



# **REFLEXIONES SOBRE LA PROBLEMÁTICA DE LA CATALOGACIÓN Y REGISTRO DE LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS EN LAS COLECCIONES DE ARTE DE CANARIAS**

## **THOUGHTS ABOUT THE PROBLEMATIC OF CATALOGING AND REGISTERING CONTEMPORARY ARTISTIC PRACTICES IN THE ART COLLECTIONS OF THE CANARY ISLANDS**

**Angélica Camerino Parra\***

**Cómo citar este artículo/Citation:** Camerino Parra, A. (2020). Reflexiones sobre la problemática de la catalogación y registro de las prácticas artísticas contemporáneas en las colecciones de arte de Canarias. *XXIII Coloquio de Historia Canario-Americana (2018)*, XXIII- 066. <http://coloquioscanariasamerica.casadecolon.com/index.php/CHCA/article/view/10462>

**Resumen:** La presente comunicación tiene como objetivo principal reflexionar sobre la problemática que surge a la hora de establecer patrones de clasificación para el correcto registro de la producción artística reciente que se conserva en los centros de arte contemporáneo de Canarias. Estas obras se caracterizan por el uso de soportes y materiales nada convencionales, diversos y, en ocasiones, difíciles de determinar. Por medio de una reflexión sobre los diversos tipos de prácticas artísticas contemporáneas, se analizará la complejidad de la tarea de catalogación y registro a la luz de la gran diversidad de prácticas y formatos que se trabajan en el ámbito artístico insular contemporáneo. Al escoger obras de artistas presentes en las colecciones de arte en Canarias como casos paradigmáticos es posible visibilizar el aporte transdisciplinar y técnico que se viene desarrollando en las prácticas artísticas contemporáneas de Canarias, así como el valor patrimonial de sus colecciones de arte.

**Palabras clave:** Catalogación, registro, prácticas artísticas, colecciones, videoarte.

**Abstract:** The main objective of this paper is to reflect on the problems that arise when establishing the classification patterns for the correct registration of recent artistic production that is preserved in contemporary art centers of the Canary Islands. These works are characterized by the use of new media and unconventional materials, diverse and sometimes difficult to determine. By means of a reflection on the technique of some contemporary art practices, the complexity of the task of cataloging and recording will be analyzed in light of the great diversity of practices and formats that work in the contemporary insular artistic field. By choosing works of artists present in art collections in the Canary Islands as paradigmatic cases, it is possible to visualize the transdisciplinary and technical contribution that has been developed in the contemporary artistic practices of the Canary Islands, as well as the heritage value of their art collections.

**Keywords:** Catalogation, register, artistic practices, collections, videoart.

### CONSIDERACIONES INICIALES

En las últimas décadas los museos e instituciones culturales han tenido que cambiar su nomenclatura y su jerarquía para poder ajustarse a las nuevas propuestas artísticas. Si el sistema de catalogación en los archivos es difícil de estandarizar —y hablamos de documentos que, en principio, comparten el mismo soporte material—, la única variación entre ellos es el origen, el contenido y el carácter del documento; no obstante, la gran diversidad de fuentes, sujetos y

---

\* Universidad de La Laguna. Campus de Guajara. 38320, San Cristóbal de La Laguna, Tenerife. España. Teléfono: +34 673969312; correo electrónico: acamerin@ull.edu.es



contextos es demasiado amplia para desarrollar un sistema estandarizado de categorías<sup>1</sup>. No es de extrañar que, en la actualidad, se estén generando extensos debates sobre cómo adaptar los sistemas de clasificación y catalogación de los museos a las necesidades específicas de la amplia gama y variedad de las prácticas artísticas contemporáneas.

Aunque existe un proyecto de Normalización Documental y de la aplicación Domus, que surgió en el marco del Programa de Colecciones del Plan Integral de Museos de la Subdirección General de Museos Estatales<sup>2</sup>; lo cierto es que, si bien como sistema de clasificación estandarizado de datos identificativos de obras puede ser muy eficiente, en realidad no es nada específico cuando se trata de las prácticas artísticas contemporáneas (en adelante PAC). Lo que decimos es que las PAC deberían estar sujetas al desarrollo de unos tesauros concretos, que puedan ser enriquecidos con las particularidades de contexto y de producción propios de cada obra; en otras palabras, incluso las PAC pueden generar estilos o no generarlos, y eso debe estar representado en los sistemas de clasificación y de denominaciones de su propio tesoro.

