

La arquitectura como una escultura concreta

El templo del Cementerio Israelita de Mar del Plata, Argentina (1961-1963).

Architecture as a concrete sculpture: the Temple of the Israelite Cemetery of Mar del Plata, Argentina (1961-1963)

A arquitetura como escultura concreta: o templo do Cemitério Israelita de Mar del Plata, Argentina (1961-1963)

DOI: <https://doi.org/10.18861/ania.2023.13.2.3458>

Arq. Tomás Esteban Ibarra

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas (CONICET)

Universidad Nacional de Rosario
Argentina

ibarra@curidur-conicet@gob.ar

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0402-7740>

Recibido: 15/05/2023

Aceptado: 10/07/2023

Cómo citar:

Ibarra, T. (2023). La arquitectura como una escultura concreta: El templo del Cementerio Israelita de Mar del Plata, Argentina (1961-1963). *Anales de Investigación en Arquitectura*, 13(2). <https://doi.org/10.18861/ania.2023.13.2.3458>

Resumen

Este trabajo propone mostrar el vínculo entre el proyecto para el templo del Cementerio Israelita de Mar del Plata y algunos parámetros desarrollados en las producciones escultóricas de los miembros de la Asociación Arte Concreto-Invención. Para ello se describirá arquitectónicamente al templo, destacándose los recursos referidos a su génesis geométrica y matemática, la conformación del espacio interior dinámico, la resolución formal exterior derivada de la especificidad del programa, y la dimensión técnica desplegada en los acabados superficiales. Se afirmará la correspondencia entre los aspectos proyectuales del templo y los parámetros de la escultura concreta, a partir de la ubicación específica de Carmen Córdova y Horacio Baliero en la trama cultural porteña de 1950, su participación en el grupo oam y los desarrollos críticos posteriores respecto a las producciones concretistas.

Palabras clave: arquitectura moderna; arte concreto; geometría; forma; Carmen Córdova; Horacio Baliero

Abstract

This paper proposes to show the link between the project for the temple of the Israelite Cemetery of Mar del Plata and some parameters developed in the sculptural productions of the members of the Asociación Arte Concreto-Invención. To this end, the temple will be described architecturally, highlighting the resources referred to its geometric and mathematical genesis, the conformation of the dynamic interior space, the formal exterior resolution derived from the specificity of the programme, and the technical dimension deployed in the surface finishes. The correspondence between the design aspects of the temple and the parameters of concrete sculpture will be affirmed, based on the specific location of Carmen Córdova and Horacio Baliero in the cultural fabric of Buenos Aires in 1950, their participation in the oam group and subsequent critical developments with regard to concretist productions.

Keywords: modern architecture; concrete art; geometry; form; Carmen Córdova; Horacio Baliero

Resumo

Esta comunicação propõe-se mostrar a relação entre o projeto do templo do Cemitério Israelita de Mar del Plata e alguns parâmetros desenvolvidos nas produções escultóricas dos membros da Asociación Arte Concreto-Invención. Para tal, descrever-se-á arquitetonicamente o templo, destacando os recursos referidos à sua gênese geométrica e matemática, a conformação do espaço interior dinâmico, a resolução formal exterior derivada da especificidade do programa e a dimensão técnica empregue nos acabamentos superficiais. Afirmando-se-á a correspondência entre os aspectos do desenho do templo e os parâmetros da escultura em betão, a partir da localização específica de Carmen Córdova e Horacio Baliero no tecido cultural de Buenos Aires em 1950, da sua participação no grupo oam e dos desenvolvimentos críticos posteriores em relação à produção concretista.

Palavras-chave: arquitetura moderna; arte concreta; geometria; forma; Carmen Córdova; Horacio Baliero

Introducción

El templo para el Cementerio Israelita (1961-1963) es parte del Cementerio Parque de Mar del Plata, ubicado al sur de la provincia de Buenos Aires en Argentina. Se trata de una obra diseñada por la arquitecta Carmen Córdova (CC, 1927-2011) y el arquitecto Horacio Baliero (HB, 1925-2004). Ambos fueron estudiantes en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires (FAU-UBA) y durante ese ciclo formaron parte de la renovación frente a la estancada enseñanza academicista y la actualización de referentes, debates y producciones. Tal es así que fundaron el grupo *oam* (organización de arquitectura moderna, 1948-1957) juntos a ocho compañeras y compañeros de estudio. Dicha agrupación se consolidó como una fracción dentro del cenáculo del artista concreto argentino Tomás Maldonado (1922-2018) y además varios de sus miembros participaron en el emprendimiento editorial de la revista *nueva visión* (*nv*, 1951-1957).

El objetivo de este trabajo es mostrar el vínculo entre el proyecto para el templo israelita y algunos parámetros desarrollados en las producciones escultóricas de los miembros de la Asociación Arte Concreto-Invención (AACI, 1945-1949). Para ello se describirá arquitectónicamente al templo, destacándose los recursos referidos a su génesis geométrica y matemática, la conformación del espacio interior dinámico, la resolución formal exterior derivada de la especificidad del programa, y la dimensión técnica desplegada en los acabados superficiales. Tal objetivo adquiere su propia relevancia debido al interés internacional que alcanzó la producción de ambos arquitectos y la de los artistas concretos argentinos.

Se afirmará la correspondencia entre los aspectos proyectuales del templo y los parámetros de la escultura concreta, a partir de la ubicación específica de CC y HB en la trama cultural porteña de 1950 y de los desarrollos críticos posteriores respecto a las producciones concretistas.

Antecedentes

Hasta el momento no existen trabajos que desarrollen un análisis formal e histórico del templo israelita y que muestren su vínculo con las esculturas concretas de finales de 1940. Los trabajos más recientes referidos a las obras de CC y HB han hecho foco en la figura de HB, mencionando a CC como coautora de los proyectos. Dichos estudios abordaron la trayectoria de HB desde la dimensión gráfica y el uso de la curva (Bustamente, 2016), la descripción proyectual de algunos edificios (González Montaner y Sabugo, 2014), el vínculo de las obras con el paisaje (Brasil, 2017; Maestripieri, 2017), la reconstrucción biográfica y de referentes (Liernur, 2004) y su actividad asociado con Ernesto Katzenstein (Plotquin, 2020). La figura de CC

fue abordada también biográficamente, subrayando su trabajo como docente y enfatizando su vínculo con el tema del paisaje (Quiroga, 2021). De la prolífica producción del matrimonio hay dos obras que fueron ampliamente estudiadas: el Cementerio Parque en Mar del Plata (1961-1968) y el Colegio Mayor Argentino Nuestra Señora de Luján en Madrid (1962-1970), ambos proyectos ganados por concurso.

El referente destacado para CC fue el artista suizo Max Bill (Acuña, 2004, p. 4) en cuanto a la definición de la forma racional de los objetos artísticos o arquitectónicos según el propósito para el que fueron creados. Por su parte HB

se nutrió de las propuestas de Antonio Bonet en cuanto a la técnica constructiva, el diálogo con la naturaleza, la espacialidad y la síntesis prototípica a partir de lo vernáculo (Liernur, 2004, p. 116). También de Richard Neutra respecto a la creación de un nuevo paisaje interior atento al lugar, el clima y los materiales (Maestripieri, 2017, p. 30) y al modo abstracto de construir espacio mediante planos y líneas (Liernur, 2004, p. 116).

Tanto CC como HB subrayaron en entrevistas personales (Acuña, 2004, p. 5-6) su encanto por la arquitectura moderna brasileña de Lucio Costa y Oscar Niemeyer, que llegó a su universo de referencias a través del catálogo

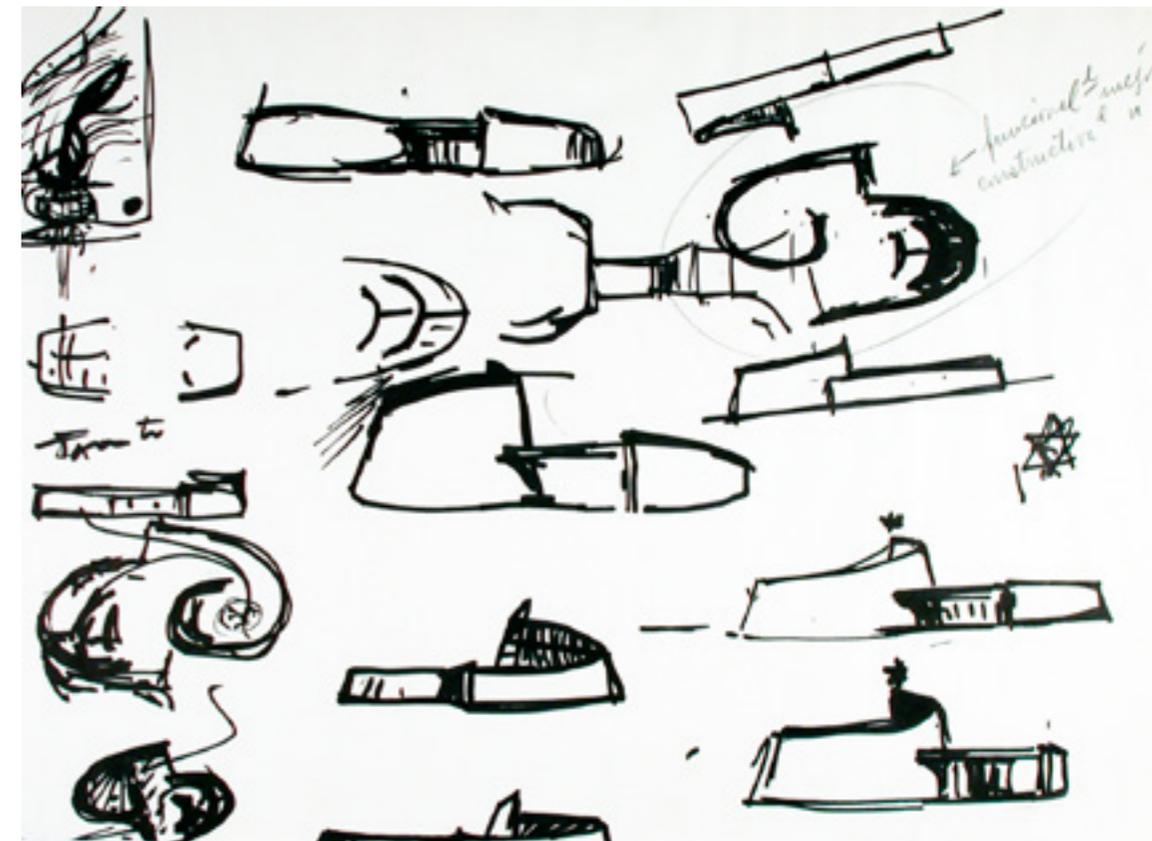


Figura 1. Croquis de estudios de forma. Disponible en AID, FADU-UBA.

Brazil Builds (1943) y posteriormente por medio de un viaje a Brasil en 1957. Si bien hay observaciones que vinculan formalmente al templo con las propuestas de Niemeyer (Bustamante, 2016, p. 57) (Figura 1), este trabajo pretende mostrar los rasgos comunes de la obra con la escultura concreta. Para ello se consideran los abordajes que tratan las relaciones entre arquitectura y arte concreto y aquellos que describen las características de las esculturas concretas (Romero Brest, 1953; Alcaide, 1997; Crispiani, 2011).

El vínculo entre forma arquitectónica y esculturas abstractas a gran escala puestas en la naturaleza fue expuesto por Giedion (1958, p. 241), mencionando bajo dicha condición a los puentes del ingeniero Robert Maillart. La casa sobre el arroyo de Amancio Williams (1943), también ubicada en Mar del Plata, fue considerada más recientemente por Crispiani (2011, p. 341) como una de las primeras esculturas concretas de la Argentina. Ambas producciones –el texto de Giedion y la casa de Williams– fueron referentes de CC y HB durante sus años de formación.

Córdoba y Baliero en *oam*

CC y HB formaron parte de la elite cultural porteña de las décadas de 1940 y 1950, imbuida en las ideas de vanguardias del arte concreto. Eso se debió a sus relaciones familiares, al contacto con artistas e intelectuales de la época y al vínculo con compañeros de estudio que también pertenecían a una elite cultivada. CC era hija del poeta y periodista Cayetano Córdoba Iturburu y desde su infancia estuvo conectada con un entorno intelectual y cultural de suma riqueza (Quiroga, 2021, p. 117). HB se crio en las barrancas de San Isidro, un barrio que alojó tradicionalmente a la burguesía porteña, en una casa diseñada por Antonio Vilar (González Montaner y Sabugo, 2014, p. 11). El vínculo de Córdoba y Baliero con el arte abstracto empezó en una estancia de formación en el estudio de Emilio Pettoruti cuando todavía ambos cursaban la carrera.

El mayor emprendimiento llevado adelante durante sus años de formación fue la creación del grupo *oam*. Sus miembros fueron –además de CC y HB– Alicia Cazzaniga, Juan Manuel Borthagaray, Alberto Casares Ocampo, Jorge Goldemberg, Eduardo Polledo, Gerardo Clusellas, Jorge Grisetti y Francisco Bullrich. Este grupo de estudiantes de FAU-UBA, con características aristocráticas y exclusivas (Liernur, 1998, p. 200), se gestó por iniciativa de Maldonado y formó parte de una vasta corriente del sector de intelectuales argentinos disconformes con los rumbos del país.

Críticos del pasado conservador, partidarios de políticas de modernización estructural y cultural, y partícipes de la pérdida de confianza en el progresismo modernista industrial y estético (Liernur, 2004, p. 115), los miembros de *oam* se posicionaron en un intento de purificación, de regreso a los fundamentos más contundentes de la revolución modernista de comienzos del siglo XX. El germen vanguardista se presentó en el acto de constituir un grupo de trabajo, a la manera que había propuesto Gropius en el programa de la Bauhaus. Durante los primeros años del grupo la constelación de referencias e intenciones era compartida. El contacto con Maldonado y los artistas de la AACI reforzó el interés por el racionalismo de Mies van der Rohe, Breuer y Bill. Este fue el principal referente del grupo junto a los proyectos de Le Corbusier, al organicismo de Wright, y las propuestas sintéticas de Neutra.

El primer contacto que mantuvieron con Maldonado se dio cuando éste regresó de Europa hacia fines de 1948, y se extendió por intermedio suyo con otros miembros de la AACI. Algunos de los integrantes de *oam* participaron junto a Maldonado de la redacción y diseño del *boletín cea 2*, que podría considerarse anticipatorio a las propuestas gráficas y editoriales de la revista *nv*. La misma fue una publicación sin una periodicidad precisa que incluyó nueve números siendo Maldonado su director, Carlos Méndez Mosquera el secretario y Alfredo Hlito el encargado de la



Figura 2. Algunos miembros del grupo *oam* en el petit hotel de calle Cerrito 1371. (En Levisman, M. (2015). Diseño y producción, p. 321).

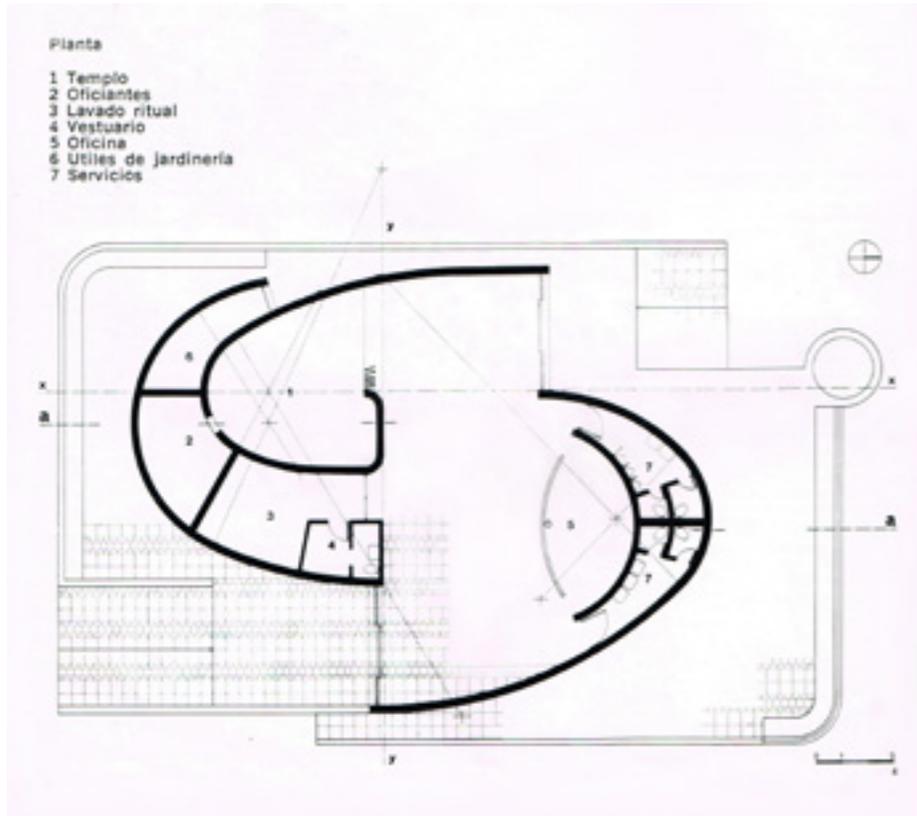


Figura 3. Planta del conjunto del templo del Cementerio Israelita con trazados geométricos superpuestos. (En revista *Summa* 13, 1968)

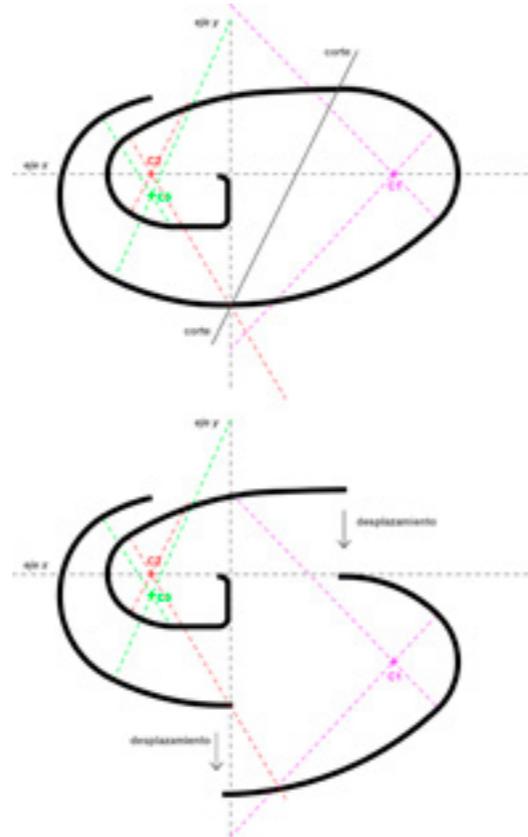


Figura 4. Esquema geométrico del proceso generador de la forma del templo. (Realizado por el autor).

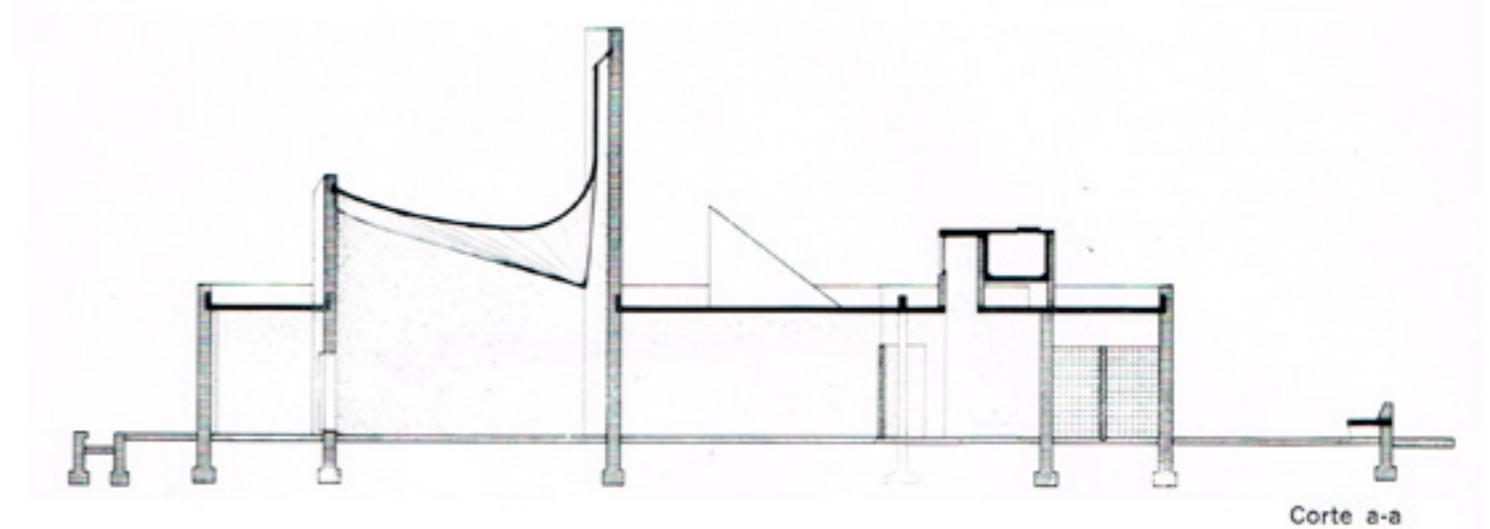


Figura 5. Corte. Positivo-negativo del banco y del estanque en los límites de la plataforma y distintas formas para los lucernarios. (En revista *Summa* 13, 1968).

composición tipográfica. Se presentó como una revista de cultura visual abocada al arte, la arquitectura, el diseño industrial y la tipografía, formando parte de un proyecto integral cuyo objetivo era actualizar la cultura visual. Desde *oam* se comprometieron intensamente con *nv*, la que se constituyó como un episodio determinante en su proceso de formación y, posteriormente, resultaría un instrumento para comprender intereses e inclinaciones particulares de los miembros del grupo.

Un hecho constitutivo para *oam* fue el alquiler del *petit hotel* ubicado en la calle Cerrito 1371 en 1952, el cual se configuró como un espacio híbrido entre laboratorio, *show-room*, lugar de reunión, atelier y estudio de arquitectura (Figura 2). El testimonio de sus ocupantes relata que se disponía en planta baja un espacio de exposición y venta de muebles; en el primer piso el estudio de *oam*; en el segundo la agencia de comunicación *axis*, la redacción de la revista *nv* y la sede

de la editorial homónima; y en el último piso el taller de Maldonado donde vivió antes de su partida a Ulm¹. En sus tres pisos se respiraba la misma tendencia intelectual y artística, se debatían ideas y se gestaban producciones editoriales vinculadas a los desarrollos llevados adelante precedentemente desde la AACI y coetáneamente por Bill y Maldonado en la *Hochschule für Gestaltung* (1953-1968) de Ulm.

Preocupados por dar respuesta a la vinculación que debía darse entre la dimensión artística y las tensiones técnicas de una obra de arquitectura o de un objeto de uso cotidiano, las y los jóvenes de *oam* explorarían en los años siguientes distintas posiciones que terminarían disolviendo el grupo alrededor de 1957. Los viajes de formación al exterior de algunos de sus miembros, las incursiones en la actividad empresarial por parte de Polledo, el desarrollo de experiencias sistémicas por Goldemberg, las vinculaciones de carácter político y

estético de Córdoba, Baliero y Bullrich, y la participación de algunos en la transformación de la enseñanza universitaria desde 1956 en Rosario y Buenos Aires debilitaron el impulso inicial.

Descripción densa del objeto

Para el análisis del objeto de estudio se toman las ideas del antropólogo Clifford Geertz (2003) en torno a la descripción densa. La misma es útil para observar la obra ya que pone atención al papel de los símbolos producidos por la sociedad, proponiendo una descripción extremadamente densa que permita desentrañar las estructuras de significación y los códigos establecidos por la cultura material. A partir de dichos códigos se enmarca el rol social de los actores involucrados –en este caso CC y HB– y se carga de sentido al ámbito cultural para hacerlo comprensible.

La forma del templo fue definida por HB y CC a partir de tres muros cóncavos que encerraban al espacio interior. El primer muro contenía el espacio correspondiente al ingreso principal, oficina y baños; el segundo encerraba el sector del guardado de útiles de jardinería, el recinto de los oficiantes y la sala para el lavado ritual del cuerpo; y el tercero conformaba el templo propiamente dicho y la salida hacía el cementerio.

En los planos de la obra publicados en la revista *Summa* 13 (1968) se observa el trazado de dos ejes perpendiculares (x-y) y una serie de puntos y líneas diagonales (Figura 3). El análisis geométrico de la planta permite deducir que el origen de la forma es un espiral elíptico. El mismo se encuentra definido a partir de tres cuartos de círculos unidos por líneas curvas y se divide en dos por un corte diagonal. Una parte se desplaza hacia abajo, conformando el ingreso principal y la salida a la zona de entierros (Figura 4). El eje y es tangente al ingreso principal, al punto donde

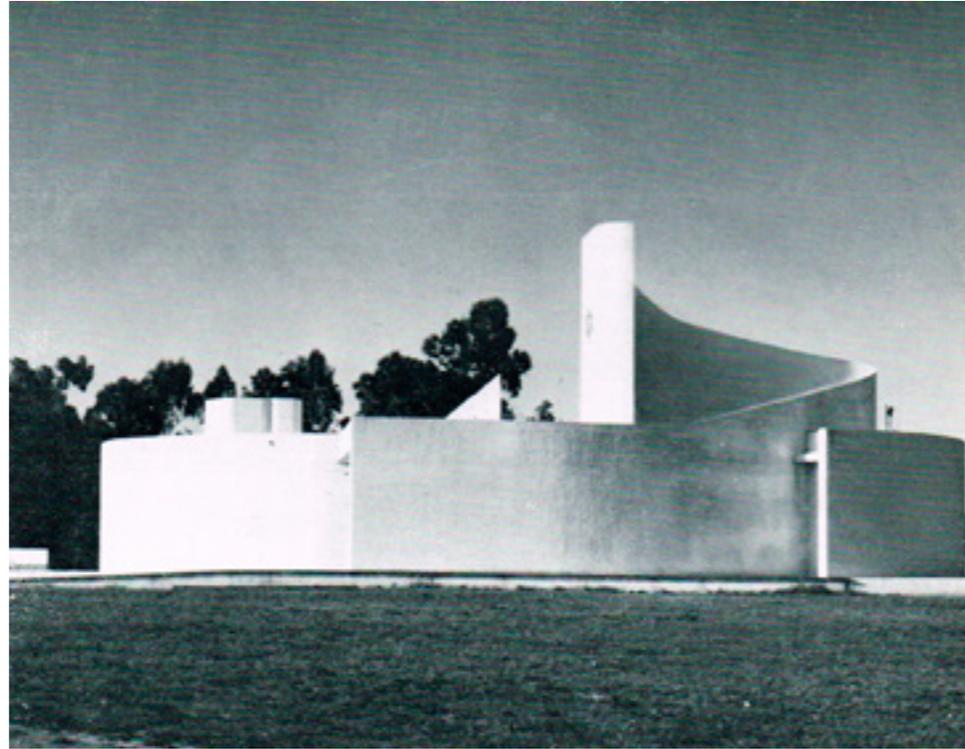


Figura 6. Vista del ingreso principal. (En revista Summa 13, 1968).

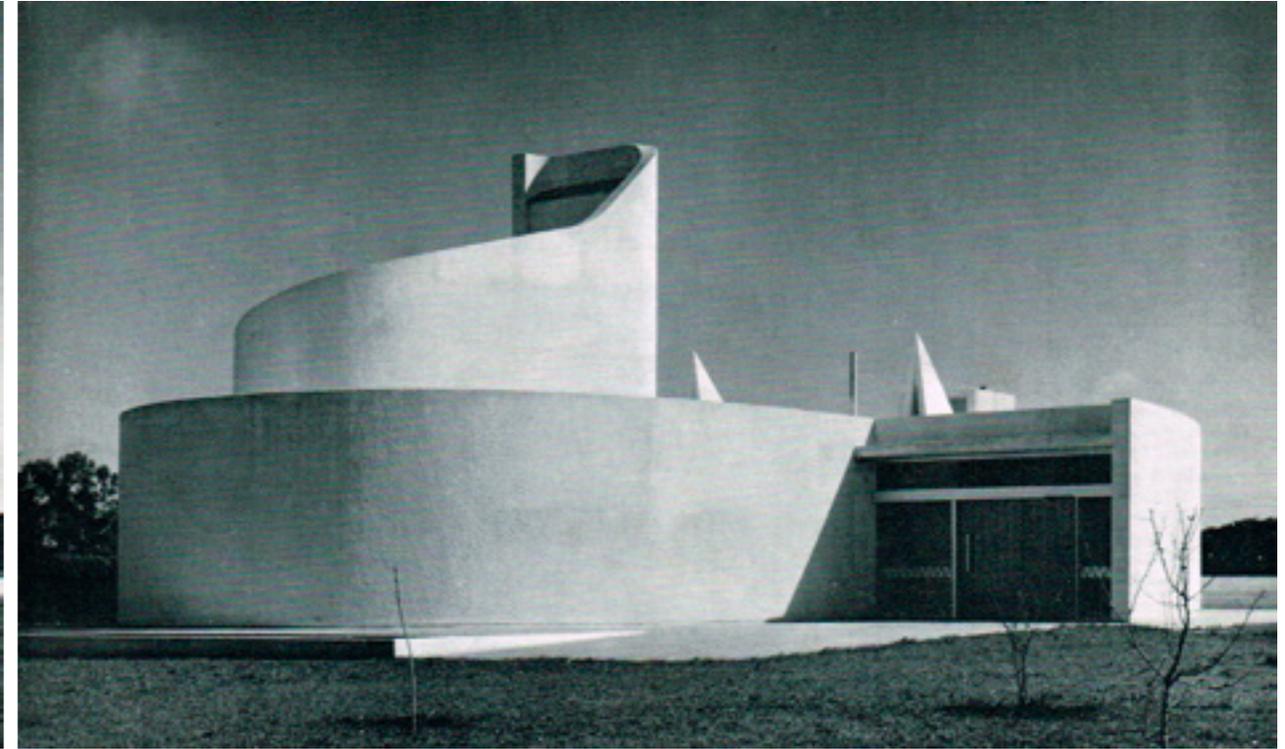


Figura 7. Vista oeste hacia la zona de entierros. (En revista Summa 13, 1968).

comienza el muro que contiene los servicios y al muro que encierra el recinto del templo. El eje x es tangencial al muro que contiene los baños y a su vez es la mediatriz de la elipse original. Desde tales notaciones es posible afirmar que la matemática y la geometría fueron los instrumentos generatrices de la forma curva de los tres muros.

El corte presentado en dicha revista (Figura 5) da cuenta de la combinación técnica de dos sistemas constructivos. Por un lado la mampostería de ladrillos comunes en los muros (reellenos con líneas horizontales), y por otro el uso del hormigón armado en las losas, lucernarios y banco de la plataforma (reellenos en color negro).

Dos muros tienen la misma altura, y el tercero que contiene al recinto del templo es inclinado y asciende en forma de espiral hasta alcanzar una altura uniforme (Figura 6). En él se dispuso la Estrella de David, de manera frontal al ingreso peatonal. Si bien cada uno de los muros tiene una geometría, concavidad y altura específicas, puede realizarse una lectura unificadora acerca de su dimensión técnica, sistema constructivo y terminación superficial. Son muros de mampostería revocados con estuco rugoso color blanco, terminación que aliviana su peso y acentúa su condición representacional. Es posible diferenciar entre la piel –que representa el carácter compuesto de la construcción– y el núcleo o tectónica del muro –que es su forma fundamental–. Los tres muros pueden asemejarse a papeles que rechazan visualmente la interacción expresiva de la carga y el soporte mediante el uso pleno del color y la ausencia de zócalos o cornisas.

Los muros no poseen aberturas, lo cual enfatiza aún más la idea de superficie. La entrada de luz es a través de lucernarios de distintas formas y por los espacios vacantes entre los muros donde se colocaron aberturas para el ingreso principal y la salida al sector de entierros. Los tres lucernarios alteran la silueta del templo (Figura 7): uno es cúbico y los otros dos son pirámides oblicuas de

base rectangular muy estrecha lo que favorece el ingreso de dos haces de luz.

El templo está colocado sobre una plataforma de escasa altura, cuyos límites son un angosto estanque de agua y un banco de hormigón. Estos elementos se presentan en los extremos como un juego positivo-negativo: el primero es una sustracción hacia abajo y el segundo es una adición hacia arriba. La minuciosidad técnica se desarrolla en la disposición del piso de la plataforma exterior. El mismo es de piezas cementicias que forman una trama en base al ritmo, al uso de piezas variadas y a la repetición de un patrón, utilizándose la misma trama en el interior pero con piezas cerámicas.

La forma exterior del templo es el resultado de la disposición de los muros que se distinguen como elementos aislados, así como la plataforma y los lucernarios. El interior se caracteriza por una espacialidad expansiva y dinámica, que posee múltiples y fluctuantes direcciones, que empieza por un lado y termina por otro, cuyos límites son inexactos. Los muros tratados con revoques simples recortan el espacio interior mediante líneas, planos opacos y texturas que definen una suerte de intraespacios con distintas jerarquías. Las variaciones en las alturas de las losas, el ingreso de luz diferenciado y los recorridos marcados por cambios de dirección definen las particularidades de cada uno de esos espacios. La dimensión técnica se manifiesta en los acabados superficiales de los muros, en los solados de la plataforma y en el hormigón armado de las losas y banco.

Parámetros de la escultura concreta

El arte abstracto en la Argentina tuvo su representación temprana en los años veinte a través de las producciones de Pettoruti y posteriormente en la década del treinta con las de Lucio Fontana y Juan del Prete, entre otros. En 1945

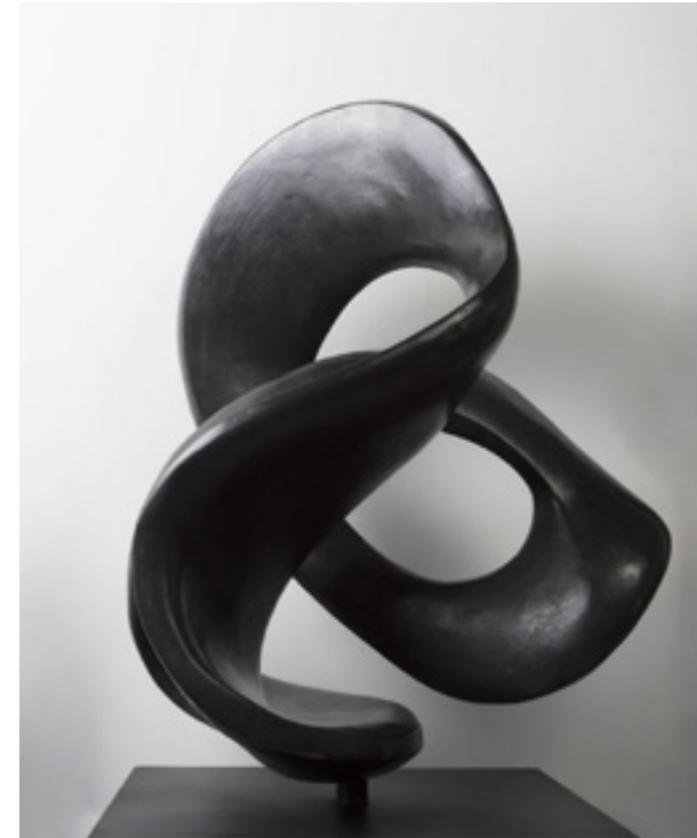


Figura 8. Enio Iommi, Formas continuas, 1948. Bronce fundido en pavonado, 142,5 x 60 x 60. Disponible en Museo Moderno de Buenos Aires.



Figura 9. Vista este hacia el ingreso principal. (En revista Summa 13, 1968).

un grupo de artistas y poetas² publicaron el único número de la revista *Arturo* y con ella se instaló en el campo cultural porteño el proyecto de vanguardia vinculado al arte concreto y la categoría estética de invención. La misma era precisa, científica, delimitada y surgía de un proceso intelectual que reorganizaba el proyecto creativo (García, 2011, p. 32). Aunque el grupo en torno a dicha publicación se disolvió rápidamente dando lugar entre 1945 y 1947 a la creación de otras agrupaciones como la AACI³, Arte Madí y Perceptismo.

En 1946, se publicaron dos números del *Boletín de la AACI* donde continuó desarrollándose la idea de invención. La misma abordaba las relaciones de elementos propios de cada una de las artes –pintura, escultura, música, literatura e incluso arquitectura– y ponía el acento tanto en la razón interna del proceso creativo como en las maneras de vinculación entre las partes y el método que daba forma al objeto (Crispiani, 1997, p. 64). En esa dirección, las esculturas concretas rechazaban toda representación formalista, naturalista o simbólica y utilizaban la geometría para crear formas que tuvieran extrema precisión, lo que haría desaparecer cualquier pulsión individual del artista (Alcaide, 1997, p. 225).

“La geometría es para los concretos paradigma e instrumento, no ideal [...] Si el concreto, pues, se apoya en la geometría no es para hacer más riguroso el mundo sensible –como en el caso de los representativo que se valen de la geometría–, sino para anotar una movilidad del espacio que lo vuelve expresivo.” (Romero Brest, 1953, p. 71)

Las esculturas concretas persiguieron el ideal de belleza desde una dimensión técnica basada en el rigor matemático y geométrico, la posición precisa de los elementos y el acabado superficial extremadamente liso y pulido. A través de elementos geométricos distintivos y autónomos concebían la forma como un signo escasamente corpóreo capaz de construir un espacio dinámico, donde se ponía en juego la dimensión temporal. Se trataba de esculturas

filiformes realizadas con hilos de alambre, filamentos de acero, barras de hierro o de cobre. También había formas más corpóreas continuas hechas de sustancias plásticas transparentes, bronce fundido o yeso blanco como las realizadas por el artista argentino Enio Iommi (1926-2013) tituladas *Formas continuas* (1948) (Figura 8).

La experimentación en torno a la variedad de formas se debía a la intención de mostrar las innumerables vías posibles para generar un espacio dinámico a partir de una materia particular sometida a principios formales (Crispiani, 2011, p. 225). Las diversas formas que podían adoptar las esculturas no parecían fáciles de deducir a simple vista, por lo que era necesario experimentar táctil y visualmente con el objeto para descubrirlo.

Respecto al tema de la base de las esculturas “ya no es un pedestal, es solo un anclaje o un punto de apoyo. Ha sido absorbida por la escultura [...]” (Crispiani, 2011, p. 168). Se transformó en el punto desde el que las formas escultóricas se relacionaban con el sitio y con el mundo que las rodeaba. Los objetos escultóricos concretos querían “ser

cosas entre las cosas” y por lo tanto debían responder a una determinada función o necesidad humana. La misma no estaba definida con precisión, pero podría pensarse que era la de hacer consciente al ser humano de la relación espacio-tiempo y responder a un nuevo ideal de belleza.

La noción de belleza comenzó a tomar nuevos sentidos para los artistas concretos –y también para el grupo de arquitectos que se relacionó con ellos– debido a las caleidoscópicas ideas referidas a la invención y a la *Gute Form* propuesta por Bill. Sobre esta última existen numerosos estudios, entre ellos los de Crispiani (2004) y Devalle (2009), que exceden el propósito de este trabajo. La idea de belleza radicada en la invención remitía a la condición que tenían los objetos ya sean una pintura, una escultura, una pieza musical, una obra de arquitectura o un objeto de uso cotidiano:

“[...] la invención se planteaba su relación con la realidad, no a partir de su duplicación o representación sino a partir de la producción de “nuevas realidades”. En tal sentido, se trataba de una manipulación consciente

y hasta cierto punto verificable y sujeta a una lógica interna, que partía de la detección y del análisis de los elementos constitutivos o “puros” de cada una de las artes.” (Crispiani, 1997, p. 64)

En función de los planteos desarrollados en relación a la escultura concreta y sus parámetros cabe entonces preguntarse ¿con cuáles de ellos es posible emparentar a los aspectos formales, espaciales y técnicos del templo israelita? ¿En dónde radica la belleza resultante de la obra?

El primero de los parámetros coincidente es el elementarismo con que se conformaron los tres muros que contienen al espacio interior del templo. Las matrices geométricas y matemáticas exactas que dieron origen a su disposición son otros de los temas compartidos.

Como proponía Bill, en la matemática y la geometría se encontraba un ideal de belleza:

“[...] el elemento primario de toda obra plástica es la geometría, relación de posiciones en el plano o en el espacio. La matemática no es solo uno de los medios esenciales del pensamiento primario, y, por lo tanto, uno de los recursos necesarios para el conocimiento de la realidad circundante, sino también, en sus elementos fundamentales, una ciencia de las proporciones [...]”
(1955, p. 34)

Otro parámetro compartido es la configuración del espacio interior del templo a partir de la disposición precisa de elementos formales –los muros blancos y las losas inclinadas–, que terminan definiendo su dinamismo. La obra presenta una conciliación material y técnica con la plataforma exterior que la sostiene, que puede asemejarse al plinto de apoyo de las esculturas concretas.

La belleza del templo radica, en principio, en su forma. La misma responde estrictamente a la geometría y a la función particular que aloja casi de una manera arquetípica: ser un templo para el ritual mortuorio en un cementerio israelita. Es una forma inédita, inventada, blanca dispuesta sobre una plataforma. En la pintura concreta la belleza partía de considerar a sus elementos constitutivos o puros (línea, plano y colores). En la escultura concreta dependía de la forma pura, ¿y en la arquitectura? Podría asimilarse con la invención de un espacio puro, aunque para su construcción sería necesario considerar además otros aspectos autotélicos propios de la disciplina.

En ese sentido, la dimensión técnica cobra un valor particular y puede considerarse como el material propio de una posible “arquitectura concretista”, haciendo referencia al estado de desarrollo de la industria de la construcción a mediados de la década de 1950 y a la posibilidad de acarrear y disponer materiales y mano de obra. La belleza del templo radica, por lo tanto, no solo en su forma sino también en la técnica exhaustiva desplegada en la combinación de dos sistemas constructivos, en la textura superficial de los muros y en la trama material (cementicia y cerámica) de la plataforma.

Un objeto formal y técnico

La existencia de una trama cultural densa con representantes activos tanto en el campo del arte como de la arquitectura y la atención compartida sobre temas geométricos, formales, espaciales y técnicos, ubicaron al arte concreto como un insumo para el diseño de algunas obras de arquitectura moderna de la década de 1950 en la Argentina. Si bien en ambos campos –arte y arquitectura– dichos tópicos tuvieron sus desarrollos particulares, es posible trazar hilos de conexión desde las dimensiones espacial y formal.

A partir del análisis detallado del templo israelita presentado en este trabajo se mostró que la geometría subyacente como generadora de la forma, el espacio dinámico, y la unificación del objeto con la plataforma que lo contenía son estrategias formales y espaciales que confirman su vínculo formal con algunas esculturas concretas de finales de la década de 1940. El templo es semejante a un objeto arquitectónico-escultórico definido en sí mismo, que atiende para su generación a sus propias lógicas internas, inventando una realidad completamente nueva.

La dimensión técnica requiere una reflexión particular. En las esculturas concretas la técnica se centraba en el rigor matemático y geométrico y en la posición precisa de los elementos. Transpolada al campo de la arquitectura, esta concepción se diluyó, en parte, ya que los objetos arquitectónicos eran en sí mismos de naturaleza técnica. Aunque se trataba de una técnica distinta: constructiva, material y tecnológica que a su vez debía acompañar los requerimientos programáticos y funcionales de las obras. En el templo del Cementerio Israelita, forma y técnica se conjugaron en la disposición material y simbólica de los muros, losas, lucernarios y plataforma que respondieron de manera precisa a su función ritual y representativa.

Notas finales

¹ Entrevista a la sra. Felisa Pinto, quién fue secretaria de redacción de la revista *nv* entre 1954 y 1957. Buenos Aires, marzo de 2023.

² El comité editorial estuvo integrado por Carmelo Arden Quin, Rhod Rothfuss, Gyula Kosice y Edgar Bayley.

³ Sus adherentes fueron Tomás Maldonado, Raúl Lozza, Alfredo Hlito, Manuel Espinoza, Lidy Prati, Antonio Caraduje, Enio Iommi, Jorge Souza, Alberto Molenberg, Simón Contreras, Oscar Nuñez, Rembrant van Dyck Lozza, Rafael Lozza, Primaldo Mónaco y Matilde Werbin.

Aprobación final del artículo:

Ma. Arq. Andrea Castro Marcucci, editora en jefe aprobó la publicación de este artículo.

Contribución de autoría:

La conceptualización, análisis formal de la obra o proyecto, investigación, elaboración, revisión y edición del manuscrito ha sido realizada íntegramente por su autor.

Referencias

Acuña, V. (2004). “Carmen Córdova, Jugarse por las ideas es renunciar a aceptar”. En *Revista Sociedad Central de Arquitectos* (2004), 3-11. <https://docplayer.es/60030503-Carmen-cordova-jugarse-por-las-ideas-es-renunciar-a-aceptar.html>

Alcaide, C. (1997). “El arte concreto en la Argentina. Invencionismo. Madí. Perceptismo”. En *Arte, individuo y sociedad*, vol. 9, 223-244. <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS9797110223A>

Bill, M. (1955). “La concepción matemática en el arte de nuestro tiempo”. En Maldonado, T. (comp.). *Max Bill*. Buenos Aires: Nueva Visión, 33-65.

Brasil, D. (2016). *Horacio Baliero e a construção da paisagem: O caso do Cemitério Parque de Mar del Plata*. Porto Alegre: Universidade Federale do Rio Grande do Sul. <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/150805>

Bustamante, M. S. (2016). *Horacio Baliero: del dibujo a la obra construida*. Análisis Gráfico del Colegio Mayor Argentino Nuestra Señora de Luján en Madrid (1962 - 1970). (Tesis de maestría en Escuela Técnica Superior de la Universidad de Valladolid). <https://repositorio.upct.es/handle/10317/11252>

Crispiani, A. (1997). “Belleza e Invención”. En *Revista Block*, n° 1. Buenos Aires: UTDT, 61-70. <https://hdiunlp.files.wordpress.com/2011/09/crispiani-belleza-e-invencion1.pdf>

Crispiani, A. (2004). “Entre dos mundos: el largo viaje de la Buena Forma”. En *Revista Block*, n° 6, 40-49. <https://repositorio.utdt.edu/handle/20.500.13098/11373>

Crispiani, A. (2011) *Objetos para transformar el mundo. Trayectoria del arte concreto-invención entre Argentina y Chile, 1940-1970*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, Prometeo, ARQ Editorial.

Devalle, V. (2009). *La travesía de la forma. Emergencia y consolidación del Diseño gráfico (1948-1984)*. Buenos Aires: Paidós.

García, M. A. (2011). *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Geertz, C. (2003). “Descripción densa: hacia una teoría interpretativa de las culturas”. En *La interpetación de las culturas*. Barcelona: Gedisa, 19-40. https://metodos.files.wordpress.com/2008/03/descripcion_densa.pdf

Giedion, S. (1958). *Espacio, tiempo y arquitectura. El futuro de una nueva tradición*. Barcelona: Hoepli.

González Montaner, H. y Sabugo, M. S. (2014). *Horacio Baliero/cátedra Baliero (FADU-UBA)*. Buenos Aires: Arte Gráfico Editorial Argentino.

Liernur, J. F. (2004). "Horacio Baliero". En Liernur, J. F. y Aliata, F. (comp.) *Diccionario de Arquitectura en la Argentina estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*, vol. 1. Buenos Aires: Clarín Arquitectura. <http://www.iaa.fadu.uba.ar/omp/index.php/iaa/catalog/view/diccarqarg/17/42>

Liernur, J. F. (1998). "La importancia de Ser Ernesto". En Katzenstein, I. (edit.). *Ernesto Katzenstein arquitecto*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Maestripieri, E. (2017). "Piedra Líquida". En *Astragalo*, n° 22, 21-38. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7023444>

Plotquin, S. (2020). Comprometidos con la modernidad, convencidos de ella. En *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas* n° 50. Buenos Aires: IAA, 51-66.

Quiroga, C. (2021). "Carmen Córdova, los paisajes y la memoria de la modernidad". En *Perspectivas*, vol. 4, n° 3, 175-200. <https://revistas.ub.edu.ar/index.php/Perspectivas/article/view/154>

Romero Brest, J. (1953). *Qué es el arte abstracto. Cartas a una discípula*. Buenos Aires: Columba.

Fuentes de las ilustraciones

Figura 1. Archivo Imágenes Digitales (AID) Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires (FADU-UBA). <http://www.aidfadu.com/>

Figura 2. Levisman, M. (2015). *Diseño y producción de mobiliario argentino 1930-1970*. Buenos Aires: Akian Gráfica.

Figuras 3, 5, 6, 7, 9. "Cementerio Israelita en Mar del Plata. Horacio Baliero, Carmen Córdova de Baliero, arqs." (1968). En *Summa*, n° 13, 41-43.

Figura 4. Esquema realizado por el autor.

Figura 8. Museo Moderno de Buenos Aires. <https://coleccion.museomoderno.org/Detail/objects/13302>