



**TITULO:** Todo es memoria. Dos experiencias de apertura dentro del Museo Histórico de la UNC.

**EJE:** Experiencias innovadoras con la comunidad local y regional

**AUTORES:** Bustamante, Juana. DNI: 5.780.561- Montiel, María Celeste. DNI: 30.474.962.

**REFERENCIA INSTITUCIONAL:** Museo Histórico de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC)

**CONTACTOS:**, [cuquibus@hotmail.com](mailto:cuquibus@hotmail.com) teléfono: (0351) 157-180-079-  
[mariacelestemontiel@gmail.com](mailto:mariacelestemontiel@gmail.com) teléfono: (0351) 152-570-643

## RESUMEN

Vivir el presente y construir Memorias. A través de dos experiencias, el Museo Histórico de la Universidad Nacional de Córdoba reflexiona sobre la importancia de incorporar, a través del discurso museográfico, una mirada en torno a los usos del patrimonio cultural. La Muestra Temporaria “*Del libro al Diseño. La Tipografía entre los Orígenes de la Disciplina*” integró, mediante una reflexión articulada entre diferentes instituciones, textos pertenecientes a la Colección Jesuítica y al Fondo Bibliográfico Ferrer Vieyra de Biblioteca Mayor (UNC). La memoria de la letra abrió las puertas del Museo para sumar al volumen de asistentes que visita con regularidad nuestra institución, un público especializado proveniente en su mayoría de áreas como el Diseño Gráfico.

Otra acción de apertura fue *La Noche de los Museos*: una actividad que en su última edición fue desarrollada conjuntamente con instituciones a nivel municipal y provincial. En este caso, la adhesión de colaboradores permitió montar un escenario donde más de 3000 visitantes pudieron revivir mediante una pieza teatralizada, algunos de los momentos más destacados de la historia de nuestra casa de estudios tales como su fundación, la Reforma Universitaria, etc.

Con esto buscamos que el público construya memorias individuales a partir de su vivencia personal, sostenida por la conciencia histórica de la cual nos habla Paul Ricoeur.

En conclusión, queremos señalar los modos de inclusión y de apertura que hemos llevado adelante desde el Museo Histórico a través de dos experiencias de diferente orden, pero sosteniendo como finalidad la búsqueda de un sincretismo entre experiencia y pasado.

### **Una primera experiencia: Del libro al Diseño. La Tipografía entre los Orígenes de la Disciplina**

En el marco de los 400 años de la Universidad Nacional de Córdoba y en conmemoración del **Día Internacional de los Museos** -impulsado por ICOM Argentina- y del **Congreso Internacional de Diseño – CIDI 2012** organizado por FAUDi; nuestro Museo propuso un acercamiento a los planteos generales de la tipografía desde un enfoque didáctico y pedagógico que permitiera descubrir las importantes colecciones que alberga. Subyace en la propuesta la idea de hacer conocer una destacada selección de libros incunables, ofreciendo a su vez la posibilidad de ingresar al universo del tipógrafo a través de una serie de instrumentos propios del oficio. Pensamos que, no sólo es interesante sino que además es necesario visualizar aquellos libros y tipos que cambiaron el espíritu de una época; tipos o letras que nos hablan de nuestra historia con sus luchas, derrotas y triunfos y de aquellos hombres que con un afán estético o una vocación científica produjeron verdaderas revoluciones desde un taller de imprenta.

