

Pola Weiss, Valie Export y Shigeko Kubota.

*El cuerpo como símbolo,
el videoarte como herramienta*



Pola Weiss, Valie Export and Shigeko Kubota.
The body as a symbol, video art as a tool

Juan Pablo Meneses Gutiérrez

pablo.meneses@uaslp.mx

Universidad Autónoma de San Luis Potosí

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6731-9687>

ARTÍCULO ACADÉMICO

Recibido: 26|02|2025

Aprobado: 19|06|2026

Resumen

Este artículo presenta un estudio comparativo de los procesos creativos, las obras audiovisuales y los contextos históricos de tres artistas pioneras del videoarte: Pola Weiss (México), Valie Export (Austria) y Shigeko Kubota (Japón/Estados Unidos). A partir de un enfoque cualitativo y una metodología de estudio de caso múltiple, se analizan las estrategias artísticas mediante las cuales estas creadoras utilizaron el cuerpo femenino como dispositivo simbólico y el video como herramienta mediática y performativa durante la década de 1970. El análisis integra el estudio formal y discursivo de obras seleccionadas, así como la revisión de archivos y fuentes documentales, con especial énfasis en la Colección Pola Weiss del Centro de Documentación Arkheia (MUAC-UNAM). Desde una perspectiva transnacional, el artículo identifica convergencias y particularidades en el uso del cuerpo, la cámara y los recursos tecnológicos emergentes, situando la obra de Pola Weiss en diálogo directo con las prácticas de Export y Kubota. Como resultado, se propone una relectura crítica del videoarte pionero realizado por mujeres, que cuestiona las jerarquías historiográficas dominantes y reconoce la centralidad de estas prácticas en la consolidación del videoarte como campo expandido dentro del arte contemporáneo.

Palabras clave: Videoarte, Cuerpo Femenino, Performatividad, Archivo, Arte Contemporáneo.



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Atribución/Reconocimiento-No comercial-Compartir Igual
4.0 Internacional

DOI 10.33064/12ais8681

Abstract

This article presents a comparative study of the creative processes, audiovisual works, and historical contexts of three pioneering video artists: Pola Weiss (Mexico), Valie Export (Austria), and Shigeko Kubota (Japan/United States). Drawing on a qualitative approach and a multiple case study methodology, the article analyzes the artistic strategies through which these artists employed the female body as a symbolic device and video as a mediatic and performative tool during the 1970s. The analysis integrates formal and discursive examinations of selected works, as well as the review of archival materials and documentary sources, with particular emphasis on the Pola Weiss Collection at the Arkheia Documentation Center (MUAC-UNAM). From a transnational perspective, the article identifies both convergences and specificities in the use of the body, the camera, and emerging technological resources, situating Pola Weiss's work in direct dialogue with the practices of Export and Kubota. As a result, the article proposes a critical re-reading of pioneering video art produced by women, challenging dominant historiographical hierarchies and recognizing the central role of these practices in the consolidation of video art as an expanded field within contemporary art.

Keywords: Video Art, Female Body, Performativity, Archives, Contemporary Art.

Introducción

*Para mí el cine sería la épica,
la televisión la novela
y el videoarte la poesía.*

PolaWeiss

Durante las décadas de 1960 y 1970, el campo artístico experimentó una transformación profunda que desplazó el objeto tradicional hacia prácticas procesuales, efímeras y experimentales. En este contexto, lenguajes como el performance, el body art y el arte conceptual encontraron en el video una herramienta privilegiada para explorar la relación entre cuerpo, tiempo e imagen, cuestionando los modelos de representación heredados y ampliando las gramáticas visuales del arte contemporáneo.

De manera paralela, las prácticas artísticas desarrolladas por mujeres adquirieron un papel central al articular estrategias críticas que vincularon el arte con el feminismo, la política y la exploración del cuerpo como territorio simbólico y social. En estas propuestas, el cuerpo dejó de operar únicamente como objeto de representación para convertirse en un dispositivo activo de producción de sentido, particularmente en aquellas prácticas que incorporaron el video como medio emergente.

El surgimiento del videoarte en la década de 1970 supuso una expansión de las prácticas artísticas hacia territorios híbridos, donde el cuerpo, la performance y los medios tecnológicos se articularon como lenguajes experimentales dentro del campo expandido del arte contemporáneo (Krauss, 1979; Meigh-Andrews, 2014). En este marco, Pola Weiss (México), Valie Export (Austria) y Shigeko Kubota (Japón/Estados Unidos) desarrollaron, de manera casi sincrónica, propuestas pioneras que situaron el cuerpo femenino en el centro de sus procesos creativos y utilizaron el video como una extensión tecnológica de la experiencia corporal.

