

LA INVESTIGACIÓN CUALITATIVA DE ELLIOT EISNER COMO METODOLOGÍA ALTERNATIVA PARA UN PROYECTO EDITORIAL. *VAGUEDÁS: POEMARIO TIPOGRÁFICO*

María García Sánchez



vol. 13 / fecha: 2024 Recibido: 13/09/23 Revisado:02/10/23 Aceptado:18/12/23

García Sánchez, María. "La investigación cualitativa de Elliot Eisner como metodología alternativa para un proyecto editorial. *Vaguedás: poemario tipográfico.*" En *Revista Sonda: Investigación y Docencia en las Artes y Letras*, nº 13, 2024, pp.126-138.

DOI: 10.4995/sonda.2024.20319

LA INVESTIGACIÓN CUALITATIVA DE ELLIOT EISNER COMO METODOLOGÍA ALTERNATIVA PARA UN PROYECTO EDITORIAL. VAGUEDÁS: POEMARIO TIPOGRÁFICO

QUALITATIVE RESEARCH AS A CREATIVE TOOL IN AN EDITORIAL PROJECT. VAGUEDÁS: TYPOGRAPHIC COLLECTION OF POEMS

María García Sánchez

tipograficolaboratorio@gmail.com

Resumen

El objeto de estudio del presente texto va encaminado hacia la creación de un poemario tipográfico propio, Vaguedás, con textos extraídos de la obra de la poeta Rosalía de Castro, Follas Novas (1880). Desde un posicionamiento teórico afín al uso de metodologías cualitativas se analizan las posibilidades que nos brinda el análisis de las dimensiones de la educación presentadas por Elliot Eisner en *El ojo ilustrado* (1998). El estudio de dichas dimensiones se erige como una metodología alternativa para la ideación de publicaciones divergentes en las que el empleo de la tipografía móvil se considera el recurso gráfico primario. Con este artículo, buscamos encontrar soluciones alternativas para estructurar el proceso creativo en el ámbito artístico. Para ello, nos basamos en el proceso proyectual de la publicación arriba mencionada y que evidencia la capacidad de este análisis para fomentar la reflexión sobre el propio quehacer. Así, la utilidad de esta investigación reside en presentar una herramienta novedosa, con capacidad para regenerarse y adaptarse en virtud de ser de utilidad tanto en la actualidad como en futuros escenarios.

Palabras clave

investigación cualitativa. poemario, Elliot Eisner

Abstract

The subject of study of the present text is directed towards the creation of a typographic poetry book, Vaguedás, with texts taken from the work of the poet Rosalía de Castro, *Follas Novas* (1880). From a theoretical position related to the use of qualitative methodologies, the possibilities offered by the analysis of the dimensions of education presented by Elliot Eisner in *The Enlightened Eye* (1998) are analyzed. The study of these dimensions emerges as an alternative methodology for the ideation of divergent publications in which the use of mobile typography is considered the primary graphic resource. With this article, we seek to find alternative solutions for structuring the creative process in the artistic field. To this end, we rely on the design process of the above-mentioned publication, which demonstrates the capacity of this analysis to encourage reflection on one's own work. Thus, the usefulness of this research lies in presenting a novel tool, with the capacity to regenerate and adapt itself in order to be useful both now and in future scenarios.

Keywords

qualitative research, collection of poems, Elliot Eisner

1. INTRODUCCIÓN Y OBJETIVOS

La creación de publicaciones divergentes¹ en formato revista, catálogo, fanzine o libro de artista, ha sido una de las vías de investigación más abordadas por los artistas y diseñadores desde el pasado siglo XX. Del mismo modo, desde que Mallarmé escribiera *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1896) y posteriormente Apollinaire rompiera con la estructura del texto en sus caligramas, el empleo de la tipografía como medio de expresión se encuentra especialmente presente en las creaciones artísticas en formato editorial. Eugen Gomringer con *Die Konstellationen* (1969), Wladimir Dias-Pino con *A Ave* (1956) o *Solida* (1962) y Ferreira Gullar con *O-formigueiro* (1955), son claros ejemplos de aquella materialidad del texto que defendía Carrión (2015). Estos poetas “destruyeron por siempre la ilusión y evidenciaron, ante todos aquellos que tuvieran ojos y quisieran ver, que el lenguaje impreso es espacio”. (Carrión, 2016, p. 90). Desde entonces hasta la actualidad, son incontables los autores que han recogido estas influencias para abordar la problemática plástica del encuentro entre el texto y la tipografía².

En este contexto, nuestro escrito constituye un análisis del proceso metodológico proyectual de un poemario tipográfico en formato libro. Un libro ideado junto al Doctor Rodríguez León durante una estancia investigadora en el Centro Internacional de la Estampa Contemporánea en el año 2021. En su ideación, partimos de una selección de poemas de Rosalía de Castro recogidos en el tomo *Follas Novas* (1880) para jugar con el espacio lleno y el vacío en la interacción entre el texto y la página. La observación de este proceso de ideación, que llega ahora a su última etapa, se basa en una de las propuestas de Elliot Eisner (1998) para el estudio cualitativo de las dimensiones de la educación, tiene como peculiaridad el realizarse de manera simultánea al proceso de diseño de la publicación. Como consecuencia, no esperamos que las conclusiones de esta observación se lean como un ente hermético, sino «líquido», fluctuante y con capacidad para regenerarse y adaptarse en virtud de ser de utilidad como herramienta de diseño tanto en la actualidad como en futuros contextos.

