

# II Jornadas de Crítica Genética. Análisis de procesos creativos en artes escénicas

Carolina Cismondi

Las *II Jornadas de Crítica Genética. Análisis de procesos creativos en artes escénicas*, se llevaron a cabo en junio de 2011. Este encuentro se planteó como continuación de las *I Jornadas de Crítica Genética*, realizadas en Tandil, en 2010; con el objetivo de indagar y profundizar en los alcances de este tipo de reflexión, buscando generar un cruce entre artistas e investigadores. La Crítica Genética investiga el hecho artístico como un proceso de creación y no sólo como un producto acabado, teniendo en cuenta los aspectos implicados en el trabajo constructivo. Estos estudios proponen una relación directa entre la teoría y la práctica a través del seguimiento crítico de los proyectos escénicos, lo cual demanda una revisión del objeto de estudio teatral, las

metodologías de investigación, el marco teórico y la relación investigador-hacedor. El principal objetivo de las *II Jornadas* consistió en generar un espacio de encuentro para reflexionar acerca de los procesos de creación, a la vez que discutir los marcos conceptuales y metodológicos que definen la investigación en artes escénicas. La pregunta por su especificidad propone indagar tanto en la relación entre teoría y práctica, como también entre hacedores y estudiosos del teatro: qué tipo de vinculación entre teóricos y artistas puede considerarse productiva y a qué fines; qué aspectos definen la práctica de teorizar y la práctica de construir la escena; en qué términos podemos pensar al hacedor como investigador.

Para proponer diversos abordajes posibles, se realizó una

convocatoria abierta donde participaron veintisiete investigadores y artistas independientes; se desarrollaron dos instancias de ensayos y desmontajes, a cargo de grupos en proceso y un teórico invitado (Silvio Lang y Julia Lavatelli); se presentaron tres obras locales; y se llevaron a cabo cuatro conferencias con referentes nacionales e internacionales, que profundizaron en perspectivas diversas sobre la creación escénica (Óscar Cornago, Cecilia Almeida Salles, José Luis Valenzuela y Marie Bardet).

Las Jornadas fueron organizadas por el *Grupo de Investigación en Artes Escénicas* dirigido por Cipriano Argüello Pitt y conformado por Marcelo Arbach, Daniela Martín, Jazmín Sequeira, Carolina Cismondi, Daniel Maffei, Mauro Alegret, Guadalupe Suárez Jofré, María Paula Del Prato,

Yohana Mores, Verónica Aguada Berteá, Fanny Cittadini, Gabriela Halac. El Grupo se conforma a partir del proyecto 2010-2011 “Entre la ejecución y la representación: intersecciones de lo real en la construcción escénica”, radicado en el CIFYH y DocumentA/Escénicas, con subsidio de SeCyT. Apoyaron la realización de este encuentro el CIFYH, SeCyT, CePIA y Escuela de Artes, de la FfYH, UNC; la Secretaría de Cultura de la Provincia de Córdoba; el Centro Cultural España Córdoba; DocumentA/Escénicas y el Instituto Nacional del Teatro.

En este número compartimos las conferencias de Óscar Cornago (España) y Cecilia Almeida Salles (Brasil), como aportes fundamentales que permiten revisar la investigación escénica ofreciendo herramientas metodológicas y conceptuales. <<

# Crítica de los procesos creativos\*

**Cecilia Almeida**

**Traductor: Martín Rosso**

Desgrabación: Agustina Buffa / Corrección y edición: Mariana Valdez y Florencia Stalldecker

Doctora en Lingüística aplicada  
Profesora de la Universidad Católica de San Pablo  
Especialista en Crítica Genética en Teatro  
Autora de los libros: *Gesto inacabado*; *La crítica genética, una nueva introducción*; *Redes de creación. La construcción de la obra de arte.*

\*Conferencia

El surgimiento de la crítica genética se dio en la preocupada y culturalmente fértil década de los 60 en Francia y -se puede decir que hasta el comienzo de los años 90- el estudio de manuscritos se fue ampliando a un mayor número de escritores investigados y abordajes teóricos utilizados. Un dato más: los fundadores de la crítica genética en Francia vienen del marxismo e introducen en los estudios lingüísticos el concepto de la materialidad en la creación. La expansión también se dio geográficamente cuando a mediados de la década de los 80 esa línea de investigación llegó a Brasil.

