

UN PABELLÓN CONCRETO. EL ANEXO DEL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES DE CÉSAR JANNELLO, BUENOS AIRES 1960.

Tomás Ibarra

El Anexo del Museo Nacional de Bellas Artes fue proyectado por César Jannello para la Feria del Sesquicentenario de 1960 en la ciudad de Buenos Aires con la participación de los arquitectos Jorge Gómez Alais y Rubén Fraile. Este trabajo explora las estrategias proyectuales y recursos arquitectónicos puestos en juego en su diseño revisando la trayectoria previa del autor en torno a sus vínculos con diferentes grupos de artistas y arquitectos de la época y a los temas de construcción, forma y espacio, incluidos por Jannello en los programas de la asignatura Visión. Dichos temas forman parte del debate disciplinar de la década del 50 desde algunos artículos publicados en la revista *nueva visión* y en los libros sobre Max Bill y Mies van der Rohe editados por la editorial homónima y la editorial *Infinito* respectivamente. En el análisis de la obra también adquieren importancia nociones del artista húngaro László Moholy-Nagy condensadas en el libro *The New Vision* publicado en EE.UU. en 1946. Se pretende verificar el alcance de tales planteos teóricos en el método de diseño de Jannello para esta obra, entendida como un laboratorio de innovación tecnológica y formal, fraguada en el cenáculo del Arte Concreto desde referentes compartidos.

Palabras clave

arte concreto, construcción, forma, espacio, arquitecturas temporarias

A CONCRETE PAVILION. THE ANNEX OF THE NATIONAL MUSEUM OF FINE ARTS OF CÉSAR JANNELLO, BUENOS AIRES 1960.

*The Annex of the National Museum of Fine Arts was designed by César Jannello for the 1960 Feria del Sesquicentenario in the city of Buenos Aires with the participation of architects Jorge Gómez Alais and Rubén Fraile. This work explores the project strategies and architectural resources put into play in its design by reviewing the author's previous career around his links with different groups of artists and architects of the time and the themes of construction, form and space, included by Jannello in the programs of the subject Vision. These themes are part of the disciplinary debate of the 1950s from some articles published in the magazine *nueva visión* and in the books on Max Bill and Mies van der Rohe published by the publishing house of the same name and *Infinito* respectively. In the analysis of the work also acquire importance notions of the Hungarian artist László Moholy-Nagy condensed in the book *The New Vision* published in USA in 1946. The aim is to verify the scope of such theoretical approaches in Jannello's design method for this work, understood as a laboratory of technological and formal innovation, forged in the cenacle of Concrete Art from shared references.*

Keywords

concrete art, construction, form, space, temporary architectures

Introducción

Este trabajo avanza en el análisis de las estrategias proyectuales y recursos arquitectónicos puestos en juego por el arquitecto y ya en este momento profesor titular de la asignatura Visión, César Jannello (1918-1985) en el Anexo del Museo Nacional de Bellas Artes (AMNBA) proyectado con la participación de los arquitectos Jorge Gómez Alais y Rubén Fraile en la ciudad de Buenos Aires en 1960.

Se aborda la trayectoria previa del autor desde sus intercambios con algunos de los principales artistas concretos de los años 50 y con otros arquitectos relacionados con tal corriente. El intento de trasladar algunos recursos del concretismo a la arquitectura se delinea desde los temas de construcción, forma y espacio incluidos de manera recurrente en las publicaciones de la revista *nueva visión*, y particularmente destacables en la producción de los arquitectos centroeuropeos Max Bill (1908-1994) y Mies van der Rohe (1886-1969). La obra de estos últimos –tanto teórica, como artística y arquitectónica– había sido compilada en dos libros que llevaban sus nombres, editados respectivamente por la editorial *nueva visión* e *Infinito* próximas al círculo cultural de Jannello. También resulta relevante la referencia a la producción teórica del artista húngaro László Moholy-Nagy (1895-1946) desplegada en su libro *The New Vision* –producto de su actividad en la Bauhaus y en el Instituto de Diseño de Chicago– cuyas ideas y propuestas también se debaten en este grupo porteño y permiten otorgar otra profundidad al estudio de la forma y a los procesos de proyecto de Jannello en esos años.

A partir de este caso se buscan identificar posibles relaciones referenciales entre la manera de proyectar de Jannello, de este momento intermedio de su carrera, y temas que formaron parte de la discusión disciplinar de esos años, particularmente desde los referentes compartidos con el cenáculo del Arte Concreto y la arquitectura temporaria como laboratorio de innovación tecnológica, formal y espacial. Se recurre a tres categorías de análisis –construcción, forma y espacio– presentes en los libros mencionados e incluidas por el propio Jannello en los programas de los cursos de Visión dictados en 1960 en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires (FAU-UBA). El desafío de este trabajo es mostrar el alcance de este intento de extrapolación de nociones teóricas maduradas por Mies, Bill y Moholy, y apropiadas por Jannello, a la práctica proyectual en el diseño del AMNBA.

La feria como un laboratorio de experimentación

En junio de 1959 Jannello fue convocado, junto a directivos de la Sociedad Central de Arquitectos, por el Secretario de Transportes de la Nación con miras a organizar una feria de carácter internacional en celebración del Sesquicentenario de Mayo. Ella debía poner en evidencia el desarrollo tecnológico que había alcanzado el país en productos y servicios, y ser un estímulo para la investigación científica y la economía. La figura de Jannello fue considerada adecuada para actuar como organizador general de la Feria, teniendo en cuenta su destacada actuación previa en la estructuración de la Feria Internacional de América de Mendoza en 1954¹.

Se le solicitó, en principio, un informe para establecer la magnitud, la ubicación y los organismos que serían parte de la puesta en marcha del evento. Jannello y la SCA recomendaron una exposición de carácter nacional, pero de concurrencia abierta a países extranjeros que podrían estar representados a través de pabellones propios o mediante el envío de productos cuyo consumo en el país quisiera promoverse (Jannello, 1962, p. 68). También propusieron desarrollarla en una superficie mínima de treinta hectáreas, optando por su localización en los terrenos adyacentes a la Facultad de Derecho de la UBA y en los jardines del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA). Jannello quedó a cargo del departamento de “Planificación y Arquitectura” con la colaboración de los arquitectos Silvio Grichener y Gonzalo Arias y algunos miembros de la Dirección Nacional de Arquitectura y de la Subcomisión de Exposiciones y Ferias (Vallejos, 2004, p. 29 y 30).

¹ Se encuentra documentada en la revista *nueva visión* 6, 1955; en la publicación de Quiroga, W. (2012) *Feria de América: vanguardia invisible*. Mendoza: Fundación del interior; y en Cola, R. (2016). *La aldea concreta: César Jannello y los pabellones para la Feria de América, una aproximación a los métodos* (tesis inédita de magíster en Arquitectura). Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile.

Sus primeras tareas se concentraron en la distribución espacial atendiendo a objetivos expositivos. Bajo una dinámica similar a la implementada en la Feria de América, el orden expositivo se articuló a través de una zonificación por tipo de actividades. Se estableció un sector para pabellones individuales, otro para países extranjeros y, más apartado, otro para stands de empresas. Un puente peatonal conectaría los predios separados por la Av. Figueroa Alcorta si bien, en el planteo original, se preveía un sistema de tres puentes ubicados a lo ancho de la Feria para garantizar la fluidez de las circulaciones, dos debieron descartarse por motivos presupuestarios.

La conmemoración del 150 aniversario de la Revolución de Mayo fue entendida por la presidencia de Arturo Frondizi como la oportunidad para hacer evidente un cambio de rumbo en el país, capaz de incorporar a la Argentina en el panorama internacional a pesar de su posición periférica (Iglesia, 2019, p. 13). Los últimos años de la década de 1950 en Argentina estuvieron atravesados por las políticas desarrollistas y su impulso a la “modernización” política, económica y social, con implicancias directas en las producciones estéticas y la vida cotidiana (Saulquin, 2019, p. 91). El ensayo y la experimentación pasaron a ser constantes en la literatura, la música y por supuesto la arquitectura, acompañados por una alta receptividad respecto a ideas y formas innovadoras de difusión internacional, contando al respecto con el respaldo explícito del Estado.

