



Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material

ISSN: 0101-4714

ISSN: 1982-0267

Museu Paulista, Universidade de São Paulo

PETROSINI, ALEJO RICARDO

Reensamblar el patrimonio jesuítico-guaraní. El debate en Argentina a principios del siglo XX

Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material, vol. 26, 2018, pp. 1-34

Museu Paulista, Universidade de São Paulo

DOI: 10.1590/1982-02672018v26e13

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=27358485012>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org
UAEM

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Reensamblar el patrimonio jesuítico-guaraní. El debate en Argentina a principios del siglo XX

Reassembling Jesuitical-Guarani heritage. The debate in Argentina at the beginning of the 20th century

ALEJO RICARDO PETROSINI¹

Universidad de Buenos Aires / Buenos Aires, Argentina

1. Doctorando en Teoría e Historia de las Artes (Secretaría de Posgrado da Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires – FFyL/UBA). E-mail: <apetrosini@gmail.com>

RESUMEN: El artículo propone caracterizar al patrimonio según programas de estudio procedentes de la antropología y la arqueología, en conexión con nuevos enfoques de la historia del arte. Nociones como la agencia, la materialidad y la ontología son importantes para ensayar algunas respuestas ante ciertos dilemas del patrimonio en la Modernidad occidental: el rescate y conservación de restos materiales, como contrapunto de su destrucción y desgaste. En este sentido, es necesario plantear si las consecuencias de estas acciones se deben a la influencia exclusiva de humanos, o además, a la intervención de agentes no humanos, así como las cualidades materiales y los ambientes. La presentación deconstruye el mecanismo del patrimonio mueble, en el cual es factible el traslado de fragmentos en diversos ámbitos. Finalmente, se presenta un caso específico de Argentina: el debate en torno a la tentativa en 1900 de transportar el pórtico procedente de las Ruinas de San Ignacio Miní (en la actual Provincia de Misiones) a un paseo público de Buenos Aires.

PALABRAS CLAVE: Agencia. Materialidad. Ontología. Patrimonio. Monumento.

2. El tema de la tesis es la formación del patrimonio de las Misiones jesuíticas-guaraníes en diversos acervos de museos públicos de Argentina, a partir de una aproximación histórica, que se extiende desde fines del siglo XIX hasta la actualidad. Los museos seleccionados para el corpus se orientan a diversas disciplinas —como las ciencias naturales, la antropología y la arqueología, la historia del arte y la historia— y se encuentran en el Área Metropolitana de Buenos Aires y en diferentes provincias del país, como Córdoba y Misiones.

3. Macpherson (1970) desarrolla la teoría del individualismo posesivo en Occidente, en la cual se postula la institución de la propiedad privada de la tierra y los bienes muebles duraderos. Macpherson expresa que la propiedad, en el sentido burgués, no es únicamente un derecho a disfrutar o usar: es un derecho a disponer, cambiar, enajenar o alienar. Con la introducción del dinero, emergió el inútil deseo de acaparar algo más de lo que se puede usar o de lo que es necesario. Materiales no perecederos como el oro y la plata, al no echarse a perder, pueden ser acumulados, a diferencia de mercancías destinadas al consumo o a la utilidad. En este sentido, la riqueza consiste en la abundancia de bienes muebles. Por su parte, Revel (2014) afirma que, en el ámbito del derecho romano, el término patrimonio designaba al conjunto de bienes privados susceptibles de transmitirse en un linaje. En la actualidad es usado para calificar una especie de propiedad colectiva. Según Revel la realidad patrimonial se constituye en tanto exista una realidad amenazada, sea por su pérdida, su destrucción deliberada o su abandono. El acontecimiento

ABSTRACT: The article proposes to characterize the heritage according to study programs from the anthropology and the archeology, in connection to new approaches from the history of art. Notions as the agency, the materiality and the ontology are important to try some answer before certain dilemmas of the heritage in Western modernity: the rescue and conservation of material rests, as a counterpoint to their destruction and wear. In this sense, it is necessary to set out if the consequences of these actions are due to the exclusive influence of the humans, or, in addition, to the interventions of no human agents, as well as material qualities and the environments. This paper deconstructs the mechanism of the movable heritage, which is feasible the move of fragments in diverse areas. Finally, it exposes a specific case from Argentina: the debate around the attempt of carrying during 1900 the portico from the San Ignacio Ruins (in the current Misiones Province) to a public parade of Buenos Aires.

KEYWORDS: Agency. Materiality. Ontology. Heritage. Monument.

El propósito del artículo —concebido dentro del marco de la tesis doctoral (FFyL – UBA)²— es caracterizar al patrimonio mueble³ según un enfoque alternativo, basado en tres ejes conceptuales: materialidad, agencia y ontología. Así pues, estos lineamientos teóricos son pertinentes para dilucidar a sus agentes, en acciones-efectos como la conservación y la destrucción o desgaste de restos materiales, dentro de la ecuación objetualización (cosificación)/proceso (transformación o metamorfosis). En este sentido, cabe preguntarse en qué medida la influencia de agentes genera diversas ontologías ante una configuración material. Más específicamente, es fundamental interrogarnos en qué medida la alteración de los restos de una ruina se debe a la contingencia del abandono humano o a la redistribución de la agencia entre humanos y no humanos. Cuestiones que conducen a plantearnos sobre los potenciales efectos que podría manifestar un mismo fragmento material en diferentes ambientes. Para realizar esta tarea, es necesario primero desarrollar aquel despliegue teórico, con una mirada interdisciplinaria —desde la antropología y la arqueología hasta la historia del arte— y luego analizar un caso específico en Argentina: el debate llevado a cabo en la prensa gráfica, acerca de la tentativa en 1900 de trasladar el pórtico de San Ignacio Miní e instalarlo en Buenos Aires.

En primer lugar, es necesario describir a la objetualización (o cosificación), uno de los rasgos ontológicos de la Modernidad occidental. Jean Marie Schaeffer⁴ retoma a Martin Heidegger para definir al *rodeo ontologizante* como una

compulsión por la ontologización de lo real, caracterizada por ser sustancializadora y objetivante. Esta concepción efectúa la separación sujeto-objeto de conocimiento, mientras que otras comunidades conciben lo real como procesos, transformaciones, interdependencias e interacciones. Así, la posición humana en el primer caso se define como "frente a frente"; en tanto que la segunda, como "inmersión". En este sentido, las ontologías —según Philippe Descola— permiten a los humanos inferir la naturaleza de las cosas, mediante la organización de continuidades o discontinuidades en lo existente. Así pues, Descola propone al naturalismo como el modo de identificación moderno —resumido en el ideologema cartesiano *cogito ergo sum*— en donde habría una fisicalidad común y una interioridad diversa, al generarse una disociación entre humanos (capaces de racionalización, actividad simbólica, intencionalidad, autoconciencia, vida social) y "no humanos". Este modo de identificación presentaría un vínculo "cara a cara" individuo-naturaleza, al adjudicarse el primero la capacidad de autonomizar las cosas, en un universo conquistado y exteriorizado.⁵ Como lo advierte Bruno Latour,⁶ en este período emergieron la "purificación" de los modernos (nosotros, yo), de índole dualista, esencialista y estable; y la "traducción", que produce seres híbridos (ellos, los otros). Así pues, se generó una Gran División entre dos regiones ontológicas: la agencia (*rex cogitans*) y la materia (*rex extensa*),⁷ construyéndose entidades duales como mente/cuerpo, sujeto/objeto, sociedad-cultura/naturaleza. Los humanos se adjudicaron la exclusividad de ser agentes, con acciones capaces de efectuar una diferencia y de transformar el curso de los eventos: el poder de elegir y actuar de otra manera a la habitual, ampliando el margen de reflexividad, retroalimentación y posibilidades futuras. No obstante, esta capacidad se mide según el grado de libertad y de constreñimiento estructural, vinculado con la tendencia conservadora, denominada *habitus*⁸ por Pierre Bourdieu. Esta posición fue anticipada durante el Renacimiento italiano por las artes plásticas-visuales, en su conquista del estatus de arte liberal, que implicaba la actividad mental en detrimento del ejercicio físico o mecánico. Así pues, se privilegió la concepción teórica sobre la praxis y la ejecución, aspecto manifestado en la redacción e impresión de reflexiones y tratados de los artistas, legados a la posteridad. En efecto, León Battista Alberti establecía que el diseño es toda idea que se separa de la materia. Leonardo da Vinci postulaba en el *Paragone*⁹ que la superioridad de la pintura (como cosa *mentale*) estaba dada en el *ingenio* (artificio) del artista para otorgar la ilusión de la tridimensionalidad sobre un soporte de dos dimensiones; mientras que la nobleza de la escultura sólo es otorgada por la materialidad —i.e. el mármol y el bronce— que permite su durabilidad, en busca de la anhelada eternidad. Así pues, la ontología moderna se consideró como "objetiva y neutral", concibiendo el objeto como ente externalizado y materia de conocimiento o sensibilización del

que signó esta realidad fue la Revolución Francesa de 1789. Cf. Freedberg (1992), Babelon e Chastel (2008).

4. Schaeffer (2012, p. 54).

5. Descola (2012, p. 105).

6. Latour (2007, p. 28).

7. Latour (2008, p. 125).

8. Bourdieu (1990, p. 52-65; 1995, p. 72-96), Giddens (1995, p. 41, 46) y Nielsen (2015, p. 176).

9. El *Paragone* fue un debate llevado a cabo durante el Renacimiento y el Manierismo en Italia, por diversos artistas y humanistas —como Leonardo y León Battista Alberti— acerca de la supremacía de la pintura o la escultura como práctica artística. Precisamente, durante el siglo XVI se realizó una disertación dirigida a varios artistas y escritores, convocada por Benedetto Varchi (1503-1565). Cf. Wittkower (1999).

10. Maldonado (1994, p. 13).

11. Descola (2012, p. 108).

12. Bauman (2005, p. 14).

13. Para más información sobre este tema, cf. Feest (1984), Shelton (1994), Pratt (1995) y Penhos (2005), Lopes e Podgorny (2008).

14. Sobre la relación capitalismo-antropología, cf. Grüner (2005), Lischetti (1992), Lopes y Podgorny (2008).

15. Para más información sobre este tema, cf. Wilde (2009a; 2009b; 2001).

16. Riegl (1999, p. 50).

17. Ruskin (1956, p. 236).

sujeto. En este sentido, la palabra "objeto" deriva etimológicamente del latín, en particular los términos *objicio* ("presentarse a los ojos") y *objetum* ("lo contrapuesto", "arrojado ante"). Desde la macrofísica, la escala del mundo como es percibido por los sentidos, Tomás Maldonado define a la materia como "cosa simple, palpable, resistente, que se mueve en el espacio".¹⁰ Según el físico Alfred Kastler, hay dos propiedades constitutivas del objeto, según la mecánica clásica: la permanencia y la individualidad. En el contexto de la revolución científica, se efectuó la matematización del espacio, con la asistencia de determinadas ciencias (la geometría, la física y la óptica) y dispositivos de "sometimiento de lo real a la vista"¹¹: la perspectiva lineal, el telescopio y el microscopio, que anticiparon a la fotografía y el cine. Según Zygmunt Bauman,¹² durante la Modernidad se generó la disociación del espacio y el tiempo con respecto a la experiencia vital, merced a los cambios tecnológicos en los medios de transporte y de comunicación, que incrementaron la velocidad y movilidad. En efecto, el tiempo sería una modalidad efectiva para conquistar el espacio. En este marco, emergieron las condiciones propicias para la circunnavegación global, la recolección de objetos y la constitución de ámbitos en donde ubicarlos y clasificarlos,¹³ i.e. el gabinete y el museo. No hay que olvidar que durante este periodo se desplegó el capitalismo como modo de producción hegemónico en el *sistema-mundo*, en busca de materia prima en territorios considerados periféricos, como complemento del desarrollo industrial en el centro.¹⁴

Estos abordajes críticos sobre la ontología moderna permiten comenzar a desentrañar los mecanismos del patrimonio mueble, variante en la cual es factible trasladar un fragmento material en diferentes ambientes. Lo peculiar de nuestro objeto de estudio es el abordaje de un corpus, no desde el entramado social del cual formaba parte (el aparato religioso de las Misiones de la Compañía de Jesús en la Provincia del Paraguay, desde el siglo XVII, en plena etapa colonial en los virreinatos hispanos en América)¹⁵ sino en la contingencia de su abandono y en las vicisitudes surgidas en diversos contextos ajenos e imprevistos por sus productores iniciales, cuestión que nos recuerda la frase de Leonardo da Vinci "Una obra de arte nunca se termina, solo se abandona". En efecto, la actividad configuradora humana consiste —de acuerdo con Riegl—¹⁶ en componer elementos dispersos de la naturaleza en un todo cerrado y limitado. Sin embargo, en la medida que la obra está formada, comienza la acción destructora de la naturaleza, con sus fuerzas mecánicas y químicas, que tienden a descomponerla dentro del amorfó mundo natural.

