, Mario Ficachi, Roberto Galicia, Angélica Hernández, Úrsula Hernández, Ximena Herrera Reyes, Froylán López Narvaez, Federico Luna, Fernando Mangino, Sarah Minter, Eunice Miranda Tapia, Fernando Osorio Alarcón, Carlos Quezada García, Iván Reynoso, Verónica Ruiz Trejo, Pilar Robledo Balvanera, Ana María Soberón, Edna Torres Ramos, Martín Vela Méndez y Kitzia Weiss.

Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

LA TV TE VE. POLA WEISS se terminó de imprimir y encuadernar el 6 de septiembre de 2014 en los talleres de Offset Rebosán S.A. de C.V., Acueducto 115, col. Huipulco, Tlalpan, Ciudad de México. Para su composición se utilizó la familia tipográfica Linotype Centennial, diseñada por Adrian Frutiger. Impreso en Domtar Lynx de 216 g y Bond blanco de 120 g. La supervisión de producción estuvo a cargo de Periferia Taller Gráfico. El tiraje consta de 1,000 ejemplares.

TV SEES YOU. POLA WEISS was printed and bound in September 6, 2014 in Offset Rebosán S.A. de C.V., Acueducto 115, col. Huipulco, Tlalpan, Mexico City. Typeset in Linotype Centennial, designed by Adrian Frutiger. Printed on 216 g Domtar Lynx and 120 g Bond white paper. Production supervision was done by Periferia Taller Gráfico. This edition is limited to 1,000 copies.

Proyecto apoyado por el Fondo Nacional
para la Cultura y las Artes