Las experimentaciones en el diseño de la Feria se dieron en torno a búsquedas de síntesis constructiva y disolución de límites espaciales, haciendo del carácter efímero (la exposición se desmantelaría cuatro meses después de inaugurada) un factor expresivo más que una limitación. Contraponiéndose explícitamente a ideas de solidez y permanencia, temas como liviandad, inestabilidad, transparencia, dinamismo, fluidez y novedad adquirieron preeminencia estimulando búsquedas formales, espaciales y constructivas a modo de ensayos de laboratorio, liberadas como estaban de la condicionante estática de permanecer y resolver un programa particular y específico.

El panorama de las propuestas fue heterogéneo, aunque se destacaron cinco pabellones que compartían una referencia ineludible a la obra de Mies van der Rohe: el Pabellón de la Junta Nacional de Carnes (M. Pozzo, H. Losi y M. Trabucco), el Pabellón Cristal Plano (A. Bonet y N. Gurevich), el de Administración (C. Jannello, J. Gómez Alais), los pabellones de Cultura (el caso de análisis) y a la Cultura Popular (C. Jannello, F. Saladrigas). Otras realizaciones como el auditorio (C. Jannello, A. Gallo, E. Vidal, F. Saladrigas) y los Pabellones de Agua y Energía (J. C. Andersen), y los de las empresas Pirelli y Citroën (I. Ramos y H. Álvarez), hacían referencia a la obra de Eduardo Catalano o de Amancio Williams debido a la preeminencia de la cubierta y la

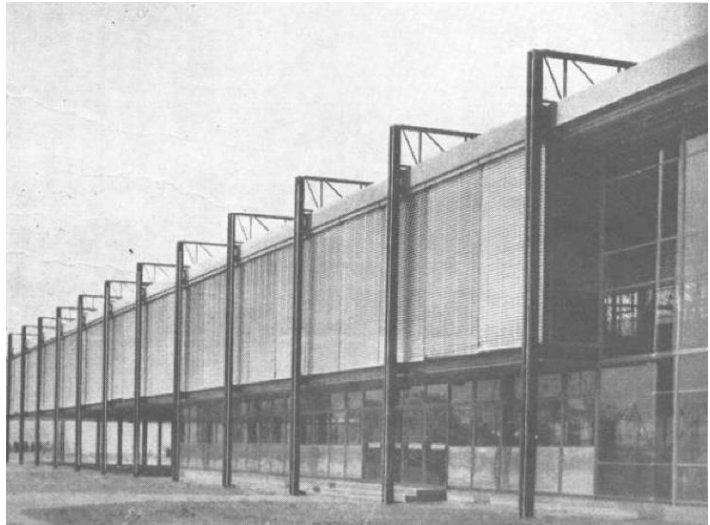


Figura 1. La forma del AMNBA se construye con la grilla que conforman las carpinterías de aluminio y la textura de las cortinas metálicas de protección solar.

recurrencia a paraboloides hiperbólicos o planos inclinados. En otros casos, tuvo un rol protagónico el tema del recorrido como tema central propio de una exposición, que está presente en el símbolo de la feria (C. Jannello, G. Arias, S. Grichener y A. Gallo), en el International Business Machine (A. D'Ans, A. Mendonça Paz y F. San Martín) y en el Cristal Plano. Una última categoría posible es la de aquellos en los que predominó la indagación morfológica: el Pabellón de Industrias Kaiser (Buckminster Fuller), el Pabellón de la Municipalidad de Buenos Aires (S. Yantorno, H. Médici y J. Braini), el Gran Pabellón (C. Jannello, D. Calderaro, E. Vidal), el del Cemento Portland Argentino (Ing. Sainz Trapaga), el Pabellón de Shell Argentina (SEPPA, H. Coppola y J. Molinos), y el

Pabellón Atómico (V. Lundy) cuya forma de doble curvatura se sostenía por la energía a presión dentro de una lona plastificada blanca².

En su informe final, Jannello se refirió a la Feria –donde se autoadjudicó, como se describió antes, el proyecto del puente, el símbolo, el Auditorio, y los pabellones para la Cultura y Cultura popular, de Administración y el Gran Pabellón– como un “fracaso total y rotundo” delegando la responsabilidad a los desencuentros entre los intereses políticos, económicos y organizativos (Jannello, 1962, p. 71). Paradójicamente dos obras de su autoría permanecieron sin desmontar: el puente peatonal que cruza Av. Figueroa Alcorta (que el gobierno nacional demolió en 1973 y que fue reconstruido a cuatrocientos metros de su posición original en 1977) y el pabellón principal destinado a la Comisión Nacional de Cultura que, conectado al cercano MNBA, se constituyó en su anexo permanente.

Una trama cultural “concreta”

El carácter efímero original del AMNBA y su programa expositivo para alojar la producción artística de la época, favorecieron la aplicación de los recursos que presenta Liernur –con cierta cautela– para las arquitecturas concretas: excelencia tecnológica, depuración lingüística e intransigencia funcional (2001, p. 288). Las fuentes de referencia privilegiadas fueron la Escuela de Arquitectura del Instituto de Tecnología de Illinois dirigida por Mies van der Rohe; las teorías de la *Gute Form* desarrolladas en torno a la Escuela Superior de Diseño de Ulm dirigida por Max Bill; y los abordajes teóricos y metodológicos propuestos por László Moholy-Nagy desde la Bauhaus y posteriormente la *New Bauhaus* en Chicago.

La relación de Jannello con el grupo Arte Concreto-Invencción ha sido revisada con enfoques similares por Vallejos (2004) y Deambrosis (2011). El primero lo ubica como participante del proceso de consolidación y extensión del concretismo más allá de las figuras centrales del grupo y el segundo como un *designer* vinculado estrechamente a la Asociación Arte Concreto-Invencción, la revista *nueva visión* y el grupo *oam* (organización de arquitectura moderna) fundado alrededor de 1948 por H. Baliero, J. M. Borthagaray, F. Bullrich y G. Clusellas entre otros. Ambos trabajos soslayan el quehacer de Jannello como profesor en la asignatura Visión desde 1956 y su intento, acertado o fallido, por trasladar las teorías sobre la forma y el espacio a su producción arquitectónica. En los años cuarenta, Jannello colaboró con Amancio Williams y hacia 1946 diseñó la silla W, con la que participó dos años después en el Salón Nuevas Realidades. Allí se expusieron cuadros y esculturas de la Asociación Arte Concreto-Invencción liderada por Tomás Maldonado, Alfredo Hlito, Enio Iommi y Claudio Girola entre otros. La silla W adoptó soluciones comunes a ciertos proyectos holandeses de los años veinte y reelaboró el tema de la estructura, explicitando claramente el funcionamiento (Deambrosis, 2011, p. 197). Esta pieza de diseño moderno fue expuesta y comercializada por *oam* y utilizada reiteradamente como parte del mobiliario de las obras que aparecen en la revista *nueva visión*.

En los años cincuenta se delineó una trama de diálogos y colaboraciones entre artistas, arquitectos, críticos, poetas, músicos y fotógrafos en momentos en que Buenos Aires emergía como uno de los centros internacionales del debate sobre la síntesis de las artes (Deambrosis, 2011, p. 18). Se subrayan tres hechos significativos que dan cuenta de un verdadero proyecto cultural: la creación de la revista *nueva visión* (1951-1957) y de la editorial homónima (1954), las publicaciones de la editorial *Infinito* (1955), y la incorporación de la asignatura Visión en la curricula de la carrera de arquitectura, dictada por diversos miembros de *oam* a partir de la reforma universitaria de 1956 (Devalle, 2018). Ese año, Visión fue incorporada al plan de estudios de la carrera de Arquitectura en Rosario y en Buenos Aires, y Jannello participó desde el primer momento como miembro de la Mesa Directiva

² Todos los pabellones aparecen documentados en la *Revista Nuestra Arquitectura* n° 378 mayo 1961, Buenos Aires: Editorial Contemporánea y *Revista de Arquitectura* n° 379-380, enero 1962, Buenos Aires: SCA.

del Departamento de Visión en la FAU-UBA hasta 1965 y como profesor titular de Visión III y IV (Carvajal, 2005, p. 120).

