

# Dos episodios de intercambio entre la Hochschule für Gestaltung y la Escuela de Arquitectura de Valparaíso, Chile: 1957-1965

Two episodes of exchange between the Hochschule für Gestaltung and the Valparaíso School of Architecture, Chile: 1957-1965

Recibido: diciembre 2024

Aceptado: noviembre 2025

Magdalena Dardel Coronado<sup>1</sup>

Valentina Flores Aros<sup>2</sup>

## Resumen

Este artículo revisa dos episodios de intercambio entre la HfG de Ulm (Alemania) y la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso (Chile) entre 1957 y 1965, a partir de viajes de Valparaíso a Ulm, cuya relevancia es posible de identificar desde enfoques teóricos que reivindiquen la importancia de lugares considerados no centrales en la historia del arte y la arquitectura.

A partir una revisión de fuentes del periodo, se describe a la Escuela de Valparaíso como un enclave moderno en Latinoamérica, considerando su sistema de enseñanza y propuesta arquitectónica. Luego, se analizan dos viajes clave: el del profesor Francisco Méndez (1957) y el del exalumno Eduardo Vargas (1957-1958). A partir de los conceptos de vanguardias simultáneas de Andrea Giunta, giro espacial de Piotr Piotrowski y arte de retorno de Antonio Marrero, se argumenta que estos viajes generaron un intercambio recíproco que permitió nutrir a sus protagonistas en nuevas formas de pensar la modernidad local en Valparaíso. Por lo tanto, el marco teórico sugerido permite evidenciar cómo se producen las vinculaciones entre ambas instituciones no como un dato anecdótico, sino como factor relevante para la maduración de la propuesta porteña.

## Abstract

This article reviews two episodes of exchange between the HfG in Ulm (Germany) and the School of Architecture at the Catholic University of Valparaíso (Chile) between 1957 and 1965, based on trips from Valparaíso to Ulm, whose relevance can be identified from theoretical approaches that vindicate the importance of places considered non-central in the history of art and architecture.

Based on a review of sources from the period, the Valparaíso School is described as a modern enclave in Latin America, considering its teaching system and architectural proposal. Two key trips are then analyzed: that of Professor Francisco Méndez (1957) and that of former student Eduardo Vargas (1957-1958). Based on Andrea Giunta's concepts of simultaneous avant-gardes, Piotr Piotrowski's spatial turn, and Antonio Marrero's art of return, it is argued that these trips generated a reciprocal exchange that allowed their protagonists to be nourished by new ways of thinking about local modernity in Valparaíso. Therefore, the suggested theoretical framework allows us to highlight how the links between both institutions are produced, not as anecdotal information, but as a relevant factor in the maturation of the Valparaíso proposal.

<sup>1</sup> Nacionalidad: chilena; adscripción institucional: Departamento de Artes Integradas, Universidad de Playa Ancha, Chile; Doctora en Historia del Arte por la Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín, Argentina; email: magdalena.dardel@upla.cl; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9105-4789>

<sup>2</sup> Nacionalidad: chilena; adscripción institucional: Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile; Magíster (c) en Historia, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile; email: valeflores.aros@gmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-9492-8968>

**Palabras Clave:**

arte de retorno; giro espacial; vanguardias simultáneas

**Keywords:**

return art; spatial turn; simultaneous avant-gardes

**Introducción: la escuela de Arquitectura de Valparaíso como enclave de la arquitectura moderna chilena**

A inicios de 1952 un grupo de arquitectos santiaguinos, liderados por Alberto Cruz Covarrubias (1917-2013), se integraron a la Universidad Católica de Valparaíso como académicos. Ingresaron a un cuerpo docente preexistente, aunque en crisis, que estaba buscando estrategias para renovarse. En este contexto, propusieron un modelo propio de desarrollo experimental que se plasmó en la creación del Instituto de Arquitectura de Valparaíso, que fue entendido como un núcleo de investigación complementario a la labor académica de la Escuela, historiográficamente llamada EAV<sup>3</sup>. A través de él, el grupo quiso instalar un enclave regional, chileno y latinoamericano de la arquitectura moderna y su enseñanza, con un marcado carácter territorial y situado en la ciudad puerto.

La agenda llevada a cabo por el Instituto de Arquitectura de Valparaíso durante sus primeros años da cuenta de un modelo particular que propuso una modernidad con enfoque situado, tomando una posición propia y local frente al movimiento internacional. Desde este punto de vista, el proyecto colectivo *Radical Pedagogies* (Colomina et al., 2022) lo ha considerado parte de un sistema de pedagogías radicales para la enseñanza de la arquitectura durante el siglo XX, caracterizado por una propuesta que se basa en el entendimiento del entorno.

Valorar una escuela pequeña y regional que, desde Sudamérica, estaba pensando la arquitectura moderna y su enseñanza es también reconocer los posibles vínculos, implícitos o

explícitos, que pudo haber establecido con otros espacios educativos e investigativos centrados en la reflexión sobre el arte, la arquitectura, el diseño y el urbanismo modernos.

El reconocimiento de estas redes posibilita, de acuerdo con las ideas que desarrollaremos en este artículo, al menos dos aspectos fundamentales. Primero, permite reconocer que el caso de la EAV se puede comprender de acuerdo con la noción de vanguardias simultáneas articulada por Andrea Giunta. Esta sugiere que hay ejercicios que “no alcanzan la centralidad de las vanguardias europeas para analizar poéticas que no se explican tan solo desde lo mezclado, sino desde la experiencia fundante de vivir en ciudades con culturas distintas” (Giunta, 2020, p. 17). Este concepto permite repensar la articulación de núcleos artísticos e instalar historiográficamente situaciones que, como la de Valparaíso, se podrían haber entendido como periféricas. Consideramos que pensar estos casos locales, de acuerdo con sus dinámicas propias e influidas tanto por sus factores contextuales como por las escenas artísticas y culturales internacionales, puede entregar nuevas luces para valorar el arte regional, ya no desde el eco del centro, sino que respecto a su propia originalidad.

