

Helen Thomas

# Vier tuinen en drie huizen

Het werk van Luis Barragán, Max Cetto en Juan O'Gorman

## Four Gardens and Three Houses

On the Work of Luis Barragán, Max Cetto and Juan O'Gorman

The following discussion engages with two very different approaches to making dwelling places within a physically challenging landscape near Mexico City. Both exploited a relationship between the ground and the constructions made upon it through the setting out of gardens which defined the buildings' presence on their sites. Various means were used by the designers of these places to make connections to the material aspects of the landscape, and the symbolic meanings that these engendered within a Mexican artistic milieu. These devices ranged from the prosaic: the use of indigenous plants and materials local to the area, to highly intellectualised interpretations of the site's essential character; in one case through abstract means engaged with a timeless present and in the other through explicitly regional and nationalist narratives. Before encountering these opposing views of the same landscape approached seemingly with the same intention, to make a *Mexican* architecture, a description of their context will give an idea of the raw material to which they were reacting, and the eventual outcome of their efforts.

### Gardens at El Pedregal

Isolated outcrops of black volcanic rock litter the private gardens and public spaces of the southwestern suburbs of Mexico City. They are now strangely out of place amidst the clutter and intensity of a chaotically expanding city. These are the remnants of a once vast and lonely plain of lava that rose from the city's edge until its inundation in the second half of the twentieth century. An anti-thesis to the urban, this wasteland was an unhomey and dangerous place rife with revolutionaries and scorpions, but a compelling presence nevertheless. Called El Pedregal (the stony place), its original physical appearance responded to Edmund Burke's essential qualities of the sublime: a powerful aspect; uncertain boundaries; privation, vastness, and difficulty. Dating from the beginning of Romanticism, a fascination with the aesthetic and sublime possibilities of this wild and scaleless landscape, and the

In dit artikel wordt ingegaan op twee zeer uiteenlopende benaderingen van het bouwen van een woning in een onherbergzaam landschap in de buurt van Mexico City. In beide gevallen werd de relatie tussen het terrein en zijn bebouwing uitgebuit door tuinen aan te leggen die de huizen verbonden met de plaats waarop ze stonden. De ontwerpers van deze locaties hanteerden verschillende middelen om een relatie te leggen met de materiële aspecten van het landschap en de symbolische betekenis die deze binnen het Mexicaanse kunstenaarsmilieu hadden gekregen. Deze middelen varieerden van prozaïsche ingrepen – zoals het gebruik van inheemse planten en lokale materialen – tot intellectualistische interpretaties van het wezenlijke karakter van de locatie. In het ene geval gebeurde dit via abstracte middelen die met een tijdloos heden verbonden waren, in het andere via expliciet regionale en nationalistische verhalende elementen. Alvorens in te gaan op deze tegengestelde visies op hetzelfde landschap, dat in beide gevallen werd benaderd vanuit dezelfde intentie, namelijk om een *Mexicaanse* architectuur te scheppen, zullen wij eerst de context beschrijven, om een idee te geven van het basis-materiaal waarop de ontwerpers van deze tuinen reageerden, en van het uiteindelijke resultaat van hun inspanningen.

### De tuinen van El Pedregal

De privé-tuinen en openbare ruimten van de zuidwestelijke voorsteden van Mexico City zijn bezaaid met verspreide formaties zwarte lavasteen; ze lijken enigszins misplaatst te midden van de wanorde en drukte van een chaotisch uitdijende stad. De rotsen zijn de restanten van een uitgestrekte en desolate lavavlakte die ooit aan de rand van de stad lag, totdat zij in de tweede helft van de afgelopen eeuw door de uitdijende stad werd overspoeld. Deze woestijnen, een antithese van de stad, was een onherbergzaam en gevaarlijk gebied vol revolutionairen en schorpioenen, dat echter zeer dwingend aanwezig was. Dit gebied werd El Pedregal (de steenachtige plek) genoemd, en zoals het er oorspronkelijk uitzag beantwoordde het precies aan de door Edmund Burke beschreven wezenskenmerken van het sublieme: overweldigend; met onduidelijke grenzen; verlaten, uitgestrekt en moeilijk begaanbaar. Vanaf het begin van de Romantiek bestond er in de kunst in Mexico City een

minuteness and ephemerality of human habitation in comparison, was an artistic tradition in Mexico City. El Pedregal attracted various artists during the two hundred years preceding its physical transformation in the 1950s. Some were Mexican, such as the nineteenth-century painter José Maria Velasco, and others were artist-travellers, notably Alexander von Humboldt and Johann Rugendas. The Mexican muralist José Clemente Orozco regularly painted groups of stolid peasants covering amongst the rocks, or huddled outside their spartan dwellings dwarfed by cliffs. In his painting *Paisaje Metafisico*, 1948, the presence of the sublime is drawn from the land to become a huge, threatening void, its blackness rigidly rectangular in a vast and brooding sky that looms over the wilderness, diminished in comparison. Architects were also drawn to it; Juan O'Gorman and Hannes Meyer made prints and paintings of the rocky landscape in a state of exploitation, as the site of a mine, or touched by other forms of human intervention, maybe a road or a viaduct.

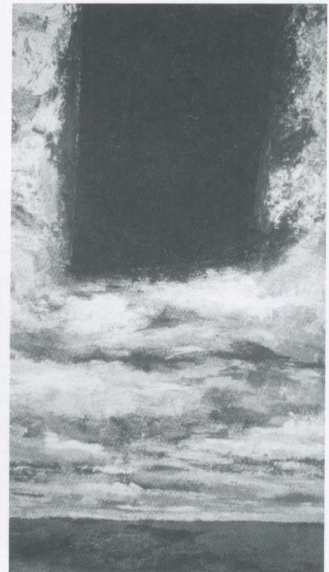
It was in this seemingly uninhabitable place that architect and developer Luis Barragán decided, in 1943, to site a group of experimental gardens, the first of his 'landscapes of refuge'.<sup>1</sup> Initiating a fundamental transformation of the lava bed they were born of Barragán's will to make aesthetic sense of it, but also in his desire to give it purpose by making it inhabitable. To do this he

fascinatie voor de esthetische en sublieme mogelijkheden die dit wilde en onmetelijke landschap bood, en voor de onbeduidendheid en vluchtigheid van de menselijke bewoning in vergelijking daarmee. El Pedregal had in de tweehonderd jaar die voorafgingen aan de grote verandering die dit gebied in de jaren vijftig doormaakte, altijd veel kunstenaars aangetrokken. Sommigen waren Mexicanen, zoals de negentiende-eeuwse schilder José Maria Velasco, anderen waren reizende kunstenaars, zoals Alexander von Humboldt en Johann Rugendas. De Mexicaanse muurschilder José Clemente Orozco schilderde regelmatig groepen flegmatieke boeren, ineengedoken tussen de rotsen, of samengedromd buiten hun Spartaanse onderkomens, die bij de rotspartijen in het niet vallen. In zijn schilderij *Paisaje Metafisico* uit 1948 ontstijgt het sublieme het land en wordt een enorme, dreigende leegte, zwart en strak rechthoekig in een onmetelijke lucht die onheilspellend boven de in vergelijking nietige wildernis hangt. Ook architecten werden door El Pedregal aangetrokken: Juan O'Gorman en Hannes Meyer maakten prenten en schilderijen van het rotsachtige landschap in geëxploiteerde staat, bijvoorbeeld van een mijn, of van andere tekenen van menselijk ingrijpen, zoals een weg of een viaduct.

In dit schijnbaar onbewoonbare oord besloot de architect en projectontwikkelaar Luis Barragán in 1943 een groep experimentele tuinen te situeren, de eerste van zijn 'landschappen als refugium'.<sup>1</sup> Zij vormden het begin van een ingrijpende metamorfose van de lavavlakte, die het gevolg was van Barragáns verlangen om dit gebied



José Maria Velasco, schilderij van de Pedregal, eind negentiende eeuw / painting of Pedregal, late nineteenth century



José Clemente Orozco, metafysisch landschap / metaphysical landscape

had to make a connection between the vast scale of the landscape and the relatively small scale of domestic spaces and constructions. Guiding his vision of El Pedregal were various artist friends. In 1944 he saw photographs of the landscape in its raw state in an exhibition by Armando Salas Portugal. Captured in an extraordinary white light, exotic plants and shapes appeared strange and enticing. He bought several of these photographs for his collection and began a collaboration with Salas Portugal, whom he employed specifically to photograph his work at El Pedregal.

As an introduction to Barragán's approach to El Pedregal we will begin with these early private gardens, which will be followed by a discussion of the more well known public spaces of the 'Jardines del Pedregal', the housing development which Barragán began a couple of years later on an adjacent site. Whilst these patios, lawns, fountains and squares were designed purely as ephemeral open air experiences to be visited, the houses built in the Pedregal district from 1948

1

This term used as an index to Barragán's garden appears in: Peter Walker and Melanie Simon, *Invisible Gardens. The Search for Modernism in the American Landscape*, London,

1994, p. 91, who likewise refer to Burle Marx's work and 'landscapes of festivity', and Noguchi's work as 'landscapes of the mind'.

1

Deze term, gebruikt om de tuinen van Barragán mee aan te duiden, komt voor in: Peter Walker en Melanie Simon, *Invisible Gardens. The Search for Modernism in the American Landscape*, Londen,

1994, p. 91, die daarnaast het werk van Burle Marx aanduiden als 'feestelijke landschappen' en het werk van Noguchi als 'landschappen van de geest'.



Enrique Diaz, de oude weg naar Cuernavaca / the old Cuernavaca road



Adolf Brehme, Pedregal



onwards enabled particular fragments of the landscape to be lived in and known intimately. The original domestic landscapes made in El Pedregal have been labelled 'gardens as art', an apt description, since the only way we can know them now is as a scene in a photograph. None of the houses and gardens that will be discussed here exist in their original form. Some have been completely razed by the encroaching city, whilst others have been transformed beyond recognition, proving the ephemerality of human intervention. Imagining the spaces of these gardens and their houses depends solely upon the evidence of the conventional historian – photographs, written and oral accounts and drawings. In addition, these fragments of evidence belonging to the gardens and houses only describe the start of their lives; in the images we see they have yet to be inhabited and given a fuller sense of themselves. These photographs were made usually by Salas Portugal for commercial purposes, cropped and excluding to sell a lifestyle; this intention was a quality captured later by the photojournalist Mayo brothers whose work appeared in numerous contemporary illustrated magazines with names like *Novedades* (Novelties), and the three unrelated publications: *Hoy, Mañana* and *Siempre* (Today, Tomorrow and Always). The plots of the Jardines del Pedregal were on sale to be lived in, and the show houses to explain how this could be done.

den gebouwd boden echter de mogelijkheid om een bepaald fragment van het landschap te bewonen en er vertrouwd mee te raken. De oorspronkelijke woonlandschappen in El Pedregal zijn wel 'tuinen als kunst' genoemd; een passende benaming, aangezien we er nu nog slechts via foto's kennis van kunnen nemen. Geen enkel hier besproken huis of tuin is nog in zijn oorspronkelijke vorm aanwezig. Sommige zijn volledig weggevaagd door de oprukkende stad, andere zijn onherkenbaar veranderd, waaruit blijkt hoe kortstondig menselijk ingrijpen kan zijn. Men kan zich deze tuinen en huizen alleen nog ruimtelijk voorstellen aan de hand van het gebruikelijke historische bronnenmateriaal – foto's, schriftelijke en mondelinge verslagen en tekeningen. Bovendien beschrijven deze stukjes bewijsmateriaal de tuinen en huizen alleen zoals ze in het begin waren: op de afbeeldingen die we zien moeten ze nog bewoond gaan worden en daardoor een eigen karakter krijgen. De meeste van deze foto's zijn door Salas Portugal gemaakt voor commerciële doeleinden, uitgesneden om een 'lifestyle' te verkopen. Later werkten de fotojournalisten de broeders Mayo vanuit dezelfde intentie. Hun werk verscheen destijds in verschillende geïllustreerde tijdschriften met namen als *Novedades* (Noviteiten), en in drie losse publicaties: *Hoy, Mañana* en *Siempre* (Vandaag, Morgen en Altijd). De percelen van de Jardines del Pedregal werden verkocht voor bewoning, en de modelwoningen waren voorbeelden van hoe dat kon. De eerste huizen stonden in tuinen waarvan de ongewone ligging vaak, maar niet altijd, werd uitgebuit – in over-

EXCELSIOR 8 JULIO 1951

# Nueva "Sección Paseo" en...

**JARDINES DEL PEDREGAL DE SAN ANGEL**

**"El Lugar Ideal Para Vivir"**

**"JARDINES DEL PEDREGAL"**

A 300 metros del Paseo de la Reforma en San Angel, se encuentra el maravilloso Jardines del Pedregal de San Angel, un desarrollo de viviendas modernas, cómodas y saludables, que ofrece las mejores condiciones para vivir en un ambiente tranquilo y seguro.