La red de intercambios era fluida y compartía un objetivo general: la difusión de una cultura visual moderna con bases en el Arte Concreto. Los contactos y transferencias convergían en un espacio de trabajo común. Jannello, Maldonado, Hlito, Iommi, Méndez Mosquera y los miembros de *oam* compartían el *petit hotel* ubicado en calle Cerrito 1371 donde realizaban la mayor parte de sus actividades. En él se disponían un espacio de exposición y venta de muebles diseñados por Jannello y Bill, el estudio de *oam*, el taller de Tomás Maldonado y otros recintos utilizados por los miembros de la Asociación Arte Concreto-Invencción, la agencia de comunicación Axis, la redacción de la revista *nueva visión* y la sede de la editorial homónima (Deambrosis, 2011, p. 128).

Cabe preguntarse entonces ¿qué recursos del Arte Concreto son retomados y traducidos en el proyecto del AMNBA? ¿Cuál es el alcance de las teorías de Bill, Moholy y el lenguaje de Mies en su proceso de diseño, siendo estos tres las figuras claves en las publicaciones promovidas por este cenáculo?

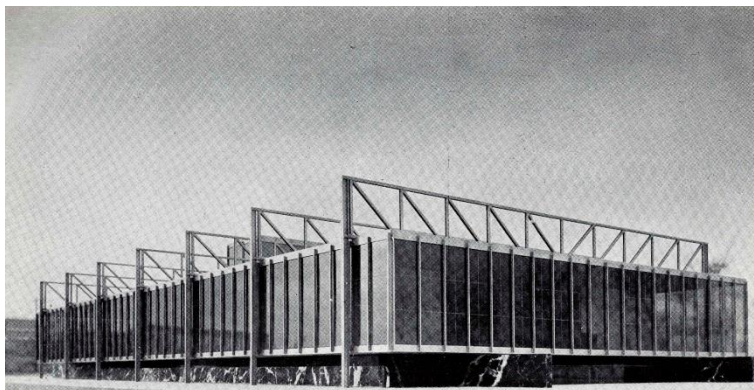


Figura 2. Teatro Nacional de Mannheim, Mies van der Rohe, 1953. Revista *nueva visión* n° 4, 1953.

La editorial *nueva visión* publicó en 1955 el libro *Max Bill* de Tomás Maldonado que compiló algunos de los escritos del suizo e ilustró su obra artística, arquitectónica y de diseño industrial más destacada. En la revista *nueva visión* se incluyeron varios artículos escritos por Bill y otros que abordaban su trabajo como director en la escuela de Ulm³. En el número cuatro de la misma publicación, en 1953, apareció el proyecto para el teatro de Mannheim realizado por Mies van der Rohe cuyas similitudes estructurales y formales con el AMNBA son evidentes. Ese mismo año, Maldonado hizo mención en un artículo dedicado a Vordemberg-Gildewart a dos obras de Mies (la casa Tugendhat y la casa Farnsworth) como ejemplos de “pureza concreta” en la arquitectura. La editorial *Infinito* tradujo en 1956 la monografía titulada *Mies van der Rohe* de Max Bill con escritos e ilustraciones de obras de distintos períodos del arquitecto alemán.

La urgente necesidad que propuso László Moholy-Nagy de incluir juegos de luz en la arquitectura, apareció en el número inaugural de la revista *Ciclo* en 1948 a través de la “*Carta a Kalivoda*”. *Ciclo* fue una publicación de arte y pensamientos modernos cuya diagramación estuvo a cargo de Tomás Maldonado. La figura del artista húngaro había sido revisada en un sentido biográfico por Alexander Dorner en el número siete de la revista *nueva visión* de 1955. Allí se repasaban en nueve extensas páginas sus actividades como teórico, educador, pintor, diseñador con luz y cinematográfico, escultor, escenógrafo, tipógrafo y diseñador industrial: un verdadero ejemplo de la aspiración de los “concretos” por el hombre total y la síntesis de las artes. En la misma línea, Jannello escribió en el número uno de *nueva visión* el artículo “*Pintura, escultura y arquitectura*” donde subrayó la necesidad de un trabajo colectivo y diverso entre estos campos, asignando al arquitecto la capacidad de conseguir una síntesis de las artes a través de la obra.

Los aspectos teóricos de Moholy-Nagy se difundieron de manera más coherente y sólida a partir de sus propios libros, *The New Vision and Abstract of an artist* (1946) y *Vision in Motion* (1947), tratándose el primero de una reedición y traducción al inglés del último *Bauhausbücher* denominado *Von Material zu Architektur* (1929). En

³ Rogers, E.: “Unidad de Max Bill” en revista *nueva visión* 1, 1951; Bill, M.: “Educación y creación” en revista *nueva visión* 4, 1953; “Piet Mondrian” en revista *nueva visión* 9, 1957; Bill, M.; Maldonado, T.; Gomringer, E.: “La Escuela Superior de Ulm” en revista *nueva visión* 7, 1955.

Argentina, *The New Vision* fue incluido en 1956 como bibliografía básica de la asignatura Visión y se tradujo al castellano en 1963 por la editorial *Infinito*.

En todas estas publicaciones se mencionó directa o tangencial las nociones de construcción, forma y espacio en un sentido “concreto”, es decir, desde la autorreferencialidad de la disciplina en relación a sus materiales específicos para la invención y la prescindencia de elementos externos a la obra (Liernur, 2008, p. 255). Dichos recursos trasladados del Arte Concreto a la arquitectura estaban presentes en el Anexo y previamente en la Feria de América. Allí, Jannello y Clusellas ensayaron el lenguaje miesiano e invitaron a Tomás Maldonado para que diseñe la señalética y el emblema gráfico de la Feria. Bill, Mies y Moholy también hicieron alusión a lo autotélico en el sentido de definir sus producciones desde los medios específicos de la disciplina, con estrategias que se fundaron en la economía de recursos, la subrayada referencia a la geometría y el interés por las estructuras metálicas.

La construcción de la forma

En el diseño del AMNBA lo transitorio otorgó primacía a lo constructivo, siendo la respuesta estructural más adecuada aquella que consideró el montaje rápido y la disponibilidad de materiales producidos por la industria local. El sistema estructural utilizado para su construcción coincidió con el momento de creación de novedosos sistemas de unión en seco con bulones, planchuelas y perfiles metálicos que se incorporaron –entre otros ámbitos– en las exposiciones temporarias de la época.

La manera en que las pequeñas secciones de columnas metálicas llegaban al piso mostró un modo de conexión tentacular con la tierra que destruyó la tradicional idea de basamento y también acentuó la condición de esqueleto modular ritmado que conducía las fuerzas y organizaba conceptualmente la forma. Más allá del cálculo y el material, importó la manera en que se relacionaban racionalmente las partes en un sentido generativo, como lo planteaban los artistas concretos en torno a la idea de invención. Esta se concebía como una operación controlable que apuntaba a la producción de objetos en sí mismos, que no remitían a otra realidad más que a la suya propia. La invención se definía como:

“[...] 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. La ‘invención’ trataba principalmente con relaciones de elementos, relaciones entre planos, líneas y colores [...] Se trataba de una noción que ponía el acento, efectivamente, más en el proceso de formación que en el objeto final, cuya visualización quedaba en última instancia indeterminada, abierta.” (Crispiani, 1997, p. 64)

Las reglas constructivas que definieron las relaciones entre los distintos elementos del AMNBA fueron la repetición modular de la estructura; el ritmo y variación de llenos, vacíos e intermedios; el rigor neutro y geométrico de la grilla y, finalmente, el tema gráfico y la textura para la envolvente.

En arquitectura, ser “concreto” “debería traducirse en el reconocimiento de que la construcción sería asimismo materia acumulada con destino a una finalidad muy precisa y, desde el punto de vista figurativo, no mucho más que un conjunto de planos y líneas.” (Liernur, 2001, p. 290) En el caso de análisis, las líneas correspondían a las vigas y columnas que conformaban el esqueleto estructural y la materia acumulada configuraba volumétricamente la forma del edificio a través de la envolvente.

