

**Del legado institucional al modelo relacional: una exploración de la trayectoria reciente del Museo Municipal de Arte Decorativo Firma y Odilo Estévez (Rosario, Argentina, 1968-2010)**

**Do legado institucional ao modelo relacional: uma exploração da trajetória recente do Museu Municipal de Arte Decorativo Firma e Odilo Estévez (Rosário, Argentina, 1968-2010)**

**From the institutional legacy to the relational model: an exploration of the recent trajectory of the Museo Municipal de Arte Decorativo Firma y Odilo Estévez (Rosario, Argentina, 1968-2010)**

---

## Horacio Miguel Hernán Zapata<sup>1</sup>

---

Recebido em: 1/11/2013

Aceito para publicação em: 3/12/2013

**Resumen:** El artículo busca contribuir a la reflexión sobre el papel del museo como una institución en la que actúan, simultáneamente, en las tareas de conservación, exhibición y difusión de un patrimonio artístico e histórico cuya misión es generar relatos acerca de ese patrimonio. Como estudio de caso, el artículo explora la trayectoria reciente del Museo Municipal de Arte Decorativo Firma y Odilo Estévez de la ciudad de Rosario (Argentina), desde una perspectiva que conjuga los aportes de la historia social y de los estudios museológicos del patrimonio cultural. Se centra en algunos de los cambios que se vienen dando en el museo, desde su instalación como entidad pública en 1968 hasta el año 2010, con el objetivo de reflejar sobre el rol que tiene hoy como “lugar de memoria” para el conjunto de la sociedad rosarina.

**Palabras clave:** museo; colección; patrimonio; lugar de memoria; Rosario (Argentina).

**Resumo:** O artigo busca contribuir com a reflexão sobre o papel do museu como uma instituição que atua, simultaneamente, nas tarefas de conservação, exibição e difusão de um patrimônio artístico e histórico cuja missão é gerar relatos a respeito desse patrimônio. Como estudo de caso, o texto explora a trajetória recente do Museu Municipal de Arte Decorativo Firma y Odilo Estévez, da cidade de Rosário (Argentina), por um enfoque que conjuga as contribuições da história social e dos estudos museológicos do patrimônio cultural. Centra-se em algumas das mudanças que vêm se dando no museu, desde sua instalação como entidade pública, em 1968, até o ano de 2010, com o objetivo de refletir sobre o papel que tem hoje como “lugar de memória” para o conjunto da sociedade de Rosário.

**Palavras-chave:** museu; coleção; patrimônio; lugar de memória; Rosário (Argentina).

**Abstract:** The aim of the article is to contribute to the reflection on the paper of the museum as an institution which acts simultaneously in the tasks of conservation, exhibition and diffusion of an artistic and historical heritage whose mission is to generate discourses about this patrimony. It explores the recent trajectory of the Museo Municipal de Arte Decorativo Firma y Odilo Estévez of the city of Rosario (Argentina), with a focus that combines the contributions of the social history and the museology studies of the cultural heritage. The paper is centered on some of the changes that have been taking place at the museum since its installation as a local public institution in 1968 until the year 2010, with the objective of reflecting on the it plays today as a “place of memory” for the society of Rosario city.

**Keywords:** museum; collection; cultural heritage; place of memory; Rosario city (Argentina).

---

<sup>1</sup> Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet) / Escuela de Historia – Centro Interdisciplinario de Estudios Sociales (Cieso), Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario (UNR), Argentina.

## INTRODUCCIÓN

Desde su aparición en Argentina, los museos contemplaron diferentes secciones que, en parte, eran sugeridas por las colecciones iniciales que cobijaban, pero también, por las expectativas futuras de su crecimiento. Las compras, donaciones y demás políticas de adquisiciones estimularon un constante flujo de objetos de índole diversa que se fueron sumando a los patrimonios iniciales, lo que puso en primer plano el desafío de concertar las estrategias más acordes para acercarlos al público, sea a través de su incorporación a las salas y exhibiciones ya existentes, sea apelando a exhibiciones temporales, o bien creando nuevas salas y exhibiciones de carácter permanente. Los requerimientos del quehacer museológico también conllevaron a la necesidad de plantear cambios a nivel edilicio, refuncionalizando o construyendo nuevos espacios con fines de usarlos como archivos, ambientes de conservación y restauración o depósitos. Esto se traduce en una orientación en dos planes. En primer término, concentrar esfuerzos para articular las muestras temporales con los espacios destinados a permanecer. Y en segundo término, ejecutar acciones que provean la efectiva disposición arquitectónica y edilicia de tales dispositivos museográficos, sin que una tropiece necesariamente con la otra. En todo caso, cada museo ofrecerá diferentes propuestas formales de cómo albergar, mostrar, y en definitiva, *musear* los legados patrimoniales.

Al principio, la fundación y organización de los museos en el país se inclinaban fuertemente por realzar la importancia de tal institución en la sociedad no sólo por el valor material y simbólico de los objetos que en ellas se depositaban, sino por las posibilidades concretas de impulso al estudio y al aprendizaje de la historia y del arte que se generaba a partir del paso de las colecciones desde los restringidos ámbitos privados en los que se encontraban las salas de acceso público que los museos ofrecían. En general, la misma manera de concebir la presentación de los objetos y las obras de arte obedecen a un ejercicio que ha corrido en los últimos veinte años de mano de las exigencias intelectuales planteadas por las formas de vida contemporáneas y por las prácticas cultas propias de las sociedades posindustriales que disponen y proponen, a través de la interpretación intelectual y estética un discurso determinado, es decir, la expresión del modo en que los hombres establecen sus relaciones con el saber. De este modo, las exposiciones permanentes y temporales se fueron conjugando con la paulatina aparición de nuevos espacios y funciones encargadas de tender puentes entre el museo y la comunidad, y contribuir a la formación y a la investigación a nivel local y regional. Este objetivo declarado por la nueva museología fue gradualmente pasando a ser una realidad y no una simple expresión de deseo en la medida en que se creaban distintas dependencias y actividades que trataban de generar cierto acercamiento de las instituciones con investigadores, estudiantes y público en general. En esta senda, el presente artículo busca contribuir a la reflexión sobre el papel del museo como una institución en la que actúan, simultáneamente, las tareas de conservación, exhibición y difusión de un patrimonio artístico e histórico y la misión de generar relatos acerca de ese patrimonio.

A modo de estudio de caso, se explora la trayectoria reciente del Museo Municipal de Arte Decorativo Firma y Odilo Estévez de la ciudad de Rosario (Argentina), desde una perspectiva que conjuga los aportes de la historia social y los estudios museológicos del patrimonio cultural. Se centra en algunos de los cambios que se vienen dando en el museo, desde su instalación como entidad pública en 1968 hasta el año 2010, con el objetivo de reflejar sobre el rol que tiene hoy como “lugar de memoria” para el conjunto de la sociedad rosarina. Para ello se repasa el contexto histórico y las principales características sociales y culturales del acervo patrimonial que dio origen a dicho museo, es decir, la

legitimación social de la burguesía de Rosario en general, la práctica del coleccionismo de objetos artísticos de un matrimonio y la construcción de su imagen pública como integrantes de la elite en el ámbito local. Luego se estudian las propuestas e ideas que se introdujeron en una primera etapa de la gestión del museo. Finalmente se aborda el relativamente reciente “viraje” en el enfoque con que tradicionalmente se ha pensado el patrimonio del Museo de Arte Decorativo Firma y Odilo Estévez en el contexto de las nuevas políticas culturales, educativas y artísticas, es decir, los discursos y prácticas que tratan de hacer más comprensible el modelo museográfico, ofreciendo lecturas alternativas de la materialidad exhibida en las muestras permanentes y temporales organizadas. Para ello se tienen en cuenta la construcción de lazos entre las tres principales áreas de la institución (investigación, conservación, educación), las dificultades existentes en la concreción de estos vínculos, los desafíos que presentan las nuevas prácticas museológicas y las formas actuales que revisten las narrativas de la memoria en torno a la colección legada a la ciudad por el matrimonio Estévez-Mayor.