No obstante, a pesar de las convergencias temporales, formales y conceptuales entre sus obras, estas artistas han sido estudiadas mayoritariamente desde narrativas fragmentadas o jerarquizadas, en las que la producción latinoamericana suele ocupar un lugar periférico frente a los relatos dominantes del videoarte europeo y estadounidense. En particular, aunque la obra de Pola Weiss ha sido reconocida como fundacional para el desarrollo del videoarte en América Latina, rara vez ha sido analizada en diálogo comparativo con otras pioneras internacionales del medio.

A partir de este problema, el presente artículo plantea la siguiente pregunta de investigación: ¿De qué manera operó el cuerpo como dispositivo simbólico y mediático en las prácticas pioneras del videoarte desarrolladas por Pola Weiss, Valie Export y Shigeko Kubota durante la década de 1970, en distintos contextos geopolíticos?

El objetivo del estudio es analizar comparativamente las estrategias artísticas de estas tres creadoras, atendiendo a sus procesos creativos, al

uso del cuerpo frente a la cámara y a la experimentación con el video como medio emergente. Desde una perspectiva transnacional, el artículo propone una lectura que sitúa la obra de PolaWeiss en un plano de equivalencia conceptual y estética con la de Export y Kubota, cuestionando las jerarquías historiográficas que han marcado el estudio del videoarte.

El aporte de esta investigación radica en articular un análisis comparativo sustentado en el estudio del archivo como eje metodológico, permitiendo comprender la relación entre cuerpo, tecnología y memoria en la configuración de estas prácticas pioneras. El artículo se organiza en cuatro apartados: metodología; análisis de la obra de Pola Weiss; estudio comparativo con Valie Export y Shigeko Kubota; y, finalmente, una discusión de resultados centrada en el cuerpo y el video como ejes articuladores.

Metodología

La presente investigación se desarrolla desde un enfoque cualitativo, con un diseño de estudio comparativo aplicado a prácticas pioneras del videoarte realizadas por mujeres durante la década de 1970. Este enfoque se inscribe dentro del campo de la investigación artística, entendida como una modalidad de producción de conocimiento que se desarrolla a través de prácticas creativas y reflexivas, donde el proceso es tan relevante como el resultado.

Desde esta perspectiva, el análisis de obras de videoarte no se limita a su dimensión formal, sino que considera los contextos de producción, los archivos y los cuerpos implicados como dispositivos epistemológicos. Asimismo, el uso del estudio de caso múltiple permite articular una comparación situada entre prácticas artísticas desarrolladas en distintos contextos geopolíticos, sin perder de vista sus singularidades (Yin, 2018).

La investigación se centra en tres casos de estudio: PolaWeiss (México), ValieExport (Austria) y ShigekoKubota (Japón/Estados Unidos), seleccionadas por su coincidencia temporal, el uso del video como medio principal y la centralidad del cuerpo femenino como eje de sus

procesos creativos. El estudio adopta una metodología de caso múltiple, entendiendo cada práctica artística como una unidad analítica autónoma pero comparable. La comparación no se establece a partir de criterios biográficos, sino a partir de estrategias artísticas y mediáticas compartidas, lo que permite identificar convergencias y particularidades en contextos geopolíticos diferenciados.

El análisis se realiza a partir de un estudio formal y discursivo de obras audiovisuales seleccionadas de cada artista, atendiendo al uso del cuerpo frente a la cámara, la relación entre cuerpo y dispositivo tecnológico, así como a los recursos técnicos y narrativos propios del video emergente. Asimismo, se incorpora la revisión de archivo y fuentes documentales —particularmente en el caso de Pola Weiss, a partir de la Colección Pola Weiss del Centro de Documentación Arkheia (MUAC-UNAM)— como herramienta metodológica para comprender los procesos creativos, las condiciones de producción y las estrategias de circulación de las obras. Estos criterios permiten establecer una comparación transversal que reconoce tanto las convergencias conceptuales como las especificidades contextuales de cada práctica artística.