John Ruskin —célebre crítico de arte y escritor inglés del siglo XIX— destacaba la necesidad de no ser olvidado en el devenir de los siglos. En este sentido, la arquitectura de una época debe ser histórica y conservarse "como la más preciosa de sus joyas".¹⁷ Según Ruskin, toda construcción es perfecta en virtud de ser

commemorativa: requiere que los materiales y la estructura sean sólidos y estables, para propiciar su existencia duradera ante el carácter transitorio de las cosas, en el paso de las estaciones y el tiempo, "de tal modo, que no se admite nada susceptible de sufrir un desgaste material por la intemperie el natural deterioro que lleva consigo un semejante espacio de tiempo".¹⁸ De esta manera, una edificación puede extenderse a varias generaciones, en agradecimiento de los descendientes. Se garantiza la santidad propia de un templo, en la cual las piedras sagradas exponen la materia trabajada y la labor del artífice, quien se asegura su fama para la posteridad. Esta reflexión nos hace recordar a la noción de *compromiso material* (*material engagement*) de Colin Renfrew,¹⁹ fundamental en la interrelación humanos-arteefactos en un ambiente con cierto grado de substancialización o materialización, en sociedades que —luego de un proceso de adaptación— alcanzaron la existencia sedentaria y la estabilidad constructiva-urbanística, como fue el caso de las Misiones tras la batalla de Mborore en 1641.²⁰ La ontología generada por los guaraníes y jesuitas²¹ no renunciaba a la imagen-objeto,²² sino que la situaba entre actantes espacio-temporales con los cuales la comunidad interactuaba.²³ Además, se hallaban las entidades procesuales (danza, música, vocalizaciones, performances) que, dada su existencia efímera, requerían repetirse en fórmulas en la enunciación ritual, independientemente de su pérdida o transformación parcial (Ong y Severi). Así, tras la expulsión de los jesuitas en 1767 por el rey Carlos III, el corpus misionero resultó desactivado, que condujo a la desaparición irreversible de aquellos actantes procesuales-temporales. En alusión a la alegoría benjamíniana y el *nachleben* warburgiano, George Kubler²⁴ diferencia al reloj natural y al cultural, en tanto el segundo es un conjunto de fragmentos arruinados de depósitos de basura y cementerios de ciudades abandonadas o enterradas, en los cuales desaparecen las manifestaciones temporales-sonoras y sobreviven aquellas visuales, materiales y espaciales. Así pues, aquellos actantes objetuales y arquitectónicos fueron sometidos a la cabal destrucción o al paulatino desgaste, convirtiéndose de esta manera en una ruina,²⁵ situación que expone el ideologema de Marx y Engels, expresado en su Manifiesto Comunista de 1848: "todo lo sólido se desvanece en el aire".²⁶ Para Bauman, la actitud moderna consistía en derretir los sólidos, "todo aquello que persiste en el tiempo y que es indiferente a su paso e inmune a su fluir".²⁷ Los fluidos al desplazarse no conservan una forma durante un tiempo prolongado y están predispuestos permanentemente a cambiarla. Dario Gamboni afronta la cuestión del patrimonio desde sus prácticas constitutivas y la materialidad, frente a acciones destructivas —i.e. el saqueo, la iconoclasia y el vandalismo, o las condiciones medioambientales adversas resultado del abandono. En este sentido, el abate Gregoire -según Jacques Revel²⁸ y Gamboni²⁹ - acuñó el término vandalismo para condenar la destrucción deliberada, y otorgar consistencia al concepto de patrimonio.

18. Ruskin (1956, p. 255).

19. Renfrew (2012, p. 126-127).

20. Sustersic (2010) y Gutiérrez (1992) afirman la importancia de la batalla de Mbororé en 1641 —que significó la victoria de los jesuitas y guaraníes ante los badeirantes paulistas- para la idea de "Nación misionera". En este sentido, Busaniche (1955) y Bollini (2013) afirman la concentración y consolidación de los pueblos, aspectos expresados en la estabilidad material y renovación estética en las edificaciones.

21. Varios autores consideran la formación del arte jesuítico-guaraní de modo divergente, en términos de aniquilamiento de formas artísticas e imposición de otras; adaptación y negociación; o continuidad. Cf. Wilde (2010a, 2010b), Bollini (2013), Levinton (2008), Gutiérrez (1992) y Escobar (1981, 1993, 2010). Por su parte, Wittkower (1981) vio en el barroco italiano —particularmente las esculturas de la Capilla Chigi (Santa María del Popolo, Roma, 1655) o en la Iglesia de Sant'Andrea al Quirinale (Roma, 1658- 70) de Gian Lorenzo Bernini- un límite parcial a la libertad propia del manierismo, con respecto al punto de vista del espectador ante la obra y el espacio circundante, o los interminables ejes de plantas edilicias, manteniendo la relación sujeto-objeto aunque sin considerar las restricciones de la frontalidad y axialidad renacentistas.

22. Cf. Baschet (1996).

23. Cf. Schaeffer (2012).

24. Kubler (1988, p. 71). Para más información sobre Aby Warburg y Walter Benjamin, cf. Didi-Huberman (2006, 2009).

25. Busaniche afirma que la arquitectura de las Misiones jesuíticas-guaraníes, a diferencia del resto de Hispanoamérica, se limitó a desarrollos fragmentarios. Señala que esta arquitectura desapareció casi totalmente con la misma facilidad con que surgió de la nada. Busaniche conjectura que determinados factores constructivos influyeron en su carácter perdedero: la escasez de cal propició el desplome de los muros. Esto impidió usar las paredes como elementos de carga, recurriendo a estructuras en madera, material propicio al incendio —casual, o provocado por las guerras post expulsión de la Compañía de Jesús. Busaniche agrega que las reducciones estuvieron enclavadas en una zona marginal, “escenario de choques constantes entre distintas fuerzas políticas y conquistadoras” (1955, p. 10). Indica que la naturaleza —la exuberante vegetación— facilitó la destrucción “imparable”, acompañada con la desidia, abandono y el saqueo de restos materiales. Por su parte, Miguel Solá (1946) enumera los obstáculos ante los cuales se enfrentó la producción artística misiones, como las distancias y el clima. Solá aclara que la pintura tuvo la misma importancia que la escultura, pese que su propia naturaleza conspiró contra su conservación. Así, mientras que las tallas son numerosas, las pinturas conservadas son escasas.

26. Cf. Huyssen (2007), Duby (1978), Nochlin (1994), Clifford (1995) y Berman (1989).

27. Bauman (2005, p. 9).

28. Revel (2014, p. 17).

29. Gamboni (2014, p. 51).

30. Gamboni (2007, p. 11).

En sintonía con el Funes borgiano y el psicoanálisis, Gamboni asocia el patrimonio con el funcionamiento de la memoria, al definirlo como:

un proceso dual mediante el cual ciertos objetos se seleccionan y preservan —y simultáneamente se los transforma-, en tanto que otros se hacen a un lado y se rechazan —no necesariamente son destruidos, sino abandonados a cualesquier fuerzas que puedan ocasionar su alteración, su deterioro o su desaparición.³⁰

Varios autores sitúan este proceso ambivalente en el marco del control estatal de la memoria y de las medidas de protección legal de monumentos en Francia,³¹ durante la etapa posrevolucionaria de 1789, tras los primeros antecedentes surgidos durante el Renacimiento, de acuerdo con Riegl. Refugios para monumentos arrancados de sus contextos originales, los museos fueron concebidos —como destaca Gamboni—³² para restaurar, valorar y contemplar testimonios históricos y obras de arte —elementos de patrimonio factibles de conservarse- además de ser el destino más prestigioso de las nuevas creaciones. En efecto, la transformación del concepto de monumento efectuada por Alexandre Lenoir³³ fue decisiva, al concebirlo como instrumento de instrucción, en vez de dominación. Así pues, durante el siglo XIX, se manifestó en Francia un auge de los monumentos, con relación al fenómeno descripto por Maurice Agulhon³⁴ como *estatuomanía*: la multiplicación de estatuas al aire libre, en la cual el monumento público en un sentido amplio no solo sería útil y funcional, sino también como elemento didáctico y de decoración bajo las mutaciones urbanas.

Con respecto al caso que nos ocupa, partimos de la hipótesis de que, a fines del siglo XIX, ciertos integrantes de las artes y las ciencias en Argentina interactuaban en espacios de socialización —tales como El Ateneo—³⁵ en calidad de agentes preliminares de la patrimonialización de los restos materiales procedentes de las ruinas Jesuíticas-Guaraníes. Sostenemos que habría existido una común preocupación hacia los vestigios del pasado, alrededor de dilemas como el progreso y la decadencia; el rescate o conservación, y su contrapunto, la destrucción de bienes materiales. Bajo este contexto, se llevó a cabo un debate en artículos publicados por la prensa gráfica, respecto de la tentativa de trasladar en 1900 el pórtico de las Ruinas de San Ignacio Miní —localizadas en la actual Provincia de Misiones— al Parque Tres de febrero en el barrio de Palermo de Buenos Aires. No hay que olvidar que el entonces intendente municipal porteño Adolfo Bullrich encarnaba los ideales urbanos³⁶ de esta ciudad, centrados en los parques públicos: instrumentos privilegiados para aliviar la miseria, vencer la ignorancia y evitar las enfermedades. Como sostiene Daniel Schávelzon,³⁷ la iniciativa de este proyecto se inscribe dentro de un conjunto de acciones para engalanar a la ciudad, en la celebración del cambio de siglo. Su principal impulsor fue Eduardo Schiaffino³⁸ —enviado a Europa

para comprar esculturas que serían colocadas en los parques — en conjunción con el Dr. Eduardo Holmberg³⁹— quien estaba realizando un viaje en Misiones- y Bullrich. El proyecto debía ser aprobado por Felipe Yofre,⁴⁰ entonces a cargo del Ministerio del Interior de la Nación. Como observamos, en la tipología de monumentos desarrollada por Agulhon,⁴¹ que se extiende desde elementos de decoración exterior (fachadas de edificios públicos) hasta monumentos de carácter honorífico o didáctico (de índole conmemorativo y alegórico, i.e. las estatuas de próceres), este caso se acercaría al elemento instalado en los espacios libres: puertas, arcos de triunfos, columnas, pirámides u obeliscos.

Riegl define al monumento como una obra creada por la mano humana con la finalidad de "mantener hazañas o destinos individuales [...] siempre vivos y presentes en la conciencia de las generaciones venideras".⁴² Destaca que todo monumento intencionado padece un proceso de erosión en la medida que sus destinatarios desaparecen, mientras que el monumento de índole histórico se distingue por ser "no intencionado", en tanto que su valor rememorativo no corresponde con su destino originario, sino que es atribuido posteriormente por los sujetos modernos, lejos de la contemporaneidad; en otras palabras, como resultado de nuevas intencionalidades. Para nuestro propósito, nos interesa la teoría *Art Nexus* de Alfred Gell y su definición de agencia como "...sucesos causados por actos mentales, de voluntad, de intención, en lugar de por simple concatenación de hechos físicos".⁴³ Las personas se estructuran con objetos dentro de una "trama" de relaciones sociales, o "líneas" culturalmente variables, según Janet Hoskins.⁴⁴ De acuerdo con Gell, mientras que el agente primario son seres intencionales distintos de las cosas, el secundario son entidades no humanas como artefactos, muñecas, coches, obras de arte, "...a través de los cuales los primarios distribuyen su agencia en el entorno causal y, por tanto, la hacen efectiva".⁴⁵ Es decir, seres que, por su presencia y/o fisicalidad, ejercen la capacidad de transformar o efectuar una diferencia.⁴⁶ En este sentido, Gell expresa que su enfoque sobre la agencia es relacional, basado en la dinámica agente-paciente y sus transacciones: para ser agente, se ha de actuar ante un paciente, que es otro potencial agente. Los pacientes no son totalmente pasivos, en tanto pueden oponer o superar una resistencia hacia otra fuerza, que produce una "...stabilization of specific material forms".⁴⁷ Por su parte, la teoría *Actor-Network Theory (ANT)* de Bruno Latour⁴⁸ considera que —ante la ontología de la purificación— la hibridación exhibe una cualidad relacional: en tanto conglomerado de efectos, la agencia se distribuye en humanos y no humanos —verbigracia microbios u objetos- con roles activos. La *ANT* adopta el término *actante*, al observar que la agencia presentaría diferentes figuraciones, antropomorfa o abstracta-ideomorfa. Desde el enfoque simétrico, el mundo sería una red dispersa e inestable, cuyos nodos se conciben como entidades heterogéneas e interactuantes,

31. Una de las primeras medidas de la Asamblea Constituyente fue el decreto del 2 de octubre de 1789, en el cual se disponía a la nación los bienes del clero, los emigrados y la corona. Asimismo, entre 1790-95 se promulgaron un conjunto de decretos, procedimientos e instrucciones oficiales y jurídicos para la conservación de monumentos históricos. Durante 1790, François Puthod de Maisonneuve—según Revel— expuso ante la Asamblea Nacional la importancia de preservar los monumentos del Antiguo Régimen, al declarar su orgullo de apreciar la conversión de un patrimonio de familia en su homónimo nacional, que lograría aquello que no pudo alcanzar el patriotismo. En consecuencia, se estableció una Comisión de Monumentos para encauzar la acción pública sobre esta cuestión. Como señala un decreto de agosto de 1792, existía una inquietud ante el dilema de prolongar ante el pueblo francés la exposición de los monumentos "elevados al orgullo, al prejuicio y a la tiranía". Con la Instrucción de marzo de 1794, se reestructura el sistema de protección de bienes, particularmente el modo de inventariar y conservar todos aquellos objetos que podían servir a las artes, las ciencias y a la enseñanza de la República. En 1830 se creó en Francia la Inspección General de Monumentos Históricos; y en 1885, la ley del registro de inmuebles de interés nacional, que prohibía la destrucción, reparación o modificación —ni siquiera parcial- del inmueble clasificado, sin el consentimiento del Ministro de Bellas Artes. Cf. González-Varas (2000, p. 33), Revel (2014, p. 17-19), De Paula (1985, p. 70).

32. Gamboni (2014, p. 51).

33. Alexandre Lenoir (1761-1839) fue un arqueólogo y pintor francés, reconocido por haber rescatado y protegido un conjunto de monumentos y esculturas medievales frente a la iconoclasia de los *sans-culotte*, en plena Revolución Francesa. Lenoir también fue el creador del *Musée des monuments français* en el secularizado Convento de los *Grands-Augustins*, en donde alojó, preservó y expuso este acervo, pese a las denuncias de críticos conservadores como Quatremère de Quincy. Gamboni (2007, p. 10; 2014, p. 53), Revel (2014, p. 19).