Para ayudar al desarrollo de estos tesauros especializados se puede utilizar como punto de partida otros más universales y que se encuentran en constante actualización, porque cuentan con financiación constante e interés. Es el caso del *Getty Research Institute Arts & Architecture Thesaurus* y el del *Electronic Arts Intermix* (una asociación sin fines de lucro que desde los años 70 viene coleccionando, clasificando y analizando obras de videoarte y nuevos medios). En España se cuenta con el *Archivo y estudio crítico de las prácticas artísticas audiovisuales (vídeo expandido) en el arte español. Identidad y nuevos medios* que, según lo definen en su web, se trata de “un proyecto de investigación que desea construirse en un espacio de reflexión crítica a partir de las prácticas audiovisuales en el arte español contemporáneo”<sup>3</sup>. El problema de esta opción de consulta es que finalizó en el 2016 y no ha sido actualizada desde entonces, no ofrece un sistema de catalogación pero sí un archivo de artistas con una muestra representativa (parcial, no completa) de sus trabajos; y, además, es un archivo incompleto porque no tiene representación de artistas canarios, a excepción de Pedro Garhel. De manera que las colecciones de arte contemporáneo producido en Canarias quedan desatendidas.

Por lo que comprendemos la importancia de reflexionar sobre estos problemas de catalogación y registros de las PAC en el contexto de Canarias; pero, antes de continuar es importante aclarar ¿qué denominamos prácticas artísticas contemporáneas? En general, las PAC empiezan en la década de los 60 y son consideradas “...nudos de una extensa red atravesada por múltiples fuerzas estéticas, poéticas, teóricas y políticas...”<sup>4</sup>. La performance, las instalaciones, los archivos, los trabajos desarrollados en contextos específicos y las piezas digitales que solo están disponibles en internet, son prácticas artísticas de formatos y soportes variables, claves en el desarrollo del arte contemporáneo<sup>5</sup>. Sin embargo, al ser en general obras de arte efímero, suelen representar un desafío a los modelos convencionales de mercantilización, museabilidad, producción y coleccionismo.

Tomando todo esto en consideración, deben desarrollarse nuevos estándares de catalogación y registro ya que las prácticas artísticas que se intentan clasificar son procesuales o conceptuales en su mayoría, relacionadas a un contexto específico, que utilizan como soportes gran variedad de medios (fotografía, vídeo, móviles, multimedia, etc.) y que, en muchos casos, son obras inacabadas o a completar por el público<sup>6</sup>. Catalogar estas prácticas, archivarlas, validaría como futura fuente histórica prácticas que han sido creadas con recursos informales o como reflejo del pensamiento ideológicamente disidente; al tiempo que se

<sup>1</sup> HABER (2006), p. 30.

<sup>2</sup> ALQUÉZAR YÁNEZ (2004), p. 30.

<sup>3</sup> MARTÍNEZ COLLADO (2013).

<sup>4</sup> AZNAR ALMAZÁN (2015), p. 13.

<sup>5</sup> VV. AA. (2006), p. 101.

<sup>6</sup> COOKE y HARDING (2006), p. 51.

generarían colecciones accesibles para la investigación, que es uno de los fines fundamentales de la preservación del patrimonio cultural.<sup>7</sup>

La función... del Departamento [de registro y catalogación] se considera la base y el corazón del Museo, ya que todos los archivos y la documentación están centralizados en él, y de ahí que su importancia sea capital para la labor investigadora de los conservadores de los distintos departamentos así como para el funcionamiento y la buena marcha del museo.<sup>8</sup>

Tras un estudio sobre los sistemas de clasificación y registro de obras específicas de arte contemporáneo pertenecientes a colecciones de determinados centros de artes en Canarias, se ha detectado que existen ciertas manifestaciones artísticas en la actualidad que no solo se resisten a un sistema clasificación convencional, sino que además necesitan que se desarrolle toda una nueva revisión y análisis conceptual de dichos criterios de catalogación para poder hacer una descripción y documentación de las obras lo más acertada posible; utilizaremos como paradigmático el caso las prácticas del videoarte sus derivaciones.