2. LA INVESTIGACIÓN CUALITATIVA COMO SUSTENTO DE LA INVESTIGACIÓN EN ARTES PLÁSTICAS

Antes de iniciar este análisis creemos conveniente definir qué entendemos por investigación cualitativa en su encuentro con las artes plásticas. Para situarnos en el origen del problema, resulta de gran utilidad contraponer las características cualitativas frente al tradicional método cuantitativo, empleado con tanta profusión en el ámbito científico. Por todos es sabido que, desde la Antigua Grecia, la búsqueda de una objetividad ontológica que acote el conocimiento a datos mensurables, ha sido el eje central de las investigaciones de aquellas corrientes filosóficas que aspiraban a “alcanzar el saber cierto y verdadero” (Eisner, 1998, p. 60). Este proceder es precisamente el que caracteriza a la investigación cuantitativa y el que se encuentra presente en movimientos posteriores como el Positivismo o el Racionalismo. Así, esta búsqueda de un conocimiento verificable a través de procedimientos reproducibles en condiciones de laboratorio, se materializa en el método de investigación conocido como el método científico.

Si nos focalizamos en la investigación en Bellas Artes, observamos cómo este proceder heredero de Galileo, Descartes y Bacon, se ha filtrado en un campo donde el análisis del mundo a través de datos objetivos es, cuanto menos, una tarea contranatural. Aún hoy somos herederos de este intento de observación objetiva que tuvo lugar en el Renacimiento. El empleo de sistemas de medición que buscan representar objetivamente aquello que nuestros ojos ven, se

1. Cuando hablamos de publicaciones divergentes lo hacemos en el contexto del pensamiento divergente descrito por Eduard De Bono en su libro *El pensamiento lateral* (1970). En él, describe al pensamiento divergente como una forma de organizar los procesos de pensamiento a través de estrategias no ortodoxas.

2. Destaca aquí el trabajo de autores como Clemente Padín, Edgardo Antonio Vigo, Guillermo Deisler, Fernando Millá, o el valenciano Bartolomé Ferrando, cuyo trabajo durante la segunda mitad del pasado siglo asentó las bases del juego tipográfico contemporáneo de autores como Ignasi Aballí, Isidoro Valcárcel Medina, Isidro Ferrer o Antoni Muntadas.

ha filtrado en las escuelas de arte impidiendo, en muchas ocasiones, que el estudiante se enfrente al problema de la representación desde su experiencia sensible. Frente al acercamiento neófito al color, se propone su búsqueda en paleta; frente a la aprehensión sensible de las formas, se promulga el uso de plumadas; frente a la expresividad de las formas, se busca el anhelado parecido. Es así como, casi sin percatarnos, el método científico se adentra en nuestro quehacer diario, tan alejado en esencia, de ser un proceder aséptico, objetivo y, en especial, reproducible en condiciones de laboratorio.

Pongamos pues un ejemplo de la disciplina que nos compete, la impresión tipográfica. Podría pensarse que el proceso de composición y estampación de tipos móviles es un buen arquetipo del quehacer objetivo dentro de las Bellas Artes. En apariencia, la capacidad de un tipógrafo para repetir un molde, la composición de líneas, la imposición, la medición a través de cíceros, el flujo de tinta controlado a través del tintero o la presión exacta dada por la imprenta, podrían hacernos pensar que esta disciplina, si fuera en efecto una buena heredera del método científico aplicado a las artes. Sin embargo, si así lo asumiéramos, estaríamos descartando otras variables tanto o más importantes que las anteriores. Aunque la repetición de un molde es en efecto, posible, si nos focalizáramos únicamente en medir el interlineado, sumar puntos o imponer el texto, nos olvidaríamos de una parte al menos tan relevante como esa. El tocar el final de una línea es muchas veces de más ayuda que contar los espacios y no existe mayor demostración de indagación cualitativa que el apretar una pastilla de texto, esperando que no caiga ninguna letra, con la intención de verificar una buena imposición.

Pero si algo hace de nuestro trabajo una investigación cualitativa, es el hecho de que lo que nos mueve a investigar en el ámbito tipográfico no es su capacidad de reproducción, sino la huella que podemos dejar nosotros en ese molde. Cuando componemos un texto, lo hacemos esperando un resultado reproducible, sino por el placer de explorar los límites de la composición tipográfica. Las publicaciones de movimientos

como el Constructivismo Ruso, el Futurismo, el Dadá, el Movimiento Concreto y el Arte Neoconcreto comparten esa exploración de la palabra escrita, que “desplaza la atención del significado del texto a sus elementos constitutivos: palabras, sílabas, fonemas, letras, signos y dibujos cuya dimensión tipográfica se ensalza” (Maffei y Maderuelo, 2014, p.124).