La selección de obras para esta investigación no sólo atiende a una relación temporal, sino a un vínculo en la conceptualización, la realización técnica y los aspectos temáticos. Las concepciones sobre corporeidad y mediación tecnológica se vinculan en el proceso de producción del video como herramienta, el cuerpo como símbolo y la autorrepresentación como estrategia para crear obras que buscaban acabar con el sexismo y la opresión y exponer la feminidad. En este sentido se abordan las obras *Tap and Touch Cinema / Tapp und Tastkino* (1968), *Body Configurations* (1976), *Auflegung* (1972) y *Action Pants: Genital Panic* (1969) de Valie Export; *Vagina Painting* (1965) y *Nude descending a Staircase* (1976), de Shigeko Kubota y *Flor cósmica* (1977), *Ciudad-Mujer-Ciudad* (1978) y *Mi Co-ra-zón* (1986) de Pola Weiss, al considerar que abonan a esta discusión.

Pola Weiss, pionera del video arte en México

El México de finales de los sesenta y principios de los setenta estuvo marcado por el movimiento estudiantil de 1968, los Salones Independientes y la denominada Generación de los grupos ; fenómenos atravesados por los Conceptualismos que tuvieron una fuerte resonancia en América Latina. Para el arte, influido por movimientos sociales y políticos, fue una época de experimentación, mientras el mundo estaba pendiente de la Guerra Fría.

En el campo del video y medios fílmicos, destacaron “creadoras como Sarah Minter (1953-2016), Silvia Gruner (n. 1959) Ximena Cuevas (n. 1963) y Pola Weiss (1947-1990), quienes generaron propuestas artísticas independientes. Aprovechando la flexibilidad y la intimidad que ofrecen las películas y los videos de Súper 8, exploraron las posibilidades de estos medios para representar una relación distinta entre sujeto y objeto”. (Cordero Reiman et al., 2017). De este modo, Minter, Cuevas, Gruner y Weiss, quien se asumía como teleasta, se consolidaron como pioneras del videoarte.

Si en los años sesenta la utopía de los medios masivos como expansión de las potencialidades corporales planeaba el deseo todavía incluso de una aldea global, el caso de Pola Weiss embona a la perfección al usar el cuerpo y la cámara de video como principal herramienta de creación artística, sin dejar de lado la premisa de que la televisión es la madre del video. “En el campo del videoarte, especialmente en las prácticas desarrolladas por artistas mujeres desde los años setenta, el medio se constituyó como una herramienta crítica para cuestionar las representaciones tradicionales del cuerpo y explorar temas de identidad y subjetividad ligados a las luchas feministas” (Leuzzi, 2023).

La producción artística feminista de la década de 1970 representó una ruptura crítica frente a las estructuras patriarcales que históricamente habían definido la representación de las mujeres en el arte y la cultura visual. En este contexto, Mónica Mayer afirmó que “el arte feminista es una herramienta política efectiva”, entendiendo la práctica artística como

un espacio de transformación social y de cuestionamiento de las relaciones de poder que atraviesan la producción de imágenes (Mayer, 2009). Desde esta perspectiva, muchas artistas feministas recurrieron a estrategias como la performance, el video, el uso del cuerpo y la participación colectiva para evidenciar las desigualdades de género, denunciar la violencia simbólica y generar nuevas formas de representación desde la experiencia femenina. Así, el arte feminista no sólo reformuló las imágenes de las mujeres, sino también las condiciones políticas y culturales desde las cuales dichas imágenes eran producidas y legitimadas.

La producción artística de Pola Weiss se centró en la experimentación con medios como la danza y el videoarte. Hizo de la cámara una extensión de su cuerpo —incluso la llamaba su escuincla y la consideraba su confidente—, explorando sus posibilidades estéticas, tecnológicas, emotivas e incluso orgánicas. Weiss defendía la necesidad de concebir un «arte de televisión, televisión de arte, arte televisivo» y denominó a sus producciones arTV, debido a su «capacidad masiva de comunicación». En términos históricos, su obra se desarrolló durante el proceso de consolidación del video como práctica artística, en el tránsito de las décadas de 1970 y 1980, periodo en el que el medio adquirió reconocimiento institucional y se configuró como un campo expandido del arte contemporáneo, en estrecho diálogo con el performance y el arte conceptual (Baigorri, 2012).