En 1992 cuando publiqué la primera edición del libro *Introducción a los estudios genéticos*, ese nuevo rumbo estaba siendo presentido, en 1993 Pierre Marie había publicado el artículo “El horizonte de la crítica genética”.

La crítica genética asume de ese modo aquello que Daniel Ferrer

en el año 2000 llamó “vocación transartística”. Él afirma que el desarrollo de los estudios genéticos se sustenta en el esfuerzo de algunos investigadores por promover una reflexión que atravesase las fronteras de los géneros y de las artes y ve que los estudios genéticos sobreviven en este nuevo camino. La crítica genética comienza en la literatura y después se desparrama hacia otras líneas artísticas.

La crítica genética es un campo de estudio que, como se va a explicar, continúa en pleno estado de desarrollo. La crítica genética pretende, por lo tanto, una nueva forma de abordar la obra de arte, desde una perspectiva de proceso. Si el propósito que direccionaba los estudios genéticos fue desde su inicio la comprensión del proceso de producción de una obra literaria, y su objeto de estudio eran los registros de los procesos de escritores encontrados en los manuscritos, debía

necesariamente romper la barrera de la literatura y ampliar sus límites por afuera de la palabra.

El proceso y el registro son independientes de la materialidad en la cual la obra se manifiesta, e independientes también del lenguaje en que estos registros se presentan. Es posible, entonces, reconocer algunos procedimientos de creación en cualquier manifestación artística a partir de los rastros dejados por el artista. Por lo tanto, en la propia naturaleza de la crítica genética está la posibilidad de estudiar manuscritos de toda y cualquier forma de expresión artística y científica.

Luego comenzaron a surgir investigaciones o investigadores interesados en estudiar bocetos y cuadernos de artistas plásticos, guiones de cineastas, anotaciones de coreógrafos y bocetos de arquitectos. Hoy los estudios genéticos abarcan los procesos comunicativos en un sentido más amplio: artes plásticas, cine, danza, teatro, música, arquitectura, literatura, publicidad, periodismo y fotoperiodismo.

En nombre de esta inevitable expansión, la crítica genética sufre algunos ajustes conceptuales y teóricos. Una de esas adecuaciones se realizó en el objeto de estudio: el manuscrito. Era difícil continuar hablando de bocetos, maquetas, contactos, proyectos, guiones, ensayos, partituras, como manuscritos, por eso bus-

qué un término que dé cuenta de esa diversidad de lenguajes. *Documentos de proceso* fue el término que cumplió con esa necesidad. Creo que da mayor amplitud de acción y deja en claro que los manuscritos de escritores son un tipo de *documentos de proceso* aplicable sólo a la creación literaria.

Todo es importante, todo es fuente de información para el investigador y todo documento está, inevitablemente, relacionado con otro. Los significados son contruidos solamente cuando esos nexos son establecidos. La creación de la obra se muestra desde esta óptica como un sistema complejo y no como una colección de datos aislados. Teniendo en mano los diferentes documentos dejados por el artista a lo largo del proceso, el crítico establece relaciones entre los datos contenidos en él, buscando comprender la red de pensamiento del artista. En toda práctica creadora hay hilos conductores que vinculan la producción de una obra específica, a la vez que componen la obra como un todo. Son principios de naturaleza general marcados por la singularidad del artista, los cuales lo guían en su modo de acción, en su proyecto personal y singular.