En el presente artículo, solo se propone una reflexión necesaria para el posterior desarrollo de unos tesauros y un sistema de catalogación que sea preciso, pero que a su vez esté lo suficientemente abierto para poder incluir con posteridad todas las prácticas que, sin duda, surgirán en concordancia a las innovaciones tecnológicas que se irán produciendo en el futuro. Se utilizarán como paradigma las obras “Seducciones” de Néstor Torrens, “8+8” de Pedro Garhel, “Intruso” de Teresa Arozena y “Espacios de poder” de Carmela García, constituidas por redes intelectuales y de contenido, que también deben ser considerados al momento de crear categorías adecuadas que sirvan para designarlas.

#### LIMITACIONES DE LOS SISTEMAS DE CATALOGACIÓN Y REGISTRO DE OBRAS DE ARTE MODERNO Y CONTEMPORÁNEO

Al tener procedencias, contenidos y soportes tan diversos, parece una obviedad decir que estas obras al menos tienen en común que fueron realizadas por alguien (autor/a), deben tener un título, un año específico de realización o de culminación de la obra; que todas, aunque el soporte no sea el mismo, deben tener alguno, y unas medidas determinadas. Todas las obras tienen una bibliografía relacionada a ellas, deben ser sometidas a procesos de conservación y participan en exposiciones, por lo que debe haber un apartado en el que aparezca el histórico de exposiciones en las que ha sido exhibida. Por lo que se podrían considerar estos aspectos (autor/a, título, año, soporte, formato, medidas, bibliografía, exposiciones, informes de conservación, etc.).

Llevar este tipo de catalogación con el arte moderno era un poco más fácil, porque existían autores/as definidos/as que ejecutaban las obras, incluso en el caso de los experimentos grupales del surrealismo. Lo mismo para el título, si bien en ocasiones las obras “Sin título” y las series presentaban en ocasiones serios retos. Con respecto al material y el soporte, se trata de los convencionales esculturas (con sus variantes), lienzos (con sus variantes); solo que con el tiempo se tuvo que incorporar la fotografía con su amplia gama de técnicas de impresión, y que sobre los lienzos, con el tiempo comenzaron a adherirse materiales diversos además del óleo, el gouache y/o la acuarela, lo que derivó en el uso de la bien conocida denominación “técnica mixta”.

El problema del uso de la categoría “técnica mixta” a la hora de identificar la especificidad técnica de una obra es que esta denominación suele englobar un amplio rango de posibilidades,

<sup>7</sup> COOKE (2006), p. 52.

<sup>8</sup> VELA (1984), p. 239.

difíciles de determinar. Se ha utilizado para los lienzos, hemos mencionado; pero en algunos programas de catalogación se suele utilizar para determinar la técnica de una obra audiovisual, fotografías documental en sería impresa en varios soportes, etc. Crear un registro con semejante imprecisión técnica impediría no solo la correcta identificación de la obra en la base de datos, lo cual dificultaría su búsqueda física en un almacén; sino, también, que quienes estudien la pieza se pierda de conocer los detalles y riquezas de la obra en cuestión.

Por otra parte, sabemos que el arte contemporáneo ya no se rige por un sistema de autoría único; de hecho, existen prácticas artísticas en las que no podemos identificar autores específicos porque fueron realizadas por colectivos anónimos. Lo mismo pasa con el título, los títulos ya son relativos porque a veces se trata solo de procesos creativos o de ejecución de acciones artísticas con un fin social, reivindicativo, etc. Con los formatos de trabajo, sucede lo mismo: al ser en su mayoría obras de carácter efímero o experimental solo nos queda el registro de la acción por medio de vídeos en diferentes formatos, fotografías, o puede tratarse de trabajos multimedia (que ni siquiera están en físico en el museo sino en un entorno web), etc.