En la situación actual o en la condición que Lyotard (1989) ha dado en llamar “posmoderna” no es fácil establecer las fronteras entre procesos producidos en distintas áreas del saber ni la hegemonía o la influencia de un saber sobre otro; observándose además un cambio en el imaginario de los distintos campos del diseño. En la constitución de la forma, manifiesta en el área del diseño gráfico y la comunicación, la tipografía es considerada en general como un contenedor pasivo o un simple instrumento que transpone la palabra desde el nivel auditivo al medio visual. Sin embargo el diseño tipográfico está conectado ineludiblemente a la escritura porque es la tipografía<sup>1</sup> la que materializa la palabra, la cristaliza en un texto y es el tipógrafo

---

<sup>1</sup> La tipografía (del [griego](#) τύπος *typos*, golpe o huella, y γράφω *grapho*, escribir) es el arte y técnica del manejo y selección de [tipos](#), originalmente de plomo, para crear trabajos de impresión.

quien hace el texto más legible facilitando su interpretación al introducir las distinciones visuales de dimensiones y tipos de letras, de contrastes y orientaciones, de color y organización de los espacios para lograr un conjunto coherente entre cada signo, conformando un sistema que se reconoce como tal.

Siguiendo a Montaner podría decirse que la forma no es el contorno visible: “La concepción que se adopta como seminal es la de forma entendida como estructura esencial, interna como construcción del espacio y la materia. Desde esta concepción forma y contenido tienden a coincidir. El término estructura sería el puente que anudaría los diversos significados de la forma” (Montaner, 2002 : 8)

Es decir, las formas tipográficas no están exentas de las relaciones entre el pensamiento de una época y la producción de significaciones; frente a esta problemática, la primera parte de la presente comunicación procura trazar un mapa de relaciones entre distintas manifestaciones artísticas y las formas resultantes. Con ese objetivo y desde el diseño gráfico como área de estudio y de trabajo en donde se piensan y producen las maneras de poner en relación los textos escritos, abordamos la tipografía procurando establecer las influencias conceptuales en la forma y la producción de alfabetos y los conceptos de legibilidad en dos momentos particulares como son el Arts and Crafts y la Escuela de la Bauhaus, ubicados cronológicamente entre finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX.

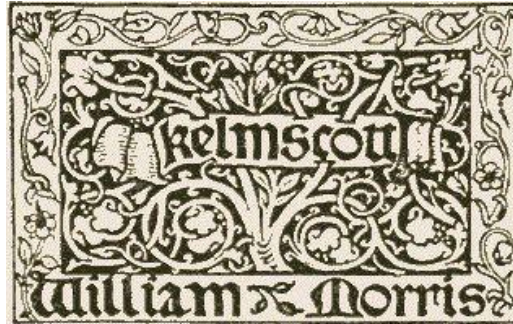
### **El Movimiento Arts and Craft**

Con la intención de encontrar en el trabajo artesanal una respuesta a la baja calidad de objetos y diseños gráficos que producían las nuevas tecnologías, William Morris<sup>2</sup> lidera en Inglaterra el movimiento Arts and Crafts proponiendo rescatar no solo el modo de trabajo de taller de los artesanos de la Edad Media sino también la composición de página de esta época por considerarla ...“pura, no desvirtuada por los procesos de fabricación y las brutales presiones comerciales de la Revolución Industrial que había exigido diseños cada vez más ordinarios para satisfacer a la mayor cantidad y menor calidad de impresión masiva” (Meggs, 2000:184)

---

<sup>2</sup> Williams Morris (1834-1896) militante político, poeta, artista, artesano y filósofo es un crítico de la economía mercantil y propicia que el arte y el trabajo estén al servicio de la sociedad.

El movimiento que se inspiró también en la filosofía de John Ruskin consideraba que la tecnología había aislado al artista y despojado a las obras creatividad. Encuentra como punto de arranque de sus planteos el cuestionamiento a una revolución industrial que rompió la relación entre industria y agricultura, entre medios de producción y naturaleza. La creación de su propia imprenta -Kemlscott- marca el comienzo de Morris en el diseño tipográfico y constituye un hito en la producción de libros en la época



Admiración e inspiración de los renacentistas venecianos tanto en los diseños tipográficos como de puesta en página ubican a Morris en la línea del organicismo, con inspiración en la naturaleza en las ilustraciones que conforman totalidades armónicas a lo que se suma, en su caso, la dedicación en investigar los tipos anteriores que redundó en un importante aumento en la calidad y variedad de los caracteres disponibles para el diseño y la impresión.