Para Sarah Minter (2008), Pola Weiss fue la primera artista en México que incorpora el vídeo como su herramienta principal de creación, con una conciencia clara del medio. También, fue casi la única representante mexicana del vídeo en foros internacionales en esos años. Algunos otros artistas contemporáneos a ella utilizaron el video esporádicamente, o de manera complementaria en la búsqueda de nuevos lenguajes, Pola Weiss trabajó desde una perspectiva lúdica, abordó los problemas de género, asumió y expuso su propio cuerpo y su intimidad como materia y sujeto de representación, subvirtiendo el rol femenino. Estas fueron algunas de las características que definieron sus temáticas y cuestionaron el lenguaje del propio medio.



Figura 1. *Mi Co-ra-zón* de Pola Weiss (1986), still del video.

Fuente: Elaboración propia a partir de Pola Weiss: *Mi Co-Razón* (Videoarte México, 1986), YouTube.

La construcción simbólica de las piezas de Weiss surge del cuerpo femenino y su dimensión cultural y social. La relación corporal y el espacio público fueron los ejes medulares de su obra, utilizando como referente la psicodelia y recursos como la solarización y el cruce disciplinar entre el video y la danza. El texto como herramienta persuasiva, la poesía, el sonido y los movimientos corporales, son parte intrínseca de su producción artística. “...las constantes eran: su cuerpo, la intimidad, el cuestionamiento del rol femenino, la maternidad, etc. En el abordaje de estas temáticas utilizó blue screen y efectos psicodélicos, muy en boga en ese momento” (Minter, 2008).

Para Weiss el cuerpo femenino se convirtió en un espacio central de producción de sentido, no sólo como representación, sino como agente activo frente a la cámara, cuestionando las estructuras tradicionales de la mirada y la autoría en el arte.



Figura 2. Pola Weiss. *La TV te ve* (2014), MUAC, UNAM, Ciudad de México, vista de la exposición.
Fuente: Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), UNAM

Gabriela Aceves Sepúlveda (2019) plantea una interesante manera de entender las piezas de Weiss. Para ella, la obra de Pola se puede clasificar de la siguiente manera: "extraPOLating" (haciendo que el espectador vea imágenes), "interPOLating" (interrumpiendo al espectador para interrumpir la narrativa) y "POLArizing" (invitándolo a reflexionar sobre lo que vio). Una muestra de esto, son sus videoartes: *Flor Cósmica* (1977), *Mi Corazón* (1986), *Merlín* (1987), entre otros. Solía incluir la participación del público e interpolaba imágenes en las videodanzas y performances que realizaba en espacios públicos, como el que llevó a cabo afuera del Museo de Arte Moderno (s.f.) o en *Papalotl* (1979) y, por último, en *POLArizing*, obra en la que se percibe, se analiza y se completa la pieza a partir del bagaje cultural del público, la forma de percepción y la significación individualizada que le da relevancia a la obra de Weiss.

Weiss, pionera en el uso de video y televisión, superpuso el curvilíneo cuerpo desnudo de una bailarina en colores psicodélicos y movimientos caleidoscópicos constantes paneos en blanco y negro del paisaje urbano, equiparando la explotación ecológica que ha dejado a la ciudad sin suficiente agua y aire fresco con la represión y violencia ejercida sobre el cuerpo de lo femenino, expresado en una voz que grita: "Me estoy moviendo, sintiendo... ¡por qué no me dejas... parar!". (Cordero Reiman et al., 2017).

Video arte. Aproximaciones a las obras de Shigeo Kubota y Valie Export en relación con la obra de Pola Weiss.

En el contexto internacional, otras mujeres como Hannah Wilke, Mary Lucier, Ana Mendieta, Carolee Schneemann, Joan Jonas, Ulrike Rosenbach, Shigeo Kubota y Valie Export expusieron su cuerpo y utilizaron performance y video para realizar sus piezas. Las dos últimas, realizaron sus propuestas creativas casi sincrónicamente —aunque en contextos muy distintos—con la de Pola Weiss.

Disruptivas y disidentes, en diferentes latitudes —Nueva York, Viena y Ciudad de México—, Weiss, Export y Kubota coincidieron temporalmente, (Kubota y Weiss sí se conocieron, incluso se mandaban correspondencia). Shigeo Kubota formó parte de la Vanguardia de Tokio, perteneciente al movimiento Fluxus; Valie Export, fue una de las pioneras en el trabajo multimedia, destacando su trayectoria en la performance y el cine feminista, mientras que Pola Weiss fue pionera del videoarte en América Latina.