Este enfoque se vincula con la idea desarrollada por el historiador del arte Piotr Piotrowski sobre la necesidad de pensar la disciplina en base a criterios espaciales, también denominados horizontales. Esto implica comprender que “no existe una sola historia del arte de la periferia, existen tantas como existen periferias” (Piotrowski, 2018). No es trabajo de este artículo discutir sobre las dimensiones teóricas de los conceptos de marginalidad, periferia o simultaneidad aplicados a la historia del arte. Sí

<sup>3</sup> El término Instituto de Arquitectura de Valparaíso fue utilizado por sus propios miembros desde 1952 y, al menos, hasta 1957. La historiografía, en cambio, ha privilegiado el apelativo Escuela de Arquitectura de Valparaíso (EAV) para referirse, indistintamente, a la dimensión investigativa y a la pedagógica. Esta acepción puede llevar a confusiones al pensar que la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso comenzó en 1952 o bien reducir sus miembros únicamente a los que llegaron desde Santiago. Sin entrar en este debate, utilizaremos el término historiográfico consolidado. Para el periodo abordado, por lo tanto, es posible referirse a Instituto y Escuela como equivalentes, el primero dedicado a la investigación y el segundo a la docencia, siendo liderados por el mismo colectivo.

nos interesa, en cambio, como objetivo principal de este trabajo, sugerir una lectura de las fuentes que nos permite revisar cómo los análisis de Giunta y Piotrowski pueden articular un modelo capaz de valorar ejercicios locales, situados y específicos, en diálogo con otros casos que, como la Escuela de Ulm, ocupan un lugar canónico en la historiografía del arte moderno.

En esta línea, es relevante considerar que para Piotrowski, “los artistas de la vanguardia internacional no percibían la escena artística en una perspectiva vertical. Para los dadaístas, Bucarest o Tokio tenían tanta importancia como Berlín o Zúrich. Es la historia del arte la que ha elaborado un discurso jerarquizante, «vertical», que organiza la geografía artística en torno de centros y de periferias” (Piotrowski, 2018). Volviendo al caso que nos ocupa, sugerimos que plantear la existencia de un diálogo durante la década de 1950 entre dos instituciones, una metropolitana, europea y canónica, frente a una local, sudamericana y emergente, implica reconocer que estas caracterizaciones son, ante todo, construcciones historiográficas. Las fuentes del periodo, a las que referiremos más adelante, dan cuenta más bien de un intercambio horizontal que de una relación verticalizada.

Segundo, y concatenado con lo anterior, el reconocimiento de estos vínculos posibilita pensar esta Escuela dentro una trama investigativa y creativa moderna, aspecto en el que aún la historiografía no ha profundizado. De hecho, los estudios se han concentrado en reconocer la originalidad de la propuesta porteña, enfocándose en la novedad de sus ejercicios (Correa & Jolly, 2018; Pendleton-Jullian, s. f.; Pérez, 1993, 2007; Pérez & Pérez de Arce, 2003) y sugiriendo lecturas a partir de paralelismos con otros contextos (Andermann, 2018; Crispiani, 2011; Lagnado, 2010).

Un proceso previo de transferencia vinculado a la tradición Bauhaus en Chile, particularmente intenso entre las décadas de 1930 y 1950, es documentado por David Maulén (2015). En este periodo, señala la relevancia de figuras tan diversas como Carlos Isamitt o Tibor Weiner. Según el autor estas influencias se concretaron en transferencias directas y formales, expresadas en la incorporación de docentes formados en la Bauhaus y reorganizaciones curriculares en Santiago. Sin embargo, lo ocurrido en la década posterior -que aquí presentamos en Valparaíso- tiene un carácter más recíproco y menos

verticalizado, al manifestarse a través de viajes, correspondencias y circulación de ideas entre instituciones. Es decir, Santiago recibe y adapta el modelo Bauhaus, como plantea Maulén, pero posteriormente Valparaíso, y en particular la EAV, dialoga y transforma este modelo apropiándose de parte de su propuesta.

En este sentido, las fuentes revisadas, seleccionadas a partir de criterios de pertinencia histórica y autoría directa de actores involucrados en los intercambios EAV-Ulm, dan cuenta de prácticas, discursos o intenciones vinculadas con la construcción de un proyecto moderno específico y situado. Su lectura, en base a la propuesta teórica que se desarrollará a continuación, abre la posibilidad de comprender estos intercambios no como transferencias unidireccionales, sino como procesos complejos que contribuyen a reconfigurar la narrativa centro-periferia en la modernidad latinoamericana.

### Intercambios institucionales

Dentro de esa amplia red de intercambios posibles, este artículo se interesa por identificar las relaciones que se construyeron entre la EAV y la HfG de Ulm a partir de dos episodios concretos. Más allá de las coincidencias cronológicas, disciplinares y estéticas entre ambos modelos pedagógicos, y también teniendo en cuenta sus diferencias, sostendemos que ambas Escuelas tuvieron una breve pero interesante relación institucional entre 1955 y 1958, cuyos efectos, como explicaremos más adelante, se proyectaron hasta 1965.

A partir de la revisión de fuentes, es posible reconocer una correspondencia entre Valparaíso y Ulm, que se manifestó en dos intercambios que nos parecen relevantes. Primero, la visita que, como profesor de la Escuela de Arquitectura de Valparaíso, realizó el arquitecto Francisco Méndez Labbé (1922-2021) entre 1955 y 1956. Segundo, la estadía de Eduardo Vargas Herrera (1933-1996), arquitecto titulado en la EAV 1957, como estudiante en Ulm durante el periodo 1957-1958. Planteamos que, desde puntos de vista diferentes, ambos episodios fueron relevantes en cuanto permiten dar cuenta de un intercambio institucional internacional y horizontal, en línea con el giro espacial propuesto por Piotrowski.

Además, nos parece factible comprender esta relación desde el concepto de arte de retorno, el que, según los historiadores del arte Antonio

Marrero y Fernando Guzmán, es el “conjunto de procesos y fenómenos artísticos y culturales que, plasmados en la circulación de obras, modelos, ideas y artistas fueron vehículo de transferencia en el campo del arte y la cultura entre América Latina, las islas Canarias y el continente europeo” (Marrero & Guzmán, 2022, p. 7). El arte de retorno implica un intercambio constante dentro de la red que forman las instituciones artísticas. En este contexto, si bien algunas pueden ser más influyentes o relevantes que otras, el traspaso de influencias y diálogos no son unilaterales. Siguiendo a Piotrowski, “se pueden percibir muchas más cosas hallándose en los márgenes” (2018).

Cuando Méndez y Vargas, en condiciones y circunstancias muy diversas entre sí, viajaron a Ulm, no solamente observaron un modelo pedagógico y disciplinar innovador que veían como referente. Como muestran las fuentes del periodo, ambos trasladados implicaron también dar a conocer estrategias y propuestas desarrolladas por el modelo arquitectónico y pedagógico de Valparaíso, lo que permite leer estas vinculaciones desde las nociones de simultaneidad y horizontalidad. Bajo el modelo del arte de retorno, al volver las/los artistas viajeros/as, lo hacen con ideas renovadas que influyen en su manera de pensar y hacer en su contexto original (Marrero & Guzmán, 2022, pp. 9-15).

Los referentes teóricos recién expuestos permiten leer los viajes de Valparaíso hacia Ulm como un diálogo que trasciende la clásica visión centro-periferia en la historia del arte. Por el contrario, sugieren que experiencias de este tipo contribuyen a comprender la configuración de la modernidad latinoamericana y a construir un relato teórica y metodológicamente actualizado sobre las formas en que pequeñas escuelas locales concibieron su relación con Europa. En particular, el análisis de las fuentes escritas producidas en el contexto estudiado muestra que es posible reconocer en ellas un valor poco visibilizado hasta ahora, relacionado con las estrategias mediante las cuales instituciones como la EAV buscaron insertarse en el escenario internacional.

### Valparaíso – Ulm

Para el viaje de ida, la principal fuente es la carpeta “Labor del Instituto de Arquitectura”, que se describirá en las próximas líneas. El documento es explícito en evidenciar el posicionamiento desde

la EAV hacia la HfG, dando cuenta cómo hicieron circular su intención de inscribir su trabajo en un escenario más amplio. Su autor, Francisco Méndez Labbé, es también el protagonista de este viaje.

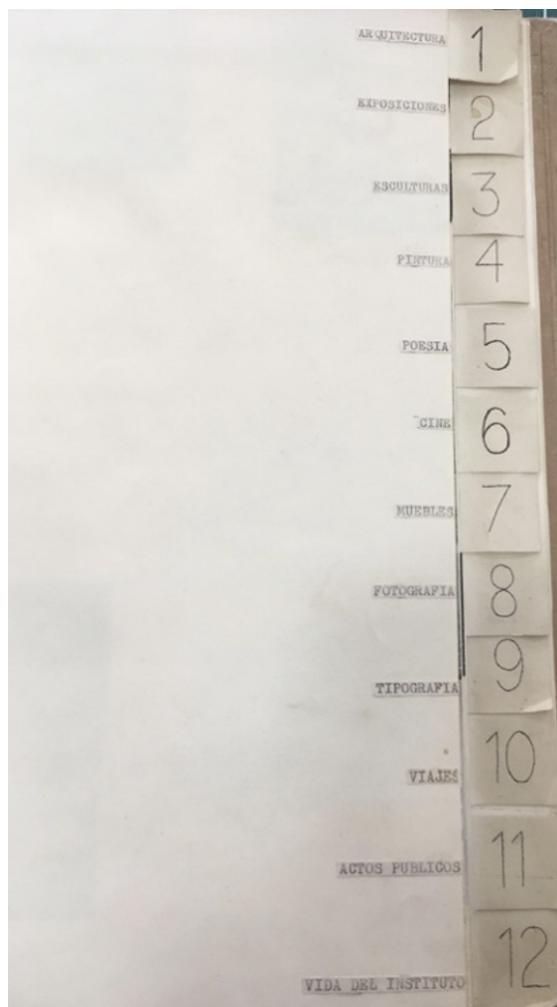
Méndez se tituló como arquitecto de la Universidad Católica de Chile a finales de la década de 1940 y se integró desde entonces al grupo interdisciplinario que luego se trasladó a Valparaíso consolidando la EAV. Este colectivo se entendió a sí mismo como parte de un entramado mayor de carácter internacional, y desarrolló diversas estrategias para visibilizar esta inscripción.

Consideramos oportuno mirar la visita de Francisco Méndez a Ulm no solamente desde su dimensión institucional o disciplinar, lo que, sin duda alguna, fue, sino que además desde la retroalimentación producida en ese viaje. En su rol de embajador de la EAV, Méndez pudo darse a conocer y dejar en evidencia otras interpretaciones posibles del modelo modernista que, en este caso, se estaban desarrollando en los márgenes de occidente.

Para comprender esta relación, es necesario revisar los orígenes del contacto entre la Escuela de Arquitectura de Valparaíso y la HfG de Ulm. El primer antecedente es el vínculo establecido por Miguel Eyquem, también parte del grupo que emigró desde Santiago a Valparaíso en el contexto de la renovación de la EAV, quien conoció a Max Bill en un viaje de estudios que realizó entre 1953 y 1954. Para entonces, Bill ya había fundado y ejercía como rector de la HfG.

Aunque las fuentes no detallan en qué contexto se encontraron, la reunión fue en Suiza. Esto se señala en la ya mencionada carpeta “Labor del Instituto de Arquitectura”, que sintetiza el quehacer del grupo en los ámbitos no docentes para el periodo 1952 a 1957. El documento incluye diversas fuentes, como textos breves, recortes, dibujos y fotografías que sintetizan proyectos arquitectónicos, expositivos, interdisciplinarios y cotidianos. Un apartado especialmente interesante es el de viajes, donde se enumeran todos, dentro y fuera del país, realizados por miembros del Instituto. Cuando viene al caso, se les vincula con alguno de los otros apartados (por ejemplo, una presentación que Godofredo Iommi realizó en la Universidad de Buenos Aires también aparece en Actos públicos).

**Figura 1. Índice de Carpeta “Labor del Instituto de Arquitectura, Francisco Méndez Labbé, 1958**



*En ella se ven los ítems abordados por el documento: arquitectura, exposiciones, esculturas, pintura, poesía, cine, muebles, fotografía, tipografía, viajes, actos públicos y vida del Instituto*

*Fuente: Archivo Histórico José Vial Armstrong*

De acuerdo con la propuesta de este artículo, esta fuente cumple un rol esencial en, a lo menos, dos aspectos. Primero, ofrece un listado detallado de todos los viajes que hicieron los miembros del Instituto, constituyéndose en la fuente primaria más completa para su estudio. Segundo, demuestra que, para esta etapa, el Instituto entendió los viajes como un aspecto determinante de su quehacer.

Volviendo al viaje de Eyquem, el documento indica que, durante su encuentro con Max Bill, el arquitecto chileno “le entrega [a Bill] carpeta sobre exposiciones de artistas concretos efectuadas por el Instituto. Copias de estas carpetas son entregadas al pintor Munari en Milán y a la revista *L'Architecture d'Aujourd'hui* de París” (Méndez, 1957).