## DE LA CASA BURGUESA A LA CASA MUSEO: UNA HISTORIA SOCIAL DE LA COLECCIÓN ESTÉVEZ-MAYOR (1910-1968)

En la ciudad de Rosario, la formación de los primeros museos no sólo contó con la activa gestión del gobierno municipal y del grupo de letrados, comerciantes, artistas y demás miembros de la burguesía rosarina reunidos en torno a la asociación cultural El Círculo, creada en 1912 con efectos de representar una instancia de promoción y difusión del arte y la cultura (SIMONETTA; ZAPATA; ESQUIVEL, 2011)<sup>2</sup>. También contó con la colaboración directa de quienes ya se proyectaban como los principales coleccionistas de la ciudad, dedicados a reunir una importante cantidad de objetos de distinta naturaleza que dispusieron en el interior de sus casas y hogares, desde el mobiliario y artefactos considerados con un alto valor histórico (capaces de testimoniar y materializar personajes y acontecimientos del pasado nacional y local), hasta los elementos propios de las artes plásticas (esculturas y pinturas).

Así, el coleccionismo que recorrió a buena parte de los integrantes de la burguesía local tuvo, en buena medida, una de sus manifestaciones más cabales en los interiores de las casas. Los mismos dejaron de ser espacios frugales y sobrios para dar paso a residencias abarrotadas de suntuosidad y ostentación, con paredes pobladas con molduras, telas, papeles pintados, arañas, *boiserie* y tapices, y recintos que exhiben vitrinas repletas de bibelots, bronces, jades, abanicos y objetos exóticos, como platerías antiguas o vasijas prehispánicas; además de un sinnúmero de piezas escultóricas y lienzos de origen europeo que evidencian en todo momento su estatus de objetos de lujo. Este consumo cultural, además de probar una determinada situación económica, tuvo el aditamento adicional de ser una manifestación (más concreta, por ejemplo, que otros hábitos y comportamientos de refinamiento cultural) de algo inmaterial pero igualmente diferenciador: el gusto.

---

<sup>2</sup> Surgida del impulso de los sectores de la burguesía ilustrada de la ciudad de Rosario y tomando por base de sustentación la Biblioteca Pública Municipal creada 1910 (hoy Biblioteca Argentina Dr. Juan Álvarez, esta entidad en sus principios llevó por nombre “El Círculo de la Biblioteca”, pero a partir de 1912 pasaría a ser conocida como “El Círculo de Rosario”. Sobre el particular puede consultarse Fernández (2003; 2007).

Al mismo tiempo, las fruiciones coleccionistas que definían los comportamientos de las franjas más prósperas de la ciudad de Rosario, aunque no de forma exclusiva<sup>3</sup>, mostraron que el confort y la búsqueda por reflejar *status* podían articularse, en buena medida, con las acciones civilizadoras llevadas a cabo en los demás terrenos de la vida civil, impulsadas por el requisito de legitimación pública que exige toda sociedad republicana. Dos de las estrategias que emplearon estos coleccionistas burgueses para ratificar su prestigio y legitimarse en la esfera pública local fueron, en un primer momento, ceder en ciertas ocasiones una parte significativa de estas colecciones que abarrotaban sus residencias para la realización de salones, galerías y exhibiciones; y en una segunda instancia, donarlas definitivamente y en su totalidad con el objetivo de formar y ensanchar los patrimonios de los museos. Es difícil calibrar en qué proporción exacta se combinaron detrás de estas decisiones la búsqueda de trascendencia personal y el verdadero interés por arraigar en el conjunto de la sociedad la afinidad por estos hábitos, pero sería mezquino desconocer que esta última iniciativa existió (ZAPATA; SIMONETTA; ESQUIVEL, 2010). Después de todo, además de la donación de sus acervos, algunos de estos coleccionistas fueron los impulsores de entidades orientadas a alentar el desarrollo de las artes plásticas, la cultura y la memoria histórica. En todo caso, sólo algunos de los miembros de la burguesía local conformaron el selecto grupo de los coleccionistas más reputados de las primeras décadas del siglo XX. Nombres de colecciones como los de Juan B. Castagnino (1884-1925)<sup>4</sup>, Ángel Guido

<sup>3</sup> En buena medida, esta tendencia a la acumulación, fuera por un irrefrenable deseo de comprar arte o por una simple propensión al consumo, no fue un rasgo exclusivo de la burguesía de Rosario. Por el contrario, fue un fenómeno extendido entre los propios sectores encumbrados de Occidente, que reflejó de modo ejemplar los desbordes a los que eran proclives las burguesías al no tener más – aunque también nada menos – que el dinero para fijar su posición. La propia ciudad de Buenos Aires encuentra, para esta misma época, experiencias similares de colecciones y coleccionistas, aunque con actores y lógicas específicas (BALDASARRE, 2006; LOSADA 2008, p. 208-214).

<sup>4</sup> Juan Bautista Castagnino nació en el seno de una de las tantas familias de origen italiano que se habían radicado en la ciudad de Rosario en la segunda mitad del siglo XIX y que habían establecido fluidos vínculos comerciales con poblaciones de la ribera paranaense. Su padre, José Castagnino, se dedicó de muy joven al comercio, siendo socio y director de la firma comercia Pinasco y Castagnino desde 1847 a 1897, para fundar ese último año la firma Castagnino y Cia. Todas estas empresas eran grandes almacenes de provisión naval y de todo tipo de mercaderías para la importación y circulación interna. Además se dedicó a la actividad agropecuaria y fue uno de los primeros que introdujo en la provincia de Santa Fe ejemplares ovinos y equinos de raza. En 1907, contando con 23 años, Juan Bautista comenzó a adquirir las primeras obras de arte de su colección a la vez que se insertaba en la lógica burguesa de acceder a un reconocimiento por parte de la sociedad a la que pertenecía. Participó directamente en diversas asociaciones culturales, contribuyó a la organización de exposiciones de arte y fue un asiduo concurrente a espacios de sociabilidad propios de su grupo de pares. Tal vez, sus actuaciones más destacadas en este sentido se ligan a su rol de miembro activo de la asociación cultural El Círculo, a su aporte con obras a la Exposición de Bellas Artes de 1913 y a su destacado desempeño como miembro primero y luego como presidente de la Comisión Municipal de Bellas Artes (MONTINI, 2008; SIMONETTA; ZAPATA; ESQUIVEL, 2008; SIMONETTA; ZAPATA, 2009; ZAPATA; SIMONETTA, 2010).

(1896-1960)<sup>5</sup>, Antonio Cafferata<sup>6</sup> y Julio Marc (1884-1965)<sup>7</sup>, nos muestran los perfiles de personajes provenientes de familias bien posicionadas en la trama local, con preeminencia intelectual o especialmente interesadas por los avatares de la cultura, y cuyas trayectorias se conectaron directamente con la génesis y crecimiento de las instituciones públicas locales, fundamentalmente los museos de arte e historia.

Otro de los casos que sobresale dentro del conjunto de colecciones notorias de la ciudad de Rosario, tanto por la historia de su conformación como por el destino particular que tendrá con el tiempo, fue aquella lograda por el matrimonio de Odilo Estévez Yáñez (1870-

---

<sup>5</sup> Ángel F. Guido nació en Rosario. Cursó sus estudios en la Universidad Nacional de Córdoba, graduándose como ingeniero civil en 1920 y como arquitecto en 1921. Fue el creador del proyecto del Monumento Nacional a la Bandera y del Plan Regulador de Rosario de 1935, que concebía a esa obra unida con el Parque Nacional a la Bandera y el ingreso a Rosario desde el río. Ocupó durante mucho tiempo el cargo de secretario del Museo Histórico Provincial de Rosario. En arquitectura, Guido es considerado como un referente del movimiento neocolonial. Además, fue un poeta marginal de la generación del '22, historiador y autor de ensayos sobre historia, arte y arquitectura influenciados por las ideas de Ricardo Rojas (ZAPATA; SIMONETTA, 2011).