Sorprendentemente, el trabajo de estas tres artistas tiene muchas convergencias, pues aportaron valiosas innovaciones en el campo de las artes visuales. La explosión de su proceso creativo ocurrió en los mismos años. En contextos sociales y políticos muy diversos construyeron el imaginario del uso del video como herramienta y extensión de sus trabajos. Emplearon lenguajes, estrategias, soportes y recursos técnicos convergentes y generaron ideas innovadoras, transgresoras y rebeldes.

Su producción coincide con la denominada primera feneración de videoartistas en los años ochenta del siglo XX, en la que destacan nombres como Vito Aconcci, Peter Campus, Bruce Nauman, Joan Jonas, Bill Viola o Gary Hill. En esa época, el video se consolidó institucionalmente, es decir, los museos aceptaron mostrar, difundir y consumir estos productos. A la par, comenzó una digitalización paulatina que terminó por diluir y desvanecer los medios analógicos. Además, el video se empezó a utilizar como soporte en otras estrategias como el performance, generando piezas que tienen la cualidad de no ser únicas.

Para Peter Weibel, este fenómeno forma parte de una tendencia general que va de un arte de la ilusión —arraigado desde el Renacimiento— hacia un arte de la antiilusión, que se gestó a partir de las vanguardias y se consolidó en las líneas experimentales de las décadas de los 50, 60 y 70. Desde la música experimental hasta el body art, pasando por el cine underground, se cuestionan los modelos de representación institucionales y se experimenta con los materiales (el piano, el cuerpo, o la materialidad de la película) como fuentes creativas. En este contexto, la imagen-tiempo se posicionó en diferentes imaginarios, y así ocurrió en el caso de Weiss, Kubota y Export.



Figura 3. *Einkreisung* [Encirclement] (1976) de Valie Export, de la serie *Body Configurations*, fotografía.
Fuente: Valie Export Foundation, Viena. [Archivo oficial de la obra](#)

En el contexto del videoarte de los años setenta, las prácticas de estas tres artistas convergen en la utilización del cuerpo, la tecnología y la imagen electrónica como estrategias críticas frente a los sistemas de representación dominantes de su tiempo. Desde contextos culturales distintos exploraron el video como un medio expandido que permitía cuestionar las estructuras patriarcales, los dispositivos mediáticos y la relación entre percepción, identidad y espacio público. Sus divergencias responden a las particularidades históricas y sociales de cada entorno: Kubota, vinculada al espíritu experimental de Fluxus y a la diáspora

japonesa en Estados Unidos, incorporó una visión híbrida entre escultura, performance y tecnología; Export, desde la radicalidad del Accionismo Vienés y el feminismo europeo, utilizó el cuerpo como confrontación política y crítica a la cultura visual occidental; mientras que Weiss desarrolló en México un lenguaje profundamente sensorial y televisivo, donde el video se relacionó con la danza, la psicodelia y la apropiación crítica de los medios de comunicación masiva.

Shigeko Kubota (Japón, 1937-2015) contribuyó a la trasgresión estética de los años setenta y trasladó al video la idea de performance. La pieza Duchampiana: Nude Descending a staircase (1976) de Kubota, producida con película súper 8mm, transferida a video y utilizando sintetizadores de video, fue una de las primeras video-esculturas; en el mismo año Valie Export, creó su pieza Invisible Adversaries (1977), un filme experimental austriaco y un año después Pola Weiss realizó Flor cósmica (1977). Las coincidencias temporales y formales entre estas obras permiten establecer un diálogo comparativo sobre las exploraciones pioneras del video y el cuerpo.



Figura 4. *Duchampiana: Nude Descending a Staircase* (1976) de Shigeko Kubota, videoescultura.

Fuente: ZKM | [Center for Art and Media Karlsruhe](https://www.zkm.de/en/center-for-art-and-media-karlsruhe).

El arte existe en un flujo de tiempo. En el video, el tiempo fluye cuadro por cuadro. Shigeo Kubota aportó una sensibilidad singular a su extenso cuerpo de esculturas de video, instalaciones multimedia y videos de un solo canal. Fusionando los procesos electrónicos, con referencias históricas y la conexión con la identidad femenina, reformuló la iconografía y las teorías de Marcel Duchamp. Sus cintas de video, muchas de las cuales se basan en imágenes de la naturaleza (nubes, plantas o formaciones rocosas), a menudo son mucho más atractivas y sofisticadas que sus contenedores tridimensionales.