Si bien las obras fueron inaccesibles para la gran mayoría, por el costo elevado de su producción, la combinación de originalidad y tradición es lo que ha permitido su supervivencia y la influencia de su pensamiento con posterioridad por ejemplo en la modalidad de trabajo de la Bauhaus.

## Escuela de la Bauhaus

Terminada la primera guerra mundial, en una época caracterizada por el deseo utópico de crear una nueva sociedad la Escuela de la Bauhaus se inaugura el 12 de Abril de 1919, en el marco de la proliferación de nuevos estilos artísticos, como de manifiestos y publicaciones en los que artistas, diseñadores, arquitectos y educadores expresaron sus posiciones. La filosofía de la nueva escuela ve al artista como un “un artesano enaltecido” y es Walter Gropius, su primer director, quien marcó la unión necesaria entre arte y tecnología. “Gropius reemplaza el lema Una unidad del arte y la artesanía, por el de: Arte y tecnología, una nueva unidad” (Meggs, 2000: 279).

La Bauhaus, ejerce una influencia duradera e ineludible en el desarrollo del diseño gráfico del siglo XX y son los trabajos de raíz constructivista los que sientan los mejores precedentes de la década del 20 tanto en la exploración de nuevas formas como en la preocupación de ver a la tipografía como una herramienta de la comunicación. : “...los diseños de Moholy Nagy y Herbert Bayer para la Bauhaus muestran una reducción de ruido y un creciente interés por ordenar el mensaje tipográfico de una manera fácilmente legible” (Frascara, 1988: 38)

Herbert Bayer proyecta un alfabeto diseñado en 1927 -bautizado en su origen como “universal”- basado en rectas y arcos de círculos, procurando manejarse con una gran economía de componentes para obtener una máxima simplicidad visual.

**abcdefghijklmnopqrstu1234.,!?**

Con fuerte influencia de las concepciones de combinatoria de formas elementales de la Bauhaus y al mismo tiempo que el alfabeto Bayer, Paul Renner diseña la Futura, una tipografía con marcada geometría.

**Mylord Schwejk quizt  
Exprefß ab Ravigsfen. -  
1234567890+ /= (!?&)**

“*Coherencia, economía y simplicidad* fueron conceptos altamente valorados en el Bauhaus, vistos como naturalmente relacionados con funcionalidad y con belleza” (Frascara, 1988: 38). Aunque es justo decir que es una particular idea de belleza la que llevó a concebir a estos tres pilares del diseño y no solamente la de funcionalidad. Estudios de percepción desde los primeros cursos de la Escuela aplicados a legibilidad, iniciaron nuevas tendencias específicamente en el diseño de alfabetos; los clásicos ejemplos de la década del 50’ son la Helvética de Miedinger (diseñada para la fundición Haas en 1956) y la Univers de Frutiger (para Lumitype-Photon, 1955)



### **A modo de cierre**

El actual ritmo de crecimiento de hechos, conocimientos, técnicas, invenciones y avances tecnológicos nos plantean la necesidad de prácticas reflexivas y de nuevos conceptos en el ámbito de la gestión museográfica. Un ejercicio de la memoria y *de las* representaciones del diseño motivaron la búsqueda de una expresión particular del quehacer humano: *el diseño y la tipografía*.

En el movimiento Arts and Crafts artistas, artesanos, diseñadores y arquitectos, trabajando con la modalidad de los talleres medievales, intentan elevar las artes aplicadas al nivel de las bellas artes. Romper con la habitual producción de simples piezas impresas, respetar la naturaleza de los materiales, los procesos de trabajo y buscar la belleza del libro como fuente de placer para

la vista aparecen como los principios de una concepción artística que se expresaron en el diseño tipográfico.