El medio de sostén elegido daba cuenta de una amplia superación del sistema murario tradicional que fue reemplazado por un armazón de montantes y vigas metálicas que resolvieron en sí, y en forma independiente respecto a otras dimensiones del edificio, la función portante. El volumen y la forma fueron definidos por una envolvente que permitió configurar un espacio de límites ópticos y físicos indeterminados para favorecer la continuidad entre el exterior y el interior.

El orden geométrico y la depuración de elementos vincularon sutilmente al AMNBA con el edificio existente que había remodelado Bustillo, y delinearon la implantación del pabellón en relación a este y a la Av. Figueroa Alcorta. El ritmo de los elementos estructurales, reducidos a simples líneas verticales, definió las relaciones proporcionales entre las distintas partes y niveles y resonó en el diseño de los paneles vidriados. La extensa prolongación longitudinal de la fachada principal motivó el extrañamiento del observador, aunque, en contraste con la rígida modulación estructural, presentó una variación de las envolventes cuyos materiales se dispusieron en relación

a la actividad que contenían. Así, las carpinterías de aluminio correspondían al sector del hall principal y bar, los paneles de hormigón alveolar coincidían con el microcine o auditorio, y las persianas metálicas de protección solar pertenecían a la sala de exposiciones del primer piso. En esta operación resuenan las recomendaciones expuestas por Mies van der Rohe en *“La belleza es la luz de la verdad”* (1938, p. 26):

“Examinaremos una después de otra las funciones de un edificio y las utilizaremos como base para la construcción. Así como queremos darnos cuenta de los materiales y aprender a comprender sus funciones, de la misma manera debemos familiarizarnos con los factores psicológicos y espirituales de nuestro tiempo.”

El vínculo entre forma y función fue desarrollado por Maldonado (1955) como un planteo más dinámico de relaciones, menos mecanicista que el que había propuesto a fines del siglo XIX Sullivan a través del aforismo “la forma sigue a la función”. Así, en el AMNBA forma y función no se relacionaban de un modo lineal, sucesivo y continuo, sino paralelo, simultáneo y discontinuo desde el sistema de sostén repetitivo, la envolvente que daba forma y el espacio dinámico interior. La forma se definió en este caso según lo desarrollado por Max Bill “[...] como el resultado de la cooperación de la materia y de la función en vistas de la belleza y la perfección” (Cit. en Maldonado, 1955, p. 9)

Jannello, al presentar la asignatura Visión IV (1960) enumeró como factores condicionantes de la forma arquitectónica no solo la función sino los materiales, los sistemas constructivos y el sitio. Según este programa, la expresión de la función se daría a través del empleo de los materiales y el sistema de sostén, otorgando significado estético a la obra. En cuanto al tema del espacio, prefirió abordarlo a través de tensiones entre virtualidad y realidad, abierto y cerrado, externo o interno, unidad y articulación.

“[...] podríamos decir que para ellos [Jannello y Williams] la racionalidad era importante no en tanto ‘sistema’ sino en tanto ‘método’. [...] Así, más allá de otros objetos o edificios que proyectó en los años siguientes, la carrera de Jannello estaría más y más orientada hacia la búsqueda de bases objetivas para la creación de la forma arquitectónica.” (Liernur, 2008, p. 230-231)



Figura 3. El espacio semicubierto en planta baja delimitado virtualmente por las columnas que llegan de forma tentacular al suelo.

El método formal desarrollado por Jannello en esos años, que derivó hacia 1968 en la primera cátedra del mundo de semiología de la arquitectura, sobrepasó los límites de lo que se denominaba habitualmente metodología para pretender transformarse en una suerte de ciencia autónoma. Esta tenía por objeto superar criterios de igualdad o adición –propios de la tradición compositiva– favoreciendo la unión dinámica y concreta entre construcción, forma y espacio más allá de toda correlación con otros elementos externos a la arquitectura como programa, representación o criterios definidos por la filosofía del arte. Algunos indicios de este abandono de la idea de composición, unidad, equilibrio y estabilidad se registran en AMNBA en la búsqueda de la meta oscura y superadora de la “construcción” de la forma.

La construcción se refería a un proceso intelectual de invención y sintaxis de la forma, a la ideación de elementos a partir de los cuales se establecían leyes de organización desde distintas variables como el ritmo, la distancia, el soporte y el contraste. La composición, por otro lado, se vinculaba a un sistema académico de organización de

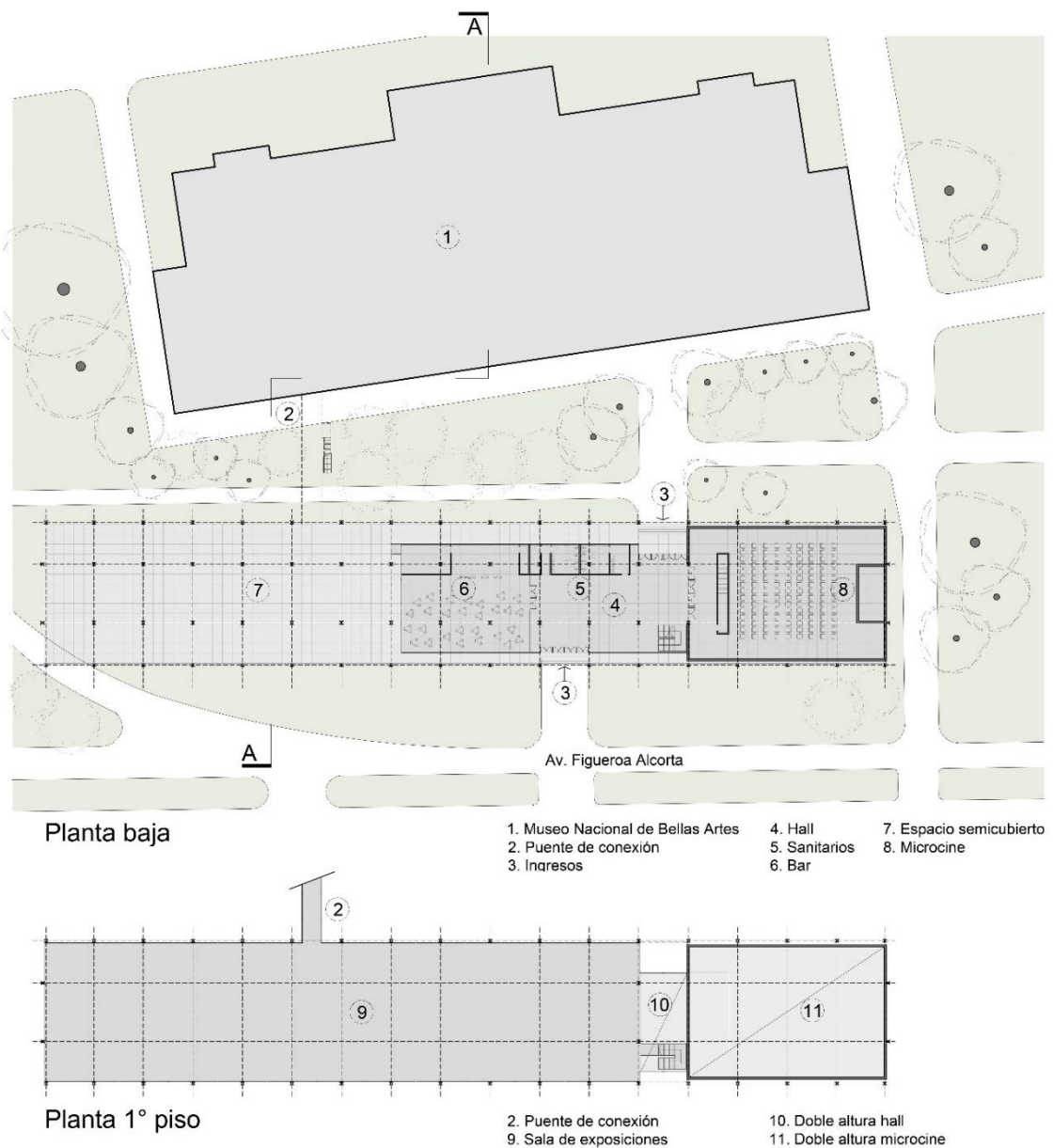


Figura 4. Planta baja y primer piso

piezas de acuerdo a normas que había fijado el canon clásico (tales como proporción y jerarquía), las que tendían a constituir un orden cerrado.