Para “solventar” estos retos de catalogación, algunas instituciones invitan a las/os artistas a que colaboren en el proceso de catalogación y registro de sus obras, y a la conformación de sus propios archivos dentro de las colecciones, pero, ¿cómo respetar la subjetividad de cada una/o de ellas/os al tiempo que se generen parámetros estándar de registro dentro de un sistema automatizado que además pueda ser manejado por más de un/a experto/a? Y, también, ¿qué papel juega en todo esto el trabajo de las/os artistas que actúan como propios comisarios/os de sus obras o el contexto social dentro del cual se desarrolla el trabajo objeto de catalogación?

Otras instituciones comprenden que asociar a las obras con determinadas materias o categorías debe ser competencia de conservadores o expertos en historia del arte contemporáneo o expertos en estudios de nuevos medios, puesto que requiere conocimientos especializados en el tema, para la correcta designación de las piezas<sup>9</sup>. De hecho, algunas concertan reuniones entre el departamento de registro, los conservadores (cuando no se trata del mismo departamento para ambas acciones) y los/as artistas para profundizar más en los aspectos técnicos de las obras y así poder precisar más los criterios de catalogación. Asimismo, en los sistemas de catalogación de obras de arte la procedencia de las obras suele considerarse de interés, ya que esta información sirve para determinar la relevancia de la misma y, hasta cierto punto, condiciona su apreciación económica. Sin embargo, es esto tan importante para las prácticas actuales cuando tanto se ha hecho por desandar el camino que condiciona la producción artística por la demanda del mercado.

Está claro que debería haber un lenguaje unificador de todas las colecciones de una región, para garantizar su accesibilidad a la sociedad, que es el fin principal de este tipo de procesos de catalogación. Recordemos que existe parte de ese lenguaje normalizado en internet (en tesauros y manuales); pero poco nos dicen de las PAC más allá de ayudarnos a identificar los datos más básicos de las piezas o del registro de acciones artísticas. La función principal de la catalogación es profundizar en la información que podemos obtener sobre la obra (exista o no físicamente), deconstruir las redes intelectuales que entraña, evidenciar las relaciones que establece con su contexto y establecer sus filiaciones internacionales.

Lo ideal sería, como afirma Anna Harding, considerar cada “cuerpo de obras como un catálogo razonado que está en constante actualización y reestructuración... y no verlos como objetos discretos, sino como cuerpos material de investigación de los que ocasionalmente podría salir un producto”<sup>10</sup>. Porque la importancia de la documentación y catalogación de las prácticas artísticas contemporáneas radica en la información especializada y específica que pueda ofrecer sobre un grupo de obras determinadas, y no sobre la información que pueda

<sup>9</sup> VELA (1984), p. 243.

<sup>10</sup> HARDING (2006), p. 58.

tener sobre el arte contemporáneo en general; de manera que la información sobre la producción local, ligada a su contexto esté disponible para todos en un entorno web que no nos obligue a desplazarnos para obtener esa información y ese conocimiento.<sup>11</sup>

#### LA PROBLEMÁTICA ESPECÍFICA DEL VIDEOARTE. CASOS DE ESTUDIO

Lo primero que se debe aclarar es que el videoarte no fue ni es un movimiento artístico; ha sido una herramienta expresiva que los/as artistas han integrado a su trabajo de manera experimental desde comienzo de los años 60 y fueron perfeccionando en décadas posteriores. A partir de ese momento se constituyó como nuevo paradigma estético. De hecho, independientemente del fin de la grabación-registrar una performance, realizar collage de imágenes en movimiento inconexas entre sí, registrar eventos específicos, etc., si un/a artista utilizaba una cámara de vídeo para producir una pieza inmediatamente era considerada “vídeo de artista”, solo por ser él/ella quien ejecutaba la grabación.<sup>12</sup>

La idea era romper por medio del videoarte con los esquemas narrativos convencionales, crear estructuras alternativas de guiones, en beneficio de la experimentación sensorial (por medio de la vista y el sonido), y el desarrollo de una mirada a veces poética, a veces crítica, a veces científica, pero siempre personal<sup>13</sup>. Sin embargo, lo que más llamaba la atención de este recurso audiovisual era su capacidad mediática.