En un segundo momento- a principios del siglo XX -los diseñadores impulsaron un nuevo modo de pensar, adaptaron las tipografías a las técnicas de reproducción en masa, a métodos racionales a la pureza de la geometría y las exigencias de la funcionalidad con la convicción de un mejoramiento social mediante el diseño y la tecnología que, como una “una moderna huella” se abriría paso universalmente por encima de toda frontera y al servicio de una mejor calidad de vida. En ambos casos existe un compromiso que en la praxis de su tiempo marca un hito en la historia del diseño; sin lugar a dudas, una búsqueda ideal de representación del sentido y una concepción de la función del diseño ligada al progreso social y a la educación democrática de la sociedad.

### **Conciencia histórica y dialogismo: La experiencia de la Noche de los Museos**

*La Noche de los Museos*, experiencia desarrollada el pasado viernes 23 de noviembre de 2012, es una de las prácticas llevadas adelante desde el Museo trabajadas a nivel interinstitucional. Durante la jornada se trabajó desde la Universidad con la Agencia Córdoba Cultura de la Provincia y la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Córdoba. Esto significó que se organizaran más de 80 actividades dentro de 35 museos dentro de la ciudad.

La Manzana Jesuítica, que alberga tres de los Museos universitarios que componen nuestra Casa de estudios (el Museo del Colegio Nacional de Monserrat, el Museo Histórico de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales y, finalmente, el Museo Histórico de la Universidad Nacional de Córdoba) organizó para esta noche la presentación de una pieza teatralizada que resaltó los momentos más significativos de la historia de nuestra universidad a lo largo de sus 400 años.

Se realizaron más de ocho funciones durante toda la jornada con un público total de aproximadamente 1500 espectadores. El diseño del recorrido plasmó un verdadero ejercicio de memoria crítica destinado a rescatar dentro de la memoria colectiva, con las dificultades que ello presenta, la apertura de una memoria personal que reelabore los acontecimientos desde una subjetividad histórica de pertenencia.

La teatralización presentada se inició con un recurso propio de la ficción teatral: un diálogo entre el Obispo Trejo que conmemoraba la fundación de la universidad en el año 1613 y la ex



rectora Carolina Scotto, primera mujer rectora en la historia de las universidades nacionales. Ya desde este primer momento se propone entonces, entablar una relación dialógica entre el ayer y el hoy caracterizada por la posibilidad de la exploración de un campo de la memoria que concilie la fragmentariedad propia de lo histórico en una síntesis con la experiencia personal a través de la emergencia del recuerdo y la experiencia.



En una segunda instancia del recorrido teatral, el público pudo asistir a una de las míticas defensas de tesis doctorales dentro del Salón de Grados y observar cómo este espacio funciona como escenario simbólicamente privilegiado que nos habla sobre la expulsión de los jesuitas en 1767 y de la Reforma Universitaria que tuvo lugar el 15 de junio de 1918. El contraste entre ambos períodos destaca dos momentos y dos modelos: la universidad clerical - religiosa y la universidad secular - laica. Esta oposición pone de relieve la constitución de un sujeto histórico que es la historia de la institución pero siempre abordada en su relación con el otro sujeto histórico que enfrenta las coyunturas coetáneas del entorno y que funda y actualiza continuamente la memoria colectiva.

Actores que encarnaban los fantasmas de la historia guiaron la vasta colección de la Librería Jesuítica atendiendo, como ya planteamos desde nuestro discurso museográfico, que hablar sobre la historia de las ideas es hablar sobre la historia del hombre. Finalmente el recorrido de esta visita especial culminaba con una puesta en escena dentro del Colegio de Monserrat



donde los actores volvían sobre la posibilidad de entablar un dialogismo entre el pasado y el presente de esta institución.