34. Agulhon (1994, p. 92, 93, 96).

35. Fernández Bravo (2002, p. 338) y Malosetti Costa (2001, p. 349).

36. Adolfo Jorge Bullrich (1833-1904) fue un militar y comerciante argentino. Fue Intendente de la Ciudad de Buenos Aires entre 1898 y 1902 (Aliata y Lier nur, 2004, p. 38).

37. Schávelzon (2008, p. 73).

38. Eduardo Schiaffino (1858-1935) fue un artista y crítico de arte argentino, fue uno de los exponentes de la Generación del '80 en las artes plásticas-visuales: es considerado el primer historiador del arte en Argentina. Además, fue el primer director del Museo Nacional de Bellas Artes (fundado en 1896). Cf. Malosetti Costa (2001).

39. Eduardo Ladislao Holmberg (1852-1937) fue un médico, naturalista y escritor argentino. Fue el director del Jardín Zoológico de Buenos Aires desde 1888. Cf. Malosetti Costa (2001) y Podgorny (2000).

asociadas o reensambladas: múltiples y opuestas agencias, que deben ser desenmarañadas. Así, emergen traducciones, transformaciones y desplazamientos: situaciones nuevas e impredecibles, en las cuales no hay un control total de un agente, al ser coaccionado. De este modo, humanos y no-humanos redefinirían el mapa de actantes del patrimonio mueble de las Misiones Jesuíticas-Guaraníes, específicamente el pórtico de las Ruinas de San Ignacio Miní.

Si consideramos que el agente primario y el secundario-paciente (el humano y el objeto) se constituyen recíprocamente mediante el *compromiso material* ¿De qué modo esta relación funciona en el patrimonio mueble, que implica el transporte de restos materiales? Bárbara Kirchenblatt-Gimblett⁴⁹ destaca la acción del etnógrafo para formar el objeto etnográfico, acorde con la poética del *detachment*: el acto físico de producir fragmentos, en tanto *detached attitude*, que posibilita la fragmentación y apreciación. En su Museo imaginario o sin paredes, André Malraux⁵⁰ sugiere que desde el siglo XVII hasta el XX, se ha transportado solamente lo que era transportable, mientras que al museo se le ha privado de aquello que está ligado a un conjunto o entorno, de todo lo que es intransportable o lo que no puede ser fácilmente desplegable. Según Kirchenblatt-Gimblett, la dificultad de trasladar aquello que es intangible, efímero, inamovible y animado se supera con la confección de documentos etnográficos: notas de campo, grabaciones, fotografías, films y dibujos. Mientras que en el primer caso se le concede un alto cociente de realidad al ser tangible y material, en el segundo son mimesis y representación. Así, la reproducción –de acuerdo con Malraux– multiplica las obras, al precio de convertirse en láminas y perder su calidad de objetos. Webb Keane destaca las cualidades materiales de las cosas –i.e. la durabilidad temporal y la portabilidad social-geográfica– en la formación y transmisión de la memoria. En un sentido cercano, la reliquia tangible –según David Lowenthal⁵¹– es una cosa, en tanto residuo de procesos, a diferencia del *engrama* (huella mnémica de un hecho pasado) que es una representación de cosas recordadas. Las reliquias manifiestan un sentido de inmediatez con las personas, en tanto se presentan ante los sentidos de manera directa. Así pues, para evocar el pasado, los fragmentos –como afirma Lowenthal⁵²– no demandan una fidelidad con una totalidad original. Shelly Errington⁵³ señala la importancia durante la Modernidad de ciertos atributos del objeto artístico: las dimensiones, la portabilidad y la durabilidad, como condiciones de su mercantilización, exhibición y conservación en el museo. Esta definición nos remite a Heidegger⁵⁴, quien destaca en las obras de arte el carácter de "cosa" –en virtud de ser "materia formada", que supone su sustantividad y permanencia–, al ser las pinturas transportadas a diferentes exposiciones, para colgarse en la pared (o sobre un pedestal, en el caso de las esculturas). De acuerdo con Errington, las obras del actual "Arte Primitivo"⁵⁵ combinaba previamente materiales duros y blandos. El

transporte de artefactos al museo condujo –según Errington— a la desaparición de los materiales blandos, situación que implicó decisivas consecuencias estéticas-epistemológicas: su metamorfosis en obras de arte, en alusión a Malraux⁵⁶. En este sentido, Irina Podgorny expone que la arqueología, hasta entonces con base filológica y de la historia del arte, se consolidó a principios del siglo XX como disciplina científica, en medio de la inquietud ante la destrucción de objetos y ruinas antiguas. En este marco, se estableció la excavación como método principal, con la presencia del arqueólogo como garante de la conversión de hallazgos en evidencia para la observación repetida, mediante registros y notas. El museo sería concebido como un gabinete para acumular piezas y reconstruir su pasado —lejos del carácter fragmentario en la destrucción de esa evidencia,⁵⁷ accediendo —como sostiene María Alba Bovisio—⁵⁸ al tiempo del objeto y de la excavación, que ya no existían. De esta manera, las antigüedades se transforman en objetos arqueológicos. Sostenemos entonces que la interacción entre las cualidades materiales de un objeto y la praxis del agente humano es una condición necesaria para la formación del patrimonio mueble, en virtud de su posición relacional. El *compromiso material*emergería en el acto físico de producir un objeto, al fragmentar y extraer de un ambiente un resto material durable y portátil, para trasladarlo luego en otros ámbitos; o en la acción de fijar la mirada y señalar con el dedo aquella entidad digna de ser valorada. En efecto, el agente —según Gell— sería aquel que genera el *index* (variante sínica en las tríadas de la semiótica pierciana, caracterizada por una conexión física y directa con el referente) y lo sitúa en una trama social. En un sentido análogo, Carl Knappett⁵⁹ destaca la conexión espacio-temporal – no tanto por enlace físico directo sino por contigüidad- entre el dedo que apunta y aquello que indica.

Axel Nielsen⁶⁰ define a la conducta —incluida, suponemos, la de arqueólogos, etnógrafos o historiadores del arte— como un conjunto de transacciones de energía-materia en cualquier interacción personas-artefactos, que se forman recíprocamente en el tiempo. En efecto, Gabriela Siracusano sostiene que la transformación de ciertos objetos, las obras de arte —en particular, las esculturas- muestra que “ya no son los mismos y guardan en su materialidad las marcas de las acciones pasadas”,⁶¹ manifiestas en las devociones y en el uso, o en el paso del tiempo. En tanto objeto biográfico,⁶² todo artefacto desarrolla un ciclo vital, con la duración y sus estadios existenciales: manufactura/creación, adquisición/obtención, uso/consumo, mantenimiento/reparación, descarte/reciclaje/destrucción.⁶³ Mientras que Tim Ingold destaca los cambios de un objeto por el uso, en detrimento de la manufactura; Gamboni distingue el uso físico del objeto —con su inevitable desgaste u obsolescencia— y la función contemplativa (propia del ámbito religioso o artístico), que supone una permanencia. Entonces, es fundamental preguntarnos si

40. Felipe Yofre (1848-1939) fue un abogado y político argentino. Fue Ministro del Interior de la Nación desde 1898 hasta 1901, durante la segunda presidencia de Julio Argentino Roca (1898-1904). Cf. Alcaraz (2015).

41. Agulhon (1994, p. 93).

42. Riegl (1999, p. 23).

43. Gell (2016, p. 48).

44. Hoskins (2006, p. 74).

45. Gell (2016, p. 52).

46. Cf. Nielsen (2015), Albert e Marshall (2009) y Latour (2008).

47. Albert e Marshall (2009, p. 346).

48. Latour (2008, p. 18-35, 43-44, 69-94, 106-111).

49. Kirchenblatt-Gimblett (1991, p. 387-388, 394).

50. Malraux (1956, p. 13, 42, 44).

51. Lowenthal (2010, p. 365).

52. Lowenthal (1989, p. 71).

53. Errington (1998, p. 79-83).

54. Heidegger (2000, p. 39-40, 50).

55. Myers (2006, p. 267).

56. Cf. Malraux (1956, p. 9-126), Maquet (1999, p. 39).

57. Podgorny (2008, p. 176).

58. Bovisio (2013, p. 1).

59. Knappett (2005, p. 91, 92).

60. Nielsen (2015, p. 172).

61. Siracusano (2008, p. 28).

62. Cf. Appadurai e Kopytoff (1991).

63. Gamboni (2014, p. 37-38), Hodder (2011, p. 159), Nielsen (2015, p.173) y Ingold (2011, p. 10).

64. Hodder (2014, p. 25).

65. Keane (2005, p. 188).

66. Cf. Schiffer y Skibo (1987).

67. Gamboni (2014, p. 39).

68. Cf. Giedion (2009).

las cualidades están dadas potencialmente en un “objeto neutral”, o cada una de ellas emerge debido a la intencionalidad de un agente. James Gibson propone el concepto de *affordance*, definido como potencialidades materiales inherentes de un objeto, continuas en diversos contextos o ambientes;⁶⁴ en tanto que la noción de *bundling* de Keane, como factor de copresencia y condición de posibilidad de las biografías, en calidad de aquello que Charles Peirce llamó *objeto dinámico*, en el cual “the qualities bundled together in any object will shift in their relative salience, value, utility, and relevance across contexts”.⁶⁵ Análogo a la noción de *características de performance* (Michael Schiffer y James Skibo),⁶⁶ este concepto puede guiarnos al respecto, debido a su enfoque relacional: todo objeto material posee ilimitados y potenciales propiedades o cualidades físicas, una de las cuales se activa a partir de la performance de un agente. El artefacto se refuncionaliza y se actualiza según el contexto donde se halla situado, mientras que las restantes propiedades permanecen pasivas, aunque son susceptibles de activarse si las circunstancias cambiasen. En efecto, Gamboni señala que:

...un objeto puede —y así es por lo general— desempeñar simultánea o sucesivamente varias funciones, y es tan fácil que los cambios de función contribuyan a su conservación (y modificación) con tanta facilidad como a su destrucción. La mayoría de los artefactos que ahora son considerados obras de arte, monumentos o ‘propiedad cultural’ y conservados por esa razón deben a esa transformación su actual rango y el hecho de seguir existiendo. Habrá sido más o menos progresiva o brutal, menor o radical y con harta frecuencia es definida como ‘desfuncionalización’, pero en realidad es un cambio de función y uso o una redistribución en el sistema de funciones y usos.⁶⁷

Podríamos suponer que la transformación aludida no sería más que reciclar un resto material. A diferencia de la reutilización, que implica volver a usar un producto, el reciclaje conlleva volver a adoptar para otros fines el mismo material en desuso, o en vías de ser descartado. Sin embargo, el reciclaje supone una transubstanciación de la materia, mientras que la transformación en Gamboni todavía conserva parcialmente la identidad de la substancia. Es decir, si se recolecta fragmentos de columnas o capiteles —por mencionar algunos elementos arquitectónicos-, no es lo mismo adoptar su material para otros fines (i.e. erigir otra edificación), que coleccionarlos y destinarlos hacia un museo para su conservación, contemplación o estudio. Para nuestro caso, es necesario establecer una distinción significativa: el uso de un artefacto (un cuchillo, verbigracia) implica portabilidad y contacto físico, en tanto que los elementos arquitectónicos, por el contrario, no requieren un estrecho roce para su utilización (excepto quizás la escalera o el suelo), aunque sí para la construcción. En este sentido, uno de los atributos de la arquitectura es la concepción espacial:⁶⁸ toda construcción define ámbitos específicos, para ser vivenciados y recorridos por personas, o para contener

determinados objetos o monumentos. Asimismo, resulta fundamental la cualidad estructural de la arquitectura: la columna o el pilar y el arquitrabe o el arco se conciben como elementos nodales de sostén y descarga de la fuerza gravitatoria.⁶⁹ En la variante “Índice activo (A)/Índice pasivo (P)”, Gell presenta el ejemplo de un grupo de acróbatas concebidos como una red de relaciones entre partes, que mantienen un equilibrio estable. Esta estructura depende de la causa-efecto de la agencia —manifestada en la fuerza descargada y resistida— cuyo *índex* es asimismo abducido por otros agentes. Si uno de los acróbatas efectuara un movimiento repentino, esta entidad colectiva se derrumbaría. Asimismo, es sustancial la dicotomía estructura/ornamentación, en paralelo a la antinomia utilidad/contemplación de la Estética filosófica moderna.⁷⁰ Denis Diderot —exponente de la Ilustración francesa— fundamenta la belleza en la utilidad, al reparar en la similitud de partes en artefactos y edificaciones, además de criticar el carácter superfluo de las ornamentaciones que imitan a la naturaleza, cuando se pregunta “¿Con qué objeto hay que colocar una columna y unas guirnaldas donde bastaría con un poste de madera o un trozo de piedra? ¿A qué vienen esas cariátides?”.⁷¹ Sin embargo, Diderot advierte la existencia del gusto por la imitación y la naturaleza, en cosas cuya única finalidad es el placer, sin que incida lo útil. En el caso de las Misiones, Busaniche afirma que tras el episodio de Mbororé, se adoptó la madera como elemento estructural —mediante la técnica guaraní de los horcones, y la del *par* y *nudillo*, de procedencia mudéjar— mientras que el muro se concebía como pantalla teatral para la profusa decoración barroca. De acuerdo con Vicente Nadal Mora,⁷² el pórtico⁷³ de las Ruinas de San Ignacio no presentaría cualidades estructurales, dado que sus columnas y pilastras —cuyo material es la piedra— no se mostraban como portantes de otros elementos sostenidos. Así pues, esta estructura arquitectónica exhibe motivos ornamentales,⁷⁴ además de ser el mediador de espacios contiguos (el Patio del Colegio o la Sacristía).