La noción de forma aludía no a lo percibido sino a la lógica que la ordenaba y definía, en la cual los elementos constructivos “concretos” delineaban la sustancia específica. Mies vuelve a resonar, en este caso a través de sus “*Aforismos sobre Forma y Arquitectura*” (1926, p. 29): “Rehusamos problemas de forma, solo admitimos problemas de construcción. La forma no es la finalidad de nuestro trabajo, sino solamente el resultado.” Las lógicas dominantes del sistema de sostén elegido fueron el principio generativo y organizativo de la forma del AMNBA. Fueron la razón interna en relación a la cual se definieron los elementos que la compusieron. También materializaron la tectónica de lo liviano y garantizaron la insubordinación modular en relación al conjunto.

La forma comenzó a construirse a partir de la repetición de un sistema porticado metálico, que contaba con puntos rígidos en los nudos de encuentro y los apoyos. La viga principal era un reticulado simple y las columnas del pórtico estaban compuestas por dos perfiles enfrentados unidos por platabandas horizontales. Se trataba de un sistema estructural prefabricado en taller, que permitía colgar módulos o bloques del pórtico y facilitaba la flexibilidad en los niveles inferiores en función de la modulación establecida. Estas unidades modulares estructurales se presentaban sin subordinación entre sí y generaban una progresión expansiva definida por la exactitud geométrica, y la reducción y ligereza de los materiales.

La envolvente se constituyó como otro de los elementos principales en la construcción formal del Anexo, y se caracterizó por el valor que adquiría al contener materialmente las fuerzas en equilibrio, orquestar los llenos y vacíos, y crear volúmenes sin peso aparente y sin otra determinación externa más allá de la funcional mencionada anteriormente. En la configuración de la envolvente adquirió sentido la idea de *faktura*:

“La factura es el arte y la apariencia, el impacto sensorialmente perceptible (el efecto) del proceso de trabajo, el cual aparece con cada procesamiento en el material, también en la superficie del material alterado externamente (epidermis, artificial). Esta influencia externa puede ser tanto elemental (a través de la influencia de la naturaleza), así como mecánicamente, por ejemplo, con una máquina, etc.”⁴ (Moholy-Nagy, 1929, p. 33)

La *faktura* era la condición orgánica del material procesado o la nueva condición de su apariencia. Implicaba todo el proceso en fábrica a través del cual se convertía en objeto: fundido, colado, torneado, etc. Es una palabra que se utilizó para demostrar la superación moderna de lo artesanal, borrando todas las marcas humanas para que el objeto demuestre que fue hecho a máquina. Fue un intento de expresar el mero modo de producción industrial, de subrayar que la revolución tecnológica había llegado, aunque en el fondo era parcial e incompleta. En tal sentido, la estructura del Anexo expresó su condición de producción mecánica – superadora de lo artesanal– a través de la característica superficial de sus elementos laminados y de los elementos de conexión que eludían la soldadura y preferían el montaje en seco de piezas individuales unidas por tornillos, platabandas y bulones para favorecer su desarmado.

⁴ faktur: faktur ist die art und erscheinung, der sinnlich wahrnehmbare niederschlag (die einwirkung) des werkprozesses, der sich bei jeder bearbeitung am material, zeigt, also die oberfläche des von außen her veränderten materials (epidermis, künstlich), diese äußere einwirkung kann sowohl elementar (durch natureinfluß), als auch mechanisch, z. b. durch maschine usw. erfolgen. La traducción es del autor en base a lo desarrollado en Moholy-Nagy, L. (2008). *La nueva visión*. Buenos Aires: Infinito, p. 41.

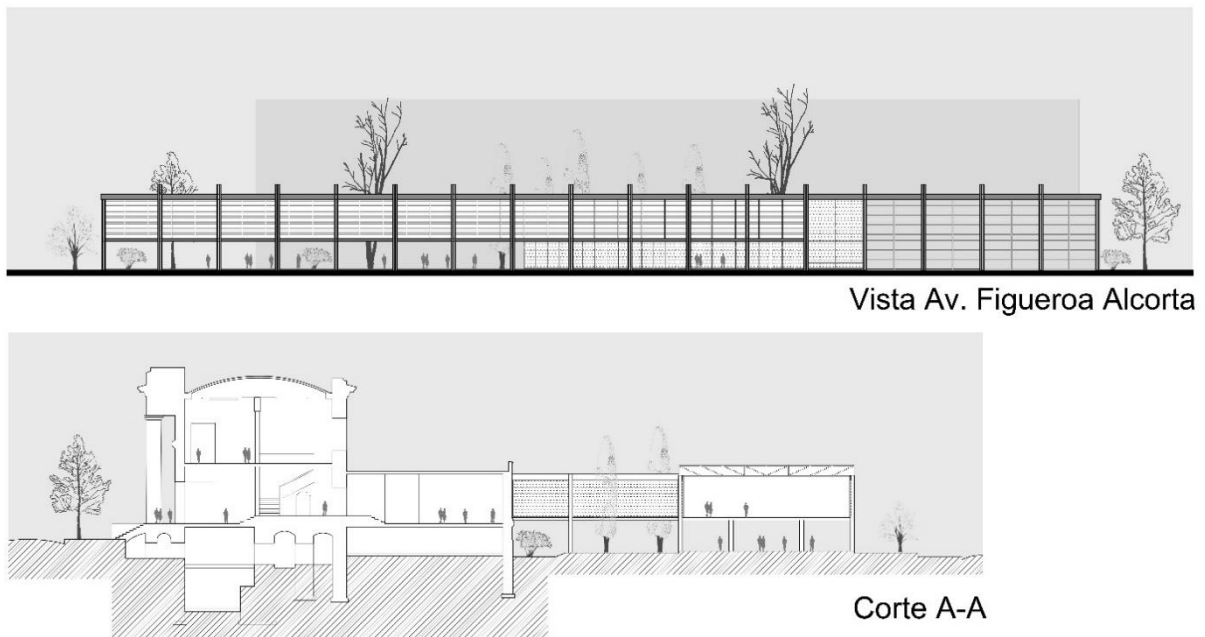


Figura 5. Vista sobre av. Figueroa Alcorta y corte por el MNBA y su Anexo.

Envolvente de ritmos superpuestos

La envolvente del AMNBA contribuyó a definir forma y encerrar espacio gracias a la independencia y disgregación de los elementos que la componían respecto al sistema de sostén. Las carpinterías livianas de aluminio favorecieron la transparencia y continuidad visual entre el espacio interior y el exterior, y también garantizaron el ingreso franco de luz natural que, al mismo tiempo, debilitó su presencia. Pero su cualidad más destacada era la de conformar una grilla abstracta a través de sus parantes horizontales y verticales que le otorgaron un sustento material tan sutil que adquirió un carácter gráfico. La grilla se transfiguró mediante un patrón que se repetía y que marcaba un ritmo diverso y distinto a los ritmos que presentaban –en otras zonas del edificio– las placas de hormigón y las persianas metálicas.

El ritmo puede definirse como el registro del movimiento generador de una forma desde la trayectoria regular de sus elementos (puntos, líneas, planos) aumentando su intensidad por la repetición. Permite sintetizar la percepción de los edificios como contrapunto de horizontales y verticales, que se registra con una notación inspirada en la musical (Rigotti, 2011, p. 27). La configuración de intervalos variables fue uno de los elementos distintivos del Arte Concreto que destacó Bill junto con “[...] la producción de campos de energía, con la ayuda del color y la creación de ciertos ritmos, que no se podrían engendrar de otra manera.” (Cit. en Maldonado, 1955, p. 10)



Figura 6. Los paneles de hormigón alveolar que envuelven el microcine hacen del tratamiento superficial, referido a encofrados metálicos y prefabricación, un elemento expresivo de su fакtura y tienen un ritmo que se contrapone al de la estructura.