En el mundo del arte, el vídeo se manifiesta con mayor frecuencia en forma de cintas de vídeo, es decir, como una obra de arte inmaterial dependiente de una pantalla. Desde sus orígenes esta forma de vídeo, vista desde una perspectiva conservadora, ha luchado por ganarse el reconocimiento de “obra” en el sentido estricto del término... lo que en 1970 inició como una evolución cultural de gran alcance significaría la sustitución del tradicional objeto de exposición por la imagen producida por medios electrónicos. [...] El problema más grave que plantea la técnica del vídeo radica en el hecho de que uno no puede tocar una imagen televisual ni colgarla en el sofá.<sup>14</sup>

Una de las características fundamentales del videoarte es que rompe con los esquemas narrativos convencionales del cine, porque genera nuevas narrativas y estructuras de guiones, cuando los hay. Además, crea nuevas experiencias sensoriales y trastoca el tiempo del trabajo del/la artista ya que la cámara podía viajar con ellos/as a todas partes; lo que les permitía realizar trabajos donde el público no los interrumpiera (como podría ocurrir durante un happening o una performance), no tenían las limitaciones temporales de las actuaciones en vivo, y podían trabajar en sus proyectos visuales durante el tiempo que les pareciera más apropiado<sup>15</sup>. Es decir, el videoarte llega a espacios donde el arte convencional no puede llegar.

El videoarte puede tomar muchas formas, y combinarse con otro tipo de expresiones. Entre las principales destacamos el video-objeto y las video-esculturas, caracterizadas por ser flexibles y móviles; y las video-instalaciones que se encuentran más relacionadas con el espacio que ocupan<sup>16</sup>; la vídeo-performance, que le dio libertad a las/os artistas para trabajar

<sup>11</sup> POINSONT (2006), p. 66.

<sup>12</sup> ALONSO (2005).

<sup>13</sup> MARTIN (2006), pp. 12-13.

<sup>14</sup> FRICKE (2005), p. 596.

<sup>15</sup> IRANZO (2011), pp. 17-18.

<sup>16</sup> FRICKE (2005), p. 597.

sus performances sin límites de espacio, de público y de tiempo<sup>17</sup>; y la vídeo-creación, de carácter no narrativo, plantea una propuesta estética mucho más abstracta y experimental.

Sin embargo, plantean un enorme reto a la hora de clasificarlas y catalogarlas debido a que los límites que separan a una vídeo-creación suelen ser muy difusos, sobre todo porque existen vídeos que aunque formen parte de una estructura mayor (vídeo instalación o vídeo escultura), pueden transmitir un mensaje efectivo aislado de todo su contexto original. Los trabajos que hemos escogido para analizar pertenecen todos a colecciones de arte de Canarias, cada uno de ellos nos presentan diferentes maneras de producir videoarte. Pedro Garhel por medio de una vídeo performance, Néstor Torrens genera vídeo creaciones por medio de la apropiación de vídeos ajenos, Teresa Arozena realiza clips interactivos por medio de imágenes generadas plano a plano y Carmela García nos muestra produce un videoarte.

#### Pedro Garhel, 8+8

Esta vídeo fue realizado en 1983 y aún una serie de intervenciones participativas en el espacio público, realizadas en el marco de “8+8 MADRID-ARANDA” y que tuvo lugar en Aranda del Duero. El vídeo tiene una duración de casi 6 minutos y se encuentra disponible en diferentes espacios web de reproducción y almacenamiento de vídeos. Este trabajo del artista tinerfeño representa un enorme reto de clasificación puesto que está en el linde entre la vídeo performance y la el vídeo que documenta una performance. La primera, puede realizarse en un período prolongado/indeterminado de tiempo, es editada y no cuenta con la intervención del público; la segunda, cuenta con la espontánea intervención del público, tiene un tiempo limitado y, por lo general, no se edita para que se preserve el documento integro de la acción.

En el trabajo de Pedro Garhel que aquí analizamos vemos interferencias de las dos vertientes del videoarte: cuenta con la intervención del público, pero fue realizada en diferentes momentos aunque en el mismo espacio, fue editada porque importa más el mensaje del vídeo que la documentación fehaciente de un hecho, hay una conciencia creativa que desea construir una narrativa y un efecto específico, detrás. Todos estos factores hace difícil la catalogación de esta pieza, más allá de los datos identificativos y técnicos de la misma. El hecho de que esté disponible en la web, no somete al público del museo a limitar su expectación a ese contexto, sino que lo tiene a mano en cualquier momento para su estudio y análisis.