Este nuevo desarrollo ofrece un ambiente tranquilo y seguro, con todas las comodidades para vivir en un ambiente tranquilo y seguro.

El Jardines del Pedregal de San Angel ofrece un ambiente tranquilo y seguro, con todas las comodidades para vivir en un ambiente tranquilo y seguro.

El Jardines del Pedregal de San Angel ofrece un ambiente tranquilo y seguro, con todas las comodidades para vivir en un ambiente tranquilo y seguro.

## Su Residencia en Jardines del Pedregal de San Angel, tendrá estas ventajas:

<b>Situación:</b> En la zona de la Ciudad de México en San Angel, un desarrollo de viviendas modernas, cómodas y saludables, que ofrece las mejores condiciones para vivir en un ambiente tranquilo y seguro.	<b>Aspectos libres:</b> El Jardines del Pedregal de San Angel ofrece un ambiente tranquilo y seguro, con todas las comodidades para vivir en un ambiente tranquilo y seguro.
<b>Clima:</b> El Jardines del Pedregal de San Angel ofrece un ambiente tranquilo y seguro, con todas las comodidades para vivir en un ambiente tranquilo y seguro.	<b>Servicios:</b> El Jardines del Pedregal de San Angel ofrece un ambiente tranquilo y seguro, con todas las comodidades para vivir en un ambiente tranquilo y seguro.
<b>Urbanización:</b> El Jardines del Pedregal de San Angel ofrece un ambiente tranquilo y seguro, con todas las comodidades para vivir en un ambiente tranquilo y seguro.	<b>Originalidad:</b> El Jardines del Pedregal de San Angel ofrece un ambiente tranquilo y seguro, con todas las comodidades para vivir en un ambiente tranquilo y seguro.
<b>Agua en abundancia:</b> El Jardines del Pedregal de San Angel ofrece un ambiente tranquilo y seguro, con todas las comodidades para vivir en un ambiente tranquilo y seguro.	<b>Inversión que es negocio:</b> El Jardines del Pedregal de San Angel ofrece un ambiente tranquilo y seguro, con todas las comodidades para vivir en un ambiente tranquilo y seguro.
<b>Armonía de conjuntos:</b> El Jardines del Pedregal de San Angel ofrece un ambiente tranquilo y seguro, con todas las comodidades para vivir en un ambiente tranquilo y seguro.	

**Precios: de \$ 25 a \$ 35 METRO CUADRADO**

**DE SAN ANGEL**

El Jardines del Pedregal de San Angel ofrece un ambiente tranquilo y seguro, con todas las comodidades para vivir en un ambiente tranquilo y seguro.

Advertentie in *Excelsior*, 8 juli 1951, met een impressie van de Paseo del Pedregal / Advertisement in *Excelsior*, 8 July 1951, showing the future Paseo del Pedregal

Advertentie in *Excelsior*, 8 juli 1951, met een tekening van de entreepoort / Advertisement in *Excelsior*, 8 July 1951, showing the entrance gate



Early houses were situated in gardens that often, but not always, took advantage of the unusual topography – responding to the sales pitch which legitimately boasted that houses and gardens here would have ‘their own stamp, original and exclusive’.<sup>2</sup>

Two houses and their gardens on El Pedregal will be described here; one of the demonstration houses for the development designed by the German architect Max Cetto with Luis Barragán and completed in 1950, which necessarily exaggerated these qualities, and the house of the architect Juan O’Gorman completed in 1956, a very personal project constructed just outside the exclusive perimeter of the Jardines del Pedregal.

### Garden 1: El Cabrío Aestheticising the Wilderness

After leaving his successful architecture firm in September 1943, Luis Barragán bought from Alberto Misrachi a small piece of land called ‘El Cabrío’ (the goat’s pen) on the fringes of El Pedregal. On it he constructed a complex of con-

2

These characteristics are part of the sales pitch, under the title ‘Originality’, in a real estate advertisement for Jardines in the Mexican newspaper *Excelsior*, 3 June 1951, p. 23.

eenstemming met het verkoopverhaal waarin terecht benadrukt werd dat de huizen en tuinen hier ‘hun eigen stempel droegen van oorspronkelijkheid en exclusiviteit’.<sup>2</sup>

Na de beschrijving van de vroege ‘El Cabrío’-tuinen en de aanleg van de Jardines del Pedregal zullen hier twee bijzondere huizen met bijbehorende tuin in El Pedregal behandeld worden: om te beginnen een van de modelwoningen van het door de Duitse architect Max Cetto samen met Luis Barragán ontworpen en in 1950 voltooide nieuwbouwproject, waar deze ‘eigen stempel’ noodzakelijkerwijs overdreven werd; en vervolgens het in 1956 voltooide huis van de architect Juan O’Gorman, dat juist een zeer persoonlijk project is en net buiten de exclusieve Jardines del Pedregal werd gebouwd.

### Tuin 1: El Cabrío Het esthetiseren van de wildernis

In september 1943, nadat hij zich uit zijn succesvolle architectenpraktijk had teruggetrokken, kocht Luis Barragán van Alberto Misrachi een klein stukje land genaamd ‘El Cabrío’ (de geitenhouderij) aan de rand van El Pedregal. Hierop legde hij een complex van onderling

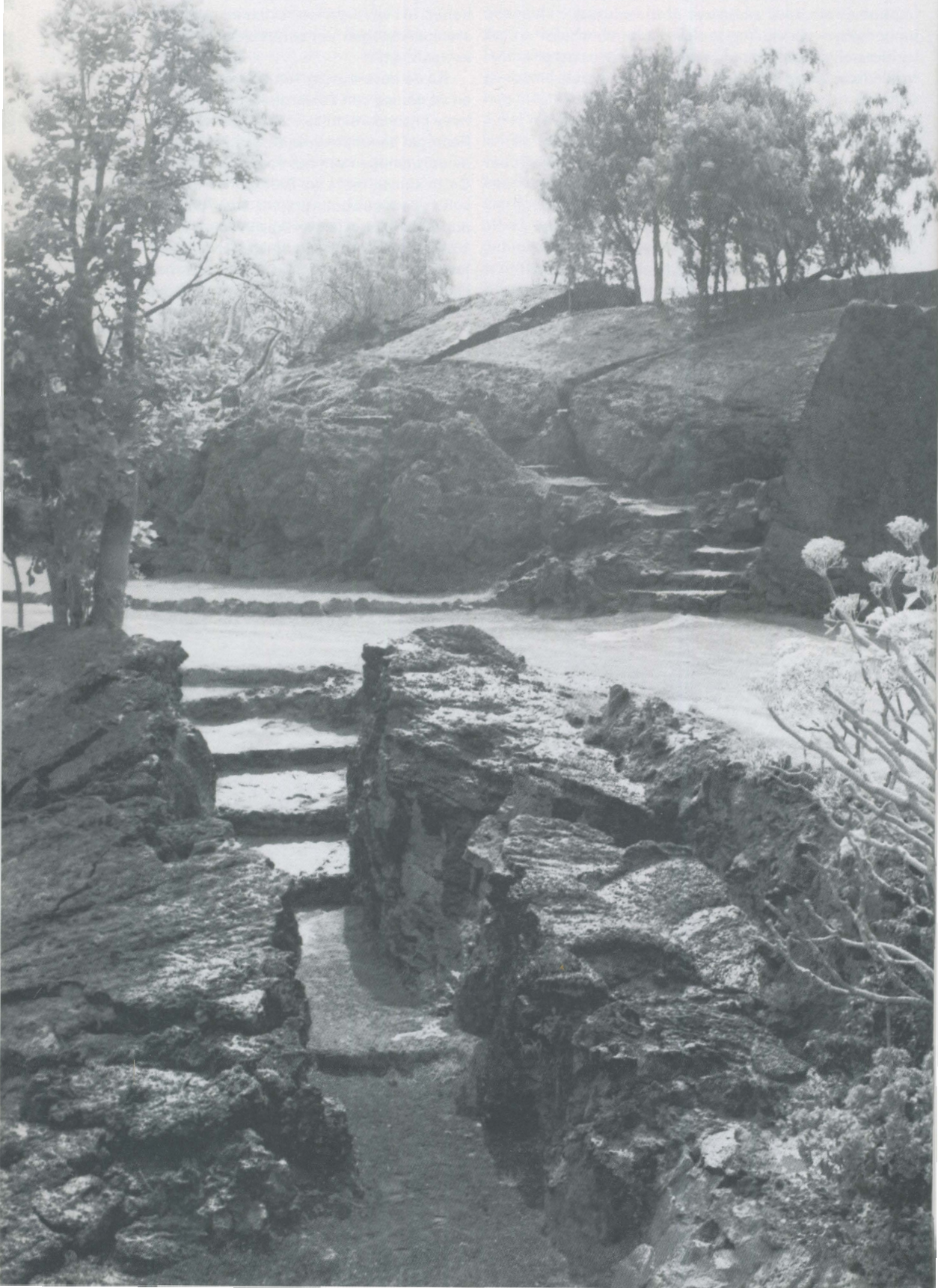
2

Deze omschrijving is onderdeel van een advertentietekst, onder de titel ‘Originaliteit’ in een makelaarsadvertentie voor de Jardines in de Mexicaanse krant *Excelsior* van 3 juni 1951, p. 23.



Armando Salas Portugal, het oorspronkelijke landschap van de Pedregal / the original Pedregal landscape

Salas Portugal, detail tentoonstellingstuin / detail of the show garden





necting garden spaces, enclosed and private. These were gardens as a place for contemplation and conversation, situated in a strange nature, the inverse of bucolic. According to architectural collaborator Andrés Casillas, Barragán would work in the morning and retire to his gardens in the afternoon. There he might pass the time of day with one or several of his artist friends, such as painters Diego Rivera, Dr. Atl (who introduced Barragán to El Pedregal whilst living there as a semi-hermit) and Jesus Reyes Ferreira, or the historian Edmundo O'Gorman.<sup>3</sup> The series of gardens constructed here was the first experiment by Barragán in the 'humanising' of the Pedregal landscape. He made the gardens for his personal use, and his explicit desire was to create a retreat from the everyday life of the city. He considered urban life unbearably public, a psychic wasteland devoid of the spiritual and unsuited to the life of solitude and contemplation necessary to feel at home in the world. His dream land was an 'antidote against anguish and fear', a place for 'developing the personality and avoiding standardisation of the mind'.<sup>4</sup>

El Cabrío, according to Emilio Ambasz, was 'a marvellous terrain, populated by big evergreen oaks and bordering on the river Magdalena. A few of El Pedregal's rocky fingers reached into the land, rising twenty feet against the background of trees.'<sup>5</sup> By physically intervening onto the rocky surface, Barragán began to make a spatial and literal interpretation of both the detail of the extraordinary distorted ground surface and the wider view of the landscape which had been contemplated by artists for so long. He explored the process of selectively flattening the ground using a traditional technique called *tepatate*, pressed earth and gravel, thereby making a way through the impassable uneven surface of the lava full of crevices, fissures and caves. Again manipulating the resources of the site he used the water of the bordering river to feed pools and artificial waterfalls amongst which he placed figurines.

The placing of figure in the landscape was very important in Barragán's work at El Pedregal in the way that it would be used to draw together disparate elements in a landscape. This was usual-

verbonden, omsloten privé-tuinen aan. Deze tuinen waren bedoeld als een plaats voor bezinning en conversatie te midden van een vreemde natuur, het tegendeel van pastoraal. Volgens collega-architect Andrés Casillas werkte Barragán 's morgens en trok hij zich 's middags terug in zijn tuin. Daar bracht hij dan de tijd vaak door met een of meerdere van zijn kunstenaarsvrienden, zoals de schilders Diego Rivera, Dr. Atl (die Barragán op El Pedregal opmerkzaam had gemaakt toen hij daar als halve kluizenaar leefde) en Jesus Reyes Ferreira, of de historicus Edmundo O'Gorman.<sup>3</sup> De reeks tuinen die hier werd aangelegd vormde het eerste experiment van Barragán met het 'vermenselijken' van het landschap van El Pedregal. Hij maakte deze tuinen voor persoonlijk gebruik, en wilde hiermee uitdrukkelijk een oord scheppen om het dagelijks leven in de stad te ontvluchten. Hij vond het leven in de stad ondraaglijk openbaar, een psychische woestijn, gespeend van elke spiritualiteit, en ongeschikt voor het leven van eenzaamheid en bezinning dat nodig is om zich in de wereld thuis te kunnen voelen. Zijn droomland was een 'tegenig tegen lijden en angst', een plaats om 'de persoonlijkheid te ontwikkelen en de standaardisering van de geest tegen te gaan'.<sup>4</sup>

El Cabrío was volgens Emilio Ambasz 'een prachtig terrein met grote groenblijvende eiken, gelegen aan de rivier de Magdalena. Een paar stenen vingers van El Pedregal strekten zich het terrein in en rezen zes meter op voor de bomen op de achtergrond'.<sup>5</sup> Door tot op het rotsoppervlak ingrepen te doen begon Barragán zowel de details van de buitengewoon grillige bodem als het ruimere uitzicht over het landschap dat kunstenaars al zo lang inspireerde, ruimtelijk en letterlijk te interpreteren. Hij experimenteerde met een proces van gedeeltelijke afvlakking van de grond. Daarbij hanteerde hij een traditionele techniek, *tepatate* genaamd: samengeperste aarde en grind. Zo maakte hij het onbegaanbare, met scheuren, spleten en gaten bezaaide lava-oppervlak toegankelijk. Daarnaast maakte hij gebruik van de rijkdommen van het terrein zelf, door met water van de aangrenzende rivier vijvers en kunstmatige watervallen aan te leggen, waar hij beeldjes bij zette.

Plaatsing van sculptuur in het landschap speelde in het werk van Barragán in El Pedregal een belangrijke rol; hij maakte er gebruik van om ongelijksortige elementen in een landschap bij elkaar te trekken. Dit leverde meestal een visuele ervaring op, maar ook geluid of weerspiegeling kon een rol spelen. Met Panofsky in het achter-

3

Edmundo O'Gorman was a successful historian and academic whose work was concerned with the timely question of Mexican identity. He was the brother of architect Juan O'Gorman who was also close friends with Max Cetto, with whom he collaborated, well-acquainted with Diego Rivera, but decidedly not with Barragán for he was considered a dilettante.

4

Luis Barragán, 'Address before the California Council for Architects and the Sierra Nevada Regional Conference', in: *ALA Journal*, April 1952, p. 167.

5

Emilio Ambasz, *The Architecture of Luis Barragán*, New York, 1976, p. 116.

3

Edmundo O'Gorman was een succesvol geschiedschrijver en academicus die zich in zijn werk bezighield met de actuele vraag naar de Mexicaanse identiteit. Hij was de broer van de architect Juan O'Gorman, die ook goed bevriend was met Max Cetto, met wie hij samenwerkte, en een goede kennis van Diego Rivera, maar zeker niet van Barragán, want die werd als een dilettant beschouwd.

4

Luis Barragán, 'Toespraak tot de California Council for Architects en de Regionale Conferentie voor Sierra Nevada', *AIA Journal*, april 1952, p. 167.

5

Emilio Ambasz, *The Architecture of Luis Barragán*, New York, 1976, p. 116.





Luchtfoto Pedregal in 1950, 1959 en 1980 / Aerial photograph Pedregal in 1950, 1959 and 1980



ly a visual experience, but it was also effected through sound or reflection. If one were Panofsky one might think of Giotto's paintings, which used a means of spatial definition evident in Diego Rivera's Ministry of Education murals.<sup>6</sup> A denial of perspectival spatial organisation is implicit in a large empty space, and objects can only be located in relation to each other, rather than placed as features in a regulated landscape. Barragán's strange objects resonated within the landscape at a domestic scale, not merely in contrast to it – the vast with the human – but also in comparison with it – the regulated with the chaotic. His man-made surfaces were smooth, or at least hewn, and perhaps gridded, allowing the possibility of perspectival perception for the eye or the camera. The controlled rectilinearity of his architectural forms and surface texture was quite different from the style of contemporaries working to domesti-

6

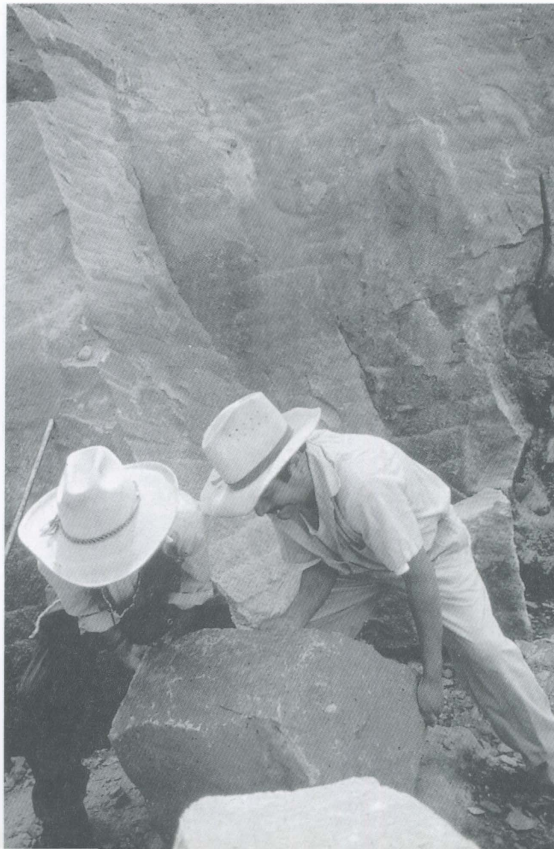
Erwin Panofsky's essay on *Perspective as Symbolic Form*, New York, 1991, makes some very useful connections between the idea of space and its representation, and the role of the object in this process. Section III discusses primitive precursors to perspective. Rivera's murals, which depict historic events in particularly sparse and inhospitable

landscapes, in scale not unlike the site of El Pedregal, use the landscape to give intensity, coherence and energy to his figures in a way similar to Barragán.

6

In het essay van Erwin Panofsky over perspectief als symbolische vorm (*Perspective as Symbolic Form*, New York, 1991) worden enkele verhelderende verbanden gelegd tussen het idee van ruimte en de weergave ervan, en welke rol het object hierbij speelt. Paragraaf III behandelt de primitieve voorlopers van het perspectief. In de muurschilderingen

van Rivera, waarop historische gebeurtenissen staan afgebeeld in zeer kale en onherbergzame landschappen, die in schaal weinig verschillen van El Pedregal, wordt gebruikgemaakt van het landschap om intensiteit, samenhang en energie aan zijn figuren te geven, op ongeveer dezelfde manier als Barragán dat doet.



Het bewerken van de lavasteen / Working the lava stone

cate other wild American landscapes. Roberto Burle Marx always juxtaposed the uncertain curves of Brazil's exuberant nature with perfect ones of his own, whilst to the North architect Richard Neutra and landscape designers Eckbo, Royston and Williams famously used the curve in the desert, at the coast and on the smooth land of suburbia. The seemingly uncontrolled in Barragán's carefully manicured spaces was confined to specific alien-seeming objects, whether static – figurines, gnarled trees, isolated rocks – or dynamic – a jet of water, a flowing water channel, a pristine gateway. At El Cabrío these strange juxtapositions elicited a comparison with the work of Surrealist painters and film makers.

### **Garden 2: Jardines del Pedregal The Sublime and its Exploitation**

In his gardens at El Cabrío Barragán had already begun his personal and spatial articulation of the rocky landscape of El Pedregal. In the Jardines del Pedregal he was to popularise this vision, and make it accessible to those who could pay for the privilege. In his Pritzker Prize address in 1980 Barragán described how he had been 'overwhelmed by the beauty of this landscape' in which he 'decided to create a series of gardens to humanise [it], without destroying its magic', its quality of 'rock melted by the onslaught of powerful prehistoric winds'.<sup>7</sup> He imagined El Pedre-

hielden met het temmen van het wilde Amerikaanse landschap. Roberto Burle Marx plaatste de grillige rondingen van de uitbundige natuur van Brazilië altijd naast zijn eigen perfecte vormen; in het noorden stonden de architect Richard Neutra en de landschapsarchitecten Eckbo, Royston en Williams bekend om hun gebruik van de gebogen lijn in de woestijn, aan de kust en op het vlakke terrein van de suburbia. In Barragán's zorgvuldig vormgegeven ruimten beperkte het schijnbaar onbeheerste zich tot objecten die daar niet direct op hun plaats leken: statische elementen – beeldjes, knoestige bomen, geïsoleerde rotspartijen – of dynamische – een straal water, een stroompje, een ongerepte doorgang. In El Cabrío roepen dit soort vreemde nevenschikkingen associaties op met het werk van de surrealistische schilders en cineasten.

### **Tuin 2: Jardines del Pedregal Het verhevene geëxploiteerd**

In zijn tuinen in El Cabrío was Barragán al begonnen aan zijn persoonlijke en ruimtelijke interpretatie van het rotsachtige landschap van El Pedregal. In de Jardines del Pedregal zou hij deze visie populariseren en toegankelijk maken voor degenen die dit voorrecht konden betalen. In zijn toespraak bij de uitreiking van de Pritzkerprijs in 1980 vertelde Barragán hoe hij 'door de schoonheid van dit landschap overweldigd was', en 'besloten had er een reeks tuinen aan te leggen om [het] te vermensenlijken, zonder de magie ervan te vernietigen', en beschreef hij het specifieke karakter van 'rotsen,





gal as 'a beautiful garden [where] the majesty of nature is ever present, but it is nature reduced to human proportions and thus transformed into the most efficient haven against the aggressiveness of contemporary life'. This was enacted on a large and profitable scale in the colonisation of 865 acres of El Pedregal through the development and promotion of the upmarket housing development of the Jardines del Pedregal. It was in fact Diego Rivera who first articulated the potential of El Pedregal as a site for housing development. In 1945, albeit privately in a document written for or with Barragán,<sup>7</sup> he notes specifically the maritime climate (on the higher ground) and the relative ease of making foundations in the rocks as compared to the sinking old lake bed of the rest of the city. His concerns were pragmatic in that they were infrastructural, based in part upon a desire to prohibit over-development of the site which

gesmolten door het beuken van machtige, prehistorische winden'.<sup>7</sup> Hij stelde zich El Pedregal voor als 'een prachtige tuin [waar] de grootsheid van de natuur voortdurend aanwezig is, maar dan natuur die is teruggebracht tot menselijke proporties, waardoor zij de meest geschikte plaats wordt om te schuilen voor de agressiviteit van het moderne leven'. Dit werd op grote en winstgevendende schaal in de praktijk gebracht met de ontginning van een 346 hectare groot gedeelte van El Pedregal, die uitmondde in de ontwikkeling en promotie van het chique nieuwbouwproject Jardines del Pedregal. Het was in feite Diego Rivera die als eerste de potentie onderkende van El Pedregal als locatie voor een nieuwbouwproject. In 1945 maakt hij, zij het privé in een document dat hij voor of samen met Barragán schreef,<sup>8</sup> specifieke melding van een soort 'maritiem klimaat' (in het hoger gelegen gedeelte), en van het betrekkelijke gemak waarmee fundamenteen konden worden gelegd in de rotsbodem; dit in tegenstelling tot de inklinkende meerbed-

7

Luis Barragán, 'Official Address, Pritzker Architecture Prize', in: Raúl Rispa (ed.), *Barragán*, London, 1996, p. 206.

8

This document belongs to the personal archive of Luis Barragán at the Fundación de Arquitectura Tapatía, Guadalajara, but was published by Keith Eggener in

*Source. Notes on the History of Art*, Spring 1995, although it seems that it may have been made public, since it is obliquely referred to in an article on 'Architecture and the Plastic Arts', in: *El Occidental*, 19 February 1950, p. 7.

7

Luis Barragán, 'Oficiële toespraak bij toekenning van de Pritzker Architectuurprijs', in: Raúl Rispa (red.), *Barragán*, Londen, 1996, p. 206.

8

Dit document is afkomstig van het persoonlijke archief van Luis Barragán in de Fundación de Arquitectura Tapatía, Guadajala-

ra, maar is uitgegeven door Keith Eggener in *Source. Notes on the History of Art*, voorjaar 1995, hoewel het al eerder gepubliceerd schijnt te zijn geweest, want er wordt zijdelings naar verwezen in een artikel over architectuur en beeldende kunst in *El Occidental*, 19 februari 1950, p. 7.



Plaza de los Fuentes met slangensculptuur van Mathias Goeritz / Plaza de los Fuentes with Mathias Goeritz' serpent sculpture

Plaza de los Fuentes, huidige situatie / contemporary situation

would destroy its natural beauty and erode the fragile layers of lava.

The public gardens at the Jardines del Pedregal were defined architecturally by relatively few small interventions. These included the Fuente de los Patos (Fountain for Ducks): a pond amongst the lava rocks featuring a jet of water, and several walkways amongst the rocks joined by hewn or laid flights of steps and widened platforms. The original principal entrance to the site and two auxiliary entrances were also designed by Barragán. The main one was called the Plaza de los Fuentes (Fountain Square), which is the most well known, since it contained the only figurative object that Barragán used there – a sculpture commissioned from the German artist Mathias Goeritz. The triumphant bellow of the 'Pedregal Animal', a giant lizard wresting itself from the ground, became an icon representing the development, used time and again in real estate advertisements for the Jardines del Pedregal which appeared in all the major Mexican newspapers.

Barragán's gardens were incidents within the landscape in keeping with his use of figure as presence developed in the earlier gardens, rather than artificial landscapes sustained across a wide area. The making of boundaries was one of the most significant and interesting means by which Barragán subtly but unalterably changed the meaning and uses of the land and facilitated

ding waarop de rest van de stad was gebouwd. Zijn zorgen waren pragmatisch van aard, want infrastructuur, en gedeeltelijk gebaseerd op zijn vrees voor overexploitatie, die de natuurlijke schoonheid van de locatie zou vernietigen en de kwetsbare lavabodem zou aantasten.

Het openbare park in de Jardines del Pedregal werd architectonisch gezien gekenmerkt door een betrekkelijk gering aantal kleine ingrepen. Hiertoe behoorden de Fuente de los Patos (Fontein van de Eenden): een vijver met een fontein tussen de lavarotsen, en verschillende wandelpaden die door uitgehakte of aangelegde trapjes en verbrede plateaus met elkaar waren verbonden. De oorspronkelijke hoofdingang van het terrein en twee neveningangen zijn ook door Barragán ontworpen. De belangrijkste werd Plaza de los Fuentes (Fonteinplein) genoemd; dit is de bekendste, aangezien hier het enige figuratieve object staat dat Barragán heeft gebruikt: een beeld dat in opdracht door de Duitse kunstenaar Mathias Goeritz is gemaakt. Het triomfantelijk brullende 'Pedregal-dier', een reusachtige hagedis die zich vanaf de grond opricht, is een icoon geworden dat het hele project symboliseert en steeds opnieuw werd gebruikt in makelaarsadvertenties voor de Jardines del Pedregal die in alle Mexicaanse kranten verschenen.

De tuinen van Barragán waren incidenten binnen het landschap, net als zijn eerdere tuinen waarin sculptuur een element vormde, en niet zozeer kunstmatige landschappen die zich over een groot gebied uitstrekten. Het creëren van grenzen was een van de belangrijkste en interessantste middelen waarmee Barragán subtiel maar





change through minimal intervention. From the time of the Aztecs a garden's boundary had indicated social position; the owner of a walled garden enjoyed superior status to the cultivator of a *Xochitla* (flower place) contained by a cane fence, for example, and the cultivation of the ground for pleasure as well as produce was always vitally important to the deeply ceremonial precolumbian cultures. Property limits were particularly precarious in a city floating on a lake, and ownership of physical territory was understandably ambiguous, a problem solved by the urban, grid-making Spanish colonisers for whom the cultivated garden was an alien concept. They imported the enclosed, private and intimate patios and larger scale atrios of Southern Spain as a means to incorporate outdoors space for a dwelling on its site, which meant that external boundaries would be read from the outside as constructions housing internal spaces rather than gardens.

The public edges of the Jardines del Pedregal were treated quite differently from the private plot boundaries, often not constructed, but rather implied. The two secondary entrances were formed by highly abstracted and brightly coloured metal gates set between rocky outcrops which obstructed access, cut to allow a path through rather than built up from a lower datum. The generally impassable quality of the rock surface meant that Barragán could use this device exten-

onverbidelijk de betekenis en het gebruik van de grond veranderde, en het mogelijk maakte dit met minimale ingrepen te bewerkstelligen. Vanaf de tijd van de Azteken was de afbakening van een tuin een indicatie geweest van sociale status; de eigenaar van een ommuurde tuin was in status superieur aan iemand die er een *Xochitla* (bloemenplaats) met een bamboeschutting op na hield; bovendien was het in de precolumbiaanse culturen, die groot belang hechtten aan ceremoniën, altijd van vitaal belang de grond niet alleen voor de productie maar ook voor het plezier te bewerken. In een stad die op een meer dreef was het extra onzeker waar precies de grenzen van eigendommen lagen, en waren aanspraken op een fysiek territorium uiteraard twijfelachtig. Dit probleem werd opgelost door de Spaanse kolonisten: zij waren steden met een vast stratenpatroon gewend en voor hen waren gecultiveerde tuinen een onbekend concept. Zij introduceerden de omsloten, afgezonderde en intieme patio's en de grootschaliger atriums uit Zuid-Spanje als middel om de buitenruimte bij een woning te betrekken. Dit betekende dat de buitengrenzen van buitenaf gezien werden als constructies die niet zozeer tuinen als wel binnenruimten omsloten.

De publiek toegankelijke buitenranden van de Jardines del Pedregal werden heel anders behandeld dan de begrenzingen van de privé-percelen: vaak werden ze niet daadwerkelijk gebouwd, maar geïmpliceerd. De twee neveningen bestonden uit sterk geabstraheerde en felgekleurde metalen poorten, geplaatst tussen rotspar-tijen die de toegang blokkeerden. Daardoorheen liep een

Salas Portugal, fontein en rotsen in de tuin /  
water jet and rocks in the garden



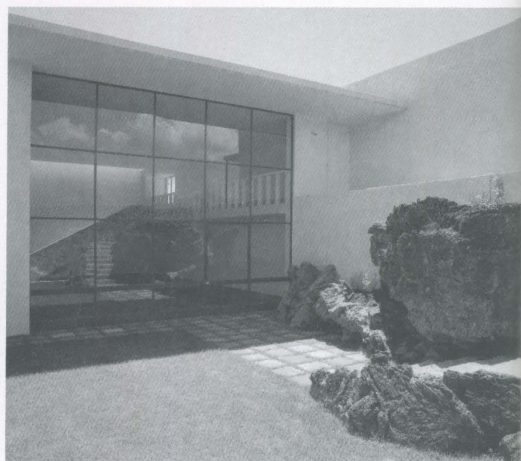


sively. Boundaries were not man-made obstructions, rather routes allowing access were built into or onto the ground. Indeed Barragán's primary concern was with the nature of the ground surface itself – the qualities which had made it uninhabitable. Its aridity, unevenness and vast scale were fascinating to him, and in conversation with Elena Poniatowska he described the feeling of mystery that compelled him to construct routes through those 'rocks so hostile'.<sup>9</sup> At El Cabrío he had discovered how to facilitate inhabitation simply through the selective flattening of the ground, which he developed at the Jardines del Pedregal. This was a process quite different from the construction of ground in the city centre. This required the building up of an inhabitable surface on top of the jelly-like remains of the lake bed which resulted in a layering accrued over many years. El Pedregal, on the other hand, had been a site of extraction for centuries. Large mines at its edges had provided material for construction in the surrounding villages of San Ángel and Coyoacán, revealing in the process ancient burial sites and the occasional pyramid hidden under the two thousand year old lava flow. In his gardens Barragán inhabited this ground with lawns flooding the spaces between rocks, or vast expanses of paving contrasted with fountains, steps and pathways that enabled the visitor to explore the intimate spaces of crevice and cave experienced

pad dat in de rotsen was uitgehakt, en niet vanaf een lager niveau opgebouwd en eroverheen geleid. Aangezien het rotsoppervlak meestal onbegaanbaar was, kon Barragán deze vondst op uitgebreide schaal toepassen. Het ging er dan ook niet zozeer om het gebied te omheinen, als wel toegangen aan te leggen of in de bodem uit te hakken. Barragán hield zich in feite vooral bezig met het bodemoppervlak zelf, en met de eigenschappen die het onbewoonbaar hadden gemaakt. De droogte, ongelijkheid en onmetelijke schaal ervan fascineerden hem. In een gesprek met Elena Poniatowska beschreef hij het gevoel van verwondering dat hem ertoe had gebracht routes aan te leggen door deze 'zo vijandige rotsen'.<sup>9</sup> In El Cabrío had hij ontdekt hoe hij bewoning mogelijk kon maken door gewoon op bepaalde plaatsen de grond te egaliseren; dit principe werkte hij verder uit in de Jardines del Pedregal. Het was een proces dat sterk verschilde van de manier waarop in het stadscentrum grond bouwrijp werd gemaakt. Hier moest een bewoonbaar oppervlak gecreëerd worden boven op de geleidelijke restanten van de bodem van het meer, zodat de grond in de loop van vele jaren laag voor laag werd opgebouwd. El Pedregal daarentegen was al eeuwenlang een winningsgebied. Grote mijnen aan de rand van dit gebied hadden de omringende dorpen San Ángel en Coyoacán van bouw materiaal voorzien. Tijdens dit proces kwamen vanonder de tweeduizend jaar oude lavastroom oude begraafplaatsen en af en toe een piramide tevoorschijn. In zijn tuinen bedekte Barragán deze grond met grasvelden die de ruimten tussen de rotsen vulden, of met uit-



Avenida Fuentes 140, aanzicht vanaf de patio /  
seen from the patio



Avenida Fuentes, raam van de woonruimte vanuit de tuin /  
living room window as seen from the garden



essentially within the huge space of the lava field, viewed against the volcanoes in the distance.

A sense of discovery and inaccessibility was an essential component in the show gardens and houses. The conquering of virgin territory was exaggerated in the photographs of Salas Portugal taken during the late forties and early fifties, which were usually empty of inhabitants. Disembodied from the recognisable world they were abstracted from any traditionally homely context. A sheet of rock and a fountain; a mysterious pathway through crevices, marked by steps; a mass of exotic vegetation through which a scaleless wall is glimpsed are typical views. Carefully constructed they were certainly alien to the chaos of Mexico City. Photographs taken by the Mayo brothers in 1965 told quite a different story, depicting the directed leisure of an informal dog show, and on the street a bride in the heat of the day. These are far more in keeping with Carlos Fuentes' perception of the Jardines del Pedregal as an upper class prison. It was a place where one of his characters was brought 'by Mercedes to a new house surrounded by walls in the Pedregal district, a house for forgetting she told herself, because she recognised nothing there, wanted nothing there, and everything she touched she forgot'.<sup>10</sup>

### Garden 3: A Demonstration Plot Fuentes 140, Jardines del Pedregal, 1948-1951 by Max Cetto & Luis Barragán

Between 1948 and 1951 two demonstration houses and gardens were constructed in the Avenida Fuentes (Fountains Avenue), the first at number 130 was conclusively designed by Barragán and Max Cetto in collaboration. The authorship of the second house at number 140 is ambiguous, however, and although Barragán's sensibility is identifiable, especially in the garden spaces and their relationship to the principal spaces of the interior, various sources suggest Cetto was the sole designer.<sup>11</sup> Apparently it was he who would visit this difficult site many times to develop a knowledge and understanding of it, surveying and exploring its surface. The overlap between Barragán's intervention as designer of the master plan and Cetto's role as executor of the house was evidently large. This is clear in Henry Russell Hitchcock's response to the experience of the Jardines

gestrekte geplaveide vlakken, onderbroken door fontein- en trappetjes en paadjes. Zo konden bezoekers de intieme, met scheuren en gaten doorsneden ruimten verkennen en ervaren binnen de enorme ruimte van het hele lavaveld, met uitzicht op de vulkanen in de verte.

Een gevoel van pionierschap en ontoegankelijkheid was een essentieel aspect van de modeltuinen en -woningen. In de foto's die Salas Portugal eind jaren veertig, begin jaren vijftig nam, en waarop vrijwel nooit bewoners te zien zijn, wordt het idee van verovering van maagdelijk terrein extra benadrukt. Losgemaakt van de herkenbare wereld vielen ze buiten elke traditionele huiselijke context. Een rotsplaat en een fontein; een geheimzinnig pad door kloven heen, met hier en daar traptreden; exotische vegetatie waardoorheen men een glimp kan opvangen van een muur van onbekende omvang; dat zijn de typische beelden die men hier te zien krijgt. Zorgvuldig vormgegeven als het is, vormt het complex zeker een tegenstelling met de chaos van Mexico City. De foto's die in 1965 door de gebroeders Mayo zijn genomen vertellen een heel ander verhaal; hierop ziet men de geregisseerde 'ontspanning' van een informele hondententoonstelling, en een bruid op straat op het heetst van de dag. Deze foto's stemmen veel meer overeen met het beeld dat Carlos Fuentes van de Jardines del Pedregal had als een gevangenis voor de bovenlagen van de Mexicaanse samenleving. Het was een plaats waar een van zijn romanfiguren 'per Mercedes naar een nieuw onmuurd huis in de wijk El Pedregal werd gebracht; een huis voor vergetelheid, zei ze tegen zichzelf, omdat ze er niets herkende, niets wilde, en alles vergat wat ze er aanraakte'.<sup>10</sup>

### Tuin 3: Een modelwoning en -tuin Fuentes 140, Jardines del Pedregal, 1948-1951, architecten Max Cetto en Luis Barragán

Tussen 1948 en 1951 werden aan de Avenida Fuentes (Fonteinboulevard) twee modelwoningen en -tuinen gebouwd; de eerste, op nummer 130, is zonder enige twijfel door Barragán en Max Cetto gezamenlijk ontworpen. Van het tweede huis, op nummer 140, is echter minder duidelijk wie de ontwerper is. Hoewel men de benadering van Barragán kan herkennen, vooral in de tuinen en hun relatie met de belangrijkste binnenruimten, valt uit verschillende bronnen op te maken dat Cetto de enige ontwerper was.<sup>11</sup> Blijkbaar was het Cetto die vaak naar deze weerbarstige locatie toe ging om er het oppervlak te verkennen en te onderzoeken en er zo een beter inzicht in te krijgen. Er was natuurlijk wel een grote over-

9

Elena Poniatowska, 'Conversación with Luis Barragán', in: *Todo Mexico*, Mexico City, 1990.

10

Carlos Fuentes, *Christopher Unborn*, London, 1990, p. 30.

11

The most convincing is Susanne Dussel, in her book, *Max Cetto, Arquitecto Mexicano-Alemán*, Mexico City, 1995, who says that

Barragán had nothing to do with the design, and it was in fact Cetto who made constant forays to the site, surveying the ground and imaging the house in its place (p. 198). Cetto had very clear ideas about the importance of site in relation to building. He had studied under Hans Poelzig in Berlin.

9

Elena Poniatowska, 'Gesprek met Luis Barragán', in: *Todo Mexico*, Mexico City, 1990.

10

Carlos Fuentes, *Christopher Unborn*, Londen, 1990, p. 30.

11

De meest overtuigende is Susanne Dussel in haar boek *Max Cetto, Arquitecto Mexicano-Alemán*, Mexico City, 1995, die zegt dat

Barragán niets met het ontwerp te maken had, en dat het Cetto was die voortdurend naar de locatie toe ging, de grond onderzocht en zich een voorstelling maakte van het huis op die plaats (p. 198). Cetto had heel duidelijke ideeën over het belang van de locatie in relatie met het gebouw. Hij had in Berlijn bij Hans Poelzig gestudeerd.

del Pedregal in 1955. He was drawn to the 'high blank walls of lava' inside which 'the whole area of the lot is likely to be made liveable, indeed sometimes there will be no covered or enclosed living room, but only a patio or garden, often with the planting organized by Barragán'. The horticulture at Fuentes 140 was minimal: lawns which met the scoured rocks like carpet, and a deformed *palo loco* (not a remnant of original flora but reportedly bought by Barragán at a nursery) which was given a precise space in which to revel in its objecthood. Barragán not only chose the vegetation, he also edited the photographs, closely controlling the way that it would be seen. The feeling of a house and garden made to be seen and photographed, not lived in, is intense in the Salas Portugal images that were cropped to omit untidy details. In a view of the entrance patio the contrast between the craggy rocks and the planes of the massive walls is stark, enhanced by the neurotically clean surfaces of rock and ground.

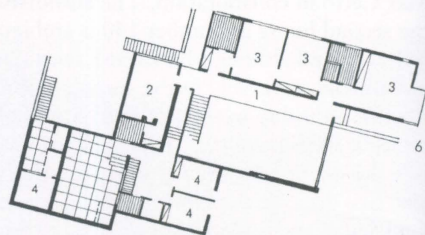
Many of the subsequent houses built by other architects at the Jardines del Pedregal were either surrounded by a wall constructed of volcanic rock, or contained within a hollow, which was the case of Fuentes 140. These boundaries served to bind house and garden closely together, not just physically but spatially too. The plot of 140 Fuentes was bounded to the north and west by a high smooth rendered wall, whilst the southern and

eenkomst tussen de ingrepen van Barragán als ontwerper van het masterplan en de rol van Cetto als uitvoerder. Dit blijkt duidelijk uit de reactie van Henry Russell Hitchcock toen hij in 1955 de Jardines del Pedregal aanschouwde. Hij voelde zich aangetrokken tot de 'hoge blinde muren van lavasteen' waarbinnen 'het hele perceel leefbaar gemaakt kan worden. Soms is er niet eens een overdekte of ingesloten woonkamer, maar alleen een patio of tuin, waarvan de beplanting door Barragán is ontworpen.' Op Fuentes 140 was de beplanting minimaal: gazons die als een tapijt doorlopen tot aan de gepolijste rotsen, en een grillig gevormde *palo loco* (geen overblijfsel van de oorspronkelijke flora, maar naar verluidt door Barragán bij een kwekerij gekocht), die op een zorgvuldig uitgekozen plek is neergezet, waar hij kan pronken met zijn status als object. Barragán heeft niet alleen de planten geselecteerd, maar ook de foto's ervan bewerkt, waarbij hij nauwgezet in de gaten hield hoe ze gezien zouden worden. Het gevoel dat men te maken heeft met een huis en een tuin die zijn bedoeld om gezien en gefotografeerd te worden, en niet om in te wonen, is sterk aanwezig in de foto's van Salas Portugal: ze zijn zodanig uitgesneden dat rommelige details erbuiten vallen. Op een foto van de entrepatio is het contrast tussen de ruige rotsen en de oppervlakken van de dikke muren trefend, wat nog wordt versterkt door de neurotisch schone oppervlakken van de rotsen en de grond.

Veel huizen die vervolgens door andere architecten werden gebouwd in de Jardines del Pedregal waren omgeven door een muur van vulkanisch gesteente, of

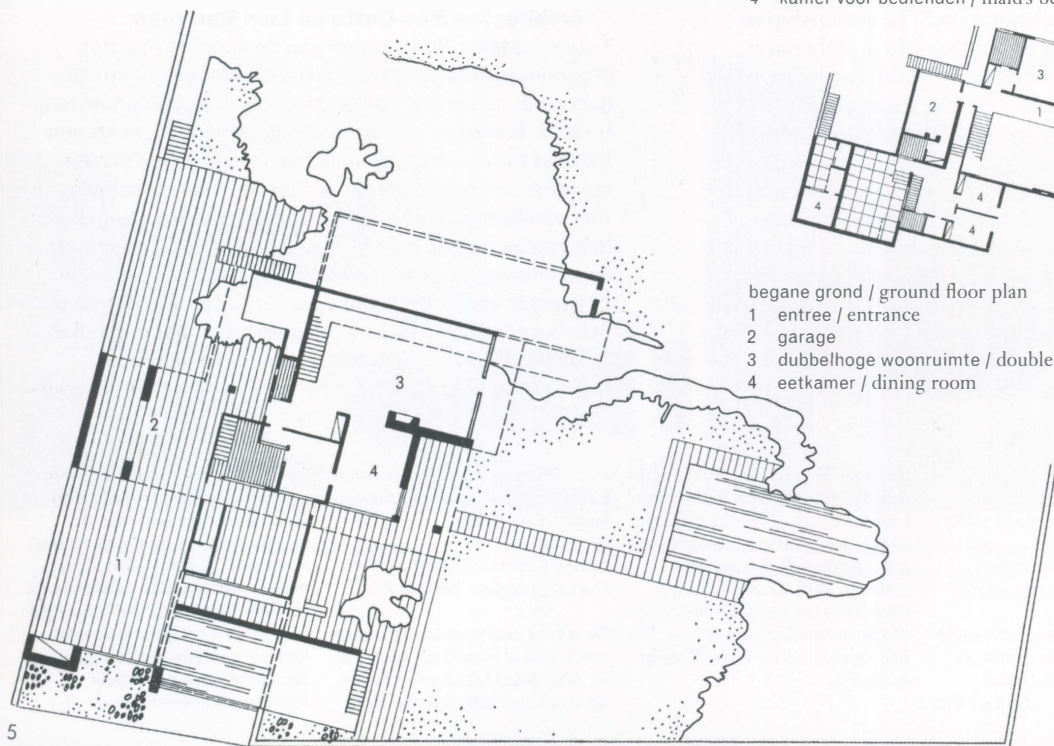
Calle Fuentes, eerste verdieping / first floor plan

- 1 galerij / gallery
- 2 bibliotheek / library
- 3 slaapkamer / bedroom
- 4 kamer voor bedienden / maid's bedroom



begane grond / ground floor plan

- 1 entree / entrance
- 2 garage
- 3 dubbelhoge woonruimte / double-height living room
- 4 eetkamer / dining room





eastern edges were delineated by a steep and craggy lava rampart, upon which the first storey bedroom wing lay like another inhabited wall. The cliff of lava beneath billowed into the eastern wall of the double height living room, then continued out into the garden, its presence prominent through a large window the full height and width of the space. Here another staircase wound its way mysteriously into the lava bed, whilst the lawn transformed into a pool that seemed to flow under the lava cliff.

The domains of house and garden were woven into each other through the complex of spaces which belonged to both the outside and inside of the house, namely the patio spaces surrounding the house which consisted of the two entrance patios, and the paved surface partially under the shadow of a high overhang, a section of which was enclosed by walls forming an open air room. Entrance into the site passed through a heavy timber door from the street, with the north wall to the left and the eastern bank of lava ahead. In conjunction with a view south through a large opening in a lower wall all the plot's edges were connected. This southerly vista looked over a low pond towards smooth lawns, the gnarled tree, and the pool disappearing into the surrounding rocks. The visitor would then walk towards the western bank of lava, passing under a low-ceilinged external space.<sup>12</sup> The principal entrance was hidden in the corner of the second patio, from which three staircases offered a choice of destination. One led to the bedroom wing above, another to a tiny room with its own first floor patio and a window spying over the gate, and the third up alongside the north wall and into the lava bed beyond.

None of the photographs of the paved surface of the entrance patios which extended south across the width of the house, past the pond, around the tree and under the high flat eaves show anything placed there, not one chair, even in an image of Cetto climbing the steps in front of the living room window where a drawing board has been set up. The combination of views cropped by the building itself and staircases with unidentifiable destinations added to the mystery of the site and the promise of exploration. The flat greenness and neatness of the lawn would have been especially luxurious and novel in such a dry and rugged environment, especially against the walls of lava surrounding the house and the cleaned silhouettes of rocks floating like icebergs above its surface.<sup>13</sup> The sound and reflection of

lagen in een uitholling, zoals het geval was bij Fuentes 140. Deze afbakeningen dienden om het huis en de tuin dicht op elkaar te betrekken, niet alleen fysiek maar ook ruimtelijk. Het perceel Fuentes 140 was aan de noord- en westkant afgesloten door een hoge, glad gepleisterde muur; de zuid- en oostkant werden afgebakend door een steile en ruige lavawal, waarop als een derde, in dit geval bewoonde muur, de eerste verdieping met slaapkamers lag. De lavarots eronder ging in een vloeiende beweging over in de oostelijke muur van de twee verdiepingen hoge woonkamer, en liep dan door, de tuin in; de aanwezigheid van deze muur werd benadrukt door een groot raam over de hele hoogte en breedte van de ruimte. Hier liep nog een trap op mysterieuze wijze de lavabodem in; het gazon gaat over in een waterpartij die onder de lavarotsen door lijkt te stromen.

De domeinen van huis en tuin werden met elkaar verweven via een complex van ruimten die zowel tot het exterieur als het interieur van het huis behoorden, namelijk de patrioeruimten om het huis heen. Deze bestonden uit twee entreepatio's en een betegeld grondoppervlak dat gedeeltelijk in de schaduw van een hoge dakrand lag, en waarvan een gedeelte door muren omsloten werd en zo een 'buitenkamer' vormde. Vanaf de straat kon men via een zware houten deur het perceel binnenkomen. De noordelijke muur ligt aan de linkerhand en de oostelijk gelegen lavawand recht vooruit. Door de toevoeging van het uitzicht op het zuiden middels een grote opening in een lagere muur waren alle zijden van het perceel met elkaar verbonden. Dit uitzicht op het zuiden bood een blik op een vijver met daarachter een vlak gazon, de grillige boom en de waterpartij die tussen de omringende rotsen verdween. De bezoeker kon dan naar de westelijke lavawand lopen waarbij hij door een lage, overdekte buitenruimte kwam.<sup>12</sup> De hoofdingang lag verborgen in de hoek van de tweede patio, van waaruit men de keus had uit drie trappen. Eén daarvan leidde omhoog naar de vleugel met de slaapkamers, één naar een klein kamertje op de eerste verdieping met een eigen patio en een raam met uitzicht op de poort, en een derde omhoog langs de noordelijke muur naar de lavabodem daarachter.

Op geen enkele foto van de geplaveide entreepatio's, die in zuidelijke richting doorliepen over de breedte van het huis, langs de vijver, om de boom heen en onder de hoge, platte dakranden door, is iets te zien wat daar is neergezet: nog geen stoel, zelfs niet op een foto van Cetto zelf die de trap voor het raam van de woonkamer opgaat, waarachter een tekenbord staat opgesteld. De combinatie van uitzichten die door het gebouw zelf worden afgesneden en trappen waarvan onduidelijk was waarheen ze leidden, droeg bij aan het mysterieuze karakter van de locatie en de belofte van avontuur. Zo'n vlak en keurig gazon zal in een dergelijke dorre en ruige

12

The almost windowless volume looming over this section was not white as the photographs suggest, but either coffee coloured or pink, which were the colours of the external walls.

12

De vrijwel raamloze massa die boven dit gedeelte uittorent is niet wit, zoals uit de foto's valt op te maken, maar koffiekleurig of roze, wat de kleuren van de buitenmuren waren.

the water would have connected these dispersed places, if its surface was ever disturbed, grounding them in their site as surely as the rocky cliff which curved around the southern and western edges of the garden, underneath the wing of bedrooms and into the living room, bringing dirt in the house and then out into the principal entrance patio.

This rocky outcrop was removed by the first inhabitant of the house, the artist Berdecio, to the dismay of Cetto for whom 'the leitmotiv of the house [was] timidly given up' thereby depriving the composition of building and garden of 'its organic continuity'. The house at 140 Fuentes in its setting was replete with the visual drama that Hitchcock had noted in his description of Barragán's own house situated in the centre of the city in a poor district called Tacubaya. 'Traditional in its materials, sturdy in its scaling, his architecture represents a most sophisticated handling of Mexican provincial building materials.'<sup>14</sup> The connection was evident in the relationship between the living room and the enclosed garden space continuing from it through a glass wall (as in the Tacubaya house), and in the exploitation of precise levels and enclosures within the site to allow a relationship between use and spatial quality similar to Loos' *Raumplan*. Although the ground levels of the house and garden at El Pedregal were fairly constant in relation to each

omgeving een bijzonder en nieuw element zijn geweest, vooral gezien tegen de lavawanden om het huis heen en de afgetekende silhouetten van de rotsen die er als ijsbergen boven dreven.<sup>13</sup> Het geluid en de weerspiegeling van het water zouden deze verspreide plekken met elkaar verbonden hebben wanneer het oppervlak ooit in beroering werd gebracht. Hierdoor zouden ze net zo vast op hun plaats zijn verankerd als door de rotswand die om de zuid- en westkant van de tuin heen liep, onder de vleugel met de slaapkamers door de woonkamer in, vuil met zich meevoerende het huis in, en dan weer naar buiten naar de patio die de hoofdingang vormde.

Deze rotspartij werd al door de eerste bewoner van het huis, de kunstenaar Berdecio, weggehaald; dit tot ongenoegen van Cetto die vond dat 'het *Leitmotiv* van het huis stilzwijgend werd opgegeven' waardoor de compositie van gebouw en tuin van haar 'organische continuïteit' werd beroofd. In zijn omgeving gezien straalde het huis op Fuentes 140 eenzelfde visuele dramatiek uit als Hitchcock reeds had opgemerkt in zijn beschrijving van Barragán's eigen huis in het stadscentrum, in een arme wijk genaamd Tacubaya. 'Zijn architectuur, traditioneel in de materialen en robuust van schaal, is een voorbeeld van een uiterst verfijnd gebruik van Mexicaanse regionale bouwmaterialen.'<sup>14</sup> De overeenkomst tussen beide huizen was duidelijk zichtbaar in het verband tussen de woonkamer en de omsloten tuin die daar, door een glazen wand heen, een voortzetting van vormde (zoals in het huis in Tacubaya), en in de manier waarop niveaueverschillen en omsloten ruimten





other, disturbed only by the craggy rocks, and the raised terraces of pond and tempered ground surfaces, the complex system of spatial organisation made deliberate connections between the lower and upper levels, and the different room-like spaces of the house and garden. Some of the devices used were similar to the Tacubaya house, such as the living room gallery and the staircase leading to a door halfway up the wall; others are particular to Fuentes 140 in its overt use of the site – the cliff face and the hall-like entrance patio with its various staircases, and the natural light well over the gallery staircase in the sitting room.

The demonstration house and garden at 140 Fuentes were quite different from Barragán's own house at Tacubaya, however, which had slowly aligned itself physically and spatially to the particular rituals of a single individual's life over a period of many years, the tight space of the garden bearing in upon the house in a way facilitated by many small adjustments over time. The principal living space is inhabited today by large furniture of an almost ecclesiastic scale, which in this particular domestic setting are large enough to create open-topped rooms within the larger space. These are perhaps alternatives to the patios and outside rooms of the larger site at 140 Fuentes. Small areas made for reading, storage, the library, and a large setting out table contrast with the space before the window that belongs almost exclusively to the garden. The site of Barragán's house in Tacubaya was also very different from that of any plots in extra-urban El Pedregal, not least because it wasn't aspired to by the nouveau riche. Centrally located in a dense working class area of the city the limits of his plot were tight, especially after he sold off the adjacent properties, and the street outside hostile to his sensibilities.

#### **Garden 4: An Architect's House The Use of the Grotesque: Avenida San Jerónimo, 1956, by Juan O'Gorman**

Juan O'Gorman's interpretation of El Pedregal in the making of his house and garden was completely different from Barragán's, in terms of the spatial relationship between house and garden, the physical qualities of the rock and its use, and the cultivation of indigenous plants. O'Gorman's house was of its site in an extreme way, completely integrating itself with the form of the ground. The focus of the house was a cave that was transformed into the principal space. In

werden uitgebuit om een relatie tussen gebruik en ruimtelijkheid tot stand te brengen die veel gemeen had met het *Raumplan* bij Loos. De gelijkvloerse ruimten van huis en tuin bij El Pedregal stonden in een vrij vaste relatie tot elkaar (slechts onderbroken door de grillige rotspartijen en de hoger gelegen terrassen met de vijver en het geëgaliseerde grondoppervlak). Via een complexe ruimtelijke ordening werd echter ook bewust een verband gelegd tussen de lagere en hogere niveaus, en tussen de verschillende kamerachtige ruimten van huis en tuin. In een aantal opzichten kwam het ontwerp overeen met dat van het huis in Tacubaya, zoals het terras bij de woonkamer en de trap die naar een deur halverwege de muur leidde. Andere kenmerken waren specifiek voor Fuentes 140, vooral het bewust benutten van de locatie: de rotswand en de vestibuleachtige patio bij de ingang, met zijn verschillende trappen, en de natuurlijke lichtbron boven de trap in de zitkamer.

De modelwoning en -tuin op Fuentes 140 waren echter heel anders dan Barragán's eigen huis in Tacubaya; dit huis was door de jaren heen fysiek en ruimtelijk volledig ingesteld geraakt op de specifieke rituelen in het leven van één enkel persoon; de kleine tuin had een effect op het huis dat alleen door allerlei kleine ingrepen in de loop van de tijd tot stand kon komen. In de leefruimte staat tegenwoordig meubilair van een bijna kerkelijke schaal, in elk geval van een zodanige omvang dat ze in de huiselijke omgeving van deze ruimte zelf kamers zonder plafond vormen. Deze kamers zijn wellicht te beschouwen als tegenhangers van de patio's en buitenkamers van het grotere perceel op Fuentes 140. Kleine hoekjes om te lezen, bergruimte, de bibliotheek en een grote uitklapbare tafel contrasteren met de ruimte voor het raam die vrijwel uitsluitend bij de tuin hoort. Barragán's huis in Tacubaya had ook een heel andere ligging dan de huizen in het buiten de stad gelegen El Pedregal; alleen al daarom stond het niet in de belangstelling bij de nouveau riche. Aangezien dit perceel midden in een dichtbevolkte arbeiderswijk lag, waren de grenzen ervan duidelijk afgebakend, zeker nadat de architect de belovende stukken grond had verkocht, en wendde de woning zich af van het door Barragán zo verfoeide straatleven.

#### **Tuin 4: Huis van een architect Het gebruik van het groteske: Avenida San Jerónimo, 1956, door Juan O'Gorman**

Juan O'Gorman bouwde zijn huis en tuin vanuit een volkomen andere interpretatie van El Pedregal dan die van Barragán: bij hem was de ruimtelijke relatie tussen huis en tuin anders, hij maakte een ander gebruik van de fysieke eigenschappen van de rotsen en van de inheemse planten. Het huis van O'Gorman was op een extreme manier één met zijn locatie, volkomen geïntegreerd met

13

Juan O'Gorman was to label these 'French boudoir rocks' in an interview with Selden Rodman in his book, *Mexican Journal*, Edwardsville, 1965

14

H.R. Hitchcock and Philip Johnson, *Latin American Architecture since 1945*, New York, 1955, p. 183.

13

Juan O'Gorman zou dit 'Franse boudoir-rotsen' noemen in een interview met Selden Rodman in diens boek *Mexican Journal*, Edwardsville, 1965.

14

H.R. Hitchcock and Philip Johnson, *Latin American Architecture since 1945*, New York, 1955, p. 183.



Huis O'Gorman, trap naar de slaapkamers /  
O'Gorman house, stairs leading to the bedrooms



Huis O'Gorman, interieur woonruimte met bovenlicht /  
O'Gorman house, interior of the living room with the skylight





Fuentes 140 the rock had entered the house as an alien surface, in O'Gorman's cave it was all-encompassing. There was no division between the space for dwelling and the ground, which is normally confined to the lowest horizontal level. O'Gorman apparently had total faith in the cave as a place for inhabitation, and the rock as an ideal material for shelter. According to Mexican sculptor Helen Escobedo, there was no waterproofing, and no drainage. In conversation she recalls paying a visit during a rain storm and sitting on the sofa with umbrellas (which O'Gorman kept around just in case) as the water filtered through the rock. In keeping with the fantastic nature of dwelling on this site she was later to buy the property and convert it into what she describes as an Italian hill town.

For O'Gorman the world of the cave and that of the garden were the same place, there was seemingly little distinction between the two in terms of shelter and the cave was full of plants reaching up towards the partially glazed ceiling. They looked into each other in an entirely private self-absorbed fantasy world. Even O'Gorman's good friend Max Cetto was obviously bemused by the house. 'His creations cannot be considered architecture in the strict sense', he said, 'for he has never attached importance to preserving the dividing lines between the various branches of art; on the whole he has been anxious to loosen them to achieve a unified totality in art.'<sup>15</sup> The same could be said of the relationship between house and garden. For Cetto the house was 'a study in blending a grotesque and fantastic structure, or perhaps a scenic idea into a magical setting'.<sup>16</sup>

The cave loomed above the rest of the site, which was filled with a large and wild garden. The surface of the house, in texture, was camouflaged within the foliage since it was covered with a layer of mosaics obscured by planting. Esther McCoy, after a visit to the house at the peak of its occupation, observed that 'the house is seldom viewed except through the feathery branches of pepper trees or spikes of echeveria and red-hot poker. A tracery of *Ficus repens* has begun to move across the mosaics.'<sup>17</sup> Barragán's interests in the aesthetic qualities of the site were very abstracted in relation to its physical qualities, and his interventions were deliberately alien. O'Gorman, on the other hand, intended his house to be of its site. Barragán used plants specific to El

de vormen van het landschap. Het centrale gedeelte van het huis werd gevormd door een tot leefruimte omgebouwde grot. Op Fuentes 140 was de rots als vreemd element het huis binnengedrongen; in de grot van O'Gorman was hij alomtegenwoordig. Er bestond geen onderscheid tussen de leefruimte en de grond, die in de meeste gevallen beperkt blijft tot het laagste horizontale niveau. O'Gorman had blijkbaar een grenzeloos vertrouwen in de grot als ruimte om in te wonen, en in de rotsen als ideaal beschuttingsmateriaal. Volgens de Mexicaanse beeldhouwster Helen Escobedo was er niets gedaan om de ruimte waterdicht te maken of het water af te voeren. In een gesprek vertelt zij dat zij een keer op bezoek kwam tijdens een regenbui: ze zaten op de sofa met opgestoken paraplu (die O'Gorman altijd bij de hand had), terwijl het water door de rotsen heen naar binnen sijpelde. Onder de indruk van het fantastische karakter van het wonen op deze locatie zou ze dit pand later kopen en ombouwen tot wat zij beschreef als een Italiaans bergdorpje.

Voor O'Gorman waren de wereld van de grot en die van de tuin één en hetzelfde; er leek wat betreft beschutting weinig onderscheid te bestaan tussen die twee, en de grot stond vol planten die reikten tot aan de gedeeltelijk van glas voorziene zoldering. De twee werelden keken op elkaar uit in een volledig particuliere, in zichzelf opgaande fantasiewereld. Zelfs O'Gorman's goede vriend Max Cetto raakte duidelijk in verwarring door dit huis. 'Zijn creaties kunnen niet worden beschouwd als architectuur in strikte zin', zei hij, 'want hij heeft het nooit belangrijk gevonden om de scheidslijnen tussen de verschillende kunst disciplines te respecteren; in wezen wilde hij die juist uitwissen om een totaal kunst tot stand te brengen.'<sup>15</sup> Hetzelfde kan men zeggen van de relatie tussen het huis en de tuin. Volgens Cetto was het huis 'een studie in het vermengen van een groteske en fantastische constructie, of van een dramatisch concept tot een magisch tafereel'.<sup>16</sup>

De grot rees uit boven de rest van het perceel, dat werd gevuld door een grote wilde tuin. Het buitenoppervlak, de textuur van het huis, ging schuil in gebladerte, aangezien het was bedekt door een laag mozaïektegels die door beplanting aan het oog werd onttrokken. Na een bezoek aan het huis, dat toen nog bewoond werd, merkte Esther McCoy op: 'Het huis is nauwelijks te zien, alleen door de takken van de peperbomen of de stekels van de echeveria en de karmozijnbes heen. Een vlechtwerk van takken van de *ficus repens* begint zich over het mozaïek te verspreiden.'<sup>17</sup> Barragán's belangstelling voor de esthetiek van de locatie stond ver af van de fysieke eigenschappen ervan, en zijn ingrepen waren opzettelijk disharmonieënd. O'Gorman wilde juist dat huis en

15

Max Cetto, *Modern Architecture in Mexico*, London, 1961, p. 212.

16

This quote is taken from Raúl Ferrera, 'Three Contemporary Architects', in: *Artes de Mexico*, No. 97/8, 1967, p. 74.

17

Esther McCoy, 'Mexico Revisited', in: *Zodiac*, No. 12, p. 109.

15

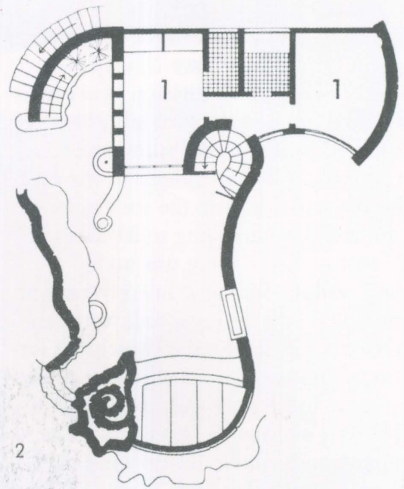
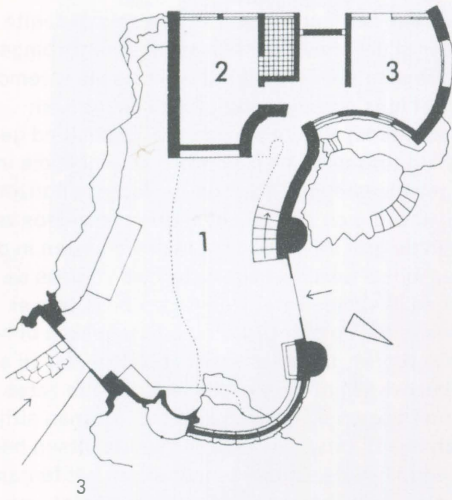
Max Cetto, *Modern Architecture in Mexico*, Londen, 1961, p. 212.

16

Dit citaat is afkomstig van Raúl Ferrera, 'Three Contemporary Architects', in: *Artes de Mexico*, nr. 97/8, 1967, p. 74.

17

Esther McCoy, 'Mexico Revisited', in: *Zodiac*, nr. 12, p. 109.

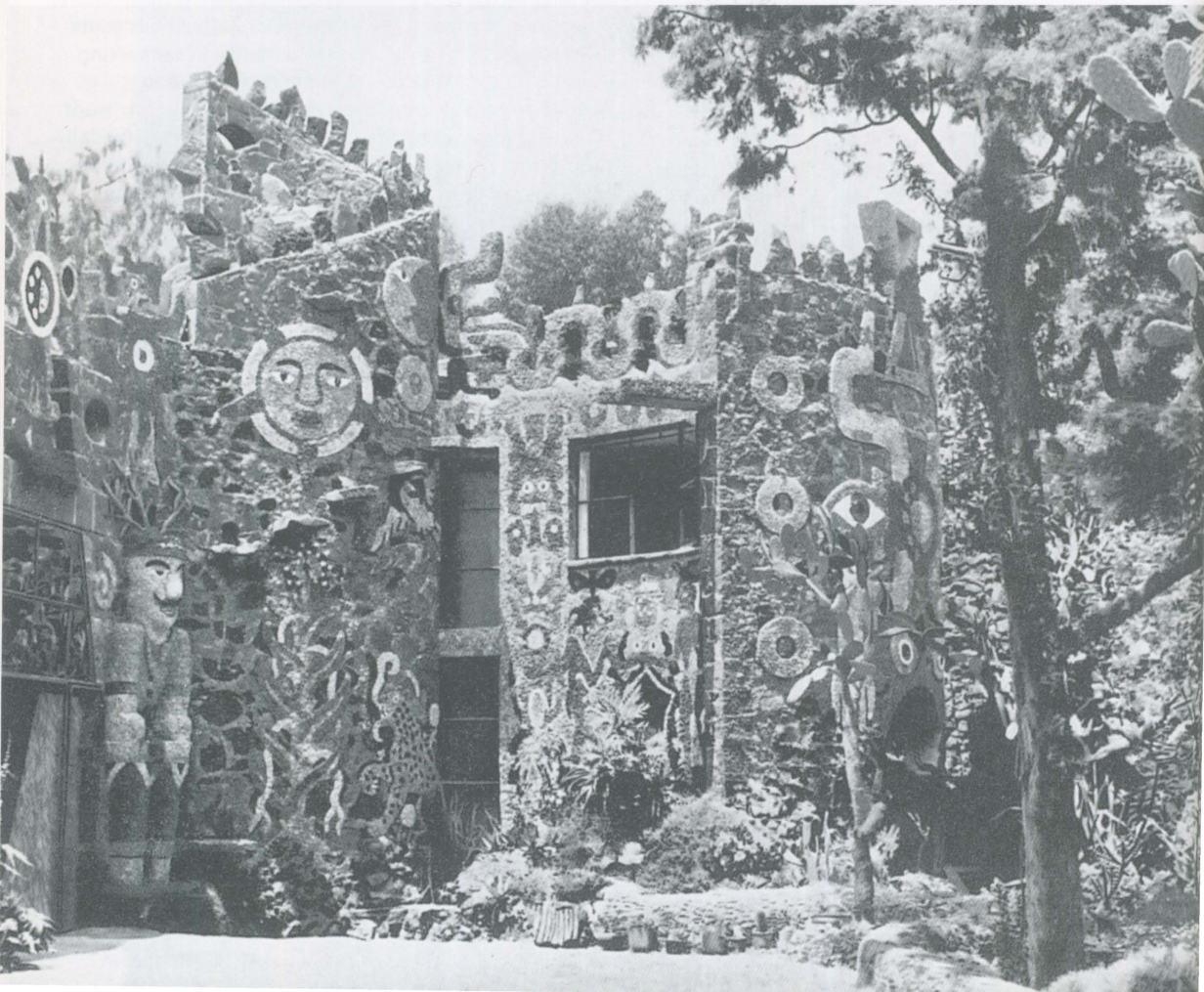


Huis O'Gorman, plattegrond begane grond /  
O'Gorman house, ground floor plan

Huis O'Gorman, plattegrond eerste verdieping /  
O'Gorman house, first floor plan

- 1 woonruimte / living room
- 2 bediendenkamer / maid's room
- 3 keuken / kitchen

- 1 slaapkamer / bedroom





Pedregal for their visual impact, eradicating or replacing them with more extreme versions of the same species if necessary. O'Gorman was enraptured with their symbolic and iconographical power, and multiplied them instead. Whilst O'Gorman had an amazing variety of indigenous plants in his densely planted dark and mysterious garden, due partly to the botanically interesting collection of orchids and cacti made by his wife, Helen Fowler O'Gorman, he reproduced them figuratively too.

In O'Gorman's words the 'birds eye view – rocky formations, mounds, grottoes and stone slabs [which] create a unique, strange and almost fantastic atmosphere ... [are] reflected in the façade of my home';<sup>18</sup> which was a literal representation of the landscape rather than a foil to it. The surface of the rock both inside and on the exterior of the house were covered in a layer of coloured mosaic tiles that followed the contours of the cave, obscuring its surface. They were described by Max Cetto as 'mosaics like precious fabrics',<sup>19</sup> but the surface was condemned by Sibyl Moholy-Nagy as 'not free to breathe its own texture'.<sup>20</sup> This cladding was a purely decorative layer which connected the house to its site

locatie één waren. Barragán gebruikte inheemse planten vanwege hun visuele effect; waar hij dat nodig vond trok hij ze uit of verving ze door extremere exemplaren van dezelfde soort. O'Gorman werd in vervoering gebracht door hun symbolische en iconografische kracht, en plantte er juist veel meer aan. O'Gorman had niet alleen een verbazingwekkende verscheidenheid aan inheemse planten in zijn dichtbeplante, donkere en mysterieuze tuin; mede dankzij de botanisch interessante verzameling orchideeën en cactussen van zijn vrouw Helen Fowler O'Gorman, reproduceerde hij ze ook in figuurlijke zin.

In de woorden van O'Gorman wordt 'het panoramische uitzicht – rotsformaties, grotten en rotsplateaus [die] een unieke, zonderlinge en bijna fantastische sfeer uitstralen ... weerspiegeld in de gevel van mijn huis';<sup>18</sup> deze gevel was een letterlijke weergave van het landschap en vormde er niet zozeer een contrast mee. Het rotsoppervlak was zowel aan de binnen- als de buitenkant van het huis bedekt met een laag gekleurde mozaïektegels die de contouren van de grof volgde en het oppervlak ervan verborg. Door Max Cetto werden ze beschreven als 'mozaïeken als kostbare weefsels',<sup>19</sup> maar Sibyl Moholy-Nagy veroordeelde deze behandeling van het oppervlak omdat dit zo 'niet vrijelijk zijn eigen textuur kon ademen'.<sup>20</sup> Deze bekle-

18

See Ferrera, 'Three Contemporary Architects', p. 90.

19

Cetto, *Modern Architecture in Mexico*, p. 29.

20

Sibyl Moholy-Nagy, 'Mexican Critique', in: *Progressive Architecture*, November 1953, p. 176.

18

Zie Ferrera, 'Three Contemporary Architects', p. 90.

19

Cetto, *Modern Architecture in Mexico*, p. 29.

20

Sibyl Moholy-Nagy, 'Mexican Critique', in: *Progressive Architecture*, november 1953, p. 176.





↑↑ Huis O'Gorman, sporen van de grot / O'Gorman house, remains of the cave

↑ Huis O'Gorman, patio / O'Gorman house, patio



through a narrative based on an iconography derived from the flora, fauna and mythologies of El Pedregal. Images of the extraordinary and abundant life which thrived in the volcanic landscape writhed over the surfaces, their symbolic meaning not forgotten. Similarly connections to its cultural history were made through tales of a pre-colonial past and its mythologies. The meaning of El Pedregal as a place peculiarly Mexican was important to O'Gorman, and its mythological power was due in no small part to the discovery in 1917 of the pyramid of Cuicuilco. This ruin was found buried in the same lava bed, formed when Xitle erupted two thousand years earlier, but a little further south.

### Conclusion

In their own ways Barragán, Cetto and O'Gorman were approaching the problem of how to define post-war Mexican architecture. Wrenched from the security of an expedient functionalism to which Barragán and O'Gorman had adhered throughout the thirties in the construction of various private houses, apartment blocks and, in O'Gorman's case, schools, they found that history, for them, had curtailed the universalist assumptions of modernism. Whilst 'International Modernism' was still a viable term for many architects in Mexico and throughout America, another thread was being picked up by those sceptical of the technological advances which had brought so much disruption in Europe. One outcome of this was a turn away from the siteless modernist building-object toward the self-consciously sited house-garden. The intention in this new relationship between site and building was to express the material and symbolic qualities of a particular geographical location in a way which would express a new unified Mexican culture.

There already existed a Romantic tradition in North American architecture from which they could draw. This had been dismissed by Henry Russell Hitchcock in 1929 in favour of the New Pioneers in Europe,<sup>21</sup> and then virtually ignored in subsequent modernist architectural histories. This alternative to the 'International Style' that the precedent and continuing presence of Louis Sullivan and Frank Lloyd Wright made possible was to gain renewed relevance in Mexico during the late forties and fifties in strikingly different ways, as the two examples discussed above illustrate. The sense that the land could symbolise national values was an important idea drawn from this tradition, which was augmented by the use of

ding was een louter decoratieve laag, die het huis met zijn omgeving verbond via verhalende motieven met een aan de flora, fauna en mythen van El Pedregal ontleende iconografie. Beelden van het bijzondere en rijke leven dat welig tierde in het vulkanische landschap krioelden over het oppervlak; hun symbolische betekenis werd hierbij niet vergeten. Op dezelfde manier werden verbanden gelegd met de cultuurgeschiedenis van het gebied via verhalende voorstellingen van het prekoloniale verleden en de daarbij behorende mythen. O'Gorman hechtte veel belang aan de betekenis van El Pedregal als specifieke Mexicaanse plek. De ontdekking in 1917 van de piramide van Cuicuilco droeg in niet geringe mate bij aan de mythische uitstraling van dit gebied. Deze ruïne werd aangetroffen in dezelfde lavabodem, die was gevormd toen de Xitle tweeduizend jaar geleden tot uitbarsting kwam, iets ten zuiden van El Pedregal.

### Conclusie

Ieder op hun eigen manier trachtten Barragán, Cetto en O'Gorman de naoorlogse Mexicaanse architectuur te definiëren. Barragán en O'Gorman maakten zich los van de zekerheid van het doelmatig functionalisme dat zij gedurende de jaren dertig hadden aangehouden bij de bouw van privé-huizen, flats en – in O'Gorman's geval – scholen, en concludeerden dat wat hen betreft de geschiedenis had afgerekend met de universalistische pretenties van het modernisme. 'Internationaal Modernisme' was in Mexico en de rest van Amerika weliswaar nog steeds een gangbare term, maar degenen die sceptisch stonden tegenover de technische vooruitgang, die in Europa zoveel ontwrichting had teweeggebracht, zochten ook een andere richting. Dit leidde onder andere tot een zich afwenden van het modernistische *object* waarvoor de locatie irrelevant was, naar een bewust gezochte samenhang tussen locatie, woning en tuin. In deze nieuwe relatie tussen gebouw en locatie wilden Mexicaanse architecten de materiële en symbolische kenmerken van een bepaalde geografische locatie tot uitdrukking brengen en zo uiting geven aan een nieuwe Mexicaanse cultuur.

Er bestond in de Noord-Amerikaanse architectuur al een romantische traditie waaruit men kon putten. Deze traditie was door Henry Russell Hitchcock in 1929 verworpen ten gunste van de Nieuwe Pioniers in Europa,<sup>21</sup> en werd vervolgens vrijwel genegeerd in de modernistische architectuurgeschiedenis. Dit alternatief voor de 'Internationale Stijl', vertegenwoordigd door het voorbeeld en de blijvende invloed van Louis Sullivan en Frank Lloyd Wright, werd in Mexico eind jaren veertig, begin jaren vijftig opnieuw invloedrijk, en wel in zeer verschillende opzichten, zoals door de twee beschreven voorbeelden wordt geïllustreerd. Het idee dat het land zelf, de ondergrond, nationale waarden kan symbolise-

construction and ornament to highlight and interpret these values. The devices used at the Jardines del Pedregal and in O'Gorman's house and garden to carry out these ambitions were quite similar: the use of indigenous plants, local materials, regional historical precedents, and the transformed relationship between object and site. The ways in which they were specifically used to interpret the land were very different, however; Jardines was an abstract aestheticisation of the land and its spiritual qualities, whilst O'Gorman's dwelling connected the site's physical geography with its historical content and meaning. He augmented the planting which was already and accidentally there by adding more of the same, creating a chaos of even greater intensity. Barragán used a self-consciously indigenous planting schema in a clearly selective and visual way, eradicating any sense of chaos to produce a nature closely controlled by man. Tellingly O'Gorman took offence with this approach and called Barragán's landscapes 'processed gardens', but his own wild approach was also open to criticism, not least from critic Selden Rodman who said of his gigantic mosaiced decorated idols which encrusted the rocks and inhabited the gardens: 'they have a little bit the air of an importation from Disneyland – self-conscious folklore and inorganic architecture',<sup>22</sup> quite the opposite impression to that aspired to by the virtuous O'Gorman. He wanted his objects – the mosaic surface of the cave house and the figurines like archaeological artefacts – to be intrinsically of their site, and to extend its original natural qualities. The connections he made were largely intellectualisations of what the site meant, however, derived from sometimes quite esoteric knowledge of Mexican history. Barragán, on the other hand, wanted his objects to reconfigure the original site to a sensual new reality. Site and object would become bound, but only on the visual terms defined by his intervention, whether addition or removal of material.

22

Both comments are from Rodman, *Mexican Journal*, p. 120.

ren was een belangrijke gedachte afkomstig uit deze traditie, en zij werd nog versterkt door de bouwwijze en ornamentatie, die erop waren gericht om deze waarden te benadrukken en uit te beelden. De middelen die in de Jardines del Pedregal en in het huis en de tuin van O'Gorman werden aangewend om deze ambities gestalte te geven, kwamen in wezen op hetzelfde neer: gebruik van inheemse planten, lokale materialen, regionale historische precedents en een getransformeerde relatie tussen object en locatie. De interpretaties van het land waarin deze middelen werden ingezet verschilden echter radicaal: de Jardines waren een abstracte esthetisering van het land en zijn spiritualiteit, terwijl de woning van O'Gorman een verbinding legde tussen de fysieke geografie van de locatie en haar historische inhoud en betekenis. Hij breidde de reeds aanwezige beplanting uit door er meer van hetzelfde bij te zetten, waarmee hij een nog intenser chaos schiep. Barragán maakte welbewust selectief en visueel gebruik van een inheems aanplantingsschema, waarbij hij elk idee van chaos uitschakelde en een vorm van natuur creëerde die strikt door de mens werd beheerst. Het is veelzeggend dat O'Gorman aanstoot nam aan deze benadering en de landschappen van Barragán 'namaaktuinen' noemde; zijn eigen wilde aanpak stond echter ook bloot aan kritiek, niet in de laatste plaats van de criticus Selden Rodman, die over zijn gigantische afgoden in mozaïek, die de rotswanden sierden en zijn tuin bevolkten, het volgende zei: 'Ze wekken een beetje de indruk vanuit Disneyland te zijn geïmporteerd – aanstellerige folklore en niet-organische architectuur';<sup>22</sup> het tegendeel van wat de deugdzaam O'Gorman nastreefde. Hij wilde dat zijn objecten – de met mozaïek bedekte grotwoning en de beeldjes als archeologische voorwerpen – intrinsiek bij hun locatie zouden horen en de oorspronkelijke natuurlijke elementen zouden versterken. De verbanden die hij legde waren echter grotendeels intellectuele rationaliseringen van de betekenis van de locatie, ontleend aan eensoms vrij esoterische kennis van de Mexicaanse geschiedenis. Barragán daarentegen wilde dat zijn objecten de oorspronkelijke locatie zouden omvormen tot een sensuele nieuwe werkelijkheid. Locatie en object zouden met elkaar verbonden worden, maar alleen op de visuele voorwaarden die door zijn ingrepen waren bepaald, of deze nu bestonden uit het toevoegen of weghalen van materiaal.

*Vertaling: Bookmakers, Nijmegen*

22

Beide commentaren zijn afkomstig van Rodman, *Mexican Journal*, p. 120.



Huis O'Gorman, cactussen en bomen /  
O'Gorman house, cacti and trees