Por el contacto con Jonas Mekas, Kubota se interesó en la curaduría de exposiciones de video en los museos, fue así como conoció a Weiss. Su actividad como curadora de nuevos medios hizo visibles a mujeres videoartistas y fue esencial para el vínculo entre artistas (creadores) japoneses y estadounidenses. Es decir, hacer la fusión entre el arte y la vida, Asia y América, la furia *Duchampiana* y *Levi-Straussiana*, la forma fría y el video caliente. Por su parte, desde 1970, Valie Export, nacida con el nombre Waltraud Lehner (1940, Linz, Austria), produjo «performances de guerrilla» en las que usó su cuerpo como arma para desafiar el *status quo* patriarcal. Estas demostraciones públicas son irreverentes y desafían sin filtro las convenciones sociales de la época, sometiendo su cuerpo ante la mirada ajena, al dolor, al asco o al placer, sin pudor.

La obra de Export explora el feminismo, cuestionando la ideología de género a través de la instalación, el video, la fotografía conceptual, el cine experimental y acciones, entre otras estrategias de producción artística. Pionera del Arte Feminista, su obra converge con la de Pola Weiss, por un lado, en su búsqueda de la identidad y el cuerpo femenino y por otro, en la experimentación y uso del video como parte fundamental en la construcción simbólica de sus piezas artísticas. Ambas fueron pilares del arte creado por mujeres después de la posguerra.

En sus piezas, Valie Export, utiliza el cuerpo para delimitar espacios urbanos, como hizo en *Auflegung* (1972), atravesando su propio cuerpo en el camino, imposibilitando el paso de cualquier vehículo. *Trapez*, de 1974; *Drei Figurationszeichen Drei Körperkonfigurationen* de 1976; *Einfügung* de

1976, son acciones frente a la cámara fotográfica, en las cuales la artista actúa, construye y escenifica para generar registros poéticos—al igual que Pola Weiss lo hace para su cámara de video— y devolver atributos que fueron quitados al cuerpo femenino.



Figura 5. *Erwartung* [Expectation] (1976) de Valie Export, de la serie *Reenactments*, fotomontaje.
Fuente: Valie Export Foundation, Viena. [Archivo oficial de la obra](#)

En el proceso creativo de Export prevalece la idea de que el arte proviene de la vida misma, creando su propia identidad. Su práctica multidisciplinaria busca deconstruir y desafiar al espectador a cuestionar las reglas, códigos y representaciones convencionales del cuerpo femenino, utilizando una fuerte conexión entre cuerpo y símbolo. Su

trabajo posterior, en los años noventa, se encaminó hacia la video escultura y las instalaciones interactivas experimentales, cambiando su producción hacia aspectos más tecnológicos. La relevancia del archivo en estas prácticas no radica únicamente en su función documental, sino en su capacidad para activar nuevas lecturas críticas y procesos de investigación artística a partir de materiales históricos, procesos y memorias corporales (Foster, 2004).

En Shigeko Kubota, obras performáticas como *Vagina Painting* (1965, performance con pincel adherido al cuerpo y pintura sobre papel), presentada durante el *Perpetual Flux Fest* en Nueva York, cuestionaron la tradición masculina del expresionismo abstracto y reformularon la relación entre cuerpo, gesto y tecnología dentro del contexto Fluxus. Por su parte, Valie Export desarrolló acciones de cine expandido y performance como *Tap and Touch Cinema / Tapp und Tastkino* (1968) performance e intervención urbana con dispositivo portátil sobre el torso) y *Action Pants: Genital Panic* (1969, performance y fotografía intervenida), donde confronta directamente la mirada masculina y los mecanismos de control mediático sobre el cuerpo femenino.

En diálogo con estas prácticas, Pola Weiss exploró el video como una extensión corporal y sensorial mediante obras como *Ciudad-Mujer-Ciudad* (1978, video monocal/performace televisiva) y *Mi Co-ra-zón* (1986, video experimental autobiográfico), donde integró danza, cuerpo, paisaje urbano y manipulación electrónica de la imagen desde el contexto mediático mexicano. Aunque Kubota se vinculó con la experimentación intermedia de Fluxus, Export con la radicalidad del Accionismo feminista europeo y Weiss articuló una visualidad más afectiva y psicocorporal, las tres artistas coincidieron en utilizar el performance y el video como estrategias críticas para desestabilizar las representaciones normativas del cuerpo femenino y expandir las posibilidades políticas de la imagen tecnológica en el arte contemporáneo.