<sup>6</sup> Antonio F. Cafferata provino de una familia prestigiosa a nivel local. Su padre, Juan Manuel Cafferata, había sido gobernador de la provincia de Santa Fe (vinculado al iriondismo, facción clerical del conservadorismo de la región) y su madre descendía de los fundadores de Córdoba, de quienes heredó una heterogénea colección formada por objetos artísticos, documentos históricos, medallas y fotografías. Por tanto, aunque descendiente de inmigrantes genoveses – su abuelo ingresó al país hacia 1840 – era miembro de una familia inserta en el estrecho círculo de la elite santafesina de finales de siglo. Además de su actuación en las esferas del derecho y la política, fue socio de El Círculo y miembro de la Comisión Municipal de Bellas Artes, en la que se desempeñó como vocal, vicepresidente, jurado de admisión del salón e integrante de una comisión especial creada con el fin de abrir una Academia Municipal de Bellas Artes (PRINCIPE, 2008).

<sup>7</sup> Hijo de Eugenia Dusarrat y Augusto Marc, Julio Marc realizó sus primeros estudios en Rosario para trasladarse luego a Buenos Aires donde cursó el colegio secundario y la universidad, graduándose de abogado. Mostró fervor por la numismática y la heráldica. Una vez que retornó a Rosario se dedicó a la educación. Fue profesor de Filosofía y Geografía en el Colegio Nacional n.º 1, vicedecano de la Facultad de Ciencias Comerciales, Políticas y Económicas de la Universidad Nacional del Litoral, profesor de política comercial y régimen aduanero comparado y profesor de historia en la Escuela Nacional Superior de Comercio. Dentro de su profesión se desempeñó como Secretario de la Cámaras de Apelaciones de la Provincia de Santa Fe y de la Cámara de Apelaciones Federal de Rosario, de la que luego fue Presidente. Asumió el cargo de director del Museo Histórico Provincial de Rosario desde su fundación en 1939, posición que mantuvo hasta el momento de su fallecimiento. También fue miembro de la Academia Nacional de la Historia, del Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades, de la Sociedad Argentina de Antropología, del Instituto de Derecho de Gentes, del Instituto Argentino de Monumentos y de Cultura Histórica y del Instituto Argentino de Derecho Internacional (ZAPATA; SIMONETTA, 2011).

1944)<sup>8</sup> y Firma Mayor (1874-1964)<sup>9</sup>. En efecto, una parte importante de estos conjuntos serían destinados a formar parte de los patrimonios estables de alguno de los museos importantes de la ciudad, pautando normas de consumo cultural que a posteriori influirían

---

<sup>8</sup> Proveniente de una familia de cómoda posición económica de Freas de Eiras, provincia de Orense, Galicia (España), Odilo Estévez Yáñez emigró a la Argentina a la edad de 14 años. El padre de Odilo, don Manuel Estévez Gil, era juez o notario y dueño de tierras de las que, aún desde estos lares, algunos de los hermanos de Odilo podían hacer usufructo. El matrimonio de Manuel Estévez Gil y Generosa Yáñez Reza tuvo nueve hijos, de los cuales cuatro emigraron a la Argentina en distintos momentos. Posiblemente, Odilo haya llegado al país a partir del llamado de algunos de sus hermanos o paisanos, quienes tal vez lo hayan ayudado a ingresar en los molinos antes mencionados. La casa paterna contaba con una importante biblioteca y, posiblemente, con un buen número de cuadros y obras de arte. Ya en Argentina, y luego de haber acumulado cierto capital, primero como empleado de comercio en el molino yerbatero Macías (en Colón, Entre Ríos) y posteriormente como corredor del Molino Yerbatero de Núñez y Gibaja – donde se le había asignado el circuito que atravesaba las regiones del norte y noreste argentinos, incluyendo la ciudad de Posadas –, Odilo se instaló definitivamente en Rosario. Junto a Carlos y Arturo Escalada, fundó en 1905 la Yerbatera Paraguaya, epicentro de su actividad económica. Al año siguiente, ante la separación de los Escalada, se asoció a Ángel Muzzio y Humberto Guerzoni, con la consiguiente aparición de la firma Estévez & Cía., quedando su hermano Emilio como apoderado de la misma, Odilo como socio jefe y los señores Muzzio y Guerzoni como comanditarios. La actividad yerbatera y la importación de sus productos, conjugada con la explotación agropecuaria (actividad que ocupó los últimos años de su vida), le hicieron ganar un espacio notable en el mercado local y regional. Ingresó a la esfera pública de la ciudad a partir de diversos ámbitos. Desde la política, llegó a ser concejal por la Liga del Sur entre 1911 y 1912, dada su amistad con Lisandro de la Torre. Fue socio fundador del Club Argentino de Pelota (desde el 18 de julio de 1922), socio durante cuarenta años del elitista Club Social (fundado en 1874); un asiduo concurrente del Club Español – espacio de sociabilidad burgués por excelencia de la colectividad española radicada en la ciudad – y se desempeñó como miembro de la Comisión del Hospital Español entre 1930 y 1937. Odilo encontró su perfecta ubicación en el entramado social rosarino al contraer matrimonio con Firma Mayor en 1899. Participó en las gestiones culturales y políticas sistematizadas y destinadas a las artes plásticas, por ejemplo, aportando publicidad y permitiendo la reproducción de obras de su colección en la revista *El Círculo*, de la asociación homónima; asistiendo a eventos o convocatorias de tal grupo, entre las que se cuentan distintas exhibiciones, como la Muestra de Arte Retrospectivo de 1923; y desarrollando los cargos de tesorero, vocal y vicepresidente en la Comisión Municipal de Bellas Artes, en 1929, 1930 y 1931 respectivamente, punto culmine de su presencia pública. En la época se lo sindicaba como un “conocedor” y “apreciador” de arte, dedicado al “estudio y colección de obras de arte” (DELL’AQUILA, 2007; 2008).

<sup>9</sup> Firma Mayor era hija de Antonia Taltabull y del catalán Pedro Mayor, propietario de una de las fundiciones y herrerías más importantes de la ciudad entre 1880 y 1890. Firma tuvo un rol central en los círculos culturales y artísticos, inclusive luego de la muerte de su esposo. Firma no se dedicaba demasiado a actividades benéficas como otras damas de la alta sociedad, pero sí gustaba del restringido ámbito de la visita y de algunas salidas con su marido a aquellos núcleos culturales a los que pertenecían. Desde 1950 colaboró en la organización del Museo Histórico Provincial, convirtiéndose en la primera vicepresidente de la Asociación Amigos de del Museo Histórico Provincial y realizando varias de las reuniones de la asociación en su propia residencia (OLIVEIRA CÉZAR, 1999; ZAPATA; SIMONETTA, 2011; ZAPATA; SIMONETTA; MANSILLA, 2011). También en varias oportunidades cedió su casa para otras ocasiones importantes, como por ejemplo, para recibir a los prelados del V Congreso Eucarístico Nacional (1950) o para brindar un espacio donde las damas de Rosario confeccionaran el blasón patrio con motivo de la inauguración del Monumento Nacional a la Bandera (1957) (DELL’AQUILA, 2007; 2008).

en la demarcación de su memoria particular (SIMONETTA; ZAPATA; ESQUIVEL, 2008)<sup>10</sup>. La colección se inició en la década de 1910, aunque el momento descollante de la misma se produciría en la década siguiente, en la cual el matrimonio apelaría a múltiples mecanismos para hacerse con los objetos, entre los que sobresalen, en primer lugar, la compra en casas de comercio de arte bonaerenses<sup>11</sup>; las compras directas a otros coleccionistas o la utilización de los servicios de intermediarios<sup>12</sup>; y finalmente los negocios en Europa también abastecieron a estos coleccionistas, cuando se presentaba la oportunidad en algún viaje al Viejo Continente<sup>13</sup>. El resultado fue la reunión de piezas de los más variados estilos, orígenes y temáticas, en la que no estuvieron ausentes los artículos orientales o los ceramios precolombinos, aunque siempre con la mirada puesta en Europa como fuente absoluta del

<sup>10</sup> La faceta de filántropos del matrimonio se efectivizó a partir de donaciones precisas realizadas al Museo Municipal de Bellas Artes, que se hizo acreedor en 1922 de una obra de Alfredo Guido (*Cristo yacente*) y de cuatro obras más en 1929 que habían obtenido la recompensa Premio Estévez Adquisición en ocasión del XI Salón de Rosario. No obstante, el gran beneficiado fue el Museo Histórico Provincial Dr. Julio Marc, al cual Firma cedió piezas en préstamo para exposiciones de arte religioso y donó otras tantas. Entre las piezas donadas destacamos dos chapas, un atril para misal, cuatro candeleros, todo de plata del siglo XVIII; un farol colonial y dos guías procesionales también de plata; un mate de Chacabuco que, en plata y oro, tenía los escudos argentino y chileno; las efigies de San Martín y O'Higgins, junto con escenas de campaña; una lámpara colgante de seis velas de plata colonial del siglo XVIII y un plato de porcelana Royal Derby con el monograma de Bernardino Rivadavia. A estos se agregaron con posterioridad, un copón de cristal de la sucesión Victoria Aguirre; un jarrito de coco y un documento histórico de 1821 donde se consigna como Ministro de Relaciones Exteriores del Perú al Dr. Juan García del Río (OLIVEIRA CÉZAR, 1999; DELL'AQUILA, 2007; 2008; ZAPATA; SIMONETTA, 2011; ZAPATA; SIMONETTA; MANSILLA, 2011).

<sup>11</sup> En la sucursal de Nordiska Kompaniet adquirió, entre otros, *Belisario* (de Pascal) en 1924, *Presentación de Laura y Petrarca al emperador Carlos IV en la corte del Papa de Avignon* (de Vacslav Brozik), *Niño del huaco* (de Jorge Bermúdez) y algunos objetos de la Sucesión Victoria Aguirre, como columnas portuguesas, cristal de roca, carpetas y candelabros. Otras compras lo ligaron directamente a la casa Geriso (donde adquirió *Pastoral*, de François Boucher) y a la Galería Witcomb & Cía (donde obtuvo, en 1922, *Inundación en la Plaza San Marcos*, de Félix de Ziem y *Retrato de una dama con perrito*, de Adolphe Monticelli, en 1924). En Thompson Muebles adquirió los mármoles titulados *El baño forzado* (de Urbano Luchéis), *Primer beso* (de Ferdinando Andreani) y *Pastorcita con huso* (de Andrea Cambi), lo que fue completado con la compra de marfiles, sillas isabelinas laqueadas en negro y una alfombra Kouba. En el mercado rosarino, estos comercios de “objetos de arte y antigüedades, muebles de estilo y decoración” estaban presentes de la mano de Papis Hnos y de la Casa Castellani. En el mercado de arte rosarino sólo adquirió *Cazadores árabes* (de Eugéne Frometin, comprado en la sucursal local de Casa Witcomb) y *Marité* (de Herbert, vendido por Pedro F. Vicuña) (DELL'AQUILA, 2007; 2008).

<sup>12</sup> Tal es así que compró a Antonio Maura el *Retrato de Mrs. Sarah Giddons* (copia de la pintura de Thomas Lawrence), a Francisco Secco, la *Escena Cortesana* de Salvatore Frangiamone (a lo que sumaron estatuas de bronce y marfil); la viuda de Ángel Macarrón le vendió en 1925 la obra de Eugenio Lucas *Retrato de una dama* y Franco Morales de Acevedo hizo lo propio en 1929 al desprenderse de un marfil anónimo titulado *San José y el niño*. Sus intermediarios más solícitos fueron José María Pérez Valiente de Moctezuma – quien tuvo intervención en el asesoramiento y compra de *Jonás arrojado a la playa por la ballena*, de Alessandro Magnasco y de *Retrato de Fernando VII*, de Vicente López Portana, adquirida en Buenos Aires en 1926 – y José Cavestany, a través del que se hizo acreedor de *Corrida de toros*, de Luis Alcázar (en 1924) y *Retrato de un joven*, atribuido a El Greco, obras que se encontraban en territorio español.

<sup>13</sup> En 1928, la casa londinense Lewis Simmons le vendió *Retrato de María Teresa de Apodaca* (atribuida a Goya), *Retrato de un gentilhomme* (de Jacques Louis David) y *Aves de corral* (de Melchior de Hondecoeter). En París adquirió, en 1922, *Retrato de un caballero español* y tres años después hizo lo mismo en la casa milanese de E. M. Subert, con la pintura *El profeta Jonás arrojado de la ballena* (atribuida a José de Ribera) (DELL'AQUILA, 2007; 2008).

arte y como proveedora indiscutida no sólo de obras sino también de expertos (SIMONETTA; ZAPATA, 2009)<sup>14</sup>. No obstante, este variopinto paisaje no opacó la fuerte impronta de lo español en las elecciones. En medio de esa primera impresión de eclecticismo podemos encontrar directrices más o menos expresas que guiaron sus prácticas coleccionistas, sobre todo por la fuerte identificación de Estévez con su realidad de inmigrante español y el deseo de reproducir, a pequeña escala, una parte del terruño de origen (DELL'AQUILA, 2007; 2008).

A partir de la lectura del testamento de Firma Mayor de Estévez, el 10 de marzo de 1964, se iniciaba el acto de traspaso hacia el dominio público de la casa y de una parte considerable de la colección que el matrimonio había reunido en más de 40 largos años de viajes, subastas y prosperidad. La última voluntad de Firma recién se formalizaría hacia 1968, conformándose en un museo de características particulares basado en aquel patrimonio cultural de enorme valor que confería a estos personajes-donantes una preeminencia insoslayable en el ámbito local y nacional, y que asimismo proyecta aún hoy una especificidad en el acervo rosarino. El potencial conmemorativo cargado sobre aquellas obras en tanto reactivadoras de una memoria se materializaba en el futuro deparado a las piezas en las instituciones creadas específicamente con los fines de albergarlas. Esta era la senda que siguió Firma a partir de la expresión de su voluntad de donar la casa y parte de la colección a la ciudad:

Y sean mi mejor contribución para el acervo cultural y espiritual de mi ciudad, pues estimo que las obras de arte de todo género de que hago legado son de mérito y valores dignos de ser libremente conocidos y apreciados por todos y en todas las épocas, sirviendo también como base de estudios y enseñanzas (MUSEO MUNICIPAL DE ARTE DECORATIVO FIRMA Y ODILO ESTÉVEZ, 1968)

El acto de donación condujo a que el objeto depositado en el museo fuera excluido de la apropiación privada favoreciendo la aprehensión pura que había sido solapada en su oferta como artículo a la venta, participando activamente en los procesos de legitimidad. Fueron estas piezas las que, excediendo el dominio de la esfera privada pero vinculándose y sosteniéndose a partir de esta, conformaron el patrimonio fundacional de uno de los principales museos de la ciudad.