La cita alude a dos exhibiciones organizadas por el Instituto. La primera es la Exposición de Pintores y Escultores Concretos Argentinos<sup>4</sup> -actividad inaugural del colectivo- y que incluyó obras de Claudio Girola, Enio Iommi, Alfredo Hlito y Tomás Maldonado. La muestra se presentó entre octubre y noviembre de 1952 en Viña del Mar y Santiago (Crispiani, 2011, p. 221). La historiografía ha reconocido en esta muestra un ejercicio fundacional en la llegada del arte concreto a Chile (Castillo, 2017; Crispiani, 2011; Rossi, 2016) y, en este mismo sentido, debe entenderse como uno de los primeros hitos que permiten visualizar la intención de internacionalización de la EAV, buscando relacionarse con el consolidado circuito del arte concreto rioplatense (Borja-Villel & Pérez-Barreiro, 2013; García, 2005, 2010b, 2011, 2016).

**Figura 2. Exposición Pintores y Escultores Concretos Argentinos, Hotel Miramar, Viña del Mar, 1952**



*Fuente: Archivo Histórico José Vial Armstrong*

Aunque bastante menos referida, en agosto de 1953 se llevó a cabo la Exposición de Pintores Concretos Italianos, con obras del Movimiento por el Arte Concreto de Milán. Al igual que la primera, esta muestra buscó inscribir a la EAV

<sup>4</sup> Este es el nombre con el que figura en la carpeta de registro de las actividades de la Escuela durante 1952-1957, en la sección “Exposiciones”. Alejandro Crispiani la denominó “Primera exposición de arte concreto”.

en el sistema del arte concreto internacional a la vez que consolidarse como un enclave latinoamericano, ya que, además de Viña del Mar, la exposición también se presentó en Buenos Aires (Rossi, 2016, p. 110). El hecho de que Eyquem le haya obsequiado esta carpeta a Max Bill, a Bruno Munari -de quien había obras en la muestra de 1953- y a la redacción de la influyente publicación *L'Architecture d'Aujourd'hui* dan cuenta del interés del grupo por darse a conocer dentro del escenario del arte concreto europeo.

Para Eyquem, los viajes realizados por integrantes del colectivo durante las décadas de 1950 y 1960 tenían como objetivo “ponerse en contacto con los originales” (Torrent, 2002). Si bien esta referencia podría ser únicamente interpretada desde la admiración, como si el viaje desde Chile implicara acercarse a aquello que era ajeno y lejano, proponemos que detrás del “ponerse en contacto” hay una intención vincular. Este registro evidencia la convicción de la Escuela, de que era posible, desde Valparaíso, contribuir a pensar y construir una modernidad compleja, actuando como uno de los muchos afluentes que la nutren.

En esta línea, para Piotrowski, “como en todas partes por fuera de los centros del arte moderno, o sea, implícitamente de Occidente, también en América del Sur se vio nacer una mezcla de estilos artísticos”, lo que, sin embargo, implica un desafío historiográfico, ya que “su encabalgamiento perturba el orden «natural», es decir, occidental de la cronología históricocartística” (Piotrowski, 2018).

La intención de “contactar” a los referentes de los centros del arte moderno fue parte de la búsqueda de la EAV durante el periodo que aquí abordamos, lo que, puede ser leído, simultáneamente, desde una estrategia de inserción como de admiración. Este objetivo continuó con el viaje que, entre los años 1955 y 1956, Francisco Méndez realizó a Europa. De acuerdo con lo registrado en “Labor del Instituto de Arquitectura”, en esa ocasión el arquitecto chileno tuvo contacto con Picasso en Cannes. Como obsequio, le entregó una carpeta sobre la exposición que el Instituto hizo en 1954 con obras del artista español (Méndez, 1957).

Las carpetas que tanto Méndez como Eyquem repartieron a distintos agentes culturales en sus viajes a Europa eran ejemplares únicos de gran formato realizados a mano por los miembros

del Instituto e incluían fotografías, textos y recortes de los temas tratados. Podemos conocer esta información porque “Labor del Instituto de Arquitectura” se piensa en estos mismos términos, permitiendo acercarnos al diseño de las que se llevaron de regalo. De momento, no conocemos fuentes que indiquen si las carpetas se hacían pensando en destinatarios específicos previamente definidos o esto se resolvía en el transcurso del viaje, pero sí podemos reconocer que la importancia que le otorgaron a este medio como estrategia de registro y de difusión.

En el mismo viaje, Méndez “visita la Escuela Superior de Diseño en Ulm, conoce a su director Max Bill, a sus profesores Wondemberge-Gildewart, Tomás Maldonado, sostiene una conversación en mesa redonda con alumnos de este plantel”. (Méndez, 1957) Tal como la reunión que había tenido Eyquem con Bill dos años antes, la visita y mesa redonda de la cual participó Méndez entregan claves que permiten reconocer el interés por fomentar un intercambio entre ambas instituciones.

Los antecedentes de este encuentro son aún más tempranos que el viaje de Eyquem. El escultor Claudio Girola, que había estado en contacto con el Instituto desde sus orígenes, se integró a este, de manera definitiva, en 1954. Previamente, había desarrollado una importante trayectoria en el núcleo del arte concreto rioplatense, firmando, junto a Jorge Brito, Alfredo Hlito y Tomás Maldonado el Manifiesto de Cuatro Jóvenes (1942) y formando parte de la Asociación de Arte Concreto – Invención (1945) (García, 2011).

En el marco del viaje de Méndez, la EAV reactivó estas relaciones al encontrarse con parte del cuerpo docente de Ulm. Además de Bill y Maldonado, en la convocatoria participó también el arquitecto y pintor neoplásticista Friedrich Vordemberge-Gildewart. Es posible interpretar este hecho como una instancia en la que Méndez se inserta en un diálogo horizontal en un polo referencial de la modernidad europea, participando de manera activa con profesores y estudiantes.

Resulta oportuno pensar estas relaciones desde las nociones de horizontalidad y simultaneidad. Horizontalidad, en la medida en que las fuentes dan cuenta de un diálogo fluido que no puede únicamente entenderse desde la admiración o la copia. Simultaneidad, por su parte, dado que las propuestas arquitectónicas, artísticas y docentes

desarrolladas desde Valparaíso no pueden considerarse como atrasadas con relación a las europeas, sino que es necesario reconocer que tienen una temporalidad distinta, en la que los factores contextuales de la ciudad puerto ocupan un lugar determinante para comprender cómo se instala en ella la modernidad. La revisión los viajes de Eyquem y Méndez desde este enfoque historiográfico, evidencia cómo la EAV buscó darse a conocer en un contexto europeo de la posguerra, donde Ulm constituía un lugar referencial. Fue Eduardo Vargas Herrera, recién titulado de la EAV, quien hizo visible esta relación al viajar, en el periodo comprendido entre 1957 y 1958, a perfeccionarse a la HfG.

Vargas había conocido la propuesta de Bill y su Escuela con la conferencia “La arquitectura, el arquitecto y la sociedad”, ofrecida en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de São Paulo en 1953. Muy probablemente, Vargas conoció el texto a partir de la amplia difusión que recibió tras su publicación, en enero de 1954, en la Revista Habitat (García, 2010a). El documento se centra en lo que Bill definió como la dimensión social de la arquitectura, poniendo de relieve los errores que, a su juicio, estaba cometiendo por entonces la arquitectura moderna brasileña (Bill, 1955). El tono crítico, didáctico y aleccionador, podría haber servido de inspiración para Vargas e influir en su decisión de continuar sus estudios en Alemania. Al respecto, señaló en 1973:

“Recibí una beca DAAD para estudiar en la Hochschule für Gestaltung con Max Bill. Cuando llegué allí en octubre de 1957, Max Bill acababa de dejar su cargo como director y profesor. En Ulm, participé en el último curso preliminar que se impartió allí, lo cual fue una experiencia decisiva para mí. Recibí una metodología clara basada en la nueva investigación científica, que hasta el día de hoy influye en mi trabajo” (*Eduardo Vargas Herrera, s. f.*).

Las fuentes disponibles no permiten identificar si la EAV influyó en la gestión del viaje de su exalumno. De todos modos, es necesario tener en cuenta que Vargas se adentró a la arquitectura moderna tanto por su formación académica como por su padre, el arquitecto porteño Alfredo Vargas Stoller (1892-1979). Aunque poco estudiado, Stoller estuvo a cargo de la construcción del que fue, en su momento, el edificio más alto de Chile (Edificio de la Cooperativa Vitalicia en

Valparaíso, de 1946) y varias obras que se asocian al imaginario moderno de la ciudad puerto (De Nordenflycht, 2009).

Esta doble puerta de entrada hacia la arquitectura moderna instaló a Vargas Herrera en un buen pie para proseguir estudios en Alemania. Al respecto, cuando llevaba pocas semanas en Ulm le escribió una carta a su padre, fechada el 17 de octubre de 1957, que señala:

“Yo acá trabajo duro, pero con gran cariño y, sin vanidad, creo que soy uno de los que más rindo. Claro que yo les llevo seis años de Arquitectura y bastante estudio en nuestro taller. He gozado al ver que mi enfoque de la arquitectura no era errado, y aún la cultura que he adquirido no la tienen todos acá, sólo unos pocos (...)

Sin embargo, mis láminas han gustado mucho por la claridad del enfoque y la riqueza de problemas visuales, así he adquirido, silenciosamente, un gran respeto para mi persona y para mi país” (Vargas, 1958a)

Pese a su juventud, Eduardo Vargas da cuenta de una autopercepción como estudiante que está en sintonía con lo que, en años anteriores, habían manifestado sus propios profesores chilenos al entrar en contacto con la HfG. En su texto, señala su óptimo rendimiento en la institución alemana, el cual atribuye tanto a su formación en la Universidad Católica de Valparaíso como al trabajo con su padre. Además, se interesa por marcar una distancia respecto al resto del estudiantado, destacando una técnica (definida como “enfoque de la arquitectura”) y conocimiento (en el texto, “cultura”) que, según su propio testimonio, no eran frecuentes en Ulm. Finalmente, y gracias precisamente a la complejidad de su técnica, se refiere a cómo logró sobresalir entre sus compañeros/as. Por otro lado, su afirmación de haber adquirido un gran respeto “para mi país” implica reconocer también que la Escuela de Valparaíso no solamente tenía una presencia en la escena, sino que también tenía las herramientas para entenderse en horizontalidad con Ulm.

### Ulm – Valparaíso

En su artículo entre los intercambios entre Latinoamérica y la Escuela de Ulm, Verónica Devalle plantea que “los jóvenes estudiantes que llegaron a Ulm procedentes de América Latina no llegaron cual tabula rasa a un intenso proceso

formativo; llevaban con ellos una herencia que ya en Chile, Argentina, Uruguay y Brasil había demostrado un fecundo recorrido” (Devalle, 2016).

Los extractos de la correspondencia escrita por Vargas Herrera a su padre deja entrever cómo se fue integrando dentro del sistema de la HfG a través de las interacciones con sus pares desde un punto de vista formativo, pero también con sus profesores: “Maldonado es muy atento conmigo y me ha pedido que busque material chileno para una enciclopedia de arquitectura del siglo XX (...) está siempre preocupado por mí” (Vargas, 1958b).

El vínculo con Maldonado, sin duda, estaba atravesado por el contacto con Girola y también por la cercanía geográfica entre los países de origen de ambos. Es oportuno recordar que, para Maldonado, “en el campo del arte, la relación centro-periferia no ha sido unívoca sino biunívoca” (García, 2010b, p. 106), asignándole un alto grado de autonomía al arte no figurativo latinoamericano (García, 2010b, p. 108). Sin embargo, es necesario considerar también aspectos de desencuentro entre ambos latinoamericanos.

De hecho, la cita antes presentada de 1973 está recogida del currículo de Vargas, que continúa señalando que “el uso estéril y mecanicista de la teoría después de 1958 me llevó a abandonar la *Hochschule für Gestaltung*” (Eduardo Vargas Herrera, s. f.). Aparentemente, Vargas se referiría a los cambios que se produjeron en la HfG tras asumir Maldonado como rector, quien sucedió a Max Bill y se apartó de la idea, planteada por el suizo, de concebir esta Escuela como continuadora de la Bauhaus (Vega, 2019). El argentino consideraba esta idea

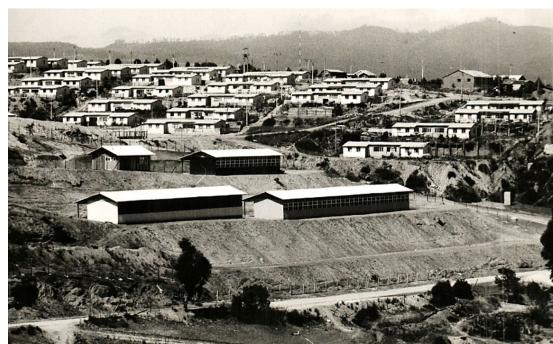
anacrónica (García, 2010b, p. 125) y comenzó una etapa definida por el carácter científico del diseño (Medina Warmburg, 2022). Este asunto, central para el estudio de la HfG, ha sido ampliamente revisado por la historiografía (Medina Warmburg, 2022; Spitz, 2002; Vega, 2019) y excede los alcances de este artículo, aunque nos entrega las pistas suficientes para contextualizar el escenario que conoció Vargas al instalarse en Alemania. Tras esta etapa, continuó sus procesos formativos, incluyendo una estadía de un trimestre en el taller de Max Bill durante 1959 (Eduardo Vargas Herrera, s. f.).

Al regresar de su estancia en Alemania, Vargas se incorporó a la oficina de arquitectura de su padre, donde se manifestó un desajuste entre dos modelos de entender la arquitectura. Esta tensión

probablemente contribuyó a que aceptara la oferta hecha por el sacerdote Cirilo Elton Álamos para trabajar en las nacientes Villas Cooperativas que, a inicios de la década de 1960 se desarrollaron en la parte alta de Valparaíso y Viña del Mar.

Si bien Vargas Stoller ya se había acercado al concepto de la arquitectura cooperativista, (De Nordenflycht, 2009) su hijo tuvo la opción de conocer un modelo distinto que funcionó como primer ejercicio para situar lo aprendido en Ulm, contribuyendo al desarrollo urbano de Valparaíso, al permitirle observar la periferia de la ciudad desde un punto de vista arquitectónico, distanciándose de su padre, eminentemente volcado hacia la arquitectura y planificación urbana del plan. Vargas Herrera adscribió un modelo de construcción de viviendas económicas y de altos estándares calidad a través de un método de cooperación colectiva. Su objetivo no solo era aumentar la superficie habitable de Valparaíso, sino que más bien disputar su centralidad clásica para ofrecer una centralidad periférica. La idea de Vargas Herrera era ofrecer un centro en el cerro, que permitiera a los habitantes de las Villas Cooperativas acceder a los servicios básicos en la otrora periferia de la ciudad. Proponía así una arquitectura racional aplicada con un criterio de escala humana que consideró la participación directa de las comunidades beneficiadas.

**Figura 3. Vista general de Cooperativa Hamburg (1960) y Escuela Básica (1967), 1968**



Fuente: Archivo de Hugo Lira (autoconstructor)

Eduardo Vargas Herrera cubrió horizontalmente la parte alta de Valparaíso, con viviendas sociales y equipamiento comunitario, planteando una manera inédita de hacer ciudad en esta región, pensada desde la vivienda social y aplicando aprendizajes de la reconstrucción de la Alemania de posguerra.

Si bien divergentes, los modelos del padre y del hijo son complementarios en la manera en que se instaló la modernidad arquitectónica en Valparaíso: por una parte, el padre, arquitecto de edificios icónicos del tradicional plan de la ciudad, y por otra, su hijo que se interesó por situar a las personas como esencia del habitar. Este enfoque da cuenta de enseñanzas transmitidas y de un primer modo de aplicar los aprendizajes de Ulm en Valparaíso, particularmente la visión de un racionalismo con un sentido social que Vargas Herrera ya había conocido, indirectamente, en el discurso de Bill en Brasil. Sobre las viviendas sociales, Vargas afirmó: “Los beneficios de las empresas son siempre elevados. El problema de la vivienda social no se puede solucionar de esta manera. el caso el interés puramente económico en quienes buscan alojamiento es altamente antisocial” (VV.AA., 1993, p. 49)

Estos cruces hacen posible aplicar las nociones de vanguardias simultáneas y arte de retorno desde un criterio de horizontalidad, que si bien dejan de manifiesto las herencias entre padre e hijo, se caracterizan, sobre todo, por la aplicación innovadora y situada de un modelo que Vargas ya había conocido en Alemania y que supo interpretar de acuerdo al contexto local, produciéndose así una manifestación práctica de los aprendizajes de Ulm en Valparaíso, considerando tanto sus particularidades como una ofrecer una interpretación crítica de los desafíos urbanos y arquitectónicos a los que se enfrentaba su ciudad natal.

### Conclusiones: otras derivas posibles

Para caracterizar su experiencia en las Villas Cooperativas, Vargas mencionó que “al trabajar estrechamente con los grupos para los que planeábamos y construíamos, nos dimos cuenta de que el problema de la vivienda a gran escala no se podía resolver simplemente ahorrando recursos mediante la repetición de tipos de casas idénticas” (*Eduardo Vargas Herrera*, s. f.). El arquitecto evidenció así su compromiso con este modelo de vivienda social, reinterpretando y adaptando, según la experiencia local y desde un trabajo con foco en lo colectivo, el aprendizaje que había comenzado en Ulm y que atravesó todo su desarrollo profesional (Universidad de Los Lagos, s. f.). La propuesta arquitectónica y luego pedagógica de Eduardo Vargas, entonces,

se planteó a partir de la valorización de lo local en conjunto a una determinante impronta social, idea que defendió desde su rol docente, al “intentar, desde la periferia, mirar localmente los problemas y plantearse, a largo plazo, inventar una arquitectura para esta región” (Arquitectura Ulagos, 1994). El trabajo Eduardo Vargas en las Villas Cooperativas, que debe entenderse, por lo tanto, a partir de los diversos antecedentes que incidieron en su formación arquitectónica. Por una parte, el encuentro con la modernidad tanto a través de su padre como de su proceso de aprendizaje en la Universidad Católica de Valparaíso (antes y después de la llegada del grupo liderado por Alberto Cruz). Por otro lado, el viaje a Ulm y los contactos que ahí estableció: el enfrentamiento al modelo de Maldonado frente al de Bill y, sobre todo, la posterior pasantía en el taller del suizo.

El largo debate historiográfico sobre los dos períodos de la escuela alemana y sus diferencias ya ha abordado cómo la dimensión social de la arquitectura fue un aspecto transversal durante la historia de la Escuela (Lindner & Hochschule für Gestaltung Ulm, 1991; Medina Warmburg, 2022; Moyano Miranda, 2016; Spitz, 2002; Vega, 2019). Cuando Vargas conoció este modelo lo incorporó de manera definitiva a su quehacer: por ejemplo, mucho más tardíamente, sugirió revisar ejemplos de su experiencia en Hannover que pudieran adaptarse localmente y así “pensar un sur nuevo” a partir de las particularidades del lugar (Arquitectura Ulagos, 1994). Este aspecto, en cuanto a uno de los intereses más transversales y relevantes de su trayectoria, es posible también identificar en su trabajo posterior a las Villas Cooperativas; su labor en el Ministerio de Vivienda como delegado zonal; su desempeño como profesor de arquitectura y planificación urbana en la Universidad de Chile sede Valparaíso; y el sello educativo que le brindó al Canal 4 UCV Televisión mientras fue su director dan pruebas de ello (*Eduardo Vargas Herrera*, s. f.).

Volviendo al periodo formativo de Eduardo Vargas en Alemania, su regreso a Valparaíso fue en 1960 y, desde entonces, mantuvo contacto con Bill hasta la muerte de este, en 1994. A la luz de las dimensiones de horizontalidad, simultaneidad y retorno que estructuran este artículo, es oportuno considerar como un último momento de vinculación entre Valparaíso y Ulm en 1965 cuando Vargas y Bill desarrollaron en coautoría el anteproyecto de Centro Comunal para el conjunto

de Villas Cooperativas que había impulsado en lo alto de Valparaíso (*Anteproyecto centro comunal 1965*, s. f.). Aunque no concretado, el modelo propuesto sintetizaba los aprendizajes de Vargas en Alemania, el legado de Vargas Stoller y el conocimiento de las particularidades de Valparaíso, a la luz de la dimensión social de la propuesta de Bill, que Vargas tenía en mente desde 1953 cuando conoció el ya mencionado discurso del suizo en Brasil. Fue en el anteproyecto del Centro Comunal para las Villas Cooperativas cuando el arquitecto porteño tuvo la oportunidad de revisar esa relación en un proyecto situado en Valparaíso, haciendo suya una propuesta que hoy es posible leer desde las ideas de horizontalidad, simultaneidad y retorno, en el específico contexto de la modernidad arquitectónica porteña.

Los viajes de los profesores Eyquem a Suiza y Méndez a Ulm, así como los contactos que establecieron ahí con Bill y otros artistas vinculados a la HfG, no pueden ser tomados únicamente como un “ponerse en contacto con los originales”, tal como ellos lo plantearon. Desde un análisis situado, es necesario superar ese criterio europeizante como única estrategia de interpretación de la historia del arte local. Por el contrario, sostenemos que los arquitectos chilenos que este trabajo aborda también tenían una propia originalidad. Proponemos, entonces, leer estos viajes como de ida y regreso en sentidos simultáneos y horizontales, que permitieron relaciones, aunque episódicas, específicas e influyentes en la medida en que los actores de la EAV pudieron tomar y traer aprendizajes desde Ulm a la escala local de Valparaíso, no desde la imitación sino desde la adaptación.

En un segundo momento, el estudiante Eduardo Vargas encarnó este intercambio. Estos episodios, entre otros, permitieron que la modernidad a pequeña escala desarrollada en Valparaíso pudiera incorporar elementos del panorama arquitectónico mundial, buscando inscribirse en él. Para Fernández (2006), la HfG fue la única institución que ofreció una respuesta operativa y concreta a los desafíos de la industrialización, de manera que el regreso de Eduardo Vargas a su ciudad natal en 1960 exige un traslado de modelos arquitectónicos, estéticos y sociales aprendidos en Ulm, que fueron puestos en diálogo con la influencia tanto de su padre

como de su formación inicial en la UCV. Este conjunto de vertientes, al integrarse, le permiten y a su vez le demandan pensar una arquitectura de manera situada y vanguardista.

Creemos posible, todavía, continuar indagando en la trascendencia de este intercambio a fin de estudiar cómo el diálogo episódico que aquí identificamos podría tener mayor alcance y permanencia. Particularmente interesante resulta el legado de Vargas como profesor y cómo logró instalar sus ideas en distintas universidades nacionales en las que se desempeñó. En 1966 fue llamado por la Universidad de Chile sede Valparaíso para ejercer el Taller de Arquitectura y Urbanismo, donde instaló el modelo denominado coloquialmente “Taller Vargas”. Durante su exilio en Alemania, recibió la orden de mérito y fue designado como profesor vitalicio en la Universidad de Hannover<sup>5</sup>, donde se desempeñó en el Instituto de Teoría de la Arquitectura. A su regreso a Chile, fue cofundador y director de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Los Lagos, en Osorno. Además, contribuyó a la creación de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Técnica Federico Santa María (que se inauguró poco después de su fallecimiento en enero de 1996). Además, su legado perduró en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Talca, fundada en 1998 y que incorporó parte de sus conceptos en el modelo de enseñanza.

Una segunda deriva posible para pensar la aplicación del arte de retorno desde un enfoque simultáneo, situado y horizontal entre Ulm y Valparaíso es posible investigar en la trayectoria de la artista Cornelia Vargas (nacida Cornelia Koch en 1933). Casada con Eduardo Vargas desde 1958, a quien conoció mientras ambos estudiaban en Ulm, trabajó en paralelo a su marido como diseñadora y arquitecta de las Villas Cooperativas. A la vez, se dedicó a la docencia, artes visuales y crianza. Su propuesta, interdisciplinaria y moderna, hace eco desde otra vereda de las nociones de simultaneidad de las vanguardias y arte de retorno a la vez que “nos permite volver sobre unas historias locales, las de Ulm y Valparaíso, que en sus escalas dan cuenta de un tipo de periferia local muy conectada con los grandes meta relatos de la modernidad” (De Nordenflycht, 2022).

<sup>5</sup> En el año 2020 se inauguró en Hannover la “Eduardo-Vargas-strasse”, calle donde se sitúa uno de los primeros conjuntos de viviendas de baja emisión de CO<sub>2</sub>, por parte de los arquitectos que fueron sus estudiantes en Alemania.

La potente influencia de Ulm en Latinoamérica ya ha sido revisada desde la enseñanza del diseño (Devalle, 2016; Vera, 2016). Sin embargo, el carácter interdisciplinario de la HfG implica también mirar hacia otras áreas posibles de diálogos, influencias e intercambios. En el caso del Valparaíso moderno, nos parece particularmente relevante continuar indagando en cómo se generaron y desarrollaron estrategias en las que desde la ciudad puerto vio de manera horizontal, situada y específica la relación con Ulm y otras escuelas modernas, que hoy es oportuno revisar desde una historiografía que reconozca la originalidad local. El análisis de estos intercambios permite matizar la narrativa tradicional centro-periferia, mostrando que escuelas locales como la EAV no solo recibieron modelos, sino que ejercieron una agencia activa en la construcción de alternativas modernas situadas. Desde este punto de vista, este estudio avanza al evidenciar cómo se generaron lecturas específicas que complejizan la circulación transcontinental de saberes a lo largo del siglo XX. **C**

### Referencias bibliográficas

- Andermann, J. (2018). *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Metales Pesados.
- Anteproyecto centro comunal 1965. (s. f.). Mapa abierto de Valparaíso. <https://mapa.valpo.net/content/anteproyecto-centro-comunal-1965>
- Arquitectura Ulagos (Director). (1994). *Nota Inicio Escuela de Arquitectura U. de Los Lagos 1994* [Video recording]. <https://www.youtube.com/watch?v=dVrBLg3KNAc&t=182s>
- Bill, M. (1955). *El arquitecto, la arquitectura y la sociedad*. 163.
- Borja-Villel, M. J., & Pérez-Barreiro, G. (2013). *La invención concreta: Colección Patricia Phelps de Cisneros reflexiones en torno a la abstracción geométrica latinoamericana y sus legados geometría, ilusión, diálogo, vibración, universalismo* [exposición, Madrid, Museo nacional Centro de arte Reina Sofía, 23 de enero-16 de septiembre de 2013]. Museo nacional Centro de arte Reina Sofía.
- Castillo, R. (2017). *La revolución de las formas. 60 años de arte abstracto en Chile* (Centro Cultural La Moneda).
- Colomina, B., G. Galán, I., Kotsioris, E., & Meister, A.-M. (2022). *Radical pedagogies* (Cambridge, Massachusetts-London, England). The MIT Press.
- Correa, J., & Jolly, V. (2018). *Amereida. La invención de un mar*. Polígrafa.
- Crispiani, A. (2011). *Objetos para transformar el mundo. Trayectorias del arte concreto-invención, Argentina y Chile, 1940-1970*. Universidad Nacional de Quilmes.
- De Nordenflycht, J. (2009, noviembre 18). *Valparaíso: Periferia dentro de la periferia*. 3er Seminario docomomo\_cl, Valparaíso. <http://icomoschile.blogspot.com/2009/11/valparaiso-periferia-dentro-de-la.html>
- De Nordenflycht, J. (2022, agosto 6). *Cornelia Vargas: Historias locales, de género y artes integradas*. Artishock. <https://artishockrevista.com/2022/08/06/cornelia-vargas-patricia-ready/>
- Devalle, V. (2016). América Latina, la otra sede de la HfG-Ulm. *RChD: Creación Y Pensamiento*, 1(1), 53-63.
- Eduardo Vargas Herrera. (s. f.). Mapa Abierto de Valparaíso. <https://mapa.valpo.net/content/eduardo-vargas-herrera>

- Fernández, S. (2006). The Origins of Design Education in Latin America: From the hfg in Ulm to Globalization. *Design Issues*, 22(1), 3-19. <https://doi.org/10.1162/074793606775247790>
- García, M. A. (2005). Entre la Argentina y Brasil. Episodios en la formación de una abstracción regional. En *Artes de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*. Paidós.
- García, M. A. (2010a). Tensiones entre tradición e innovación: Las críticas de Max Bill a la arquitectura moderna brasileña. *Concinnitas*, 1(16), 149-163.
- García, M. A. (2010b). *Tomás Maldonado en conversación con María Amalia García*. Fundación Cisneros.
- García, M. A. (2011). *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Siglo XXI.
- García, M. A. (2016). Hacia una historia del arte regional. Reflexiones en torno al comparativismo para el estudio de procesos culturales en Sudamérica. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 1(109), 11. <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2016.109.2576>
- Giunta, A. (2020). *Contra el canon. El arte contemporáneo en un mundo sin centro*. Siglo XXI.
- Lagnado, L. (Ed.). (2010). *Desvíos de la deriva. Experiencias, travesías y morfologías*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Lindinger, H. & Hochschule für Gestaltung Ulm (Eds.). (1991). *Ulm design: The morality of objects; Hochschule für Gestaltung Ulm, 1953 - 1968*. MIT Press.
- Marrero, A., & Guzmán, F. (Eds.). (2022). *Arte de retorno. Retroalimentación artística e historia cultural en el ámbito atlántico (siglos XVI-XIX)*. Akal.
- Maulen De Los Reyes, D. (2015). Tradiciones, traducciones y transferencias: Intercambios directos y reinterpretaciones de la HfG Bauhaus en Chile. *Revista de Arquitectura*, 19(28), 31. <https://doi.org/10.5354/0719-5427.2013.37081>
- Medina Warmburg, J. (2022). La HfG Ulm y Tomás Maldonado. De la «nueva Bauhaus» a la «universidad de los métodos». En *Pedagogías Bauhaus* (Eduardo Prieto y Salvador Guerrero (eds.)). Ediciones asimétricas.
- Méndez, F. (1957). *Labor del Instituto de Arquitectura*.
- Moyano Miranda, N. (2016). *Industria y diseño. Ideología de la Hochschule für Gestaltung Ulm 1953-1958*. Universitat Rovira i Virgili.
- Pendleton-Jullian, A. (s. f.). *The Road That Is Not a Road and the Open City, Ritoque, Chile*. The MIT Press.
- Pérez, F. (1993). The Valparaíso School. *The Harvard Architectural Review*, 9, 82-101.
- Pérez, F. (2007). Guillermo Jullian: Valparaíso y los años formativos. *Massilia: anuario de estudios lecorbusierianos*, 2007, 54-67.
- Pérez, F., & Pérez de Arce, R. (2003). *Valparaíso School. Open City Group*. Birkhäuser.
- Piotrowski, P. (2018). Del giro espacial o una historia horizontal del arte. *Boletín de Arte*, 18, e006. <https://doi.org/10.24215/23142502e006>
- Rossi, M. C. (2016). Redes latinoamericanas de arte constructivo. *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, 60, 103-125.
- Spitz, R. (2002). *hfg ulm: The view behind the foreground the political history of the Ulm School of Design, 1953-1968*. Axel Menges.
- Torrent, H. (Ed.). (2002). *La Escuela de Valparaíso y sus inicios. Una mirada a través de testimonios orales*. Concurso de Proyectos de Creación y Cultura Artística, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Universidad de Los Lagos. (s. f.). *Historia de la Carrera*. <https://arquitectura.ulagos.cl/index.php/historia-de-la-carrera/>
- Vargas, E. (1958a, enero 17). Carta de Eduardo Vargas Herrera a Alfredo Vargas Stoller. *Diario La Unión*.
- Vargas, E. (1958b, enero 18). Carta de Eduardo Vargas Herrera a Alfredo Vargas Stoller. *Diario La Unión*.
- Vega, E. (2019). *De Weimar a Ulm. Mito y realidad de la Bauhaus, 1919-1972*. Experimenta Editorial.
- Vera, R. (2016). Diseño y archivo: La experiencia de la HfG-Ulm. *RChD: creación y pensamiento*, 1(1), 10-11.
- VV.AA. (1993). *Prof. Eduardo Vargas, Architekt*. Institut fur Architektur and Planungstheorie.