Así, aunque comparten una búsqueda de emancipación estética y corporal a través de la imagen electrónica, cada una articuló el videoarte desde condiciones culturales específicas que evidencian distintas formas de modernidad y resistencia. Austria, Estados Unidos y México atravesaron transformaciones sociales, políticas y culturales que impactaron profundamente las prácticas artísticas y los discursos críticos emergentes. En Austria, el contexto de posguerra tardía y la crítica a las estructuras conservadoras impulsaron propuestas radicales vinculadas al Accionismo Vienés y al cuestionamiento del cuerpo, la sexualidad y los medios de comunicación, en un entorno marcado por tensiones entre tradición y modernización. En Estados Unidos, los movimientos por los derechos civiles, el feminismo de segunda ola, las protestas contra la guerra de Vietnam y el auge de los medios electrónicos favorecieron el desarrollo del videoarte, el performance y las prácticas conceptuales como herramientas de crítica social y política. Mientras tanto, en México, el impacto posterior al movimiento estudiantil de 1968 generó una profunda desconfianza hacia las instituciones estatales y motivó nuevas formas de producción cultural independientes, experimentales y colectivas. En este escenario, Export, Kubota y Weiss utilizaron el cuerpo, el performance, la fotografía y el video para cuestionar los roles de género, los discursos oficiales y las representaciones tradicionales de la mujer, estableciendo vínculos con las discusiones feministas y los lenguajes contemporáneos internacionales.

Su legado permanece en los archivos y documentos artísticos que de estas tres referentes del arte contemporáneo se encuentran resguardados en el Centre Linz, Centro de documentación de nuevos medios y performance, en Linz, Austria; en la Fundación Shigeko Kubota de video arte y medios electrónicos, y en el Centro de Documentación Arkheia del Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) en la Ciudad de México.

A manera de hallazgos y conclusiones

El análisis comparativo de las prácticas de Weiss, Export y Kubota, permite identificar estrategias artísticas compartidas en torno al uso del video como medio performativo, así como diferencias derivadas de contextos geopolíticos y culturales específicos. Estos hallazgos, obtenidos mediante un estudio de caso múltiple centrado en el cuerpo y el archivo como ejes de análisis, permiten reflexionar sobre el papel de estas artistas en la consolidación del videoarte como campo expandido. Los resultados abren la posibilidad de reconsiderar la obra de la artista mexicana Pola Weiss dentro de una genealogía internacional del videoarte realizado por mujeres.

Lejos de constituir una mera exploración técnica del video, las prácticas de Valie Export, Shigeko Kubota y Pola Weiss, produjeron nuevas gramáticas visuales que articularon cuerpo, tecnología y contexto sociopolítico en narrativas experimentales no lineales. En este contexto, la obra de Pola Weiss, cuya aportación al desarrollo del videoarte en América Latina es fundamental, se confirma no como un fenómeno aislado o periférico, sino como parte de una genealogía internacional de prácticas pioneras realizadas por mujeres. Su trabajo dialoga en tiempo y forma con el de Kubota y Export, particularmente en la experimentación con la cámara como extensión del cuerpo, en la performatividad frente al dispositivo tecnológico y en la producción de lenguajes híbridos entre danza, performance y medios audiovisuales.

Un hallazgo relevante de esta investigación es el papel del archivo como eje articulador entre estas prácticas. Los fondos documentales dedicados a Weiss, Export y Kubota no sólo resguardan obra y procesos, sino que constituyen espacios activos de investigación artística, donde la memoria, la documentación y la organización del material forman parte del legado conceptual de las artistas. La atención consciente al archivo revela una preocupación compartida por la permanencia, la circulación y la reinterpretación de obras que, en su origen, fueron concebidas como experimentales y efímeras.

Kubota integró el archivo audiovisual dentro de instalaciones y esculturas de video que reinterpretan acciones Fluxus y experiencias personales, construyendo una memoria tecnológica híbrida entre autobiografía y experimentación mediática. Export, por su parte, utilizó la fotografía, el video y el registro performático como estrategias de evidencia y confrontación política, donde el archivo preserva acciones efímeras y al mismo tiempo activa una crítica a los dispositivos de vigilancia, representación y control del cuerpo femenino. En el caso de Weiss, el archivo videográfico adquirió una dimensión profundamente autobiográfica y televisiva: reutilizó grabaciones, intervenciones urbanas y manipulaciones electrónicas para producir una memoria afectiva del cuerpo en movimiento y de la experiencia mediática mexicana. Así, las tres artistas transformaron el archivo en una práctica expandida, performativa y feminista, donde conservar imágenes también implicaba reactivar experiencias corporales, cuestionar narrativas dominantes y disputar la construcción histórica de la visualidad contemporánea.