Estamos hablando de una teoría que se manifiesta en la acción del creador y que se resguarda en los documentos. Eso quiere decir que en toda acción creado-

ra hay una teoría implícita. El papel del crítico genético es sacar del documento del artista, con los instrumentos que tiene a su disposición, esa teoría y mostrar la poética de la obra.

### Estudios de caso y teoría general

Los estudios de crítica genética siempre han mostrado una fuerte tendencia a buscar la singularidad de los procesos creativos específicos. Por necesidad científica algunos investigadores vienen avanzando en dirección a una generalización del proceso de creación, hacia el principio que nordea una posible genealogía de la creación. Es así como los estudios genéticos se fueron desarrollando en la Universidad Católica de San Pablo, encaminados a una posible teoría de la creación basada en una teoría semiótica, o sea, empleando herramientas generales que tuvieron como punto de partida estudios singulares de documentos y que, al mismo tiempo, se alimentan de esos estudios.

El acompañamiento teórico-crítico de varios procesos nos llevó a la observación de características comunes en estos recorridos. Las comparaciones y contrastes entre las singularidades, sumadas a la recolección de informaciones extraídas de las más diversas fuentes (documentos, diarios, entrevistas) apuntan hacia estos instrumentos analíticos de carácter más amplio.

El recorrido de la creación se muestra como un entramado de acciones que, si se mira a lo largo del tiempo, deja transparentar repeticiones significativas. A partir de estas aparentes redundancias es que se puede establecer generalizaciones sobre el quehacer creativo, iniciando el camino hacia una teorización. Estos no serían modelos rígidos y fijos, pero sí funcionarían como formas teóricas que engloban aquello que en cualquier otro no cabe. Son, en verdad, instrumentos que permiten activar la complejidad del proceso. No guardan verdades absolutas, sino que pretenden ampliar las posibilidades de discusión sobre el proceso creativo.

Esa posible teoría de la creación sobre bases semióticas en diálogo con el concepto de red fue presentada en mi libro *Gesto inacabado, proceso de creación artística* de 1996 y *Redes de creación y construcción de la obra de arte* de 2006.

Para desarrollar tales discusiones, se establecen diálogos entre pensadores de la filosofía y del arte, y los propios artistas. Creo que el objeto que nos instiga a comprender debe tener prioridad. Los instrumentos teóricos deben ser convocados de acuerdo con las necesidades del proceso, para que los documentos de los artistas no se transformen en meras ilustraciones de las teorías. En este caso las investigaciones ofrecerían muy

poco retorno de aquello que se dice respecto al acto creador. Por otro lado, lo que se busca es una mejor comprensión de la complejidad de un proceso creativo. No se puede tomar conceptos teóricos aislados como, por ejemplo, percepción u ocaso. Creo que la creación debe ser discutida con el auxilio de un corpus teórico orgánicamente interrelacionado.

Si, por un lado, los estudios genéticos ganaron una extensión en la ampliación de los límites de manuscritos además de la literatura; por otro, en la búsqueda de principios de naturaleza general, los estudios de la singularidad cambian de profundidad según sus resultados. Así se abre la posibilidad de desarrollar investigaciones comparadas, tanto en lo que respecta a diferentes autores que producen a través de un mismo medio de expresión, como en estudios comparados entre procesos de creadores de diferentes áreas.

Los estudios de los procesos específicos muestran que esas características generales presentan modos singulares de manifestación. Esas herramientas amplias son aspectos de la creación que pueden o no estar presentes en un determinado dossier o conjunto de documentos de un proceso, y que pueden aparecer en diferentes grados según los sujetos. Cada proceso es singular, pues las combinacio-

nes de los aspectos generales son absolutamente únicas. Percibimos así que esa teorización sobre la creación ofrece un abordaje procesual que se adiciona al enfoque retrospectivo de la crítica genética, abriendo una dimensión prospectiva en la crítica de procesos creativos de una manera más amplia. O sea, una manera de discutir objetos en movimiento, así como un modo de acompañar los procesos en acto.

En su recorrido de expansión, la crítica genética ha llegado a un concepto de *proceso* en un sentido bastante amplio que apunta siempre a la relevancia de observar fenómenos insertos en sus procesos o desde una perspectiva de proceso. Creo que estas discusiones se tornan fundamentales para pensar ciertas cuestiones contemporáneas que envuelven, por ejemplo, la autoría y la intrincada relación entre obra y proceso.

Las reflexiones teóricas que estas perspectivas procesuales brindan al arte trascienden los bastidores de la creación. A partir de ahí percibimos que estamos delante de recursos teóricos que desarrollan una crítica de proceso que abarca más que lo que la crítica genética se propuso.

Muchas cuestiones de extrema importancia para discutir sobre el arte en general -producidas

en las últimas décadas especialmente- necesitan de una mirada que sea capaz de abarcar el movimiento dado, ya que la lectura de objetos estáticos no se muestra satisfactoria o suficiente al momento de leer algunas obras. Hay que incluir todo el potencial que los medios digitales ofrecen y que parecen exigir nuevos abordajes. Al mismo tiempo, muchas de esas obras exigen nuevas metodologías de acompañamiento de sus procesos constructivos y no solamente la tradicional recolección de documentos en el momento posterior de la presentación pública de la obra. Esto implica una abertura de baúles de los artistas para reconocer los registros de la historia de las obras. Muchos críticos de proceso pasan a convivir con los recorridos constructivos en un tiempo real. Yo misma acompañé procesos de danza y de teatro.

Algunas obras contemporáneas generan nuevas metodologías para abordar sus procesos de creación, en tanto los resultados de esos estudios cambian de alguna manera los modos de abordarlas desde el punto de vista del crítico. Esas nuevas cuestiones que parecen merecer mayor atención exigen nuevas formas de desarrollo del pensamiento que den cuenta de las numerosas conexiones que están en permanente movimiento. Fue así como llegamos a la idea de creación como red en construcción.

## **El concepto de creación como red en construcción**

La red en construcción se trata de un recorrido sensible e intelectual que puede ser descrito como un movimiento continuo y falible. Sustentado por la lógica de la incertidumbre, engloba la intervención del azar y abre espacios a la introducción de ideas nuevas. Es un proceso donde la regresión y la progresión no son infinitas.

Algunos aspectos del concepto:

### *Proceso continuo*

Tomando la continuidad del proceso y el consecuente inacabamiento hay siempre una diferencia entre aquello que se concretiza y el proceso que está por ser realizado. Donde hay posibilidad de variación continua, la precisión absoluta es imposible. No se puede hablar del encuentro de obras ideales y perfectas. Lo que mueve esa búsqueda son las tendencias del proceso y la ilusión del encuentro de la obra que satisfaga plenamente un deseo.

El concepto de inacabamiento es intrínseco al hecho de la creación. La perspectiva de proceso mira todos los objetos de nuestro interés como una posible versión de aquello que puede ir y ser todavía modificado. Lo relativo es que no hay un inicio y no hay una conclusión final.

### *Tendencias*

Tendencias son rumores va-

gos que orientan el proceso de construcción de las obras en un ambiente de certezas e imprecisiones. Generan trabajo en la búsqueda de algo que está por ser descubierto. Este desarrollo en proceso lleva a determinadas tomas de decisiones que propician la formación de líneas de fuerzas. Éstas a su vez van dando consistencia a los objetos en construcción y a lo largo del recorrido, van siendo estipuladas restricciones o delimitaciones de naturaleza diversa que tornan posible la construcción de la obra. Las tendencias de proceso pueden ser vistas sobre el punto de vista de la construcción del proyecto poético o del acto comunicativo.

### *Proyecto poético*

Las tendencias del recorrido pueden ser observadas como atracciones que funcionan como una especie de campo gravitacional, indicando la posibilidad de ciertos eventos. En ese campo de posibilidades y tendencias vagas está el proyecto poético del artista. Los principios direccionadores, de naturaleza ética y estética, presentes en las prácticas creadoras y relacionados a la producción de una obra específica, atan a la obra de ese creador como un todo. Son principios relativos a la singularidad del artista, son planos de valores, formas de representar el mundo, gustos y creencias, que rigen su modo de acción. Un proyecto personal y singular. Ese proyecto está

ceñido al espacio y tiempo de la creación e inevitablemente afecta al artista. La búsqueda como proceso continuo es siempre incompleta. El propio proyecto, que direcciona de algún modo la producción de las obras, puede cambiar a lo largo del tiempo.

### *Acto comunicativo*

La comunicación es la tendencia del proceso en su aspecto social. El proceso de creación se muestra también como una tendencia para el otro. Es el diálogo de una obra con la tradición, con el presente y con el futuro. El aspecto comunicativo del proceso envuelve diversos diálogos de naturaleza inter e intra personal: el artista con él mismo, con la obra en proceso, con el grupo de teatro, futuros receptores, con la crítica, etcétera.

### *Espacio de creación*

El artista interrelacionado con las redes culturales está insertado en su espacio geográfico y social con restricciones y posibilidades de cambios. Los escritorios, ateliers, salas de ensayo y estudios, son espacios de acción del artista que abriga un trabajo físico y mental. El espacio resguarda un potencial de creación a medida que ofrece posibilidades de almacenar objetos, libros, CD, DVD, instrumentos, etcétera. Este espacio puede ser considerado más allá de los límites físicos, envuelve la memoria y el imaginario del artista; así es como su cuerpo queda marcado



por su historia y sus búsquedas. El tiempo de la creación incluye además del espacio físico de los escritorios, al artista y sus caminatas, visitas a museos, el auxilio de cuadernos de anotaciones, cámaras fotográficas y de filmación.

### *La creación como red*

La creación como red puede ser descrita como un proceso continuo de interconexiones inestables que generan puntos de interacción. Esas interconexiones envuelven la relación del artista con su espacio y su tiempo, cuestiones relativas a la percepción, a la memoria, a recursos creativos, así como los diferentes modos en que se organizan las tramas del pensamiento creativo. Los procesos de creación suceden en el campo relacional o de las interconexiones. Toda acción está relacionada a otras acciones de igual relevancia. Es un recorrido no lineal y sin jerarquías. La interactividad como motor de desarrollo del pensamiento es observada en diferentes niveles: relación entre individuos, diálogo con la historia de las artes y de la ciencia y diálogo con las redes culturales. El artista en creación está inmerso en lo que determinará su cultura, que está en un estado de eferescencia y que posibilita el encuentro de brechas para la manifestación de desvíos innovadores como discute Edgar Morin. El artista se relaciona con su entorno alimentándose e in-

tercambiando informaciones. La interacción es responsable de la proliferación de nuevos resultados, ideas que se expanden, encuentros y errores que generan nuevas posibilidades de la obra de arte. Por ejemplo: una conversación de bar en el cual un artista comenta un film que ha sido visto recientemente puede generar nuevas posibilidades. Enfrentarse con esas posibilidades implica establecer criterios de selección respaldados por principios direccionadores de proceso como proyecto poético del artista que nos lleva a conocer lo que él busca en su obra en construcción. Las interconexiones destacan el campo relacional pero el acto creativo se da en cómo las relaciones son establecidas, esa elaboración es un proceso de transformación. La singularidad de construcción se encuentra en la especificidad de la transformación. Las combinaciones son singulares. La construcción de las realidades ficcionales se da en un proceso de transformación que se revela como el espacio de la subjetividad transformadora.

### *Espacios de la subjetividad transformadora*

*Percepción.* La percepción artística como actividad creadora de la mente humana es una acción transformadora. El filtro perceptivo va procesando el mundo en nombre de la creación. En una búsqueda sensible y selectiva, el artista recoge aquello que sobre algún aspecto lo atrae. Esa

sensación es intensa pero fugaz. Muchas veces responsable por la construcción de imágenes generadoras de hallazgos. La construcción de mundos ficcionales, por tanto, depende de estímulos internos y externos recibidos a través de lentes originales. Hay repeticiones en su mirar que muestran los modos en que se apropia del mundo. Las percepciones interactúan con experiencias pasadas y por ende, no están divorciada de la memoria. No hay percepción que no esté impregnada de recuerdos. Las sensaciones tienen un papel amplificador permitiendo que ciertas percepciones queden en la memoria.

*Memoria.* Memoria es acción, o sea, esencialmente plástica, no es un lugar donde las acciones se fijan y acumulan. Las redes de asociaciones, responsables de los recuerdos, sufren modificaciones a lo largo de la vida, el tiempo pasa y se alteran las percepciones que se tienen del pasado cambiando tales recuerdos. Cada nueva impresión impone modificaciones al sistema. La memoria como espacio de libertad es selectiva, toma decisiones libres que sin embargo, no son arbitrarias. Las percepciones interactúan con las acciones pasadas, no están divorciadas de la memoria. No hay recuerdo sin imaginación y los recuerdos al servicio de la creación pueden ser explicados como una especie de memoria especializada.

*Recursos de la creación.* Los recursos y los procedimientos creativos son los modos en que el artista trabaja con las propiedades de la materia prima. O sea, modos de transformación. La relación del artista con la materia prima lo enfrenta con la potencialidad de exploración de sus propiedades al tiempo que lo restringe. El artista puede adecuarse o burlarse de tales límites, dependiendo de lo que pretenda de su obra. Toda acción sobre las materias primas implica selección y toma de decisiones: collage, fragmentaciones narrativas, pinceladas densas o finas, cámaras lentas, ausencia de puntuación, juegos combinatorios, saturación de imágenes, uso de procesos aleatorios. El artista utiliza las herramientas como instrumentos mediadores que lo auxilian en esa manipulación.

*Restricciones.* La creación se realiza en la tensión entre el límite y la libertad. Límites dados por las restricciones internas o externas de la obra que ofrecen resistencia a la libertad. Crear libremente no significa poder hacer cualquier cosa en cualquier momento en cualquier circunstancia y de cualquier manera. El artista es un libre creador de restricciones y ellas se revelan muchas veces como propulsoras de la creación. El artista es estimulado a vencer los límites establecidos por él mismo o por factores externos como la materia prima que él está revisando: la fecha de entre-

ga, el dinero, la delimitación del espacio. Las tendencias del proceso de carácter general y vago son también orientadoras de esa libertad ilimitada.

### **Relación proceso-arte contemporáneo**

La teorización ofrecida por la crítica de proceso continúa auxiliando la comprensión de los estudios sobre la historia de las obras realizadas al público y ofreciendo una perspectiva para entender la relación entre proceso y obra.

Para la discusión de obras en proceso el crítico necesita herramientas que hablen de movimiento. La obra se da estableciendo relaciones en una red de permanente construcción que habla de un proceso que no es particular e íntimo. Cada versión de la obra puede ser vista de un modo aislado, pero si eso fuera cierto se pierde algo que la naturaleza da en esa obra procesual. Son obras que nos colocan al frente de la estética de lo inacabado, nos incitan a su mejor conocimiento y al consecuente acompañamiento crítico de esos cambios. Para poder acercarse a ese vínculo entre proceso y obra, el crítico necesita instrumentos que sean capaces de discutir las obras en su campo, un abordaje que comprenda la creación en su naturaleza de red compleja de relaciones en permanente movimiento. La lectura de los objetos estáticos no son satisfactorias,

parecen dejar de lado algo determinante que está en ella y no consigue ser tocado o comprendido. Algunas obras, incluyendo aquellas que exploran la potencialidad ofrecida por los medios digitales, pueden así recibir nuevas interpretaciones. De modo recíproco muchas exigen nuevas metodologías de acompañamiento en sus procesos constructivos, ya que la recolección de documentos en el momento posterior a la presentación pública de la obra no consigue aproximarse al proceso de creación de ellas. Algunos de esos procedimientos generan también lo que se llama la curaduría en proceso. Curaduría es cuando se expone la obra que se va modificando a lo largo de esa presentación.

### *El artista investigador*

No podemos dejar de mencionar otra tendencia de aproximación de esa crítica que es bastante fértil y es realizada por artistas investigadores: por un lado los trabajos de conclusiones de investigaciones de graduados, maestrías o doctorados donde la necesidad de encontrar formas de sistematización para sus reflexiones impuestas por los patrones académicos se torna permanente. Al mismo tiempo el artista fuera de los límites académicos encuentra ecos para sus reflexiones sobre cuestiones que instigan y mueven su trabajo de reflexión.

En este ambiente observo que

las discusiones sobre proceso de creación se están mostrando fundamentales para una reflexión crítica sobre el arte y, de modo especial, sobre el arte contemporáneo. Y esta parece ser la necesidad que muchos críticos sienten para conseguir hablar sobre el arte que vemos en las galerías, los centros culturales, los museos, la web, los celulares, con diferentes propuestas estéticas y diálogos de diversas naturalezas con la historia del arte.

Pensando en términos bastante generales, el arte contemporáneo ha presentado algunas características intrigantes. Por ejemplo, la expansión de las fronteras de medios y géneros conlleva una invasión de otros territorios. Una gran diversidad de artistas actúan en más de un medio y en espectáculos multimedios. Es interesante observar como reflejo de esto, el uso de los términos: expandido, contaminado, convergencia, hibridación e inter imágenes. Está también la necesidad de recurrir a palabras compuestas como videoinstalación, conferencia-espectáculo, video-danza, etcétera.

Pensando en otro campo de experimentación artística que nos remite a la ausencia de frontera podemos nombrar el proceso de producción y la obra mostrada públicamente. Estamos hablando por lo tanto de la movilidad como característica del arte contemporáneo. Es interesante observar cómo esas obras en

proceso generan desdoblamientos con registros audiovisuales como una posible forma de lidiar con la continuidad, el inacabamiento y la impermanencia; fotografías y videos de performance son algunos ejemplos de esos registros. Esa cuestión gana una complejidad mayor cuando esos registros son registros que van a parar a un espacio de exposición.

Continuando con la tentativa de mapear algunos campos donde encontramos la acción más prominente del arte contemporáneo, nos damos con la fragmentación materializada por los *samples*. Esta cuestión nos remite por un lado a la apropiación de archivos, banco de datos, coleccionismo y por otro lado a ediciones, montajes y juegos combinatorios. Si la contemporaneidad se caracteriza cada vez más por la edición o la forma en que las partes del sistema son montadas y articuladas, como consecuencia de esa fragmentación estamos en plena discusión de procedimientos que relacionen esos segmentos, tanto desde el punto de vista de aquel que produce, como del director, el espectador y aquel que interactúa.

Hasta el momento hemos hablado de la no delimitación clara de medios y géneros, de la movilidad, de las diferentes interacciones entre proceso y obra y de la relación entre fragmento y edición como algunas tendencias del arte contemporáneo. Otra característica que me parece

recurrente y presente en muchas obras es juntar reflexiones sobre el proceso de creación, aportando así a una crítica que tenga ese foco de interés.

Acompañamos hasta aquí algunos campos en expansión del

arte contemporáneo y de la crítica de los procesos de creación. En una perspectiva especular el crítico precisa acompañar y comprender los desafíos todavía no nombrados que el arte nos propone. <<