En el AMNBA, el ritmo principal configurante de la forma se generó a partir del uso repetitivo de un módulo estructural interdependiente del siguiente en tanto compartían una medida en común de seis metros que definía el compás. Constituyó una especie de bajo continuo, una medida de referencia, respecto a la cual se definieron variaciones: doce módulos en primer piso correspondían a la sala de exposiciones, un módulo en doble altura al sector del hall, cinco módulos en planta baja al bar y cuatro módulos estructurales completos al microcine.

El ritmo también se definió a través de las relaciones entre partes, por ejemplo, en un módulo estructural entraban dos y medio módulos de cortinas metálicas, cinco módulos de carpinterías o dos módulos de

placas de hormigón alveolar. A su vez, cada módulo de carpinterías estaba dividido por dos particiones horizontales siguiendo un ritmo vertical de dos módulos y medio en la parte superior dibujando así una grilla gráfica color aluminio en el sector de la planta baja. Otro ritmo se compuso con las aberturas de la sala del primer piso, algunas fijas y una cada dos se abría hacia el interior en su parte superior.

La repetición con variaciones en intensidad, y el contrapunto entre horizontales y verticales, fueron los temas principales tanto en las carpinterías de aluminio como en las otras dos envolventes del AMNBA. Cada una de ellas poseía una medida, un ritmo y un color expresivos de la normalización y sistematización en su prefabricación en taller que a través de su *faktura* aludían a un quiebre en los modos de producción del edificio, ya no artesanal sino tendiente a la industrialización.

El volumen prismático que contenía la sala de exposiciones del primer piso parecía suspendido en el aire al definirse independientemente de la estructura metálica de sostén, mediante una trama envolvente continua y variable de cortinas móviles horizontales. Estas tenían un ritmo diferente respecto al de las carpinterías y se caracterizaron por cinco filas verticales que eran el resultado de la división que generó el sistema de accionamiento que unía las láminas horizontales. Fueron la oportunidad para introducir un ritmo disonante: los tres módulos centrales eran equivalentes entre sí y los dos de los extremos eran la mitad de ellos.

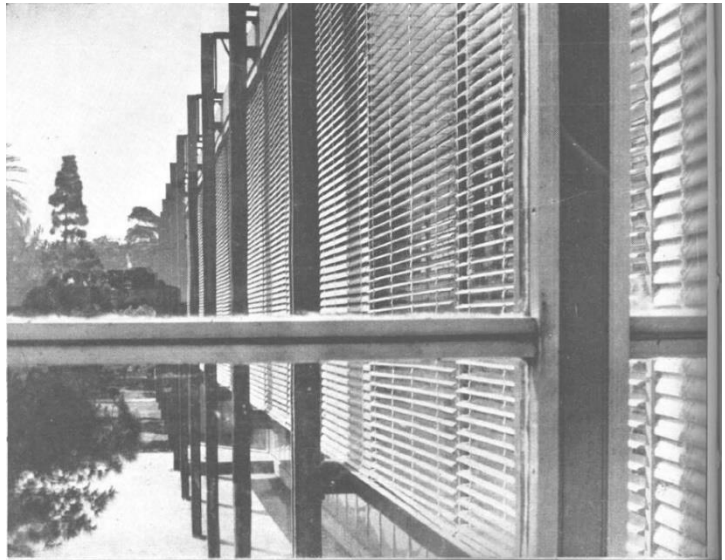


Figura 7. Ritmos superpuestos: elementos lineales estructurales, grilla de las cortinas metálicas y textura de las carpinterías de aluminio.

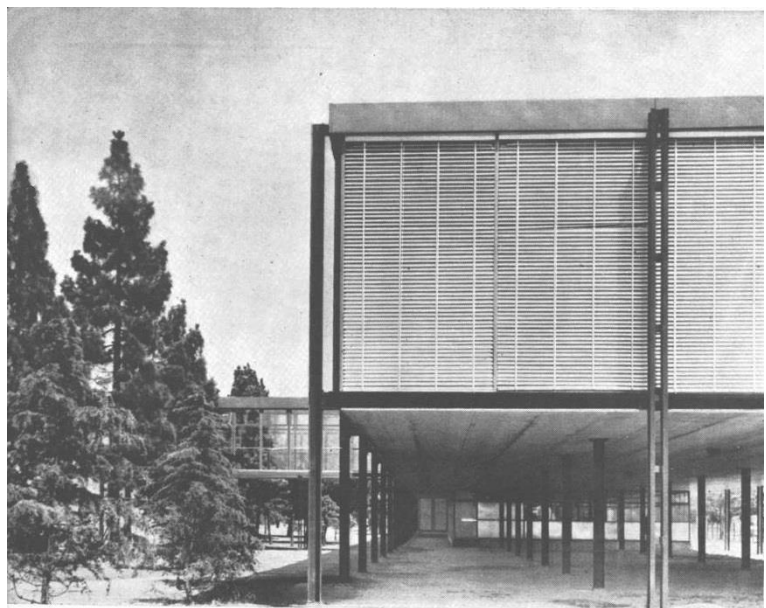


Figura 8. Las protecciones exteriores dan forma al volumen del primer piso y parecen continuar en el cielorraso de la galería semicubierta de planta baja.

Las características superficiales de las persianas del Anexo eran la lisura y el brillo metálico. La repetición del mismo elemento lineal en sentido horizontal, que rotaba de acuerdo a las necesidades de ingreso o protección solar, se contraponía a la dirección vertical de las cuatro guías que facilitaban su funcionamiento. A través de estas tramas de elementos, todos metálicos, extruidos a máquina y facturados en forma mecánica en fábrica, se generó una textura que coincidió con la definición propuesta por Jannello en “*La textura como fenómeno visual*”, un cuaderno de la asignatura Visión de la FAU-UBA publicado en 1961:

“La textura es un fenómeno perceptivo que se funda en la existencia de pequeños elementos que yuxtapuestos en conjuntos, componen identidades (que pueden ser lineales, superficiales o volumétricas). [...] Para que la heterogeneidad estimulante resulte percibida como textura, se deben cumplir ciertas condiciones de regularidad. Las pequeñas unidades pueden presentarse como verdaderas unidades independientes: elementos distintos y sin continuidad; o bien como protuberancias o hundimientos en un conjunto continuo. Algunos ejemplos son: la superficie de un papel de lija, una chapa perforada, una cortina metálica, un collar de cuentas, la superficie rugosa de un revoque grueso pintado con espesa capa de pintura, o una chapa metálica ondulada de las que se emplean habitualmente en los techos.” (Jannello, 1961, p. 2 y 3)

El volumen que envolvía la sala de exposiciones del primer piso se terminó de construir gracias al uso de la textura aportada por los paneles de termofol que se utilizaron en el cielorraso y cuya textura mantenía una similitud visual con la de las cortinas. El termofol estaba conformado por una serie de elementos lineales horizontales que se repetían unos seguidos de otros. Al igual que las cortinas, el termofol mostró de manera elocuente el proceso de elaboración que le dio origen, relacionado con el sistema industrializado de rápido montaje y ejecución.

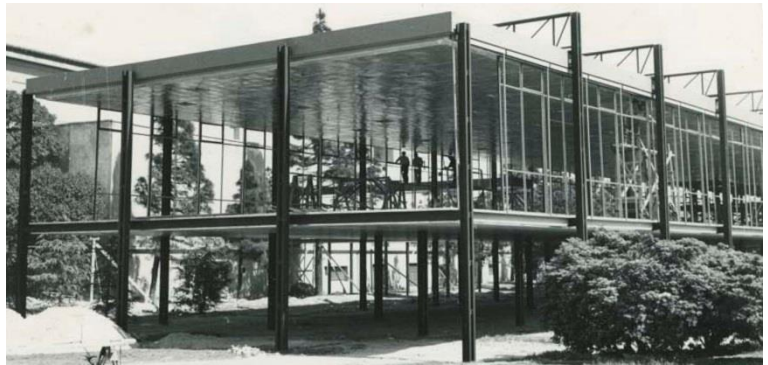


Figura 9. Montaje de la estructura y carpinterías metálicas previo a la colocación de las cortinas.