#### Néstor Torrens, *Seduciones*

Esta obra forma parte de una vídeo-instalación (aunque se trata de estos casos que mencionábamos en que los vídeos funcionan como piezas completas en sí mismos) de 1999 titulada *Sin imagen no hay realidad*. La característica fundamental de esta vertiente del videoarte es que dinamita las fronteras que establecía el arte convencional entre el espacio y la pieza, ya que estas instalaciones se apoderan del espacio y estimulan sensorialmente<sup>18</sup>. El vídeo dura poco más de 2 minutos y está conformado, como mencionamos, por apropiaciones que el artista hace de imágenes de presentadores/as de telediarios.

Se hace justo con los momentos en vídeo en los que los/as presentadores aparentan poner caras provocativas. Aparentan, porque en realidad es una estrategia utilizada por el artista que trabaja estos vídeo y utiliza tomas en las que los/as presentadores/as parpadean en tiempo real o se humedecen los labios pero que, vistos en cámara lenta, adquieren una connotación sexual

<sup>17</sup> IRANZO (2011), pp. 23-24.

<sup>18</sup> CASTRO MORALES; PERALTA SIERRA; QUESADA ACOSTA (2011), pp. 217-218.

o de deseo. También el caso de las vídeo-instalaciones es muy complejo, porque dentro de la catalogación debes considerar en cuenta el vídeo como unidad narrativa y el vídeo como parte de un conjunto más complejo. Asimismo, se debe tener un registro de cada uno de los objetos que conforman la instalación en su doble importancia: como objeto inventariable y como objeto que tiene una carga simbólica dentro de una composición espacial.

Teresa Arozena, *Intruso*

Apareció como proyecto en el número 29 de la revista Basa con el título “El intruso: proyecto on-line”. Como afirma la propia artista en su página web, al hablar de este trabajo: “Dicho proyecto aglutina una serie de trabajos para la red, inserta a modo de un singular diario distintas ‘intrusiones’ en ciertos espacios privados”<sup>19</sup>. Se trata de clips interactivos, podemos movernos con la ayuda del ratón por todo el espacio de las diferentes escenas de la grabación. Los utiliza para recrear virtualmente esa interacción clásica que se establece entre la mano y el ojo cuando miramos un libro o un corre-páginas<sup>20</sup>. Conservan un tono descriptivo que roza lo documental.

¿Por qué fotografía y no video?/ Resultaba particularmente interesante el aspecto balbuceante, con tropezones, que tomaba la yuxtaposición de imágenes fotográficas contiguas en el tiempo, pues gracias a él se incluían en la narración las suturas, los escalones, los vacíos. Se mostraba el *retardo maquínico*, la suspensión de la imagen en nuestra mente que rellena el intervalo de vacío, y que al yuxtaponerla con otra nueva crea el movimiento aparente, la narración orgánica.<sup>21</sup>

No es un vídeo en sentido estricto de la palabra, porque cada clip está construido por una secuencia de fotografías, esto le permitió a la artista trabajar dos aspectos: primero le permitió crear tridimensionalmente los espacios que intervino con sus cámaras; segundo, le otorgó a los vídeos ese carácter primitivo que nos remite a los primeros trabajos de frecuencias fotográficas o cronofotografías de Eadweard Muybridge, antecedentes inmediatos de la invención del cine. Aunque el trabajo fue inicialmente pensado para publicarlo en el formato impreso de la revista BASA, la artista pensó que sería más apropiado el medio web, que le daría un margen más amplio de trabajo y de difusión.<sup>22</sup>

En este trabajo de Teresa Arozena, seis vídeos interactivos que nos muestran el día a día de una familia. En diferentes espacios del hogar, podemos comprobar que “...su planteamiento estético se ha desarrollado en la línea de fricción que surge de la interrelación entre lo privado y lo público, el control consciente y el azar, la concepción del reposo y movimiento”<sup>23</sup>. Tomando el contenido del trabajo, el soporte en el que se encuentra reguardado y la técnica utilizada por la artista, comprobamos que en casos como este nos quedamos sin recursos para poder catalogarlo de manera adecuada. Nos encontramos ante una técnica innovadora que aún lo mejor del net-art, el vídeo arte, el trabajo documental y la fotografía.