Si bien el testamento de Firma se leyó dos días después de su fallecimiento (ocurrido en 1964), las gestiones para la formación y habilitación del museo se demorarían hasta 1968. El legado había sido aceptado por el Decreto n.º 4.824 del Concejo Deliberante, con fecha del 7 de diciembre de 1964. La Municipalidad tomó posesión del mismo mediante el Decreto n.º 33.542 del 13 de diciembre de 1966, el día 16 del mismo mes. No obstante, cuando el museo abrió sus puertas al público, la colección y la organización de los espacios

<sup>14</sup> La colección cuenta con un conjunto de objetos de diversas culturas, entre las que sobresalen pinturas europeas que abarcan desde los siglos XVII al XIX con expresiones sobresalientes del estilo Barroco al Romanticismo; esculturas europeas y americanas del período colonial en mármol, bronce, madera y marfil de los siglos XVII al XX; mobiliario español de los siglos XVI al XVIII, italiano de los siglos XVII y XVIII, francés del siglo XIX y sudamericano de los siglos XVIII y XIX; piezas de cristal de roca italianas con monturas de metal y piedras de los siglos XVI y XVII, y chinas del siglo XIX; vidrios antiguos abarca desde Egipto (siglo IV a. C) y Roma (siglo I a.C.) hasta piezas europeas de los siglos XVIII al XIX; piezas de punzones europeos de los siglos XVIII, XIX y XX y obras de plateros del período colonial de los siglos XVIII y XIX; vajilla y estatuillas de cerámica europea de los siglos XVIII, XIX y XX; elementos de cerámica de China (siglo XVIII), Europa (siglos XV al XIX) y de culturas sudamericanas precolombinas; utensilios de marfiles europeos tallados en los siglos XVII al XIX y orientales del siglo XIX (DELL'AQUILA, 2007; 2008).

de la casa habían atravesado un importante proceso de reorganización que fueron marcando cambios en la imagen que se proyectaría sobre la pareja (EL MUSEO..., 1968; PRESIDÍO, 1968).

### LOS AÑOS RECIENTES DE LA CASA-MUSEO: “¿VINOS NUEVOS EN ODRES VIEJOS?” (1968-2010)

Siguiendo una política tendiente a la organización museográfica del espacio de la vieja residencia de Firma y Odilo Estévez, el primer director de la institución, Pedro Sinópoli<sup>15</sup>, dio nueva forma a las diversas salas. Las condiciones en que se encontraba la casa (y la colección) hacia 1968, fueron expresadas en la primera impresión que causara en Sinópoli el abigarramiento de los espacios interiores de la casa, saturada por muebles y objetos de diferentes estilos y épocas dispuestos sin un orden aparente. Evidentemente, se trababa de una disposición sumamente particular, guiada por el gusto y las preferencias del matrimonio sobre ciertos objetos y, en última instancia, daba cuenta del “horror vacui” que caracterizó a buena parte de la burguesía de fines del siglo XIX y principios del XX signado por el atiborramiento de elementos de distintas procedencias, sin ningún intento de colocarlos en una serie diagrama que dejara de lado la saturación visual (SINÓPOLI, 2007, p. 1).

Para ser visitado por el público, las piezas fueron reordenadas por períodos, evitando el eclecticismo imperante, dándole cierto sentido para hacer más viable su exhibición. La actividad del museo coloniza la realidad y se apropia de ciertos referentes externos, moviéndolos de contexto. Al apropiarse de un objeto del espacio privado y conducirlo al ámbito público del museo, los objetos son dotados de nuevos significados. Los testimonios del matrimonio Estévez-Yañez – o mejor aún sus reliquias – servirán así para ordenar una visión de ellos mismos y objetivarlo en las colecciones expuestas. El congelamiento de la memoria en objetos actúa como una de las formas de amnesia, que apunta a detener la actividad del recuerdo y petrificar su constante productividad. La memoria no es, en esta frecuencia interpretativa, una entidad inmóvil, sino una procura constante por reproducir y re-escribir el pasado sin cesar; la memoria posee una temporalidad propia que, extrañamente, la aleja del relato inmutable. En este sentido, la historización de la memoria colectiva se propone inscribir este relato fluido e inaprensible sobre una superficie fija, pautada e inamovible, expresada en un escenario museográfico.

En efecto, al depositar estos bienes privados en el dominio de la esfera pública se pierde el control de las operaciones de memoria que pueden ejercerse sobre dichos objetos. Cuando las colecciones ingresan en el ámbito del museo deben observar determinadas significaciones inscritas en prácticas de exhibición y conservación museológica y museográfica. Ya no dependen de los criterios que pueden querer sus antiguos poseedores. Ahora la responsabilidad de dotarlos de nuevos usos y significados recaerá en las autoridades del museo recientemente establecido por el Estado municipal. Esto significó, por un lado, una tarea de “discriminación” de las piezas en función de la cual el director del nuevo museo se encargó de decidir qué objetos se mostrarían y cuáles “era necesario guardar en virtud de jerarquizarlas” (SINÓPOLI, 2007, p. 4). Por otro lado, buena parte de la colección fue reubicada, agrupando objetos afines para crear una compaginación museológica sobre la cual edificar el diseño de las diferentes salas.

A partir del Hall Central se abren los principales ambientes de la casa, en el cual se pueden apreciar varias piezas de la colección. Retomando nuevamente el relato de su primer director, se crearon dos *salas españolas* – utilizando los espacios que originalmente

<sup>15</sup> Pedro Sinópoli fue director del Museo Estévez en dos oportunidades: 1968-1976 y 1985-2006.

correspondieron al estudio y salón de fumar de la casa – donde se reunieron obras españolas de los siglos XV al XIX. En el antiguo vestidor de Estévez y en el dormitorio se montaron la *Sala de Platería* y se exhibieron una serie de objetos diversos, propio del eclecticismo de la colección. Las *salas francesas* y el *comedor* fueron concebidos respetando lo más posible el aspecto original, en la medida en que debían operar como testimonios de la vida desarrollada en esos ambientes, manteniendo los adornos y objetos de uso cotidiano que expresaban el gusto de los dueños de casa y, en general, de la clase a la que pertenecían (SINÓPOLI, 2007, p. 6). A estas se sumaron la *Sala Romántica* – donde se pueden apreciar muebles del romanticismo, abanicos, cristales y porcelanas del siglo XIX – y el *Boudoir*, que exhibe retratos y un mueble de gabinete del siglo XIX.

Como se puede ver, aquí está actuando una conceptualización muy fuerte de lo que *debe ser* un museo, en tanto espacio ordenado capaz de mostrar al público los objetos más *relevantes* o dignos de ser expuestos, fundamentando sus contenidos en la transmisión de conocimientos y en su capacidad técnico-comunicativa, en su personal especializado y en su programa museológico. Este ideal museológico y la necesidad de resguardar y restaurar parte de la colección y del edificio mismo impulsaron al cierre del museo por trece meses, entre 1993 y 1995. Su puesta en valor incluyó un trabajo bastante minucioso en los cielorrasos, estucos, pisos, textiles, cambio de los revestimientos de damasco, renovación de cortinados, iluminación, creación de nuevas salas, restauración integral de la fachada de calle San Lorenzo, restauro de cuadros, marcos y otros objetos de arte y creación del espacio para colocar una pequeña cafetería.

En este sentido, la selección de lo *mostrable* fue reflejando en el discurso museológico una imagen particular de los habitantes de la casa. De acuerdo con esta necesidad, el museo fomenta una experiencia personal y exploratoria al público visitante, pero sin lugar a dudas no carece de prescripciones vinculadas a lo que se pretende que se escuche y vea. En este acto, se diseñaba, proyectaba y materializaba una nueva exposición como una acción profesional, racional y consciente respaldada por un cuerpo coherente de conocimientos museográficos que tenía en cuenta la preservación íntegra del patrimonio, el público, la expresión de una idea, el funcionamiento del museo como una institución inserta en una sociedad determinada con gente de una cultura específica, con reglas y sistemas acordados de convivencia colectiva. El museo Estévez adoptó así la forma de un espectáculo y fue concebido como un espacio donde se pueden observar los muebles y las reliquias que el matrimonio antes guardaba celosamente en el seno de lo íntimo y lo privado (MUSEO MUNICIPAL DE ARTE DECORATIVO FIRMA Y ODILO ESTÉVEZ, s.f. de edición; GALERÍA..., 1999). La memoria familiar es producida por objetos familiares reapropiados bajo otra lógica y exhibidos públicamente. Este es precisamente el proceso que posibilitó la formación del Museo Municipal de Arte Decorativo Firma y Odilo Estévez: una patrimonialización bajo auspicio municipal de la memoria familiar. A su vez, este movimiento puede observarse en el sentido contrario, como la filiación de la sociedad rosarina con la herencia de un matrimonio burgués (MUSEO MUNICIPAL DE ARTE DECORATIVO FIRMA Y ODILO ESTÉVEZ, 2008a; MUSEO..., 2008).

También sería justo incorporar al análisis de este museo la presencia de los inmigrantes y sus demandas por la búsqueda de narrativas identitarias que los representaran. Tal vez pueda pensarse que los objetos exhibidos satisfacen la necesidad simbólica de las colectividades de extranjeros (asentadas desde larga fecha en la ciudad) de presenciar en un marco iconográfico su aporte a la historia local. Así, entre la numerosa colección que integra el legado Estévez, un porcentaje elevado lo constituyen objetos procedentes de artistas españoles, italianos y franceses. Es decir, la apropiación del Museo Estévez puede ser entendida en una doble dirección: como un intento de una familia burguesa por imponer su memoria, pero también como un afán por transmitir, a través de las narrativas cristalizadas en la cultura material, los aires cosmopolitas no sólo de Firma y Odilo (ejemplo de que el

sueño de *fare l'America* era posible y había triunfado a través de ellos), sino de toda una sociedad. Es factible advertir que en este museo no fluye la estrategia pedagógica nacionalista como la meta adecuada para promover la conservación de este legado. Su horizonte de expectativas no se dirige a una audiencia poco educada y necesitada de imágenes de la nación; funciona para un público diverso en su composición cultural y étnica, conformado como resultado de las interacciones interculturales y de las migraciones internas y externas que incidieron en la escala local (SIMONETTA; ZAPATA, 2012).

En este sentido, el Museo Estévez interviene como una instancia nostálgica, capaz de actuar como un espejo del pasado y del presente de la urbe. Su ideal promueve, frente a los intentos por quebrar los antiguos lazos con las patrias allende el océano, la historia de los grupos de inmigrantes que propugnaron fuertes cambios en la vida cotidiana de una ciudad sin pasado colonial, alcanzando posiciones sociales que en otros lugares hubieran estado veladas por la existencia de una clase patricia que detentaba las redes del poder (SIMONETTA; ZAPATA, en prensa). La estrategia del museo es, entonces, atender a un público que, identificado como argentino, no deja de reconocer simultáneamente la huella de la inmigración, donde es posible advertir los signos del genuino proceso que dio nuevos bríos a la ciudad de Rosario. Los referentes de esta configuración identitaria se definen desde el museo y buscan ser ratificados en la memoria inalterable de una dimensión pretérita y de un futuro anunciado.

El Museo Estévez toma partido de un programa que define a la colección como el componente central del discurso museográfico, concibiendo salas conforme al uso destinado o al origen de los objetos mostrados y facilita la marcha a través de espacios libres o de exposición. En los últimos años, en particular desde la nueva gestión<sup>16</sup>, se busca una apertura diferente del museo con propuestas más cercanas e innovadoras, conectándolo con el turismo en la ciudad y abarcando públicos diversos, desde aquel más general hasta el más especializado en las áreas del arte y la historia. Esto conlleva reconsiderar las funciones del museo, instándolo a presentarse como espacio abierto a prácticas educativas e investigativas de la Universidad Nacional de Rosario y de institutos terciarios de formación, tanto públicos como privados, a través de pasantías (ES UN MUSEO..., 2007).

También se han reconsiderado la búsqueda de nuevas vías de difusión de las propuestas. Con la intención de ampliar las audiencias a las cuales se llega, es decir, de alcanzar el interés de públicos que por lo general no se involucran en las acciones que este lleva a cabo, se han emprendido varias estrategias de difusión. Una fue recurrir al mundo cibernético. Si bien el museo cuenta con una página *web*, ésta no es periódicamente actualizada, lo cual la convierte en un sitio visiblemente estático y muy poco dinámico, acción que no refleja el mecanismo y las maneras renovadas de trabajo del museo. Sin embargo, se ha tratado de reparar esta dificultad a través de la creación de una lista de correos electrónicos que brinda una actualización permanente para quienes busquen informarse sobre las novedades del museo en materia de actividades, un sistema de fácil accesibilidad para quien se haga cargo de la tarea de incorporar las nuevas informaciones y enviarla a la red de contactos. Quizás haya que esperar la futura implementación de una página *web* o un *blog* virtual, altamente recomendable en los tiempos que corren, como un recurso para motorizar estos objetivos. El mismo no deberá reemplazar la línea de acción del museo dispensada a través de la lista de *e-mails*, sino que debe actuar como un soporte que posibilitará un nuevo canal de interacción con los usuarios y complementarse con la anterior herramienta. Dicha propuesta será un claro beneficio para el museo, una apertura coherente con los tiempos

<sup>16</sup> Nos referimos al ingreso de Analía García, profesora en Historia y Museóloga, a la dirección del Museo desde el año 2006 por concurso público de antecedentes y entrevista (VILCHE, 2007; ANALÍA..., 2007; ES UN MUSEO..., 2007). En la actualidad la profesora García continúa al frente de la dirección del Museo Estévez.

digitales y una fuerte apuesta para comunicar fielmente la imagen “dinámica” del museo a los públicos a los que apunta.

En igual sentido, y sin intentar reemplazar la centralidad de la colección, se generaron actividades cuyo principal eje es complementarla, brindando contenidos distintos y nuevas posibilidades de participación e interacción con el público. En efecto, en el patio central del edificio, por ejemplo, tienen cabida variadas actividades lúdicas para los niños (dibujar y pintar, armar bricolajes, juguetes y rompecabezas, función de títeres, participar de diferentes juegos), reunión de artesanos, escritores y artistas locales, obras teatrales, presentación de libros, galas musicales, muestras temporales, talleres de poesías, relatos y escritura libre, por mencionar sólo algunos de los numerosos eventos que apelan ese espacio en un sentido recreativo y vivencial. Asimismo, con la intención de poder acercar el acervo patrimonial a estudiantes del nivel secundario, se diseñaron visitas guiadas conforme a las características psico-pedagógicas de esta población escolar, con lo cual se han incorporado actividades vinculadas con el recorrido y que se hallan inscriptas en las necesidades curriculares y didácticas del nivel en que se hallan, con los fines de poder emplear la visita a las diferentes salas y al museo en general como una estrategia más dentro del instrumental del docente a cargo del curso (MUSEO MUNICIPAL DE ARTE DECORATIVO FIRMA Y ODILO ESTÉVEZ, 2007).

En los últimos años, el Museo Estévez inició el proyecto Senderos del Pago de los Arroyos, un recorrido que se centra en el casco histórico de la ciudad de Rosario (que enmarca actualmente a la Plaza 25 de Mayo) y tiene por cierre la visita al museo. El eje del Sendero es poder recorrer la historia de la ciudad, partiendo de su excepción como orbe indiano que nace de la ausencia de una fundación oficial y de lugar como posta en el camino real, con su posterior afincamiento vinculado a la cercanía de una capilla religiosa y una pulpería lindante. La motivación también es transitar el pasado, ni tan pobre ni tan aldeano, de la localidad, hasta su constitución como una urbe cosmopolita y burguesa a principios del siglo XX, llegando a la actualidad. La iniciativa intenta finalmente recuperar las experiencias de aquellos que transitaron sus calles y su prístina plaza a lo largo del tiempo. Las visitas están a cargo de los estudiantes universitarios que ofician como pasantes en la entidad, cumpliendo sus tareas de atención al público. De esta manera, el público que concurre a esta actividad puede descubrir las marcas experienciales de la historia de una urbe en su tránsito de villa a ciudad. En la radio de la Plaza 25 de Mayo de la ciudad de Rosario, es posible advertir el transcurrir cotidiano de los varones y mujeres que se dirigen a sus diferentes oficios, que pasean junto a sus familias, que esperan la llegada del colectivo, que concurren a misa, que participan en diferentes actos públicos, procesos de resistencias y movilizaciones sociales y políticas; todos ellos forman parte de un recorrido que combina arquitectura, encuentro social e identidades (MUSEO MUNICIPAL DE ARTE DECORATIVO FIRMA Y ODILO ESTÉVEZ, 2008b).

Esta revisión nos permite comprobar cómo se perfilan medios para la promoción de los patrimonios y de la cultura que se conserva en el Museo Estévez bajo la órbita de las nuevas tendencias museológicas y de las actualizadas técnicas museográficas. A pesar que las concepciones proponen un nuevo significado para las prácticas museológicas, es cierto que en definitiva las que disponen las estrategias que se pueden llevar a cabo en el marco del museo son las mismas colecciones, que no aseguran la visibilidad ni la diversidad deseable de expresiones, de ideas y de actores. Aunque sus colecciones reflejan un fragmento homogéneo y acotado de la identidad rosarina, el de la burguesía, el relato de la cultura material parece querer interpelar a un sujeto que excede el de esa fracción de clase y propone un horizonte social más amplio que el que la colección parece representar. A decir verdad, son pocas las posibilidades de ensayar o pergeñar otras modalidades de renovación museológica e inclusive museográfica cuando la centralidad mayor la posee la

cultura material tangible expresada en las colecciones que fueron concebidas y organizadas desde una semántica particular. De hecho, el Museo Estévez representa la construcción de una subjetividad enteramente clasista: una ciudadanía cultural que se identificará con la cultura material exhibida, y ésta última a su vez, dará testimonio del selecto grupo de adalides que promovieron el desarrollo de la historia, el arte y la cultura (SIMONETTA; ZAPATA, 2012; en prensa).

Tal cuestión descubre, en definitiva, la persistencia de una concepción de la cultura material – reliquias, pinturas, objetos históricos – como un instrumento para modelar la identidad colectiva, útil para producir el sujeto futuro de un orden aún en construcción, problema que puede resumirse en la metáfora de “los vinos viejos en odres nuevos”. No obstante, ese sujeto colectivo nunca habla por sí mismo. Debe ser representado en las colecciones de cultura material manipuladas por los administradores de las memorias materiales. Ya no es suficiente presentar a las colecciones para ser admiradas, sino que es necesario facilitar su apropiación. Pero de igual manera, las construcciones patrimoniales y los conflictos identitarios sobre los que el Museo Estévez busca trabajar con una propuesta superadora no sólo se hallan ancladas en el pasado de los mismos, también están arraigadas en numerosos aspectos de las actuales configuraciones institucionales. En tal sentido, se hace necesaria una intervención integral y reflexiva que requiere de diagnósticos previos, de acciones programadas para el largo plazo y un seguimiento de las mismas que dé lugar a reformulaciones del rumbo trazado hace años.

## EL VALOR DE LAS MEMORIAS: A MANERA DE CONCLUSIÓN

Dentro de las transformaciones en los ámbitos de la política y la sociedad de las últimas décadas, se transmite la centralidad de las estrategias a favor de la democratización de la cultura. La cultura y la identidad son visualizadas por el gobierno municipal de la ciudad de Rosario como recursos en la generación de riqueza y empleo, en la inclusión social, en la mejora de la imagen del tejido urbano y en el afianzamiento de prácticas de participación ciudadana. En el caso de Rosario, se espera de los museos – los mismos que alguna vez fueron como verdaderos templos laicos de las esencias identitarias cristalizadas de un pasado sobresaliente – transformaciones que mejoren su administración, amplíen sus públicos, aseguren su financiamiento y su contribución a la vida económica, lo que no deja de conllevar nuevos desafíos. Somos conscientes que se busca que los bienes patrimoniales puedan ser empleados para construir y sostener diferentes lecturas, pero es muy difícil que el público se aventure a intervenir en las disputas por el sentido de la representación.

También sabemos que sobre estos intentos, muchas veces fallidos, inciden cuestiones que exceden las intenciones de quienes llevan a cabo las gestiones, como por ejemplo, el deterioro edilicio y de las condiciones de preservación, la falta de profesionales idóneos y la escasez de actividades de capacitación, la ausencia de políticas de adquisición y la desactualización no sólo de las colecciones, sino también de las nuevas tendencias. Esta situación de relativo abandono responde a las políticas de ajuste estructural más generales que, en ausencia de políticas públicas sobre el ámbito de la cultura, proponen al sector fórmulas de manutención financiera que remiten a una gestión capaz de solventar autónomamente la vida de los museos. Obtener esos medios económicos les significa a los museos ocupar una cuantía de tiempo importante para poder asegurar, simultáneamente, la posibilidad de mejorar los depósitos, incorporar nuevas tecnologías para la conservación, hacer cambios en las muestras permanentes, encarar exhibiciones temporales, actualizarse en materia histórica, estética etc.

Básicamente, el problema se resume en asegurar políticas de preservación, curaduría y exhibición cuya meta central sea brindar un espacio de representación legítima y auténtica a las diversas identidades sociales y ciudadanas que han emergido conflictivamente en estos últimos tiempos. De aquí los intentos de conseguir mejores inserciones en el medio cultural local y de hacer a los museos más “amigables” para sus visitantes. En esas transformaciones, creemos, no se pueden ignorar los influjos de una nueva museología que repiensa las funciones del museo, sus vinculaciones con los públicos, las prácticas de selección, preservación, curaduría y sus relaciones con el guión museográfico; ni tampoco los avances de una historia social, preocupada cada vez con dar cabida, desde otros parámetros, a las memorias contrahegemónicas que pugnan día a día.

## BIBLIOGRAFÍA

BALDASARRE, María Isabel. **Los dueños del arte:** coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires. Buenos Aires: Edhasa, 2006.

DELL'AQUILA, Analía Vanesa. **El gusto artístico de la burguesía rosarina en la conformación de un imaginario social:** el caso de la colección de arte y objetos artísticos de Firma y Odilo Estévez, 1910-1930. Informe de Beca. Rosario: Secretaría de Cultura de la Provincia de Santa Fe, 2007.

\_\_\_\_\_. La hispanidad en el gusto artístico de la burguesía rosarina: el caso de la colección Estévez, 1920-1930. In: ARTUNDO, Patricia; FRID, Carina (Comps.). **El coleccionismo de arte en Rosario:** colecciones, mercado y exhibiciones, 1900-1970. Rosario: Centro de Estudios Históricos e Información Parque España/Fundación Espigas, 2008. p. 159-200.

FERNÁNDEZ, Sandra R. La negación del ocio. El “negocio” cultural en la ciudad de Rosario a través de la asociación “El Círculo” (1912-1920). **Andes Revista de Historia y Antropología**, Salta, n. 14, p. 247-274, 2003.

\_\_\_\_\_. Poder local y virtud: legitimación burguesa en el espacio local. Rosario - Argentina - en las primeras décadas del siglo XX. In: GARCÍA JORDÁN, Pilar (Ed.). **Estado, región y poder local en América Latina, siglos XIX y XX:** algunas miradas sobre el Estado, el poder y la participación política. Barcelona: Publicaciones y Ediciones de la Universidad de Barcelona, 2007. p. 229-250.

LOSADA, Leandro. **La alta sociedad en la Buenos Aires de la Belle Époque:** sociabilidad, estilos de vida e identidades. Buenos Aires: Siglo XXI Editora Iberoamericana, 2008.

MONTINI, Pablo. Del caduceo a las musas: un inventario del coleccionismo profesional en Rosario. La colección artística de Juan B. Castagnino, 1907-1925. In: ARTUNDO, Patricia; FRID, Carina (Comps.). **El coleccionismo de arte en Rosario:** colecciones, mercado y exhibiciones, 1900-1970. Rosario: Centro de Estudios Históricos e Información Parque España/Fundación Espigas, 2008. p. 19-66.

OLIVEIRA CÉZAR, Eduardo. **Julio Marc y sus amigos del museo.** Rosario: Talleres Gráficos de Ami Impresos, 1999.

PRINCIPE, Valeria. El museo antes del museo: la colección del Dr. Antonio Cafferata. *In: ARTUNDO, Patricia; FRID, Carina (Comps.). El coleccionismo de arte en Rosario: colecciones, mercado y exhibiciones, 1900-1970.* Rosario: Centro de Estudios Históricos e Información Parque España/Fundación Espigas, 2008. p. 69-114.

SIMONETTA, Leonardo C.; ZAPATA, Horacio Miguel Hernán. Alta cultura, distinción pública y memorias burguesas en el prisma de la modernidad: repensando la relación entre coleccionismo y museos en un espacio local. Rosario, primera mitad del siglo XX. *In: SEMINARIO INTERNACIONAL POLÍTICAS DE LA MEMORIA – RECORDANDO A WALTER BENJAMIN: “JUSTICIA, HISTORIA Y VERDAD. ESCRITURAS DE LA MEMORIA”, 3., 28 al 30 oct. 2010, Buenos Aires. Actas...* Buenos Aires: Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, 2010. 1 CD-ROM.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. El porvenir de una colección: cultura burguesa, identidad y memoria pública a través del Museo Municipal de Arte Decorativo Firma y Odilo Estévez de Rosario. **Revista del Museo de Antropología**, Córdoba, v. 5, n. 5, p. 117-130, 2012.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. Las caras del burgués: un ejercicio de reflexión acerca del coleccionismo, arte y cultura asociativa en Rosario, 1907-1930. *In: JORNADAS NACIONALES DE HISTORIA SOCIAL, 2., 13 al 15 mayo 2009, La Falda. Actas...* Córdoba: CEH Prof. Carlos S. A. Segreti/Conicet y Centro de Estudios de Historia Americana Colonial (UNLP), 2009. 1 CD-ROM.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. ESQUIVEL, Misael. En busca del arte: la cultura asociativa burguesa y las prácticas sociales de la exhibición en Rosario, 1912-1940. **Cambios y Continuidades**, Concepción del Uruguay, año X, n. 7, p. 11-46, 2011.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. Una mirada a los vínculos, prácticas y representaciones culturales en la Rosario de entreguerras: burguesía, coleccionismo y espacio público. *In: FERNÁNDEZ, Sandra; VIDELA, Oscar (Comps.). Ciudad oblicua: aproximaciones a temas e intérpretes de la entreguerra rosarina.* Rosario: La Quinta Pata & Camino Ediciones, 2008. p. 63-79.

ZAPATA, Horacio Miguel Hernán; SIMONETTA, Leonardo C. Dos formas de recordar, una forma de valorar: las experiencias del Museo Histórico Provincial Dr. Julio Marc y del Museo Municipal de Arte Decorativo Firma y Odilo Estévez de la ciudad de Rosario (Argentina). *In: BRESCIANO, Juan Andrés (Comp.). La memoria histórica y sus configuraciones temáticas: una aproximación interdisciplinaria.* Santiago de Compostela: Ediciones Lóstrego, en prensa.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. Las configuraciones de sentido en el Museo Histórico Provincial de Rosario a principios del siglo XX: memorias visibilizadas, actores negados y pasados en pugna. **Temas de Historia Argentina y Americana**, Buenos Aires, n. 18, p. 213-251, 2011.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. Un “templo de la historia” para la ciudad “sin pasado”: las memorias de la nación y las tradiciones hispano-colonial y criolla en los primeros derroteros del Museo Histórico Provincial Dr. Julio Marc (Rosario, 1912-1950). *In: ENCUENTRO DE GEOHISTORIA REGIONAL, 30., 19 al 21 ago. 2010, Resistencia. Actas...* Resistencia: IIGHI-Conicet/Universidad Nacional del Nordeste, 2010. 1 CD-ROM.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. ESQUIVEL, Misael. De las fruiciones privadas a las políticas públicas: colecciones, exhibiciones y museos en la configuración de la burguesía. Rosario, primera mitad del siglo XX. Recapitulando una experiencia investigativa. *In: ACHILLI, Elena et al. (Comps.). Vivir en la ciudad: tendencias estructurales y procesos emergentes.* Rosario: Centro de Estudios Antropológicos en Contextos Urbanos, Universidad Nacional de Rosario/Laborde Libros Editor, 2010. p. 447-461. tomo 2.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. MANSILLA, María Liz. La fundación del Museo Histórico Provincial Dr. Julio Marc: patrimonio, identidades y representaciones del pasado (Rosario, 1912-1950). **Anuario de Arqueología**, Rosario, v. 4, n. 1, p. 121-135, 2011.

## FUENTES Y MATERIALES

ANALÍA García accedió al cargo por concurso: Lifschitz puso en funciones a la nueva directora del Museo Firma y Odilo Estévez. In: MUNICIPALIDAD de Rosario. Gacetilla de prensa. Rosario, 2007. Disponible en: <<http://www.rosario.gov.ar/sitio/noticias/buscar.do?accion=verNoticia&id=3671>>.

EL MUSEO Estévez, donado a la municipalidad, quedó oficialmente inaugurado la víspera de ayer. **Diario La Capital**, Rosario, 1968. Álbum de recortes del Archivo del Museo Municipal de Arte Decorativo Firma y Odilo Estévez (Rosario).

ES UN MUSEO muy particular. Entrevista a Analía García, nueva directora del Museo Estévez. **Diario Página 12**, Buenos Aires, 2007. Disponible en: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/rosario/12-7310-2007-02-13.html>>.

GALERÍA de arte. Museo Estévez. **Una Mano de su Mutual**, Rosario, v. 7, 1999. Álbum de recortes del Archivo del Museo Municipal de Arte Decorativo Firma y Odilo Estévez (Rosario).

MUSEO Estévez: el valor de la burguesía. **Diario La Capital**, Rosario, 2008. Disponible en: <[http://www.lacapital.com.ar/contenidos/2008/07/13/noticia\\_5401.html](http://www.lacapital.com.ar/contenidos/2008/07/13/noticia_5401.html)>.

MUSEO MUNICIPAL DE ARTE DECORATIVO FIRMA Y ODILO ESTÉVEZ. **Catálogo**. Rosario: Fundación Banco Municipal de Rosario, [s.f. de edición]. Archivo del Museo Municipal de Arte Decorativo Firma y Odilo Estévez (Rosario).

\_\_\_\_\_. **Copia del Testamento de Firma Mayor de Estévez, cediendo la casa y la colección al municipio de Rosario para la formación de un museo**. 1968. Archivo del Museo Municipal de Arte Decorativo "Firma y Odilo Estévez" (Rosario).

\_\_\_\_\_. **Guión museográfico para las visitas**. Rosario: Municipalidad de Rosario, 2008a. Archivo del Museo Municipal de Arte Decorativo Firma y Odilo Estévez (Rosario).

\_\_\_\_\_. **Guión para nivel polimodal**. Rosario, 2007. Archivo del Museo Municipal de Arte Decorativo Firma y Odilo Estévez (Rosario).

\_\_\_\_\_. **Senderos del Pago de los Arroyos**: recorrido por el casco histórico de la ciudad de Rosario. Rosario: Municipalidad de Rosario, 2008b. Archivo del Museo Municipal de Arte Decorativo Firma y Odilo Estévez (Rosario).

PRESIDIÓ ayer el gobernador la inauguración del Museo Estévez en un sencillo acto. **Diario La Capital**, Rosario, 1968. Álbum de recortes del Archivo del Museo Municipal de Arte Decorativo Firma y Odilo Estévez (Rosario).

SINÓPOLI, Pedro. El museo Estévez. **Revista de la Bolsa de Comercio de Rosario**, Rosario, v. 50, n. 1.462, p. 20-28, 1994.

\_\_\_\_\_. **Una memoria sobre la musealización del patrimonio Estévez:** textos escritos en los años de gestión 1968-1976 y 1984-2006. Rosario: Informe presentado a la municipalidad de Rosario, 2007. Archivo del Museo Municipal de Arte Decorativo Firma y Odilo Estévez (Rosario).

VILCHE, Laura. Reclaman que se concursen las direcciones de los museos. **Diario La Capital**, Rosario, 2007. Disponible en: <[http://archivo.lacapital.com.ar/2007/11/24/ciudad/noticia\\_429512.shtml](http://archivo.lacapital.com.ar/2007/11/24/ciudad/noticia_429512.shtml)>.