Los paneles de hormigón alveolar que envolvían el espacio del microcine o auditorio proponían otro ritmo y otras texturas para construir la forma. El ritmo estaba definido a partir de los elementos verticales y horizontales que se rehundían para sostener los paneles. Las texturas se originaron en función del aspecto superficial del hormigón y de la repetición del mismo elemento, en este caso el panel prefabricado. Nuevamente una dirección se contraponía con otra: la vertical de la grilla que los sostenía con la horizontal de las placas que se repetían como si estuvieran apiladas. Las mismas presentaban, a su vez, una dirección que contrastaba con el ritmo principal de las columnas verticales de la estructura metálica de sostén.

Hacia un espacio dinámico

El recinto principal del Anexo, la sala de exposiciones del primer piso, se presentaba como un espacio continuo y dinámico apenas desviado por paneles que podían variar su disposición según los requerimientos de cada muestra. Estos paneles definían, con levedad, porciones de espacio que se revelaban al espectador con variaciones de acuerdo al momento del día o de la obra de arte que se exponía. Eran células espaciales que interactuaban entre sí de acuerdo a sus direcciones y tensiones y que interpretaban la definición de espacio dinámico de Moholy:

“[...] lo interior y lo exterior, lo superior y lo inferior; se funden en una sola unidad. Las aberturas y los límites, las perforaciones y las superficies móviles, llevan la periferia al centro y desplazan el centro hacia afuera. Una fluctuación constante, hacia el costado y hacia arriba, radiante, multilateral, anuncia que el

hombre se ha posesionado –hasta donde se lo permiten su capacidad y sus concepciones humanas– del imponderable, invisible y, sin embargo, omnipresente espacio.” (Moholy-Nagy, 2008, p. 108)

Para construir una gramática, es decir, una sistematización de los elementos de la expresión y de sus relaciones para conformar un lenguaje visual nuevo que permitiría escribir un mensaje objetivo, Moholy-Nagy tenía en cuenta que la creación y recepción de la obra moderna acontecían a partir del pasaje del espacio sensorial motriz⁵ al espacio abstracto, y del espacio estático al dinámico. Fue un intento de expresar a través del arte las nuevas condiciones en que se produciría la experiencia metropolitana atravesada por los innovadores medios de transporte y producción. Ello podría representarse y tener su punto culminante a través de una nueva arquitectura, la que tendría la misión de intensificar la percepción del espacio dinámico y producir un corrimiento de la experiencia del espacio corpóreo antropocéntrico a un espacio continuo. El mismo se definió como campo de fuerzas en donde interactuaban elementos formales que se interpenetraban en distintas direcciones.

“La creación espacial es la creación de relaciones de posición de cuerpos (volúmenes). En base al análisis del volumen podemos comprender los cuerpos, ya sean grandes o minúsculos, en sus mínimas extensiones: delgadas láminas, varas, barras, alambres; y aun como relaciones entre límites, terminaciones y aberturas. La definición debe, naturalmente, ser comprobada por los medios por los cuales se capta el espacio, es decir, por la experiencia sensorial. [...] El espacio se conoce en primer lugar por el sentido de la visión.” (Moholy-Nagy, 2008, p. 95)

Forma y espacio se vincularon estrechamente, sin jerarquías ni preeminencias, de manera recíproca, a través del aparato perceptivo de la visión, en coincidencia con las propuestas de Bill en *“Forma, función, belleza”*: “Distinguimos con el nombre de FORMA [mayúsculas originales] cuanto podemos ver en el espacio.” (1955, p. 118)

La idea de desarrollar una “nueva visión” suponía –para Moholy y para el proyecto cultural “concreto”– no solo una tarea de educación para la percepción de la forma y el espacio, sino también una reformulación de las artes visuales para que se insertaran en la transformación del mundo, un nuevo mundo donde las imágenes visuales era más importantes que la palabra escrita. Las distintas disciplinas artísticas alcanzaban este

dinamismo espacial a través de la disposición de elementos móviles que representaban materialmente los campos de fuerza y proponían la experiencia de un espacio expandido a partir de la disolución de sus límites. Esto sucedía tanto en las esculturas alámbricas continuas de Enio Iommi como en los cuadros de algunos miembros de la Asociación Arte Concreto-Invención expuestos en el salón del primer piso del Anexo.

Conquistado el espacio expandido como una realidad, una experiencia y un medio de expresión, emergía la necesidad de recurrir a ciertos materiales para su concreción: la luz y el movimiento. En arquitectura, la configuración de este espacio expandido y dinámico suponía una secuencia abierta de recintos que, como células,



Figura 10. La sala de exposiciones del primer piso presenta un espacio dinámico por la disposición de los paneles suspendidos y el ingreso de luz.

⁵ Este concepto de espacio hace referencia a los desarrollos propuestos por Auguste Schmarsow respecto a la idea de *Raum* como la esencia de la creación arquitectónica que se reconoce a partir del cuerpo en movimiento. Véase Schmarsow, Auguste (1893) *The essence of Architectural Creation* reproducido en VV.AA. (1994) *Empathy, Form and Space. Problems in German Aesthetics*. Santa Mónica: Getty Center.

fluctuaban en sentido horizontal y vertical, es decir, que la creación espacial era un entretejido de las partes del espacio, ancladas en relaciones claramente definidas que se extendían en múltiples direcciones en un oscilante juego de fuerzas (Moholy-Nagy, 2008).

Ante la dificultad de encontrar ejemplos de creación espacial abstracta y dinámica en obras de arquitectura de ese tiempo, Moholy-Nagy los buscó en el teatro, el cine y algunos pabellones de exposición. Se trataba de programas cuyas directrices proyectuales eran el movimiento, la luz y la temporalidad efímera lo cual los acercaban al marco programático del AMNBA. Allí, el espacio se movía en las direcciones que trazaba el hall de ingreso en doble altura y el sector del bar que mantenía una relación directa y continua con la sala de exposiciones del primer piso y el espacio semicubierto exterior. Uno de los límites de este espacio eran las delgadas líneas verticales que se correspondían con la estructura de sostén y dibujaban un volumen virtual. También se constituía como un límite el filo del entepiso, cuyo cielorraso de termofol permitía que el espacio discurriera en sentido vertical gracias a la similitud de texturas entre el cielorraso y las persianas metálicas de protección.

El espacio interior estaba envuelto por el cielorraso cuadrículado, por las carpinterías metálicas ritmadas y por el piso que, en algunos momentos del día, recibía la sombra de las carpinterías metálicas. A través de los reflejos y transparencia –en y a través del vidrio– el espacio interior parecía continuar y moverse en dirección al exterior.

La luz, al ingresar de forma directa a través de las carpinterías de aluminio –que cierran el puente de conexión, el hall y la sala de exposiciones– colaboraba en la configuración y dinamismo del espacio interior. La luz también se filtraba formando una trama horizontal gracias a los cerramientos móviles metálicos. Definiendo áreas de luz y sombras cambiantes, dibujando grillas como proyecciones de la estructura y de los montantes de las aberturas que variaban permanentemente según el paso de las horas, el espacio interior del AMNBA recuerda a algunas fotografías con tramas de Moholy-Nagy.

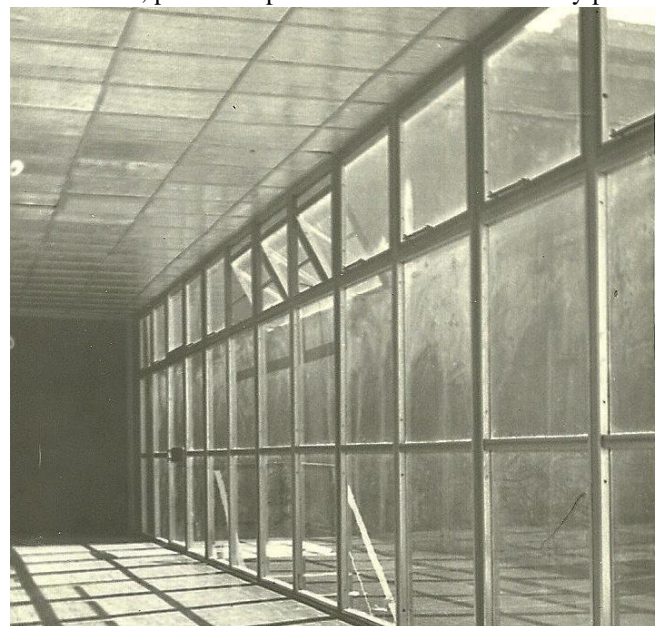


Figura 11. El espacio interior envuelto por grillas que aparecen en el cielorraso, en las carpinterías y en las sombras que se proyectan en el piso.