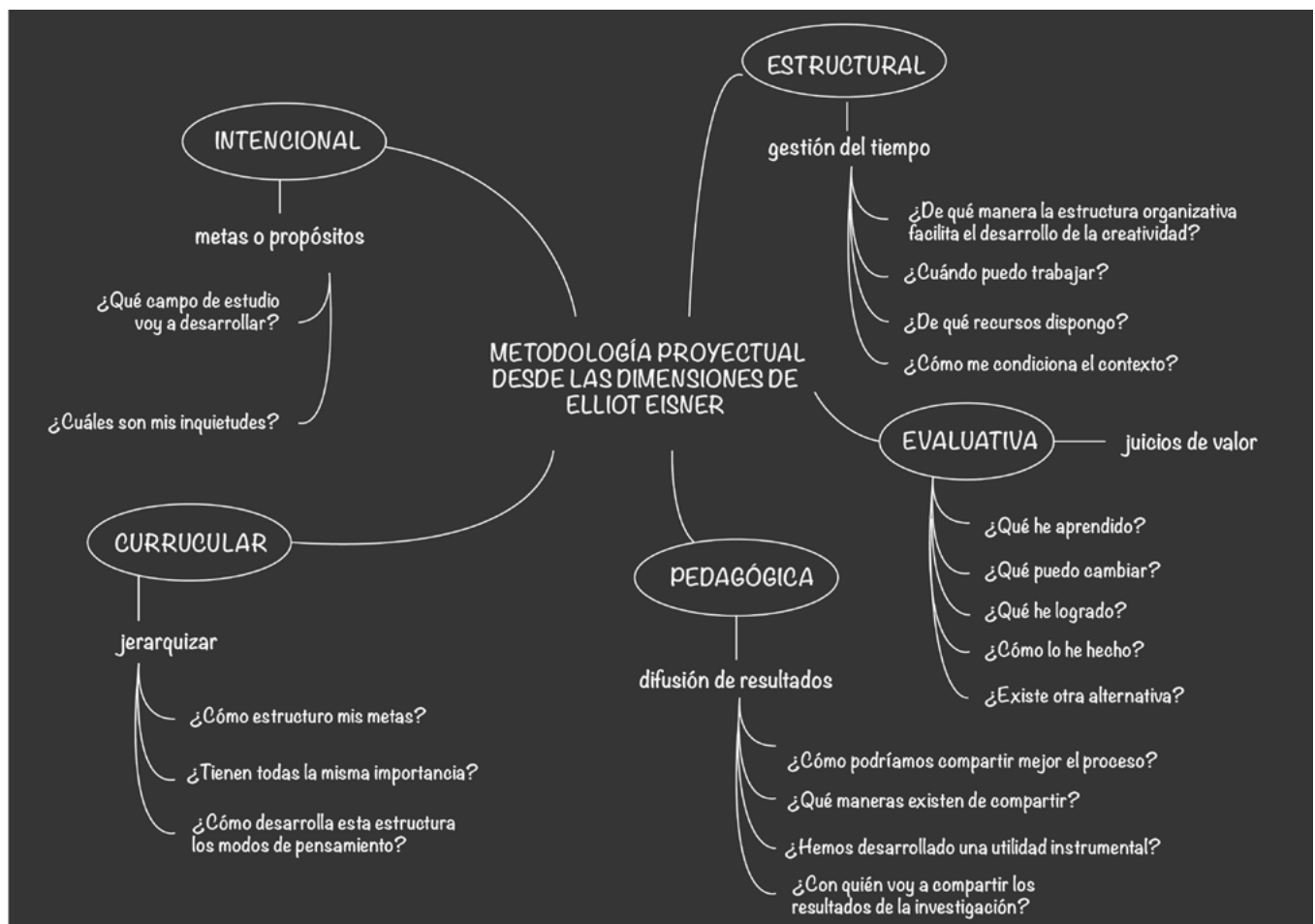
Como vemos, la investigación cualitativa posee carácter interpretativo, entendido el término interpretar en dos acepciones. La primera, “justificar aquello de lo que se han informado” (Eisner, 1998, p.52) o lo que es lo mismo, indagar en el por qué o cómo suceden los hechos o experiencias sobre las que el investigador basa su estudio. La segunda acepción corresponde a la interpretación de la experiencia, “los investigadores cualitativos están interesados en cuestiones de motivación y en la cualidad de la experiencia llevada a cabo por quienes están en la situación estudiada” (p.52). Frente a las investigaciones cuantitativas, interesadas en qué hacen los sujetos, encontramos las investigaciones cualitativas, focalizadas en la experiencia, en los sentidos, en por qué suceden las cosas. Cabe resaltar también, que éste por qué, se encuentra al tiempo condicionado por la mirada del investigador, su contexto cultural, intereses, antecedentes sociales, por lo que este tipo de investigación, que pone en el centro al yo, conlleva implícita la interpretación por parte del sujeto de aquellos sucesos que son foco de la investigación, no de una manera objetiva sino interpretando de manera subjetiva la realidad de acuerdo a las herramientas que dispone. Así, este tipo de investigación que se contrapone al positivismo y científicismo, deriva en enfoques como el hermenéutico e interpretativo (Packer y Addison, 1981); la metodología dialógica (Gergen, 1989); la investigación comparativa (Reason, 1998) o, más recientemente la Investigación Basada en las Artes (Sullivan, 2005) y su derivada, la A/r/tografía (Irwin, 2010).

3. LA PROPUESTA DE ELLIOT EISNER COMO METODOLOGÍA PROYECTUAL

Contextualizada ya la relación del arte con la investigación cualitativa, nos preguntamos ahora ¿Qué significa hacer del proceso metodológico proyectual una herramienta creativa? ¿Qué es una herramienta creativa? ¿Qué entendemos por creatividad?