Sostenemos que un objeto no se limitaría a purificarse como ente esencializado, con propiedades intrínsecas, destinado a un espacio cuasi aséptico como podría ser el museo, con sus casilleros categoriales y disciplinares. Si se suprime su cualidad inmueble, el pórtico podría ser —en virtud de ser transportado en diferentes ámbitos (la ruina y la ciudad)— enredado con determinados elementos que interactúan simbiótica o conflictivamente: catástrofes, vegetación, animales, luz, gravedad, gases, humedad, temperatura, insectos, hongos, microorganismos, y los humanos. Es significativa la referencia de Ian Hodder⁷⁵ a Charles Darwin, quien en *El Origen de las Especies* (1854) describe una ribera enmarañada con diversas especies, recíprocamente dependientes en tanto productos “de las leyes que actúan en torno nuestro”.⁷⁶ En este sentido, existe un fundamento material en la metamorfosis de las obras —según Siracusano— a partir de la acción de los

69. Para profundizar el debate sobre la arquitectura barroca en la América colonial hispanoamericana, cf. Gasparini (1982), Gutiérrez (1982) y Portoghesi (1980).

70. Shiner (2004, p. 125-132) y Errington (1998, p. 83).

71. Diderot (1984, p. 195).

72. Cf. Nadal Mora (1955).

73. En los artículos periodísticos no hay una clara referencia acerca del carácter de este elemento arquitectónico de las Ruinas de San Ignacio Miní, al mencionarse indistintamente términos como “pórtico”, “portada” o “puerta”. Así pues, el pórtico se define como un conjunto de columnas que conforman una galería situada en la entrada de un edificio. Sin embargo, también se lo concibe como la portada que posibilita el ingreso a un recinto. Tampoco hay referencias exactas sobre la localización en las ruinas de San Ignacio Miní. Mientras que en los artículos periodísticos y la documentación relevada se menciona que era la portada que une el patio del colegio o el claustro con la iglesia, determinados autores afirman que se trataba de la puerta de la sacristía. Suponemos que ambas opciones serían indistintas y válidas, en la medida que dicho ingreso a la sacristía era adyacente al patio del colegio. Cf. Queirél (1897, 1901), Onetto (1999) y Nadal Mora (1955).

74. La ornamentación de las Misiones jesuíticas-guaraníes fue ampliamente abordada por la historiografía de las Misiones. En términos generales, fue caracterizada por la proliferación de motivos fitozoomorfos, además de asociarse con determinados rasgos del barroco y el comportamiento de la naturaleza, en especial la exuberancia de la

selva. En el caso específico del pórtico de la sacristía, Nadal Mora expone que la ornamentación era disciplinada en las pilas y arquivoltas, mientras que en el resto del muro mostraba una concepción más libre. Por su parte, Busaniche lo considera una obra de arte, junto con la Portada de las Sirenas Aladas. El arquitecto observa en ambos casos una libre interpretación de las formas y proporciones, con una presencia significativa de la factura con "sello indígena". Bollini menciona que el colegio de San Ignacio Miní está asociado a la introducción del barroco, "reúne ornamentos bajo eclecticismo. A la par, esa Summa de símbolos y ornamentos es presentada bajo una textura barroca". Bollini (2013, p. 81).

75. Hodder (2011, p. 163).

76. Darwin (1993, p. 218).

77. Albert e Marshall (2009, p. 348).

78. Ingold (2011, p. 87).

79. Ingold (2007, p. 5).

80. Ruskin (1956, p. 254).

81. Riegl (1999, p. 64).

82. Lowenthal (1989, p. 68-69).

83. Cf. Schiaffino (1900).

84. Cf. Schiaffino, loc. cit..

85. Jules Charles Thays, llamado Carlos (1849-1934), fue un arquitecto, paisajista y urbanista francés. Fue el Director de Paseos o Parques la ciudad de Buenos Aires durante el periodo 1891-1913 (Alíata y Liernur, 2004, p. 38).

mentionados agentes. De acuerdo con la historiadora del arte, elementos como el agua poseen cualidades metamórficas, acorde con diferentes intencionalidades, además de ser el punto de unión entre lo animado y lo inerte, lo fluido y lo estático. Lejos de estar ya hecho (*ready-made*), el mundo —según Tim Ingold— está en constante formación, crecimiento y movimiento. La noción de *meshwork* propuesta por Ingold es relacional, al ser una malla —en tanto "animismo teórico occidental"⁷⁷— cuyas líneas se entrelazan en una telaraña (*web*) de vida, un espacio o campo fluido de substancias materiales: el ambiente. Estas líneas interactúan como fuerzas conducidas en sus intersticios, en donde los materiales fluyen en energías, se mezclan y mutan en formas efímeras. Es decir, se genera un haz de relaciones cuyos elementos convergen y se disuelven en procesos. Así, Ingold señala que "instead of thinking of organisms as entangled in relations, we should regard every living thing as itself an entanglement".⁷⁸ El mundo es un "océano de materiales" animado y dinámico, donde la vida está continuamente re-generándose; es una zona donde el aire y la humedad del cielo se enlazan con substancias de la tierra mediante la germinación y crecimiento de organismos vivientes. Según Ingold, "the medium, according to Gibson, affords movement and perception. Substances, on the other hand, are relatively resistant to both".⁷⁹ Como lo expresa Ruskin, existe una belleza añadida y accidental propia de las ruinas, que consiste "únicamente en el sublime de los estragos y de las rupturas, en el sublime de la pátina o de la vegetación que asemeja la arquitectura a las obras de la Naturaleza".⁸⁰ Así, la superficie es concebida como una interfaz entre diversas materias que se exponen a procesos o transformaciones, erosión o acumulación. Ingold advierte que ningún objeto dura eternamente —aproximándose a Riegl—⁸¹ pese a los esfuerzos de los curadores en conservar su substancia original en aras de autenticidad (Lowenthal).⁸²

Volviendo a nuestro caso, la discusión estaba centrada en la validez del proyecto, las consecuencias que supondrían las acciones requeridas —la extracción y traslado del pórtico—, así como el ambiente propicio o adverso para su conservación y exhibición. La iniciativa comenzó a gestarse a partir de una correspondencia de Schiaffino a Bullrich, en donde le adjuntó una fotografía del fragmento material (Figura 1). En la carta, le manifiesta su propósito de "modesta obra de cultura nacional, que será bien apreciada por nuestros compatriotas":⁸³ salvar de la total destrucción a este fragmento, "el más hermoso trozo arquitectónico de las ruinas de Misiones [...] llamada comúnmente 'Puerta del Colegio'".⁸⁴ Schiaffino asimismo subraya otro objetivo del proyecto: adornar al parque público, tarea que no dudaba en atribuirla al entonces Director de Paseos y Parques Carlos Thays.⁸⁵ En este sentido, se imaginaba la instalación de pórtico en Palermo como un acceso a una calle de naranjos —que suponemos que era recreativo del ambiente misionero.

Además de destacar la facilidad de su transporte, Schiaffino incluye la petición por parte de Holmberg al gobierno nacional de autorizarlo en realizar esta operación, al ser la ruina una propiedad fiscal. En efecto, Holmberg ofrecía el traslado del resto material a la capital en un plazo de quince días, bajo un gasto mínimo. Así pues, Schiaffino insiste en la preocupación de Holmberg expresada en sus telegramas:

las ruinas de Misiones, abandonadas á [sic] su suerte, están condenadas [sic] una destrucción gradual, que las hará desaparecer en breve sin beneficio para nadie; la vegetación [sic] las ha invadido con tal vigor, cual si quisiera borrar de la faz de la tierra, todo vestigio del ambicioso ensueño que labró pacientemente aquellas piedras, las ordenó siguiendo un ritmo arquitectónico, en pos de un pensamiento político. Cada piedra desprendida del edificio, disgregada por el empuje formidable de aquellos troncos, cae al suelo y se pierde en la espesura cual si cayese al mar. No hay pues, tiempo que perder, si queremos salvar una memoria interesante.⁸⁶

86. Cf. Schiaffino (1900).

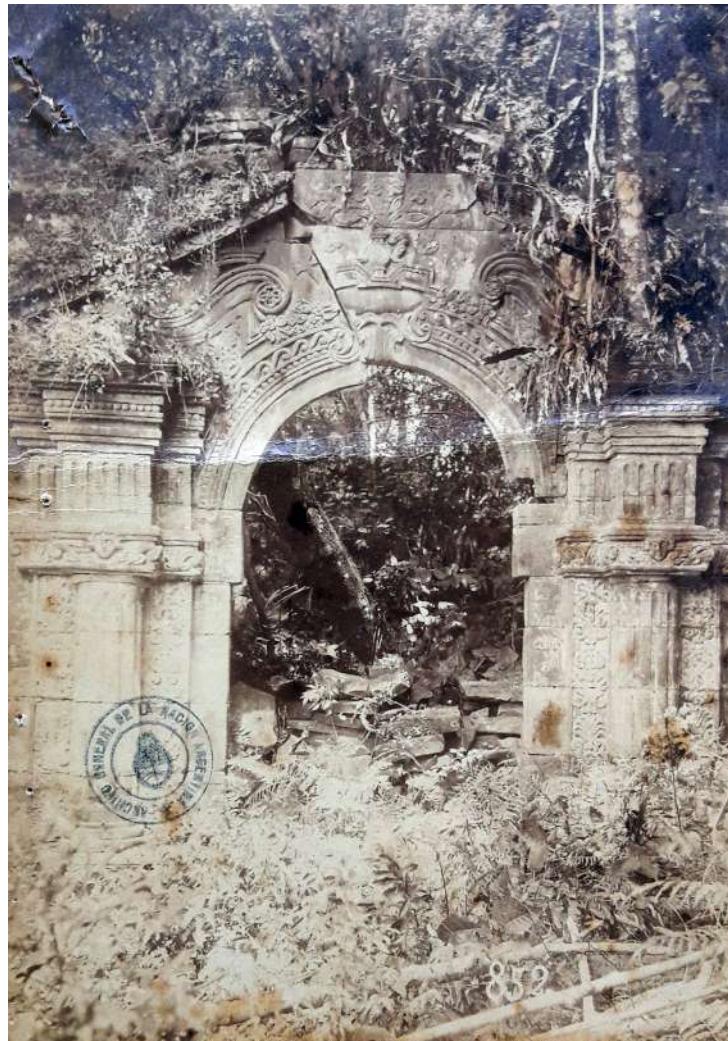


Figura 1. Fotografía del Pórtico de la Sacristía o Colegio de las Ruinas de San Ignacio Miní. Imagen autorizada por el Archivo General de la Nación.

87. Cf. Schiaffino, loc. cit.

88. Cf. Schiaffino, loc. cit.

89. Cf. Bullrich (1900), De Paula (1985, p. 76).

90. Schávelzon (2008, p. 74).

91. Juan Bautista Ambrosetti (1865-1917) fue un naturalista, arqueólogo, etnógrafo e historiador argentino. Fue pionero de los estudios folclóricos en la Argentina. Efectuó expediciones encargadas por el Museo de La Plata, institución dirigida por Francisco P. Moreno. Asimismo, fue el director de la sección de zoología del Museo de Entre Ríos y el primero del Museo Etnográfico (fundado en 1904) de la Facultad de Filosofía y Letras, de la Universidad de Buenos Aires. Cf. Hellmeyer, (2010), Farro (2009), Andermann y Bravo (2003), Pérez Gollán (1995).

92. Ambrosetti (1896, p. 63).

93. Ambrosetti (1896, p. 64).

94. Ambrosetti, loc. cit.

Schiaffino estaba convencido de que mediante esta iniciativa se lograría "centuplicar el valor arqueológico y estético de este pórtico".⁸⁷ Valora a este fragmento material como una reliquia histórica y una "curiosidad arqueológica, monumento vivo de un pasado tan parco en manifestaciones artísticas".⁸⁸

En una carta destinada al Ministro de Interior Yofre, Bullrich citó textualmente esta valoración de Schiaffino, para fundamentar la importancia del proyecto, en tanto se emplazaría en un paseo público, en la ciudad que se encontraba bajo su gestión:

obra de arte como ésta, a la vez que una reliquia histórica, no deben dejarse destruir por el abandono en que se encuentran y la acción combinada del tiempo; este pórtico [...] merece hoy figurar en uno de los más importantes sitios de esta gran capital y en lugar prominente, de manera que pueda contemplarse en toda su grandeza y esplendor arquitectónico.⁸⁹

El intendente describe las circunstancias mencionadas de la iniciativa, además de asumir los gastos de transporte, embalaje e instalación de este resto material en Buenos Aires. De acuerdo con Schávelzon,⁹⁰ el intendente desconocía que su argumento ya no era legítimo, tras medio siglo de polémicas suscitadas a nivel internacional acerca de estos procedimientos, i.e. el caso del estadounidense John Lloyd Stephens quien intentó en 1839 trasladar las ruinas del Palacio localizado en Palenque (Méjico) para su reconstrucción en el Hyde Park; o la tentativa al año siguiente de mover las estelas de Copán (Honduras), así como ejemplos paradigmáticos de Egipto, Chipre o Grecia.