Las tres artistas, pioneras del video arte, del uso de imágenes hipnóticas, del Feminismo como discurso y del video como soporte ofrecen una perspectiva sobre el arte contemporáneo y del pasado desde un punto de vista tanto político como feminista. Kubota reflexionó que el video “era igual para hombres y mujeres porque era nuevo y bastante económico, y todos teníamos el mismo acceso a él” (Kubota, 2006). En las tres, el registro en video, la fotografía y los medios electrónicos funcionan simultáneamente como memoria, performance y producción de conocimiento crítico sobre el cuerpo y la imagen.

Las obras analizadas en esta investigación aportaron al campo del arte contemporáneo y del feminismo nuevas formas de comprender la relación entre cuerpo, imagen y tecnología. Más allá de su coincidencia temporal, las propuestas de Valie Export, Shigeko Kubota y Pola Weiss, consolidaron estrategias de autorrepresentación y experimentación técnica que transformaron la manera en que las mujeres podían producir y ocupar las imágenes dentro del arte. A través del performance, el video y la acción corporal, desplazaron la representación femenina tradicional para convertir el cuerpo en un espacio político, crítico y simbólico. Obras como *Tap and Touch Cinema*, *Body Configurations*, *Action Pants*:

Genital Panic, Vagina Painting, Nude Descending a Staircase, Flor cósmica y Ciudad-Mujer-Ciudad contribuyeron a cuestionar los discursos patriarcales presentes en la cultura visual y ampliaron las posibilidades del videoarte y las prácticas feministas. En conjunto, sus producciones no sólo evidenciaron formas de resistencia frente al sexismo y la opresión, sino que también abrieron nuevas rutas para pensar la subjetividad femenina, la mediación tecnológica y la relación entre arte y experiencia corporal.

Finalmente, este estudio contribuye a la reflexión sobre la investigación artística al demostrar que el análisis de prácticas audiovisuales desde una perspectiva comparativa permite ampliar la comprensión del videoarte como campo expandido, atravesado por el cuerpo, la tecnología y el contexto sociopolítico. Por otro lado, reconocer a Pola Weiss junto a Valie Export y Shigeko Kubota no sólo implica una revisión historiográfica, sino una reconfiguración crítica de las narrativas dominantes del arte contemporáneo, visibilizando aportaciones femeninas que han sido fundamentales para la validación del video como forma artística.

Referencias

- Aceves Sepúlveda, G. (2019). *Women made visible: Feminist art and media in post-1968 Mexico City*. University of Nebraska Press.
- Baigorri, L. (2012). *Video en Latinoamérica: Una historia crítica*. Brumaria.
- Cordero Reiman, K., Giunta, A., & Fajardo-Hill, C. (2017). *Radical women: Latin American art, 1960–1985*. Hammer Museum; DelMonico Books/Prestel.
- Foster, H. (2004). An archival impulse. *October*, 110, 3–22.
- Kubota, S. (2006, septiembre). *Shigeko Kubota with Phong Bui*. Entrevista por Phong Bui. *The Brooklyn Rail*. <https://brooklynrail.org/2006/09/art/shigeko-kubota-with-phong-bui>
- La Ferla, J. (Ed.). (2008). *Video en Latinoamérica: Una historia crítica*. Fundación Telefónica.
- Leuzzi, L. (2023). Representation and identity in contemporary women artists' video. *Arts*, 12(2), 62. <https://doi.org/10.3390/arts12020062>
- Meigh-Andrews, C. (2014). *A history of video art: The development of form and function* (2a ed.). Bloomsbury Academic.
- Minter, S. (2008). Video en Latinoamérica. En J. La Ferla (Ed.), *Video en Latinoamérica: Una historia crítica* (pp. 151–168). Fundación Telefónica.
- Rush, M. (2003). *Video art*. Thames & Hudson.
- Weibel, P. (2003). *La condición postmedia*. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.
- Weiss, P. (1978). *arTV* [Manuscrito]. Fondo Pola Weiss, Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Weiss, P. (s. f.). [Frase sobre cine, televisión y videoarte] [Mecanuscrito]. Fondo Pola Weiss, Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Yin, R. K. (2018). *Case study research and applications: Design and methods* (6th ed.). SAGE Publications.