La creatividad es un tema tan estudiado como extenso, que requeriría de un contexto mucho más amplio para ser desarrollado con la profusión que merece. Es por ello que, optamos aquí por sintetizar el análisis al término definido por Mihaly Csíkszentmihályi (1996/2012). Este psicólogo defendía que la creatividad “es cualquier actor, idea o producto que cambia un campo ya existente, o que transforma un campo ya existente en uno nuevo” (p. 47). Así pues, la creatividad requiere de un esfuerzo por cambiar las tradiciones o de lo contrario, repetiremos conti-

nuamente los patrones preestablecidos y aceptados por el entorno. Recordemos si no las palabras de Munari: “una tradición mal entendida, de hecho, es la causa de esta situación [...] Repetir un momento pasado de la tradición no es seguir la tradición. La tradición se renueva cada día” (Munari, 1974, p.42) Además, este esfuerzo diario, debe acompañarse de una férrea determinación para adentrarse en el medio de creación y atender a cada pequeña información que de éste podamos recabar. Parece pues una consecuencia natural romper con los límites entre disciplinas, cultivar la tan manida interdisciplinariedad, para extender nuestro conocimiento del área y dar así lugar a nuevos descubrimientos, a nuevas problemáticas que no se habían planteado hasta el momento. Se trata de poner el énfasis en el proceso y no en el resultado, hecho que nos sitúa de nuevo en una perspectiva cualitativa: hablamos del hallazgo del problema que estudiaron en profundidad Getzels y Csíkszentmihályi (1976). En este sentido, Robinson compara este quehacer investigador con una sesión de



María Gracia Sánchez, 2023. Diagrama metodología proyectual.

La investigación cualitativa de Elliot Eisner como metodología alternativa para un proyecto editorial. Vaguedás: poemario tipográfico

escalada “si experimento lo suficiente llego a una comprensión más profunda. No se trata de ser más listo, ni siquiera rápido. Es como escalar un acantilado: ayuda que seas rápido y que tengas mucha cuerda, pero debes idear una buena ruta para poder subir” (Robinson, 2009, p.41).

De este breve razonamiento, podemos extraer algunas deducciones acerca de qué entendemos por herramienta creativa y cómo la metodología proyectual basada en el análisis de las dimensiones del medio puede ayudarnos a desarrollar diseños divergentes en el ámbito editorial. En primer lugar, definimos como herramienta creativa a todo aquel proceso o acción que nos conduce a generar un cambio en el campo de estudio que nos concierne. En la investigación cualitativa, las herramientas nos ayudan a experimentar los matices cualitativos, “las preguntas que hacemos, las teorías que utilizamos, guían nuestra indagación; en realidad, lo que llegamos a saber sobre el mundo está influido por las herramientas de que disponemos” (Eisner, 1998, p.44). Por otro lado, y atendiendo a estas consideraciones, concluimos que la metodología propuesta por Elliot Eisner para conocer las dimensiones de la educación se puede convertir, si sabemos aplicarla a nuestro medio, en una herramienta que fomente un cambio significativo en él.

4. DE LA EDUCACIÓN A LA EXPERIMENTACIÓN TIPOGRÁFICA EDITORIAL. LAS CINCO DIMENSIONES DE ESTUDIO SEGÚN ELLIOT EISNER

En su escrito *El ojo ilustrado* (1998), el artista y pedagogo Elliot Eisner, realiza un profuso análisis sobre la metodología cualitativa y sus implicaciones en educación. Sin embargo, sus aportaciones son de tal relevancia que trascienden este ámbito de estudio y emergen como un pilar para la investigación en otras áreas, como es el caso de las artes plásticas. Parte de esa estructura de investigación es la que aquí presentamos como las dimensiones de estudio. Estas dimensiones son, según Eisner: a) la intencional, b) la estructural, c) la curricular, d) la pedagógica y e) la evaluativa. Para poder realizar un análisis

que nos sirva de estructura para el desarrollo de nuestro artículo, describiremos en primer lugar las características esenciales de cada dimensión al tiempo que desarrollamos su vínculo con el diseño editorial y la tipografía móvil en el proyecto de poemario tipográfico *Vaguedás*.

4.1. La dimensión intencional

Cuando habla de dimensión intencional, Eisner se refiere a las metas o propósitos, generales y específicos, con los que enunciamos nuestras intenciones. Se trata de poner por escrito qué vamos a hacer. Cuando desarrollamos estas metas, debemos atender a múltiples factores: a quién va dirigido, cuál es la proporción entre propósitos o cuáles son los valores o características esenciales del área de conocimiento en la que desarrollamos nuestra investigación.

En este sentido, para plantear el diseño de un poemario tipográfico, nos podríamos preguntar ¿Quién va a leer este libro? ¿Qué les interesa? ¿Qué buscan en este tipo de publicaciones? Seguramente, el público al que puede ser destinado este tipo de trabajo, es un público que no busca la legibilidad de la obra, sino que se acerca a ella desde una perspectiva sensorial. Es decir, para este espectador-lector, recogiendo el término de Ulises Carrión (2015), lo relevante no es el significado de las palabras, sino la interacción entre las páginas y el texto, el gramaje del papel, el ritmo o la secuencia. Sin embargo, si definimos los objetivos de una creación artística basándonos en el lector corremos el riesgo de estar limitando nuestro quehacer, ya desde el principio, a una utilidad externa. Cabe recordar aquí, que la utilidad de la investigación cualitativa no viene definida por los valores de productividad y beneficio que rigen el mercado, sino que se erige de acuerdo a una utilidad instrumental como es la satisfacción, incluso cuando no se obtiene nada como resultado (Eisner, 1998).