El inicio de un método autotélico

Los desarrollos teóricos propuestos en torno a las nociones de construcción, forma y espacio han sido operativos para analizar el AMNBA. La idea de construcción de la forma desde las lógicas autotélicas del Arte Concreto, traducidas a la arquitectura a partir de los desarrollos de Bill, Mies y Moholy, brindaron una aproximación al tema del diseño desvinculado de las lógicas compositivas academicistas. El ritmo, la repetición, la medida, la grilla, el contraste, la *faktura* y la textura son recursos que reemplazaron parcialmente antiguos preceptos de simetría, armonía y proporción vinculados a las ideas de orden cerrado, composición y tectónica tradicionales. Importaba el proceso de invención que daba origen a la forma y al espacio, tanto en el plano intelectual y generativo como en el material y tangible.

La participación de Jannello en la asignatura Visión desde 1956 marcó el inicio de la propuesta de un nuevo método integral de diseño que luego habría de vincularse con los sistemas de comunicación visual de la forma desde sus propias leyes, culminando en el campo de la Semiótica hacia 1968. Visión pretendía modificar la enseñanza del proyecto a partir de temas perceptivos y visuales de la forma y el espacio mediante ejercicios similares a los

desarrollados en la Bauhaus teniendo como principal fuente de referencia la obra *The New Vision* de Moholy-Nagy.

Son claros los vínculos del pensamiento de Jannello con los de Moholy, Bill y Mies. Estos formaron parte de la búsqueda de un arte autofundado, concentrado en sus propios materiales y lógicas, donde la perfección de las formas nuevas creadas parecía ser un fin en sí mismo (Liernur, 2008, p. 255). Lo mismo sucede en el Anexo. La forma surgió desde el mismo edificio: tanto su estructura y envolvente realizadas con materiales de la industria local de la época, como el espacio definido en torno al tema expositivo, respondieron a su condición nata de ser un pabellón para la cultura, en franco contraste con el cercano MNBA.

Una última reflexión atañe al carácter temporal del Anexo. Su representación efímera y la celeridad requerida para su construcción colaboraron en reforzar la idea de una operación liviana, suspendida en el espacio, ajena a toda noción de solidez que se asociaba a la estabilidad, durabilidad y permanencia. El espacio dinámico y expansivo usufructuó el gesto y la experiencia efímera de una feria, celebratoria de la modernidad, y cargada de implicancias de futuro, desarrollo, progreso y transformación. No sólo estaban permitidas las innovaciones –liberadas de consecuencias– sino que todos los atributos de una nueva experiencia espacial y de un proceso de generación formal definido por nuevas variables se veían agigantadas por la solidez, convencionalismo y adhesión al canon clásico corporizados tanto por el edificio del MNBA como por la Facultad de Derecho.

Referencias bibliográficas

- Bill, M. (1955). Forma, función, belleza. En Maldonado, T. (1955). *Max Bill*. Buenos Aires: Nueva Visión, p. 118-119.
- Carvajal, G. (2005). *Diseño como poética. El pensamiento de César Jannello*. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes.
- Crispiani, A. (1997). Belleza e Invención. En *Revista Block n° 1 Belleza*, Buenos Aires: UTDT, pp. 61-70. <https://hdiunlp.files.wordpress.com/2011/09/crispiani-belleza-e-invencion1.pdf>
- Deambrosis, F. (2011). *Nuevas visiones: revistas, editoriales, arquitectura y arte en la Argentina de los años cincuenta*. Buenos Aires: Infinito.
- Devalle, V. (2018). Iniciativas dispersas pero entramadas. Visión en arquitectura y diseño. En *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores del Arte (CAIA) n°12*. Buenos Aires: CAIA, pp. 98-107. http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=307&vol=12
- Iglesia, R. (2019). Un futuro maquetado, la feria del sesquicentenario argentino. En Quiroga, W. (Ed.). *Ideas materiales: arte y diseño argentino en la década del 60' Susy Aczel [et. al.]*. Buenos Aires: IDA-MALBA, p.13-31.
- Jannello, C. (1960). *Visión IV. Programa teórico del curso*. Buenos Aires: FAU-UBA.
- Jannello, C. (1961). *La textura como fenómeno visual*. Buenos Aires: FAU-UBA.
- Jannello, C. (1962). Informe referente a la labor desarrollada al frente de la oficina de arquitectura y planeamiento de la exposición feria. En *Revista de Arquitectura n° 379-380, enero 1962*. Buenos Aires: SCA, p. 71.
- Liernur, J. F. (2001). *Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad*. Buenos Aires: FNA.
- Liernur, J. F. (2008). *Trazas de futuro. Episodios de la cultura arquitectónica de la modernidad en América Latina*. Santa Fe: UNL.

- Maldonado, T. (1955). *Max Bill*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Mies van der Rohe, L. (1926) Aforismos sobre Forma y Arquitectura” en Bill, M. (1956). *Mies van der Rohe*. Buenos Aires: Infinito, p. 29.
- Mies van der Rohe, L. (1938) “La belleza es la luz de la verdad. En Bill, M. (1956). *Mies van der Rohe*. Buenos Aires: Infinito, p. 23-28.
- Moholy-Nagy, L. (1929). *Von material zu Architektur*. Munich: Albert Langen Verlag. https://monoskop.org/images/a/a7/Moholy-Nagy_Laszlo_Von_Material_zu_Architektur_1929.pdf
- Moholy-Nagy, L. (2008). *La nueva visión*. Buenos Aires: Infinito.
- Rigotti, A. M. (2011). Moisei Guinzburg: fundar el estilo contemporáneo. En Rigotti, A. M. y Pampinella, S. (Comp.). *Materiales de la Arquitectura moderna. Cuatro libros*. Rosario: A&P ediciones, p. 22-69. <https://rephip.unr.edu.ar/handle/2133/2642>
- Saulquin, S. (2019). Aceleración y nuevas formas de vida en los 60. En Quiroga, W. (Ed.). *Ideas materiales: arte y diseño argentino en la década del 60' Susy Aczel [et. al.]*. Buenos Aires: IDA-MALBA, pp. 91-113.
- Vallejos, G. (2004). Jannello, César. En Liernur, J. F. y Aliata, F. (Comp.). *Diccionario de Arquitectura en la Argentina estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*. Buenos Aires: AGEA, tomo i-n, p. 29-30. <http://www.iaa.fadu.uba.ar/?p=11590&page=5>

Referencias de imágenes

Figuras 1, 6, 7 y 8:

Revista Nuestra Arquitectura n° 378 mayo 1961, Buenos Aires: Editorial Contemporánea, p. 25-28.

Figuras 2:

Revista nueva visión n° 4 1953, Buenos Aires: Nueva Visión editorial, p. 19.

Figuras 4:

- Planta baja y primer piso: redibujo del autor en base a los planos presentados en *Revista Nuestra Arquitectura n° 378, mayo 1961*. Buenos Aires: Contemporánea, p. 25.

Figuras 5:

- Corte: redibujo del autor en base al corte presentado en *Revista Summa. Colección temática Arquitectura para la cultura I, Museos n° 1/83, mayo 1983*, Buenos Aires: Ediciones Summa SA, p. 21.
- Vista sobre Av. Figueroa Alcorta: dibujo del autor en base a las plantas, el corte y la observación de las imágenes.

Figuras 3, 10 y 11:

Archivo personal arq. Jorge Gómez Alais.

Figura 9

Archivo de originales FADEU-PUC, recuperado en Cola, R. (2016). *La aldea concreta: César Jannello y los pabellones para la Feria de América, una aproximación a los métodos* (tesis inédita de magíster en Arquitectura). Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile.