



Imprevisibilidad y control en el proceso creativo del arte contemporáneo a través de una experiencia de coautoría

Unpredictability and control in the creative process of contemporary art through a co-authorship experience

THOMAS APOSTOLOU

Facultad de Bellas Artes, Universidad de Vigo, Pontevedra (España)

thomasapost@gmail.com

Recibido: 14 de mayo de 2021

Aceptado: 18 de julio de 2021

RESUMEN:

El autor analiza un proceso artístico de coautoría, del cual formó parte, desde el punto de vista de dos fuerzas fundamentales en el proceso, el control y la imprevisibilidad. Existe una tensión entre las dos fuerzas en la creación artística. Consideramos que los actos conscientes, premeditados, predecibles y precisos aumentan el control, mientras la imprevisibilidad, en todas sus formas diferentes, lo reduce. A través del estudio del proceso creativo de la obra *Metáforas: pegadas dun percorrido*, 2021, de Alexandra R. Rey y Thomas Apostolou, el autor del texto (Thomas Apostolou), examina la relación del control e imprevisibilidad en el proceso creativo contemporáneo.

PALABRAS CLAVE: Imprevisibilidad, control, coautoría, proceso creativo, arte contemporáneo

ABSTRACT:

The author analyses an artistic process of co-authorship, of which he was part, from the point of view of two fundamental forces in the process, control and unpredictability. There is a tension between these two forces in artistic creation. We consider that conscious, premeditated, predictable and precise acts increase control, while unpredictability, in all its different forms, reduces it. Through the study of the creative process of the work *Metáforas: pegadas dun percorrido*, 2021, by Alexandra R. Rey and Thomas Apostolou, the author of this text (Thomas Apostolou) considers the relationship of control and unpredictability in the contemporary creative process.

KEYWORDS: Unpredictability, control, co-authorship, creative process, contemporary art.

1. Introducción

La introducción de diferentes fuentes de imprevisibilidad en el proceso creativo en el arte contemporáneo, es una práctica heredada de las vanguardias del arte del siglo XX, o incluso del siglo XIX (Gamboni, 1999), que hasta hoy, ha generado una gran variedad de estrategias que distancian al artista de su obra, a menudo en forma de una “brecha entre intención y resultado”¹ (Iversen, 2010). Artistas contemporáneos utilizan estrategias que permiten, a fuerzas fuera de su control, formar parte del proceso creativo e influir en la obra de arte resultante. Existen una variedad de fuentes de imprevisibilidad como aleatoriedad, azar, caos, procesos inconscientes, sistemas mecánicos, participación y otros, pero todos tienen en común la limitación del control, influyendo en áreas del proceso creativo tradicionalmente controladas por el artista.

Existe un sistema que permite estudiar conjuntamente estas fuentes de imprevisibilidad y las estrategias utilizadas por los artistas y, que también permite sacar conclusiones sobre el control del artista (Apostolou, 2021). En el pasado, hemos utilizado este mismo sistema para analizar obras de otros artistas y su relación con el control (Apostolou, 2019). En esta ocasión servirá como caso de estudio sobre una obra, realizada como parte de la tercera edición de *Reb/veladas na paisaxe*, un proyecto de la Ciudad de la Cultura de Galicia, que forma parte de la programación Xacobeo 2021-2022. La obra en cuestión, titulada *Metáforas: pegadas dun percorrido*, 2021, fue fruto de la colaboración, propuesta y facilitada por la comisaria Elena Bangueses, entre los artistas Alexandra R. Rey y Thomas Apostolou, el autor de este texto.

La comunicación analizará todo el proceso creativo, desde un punto de vista empírico y con referencia al control del autor y la imprevisibilidad, la cual, desde el siglo XX, ha sido utilizada por los artistas por una variedad de razones ideológicas, filosóficas o estéticas (Malone, 2009), y durante estos años su papel en el arte se ha radicalizado (Lejuene, 2012). La obra en cuestión ofrece un buen caso de estudio de la imprevisibilidad y su relación con el control en el arte contemporáneo, porque su proceso creativo implica varias estrategias identificadas como limitadoras de control.

El caso de la coautoría nos interesa como un modo de compartir el control. La diferencia entre dichas estrategias y la coautoría es que, la cesión de control en un proceso con dos autores es continua y no momentánea, mientras estrategias que introducen imprevisibilidad en el proceso creativo en general, limitan el control en etapas más o menos determinadas. En una obra colaborativa, como nuestro caso de estudio, el control se comparte entre los artistas implicados durante todas las etapas del proceso. Expondremos todo el proceso, desde las primeras reuniones entre los artistas hasta la presentación pública de la obra, analizando la tensión del control en cada momento, identificando los nexos claves de control, las fuentes y los efectos de la imprevisibilidad y coproducción.

1.1 Breves definiciones del control en el proceso creativo y de la tensión entre control y imprevisibilidad

Consideramos que cualquier actividad del artista hacia la creación de una obra de arte es controlada si es premeditada, predecible y precisa. Es decir, control es la capacidad del artista de determinar y/o predecir conscientemente los resultados de los distintos pasos en el proceso

¹ Traducción del autor del original: gap between intention and outcome.

creativo. Control ha sido históricamente un término relacionado con la propia definición del arte y del proceso creativo. Existen definiciones de arte como el resultado de procesos basados en decisiones libres y racionales (Kant & Pluhar, 1987), lo que nosotros llamaríamos control. También aparecen en la bibliografía interpretaciones etimológicas del arte como resultado de acciones consientes, controladas y dirigidas (hacia un fin) (Collingwood, 1958), o visiones del proceso de arte como una serie de problemas y sus soluciones controladas (Ecker, 1963). Hasta el título del apartado donde Graham Wallas describe las partes del proceso creativo en su libro *The Art of Thought* (1926) se llama *Stages of control*². Existe, entonces, un requisito mínimo de control en la creación de obras de arte.

Por otro lado, como ya hemos comentado, la imprevisibilidad, incorporada en la caja de herramientas de los artistas contemporáneos, una vez introducida en el proceso creativo, está en tensión con el control. Es decir, la imprevisibilidad en sus varias formas es contraria a las tres características del control: la premeditación, la predictibilidad y la precisión.

Existen cuatro estrategias que permiten introducir imprevisibilidad en el proceso creativo contemporáneo: las Internas (donde la fuente de imprevisibilidad se encuentra dentro del artista. Incluyen procesos con espontaneidad, decisiones arbitrarias, o inconscientes. Además de procesos mentales, consideramos internas las estrategias o limitaciones conectadas con el cuerpo del artista), las Externas (que importan imprevisibilidad desde el mundo exterior, es decir, cualquier cosa fuera de la mente o el cuerpo del artista), las Mecánicas (que utilizan sistemas cerrados para producir imprevisibilidad) y las Relacionales o Interactivas (que tienen como fuente de imprevisibilidad a otras personas) (Apostolou, 2021).

Cada tipo de estrategia tiene sus características. Muy brevemente mencionaremos algunas de ellas, ya que aparecerán a lo largo de este texto. Las estrategias Internas dependen en gran medida de la información relatada por el artista sobre el propio proceso. Las Externas dependen mucho de la postura del artista, si espera que el mundo exterior influya en su obra, o si busca activamente la imprevisibilidad en el mundo. Las estrategias Mecánicas requieren un nivel de control relacionado con la adaptación del sistema cerrado que produce aleatoriedad. Las Relacionales y Interactivas corren el riesgo de que las interacciones de los participantes se conviertan en un mecanismo de atracción que afecte al contenido de la obra.

Además, existen otras maneras de reducir el control que no están directamente conectados con la imprevisibilidad ni con dichas estrategias. Estas tienen que ver con aspectos que crean el contexto, dentro del cual, la obra se identifica como tal. Por ejemplo, títulos u otros textos, documentación o modos expositivos, pueden indicar que algo es una obra de arte y funcionan como nexos de control, indicando posibles interpretaciones, añadiendo significados o contextualizando la obra. Mencionamos esto porque, en el proyecto en cuestión, todos estos medios funcionaron como nexos de control de los autores y de contextualización de la obra, para cumplir los requisitos del programa que la financió.

2. Metáforas, desarrollo del proyecto

El caso de estudio, la obra titulada en Gallego *Metáforas: pegadas dun percorrido*, 2021 (en Castellano: *Metáforas: huellas de un recorrido*) es parte del proyecto de la Ciudad de la Cultura de Galicia *Reb/veladas na paisaxe III*, que forma parte de la programación Xacobeo 2021-2022.

² Etapas de control (traducción del autor)

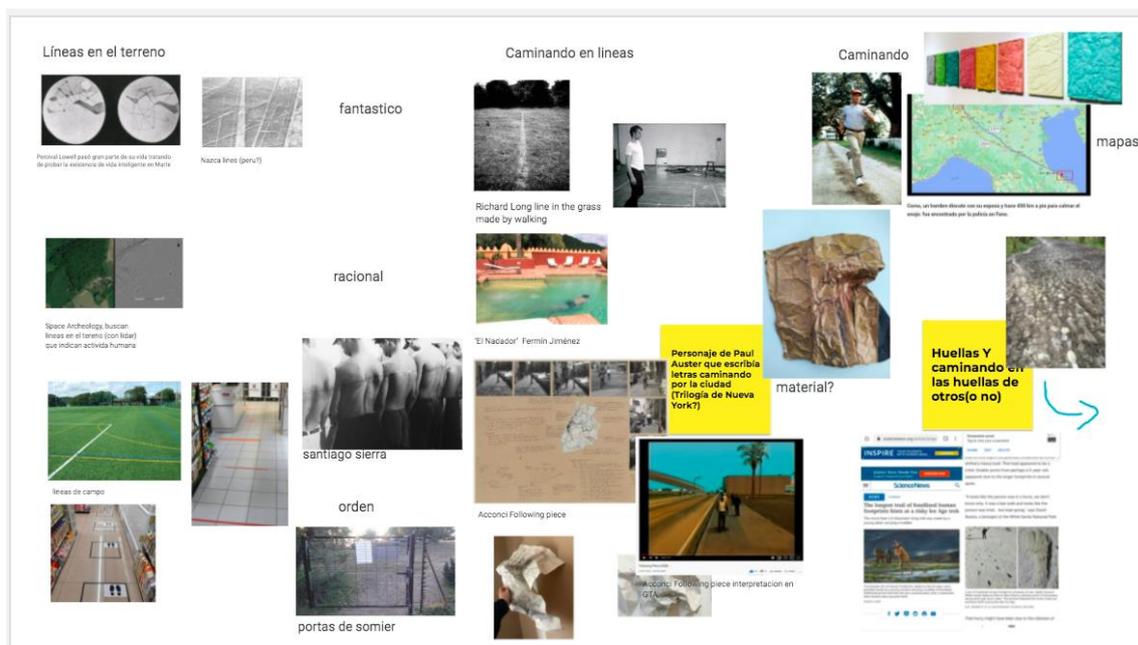


Figura 1 Borrador utilizado en la fase del desarrollo conceptual

La comisaria, Elena Bangueses, fue invitada a comisariar una de las tres intervenciones, buscando “establecer un diálogo físico y visual con el Camino de Santiago” (*Reb/veladas en el paisaje (III) | Programación Xacobeo 21-22. 2021*). La comisaria, en búsqueda de una perspectiva sobre la temática planteada, que incluyese diferentes puntos de vista, el de una artista local y el de un artista extranjero, propuso la colaboración de la artista Alexandra R. Rey y del autor de este texto, Thomas Apostolou. Los objetivos del proyecto estaban establecidos desde el principio por parte de la comisaria, la obra debía estar en conexión con el Camino de Santiago, ser concebida para ser expuesta al aire libre y ser un punto común entre las prácticas artísticas individuales de los dos artistas. Así, desde el principio, el proceso fue guiado por los propios objetivos y las decisiones de la comisaria, principalmente la elección de los coautores. Según la comisaria, su intención era llegar a representar la experiencia del camino en el propio proceso creativo de la obra, como un viaje compartido entre peregrinos desconocidos, dos artistas que nunca habían trabajado juntos. De todos modos, aunque la comisaria nunca les encaminó hacia los puntos comunes ya presentes en las prácticas de ambos artistas, el autor considera que ya anticipaba la dirección del proceso hacia los mismos.

Las primeras reuniones entre los artistas fueron virtuales, con motivo de la emergencia sanitaria en España, durante el año 2020 y la primera parte del 2021. El enfoque de los artistas fue la investigación de la base conceptual del proyecto. Por parte del autor, esto supuso un cambio impactante, ya que estaba muy acostumbrado a desarrollar sus obras físicas y sus conceptos a la vez, en paralelo. Tanto las circunstancias extraordinarias, como la coautoría, cambiaron el proceso habitual, de tal manera que el control del artista también se vio afectado. Es decir, la manera de reflexionar del autor sobre la parte conceptual de sus creaciones, dejó de fluir entre estados analíticos conscientes y otros más espontáneos, y pasó a ser más estructurada y racionalizada.

Las reuniones fueron estructuradas hasta cierto punto. Tras la primera reunión, los artistas prepararon un número de ideas en forma de notas escritas, imágenes o bocetos en una carpeta digital compartida. Entre reuniones, los coautores iban ampliando y modificando estas anotaciones. Por lo tanto, parte del discurso estaba ya en proceso con anterioridad a la reunión



Figura 2 Alexandra R. Rey, *Serie Metamorfosis*, 2019 y Thomas Apostolou, *Mapas Precisos*, 2019

en remoto. Esta preparación y el discurso estructurado antes de las reuniones, supuso, para el autor, la eliminación de la espontaneidad y los momentos de serendipia que a veces suceden cuando uno piensa en solitario y de forma más fluida. La necesidad de comunicar las ideas, de un modo claro, a la coautora de la obra, requería presentarlas de un modo más o menos organizado, y esto generó una sensación de un nivel de control consciente sobre ellas más elevado.

Al mismo tiempo, las reuniones fueron más fluidas y llegaron a substituir la espontaneidad y los procesos subconscientes del desarrollo solitario por la interacción entre los dos artistas. Desde el punto de vista de cada artista, podría parecer como una estrategia de limitación de control Relacional, es decir, las aportaciones de cada autor afectaban a la obra de manera que el otro no podía controlar directamente. El paso de monólogo a diálogo substituyó las fuentes de imprevisibilidad internas por las de cooperación.

Durante esta fase del proyecto, el enfoque principal de los artistas fue la idea de caminar en el paisaje, entendido como movimiento sobre el terreno, así como también dejando huellas y siguiendo las topografías. Gran cantidad de las ideas apuntadas en los borradores de los artistas fueron descartadas, cambiaron, o de manera curiosa, nunca llegaron a ser discutidas. A pesar de que el sistema de comunicación en remoto requiere una eficacia más elevada que la comunicación en vivo, ambos artistas optaron, en ocasiones, por dejar de debatir sobre enfoques que no interesaban suficientemente al otro. El proceso dejó al autor con la sensación de tener disponible un cerebro auxiliar al suyo, que aceleraba sus habilidades de reaccionar, inventar y filtrar información. Una vez que los conceptos centrales de la obra empezaron a aclararse, los artistas discutieron sus opciones e ideas sobre cómo resolver el proyecto formalmente.

La siguiente fase comenzó también en remoto, pero a lo largo del proceso, los artistas tuvieron que reunirse en vivo para discutir materiales y soluciones técnicas. Los primeros pasos de la resolución formal parecían una lluvia constante de ideas. Gran cantidad de estas ideas, como suele pasar, eran demasiado ambiciosas, fuera de las habilidades de los artistas o del presupuesto del proceso. Las calidades visuales de materiales arrugados y sus topografías caóticas fueron el punto común de las resoluciones preferidas por ambos artistas. De pronto, en los borradores aparecieron imágenes de obras de los autores con dichas calidades y a su vez relacionadas con mapas.



Figura 3 Modelo en escala

Llegado este punto, empezó a identificarse una relación estética entre las prácticas de los dos artistas, lo que el autor sospecha que fue parte del razonamiento de la comisaria para su elección. Curiosamente, lo que no había sido obvio para los coautores, este hilo de conexión entre sus diversas prácticas, había sido identificado por la comisaria. Durante el proceso, la comisaria nunca mencionó o indicó esta conexión, pero una vez que los artistas le comunicaron cual sería la dirección para la resolución formal de la obra conjunta, la comisaria confirmó que la había identificado con antelación. En cierto modo, la comisaria podría haber tenido parte del control sobre la resolución formal de la obra, si hubiese indicado esta

dirección a los participantes, al no hacerlo, cedió esta parte del control a los artistas.

Al mismo tiempo, la comisaria ejerció control sobre otros niveles, mejor dicho, identificó problemas técnicos y prácticos. Por ejemplo, en un momento del proceso, los artistas estaban discutiendo una resolución formal que empleaba una tira de 50 metros de cobre laminado instalada en el terreno y al alcance de los espectadores. La comisaria intervino cuestionando la seguridad de la obra. De este modo, factores fuera del control de ambos artistas, fueron afectando a la obra a lo largo del proceso.

Fue, a través de todo este proceso, como los artistas llegaron a la resolución final de la obra. Comprarían 5 metros de cobre laminado, y llevarían distintos fragmentos de este con ellos, durante diferentes tramos de los cinco caminos principales hacia Santiago de Compostela. Los artistas procederían a registrar en cada lámina los espacios entre ellos mismos y el camino recorrido, los sitios que iban a pisar, a tocar, donde se iban a sentar y apoyar sus cuerpos. Antes de comenzar el trabajo de campo, los artistas decidieron hacer pruebas a escala y digitales. El material principal iba a ser cobre laminado y el soporte cemento blanco. En la primera reunión presencial, en el estudio, fue cuando llegaron a estas decisiones concretas sobre materiales y cuando hicieron sus primeras pruebas. La dinámica de control durante el trabajo en el taller fue interesante, ya que los autores poseían experiencia con los materiales y las técnicas, que complementaban uno al otro.



Figura 4 Los dos artistas en camino

Esta multiplicación de las habilidades técnicas en el trabajo práctico en el estudio incrementó el control de ambos artistas sobre el proceso. El autor de este texto, estando acostumbrado a adaptar su proceso a los fallos o los accidentes en el estudio, notó una reducción de imprevistos durante el trabajo conjunto con Alexandra R. Rey.

Una vez solucionados los problemas técnicos, los artistas comenzaron a realizar tramos del Camino de Santiago. Debemos apuntar que la realización del proyecto coincidió con los últimos meses del doctorado de Thomas Apostolou, que trataba exactamente sobre estrategias creativas con imprevisibilidad, y posiblemente esto influyó sobre su punto de vista. De todos modos, para el autor de este texto, parte de la idea de este proceso, a parte de las ya mencionadas, era el uso de una estrategia de imprevisibilidad Externa, derivada del encuentro azaroso de texturas, huellas y formas en el camino. Al mismo tiempo, como mencionamos previamente, se añadió al proceso la imprevisibilidad generada por la colaboración, ya que, desde el punto de vista del autor, las decisiones de la otra persona estaban fuera de su control. Los dos artistas no estaban buscando el azar en solitario con sus propios criterios, parcialidades o con sus propias experiencias del Camino, al contrario, el punto de vista de cada artista generaba otro tramo de azar extraño para su compañero/a.

La experiencia de caminar o buscar el azar en solitario es completamente diferente a la experiencia estando acompañado. Por ello, la imprevisibilidad generada por este proceso no fue solo la suma de las formas azarosas encontradas por cada artista, ya que, durante el proceso, los artistas generaron un diálogo que conectó sus experiencias, y en extensión el proceso. Poco a poco, el diálogo que en las reuniones en remoto generaba una aceleración analítica, durante el trabajo de campo creó una aceleración sentimental, que llegó a simpatía. Por parte del autor, la sensación fue que, de los cuatro componentes del sistema (el paisaje, el material y los dos autores) a lo largo del proceso, los dos autores empezaron a funcionar como uno. Caminando en conjunto, los dos artistas argumentaban o llamaban la atención uno al otro, compartiendo fragmentos de su propia experiencia que después se convertiría en registros sobre el material.

Finalmente, cada una de las cinco piezas fue formada por una combinación de las formas azarosas encontradas en los tramos del camino. Este tipo de imprevisibilidad lo llamamos azar y es importante diferenciarlo de otros tipos de imprevisibilidad³, concretamente porque el azar es una fuerza fundamental de nuestro universo. Mejor formulado por el filósofo francés Clemente Rosset como “être = hasard + succès”⁴ (Lejuene, 2012), azar es parte de todo y, conscientes de la paradoja, a veces los artistas intentamos capturarlo o, como en este caso, registrarlo. Entre las diferentes posturas que podrían haber adoptado, esperar a que algo azaroso suceda o buscar un



Figura 5 Alexandra descansando encima de la lámina de cobre.

³ Como la aleatoriedad, el accidente, la espontaneada, la serendipia, el caos, el subconsciente u otros.

⁴ Ser = azar + éxito, traducción del autor.

suceso azaroso (Iversen, 2010), los artistas optaron por lo segundo. Por otro lado, en su búsqueda de azar no optaron por ninguno de los dos modos propuestos por Bürger⁵, mediato o directo (Bürger, 1984), combinaron espontaneidad con un sistema predeterminado. Al mismo tiempo, se podría decir que parte del proceso fue conformado por una estrategia Relacional, la interacción entre los artistas. Estas estrategias utilizan a otras personas y su interacción con la obra para crear imprevisibilidad, pero, por ser una obra de coautoría, ninguno de los artistas puede ser considerado “otro”. A pesar de que la experiencia personal de cada artista incluye una cesión de control al otro, el nivel de control del equipo no se vio reducido.

Una vez conformada, cada lámina de cobre volvía al estudio para la producción de las piezas finales. En esta etapa, la imprevisibilidad estaba casi totalmente ausente. A partir de este momento, los autores intentaron ejercer el máximo control posible que sus destrezas técnicas les permitían. Planos, dibujos y otros medios de preparación empezaron a influir sobre las decisiones tomadas en el estudio. El incremento del control, por parte de ambos artistas, durante esta fase de producción de la obra, llegó a su culmen con la limpieza final de las superficies de cobre. El autor observó la paradoja de los esfuerzos para limpiar y pulir las superficies de cobre, que unos días antes estaba pisando contra el camino y que al cabo de una semana estaría expuesto a los efectos de la intemperie. Esta paradoja ilustra muy bien la idea de que, mientras el azar es una fuerza fundamental del universo, el control es una ilusión fundamental del ser humano.

Antes de reflexionar sobre la fluctuación entre imprevisibilidad y control en todo el proceso, podemos observar tres momentos diferentes que lo ilustran en la *Figura 6*. Inicialmente los artistas buscan el imprevisto, formando la lámina con procesos de poco control. Aunque el sistema que utilizaron los artistas para crear las formas del cobre podría permitir más control, su compromiso de buscar formas sorprendentes y apoyarse en la espontaneidad, llevó a una postura relajada hacia el trato del material, siempre con la esperanza de que surgieran formas imprevistas. En la siguiente etapa, en el estudio, los artistas cambiaron completamente su postura, no tanto por una decisión consciente, de un modo natural, después de trabajar al aire libre, el estudio tomó el papel de refugio del control. La actitud dentro del taller fue de minimizar imprevistos, accidentes y controlar los resultados. Ambos artistas, desde el principio, anticipaban la evolución del material una vez expuesto al aire libre, tanto la pátina del cobre, como las marcas del agua y la oxidación, formaban parte de sus conversaciones y su visión. Más concretamente, Alexandra siempre se refería al cobre como un “material vivo” y “con memoria”, características muy atractivas para el autor de este texto, que nunca había trabajado con este material. De algún modo, la idea de que el material seguirá cambiando genera, para el autor, la esperanza de que puedan surgir, en el futuro, nuevos valores estéticos y visuales.

⁵ Peter Bürger en *Theory of the avant-garde*, identifica dos modos de producción de azar. Tenemos que decir que el autor utiliza la palabra azar más libremente que nosotros, considerando aleatoriedad y espontaneidad casi como sinónimos de azar. Buen ejemplo del modo directo de producción de azar según Bürger es el Tachismo, mientras el modo mediato tiene más relación con sistemas que producen aleatoriedad.

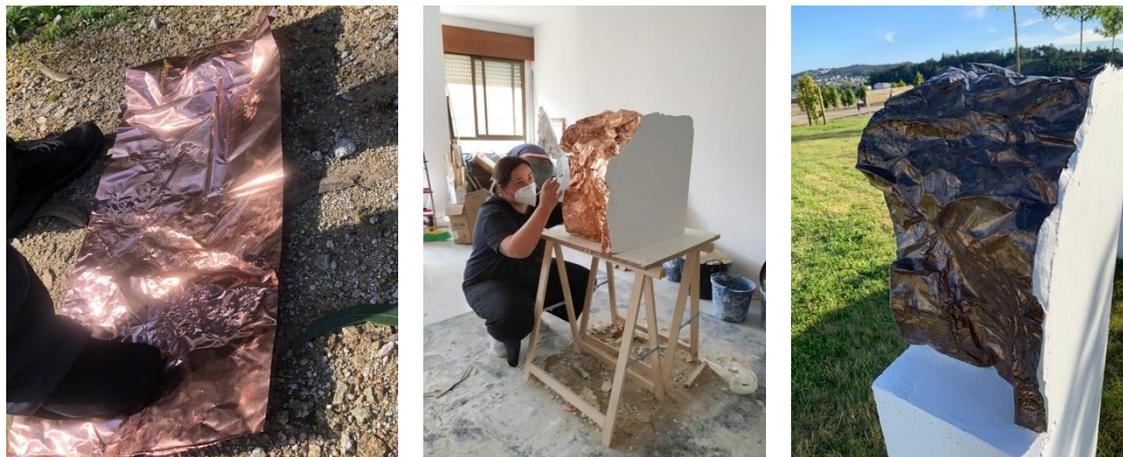


Figura 7 Las diferentes etapas de la lámina del cobre



Figura 6 Instalación (izq.) y detalle (der.) Alexandra Rey & Apostolou Thomas *Metáforas: pegadas dum recorrido*, 2021

Las obras fueron presentadas en la Ciudad de la Cultura de Galicia junto con su título y un texto explicativo de la comisaria. Ambos artistas, así como la comisaria, intervinieron durante el acto de inauguración, para los medios de comunicación y para vídeos promocionales. Como comentamos antes, consideramos que los medios exteriores a la obra, pero que hacen referencia a ella de manera explicativa, crean un canon. Concretamente, la divulgación de información por parte de los artistas es una extensión de su control sobre la obra. Los artistas aprovecharon esta oportunidad para indicar posibles interpretaciones de la obra y subrayar la importancia, tanto de la coautoría y del proceso, como del uso de sistemas con imprevisibilidad en la formación de las láminas de cobre. Las partes del proceso donde reinaba el control no formaron parte de su discurso. Desde el punto de vista del autor, este énfasis en los momentos imprevistos o menos controlados del proceso podría tener varias explicaciones. La primera, el interés de ambos artistas por los procesos imprevistos en sus propias prácticas y como parte de este proceso, por ello, su tendencia a centrarse mayoritariamente sobre estos procesos. Por otro lado, la parte menos controlada del proyecto, la toma de registro de las superficies encontradas en el camino, es la conexión más literal entre las obras y la temática del programa, el Camino de Santiago. Al mismo tiempo, parece que ambos artistas sienten que las partes controladas provocan un menor

interés por parte de los espectadores, mientras las acciones menos controladas generan mayor intriga. Finalmente, como ya hemos mencionado previamente, para el autor de este texto, la imprevisibilidad forma parte de su interés académico, lo que explica que se sienta más cómodo hablando sobre procesos con tensión entre control e imprevisibilidad, como confirma este mismo texto.

3. Discusión

Anderson (1990) explica sobre las ideas de Collingwood, que un nivel mínimo de control es necesario en el proceso artístico, y también que los artistas trabajan hacia un resultado que no está definido de todo desde el principio.⁶ Todo el proceso aquí expuesto, hasta llegar al resultado final de las obras, concuerda bastante con estas descripciones. El resultado empezó siendo completamente indefinido, hasta que, llegado un punto del proceso, hacia el final, los artistas podían predecir, con mucha precisión, su forma definitiva. Al mismo tiempo, todo el proceso comenzó por una etapa de control elevado, la etapa de conversaciones entre los artistas, las decisiones sobre la base conceptual y la planificación del sistema de producción de la obra. Al tratarse de un proyecto de coautoría, esta etapa inicial de control⁷ fue bastante transparente, debido a que el debate entre los artistas se produjo a distancia, y por lo tanto de un modo muy bien documentado. La sensación de control elevado, aunque compartido, en el principio del proceso, es el resultado de esta transparencia en la reflexión y argumentación entre los dos artistas. A pesar de que hemos encontrado algún ejemplo de artista que suele ser intencionalmente muy transparente con esta etapa inicial de la creación (Apostolou, 2019), se trata de una excepción, y es más común que esta parte del desarrollo de la idea central de una obra sea de mayor privacidad o incluso interna al artista.

Identificamos que el control, en este proceso de coautoría, no funcionó de la misma manera que en procesos de un solo autor. En general, el control no tuvo una fuente, sino dos, los dos artistas. De todos modos, ninguna de estas dos fuentes tenía control directo. El control de cada artista fue siempre filtrado por el control del otro, y el control final fue el resultado de esta interacción. De este modo, desde una perspectiva personal, el control siempre fue indirecto y más alejado que en un proceso de un solo autor. El tipo de interacción entre los dos controles se parece mucho a las estrategias de imprevisibilidad Relacionales, y la experiencia del autor de este texto corrobora una sensación similar. En estas estrategias, la obra se ve afectada por las decisiones de otros, imprevistas para el autor. La diferencia, en este caso, es que ambas partes de la interacción son autores de la obra, consecuentemente, no podemos decir que el control común ha sido limitado, ni que se ha producido imprevisibilidad. Esto funciona para todas las etapas de control en el proceso.

Por otro lado, imprevisibilidad, en la forma de azar, formó parte del proceso durante una etapa muy bien definida, la recogida del registro en las láminas de cobre fue uno de los aspectos más citados de la obra. Consideramos, como ya comentamos, que este enfoque al azar tiene varias razones, pero también indica que existe una tendencia a considerar el control como el estado estándar del proceso creativo. Simultáneamente, cabe destacar que el papel del azar en el proceso es, en si mismo, una herramienta de control sobre la narrativa de la obra.

⁶ R.G. Collingwood llama este resultado no totalmente definido desde el principio, este fin indefinido, un “vague telos”

⁷ Anderson (1990) llama este principio de control en la teoría de R.G.Collingwood “a locus of control”

Finalmente, deberíamos mencionar que, a mayores del control común de los dos artistas, la comisaria también ejerció control que influyó sobre a la obra, tanto con la propia propuesta de invitar a dos artistas a crear juntos, como en ciertos momentos de decisiones prácticas. Identificamos pues tres tipos de control, el control personal de cada artista, el control común de los dos y el control exterior de otras influencias. Mientras que, aunque el papel de la imprevisibilidad fue más citado, influyó en la forma de las obras solamente en un momento dado, pero de mucha importancia.

Bibliografía

- Anderson, D. R. (1990). Artistic Control in Collingwood's Theory of Art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 48(1), 53. <https://search.proquest.com/docview/227034843>
- Apostolou, T. (2019). Cesion del control en la obra de Fermin Jimenez Landa/Ceding of control in the work of Fermin Jimenez Landa. *Revista :Estúdio, artistas sobre outras obras*, (27), 49-55.
- Apostolou, T. (2021). *The limits of control: Search for fine art strategies with a low level of control. Analysis of their creative processes.*
- Collingwood, R. G. (1958). *The principles of art*. Oxford Univ. Press.
- Ecker, D. W. (1963). The Artistic Process as Qualitative Problem Solving. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 21(3), 283-290. 10.2307/427437
- Gamboni, D. (1999). "Fabrication of Accidents": Factura and Chance in Nineteenth-Century Art. *RES: Anthropology and Aesthetics*, 36(36), 205-225. 10.1086/RESv36n1ms20167483
- Iversen, M. (Ed.). (2010). *Chance*. MIT Press.
- Kant, I., & Pluhar, W. S. (1987). *Critique of judgment*. Hackett.
- Lejuene, D. (2012). *The Radical Use of Chance in 20th Century Art*. Rodopi.
- Malone, M. (2009). *Chance aesthetics*. Mildred Lane Kemper Art Museum.
- Wallas, G. (2014). *The art of thought (Basado en la Primera edición de 1926)*. Solis Press.
- Reb/veladas en el paisaje (III) | Programación Xacobeo 21-22. (2021). www.cidadedacultura.ga. <https://www.cidadedacultura.gal/es/evento/rebveladas-en-el-paisaje-iii-programacion-xacobeo-2122>