Puede, además, que aquí radique la diferencia entre el diseño editorial y las publicaciones de artista. Los catálogos, las revistas y todos los espacios gráficos que elaboran sus propuestas a merced del mercado, se encuentran condicionados por una finalidad concreta, la de la

rentabilidad, lo que según Dewey aleja a estas prácticas de lo artístico. Para él “el hacer o elaborar es artístico cuando el resultado percibido es de tal naturaleza que sus cualidades tal y como son percibidas han controlado la producción” (Dewey, 1934, p. 56). Con ello no queremos decir que sus resultados no puedan ser expresivos o divergentes, sino que sencillamente, su libertad de exploración, en términos generales, se encuentra limitada. Dentro de este marco, debemos entonces considerar otras variables al definir las metas que guiarán nuestro trabajo. Estos nuevos parámetros atienden ahora a la necesidad de crear

condiciones específicas de lectura. Debe haber una coherencia entre los mensajes posibles, potenciales de la obra (lo que nuestros padres llamaban “contenido”), su apariencia visible (la “forma” de nuestros padres) y la manera de lectura que estos dos elementos imponen, sugieren o toleran (Carrión, 2016, p.95).

Así pues, para definir nuestros objetivos, podríamos preguntarnos ¿Cómo condiciona la lectura la estructura del libro? ¿Cómo voy a relacionar el texto con la página? ¿Qué tipo de papel voy a emplear? ¿Cuál va a ser su ritmo de lectura? ¿Cuál es el formato máximo de impresión? ¿De qué familias dispongo? ¿Cómo voy a distribuir los elementos tipográficos?

Como vemos, todas estas preguntas, al contrario que las primeras que formulamos, encuentran su respuesta en la práctica, en la manipulación, el ensayo y el error. Consideramos, por ende, que la dimensión intencional de las publicaciones de artista se podría definir como la concreción de unos objetivos intencionales vinculados a la esencia material del libro.

4.2. La dimensión estructural

Hablar de la dimensión estructural es adentrarse en el conocimiento de la estructura organizativa del medio. Llamamos estructura organizativa a la manera en que se jerarquizan los procesos, en cómo se distribuye el tiempo invertido en cada

uno de los ámbitos que conforman el área de conocimiento que nos compete. Cuando Eisner (1998) se pregunta, cómo la estructura organizativa facilita el desarrollo de la creatividad y el talento, resulta inevitable traer de nuevo al presente la estructura de investigación creada por el equipo de Ferran Adrià en El Bulli. Una de sus primeras innovaciones, cerrar durante la temporada de invierno, vino condicionada por las cualidades específicas del entorno. El restaurante -actual museo- se encuentra circunscrito en un paraje natural cercano a Roses, un municipio costero de la provincia de Girona. Durante la década de los ochenta, dada su ascensión como destino vacacional, la población se reducía drásticamente en invierno, con lo que llenar el restaurante de Cala Montjoi se hacía impensable. Así lo atestigua el jefe de sala Juli Soler:

Durante muchos años habíamos mantenido el restaurante siempre abierto desde marzo hasta enero. Hay una etapa súper difícil que es aguantar octubre, noviembre y diciembre. Y entonces es cuando decidimos cerrar más meses. Empezamos a cerrar primero dos meses, tres meses, y al final cerramos la temporada de invierno (Pujol, 2015, cap. 2, 2'03»-2'47»)

Este cierre temporal forzado por las circunstancias, les permitió iniciar lo que una década después constituirá El Bullitaller, un espacio dedicado a la creatividad y la innovación. El Bulli se convierte con ello en 1997 en la primera empresa de cocina en tener un I+D.

Con este ejemplo se pretende resaltar la importancia de cuestionarse la estructura organizativa en cualquier actividad o investigación que realicemos, al tiempo que se pone el foco en una diferenciación entre la creación y la producción. En este sentido, la aplicación de esta dimensión estructural las publicaciones de artista pasa por generar un proceso metodológico que nos permita materializar esa diferenciación. La vorágine en la que nos hallamos inmersos nos impide en muchas ocasiones pararnos a observar cómo trabajamos. Rara vez nos detenemos y preguntamos ¿Qué estoy haciendo? ¿Por qué lo estoy haciendo? ¿Hay otra manera de llevarlo a

cabo? Es por ello, que resulta vital en el proceso de creación de una obra tipográfica en formato libro, separar esa parte de experimentación de la materialización de la obra.

Para ello, hemos decidido adaptar nuestro trabajo, del mismo modo que lo hicieron en El Bulli, a los condicionantes del entorno. Nuestro quehacer se encuentra estrechamente vinculado con el taller de tipografía de la Facultat de Belles Arts San Carles de València, por lo que el *tempo* de nuestra investigación viene marcado por su flujo de trabajo. Así, en los meses de verano, cuando las aulas se vacían, podemos dedicarnos a producir sin detenimiento. Mientras que en los meses de invierno y hasta los últimos compases de la primavera, nuestro entorno nos lleva a resguardarnos de la vorágine universitaria en nuestro pequeño taller. Es entonces cuando tenemos la posibilidad de trabajar con las maquetas y/o prototipos, que son en efecto uno de los mayores bancos de pruebas y experimentación, el lugar donde el ensayo-error se conjuga con la reflexión para permitirnos conocer mejor las posibilidades plásticas de nuestro medio de expresión.

4.3. La dimensión curricular

La tercera de las dimensiones de la educación expuestas por Eisner se focaliza en “la calidad de los contenidos del currículo, y en los objetivos y las actividades que se emplean para ocupar a los estudiantes en ello” (Eisner, 1998, p.96). Al tiempo, el académico estadounidense nos indica que “para hacer juicios sobre la significatividad del contenido, se debe conocer el contenido que se está enseñando y las alternativas a éste dentro del área” (Eisner, 1998, p.96). De sus palabras extraemos la importancia de la formación continua en el área de conocimiento que nos compete. Del mismo modo que para ser un buen médico no es suficiente con obtener el Graduado en Medicina, para crear publicaciones artísticas de calidad, no podemos limitarnos a considerar que todas nuestras ideas son maravillosas e intentar después “obligar a la técnica a realizar algo extraordinariamente dificultoso, costoso y poco práctico” (Munari, 1981/2013,

p. 20). Por el contrario, como creadores, estamos obligados a conocer nuestro medio de expresión y las alternativas existentes dentro del campo de estudio.

A partir de esta consideración, podemos plantearnos algunos interrogantes con relación a la creación de un poemario tipográfico. Después de plantear los objetivos de nuestra investigación y cuestionar la gestión del tiempo en un proceso artístico, nos preguntamos cuál es la base sobre la que se asienta una investigación en tipografía móvil. En este sentido, encontramos un claro paralelismo entre el currículo educativo y la configuración de una investigación. Cuando Eisner (1998) afirma que “el currículo se convierte tanto en un método para desarrollar modos de pensamiento, como en una estructura simbólica que define una jerarquía de valores” (p. 96), deja en evidencia la necesidad de configurar ese armazón de tal manera que sirva de guía para el aprendizaje. De igual modo, cuando estructuramos una investigación, debemos tener en cuenta, en palabras de Calderón y Hernández (2019) “los cuestionamientos de partida, el trabajo de campo, el acompañamiento a quienes colaboran en la investigación, el proceso de escritura y las decisiones para la diseminación de resultados” (p.76).

Así pues, de la dimensión curricular podemos extraer dos conclusiones: la primera, la necesidad de cuestionar, desde un profuso conocimiento del área, cómo realizamos la labor investigadora. Se aspira a lograr una innovación significativa y para ello es vital que el trabajo no parta de la primera ocurrencia, sino que sea fruto de un dilatado proceso de reflexión y debate. En este sentido, si volvemos a la senda de nuestro proyecto tipográfico, resulta esencial repensar esas preguntas que delimitaban nuestro campo de acción (véase dimensión intencional) para abordarlas desde una perspectiva jerárquica. Esta segunda deducción atiende a la búsqueda de una estructura de la investigación que nos faculte para conocer cómo se vinculan cada uno de los objetivos y la trascendencia que su estudio tiene para nuestro trabajo. No debemos pues, limitarnos a cuestionar el tipo de papel o definir el formato de impresión, sino que resulta vital aten-

der a cómo se vinculan todos esos condicionantes. En otras palabras, en lugar de preguntarnos sobre qué papel vamos a estampar, podemos pensar en cómo el área y el medio de impresión puede condicionar la elección del soporte.

4.4. Dimensión pedagógica

La dimensión pedagógica atiende a cómo los currículos arriba mencionados fluctúan en el devenir del quehacer docente. Parece bastante extendida la noción de variabilidad en el proceso de enseñanza-aprendizaje, aún cuando se comparten estas guías. Así lo afirma Eisner (1998): “el mismo currículo se enseña de diferentes maneras por diferentes profesores, de modo que la manera en que los estudiantes experimentan el currículo está inextricablemente relacionada con la manera como se enseña” (p. 97).

Esta visión cualitativa del quehacer artístico defendida al principio del artículo, hace que nuestro quehacer se encuentre mucho más cercano a campos de estudio como la sociología o la pedagogía y se aleje, al tiempo, de otros como la ciencia y la ingeniería. De tal forma, cuando hablamos de aplicar la dimensión pedagógica de Eisner a nuestro proceso creativo, lo que buscamos es hacer visible al yo creador e investigador. Esta dimensión pedagógica toma especial relevancia en el transcurso de la producción e investigación en arte; se abre de nuevo el debate sobre el papel del investigador-artista. En nuestra disciplina es prácticamente imposible seguir estas estructuras prefijadas sin alterarlas durante el proceso; en no pocas ocasiones nos desviaremos por otros caminos e incluso discurriremos por senderos inhóspitos. Es precisamente en ese momento cuando nuestra aportación a la creación se torna valiosa, pues nos alejamos de una postura hermética para dejarnos penetrar por las vicisitudes del proceso. Crear desde la interacción con el medio y el entorno, crear desde la piel, supone no solo enriquecer nuestra obra sino también evidenciar la creación de un nuevo nosotros.

Toda revolución apunta a un nosotros que no estaba disponible previamente sino que emerge con ella [...] si la revolución abre los posibles y anuncia un mundo distinto es

porque presupone un mundo común en que el poder niega, separa, destruye y privatiza (Garcés, 2013, p.57).

4.5. Dimensión evaluativa

La última de las dimensiones presentadas en *El ojo ilustrado* (1998) atiende a “las maneras en que las prácticas de evaluación, especialmente las incorporadas a los exámenes, influyen en la opinión de los estudiantes” (p. 100). Usualmente, cuando hablamos de evaluación lo hacemos refiriéndonos a la realización de juicios de valor ulteriores “sobre la calidad de algún objeto, situación o proceso” (Eisner, 1998, p. 101). El hecho de que estos análisis se realicen cuando la tarea, el producto o la obra ya se han finalizado, convierte a la evaluación en un evento punitivo o exculpatorio, según sea dicha valoración. Sin embargo, en ningún caso extraemos de ella consideraciones relevantes que nos permitan mejorar aquello que se ha sometido a examen.

Esta concepción de la evaluación no se circunscribe a la dimensión educativa, sino que ha logrado penetrar a todos los estratos de la sociedad. Un claro ejemplo de ello dentro del ámbito artístico es la presencia de críticos de arte, que si bien se podría remontar a la Antigua Grecia, encuentra su asiento en la Ilustración (Venturi, 1979). Desde entonces, estos juicios dejaron de formar parte de biografías y tratados de arte para comenzar a localizarse en otros medios, como ensayos sobre la crítica o reseñas en conocidos diarios y revistas. No es de extrañar pues, que en la actualidad, la valoración de una obra de arte pase por la aceptación del público y por supuesto, de la crítica especializada. Frente a esto, proponemos un cambio de orientación al asumir la evaluación como parte del proceso creativo. Algunos de los avances realizados en pedagogía, como pudieran ser el análisis DAFO³, los portafolios discentes o la autoevaluación,

3. El análisis DAFO (SWOT en inglés) es una herramienta de análisis diseñada en los años sesenta por el economista Albert Humphrey. Su aplicación nos ayuda a definir las debilidades, amenazas, fortalezas y oportunidades de un proyecto, sistema o situación



Universitat Politècnica de València, 2023. Laboratorio de tipografía.



María Gracia Sánchez, 2023. Taller propio.

La investigación cualitativa de Elliot Eisner como metodología alternativa para un proyecto editorial.
Vaguedás: poemario tipográfico

se yerguen como una estructura sólida sobre la que asentar el papel futuro de los juicios para las artes plásticas.

Volvemos de nuevo al proceso creativo de *Vaguedás* para hacer un apunte en el encuentro de esta problemática con el discurrir del proyecto. Durante el transcurso de la fase de maquetación y prototipado, comenzamos a cuestionarnos el por qué de cada una de las decisiones determinadas de antemano por los acuerdos tácitos para este tipo de trabajos. ¿Por qué debía ser legible? ¿Por qué no emplear más de dos o tres fuentes? ¿Por qué debía mantenerse la estructura del verso? La relevancia de estas preguntas no se encuentra en la respuesta, sino en el planteamiento. El hecho de que pusiéramos en duda el papel hegemónico de la tipografía ya era en sí una evaluación sobre nuestro quehacer. De este modo, lejos de depositar la facultad de juicio en un grupo de expertos ajenos al proceso, la convertíamos en una poderosa herramienta de la que nosotros éramos los actores principales. Así, asumir esta nueva concepción de la crítica artística, que podría considerarse también en el término de auditoría creativa continuada, nos permite mejorar, conocer aquellos rasgos distintivos de nuestro quehacer, escuchar al otro, aprender y evolucionar.

5. CONCLUSIONES

Como resultado de este análisis de las cinco dimensiones de la educación descritas por Eliot Eisner (1998), hemos podido configurar una nueva red de conexiones entre las diferentes facetas que presenta la creación de una publicación tipográfica. Cabe destacar el cambio de perspectiva en el desarrollo de esta herramienta creativa. Habitualmente, la metodología proyectual se asienta en un orden jerárquico; es decir, se plantean una serie de pasos a seguir para lograr resolver un problema concreto, como ocurre en el caso del arroz verde de Bruno Munari (1981/2013).

Ante este evento nosotros, como hacedores de libros, tenemos la posibilidad de cambiar el enfoque, de focalizarnos en encontrar el problema y no en resolverlo. Realmente lo que buscamos

es abrir la puerta a nuevos debates sobre esta práctica artística, dotando al campo de estudio de nuevas herramientas para avanzar en el conocimiento. Es por ello que cobra especial relevancia el orden en que se han estudiado y aplicado como herramienta de diseño, cada una de las dimensiones de Eisner. En un principio las habíamos planteado en orden lógico, dispuestos a estructurar verticalmente el proceso metodológico. Sin embargo, a lo largo de este escrito hemos ido desarrollando la posibilidad de establecer una relación horizontal entre todas ellas, dado que consideramos que de este modo el análisis proyectado será más fructífero. Para poder explicar mejor cómo ha discurrido este nuevo enfoque, procedemos ahora a resumir las principales características de cada una de las fases aludiendo tanto a sus aportaciones al diseño editorial como a los nexos de unión.