En el artículo del periódico *El País*, titulado "Las ruinas artísticas de Misiones. No deben sacarse de dónde están", Juan Bautista Ambrosetti⁹¹ menciona sus insistentes protestas sobre el estado de las ruinas de las misiones jesuíticas. El naturalista tenía una vasta experiencia allí, resultado de sus expediciones al entonces Territorio Nacional de Misiones, que derivaron en varios volúmenes editados por el Instituto Geográfico Argentino. En *Tercer viaje a Misiones* (1896), Ambrosetti caracteriza a las ruinas extraviadas entre "marañas" de especies vegetales (i.e. helechos y bromeliáceas) y sus raíces poderosas, escombros y restos materiales de diversa índole. Así pues, efectúa una extensa descripción de San Ignacio Miní, especialmente sus detalles arquitectónicos y, en menor grado, las imágenes religiosas. Ambrosetti destaca la portada en cuestión, ubicada en la esquina suroeste del patio del Colegio, "toda esculpida, de un estilo raro".⁹² A partir de un análisis formal e iconográfico de esta estructura arquitectónica, expone que su ornamentación muestra "su sello propio, medio civilizado y medio indio".⁹³ Al respecto, Ambrosetti concluye que:

Esta puerta es una joya en aquellas ruinas y lástima que no se trate de conservar, desprendiéndola un poco de exceso de vegetación que pesa sobre ella, la que tiende a destruirla, pues ya una de las piedras se ha zafado un poco y no será extraño que el día menos pensado se venga al suelo.⁹⁴

Así pues, hace mención de tres grandes trozos pertenecientes al frente del templo, "los únicos que se han salvados de los destrozos del tiempo y de los hombres",⁹⁵ agentes adversos a la materialidad de los restos. Sin embargo, Ambrosetti subraya la cualidad material de los restos —específicamente, la piedra— y el "trabajo ciclópeo" de la construcción de la Iglesia y el Colegio, como agentes que favorecieron su conservación, frente a los incendios causados durante las batallas libradas entre los ejércitos del General Francisco da Chagas Santos y del Comandante Andresito⁹⁶ desde 1815 hasta 1818. Ante este panorama, Ambrosetti advierte sobre el destino de San Ignacio Miní:

Estas ruinas no duraran ya mucho, la naturaleza y los hombres de por allí, que no ven en ellas sino montones de piedras talladas y que presentan comodidad para ser empleadas en obras que le reporten utilidad, concluirán la obra destructora si las autoridades, no toman medidas severas para contrarrestar ese vandalismo.⁹⁷

Por su parte, Schiaffino, en un artículo del mismo periódico, titulado "Las ruinas de las Misiones. Su restauración en Buenos Aires", insiste nuevamente que el ambiente misionero —como todo sitio alejado de un núcleo civilizado— estaba habitado por agentes naturales y humanos destructores de las ruinas. Para el artista e historiador del arte, la vegetación "ha invadido los espacios libres entre los muros y ensancha continua todas las grietas operando lenta pero seguramente un trabajo de demolición silencioso y certero".⁹⁸ Como observamos, Schiaffino concibe a las ruinas como un escenario de actantes conflictivos, al considerar a la naturaleza como un agente hostil ante la resistencia de los restos materiales. Tal es la conducta del follaje de la selva, que requeriría "de un regimiento de serruchos para talarla".⁹⁹ Así, se pregunta si su amigo desearía este destino para "la más bella pieza de arqueología argentina".¹⁰⁰ Schiaffino reitera que no había otra opción que instalar el pórtico en el paseo público de Palermo, para salvarlo de la destrucción y favorecer su conservación. En efecto, considera a la ciudad como centro civilizado: un lugar seguro y estable para alojar esta estructura arquitectónica, alejada del "desierto" de las ruinas. Cuestión llamativa, si uno considera al museo como un ámbito idóneo para conservar restos materiales. Presumimos que ciertas cualidades de la estructura arquitectónica —como sus dimensiones— limitarían su alojamiento dentro de un hipotético museo, aunque posiblemente podría emplearse como una configuración adaptada a la fachada exterior de una edificación preexistente. De manera que, en un espacio abierto, el objeto en cuestión no estaría librado de la influencia de agentes: podríamos imaginarnos a una Buenos Aires con viento, lluvia, microorganismos, radiación solar (presentes también en Misiones), transeúntes, automóviles, hollín, palomas, insectos y acciones físicas-químicas. Así pues, Schiaffino fija su mirada a la práctica de conservación de ruinas en Europa, al

95. Ambrosetti (1896, p. 61).

96. Francisco da Chagas Santos (1763-1840) fue un militar y político luso-brasileño. Andresito Guazurári o Guacuráry y Artigas (1778-1821) fue un militar y caudillo guaraní, hijo adoptivo de José Artigas (1764-1850). Cf. Furlong (1978 [1962]) y Payró (1937).

97. Ambrosetti (1896, p. 64).

98. Schiaffino (1900, p. 6).

99. Schiaffino, loc. cit.

100. Schiaffino, loc. cit.

101. Schiaffino, loc. cit.

102. Edward Burne-Jones, artista inglés asociado al movimiento prerrafaelista de fines del siglo XIX. Frederic Leighton, primer Barón Leighton (1830-1896) fue un pintor y escultor inglés. Lourens Alma Tadema (1836-1912), fue un pintor neerlandés. Cf. Armstrong, Lang y Zimmern (1886), y Argan (1998).

103. Thomas Bruce Elgin (1766-1841) fue un noble, diplomático y arqueólogo escocés, conocido por haber llevado en 1801 y 1805 al British Museum un conjunto de mármoles —los llamados Mármoles de Elgin— procedentes del Templo de Partenón en Atenas, en la época de Grecia Otomana. Cf. Clair (2003).

104. Schiaffino (1900, p. 6).

105. Schiaffino, loc. cit.

106. Aunque hasta el momento desconocemos las circunstancias de su recolección y traslado, creemos que el naturalista estaría aludiendo a las imágenes de San Ignacio Loyola y San Agustín que donó al Museo Nacional de Bellas Artes para su inauguración en 1896; vale decir, un espacio cerrado en el cual aquellas podrían alojarse por su tamaño y peso.

107. En este sentido, Aguillón indica que, acorde con los desarrollos industriales, la técnica de la fundición por molde proporcionó los medios de reproducción de los modelos de monumentos con un bajo costo. (Aguillón, 1994, p. 100).

108. Ambrosetti (1900, p. 5).

109. Ambrosetti, loc. cit.

explicar dos procedimientos: por un lado, cuando la ruina es parcial y cercana a una población importante, se lleva a cabo su restauración; por el otro, cuando la ruina es total y lejana, "...entonces se salva como de un naufragio todo aquello que es posible salvar".¹⁰¹ Además, enumera determinados casos como la obra impregnada de "ática belleza" en los artistas Lawrence Alma-Tadema, Edward Burne-Jones y Frederic Leighton,¹⁰² las acciones paradigmáticas de Lord Elgin¹⁰³ (quien salvó los mármoles del "vandalismo turco") y Viollet-le-Duc, el pórtico del castillo de Anet instalado como ornamento de la edificación del *École des Beaux-Arts* de París, el arco del castillo de Gaillón trasladado en 1802 a esta ciudad por Alexandre Lenoir —el "benemérito salvador de ruinas artísticas"¹⁰⁴ — además del Parque Monceaux y los jardines del Hotel de Cluny, que "encierran fragmentos importantes de arquitectura, de la época romana, gótica y de renacimiento".¹⁰⁵

En el mencionado artículo, Ambrosetti destaca el atributo estético del pórtico, al compartir que el propósito del proyecto —además de su rescate— era adornar el paseo de Palermo. El naturalista también retoma la idea de incorporar naranjos alrededor de esta estructura arquitectónica. Sin embargo, Ambrosetti se posiciona en contra de este emprendimiento. Para empezar, considera la extracción de piedras grabadas como una profanación: un "sacrilegio arqueológico". Sospecha que, luego del saqueo a gran escala, las ruinas mostrarían el aspecto de escombros informes. No obstante, Ambrosetti se exceptúa en la mención de su salvataje del fuego de unos santos de madera,¹⁰⁶ más perecedera que la piedra. Asimismo, subraya que la extracción provocaría daños significativos del pórtico, porque esta operación demandaría el desmembramiento en varios trozos para su traslación, además del derrumbamiento de las paredes anexas. Argumenta que esta estructura arquitectónica en el paisaje porteño mostraría la apariencia de un "adefesio", por sus diminutas dimensiones. Su presencia sería insignificante, pasaría desapercibida, y ciertos intendentes estarían tentados a la demolición en su afán de modernización, como había sucedido con el Caserón de Juan Manuel de Rosas en Palermo. Ambrosetti sugiere como alternativa la mejora del transporte hacia Misiones y la puesta en valor de sus respectivas ruinas, como lugar atractivo para el turismo y antesala del itinerario hacia las Cataratas del Iguazú. Propone controlar la vegetación para emplearla como marco, junto con las construcciones aledañas. También agrega que, si se desea tener en Buenos Aires muestras de la arquitectura jesuítica misionera, es posible realizar *moulages* o moldajes mediante procedimientos modernos,¹⁰⁷ que "es lo que se hace en todas las naciones civilizadas".¹⁰⁸ Finalmente, sentencia que "Respetemos a las ruinas y no seamos *barberinis*",¹⁰⁹ en alusión a la expresión latina "quod non fecerunt barbari, fecerunt Barberini".¹¹⁰

En el mismo sentido, el artículo "Ruinas jesuíticas de Misiones. Su traslación a Buenos Aires. El cuadrante solar de la cruz" —publicado en el periódico *El Diario* y de autoría anónima— comparte las apreciaciones de Ambrosetti tanto en los

aspectos artísticos del pórtico, como en la idea de su traslado a la capital. En efecto, afirma que el mérito de esta estructura arquitectónica estriba, por un lado, en sus artifices, que fueron los "indios reducidos bajo la dirección de los padres jesuitas";¹¹¹ por el otro, como componente del claustro del colegio en su integridad, con los detalles en los muros que "aguantan el empujón de los tiempos".¹¹² Este "ornato" perdería su carácter si se lo arrancase de las ruinas –de fisonomía ruda y extraña en aquel entonces- perdidas en el *medium* de "la sensual vegetación de una verdadera selva subtropical, que ha hecho arraigar, hasta sobre los muros de piedra, gigantes vejetales [sic] de varios metros".¹¹³ También coincide con el naturalista en su postura sobre la protección y restauración de las ruinas como sitio turístico. No obstante, propone a otro objeto, como más idóneo para trasladarlo a Buenos Aires: el Cuadrante solar de la cruz, "vestigio también de la civilización jesuítica",¹¹⁴ que fue localizado en la costa del Alto Uruguay:

Ese bloque de seis ú [sic] ocho metros también de una sola pieza, sería un magnífico adorno para cualquier plaza bonaerense y no produciría su extracción un perjuicio local porque está asilado [sic] en el corralón de la policía del pueblo, de donde ya lo han querido arrancar prendiéndole dos yuntas de bueyes.¹¹⁵

Por su parte, María Magdalena Holmberg de Nirenstein —hija del mencionado naturalista— en un artículo del periódico *El País*, titulado "Las Ruinas de Misiones. Traslación de la 'portada' á [sic] Buenos Aires. Una nueva opinión" se posiciona en contra de la postura de Ambrosetti, al postular que su emplazamiento en Buenos Aires sería un factor para aumentar la concurrencia del público visitante. Además, efectúa una curiosa afirmación, al mencionar que en "...el dilema de que la portada desaparezca por la malévolas y estéril acción de los transeúntes ó [sic] de la benéfica del gobierno, estoy por lo segundo",¹¹⁶ posiblemente aludiendo al destino conjeturado por Ambrosetti, en caso de que esta estructura arquitectónica estuviese en Buenos Aires. Por otra parte, valora el ejemplo del *British Museum*, como un sitio apropiado para reunir innumerables objetos y evitar de ese modo su dispersión por doquier en Grecia, que dificultaría la afluencia de visitantes turísticos. Con respecto a los paseos públicos, estima el caso del Obelisco de Luxor instalado en la *Place de la Concorde* de París. Sobre las condiciones artísticas del pórtico, la autora le responde a Ambrosetti que es una cuestión de "habilidad y gusto para disponer las cosas", cualidades que le atribuye sin dudas a Schiaffino, director del Museo Nacional de Bellas Artes en ese momento.

Schiaffino advierte que no se debe confundir este proyecto con la "mala acción" del príncipe Barberini. En el artículo del periódico *El País*, titulado "Las ruinas de Misiones convertidas en canteras de materiales de construcción. Actos de vandalismo", cita un telegrama del Dr. Holmberg, en el cual pronostica la desaparición

110. Traducción: "Aquellos que no han hecho los bárbaros, lo han hecho los Barberini", referido a las acciones emprendidas por el Papa Urbano VIII Barberini, quien desmanteló el pórtico del Panteón romano para emplear el bronce según propósitos militares. Al contener una mezcla excesiva de oro y plata, la aleación resultante no podía ser usada para la artillería. En consecuencia, este material fue utilizado para la construcción del Baldaquino de Gian Lorenzo Bernini en la Basílica de San Pedro. (Jokilehto, 2011, p. 38-39).

111. Ruinas jesuíticas... (1900, s.p.).

112. Ruinas jesuíticas..., loc. cit.

113. Ruinas jesuíticas..., loc. cit.

114. Ruinas jesuíticas..., loc. cit.

115. Ruinas jesuíticas..., loc. cit.

116. Holmberg de Nirenstein (1900, p. 5).

117. El pórtico jesuítico de Misiones (1900, p. 6).

118. Ruinas (1900, p. 5).

119. Ruinas, loc. cit.

del pórtico ante el inminente desprendimiento del dintel. Schiaffino insiste nuevamente en el estado de las ruinas, la frágil estabilidad de las paredes y cimientos, debido a la vegetación y los “buscadores de escondrijos”. Al mismo tiempo, aprovecha la ocasión para denunciar la pérdida de restos —fotografiados por Ambrosetti— y el avance de carros con escombros para la construcción de edificaciones. En este sentido, Holmberg tuvo que esconder una piedra esculpida del frontis del pórtico —según Schiaffino— para salvarla de los ladrones de materiales.

Este riesgo también es visualizado por el artículo titulado “El pórtico jesuítico de Misiones”, publicado posteriormente en el mismo periódico, de autoría anónima y acompañado con una ilustración (Figura 2) —que suponemos imaginaria en relación con los rasgos de la composición arquitectónica—. Así pues, este artículo expone:

“Dentro de diez años habrá desaparecido”, dice hablando del pórtico ya famoso, el director del jardín zoológico. Esta profecía lamentable hará soñar á [sic] los admiradores de los viejos buenos tiempos; entristecerá á [sic] los viajeros que van al centro de Europa, para contemplar á [sic] la luz de la luna y al rumor sordo de las aguas legendarias del Rhin las ruinas de los castillos feudales, pero que no han atravesado los bosques seculares de Misiones para estudiar los restos de una civilización embrionaria y muerta.