Este diseño buscó, entonces, visibilizar no sólo las relaciones espaciales e históricas existentes entre estos tres espacios dentro de un mismo complejo sino además impulsar una apertura hacia la experiencia de una construcción desde lo subjetivo hacia lo colectivo de la memoria. Se trata, por lo tanto, de hacer de la memoria una verdadera *praxis*.

Esto significa que hablamos de una práctica en tanto que pensar el pasado -como aquello que ya no está y que debemos traer al presente- implica una reflexión y un compromiso. La (re)escritura de la historia comienza por ello, con la conformación de una memoria crítica. Este trabajo en torno a la elaboración del discurso de la memoria presupone por lo tanto el reconocimiento de tres niveles que fundarán, en términos de Paul Ricoeur, la historia crítica.

El primero de ellos conformado por el documental “se encuentra vinculado a la historia en la medida en que consiste en un conocimiento que depende de las *fuentes* y que trata de lograr cierta *evidencia documental* (Ricoeur, 1999: 42). Es el estudio de las huellas de las condiciones de producción dentro de las cuales han emergido esos discursos: esto es, el análisis de documentos tales como las diferentes tesis que versan sobre disciplinas como la teología o el derecho indiano, privilegiadas dentro de la universidad del siglo XVII y XVIII, *El diario del destierro* escrito por P. José Manuel Peramás SJ que constituye un verdadero testimonio escrito en torno a la expulsión de los jesuitas e inclusive el Manifiesto Liminar de la Federación Universitaria de Córdoba escrito el 21 de junio 1918 firmado por Enrique F. Barros, Horacio Valdés, Ismael C. Bordabehere, presidente entre otros.

El segundo nivel sobre el cual trabaja el filósofo francés es el explicativo el cual “tiene por objeto la pretensión explicativa de la historia, y en función de esto, trata de determinar el tipo de cientificidad propio de dicha disciplina (...) quiere *explicar*, en la medida en que busca, en primer lugar, las *causas* y, en segundo lugar, los *motivos* y las *razones* por los que alguien hizo algo” (Ricoeur, 1999: 42-45). Debelar las causas por las cuales se producen los acontecimientos históricos es un ejercicio que en el Museo proponemos desde la relación que se funda entre la institución y el público. La conexión entre lo acaecido y el porqué de ello constituye un contenido que se construye para nosotros en un dialogo permanente entre la Universidad y la comunidad que, esta última en definitiva, legitima la práctica discursiva dentro de la esfera de la memoria.

En cuanto al nivel interpretativo, de acuerdo con Ricoeur “se centra en el fenómeno de la escritura –la escritura de la historia, como comentan algunos autores- que sitúa a la historia en el ámbito de la literatura y que recibe el preciso nombre de historiografía” (Ricoeur, 1999: 42). Este trabajo sobre la historiografía o escritura de la historia supone también una búsqueda del sentido de lo histórico. Desde nuestra perspectiva esto es lo más interesante en Ricoeur que él a su vez toma de Koselleck: las categorías de *espacio de experiencia* y de *horizonte de espera*. En ellas se juega una dialéctica en relación a lo interpretativo ya que “aunque en efecto, los hechos son imborrables y no puede deshacerse lo que se ha hecho ni hacer que lo que ha sucedido no suceda, el *sentido* de lo que pasó, por el contrario, no está fijado de una vez por todas.” (Ricoeur: 48-49). Esta reelaboración del sentido crítico de la historia es lo que significa y resemantiza permanente la apertura del campo de construcción de identidades.

Lo que buscamos con ello es en definitiva una reflexividad del Yo esto es, una reflexión *personal* nutrida por el contenido de la memoria colectiva y de la historiografía que determine qué tipo de relación construir con ella, atendiendo al tema de la identidad en su vínculo con los sistemas de representaciones. Esto implica considerar que “nuestros recuerdos se encuentran inscritos en relatos colectivos que, a su vez, son reforzados mediante conmemoraciones y celebraciones públicas de los acontecimientos destacados de los que dependió el curso de la historia de los grupos a los que pertenecemos” (Ricoeur, 1999: 17).