Si bien el camino más reconocido para la creación de un libro tipográfico comienza por la dimensión intencional, es decir, por decidir qué vamos a hacer (los objetivos), en este proceso nos permitimos indagar en cómo otros puntos de partida inferían en nuevos resultados. Así pues, si partimos de la dimensión intencional, con lo que nuestras metas serán el punto de origen. Para el desarrollo de nuestro poemario tipográfico, definimos entonces tres objetivos principales:

crear un poemario mediante el uso de la tipografía móvil

explorar el vínculo entre el espacio vacío del papel y el negro de la tinta

estudiar las variaciones de ritmo y secuencia dentro de la estructura del libro

Una vez planteadas las metas a alcanzar, nos hemos dispuesto a estructurarlas (dimensión curricular), es decir, a discernir el peso específico de cada una de ellas dentro de nuestro estudio. Para poder hacerlo, necesitamos preguntarnos ¿Hacia dónde me dirijo? ¿Qué es más importante para mí? ¿La secuencia del libro o la interacción entre la página y el texto? ¿Pueden

complementarse? ¿Cómo pueden hacerlo? Al dar respuesta a estas preguntas, lograremos conocer por dónde debemos iniciar el trabajo, cuáles pueden ser los aspectos a abordar conjuntamente y cuáles pueden presentar cierto grado de disidencia. Posteriormente, nos dirigimos hacia la dimensión estructural, una fase referida a la gestión del tiempo. En artes plásticas es frecuente que este área se encuentre desatendida. Sin embargo, si consideramos la interconexión de todos los elementos que componen nuestra circunstancia, observaremos cómo el entorno modifica nuestro quehacer. En este caso, el poemario se desarrolló finalmente en nuestro pequeño taller, lo que no significó que tuviéramos que adaptar cada fase al flujo de nuestro otro espacio de trabajo, el taller de tipografía de la Facultat de Belles Arts San Carles de València. Creemos pues que, en el contexto actual, debemos tener en cuenta los pulsos de nuestro entorno para poder adaptar nuestro proceso y permitir así el desarrollo de la creatividad. Una creatividad que “no se produce dentro de la cabeza de las personas, sino en la interacción entre los pensamientos de una persona y un contexto sociocultural. Es un fenómeno sistémico más que individual” (Csíkszentmihályi, 1996/2015, p.41). El cuarto estado que aborda este análisis es la dimensión pedagógica, que en nuestro caso se encuentra estrechamente vinculada con la difusión de resultados. Dado que la producción de este poemario se concreta en términos de la investigación sobre las publicaciones de artista y el empleo de la tipografía móvil como recurso gráfico, nos preguntamos ¿Cómo podemos compartir este proceso? ¿Cómo exponer las dudas que hemos tenido? ¿Cómo transmitir lo aprendido?

Finalmente, como último estamento se encuentra la dimensión evaluativa, referida a los juicios de valor ejecutados. En este sentido, asumimos la importancia de la toma de poder en la crítica artística. Así, en lugar de dejar la valoración del poemario en manos de expertos que valoren la publicación desde el exterior, nos planteamos en todo momento hacer de la autoevaluación una herramienta. A lo largo de este proceso de diseño nos preguntamos ¿Es posible abordar esta tipología de libro desde un nuevo enfoque? ¿Es el papel el adecua-

do? ¿Estamos dejándonos llevar por las exigencias del mercado? ¿Será preferible retornar a la legibilidad? ¿Repetimos patrones de trabajos anteriores? En este interrogante constante descubrimos que auditar nuestro proceso serviría no sólo para saber qué estábamos haciendo, sino también para conocer lo que no queríamos hacer.

Como se puede inferir de esta breve recopilación, cada una de estas dimensiones pedagógicas son perfectamente extrapolables a la disciplina artística. No obstante, creemos conveniente evidenciar cómo estas etapas se superponen en una relación horizontal que facilita la producción de nuevas ideas, la imaginación de diferentes posibilidades y la consideración de alternativas plásticas. Pongamos, por ejemplo, qué ocurriría si en lugar de partir de unos objetivos definidos, lo hiciéramos desde una auditoría del trabajo previo. Nos podríamos preguntar ¿Qué he aprendido? ¿Cómo lo he hecho? ¿Qué he logrado? ¿Cuáles han sido mis errores? ¿Qué puedo cambiar? Tal vez esto nos conduciría a definir nuestros objetivos, o bien a abordar la dimensión pedagógica ¿Qué maneras de compartir lo aprendido son válidas para mi quehacer? Si comparto ¿Aprendo? Todas estas preguntas se multiplican y se amalgaman conforme nos adentramos y exploramos el vínculo entre las distintas esferas, demostrando la capacidad del estudio de Elliot Eisner para erigirse como herramienta creativa en un proyecto editorial.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Carrión, U. (2015). *El arte nuevo de hacer libros*. México: Tumbona Ediciones.

Calderón, N. y Hernández, F. (2019). *La investigación artística. Un espacio de conocimiento disruptivo en las artes y en la universidad*. Barcelona: Octaedro.

Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós. (Trabajo original publicado en 1934)

Eisner, E. (1998). *El ojo ilustrado*. Barcelona: Paidós. (Trabajo original publicado en 1990).

Garcés, M. (2013) *Un mundo común*. Barcelona: Bellaterra.

Getzels, J. W. y Csikszentmihalyi, M. (1976). *The creative vision: A longitudinal study of problem finding in art*. Nueva York, NY: John Wiley & Sons.

Maffei, G. y Maderuelo, J. (2014). *¿Qué es un libro de artista?*. Santander: Ediciones La Bahía.

Munari, B. (1974) *Artista y designer*. Valencia: Fernando Torres.

Munari, B. (2013). *¿Cómo nacen los objetos?* (1ª Ed. 15ª tirada). Barcelona: Editorial Gustavo Gili. (Trabajo original publicado en 1981)

Pujol, D. (director). (2015). *El Bulli: Historia de un sueño*. [Película; DVD]. Visual 13 y RTVE.

Robinson, K. (2009). *El elemento*. Barcelona: Grijalbo.

Venturi, L. (1979) *Historia de la Crítica de Arte*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.