Para ellos y para los que no irán jamás á [sic] aturdir sus oídos con los estruendos de la caída del Iguazú, haciendo una etapa delante de los muros y de las columnas cubiertas de plantas amigas de las ruinas, publicamos hoy una reproducción fotográfica del pórtico, adornado de relieves artísticos, que unía la iglesia con el colegio de los misioneros.

Nuestro grabado presenta á [sic] este viejo testigo de las conquistas de la Cruz y de la política claustral, tal cual hoy se encuentra en sus soledades y en sus lejanías .¹¹⁷

Por su parte, en el artículo titulado simplemente “Ruinas”, el autor (anónimo, que suponemos que podría ser el propio Ambrosetti, o alguien identificado con su posición) señala que las ruinas, removidas de la escena donde nacieron y transportadas a cualquier sitio, dejan de ser tales y se despojan de sus encantos. En contraposición a Holmberg de Nirenstein, considera que el pórtico cubierto por lianas y velado por el bosque es una página de la historia argentina, mientras que, trasladado a un museo, sería “una pobre muestra del tosco arte escultórico de los jesuitas”.¹¹⁸ Sostiene que el deber de la autoridad es evitar la destrucción de los restos, y —en respuesta a la hija de Holmberg— considera a la supresión como modo irónico de defenderlos, puesto que, si no existiesen las ruinas, ya no habría motivo para el vandalismo. El autor se diferencia de Schiaffino al expresar que “á [sic] nadie se le ha ocurrido todavía, transportar á [sic] los paseos públicos de las grandes ciudades de Europa las ruinas de los castillos de la edad media”.¹¹⁹

Por otra parte, el artículo titulado “Las ruinas jesuíticas. La traslación del pórtico de San Ignacio”¹²⁰ —de autoría anónima— reitera su consideración de

EL PÓRTICO JESUÍTICO DE MISIONES

«Dentro de diez años habrá desaparecido, dice hablando del pórtico ya famoso, el director del jardín zoológico. Esta profecía lamentable hará sonar largamente á los admiradores de los viejos buenos tiempos; entristecerá á los viajeros que van al centro de Europa, para contemplar á la luz de la luna y al rumor sordo de las aguas legendarias del Rhin las ruinas de los castillos feudales, pero que no han atravesado los



bosques seculares de Misiones para estudiar los restos de una civilización embrionaria y muerta.

Para ellos y para los que no irán jamás á aturdir sus oídos con los estruendos de la caída del Iguazú, haciendo una etapa delante de los muros y de las columnas cubiertas de plantas amigas de las ruinas, publicamos hoy una reproducción fotográfica del pórtico, adornado de relieves artísticos, que unía la Iglesia de Jesús con el colegio de los misioneros.

Nuestro grabado presenta á ese viejo testigo de las conquistas de la Cruz y de la política claustral, tal cual hoy se encuentra en sus soledades y en sus lejanías.

Figura 2. Ilustración del artículo "El pórtico jesuítico de Misiones", publicado en la edición 25/03/1900 del periódico *El País*. Imagen de la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de la República Argentina.

120. Las ruinas jesuíticas (1900, s.p).

121. Las ruinas jesuíticas, loc. cit.

122. Cf. Lanusse (1900).

123. Juan José Lanusse (1840-1927) fue un contador público y político argentino. Ejerció como gobernador del Territorio Nacional de Misiones desde 1896 hasta 1905. Cf. Alcaraz (2015).

124. Las ruinas jesuíticas (1900, s.p.).

125. Karl Hermann Konrad o Carlos Germán Conrado Burmeister (1807-1892) fue un naturalista, paleontólogo y zoólogo alemán nacionalizado argentino. Dirigió desde 1862 hasta su muerte el Museo Público de Buenos Aires. En 1869 fundó la Academia de Ciencias Naturales de Córdoba. Cf. Podgorny (2000).

126. Las ruinas jesuíticas (1900, s.p.).

127. Las ruinas jesuíticas, loc. cit.

128. Las ruinas jesuíticas, loc. cit.

este emprendimiento como una absurda idea, que "combatió EL DIARIO [sic] desde que fué [sic] conocida, demostrando la verdadera herejía [sic] artística y sobre todo arqueológica que ella apareja",¹²¹ coincidiendo en este punto con Ambrosetti. La publicación también añade el informe¹²² de Juan José Lanusse,¹²³ el entonces gobernador del Territorio Nacional de Misiones. En primer lugar, éste le advierte a Schiaffino que desde 1899 San Ignacio no era ya un paraje "desierto", dado que se había concluido la mensura y división del terreno en lotes. En efecto, explica que en ese momento ciertos inmigrantes extranjeros estaban agrupándose en un pueblo proyectado, con el centro de la colonia agrícola y las ruinas como plaza principal. Asimismo, advierte que los partidarios de este proyecto se limitan a la ideación y la fantasía, en las cuales "han transportado con el pensamiento al Parque 3 de febrero, el imponente cuadro de las ruinas, con la selva que les da realce",¹²⁴ sin percibir que ciertas cualidades de la materialidad del pórtico (sus tres siglos de existencia, y la arenisca, material de las piedras componentes, de consistencia mediana, constatada por Carlos Burmeister)¹²⁵ potenciarían el accionar de agentes destructivos, "harán que al primer golpe de pico demoledor, rueden por el suelo sus fragmentos y con ellos, el pensamiento de reconstruirlas".¹²⁶ Comparte con los susodichos que uno de los propósitos del proyecto es la salvación de la "reliquia histórica", aunque advierte que lejos de evitar su destrucción, la provocaría inmediatamente, en particular sus delicados adornos en bajorrelieves. No obstante, a diferencia de Ambrosetti y Schiaffino, destaca a la vegetación como un agente fundamental para el sostenimiento del pórtico en las ruinas. Así, un árbol lozano cubría el muro con su follaje, al haber nacido en los intersticios de las piedras y echado raíces hasta el suelo, "sacando al parecer vida de los últimos vestigios de una civilización muerta".¹²⁷ Continua que este árbol se haya adherido de tal manera al pórtico, que ambos forman un todo heterogéneo pero compacto, resaltando su aspecto de "antigüedad secular" propio de una ruina. Conjetura además que ciertas condiciones adversas —como la lejanía y la escasez de medios de transporte— haría que un prolífico y cuidadoso traslado de las piedras con el árbol sea lento y oneroso. Ante el hipotético caso de resistir el traqueo de la carga y descarga en el viaje, y de llegar intacto al sitio destinado, el autor se pregunta —acercándose a Ambrosetti— cuál sería el efecto del pórtico "levantándose solitario y huérfano en medio de una vegetación disciplinada y pobre"¹²⁸ ante el gusto educado de los contemporáneos. Así pues, sentencia que, lejos de despertar admiración y "religioso respeto", estas piedras provocarían hilaridad en este ámbito, conllevo de ese modo a su derribamiento. Por lo tanto, sugiere —al igual que Ambrosetti— que las ruinas deben ser cuidadosamente conservadas en su emplazamiento, no tanto por su "dudosa bella arquitectónica" —según su

apreciación— sino por ser el único ejemplar que se mantiene en pie, y sobre todo debido al medio en donde se halla, del cual radica su “valor histórico” con respecto a la tradición local que evoca. Ante esta situación, el periódico insiste de nuevo en proponer el traslado del cuadrante solar.

Finalmente, en un decreto del 7 de noviembre de 1901, el entonces Presidente de la Nación Julio A. Roca,¹²⁹ denegó la solicitud de Bullrich, con relación al proyecto de traslado del pórtico. En la tentativa de evitar su destrucción, la iniciativa enfrentaba obstáculos como la cantidad de materiales involucrados en la construcción, la distancia frente a la costa y la ausencia de medios de transporte en Misiones. Así, el documento expone los siguientes considerandos:

Que la circunstancia de hallarse éste en el sitio que se destina á [sic] la plaza principal de la colonia San Ignacio, facilitará su conservación y cuidado;

Que el valor de los monumentos históricos se halla vinculado íntimamente á [sic] los lugares donde fueron levantados;

Que es conveniente no privar a las distintas regiones del país del atractivo que ofrezcan las obras de que el arte ó [sic] la naturaleza las hayan dotado, puesto que ellos pueden contribuir al conocimiento de los hechos históricos, las costumbres y los diversos caracteres que los han distinguido en todas las fases de la vida nacional.¹³⁰

Como se puede observar, el debate deja entrever los posicionamientos en materia de conservación de monumentos públicos. Es conocida la crítica de Ruskin a la restauración, puesto que implica “la destrucción más completa que pueda sufrir un edificio [...] acompañada de una falsa descripción”.¹³¹ Así pues, Ruskin expresa que:

Todo lo acabado de la obra estaba en la media pulgada desaparecida, si intentáis restaurar esto no lo haréis sino por suposición, si copiáis lo que quede, aun admitiendo la posibilidad de hacerlo fielmente (y ¿qué cuidado y vigilancia nos lo garantiza?), ¿en qué el nuevo trabajo llevará ventaja sobre el antiguo? En el antiguo había vida, había la misteriosa sugerencia de lo que había sido y de lo que había perdido, del encanto de las nuevas líneas, obra del sol y de las lluvias. Nada de esto puede haber en la brutal dureza de la nueva escultura.¹³²

En este sentido, negaba el derecho a tocar los monumentos del pasado, ya que “pertenecen a los que las construyeron, y en parte a las generaciones que han de venir detrás”.¹³³ Víctor Hugo en su manifiesto “Guerra a los demoledores” diferencia el uso, que pertenece al propietario, en tanto que la belleza pertenece a todos.¹³⁴ En todo caso, Ruskin advierte la necesidad de cuidar a los monumentos para evitar su reparación. Por el contrario, Viollet-le-Duc, notorio por sus particulares intervenciones de edificios medievales, estaba influido —como indica De Paula—¹³⁵ por una concepción arqueológico-arquitectónica de la restauración y

129. Julio Argentino Roca (1843-1914) fue un político y militar argentino. Fue el responsable de la llamada Conquista del Desierto, además de ser Ministro de Guerra y Marina (1878-1879), Ministro del Interior (1890-1891), Presidente de la Nación en dos ocasiones (1880-1886 y 1898-1904), Senador (1888-1898). Cf. Halperín Donghi (1992).

130. Argentina (1901), De Paula (1985, p. 76-77).

131. Ruskin (1956, p. 256).

132. Ruskin (1956, p. 256-257).

133. Ruskin (1956, p. 259).

134. Gamboni (2014, p. 287), Revel (2014, p. 20).

135. De Paula (1985, p. 70).

136. Gamboni (2014, p. 285).

137. Riegl (1999, p. 51).

138. Riegl (1999, p. 53).

139. Cf. Gell (2016).

por preocupaciones estilísticas ajenas al medioevo, que se manejaba con modos constructivos y expresivos de diversas escuelas regionales. Como sostiene Gamboni, las intervenciones del restaurador francés eran concebidas como una remodelación tendiente a revivir la apariencia original perdida por deterioro o accidente, e inclusive a imaginar “un estado completo que quizás nunca existió en un momento dado”.¹³⁶ Esta polarización resulta patente en Schiaffino, quien omitió el ejemplo de Ruskin en su mención de antecedentes. En este sentido, suponemos que esta ausencia se habría debido a un distanciamiento ante las ideas del inglés, así como una afinidad hacia las teorías del francés. Riegl por su parte subraya su desagrado por las restauraciones exageradas, las “manifestaciones de creación reciente”,¹³⁷ acercándose a Ruskin.

De acuerdo con Lowenthal, el desgaste adorna el aura de antigüedad y su autenticidad, posibilitando el interés por su estudio y conservación. Así, el valor de antigüedad se mide —según Riegl— en las huellas del deterioro presente de un monumento, dentro del ciclo natural de creación y destrucción. Sin embargo, advierte que este proceso muestra sus límites, en virtud de que un “simple montón informe de piedras no es suficiente para brindar al que lo contempla un valor de antigüedad”.¹³⁸ Por el contrario, el valor histórico se desentiende del deterioro —la alteración sufrida de su estado cerrado originario— aunque admite que no debe ser eliminado, al ser inevitable. Así, el valor histórico aboga por la conservación y restauración de un documento, lo más intacto y menos falsificado posible para la posteridad. Mientras que en el valor de antigüedad hay una tentativa de retardar el proceso de deterioro, en el histórico pretende impedirlo totalmente. Riegl sostiene que el valor histórico no sufriría pérdida alguna si se sustituyesen algunas piedras agrietadas por nuevas, al mantenerse la forma básica originaria. Sin embargo, admite el valor de la copia, en caso de que el original se haya perdido de modo irrecuperable. Por su parte, el valor de antigüedad desconfía de la copia en tanto no sea un aparato auxiliar científico sino un sustituto equivalente al original.

A modo de conclusión, este caso deja entrever diversos regímenes ontológicos de la Modernidad: por un lado, la objetualización en la separación sujeto-objeto/agencia-materia; por el otro, ciertas variantes relacionales: *Art Nexus* y *ANT*, así como el “animismo occidental” del *meshwork*. Estas ontologías, de acuerdo al accionar de ciertos agentes/actantes, influirían en la materialidad del pórtico, en especial su durabilidad, expresada en la conservación, el desgaste y la destrucción. Como agentes primarios, los protagonistas del debate efectúan conjeturas sobre los potenciales destinos de este resto material, según la calidad de ciertos ambientes; es decir, transacciones de materia y energía dispersas en diversos espacios-tiempos, en función del objeto distribuido en un campo de fuerzas.¹³⁹ Al mismo tiempo, exponen el riesgo latente del pórtico de desaparecer,

al pasar desapercibido —o sea, sin la capacidad de manifestar una relativa visibilidad, efectuar una acción, de transformar o producir una diferencia. Por esta razón, creemos que sus posiciones intentaban demostrar cuales actantes serían propicios para la activación de este resto material como agente secundario.