<sup>19</sup> AROZENA (2006), p. 1.

<sup>20</sup> AROZENA (2006).

<sup>21</sup> AROZENA (2006).

<sup>22</sup> AROZENA (2006), p. 1.

<sup>23</sup> BETANCOR (2010), p. 14.

## Carmela García, Espacios de Poder

El plano del vídeo se encuentra dividido en tres tomas que nos narran cada una historias diferentes pero relacionadas entre sí, porque vemos momentos diferentes del mismo escenario. Se trata de una sala de reuniones: en un plano se encuentra vacía, en otro se encuentra ocupado por un grupo de mujeres que se pasan entre ellas un balón, que hacen rodar por encima de la mesa, y en el tercer las mujeres están entrando al salón y ocupando las sillas disponibles alrededor de una mesa. El vídeo tiene una duración de 1 minuto y 10 segundos y se encuentra disponible en la web de la artista y diferentes canales de difusión de vídeos libre, como youtube.

Esta secuencia de tres momentos diferentes de un mismo espacio, representa un verdadero reto de catalogación, no por cómo están planteadas las secuencias, sino por el contenido en sí mismo. Podríamos identificarlo como *videoperformance* o como *videoarte* indistintamente: hay un contenido narrativo<sup>24</sup>, también porque ambos tipos de vídeo te permite editar, repetir las tomas, replantear los escenarios, con el fin de conferirle mayor fuerza discursiva a las imágenes. Y en el caso de esta pieza de García este tipo de detalles de catalogación es crucial, porque en ella nos plantea las diferentes tensiones de poder que se pueden generar en un mismo espacio y como varían dependiendo de quién los ocupe y el tipo de actividades que en ellos se realice.

## CONSIDERACIONES FINALES

Gracias a herramientas narrativas como el *videoarte* ahora los museos tienen la posibilidad de mostrar obras poco conocidas y con un montaje expositivo mucho más económico (cuando solo se trata de vídeos y no de vídeo instalaciones o vídeo esculturas). Sin embargo, los variables tiempos de duración de los vídeos sí representa un problema para el público que visita sus salas, puesto que obliga a las personas prolongar su tiempo estimado de visita debido a la duración de los mismos. Tema interesante pero que no es de interés fundamental para este artículo.

No obstante, reviste interés porque la correcta catalogación y registro de las prácticas artísticas contemporáneas de las colecciones de arte de Canarias, permitiría su difusión y estudio en un rango más amplio. También permitiría visibilizar las redes intelectuales que se tejen en el interior de estas obras, su relación con el contexto en el que fueron producidas y las líneas o puntos de conexión que se generan con contextos internacionales. Con esto se mantendría una red integrada de conocimientos sobre el arte contemporáneo que vaya de lo general a lo local y viceversa. Proyectos como la mencionada *Electronic Arts Intermix*, proporcionan algunos elementos universales de clasificación que nos permiten trabajar con las obras de producción local.

Pero debemos tener en cuenta que son las particularidades de las piezas lo que enriquece el valor intelectual de una colección. Y que para tratar estas particularidades debemos restringir el espacio descriptivo en el programa de registro para que no corra el riesgo de que el estilo detallado de cada obra se distorsione por las particularidades de la redacción personal de las diferentes personas que puedan interferir en esa misma base de datos. La mejor manera de reforzar el contenido de una obra es generando sistemas de catalogación especializados cerrados a las malas interpretaciones y abiertos a todas las posibilidades expresivas que los nuevos medios tecnológicos de difusión le ofrecen a las/os artistas.

---

<sup>24</sup> Incluso en el caso de la toma de la sala de reuniones vacía, ya que se estaría utilizando la ausencia de presencia humana como un recurso narrativo.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, R. (2005). “Hacia una des-definición del videoarte”. *ISEA Newsletter*, nº. 100. Disponible: [Consulta: 1/7/2018]. <http://www.roalonso.net/es/videoarte/desdefinicion.php>
- ALQUÉZAR YÁNEZ, E. M. (2004). “Domus, un sistema de documentación de museos informatizado. Estado de la cuestión y perspectivas de futuro”. *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, pp. 28-41.
- AROZENA, T. (2006). *Mientras todo se mueva. A propósito de “El Intruso”*. Disponible: <http://teresaarozena.net/files/articles/mientrastodosemueva.pdf> [Consulta: 1/7/2018].
- AROZENA, T. (2006). *Sobre el intruso*. Disponible: [Consulta: 1/7/2018]. <http://www.s422365504.mialojamiento.es/elintruso/>
- AZNAR ALMAZÁN, Y. (coord.) (2015). *Prácticas artísticas contemporáneas*. Madrid: Editorial Centro de Estudios Ramón Areces.
- BETANCOR, O. (2010). “El arte fotográfico de Teresa Arozena: la magia de la instantaneidad”. *Revista de Historia*, 192, abril, pp. 13-26.
- COOKE, J.; HARDING, A. (2006). “Working in parallel: artista and archivist re-examine the potential of archive”. En REDDEKER, Lioba (ed.), *Archiving the present. Manual on cataloguing modern and contemporary art in archives and databases*. Viena: Eingenvverlag Basis Wien, pp. 51-62.
- FRICKE, C. (2005). “Software, hardware y performance en vídeo”. En Ingo F. WALTER (ed.). *Arte del siglo XX. Pintura. Escultura. Nuevos medios. Fotografía*, volumen II. Madrid: Ediciones Taschen.
- GONZÁLEZ M., S.A. (2006). “‘Video tape is not televisión’: Aproximación a una estética del videoarte”. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, abril-septiembre, pp. 250-269.
- GONZÁLEZ, F. (2011). “Cuarenta años de Zaj: el arte vivo y Canarias (1964-2004)”. En GONZÁLEZ, F.; MARTÍN, F. y VEGA, C. *La multiplicidad en la imagen: multimedia, fotografía y cinematografía en Canarias. Historia Cultural del Arte en Canarias*, Tomo X. Santa Cruz de Tenerife: Edición del Gobierno de Canarias.
- HABER, P. (2006). “Archiving the present. A historical perspective”. En REDDEKER, Lioba (ed.), *Archiving the present. Manual on cataloguing modern and contemporary art in archives and databases*. Viena: Eingenvverlag Basis Wien, pp. 27-35.
- IRANZO, J.V. (2011). “Videoarte: orígenes y fundamentos”. En SEDEÑO VADELLÓS, A. (coord...). *Historia y estética del videoarte en España*. Zamora: Editorial Comunicación Social, pp. 13-24.
- MARTÍN, S. (2006). *Videoarte*. Barcelona: Taschen.
- MARTÍNEZ COLLADO, A. (2013). *Archivo y estudio crítico de las prácticas artísticas audiovisuales (vídeo expandido) en el arte español. Identidad y nuevos medios*. Disponible: [Consulta: 3/7/2018]. <http://www.aresvisuals.net/investigadores/#proyecto>
- POINSOT, J.M. (2006). “Archives and documentation”. En REDDEKER, Lioba (ed.), *Archiving the present. Manual on cataloguing modern and contemporary art in archives and databases*. Viena: Eingenvverlag Basis Wien, pp. 66-68.
- ROJAS, G. (2017). “Gabriela Gamboa da un paseo por la historia del videoarte en Venezuela”. *Esfera Cultural*, 27 de noviembre [Consulta: 10/02/2018].
- VELA, C. (1984). “El ‘Departamento de Registro’ del Museo de Arte Moderno de Nueva York: la importancia del ‘Departamento de Registro’ como base de la organización de los museos”. *B. Annabad*, XXXIV, 2-4, pp. 239-262.
- VV. AA. (2006). “Guidelines for the digital archiving of material son contemporary art”. En REDDEKER, L. (ed.), *Archiving the present. Manual on cataloguing modern and contemporary art in archives and databases*. Viena: Eingenvverlag Basis Wien, pp. 101-129.