Sostenemos desde aquí que esta última premisa es de vital importancia dado a que parte de la praxis implicada en esta construcción de la memoria está dada por el poder que poseen diferentes grupos e instituciones dentro del campo de legitimar ciertos discursos y silenciar otras voces. Esto es, el poder de construir ciertos discursos hegemónicos en un tiempo y espacio determinados. Dentro del Museo Histórico un caso representativo de esta toma de posición fue abrir el Discurso Museográfico para la introducción de una identidad que había sido por largo tiempo invisibilizada: estamos hablando de la africana. Es parte entonces de un verdadero programa historiográfico incluir esta marca identitaria entendiendo que el lenguaje establece un vínculo con el otro y, por ende, la posibilidad de relacionarse con ese otro que no soy yo y que a su vez constituye junto conmigo otra memoria personal dentro del tejido de la memoria colectiva. Es por lo tanto tarea de nuestro Museo dar cuenta de estas memorias conservándolas, organizándolas, rememorándolas o evocándolas (Ricoeur, 1999: 18) a través de diferentes acciones como fue la inauguración de la muestra de HUELLAS o, como en este caso, la presentación de la Noche de los Museos. Esto equivaldría en términos de Ricoeur a saldar o mejor dicho “aligerar” nuestra deuda con el pasado para que “el perdón abra la

perspectiva de la liquidación de la deuda, que equivale a una conversión del propio sentido del acontecimiento (es) un caso más del efecto retroactivo de la intencionalidad del futuro sobre la interpretación del pasado.” (Ricoeur: 98)

Con todo ello queremos acentuar también la posibilidad de la fundación de una gnoseología mediante las nociones de experiencia y memoria personal. Hablar del pasado universitario reafirma el valor de la construcción colectiva identitaria de nuestra Córdoba, *La Docta* pero al mismo tiempo responde a los cuestionamientos que giran en torno a la posición desde dónde estoy hablando.

El recorrido desde la memoria personal, tomando algunas de las expresiones de Gabriel Aranzueque, es una imagen que se exterioriza en forma de relato. Es hacer partícipe al otro dentro de la construcción de la historiografía y ejercer mediante la acción fundadora del recuerdo una articulación con ese otro para que éste pueda *relatar* su experiencia en torno ya sí a una identidad colectiva. Tal como escribió Ricoeur: “lo más difícil no es *contar de otra manera* o dejarse *contar por otros*, sino contar de otra manera los acontecimientos fundadores de nuestra propia identidad colectiva, principalmente nacional; y dejar que los cuenten otros, lo cual resulta todavía más difícil. Habría que poder emplear la noción de *sí mismo como otro* en este nivel de la identidad colectiva” (Ricoeur, 1999: 48)

Escribir la historia de la Universidad presupone esta toma de decisión. Hablamos desde Ricoeur porque, como mencionamos, su abordaje, no deja de ser esperanzador. Restituir las temporalidades dentro del marco del espacio de experiencia y del horizonte de espera implica que nuestra conciencia histórica no se encuentra separada del futuro y que, como bien escribe el filósofo francés, la historiografía no es sino más bien otro nombre dentro de la ciencia para dar cuenta de nuestra propia condición humana.

## **Bibliografía**

- Blackwell, L. (1993). *La tipografía del siglo XX*. México, Gustavo Gili.
- Frascara, J (1988). *Diseño gráfico y comunicación*. Buenos Aires, Ediciones Infinito.
- Lytard J.F (1989). *La condición postmoderna*. Buenos Aires, Editorial R.E.I.
- Meggs, P. (2000). *Historia del diseño gráfico*. México. Mc Graw Hill.
- Montaner, J. M. (1993) *Después del movimiento moderno. La arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*. Barcelona, Editorial G. Gili.
- Ricoeur, P. (1999). *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid, Ed. Arrecife.