Asimismo, podemos vislumbrar el potencial adaptativo del pórtico, merced al *bundling* y los atributos de performance, en conexión con el compromiso material del agente. Creemos que si se lo trasladara e instalara de un ambiente a otro (ruinas y ciudad), con diferentes actantes, este resto material como objeto hubiera sido distinto, al efectuarse una redistribución de sus atributos.¹⁴⁰ Como se indicó previamente, esta estructura arquitectónica era una mediación espacial y mostraba una cualidad ornamental, sin ninguna cualidad portante. Si determinados elementos arquitectónicos desmembrados fueran recontextualizados (o *reensamblados*, en términos de Latour), su agencia (secundaria) se reconfiguraría plenamente, puesto que desarrollarían otros funcionamientos. Por un lado, si se lo hubiese instalado en el paseo porteño, el pórtico desplegaría la espacialidad y la ornamentación estética, además de la capacidad estructural para descargar fuerza gravitatoria, dependiendo del carácter de su emplazamiento y su localización específica. En cambio, si se lo hubiera desmembrado en fragmentos de columnas o capiteles para exhibirse en vitrinas de museos, provocaría conductas como la contemplación estética hacia determinados actantes: los espectadores (*recipients* o destinatarios, en palabras de Gell). De esta manera, la incidencia de aquello que Gibson llama *affordance*, en ambientes disímiles, implicaría diversas cadenas conductuales potenciales, posibilitando o restringiendo diferentes movimientos en los agentes.

A propósito de la consideración de Duchamp sobre los diversos Rembrandt en el devenir de los siglos, Gamboni¹⁴¹ indica que la posteridad sería aquello que sobrevive en el tiempo debido a su capacidad para transformarse o adaptarse según las reinterpretaciones y apropiaciones de las sucesivas generaciones. Lejos de ser únicamente un proceso homogéneo y consensual, sería el resultado de factores divergentes, entre las intenciones de productores (pasados y la mayoría anónimos, en el caso de las Misiones jesuíticas-guaraníes) y aquellas de los subsecuentes guardianes o restauradores,¹⁴² una situación análoga a la selección natural darwiniana, en la cual ciertas variantes sobreviven y se extinguieren. Sostenemos que la metamorfosis material es un proceso inevitable, en el cual los restos incluidos en lo “patrimonializable” se transforman en otra entidad, mientras que aquellos excluidos son sometidos a fuerzas susceptibles de alterarse o desaparecer. Así, nos situamos en el dilema planteado al comienzo del artículo: ¿Agencia o contingencia? ¿Intencionalidad o azar? ¿Asimetría del agente humano como activo frente a lo no humano como pasivo? ¿Simetría de diversos agentes en un ambiente dado? Lo que subyace en el debate es si el aspecto de las ruinas se

140. Estas ideas fueron objeto de preocupación para el artista de vanguardia ruso Kazimir Malevich. En *El suprematismo como modelo de la no representación* (1920) Malevich postulaba la supremacía de la forma. Sostenía que en la arquitectura (como arte primordialmente no representativo), si alguien observa una columna antigua —que carece de sentido de utilidad— es posible que descubra la forma de una sensibilidad, elemento clave para el eterno valor artístico, en la medida que ya “no la consideramos como una necesidad arquitectónica, sino como obra de arte”. Señala que las experiencias de milenarios bastan para demostrar la escasa durabilidad de las cosas en “lo práctico”. Según Malevich, en los museos se colocan y cuidan celosamente las obras de arte antiguo no para conservarlas con fines prácticos sino para “gozar de su eterno valor artístico” (De Michelis, 2000, p. 319-320).

141. Gamboni (2007, p. 14, 15).

142. Cf. Lowenthal (1989).

143. Gamboni (1999, p. 206).

144. Gamboni (2005, s.p.).

145. Gamboni, loc. cit.

146. Gell (2016, p. 270-271) y Chris Gosden (2005, p. 196).

147. Mario J. Buschiazzo —arquitecto de la Dirección General de Arquitectura de la Nación— presentó el 20 de febrero de 1938 un informe a la Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos, a propósito de su visita a las Ruinas de San Ignacio Miní, efectuada para su relevamiento. En 1941 las Ruinas fueron incorporadas a la Ley 12.665, e incluidas el mismo año bajo la jurisdicción de la Comisión. En octubre de 1943, el decreto P.E. N° 16.482 declaró Monumento Histórico Nacional a las Ruinas. En este marco, fueron designados los arquitectos Jorge Cordes y Carlos Luis Onetto para la restauración y anastilosis de las Ruinas, el primero hasta 1940 y el segundo desde 1941 hasta 1948 (Onetto, 1999, p. 150-151).

debe a la injerencia de agentes adversos (el aire, la gravedad, el tiempo, la naturaleza, el saqueo o la destrucción en situación de guerra), o al abandono por parte de uno de los agentes, el humano. En efecto, Gamboni identifica el azar con la providencia divina: aquello que abandona o escapa del control (o libre albedrío) de lo humano. Así, reseña definiciones como la de Voltaire: "What we call chance is only and can only be the unknown cause of a known effect".¹⁴³ o la de Antoine Counat, que el azar no es otra cosa que "the result of the meeting of two or more independent series of causes"¹⁴⁴ —análoga a aquella formulada por Lautremont y celebrada por los surrealistas: "tan bello como el encuentro casual de un paraguas y una máquina de coser sobre una mesa de disección". Gamboni señala que:

These ["hand-made" chance and mathematical chance] are poles rather than categories, however, and they share the crucial feature of distributing artistic agency. The theory of economic agency provides a useful model here by describing small systems or organizations in which the agent, acting by proxy in the name of a "principal," "is to choose among a number of alternative possibilities." Agency is therefore delegated, and this delegation implies an essential element of uncertainty: "The outcome is affected but not completely determined by the agent's action." The artist as principal can, in turn, involve other artists, assistants, the public, and all sorts of objects, instruments, and materials—and of course natural laws such as gravity—as agents in this sense.¹⁴⁵

No hay que olvidar que Gell insinúa que los artefactos forman un mundo inter-factual con sus propias lógicas, independientes de las intenciones humanas.¹⁴⁶ En fin, la agencia es la suma de efectos en un contexto dado o hipotético. Así, la suerte biográfica del pórtico tuvo otro desenlace: después de cuatro décadas, las Ruinas de San Ignacio Miní fueron objeto de un conjunto de acciones e iniciativas desde el plano estatal,¹⁴⁷ que generaron las condiciones necesarias para su restauración y conservación, como Ambrosetti había sugerido por su parte.

REFERÊNCIAS

LIBROS Y ARTÍCULOS

AGULHON, Maurice. *Imaginería cívica y decorado urbano*. In: *Historia vagabunda: etnología y política en la Francia contemporánea*. México, DF: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1994.

ALBERTI, Benjamin; MARSHALL, Yvonne. *Animating archaeology: local theories and conceptually open-ended methodologies*. *Cambridge Archaeological Journal*, Cambridge, v. 19, n. 3, p. 344-356, 2009.

ALCARAZ, Alberto. Domingo Barthe, un representante paradigmático en la explotación yerbatera-maderera en Misiones. In: JORNADAS DE INVESTIGADORES, 1., 2015. Posadas. *Anales electrónicos...* Posadas: Secretaría de Investigación y Postgrado; FHyCS-UNaM, 2015. p. 1-28. Disponible en: <<https://goo.gl/MLWWF9>>. Acceso: 25 mayo 2017.

ALIATA, Fernando; LIERNUR, Francisco. *Diccionario de arquitectura en la Argentina: estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*. Buenos Aires: Clarín, 2004.

AMBROSETTI, Juan Bautista. *Tercer viaje a Misiones*. Buenos Aires, 1896.

_____. Las ruinas artísticas de Misiones: no deben sacarse de dónde están. *El País*, Buenos Aires, n. 65, p. 5, 6 marzo 1900.

ANDERMANN, Jens; FERNÁNDEZ BRAVO, Álvaro. *Objetos entre tiempos: colecciónismo, soberanía y saberes del margen en el Museo de La Plata y el Museo Etnográfico*. *Margens/Márgenes*, Belo Horizonte, n. 4, p. 28-37, 2003.

APPADURAI, Arjun. Introducción: las mercancías y la política del valor. In: APPADURAI, A. (Ed.). *La vida social de las cosas: perspectiva cultural de la mercancía*. México, DF: Grijalbo, 1991. p. 17-87.

ARGAN, Giulio Carlo. *El arte moderno*. Madrid: Akal, 1998.

ARMSTRONG, Walter; LANG, Andrew; ZIMMERN, Helen. *The Life and work of Sir Frederick Leighton, Bart / Sir John E. Millais, Bart / L. Alma Tadema*. Londres: Art Journal Office, 1886.

BABELON, Jean Pierre; CHASTEL, André. *La notion de patrimoine*. París: Liana Levi, 2008.

BASCHET, Jérôme. Introduction: l'image-objet. In: BASCHET, J., y SCHMITT, J. C. (Dir). *L'image: fonctions et usages des images dans l'occident médiéval*. París: Le Léopard d'Or, 1996. p. 7-25.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidad líquida*. Buenos Aires: FCE, 2005.

BERMAN, Marshall. *Todo lo Sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1989.

BOVISIO, María Alba. El dilema de las definiciones ontologizantes: obras de arte, artefactos etnográficos, piezas arqueológicas. *CAIANA*, Buenos Aires, n. 3, p. 1-10, 2013. Disponible en: <<https://bit.ly/2ytc6Mz>>. Acceso: 25 mayo 2017.

BUSANICHE, Hernán. *La arquitectura en las misiones jesuíticas guaraníes*. Santa Fe: El Litoral, 1955.

BOLLINI, Horacio. *El barroco jesuítico-Guaraní: estética y atavismo*. Buenos Aires: Las cuarenta, 2013.

BOURDIEU, Pierre. *Outline of a theory of practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995 [1972, 1977].

_____. *The logic of practice*. Stanford: Stanford University Press, 1990 [1980].

CARMAN, Carolina. *Los orígenes del Museo Histórico Nacional*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2013.

CLAIR, William Saint. *Lord Elgin and the Marbles: the controversial history of the Parthenon sculptures*. Oxford: Oxford University Press, 2003.

CLIFFORD, James. *Dilemas de la cultura*. Barcelona: Gedisa, 1995.

DARWIN, Charles. *Textos fundamentales*. Barcelona: Altaya, 1993.

DE MICHELI, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza, 2000.

DE PAULA, Alberto. La preservación del patrimonio arquitectónico argentino (1850-1950).

Documentos de arquitectura nacional y americana, Buenos Aires, n. 19, p. 69-80, 1985.

DESCOLA, Philippe. *Le fabrique des images*. Paris: Gallimard, 2011.

_____. *Más allá de naturaleza y cultura*. Buenos Aires: Amorrortu, 2012.

DIDEROT, Denis. *Investigaciones filosóficas sobre el origen y la naturaleza de lo bello*. Buenos Aires: Orbis, 1984 [1752, 1798].

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

_____. *La imagen superviviente: Historia del Arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada, 2009.

DUBY, Georges. Historia social e ideología de las sociedades. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (Comps.). *Hacer la Historia*. Barcelona: Laia, 1978. p. 157-177.

EL PÓRTICO jesuítico de Misiones. *El País*, Buenos Aires, n. 84, p. 6, 25 marzo 1900.

ERRINGTON, Shelly. *The death of authentic primitive art and other tales of progress*. Berkeley: University of California Press, 1998.

ESCOBAR, Ticio. *El mito del arte y el mito del pueblo: gestiones sobre arte popular*. Asunción: RP, 1981.

_____. *La belleza de los otros: arte indígena del Paraguay*. Asunción: RP, 1993.

_____. Arte indígena: zozobras, pesares y perspectivas. In: BOVISIO, María Alba; PENHOS, Marta (Coords.). *Arte indígena: categorías, prácticas, objetos*. Córdoba: Encuentro, 2010. p. 117-131.

FARRO, Máximo. *La formación del Museo de La Plata: colecciónistas, comerciantes, estudiosos y naturalistas viajeros a fines del siglo XIX*. Rosario: Prohistoria, 2009.

FEEST, Christian. From North America. In: RUBIN, William. *“Primitivism” in 20th century art: affinity of the tribal and the modern*. New York: MoMA, 1984.

FERNÁNDEZ BRAVO, Álvaro. Memorias materiales: tradición y amnesia en dos museos argentinos, *Anclajes*, La Pampa, v. 6, n. 6, p. 329-358, 2002.

FOUCAULT, Michel. *La inquietud por la verdad: escritos sobre la sexualidad y el sujeto*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2013.

FREEDBERG, David. *El poder de las imágenes: estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Cátedra, 1992.

FURLONG, Guillermo. *Misiones y sus pueblos de guaraníes*. Posadas: [s.n.], 1978 [1962].

GAMBONI, Dario. Fabrication of accidents: factura and chance in Nineteenth-Century Art. Res: *Anthropology and Aesthetics*, Cambridge, MA, n. 36, p. 205-225, 1999.

_____. Stumbling Over/Upon Art. *Cabinet Magazine*, New York, n. 19, [s.p.], 2005. Disponible en: <<https://bit.ly/2JVA0We>>. Acceso: 25 mayo 2017.

_____. En busca de la posteridad. In: CONGRESO INTERNACIONAL DE TEORÍA E HISTORIA DEL ARTE Y JORNADAS DEL CAIA. 4., 12., 2007, Buenos Aires. *Actas...* Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Arte-CAIA, 2007. p. 9-21.

_____. *La destrucción del arte: iconoclasia y vandalismo desde la Revolución Francesa*. Cátedra: Madrid, 2014.

GASPARINI, Graziano. La arquitectura barroca latinoamericana, una persuasiva retórica provincial. In: AA.VV. *Exposición Barroco Latinoamericano*. Buenos Aires: MNBA, FADU/UBA, IAA, 1982. p. 389-398.

GELL, Alfred. *Arte y agencia: una teoría antropológica*. Buenos Aires: SB, 2016.

GIDDENS, Anthony. *La constitución de la sociedad: bases para la teoría de la estructuración*. Buenos Aires: Amorrotu, 1995.

GIEDION, Sigfried. *Espacio, tiempo y arquitectura*. Barcelona: Reverté, 2009 [1941].

GONZÁLEZ-VARAS, Ignacio. *Conservación de bienes culturales*. Madrid: Cátedra, 2000.

GOSDEN, Chris. What do objects want? *Journal of archaeological method and theory*, New York, v. 12, n. 3, p. 193-211. 2005.

GRÜNER, Eduardo. Introducción. In: BALANDIER, Georges. *Antropología política*. Buenos Aires: Del Sol, 2005. p. 5-6.

GUTIÉRREZ, Ramón. Reflexiones para una metodología de análisis del barroco americano. En: AA.VV. *Exposición Barroco latinoamericano*. Buenos Aires: MNBA, FADU/UBA, IAA, 1982. p. 369-385.

_____. *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*. Madrid: Cátedra, 1992.

HEIDEGGER, Martin. *Caminos del bosque*. Madrid: Alianza, 2000.

HALPERÍN DONGHI, Túlio. *Una nación para el desierto argentino*. Buenos Aires: CEAL, 1992.

HELLEMAYER, María. Arte indígena o el triunfo del evolucionismo. In: BOVISIO, María Alba; PENHOS, Marta (Coords.). *Arte indígena: categorías, prácticas, objetos*. Córdoba: Encuentro, 2010.

HODDER, Ian. The entanglements of humans and things: a long-term view. *New Literary History*, Baltimore, v. 45, n. 1, p. 19-36, 2014.

_____. Human-thing entanglement: towards an integrated archaeological perspective. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, London, v. 17, n. 1, p. 154-177, 2011.

HOLMBERG DE NIRENSTEIN, María Magdalena. Las Ruinas de Misiones: traslación de la “portada” á [sic] Buenos Aires. Una nueva opinión. *El País*, Buenos Aires, n. 66, p. 5, 7 marzo 1900.

HOSKINS, Janet. Agency, biography and objects. In: KEANE, Webb et al. (Eds.). *Handbook of material culture*. Thousand Oaks: Sage, 2006. p. 75-84.

HUYSEN, Andreas. *En busca del futuro perdido: cultura y memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires: FCE, 2007.

INGOLD, Tim. Materials against materiality. *Archaeological Dialogues*, Cambridge, UK, v. 14, n. 1, p. 1-38, 2007.

_____. *Being alive: essays on movement, knowledge and description*. London: Taylor & Francis; New York: Routledge, 2011.

JOKILEHTO, Jukka. *A history of architectural conservation*. London: Taylor & Francis; New York: Routledge, 2011.

KEANE, Webb. Signs are not the garb of meaning: on the social analysis of material things. In: MILLER, Daniel (Ed.). *Materiality*. Durham: Duke University Press, 2005. p. 182-205.

_____. Subject and Object. In: KEANE, Webb et al. (Eds.). *Handbook of material culture*. Thousand Oaks: Sage, 2006. p. 197-202.

KIRCHENBLATT-GIMBLETT, Barbara. Objects of ethnographic. In: KARP, Ivan; LAVINE, Steven D. (Eds.). *Exhibiting cultures: the poetics and politics of museum displays*. Washington: Smithsonian, 1991. p. 387-443.

KNAPPETT, Carl. *Thinking through material culture: an interdisciplinary perspective*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005.

KOPYTOFF, Igor. La biografía cultural de las cosas. In: APPADURAI, Arjun (Ed.). *La vida social de las cosas: perspectiva cultural de la mercancía*. México, DF: Grijalbo, 1991. p. 89-122.

KUBLER, George. *La configuración del tiempo*. Madrid: Nerea, 1988.

LAS RUINAS jesuíticas. La traslación del pórtico de San Ignacio. Heregia [sic] arqueológica. Opinión del gobernador de Misiones. Reconstrucción del pueblo misionero. *El Diario*, Buenos Aires, n. 6689, [s. p.], 20 marzo 1900.

LATOUR, Bruno. *Nunca fuimos modernos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.

_____. *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial, 2008.

LEVINTON, Norberto. *La arquitectura jesuítica-guaraní*. Buenos Aires: SB, 2008.

LOPES, Maria Margaret; PODGORNY, Irina. *El desierto en una vitrina: museos e historia natural en la Argentina*. México, DF: Limusa, 2008.

LOWENTHAL, David. Material preservation and its alternatives. *Perspecta*, New Haven, v. 25, p. 66-77, 1989.

_____. *El pasado es un país extraño*. Madrid: Akal, 2010.

LISCHETTI, Mirta: La antropología como disciplina científica. In: LISCHETTI, Mirta (Comp.). *Antropología*. Buenos Aires: Eudeba, 1992.

MACPHERSON, Crawford Brough. *La teoría política del individualismo posesivo de Hobbes a Locke*. Barcelona: Fontanella, 1970.

MALDONADO, Tomás. *Lo real y lo virtual*. Barcelona: Gedisa, 1994.

MALOSETTI COSTA, Laura. *Los primeros modernos: arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: FCE, 2001.

MALROUX, André. *Las voces del silencio*. Buenos Aires: Emecé, 1956.

MAQUET, Jacques. *La experiencia estética: la mirada de un antropólogo sobre el arte*. Madrid: Celeste, 1999.

MYERS, Fred. “Primitivism”, anthropology, and the category of “primitive art”. In: KEANE, Webb et al. (Eds.). *Handbook of material culture*. Thousand Oaks: Sage, 2006. p. 267.

NADAL MORA, Vicente. *Monumentos históricos de Misiones: San Ignacio Miní*. Buenos Aires: [s.n.], 1955.

NIELSEN, Axel Emil. Behavior and practice in archaeology: a realist view. In: WALKER, William H.; SKIBO, James M. (Eds.). *Explorations in behavioral archaeology*. Salt Lake: University of Utah Press, 2015. p. 170-186.

NOCHLIN, Linda. *The body in pieces: the fragment as a metaphor of modernity*. New York: Thames and Hudson, 1994.

ONETTO, Carlos Luis. *San Ignacio Miní: un testimonio que debe perdurar*. Buenos Aires: Dirección Nacional de Arquitectura, 1999.

ONG, Walter. *Oralidad y escritura*. México, DF: FCE, 1993[1982].

PAYRÓ, Julio. *Las ruinas de San Ignacio*. Buenos Aires: Anaconda, 1937.

PENHOS, Marta. *Ver, conocer, dominar: imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

PÉREZ GOLLÁN, José Antonio. Mr. Ward en Buenos Aires: los museos y proyectos de Nación a fines del siglo XIX. *Ciencia hoy*, Buenos Aires, v. 5, n. 28, p. 52-58, 1995.

PODGORNY, Irina. La prueba asesinada: el trabajo de campo y los métodos de registro en la arqueología de los inicios del siglo XX. LÓPEZ BELTRÁN, Carlos; GORBACH, Frida (Eds.). *Saberes locales: ensayos sobre historia de la ciencia en América Latina*. México, DF: El Colegio de Michoacán, 2008. p. 169-205.

_____. *El argentino despertar de las faunas y de las gentes prehistóricas: coleccionistas, estudiosos, museos y universidad en la creación del patrimonio paleontológico y arqueológico nacional (1875 – 1913)*. Buenos Aires: Eudeba; Centro Cultural Ricardo Rojas, 2000.

PORTOGHESI, Paolo. La contribución americana al desarrollo de la arquitectura barroca. In: CONGRESO INTERNACIONAL DE BARROCO AMERICANO, 1, 1980, Roma. *Actas...* Roma: Istituto Italo Latinoamericano, 1980. p. 137-146.

PRATT, Mary Louise. *Ojos imperiales: literatura de viajes y transculturación*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 1995.

QUEIREL, Juan. *Misiones*. Buenos Aires: Taller tipográfico de la Penitenciaría Nacional, 1897.

_____. *Las ruinas de Misiones*. Buenos Aires: Imprenta de La Nación, 1901.

RENFREW, Colin. Towards a cognitive archaeology: material engagement theory and the early development of society. In: HODDER, Ian (Ed.). *Archaeological theory today*. Cambridge, UK: Polity Press, 2012. p. 124-145.

REVEL, Jacques. La fábrica del patrimonio. *Tarea*, Ciudad de San Martín, n. 1, p. 15-25, 2014.

RIEGL, Alois. *El culto moderno a los monumentos*. Madrid: La balsa de la Medusa, 1999.

RUINAS. *El País*, Buenos Aires, n. 69, p. 5, 10 marzo 1900.

RUINAS jesuíticas de Misiones. Su traslación a Buenos Aires: el cuadrante solar de la cruz. *El Diario*, Buenos Aires, n. 6677, [s. p.], 6 marzo 1900.

RUSKIN, John. *Las siete lámparas de la arquitectura*. Buenos Aires: El Ateneo, 1956.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *Arte, objetos, ficción, cuerpo*. Buenos Aires: Biblios, 2012.

SCHÁVELZON, Daniel. *Mejor olvidar: la conservación del patrimonio cultural argentino*. Buenos Aires: De Los Cuatro Vientos, 2008.

SCHIAFFINO, Eduardo. Las ruinas de las Misiones: su restauración en Buenos Aires. *El País*, Buenos Aires, n. 67, p. 6, 8 marzo 1900.

_____. Las ruinas de Misiones convertidas en canteras de materiales de construcción: actos de vandalismo. *El País*, Buenos Aires, n. 68, p. 5, 9 marzo 1900.

SCHIFFER, Michael; SKIBO, James. Theory and Experiment in the Study of Technological Change. *Current Anthropology*, Chicago, n. 28, p. 595-622, 1987.

SEVERI, Carlo. *El sendero y la voz: una antropología de la memoria*. Buenos Aires: SB, 2009.

SHELTON, Anthony. Renaissance collections and the New World. In: CARDINAL, Roger; ELSNER, John (Eds.). *The cultures of collecting*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1994. p. 177-204.

SHINER, Larry. *La invención del arte: una historia cultural*. Barcelona: Paidos, 2004.

SIRACUSANO, Gabriela. *Las entrañas del arte: un relato material (S. XXII – XXI)*. Buenos Aires: Fundación OSDE; Imago Espacio de Arte, 2008.

SOLÁ, Miguel. *Las Misiones Guaraníes: escultura, pintura, grabado y artes menores*. Buenos Aires: ANBA, 1946. (Documentos de Arte Argentino, 20).

SUSTERSIC, Bozidar Darko. *Arte jesuítico-guaraní y sus estilos: Argentina-Paraguay-Brasil*. Buenos Aires: Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payro; FFyL-UBA, 2010.

WALLERSTEIN, Immanuel. *El moderno sistema mundial: la segunda era de gran expansión de la economía-mundo capitalista, 1730-1850*. Madrid: Siglo XXI, 2006.

WILDE, Guillermo. Los guaraníes después de la expulsión de los jesuitas: dinámicas políticas y transacciones simbólicas. *Revista Complutense de Historia de América*, Madrid, v. 27, p. 69-106, 2001.

_____. Territorio y etnogénesis misional en el Paraguay del siglo XVIII. *Fronteiras*, Dourados, v. 11, n. 19, p. 83-106, 2009a.

_____. *Religión y poder en las misiones de guaraníes*. Buenos Aires: SB, 2009b.

_____. Objetos indígenas en el arte de la misión: entre el análisis estético y la interpretación cultural. In: BOVISIO, María Alba; PENHOS, Marta (Coords.). *Arte indígena: categorías, prácticas, objetos*. Córdoba: Encuentro, 2010a. p. 123-141.

_____. Entre la duplicidad y el mestizaje: prácticas sonoras en las misiones jesuíticas de Sudamérica. In: RECASENS BARBERÀ, Albert; SPENCER ESPINOSA, Christian (Coords.). *A tres bandas: mestizaje, sincrétismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. Madrid: Akal, 2010b. p. 103-112.

WITTKOWER, Rudolf. *La escultura: procesos y principios*. Madrid: Alianza, 1999.

_____. *Arte y arquitectura en Italia, 1600-1750*. Madrid: Cátedra, 1981.

FUENTES INÉDITAS

ARGENTINA. Decreto, de 7 de noviembre de 1901, folio 1, nº del expediente 692, legajo 4. Buenos Aires: Ministerio del Interior. A.EG1.1900, Departamento de Archivo Intermedio, Archivo General de la Nación.

BULLRICH, Adolfo. [Carta]. Buenos Aires, 8 marzo 1900 [para] Felipe Yofre. Buenos Aires: Ministerio del Interior, Departamento de Archivo Intermedio, Archivo General de la Nación, folios 8-9, nº del expediente 692, legajo 4. A.EG1, 1900.

LANUSSE, Juan José. Pase a informe del Gobernador del Territorio de Misiones. 12 marzo 1900, Buenos Aires, folios 2-7, nº del expediente 692, legajo 4. Buenos Aires: Ministerio del Interior. A.EG1.1900, Departamento de Archivo Intermedio, Archivo General de la Nación.

SCHIAFFINO, Eduardo. [Carta]. Buenos Aires, 2 marzo 1900 [para] Adolfo Bullrich, Buenos Aires: Ministerio del Interior. A.EG1.1900. Departamento de Archivo Intermedio, Archivo General de la Nación, folios 10-14, nº del expediente 692, legajo 4.

Artigo apresentado em 10/04/2017. Aprovado em 27/10/2017.



All the contents of this journal, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution License