

08 Roberto Burle Marx: "el movimiento moderno con jardín"

IÑAKI ÁBALOS

Este artículo es el cuarto y último de la serie que sobre Proyectos de Paisaje ha realizado para ARQUITECTURA el arquitecto y profesor IÑAKI ÁBALOS, anuncio de un libro futuro. El lector puede consultar los restantes en números anteriores: el primero, EL VIAJE A AMÉRICA DE LAS IDEAS PINTORESQUISTAS, núm. 330, 4º tri. 2002; el segundo, CENTRAL PARK, núm. 334, 4º tri. 2003; el tercero, LE CORBUSIER PINTORESCO. EL PINTORESQUISMO EN LA MODERNIDAD, núm. 337, 3er. tri. 2004.

Iñaki Ábalos es arquitecto y catedrático de Proyectos en la ETSA de Madrid.

La historia, por reveladora, ha sido contada innumerables veces, tanto por Roberto Burle Marx (1909-1994) como por sus biógrafos: nacido en São Paulo, con una inclinación preferente hacia la música y la ópera en particular, ciertos problemas oftalmológicos deciden a sus padres enviarle a Europa, a Berlín, donde a los dieciocho años, en 1927 –el año heroico de la modernidad– aprovecha su estancia y tratamiento de casi dos años en esta ciudad para estudiar música y pintura, su otra gran vocación, que estalla con fuerza tras visitar la gran retrospectiva de la obra de Van Gogh que tras su muerte en 1890 se realiza por primera vez en Berlín. Allí descubre las extraordinarias potencias que la pintura expresionista había abierto sobre la noción de paisaje. El segundo paso se da casi de inmediato, al asistir como alumno en prácticas de apunte del natural al Jardín Botánico de Dahlem, Berlín, uno de los primeros en incorporar en su organización los criterios ecológicos que el botánico Henrich Engler había desarrollado a partir de las ideas de Alexander von Humboldt, y en incorporar, subsiguientemente, la moda de las Estufas Calientes para aclimatar plantas tropicales, otra consecuencia del viaje humboldtiano. Allí, maravillado, Burle Marx descubre especies de la flora tropical brasileña de las que no sólo no tenía noticia –a pesar de un interés natural hacia la jardinería, heredado de su familia– sino que, entiende, contienen toda la riqueza plástica de la paleta de Van Gogh. Todo ello deriva en un giro de su vocación plástica que se desarrollará tras su vuelta a Río de Janeiro en 1930. Allí entra a estudiar en la Escuela Nacional de Bellas Artes, que integra entre sus estudios Arquitectura y que desde ese mismo año está dirigida por Lucio Costa, el padre de la arquitectura moderna brasileña, integrante del grupo de artistas e intelectuales –en el que destaca Claudio Portinari, también maestro de Burle Marx– que busca elaborar una versión de la modernidad capaz de integrar la cultura autóctona brasileña, que este país está empezando a descubrir, como lo estaba México y como décadas antes, en tiempos de Olmsted, lo había hecho Estados Unidos. Una cultura de mestizaje, capaz de dar cuenta y crear un producto único del cruce de la cultura europea y africana de sus inmigrantes y el fabuloso legado indígena como un producto único del que Costa será uno de los impulsores más significados.

Otro azar: Lucio Costa vivía en la misma calle que la familia Burle Marx y, como consecuencia de observar al paso su jardín familiar y conocer las aptitudes de Roberto como alumno, siendo aún estudiante, le propone en 1932 hacerse cargo del jardín de la Casa Schwartz. Burle Marx decidió plantar bananeros y organizó su terraza jardín con iconografía moderna, iniciando una colaboración permanente entre ambos, que rápidamente se abrió a otro gran arquitecto coetáneo, Oscar Niemeyer. Dos años después, en 1934, consigue su primer trabajo oficial como director de Parques y Jardines de Recife, donde traba amistad con el botánico Henrique de Lahmeyer Mello Barreto, quien le adiestrará hasta convertirle en un consumado experto en la flora brasileña, aficionándole al estudio de las plantas *in situ* mediante expediciones en las que aprenderá a observar la interrelación entre agua, terreno, flora y fauna. Y con quien ensayará más tarde el primer gran jardín ecológico, el Parque de Araxá, en el que intentarían reproducir las zonas fitogeográficas del Estado de Minas Gerais, en un experimento pionero de paisajismo ecologista.

Otro importante viaje, el de Le Corbusier a Río, invitado por Costa en el 28, había facilitado el contacto que iba a llevar a la construcción del Ministerio de Educación y Salud en la misma ciu-



LE CORBUSIER, BURLE MARX Y LUCIO COSTA

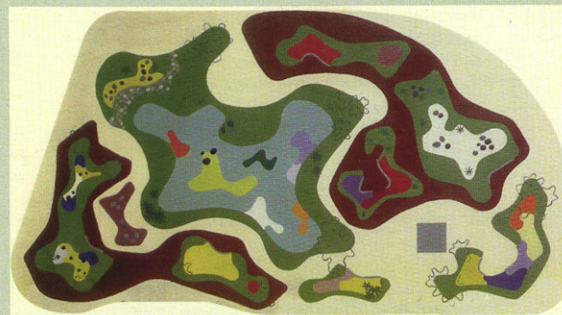
Roberto Burle Marx: "The modern movement with garden"

The very revealing story has been told uncountable times by Roberto Burle Marx (1909-1994) as well as by his biographers: born in São Paulo, with a strong inclination towards music and especially opera, he had sight problems that made his parents send him to Europe, to Berlin to be precise, where at the age of eighteen, in 1927 -the heroic year of the modernity- he took advantage of his two year stay and treatment in this city to study music and painting, his other vocation, which exploded powerfully after visiting the great retrospective of Van Gogh's work that was exhibited for the first time after his death in Berlin in 1890. There he discovered the extraordinary powers that expressionist painting had had on the notion of landscape. The second step came almost immediately, attending classes as practising student of nature sketches at the Botanical Gardens in Dahlem, Berlin, one of the first incorporating in its organization the ecological criteria that the botanist Henrich Engler had developed from Alexander von Humboldt's ideas, also fitting Hot Stoves to heat tropical plants, another consequence of Humboldt's travel. There, Burle Marx, marvelled, and discovered species of the Brazilian tropical flora of which he had never heard before -despite his natural interest for gardening inherited from his family- but which, he understood, contained all the artistic richness of Van Gogh's palette. All of this derived towards a turn of his artistic vocation that would develop after his return to Rio de Janeiro in 1930. There he started studying at the National School of Fine Arts, which integrated architecture into its studies and was directed from that year on by Lucio Costa, father of Brazilian modern architecture. He was member of a group of artists and intellectuals -among whom Claudio Portinari stands out; also teacher of Burle Marx- he wanted to elaborate a version of modernity capable of

integrating the Brazilian native culture -which this country was beginning to discover, as was Mexico and as decades before, in Olmsted's times the United States had done-. A culture of mixed races, capable of dealing with and creating a unique product from the mixture of the European and African cultures of its immigrants with the fabulous native bequest as a distinctive style of which Costa would be one of the most significant driving forces.

Another fortuitous occurrence: Lucio Costa lived on the same street as the Burle Marx family and as a consequence of looking at their garden when passing by and knowing Roberto's aptitudes as student, still being one, he suggested to him in 1932 that he take charge of the gardens at Schwartz House. Burle Marx decided to plant banana trees and organized his garden-terrace with modern iconography, beginning a permanent collaboration between both of them, which soon opened up to another contemporary great architect, Oscar Niemeyer. Two years later, in 1934, he got his first official employment as Director of Parks and Gardens in Recife, where he met the botanist Henrique de Lahmeyer Mello Barreto, who would train him until he became a consummated expert in Brazilian flora, interesting him in studying the plants in situ with expeditions during which he would learn to observe the interrelation between water, terrain, flora and fauna, and with whom he would later attempt the first great ecological gardens: Axarã Park. Here they would try to reproduce the geographical vegetation zones in the State of Minas Gerais, in a pioneering experiment of ecological landscaping.

Another important visit: Le Corbusier in Rio, invited by Costa in 1928, had provided the contact that was going to build the Ministry of Education and Health in this city. The project was designed by Le Corbusier in collaboration with Costa, Reidy and Niemeyer among others, and with the remarkable artistic help of Claudio Portinari -



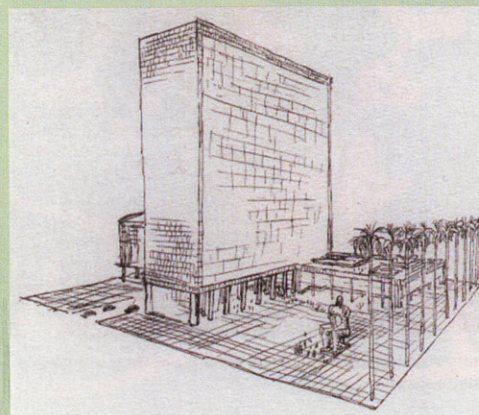
PLAZA SALGADO FILHO, 1938

dad, proyectò de Le Corbusier en colaboración con Costa, Reidy y Niemeyer entre otros, y con la destacada colaboración artística de Claudio Portinari -del que Burle Marx será asistente- y del propio Burle Marx en el ajardinamiento de la plaza y la conocida terraza jardín del proyecto, primera materialización significativa de un jardín moderno en la cubierta de un edificio emblemático (1938).

El ciclo de viajes y azarosas coincidencias, que trenza en diez años la biografía profesional de Burle Marx, y ésta con casi todos los personajes de nuestro atlas, queda así sucintamente descrito. Con esta urdimbre se dio la oportunidad única de desarrollar, precisamente en el país en el que triunfó la modernidad, un verdadero paisaje moderno, hasta hacer definitivas las palabras de Michel Racine: "*el movimiento moderno brasileño es un movimiento moderno con jardín*". Una oportunidad que sólo pudo materializarse cuando las condiciones estaban maduras y alguien fue capaz de ensayar con materiales naturales las concepciones latentes de lo pintoresco que la modernidad no había podido barrer con su fe positivista en el progreso tecnológico. Pero se necesitaba también, seguramente, una distancia que permitiese minimizar los dualismos entre naturaleza y artificio de la modernidad europea, englobando esa rica experiencia en otra, la del mestizaje cultural, cuyo foco estuviese puesto en la integración. Y disfrutando de una flora exótica capaz de estimular una liberación, al menos aparente, de las iconografías ya conocidas en Europa y América del Norte. La cultura moderna alumbrará así, inopinadamente, el exuberante jardín tropical, una modalidad que las distintas culturas históricas no habían tenido oportunidad de ensayar, presente sin embargo en la visionaria invocación de Humboldt a los jóvenes pintores a adentrarse en aquellas tierras del nuevo continente. Brasil fue el destino final de aquella visión, un país cuyo nombre deriva de su riqueza floral (el *Haematoxylum brasiletto*, importado de Asia a Europa desde la Edad Media) y cuyo lema, "Orden y Progreso" es el lema positivista por excelencia, en una combinación casi premonitrice de lo que iba a suceder.

¿Qué hace Roberto Burle Marx? En realidad una operación muy sencilla, casi instintiva, al menos para quien posee los conocimientos que él tenía en una primera época, la que le da a conocer. Actúa frente al jardín simultáneamente como pintor de paisajes y como arquitecto, utilizando como referencia para sus proyectos la paleta expresionista y las geometrías orgánicas de los abstractos Arp, Le Corbusier, Léger, Calder. Pero lo hace como arquitecto, porque a pesar de utilizar el gouache, sus paisajes son concebidos como organizaciones o composiciones en planta, en un distanciamiento del procedimiento de las "vistas" características de los paisajistas y pintores tradicionales que le aproxima a la visión arquitectónica y cubista. Sorprendentemente, para tratarse de proyectos relativos al paisaje, el verde es en sus primeros proyectos -plaza Salgado Filho (1938), Ministerio de Educación y Salud (1938)- un color minoritario, abundando las gamas calientes, del amarillo al rojo: la organización de formas y colores, en consonancia con el sentido estético de su época, tiene así, a la vez, un distanciamiento radical del naturalismo y un enorme poder integrador y evocador. La abstracción de la geometría biomorfa está ligada al material vivo a través de la forma y el volumen. Descomponiendo las plantaciones, y por repetición de las mismas en asociaciones basadas en el contraste de volumen, color y textura, se produce una insólita materialización, radicalmente artificiosa y

DE ARRIBA ABAJO: MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y SALUD, RÍO DE JANEIRO, 1936-1937. BOCETO DE LE CORBUSIER, VISTA DE LA TERRAZA JARDÍN Y PLANO ORIGINAL DE ROBERTO BURLE MARX



of whom Burle Marx was assistant- and Burle Marx himself in the landscaping of the square and the famous garden-terrace, the first significant materialization of a modern garden on the roof of an emblematic building (1938).

The cycle of travels and chance coincidences, which is interwoven throughout ten years of Burle Marx's professional biography, and which is connected to almost all the characters of our atlas, is thus succinctly described. With this binding it was given the unique opportunity to develop, precisely in the country where modernity was successful, a true modern landscape, until it made Michel Racine's words definitive: "the Brazilian modern movement is a modern movement with a garden". An opportunity that could only materialize when conditions were right and someone was capable of displaying with natural materials the latent conceptions of the picturesque that this modernity had not been able to brush aside with its positivist faith in techno-scientific progress. But, surely, a distance that made it possible to minimize the dualisms between nature and artifice of the European modernity was needed, including this rich experience into another: the cultural mixture, whose focus was on integration. Enjoying an exotic flora capable of stimulating, at least apparently, a liberation from the previously known iconographies of Europe and North America. The modern culture will thus deliver, unexpectedly, the exuberant tropical garden, a modality that the different historical cultures had not had a chance to try, but present in Humboldt's visionary invocation to the young painters to go further in those lands of the new continent. Brazil was the final destiny of this vision, a country whose name derives from its floral richness (the *Haematoxylum brasiletto*, imported from Asia to Europe from the Middle Age) and whose motto is "Order and Progress" is the positivist motto per excellence, in an almost premonitory combination of what was going to

happen.

What did Roberto Burle Marx do? Actually a very simple operation, almost instinctive, at least for one who has the knowledge he had at the first stages, which made him known. He works simultaneously on the garden as landscape painter and as an architect, using the expressionist palette as reference for his projects and also the organic geometries of the abstracts -Ara, Le Corbusier, Leger, Calder. But he did it as an architect, because despite using gouache, his landscapes are conceived as organizations or compositions in plan, in a distancing from the procedures of the "views" characteristic of the traditional landscapes and painters which approximates him to the architectonic and cubist vision. Surprisingly, being projects relative to landscape, green is a minority colour in his first designs -Salgado Filho Square (1938), Ministry of Education and Health (1938)-, the warm ranges, from yellow to red abounding. The organization of shapes and colours, in consonance with the aesthetical sense of his time, thus has, at the same time, a radical distancing from naturalism and a great integrating and evocating power. The abstraction of biomorphic geometry is linked to live material through form and volume. By decomposing plantations and by the repetition of the same associations based on the contrast in volume, colour and texture, an unusual materialization of the modern garden is produced, radically affected and formalist. Unusual because its formalism is alien to naturalist picturesque with which the modernity, in principle, had accepted the integration of greenery in the city -and by the absence of green itself, as the base of the composition-. In fact, if a reference had to be found in the gardening tradition we could only refer, at least in this first stage, to the parterre of the French baroque formal garden, a parterre or broderie of organic and abstract inspiration, but which, in the end, is a purely affected

exercise -decorative and conceived in plan- which collides with the "natural scenery" of Olmsted and Le Corbusier. However, it does not collide with the complex compositions that gradually took over Le Corbusier's architecture in the thirties, when he started having an interest in the "objects at poetic reaction", nor with the colourist crystallography of the expressionist. Its unusual character comes rather from the surprise caused by the application of such a sophisticated aesthetic elaboration to gardening, the leap produced between the enunciation of an apparently simple design theme and its materialization as aesthetic fact: a leap that the moderns had not yet considered on the area of landscape.

But, on the other hand, his work also possesses a power evocative of the forms of the Brazilian natural landscape; it participates in its colouring and the undulating sensuality that had already affected Le Corbusier's system on his first trip to Rio. The "genies of the place", of genuinely picturesque root, lay bridges between the work of the landscaper, tropical nature and abstract and expressionist painting; integrating sights and materials that only in that place and on that date could happen -and which keeps so many connections with the similar operation that Niemeyer would carry out on modern architecture-.

Burle's novice works resolve the contradictions and prejudices of modernity in relation to gardens with an operation of great simplicity yet which does not diminish his originality one inch. Le Corbusier, excited about his approach to the roof on the lower body of the Ministry of Education and Health -which was going to be seen basically on plan- confessed his incapability to resolve the roof garden with the French landscapers, precisely when he was finishing, at the end of the thirties, a mature composition system in which, in his own way, the same problematic was going to get a para-



JARDÍN DE ODETE MONTEIRO. CORRÊAS, CERCA DE PETRÓPOLIS, BRASIL, 1947

formalista, del jardín moderno. Insólita porque su formalismo es ajeno al pintoresquismo naturalista con el que en principio la modernidad había aceptado la integración del verde en la ciudad -y por la ausencia misma del verde, como base de la composición-. De hecho, si tuviese que buscarse una referencia en la tradición jardinera solo podríamos remitirnos, al menos en esta época primera, al parterre del jardín formal barroco francés, un parterre o *broderie* de inspiración orgánica y abstracta, pero, en definitiva un ejercicio puramente artificioso -decorativo y concebido en planta- que choca con los "escenarios naturales" de Olmsted y Le Corbusier. No choca sin embargo con las complejas composiciones que van apoderándose de la arquitectura de Le Corbusier desde los treinta, cuando comienza a interesarse en los "objetos a reacción poética", ni con las cristalografías coloristas de los expresionistas: su carácter insólito viene más bien de la sorpresa que produce una elaboración estética tan sofisticada aplicada a la jardinería, el salto que se produce entre la enunciación de un tema proyectual aparentemente sencillo y su materialización como hecho estético: un salto que los modernos no habían considerado aún en el área del paisaje.

Pero, por otra parte, su trabajo posee también un poder evocador de las formas del paisaje natural brasileño, participa de su colorido y de la ondulante sensualidad que ya había afectado al sistema de Le Corbusier en su primer viaje a Río. Los "genios del lugar", de raíz genuinamente pintoresca, tienden puentes entre el trabajo del paisajista, la naturaleza tropical y la pintura abstracta y expresionista, integrando miradas y materiales que sólo en ese lugar y en esas fechas podían darse -y que tantos vínculos guardan con la similar operación que Niemeyer realizará sobre la arquitectura moderna-.

Estas obras primerizas de Burle Marx resuelven contradicciones y prejuicios de la modernidad en relación al jardín con una operación de gran sencillez que no desdice un ápice su originalidad. Le Corbusier, entusiasmado con su planteamiento de la cubierta del cuerpo inferior del Ministerio de Educación y Salud -que iba a ser contemplado básicamente en planta- le confiesa su incapacidad para resolver la cubierta jardín con los paisajistas franceses, precisamente cuando a finales de los treinta está ultimando un sistema compositivo maduro en el que, a su modo, la misma problemática iba a obtener una respuesta arquitectónica paralela.

Pese a su éxito, esta concepción del paisajismo moderno era inmadura y Roberto Burle Marx se hacía consciente de ello según sus intereses iban desplazándose de las paletas expresionistas a los conocimientos botánicos. Concebir las plantaciones desde criterios plásticos era una pobre aproximación a la complejidad floral de Brasil -un país con 50.000 especies registradas frente a las 11.500 europeas-: un sistema compositivo ajeno por completo a las asociaciones y agrupaciones de plantas y a sus procesos de adaptación y crecimiento en el tiempo, temas que desde su colaboración con Mello Barreto iban atrayendo su curiosidad y demandando una mayor atención. Los criterios puramente plásticos eran un hallazgo indiscutible, pero debía ser elaborado a la luz de un rigor más científico en la organización de los contrastes; el uso de materiales vivos demandaba conocimiento y adecuación a sus leyes biológicas. Y este conocimiento derivará en un interés creciente por las técnicas pintorescas, por atender a los "genios del lugar". El Parque de Araxá, de 1943, inicia el camino de una reformulación que se hará efectiva en sus trabajos para la residencia Odette Monteiro (1948) y la Residencia Olivo Gomes, de Rino Levi (1950), y que tendrá en la adquisición por Burle Marx en 1949 de la Finca San

l'el architectonic answer.

Despite its success, this conception of modern landscaping was immature and Roberto Burle Marx was becoming conscious of this as his interests were moving from the expressionist palette to botanical knowledge. Conceiving plantations from artistic criteria was a poor approximation to Brazil's floral complexity - a country with 50,000 registered species in contrast with the 11,500 European -, a composition system completely alien to associations and groupings of plants and to their processes of adaptation and growth through time, themes that since his collaboration with Mello Barreto had been attracting his curiosity and demanding a greater attention. The purely artistic criteria were an undeniable discovery, but they had to be elaborated under the light of a more scientific rigour in the organization of contrasts; the use of live material demanded a knowledge and adaptation of its biological laws. This knowledge would derive in a growing interest in the picturesque techniques and to attend to the "genies of the place". Araxá Park (1943) started the journey of a reformulation that would become effective in his works for Odette Monteiro's residence (1948) and the residence of Olivo Gomes, by Rino Levi (1950), and which would have one of its most significant consequences, marking his second stage as professional, after 1949 when Burle Marx bought the Finca de São Antônio da Bica - an old coffee plantation 60 kilometres south of Rio -.

It would be in Odette Monteiro's garden in Corrêas, Petrópolis, where he developed for the first time his Rio ideas -ministry and airport- on a natural topographic frame of greater complexity, when Burle Marx had the knowledge that allowed him a better articulation of his botanical and artistic interest. He had said: "Our green is dark, almost black, and by strange contrast it allies with two dominant colours: the yellow

of the acacias and lapachos, which give vibration to the chromatic composition the violet of Lent, almost done to create the Easter ritual atmosphere. Nature presents these two colours together, making them compete with pink tonalities of palo-borrachos to give the right measure to the composition. We also find in the shape and rhythm of the mountains, of the sierras, an allegro vivace that is in contrast with the moments of contemplation, adagio of valleys and planes" N1. Expressive chromatics in natural associations and biomorphic geometry of mountains and valleys are already found in Brazilian nature, ready to be aesthetically elaborated again: they are the genies of the place, not only seen now with painter's eyes, but also those of the botanist. This confluent sensibility is reflected in the new tuning that he obtained with the topographic frame, used to enlarge and extend the limits of the actuation without solution of continuity, an idea that connects Burle's concepts to naturalist picturesque. Henrique E. Mindlin has described it stressing these new beginnings of Burle's works: "Boulders and sculptural plants echo the shapes of the mountains and plant fingers of red-hot poker...point strategically towards a "picturesque" tree which leads the eye towards forest on the lower slopes. An artificial amoebashaped lake reflects sky and mountains while providing a home for water plants. Stepping stones cross it and are spaced out into the grass beyond, rising towards a foliage bed resting the shape of the lake. From a distance, the reds, greens and grays are an abstract plant painting, but become an interplay of volume on close approach. Located in a gneiss-and-granite region, the garden makes ecological use of rock and quarry plants indigenous to this soil, and rarely used, before Burle Marx, in Brazilian gardens. A flowing garden path skirts the garden almost as in 18th century English style" N2.

Antônio da Bica -un antiguo cafetal a 60 Km. al sur de Río-, una de sus consecuencias más significativas, marcando estas acciones su segunda etapa como profesional.

Será en el jardín de Odette Monteiro en Corrêas, Petrópolis, donde por primera vez desarrolle las ideas de Río -ministerio y aeropuerto- en un marco topográfico natural de mayor complejidad, dotado Burle Marx de conocimientos que le permitían una mejor articulación de sus intereses botánicos y plásticos. Él había dicho: "Nuestro verde es oscuro, casi negro, y por extraño contraste se alía a dos colores dominantes: el amarillo de las acacias y lapachos, que dan vibración a la composición cromática y el violeta de las cuasmas, casi hechas para crear esa atmósfera ritual de la Semana Santa. A estos colores únicos, la naturaleza los presenta juntos haciéndolos competir con las tonalidades rosa de los palo-borrachos para dar la justa medida de la composición. Encontramos también en la forma y en el ritmo de las montañas, de las sierras, un allegro vivace que se contrapone a momentos de contemplación, adagio de los valles y planicies" N1. Cromatismo expresivo en las asociaciones naturales y geometría biomorfa de montañas y valles se encuentran ya en la naturaleza brasileña, listos para ser reelaborados estéticamente: son los genios del lugar, ahora vistos ya no con ojos de pintor sino también botánicos. Esta sensibilidad confluyente se refleja en la nueva sintonía que obtiene con el marco topográfico, usado para prolongar y extender los límites de la actuación sin solución de continuidad, idea que conecta los conceptos burlemarxianos al pintoresco naturalista. Henrique E. Mindlin lo ha descrito subrayando estos nuevos principios del trabajo de Burle Marx: "Grandes cantos rodados y plantas escultóricas reflejan los contornos de la montaña mientras plantas de color rojo tizón ... señalan como dedos estratégicamente hacia un 'pintoresco' árbol que conduce la mirada hacia los bosques que caen sobre las laderas. Un lago artificial en forma de ameba refleja el cielo y las montañas dando cobijo a los nenúfares. Lo cruzan piedras sueltas que se espacian hasta introducirse en la hierba, elevándose hacia un follaje horizontal que repite la silueta del lago. Desde la distancia, las tonalidades rojas, verdes y grises son como pinturas de plantas abstractas, pero vistas de cerca se convierten en un juego de volúmenes. Localizado en una región de granito y gneis, el jardín hace uso ecológico de la roca y las plantas de cantera indígenas, algo escasamente utilizado antes de Burle Marx en los jardines brasileños. Un sinuoso sendero rodea el jardín casi al estilo inglés del siglo XVIII" N2.

Un mayor conocimiento de las técnicas botánicas y la estética pintoresca se alían con un uso experto de plantaciones y del sustrato rocoso articulando tridimensionalmente jardín y naturaleza desde la atención a la experiencia cinestésica del paseante. Se consolida junto a este reencontro con las técnicas proyectuales del paisajismo pintoresco una concepción del jardín que ya no abandonará, en la que tres materiales -agua, materiales orgánicos y minerales- interactúan para crear escenarios en los que el tiempo -tanto como efecto de la experiencia secuencial y los puntos de vista del paseante, como efecto del control de las asociaciones de plantas y sus leyes de crecimiento-, será el nuevo factor que completa su sistema proyectual.

Pero no sólo eso; la pervivencia de un fuerte componente formal, que gracias a su geometría biomorfa dialoga con el medio natural, le permite atender a la arquitectura utilizando en su proximidad una geometría más regular y estableciendo el jardín como un diálogo entre artefacto y naturaleza que la paleta cromática tropical facilitará, utilizando las plantaciones como

A greater knowledge of botanical techniques and picturesque aesthetically ally with the expert use of plantations and the rocky substratum articulating in a three dimensional garden an nature from the attention to the viewer's kinaesthetic experience. This reencounter with the design techniques of picturesque landscaping is consolidated along with a conception of the garden that he will not discard, in which three materials -water, organic materials and minerals- interact to create scenes in which time (as effect of the sequential experience and one's points of view as well as effect of the control of the associations of plants and their laws of growth), will be the new factor that completes his designing system.

But not only that, the endurance of a formal component, which thanks to its biomorphic geometry enters into dialogue with the natural environment, allowed him to attend to architecture using in its proximity a more regular geometry and establishing a garden as a dialogue between artifice and nature which the chromatic palette will facilitate, using the plantations as mimesis of the house -whose pink and white colours replicate in its proximity through azaleas, lilacs, santa ritas, petunias, magnolias and trees with fuchsia-coloured flowers (Pseudo bombax ellipticum), whereas at a distance the plantations gradually blend with those of the surrounding nature-. This artistic model will be taken to its ultimate extent in the project for Olivo Gomes' house, in São José dos Campos, São Paulo, 1950, endowed with a more powerful architecture, made in tune with the garden by his friend Rino Levi. Here the disposition of spaces and chromatic ranges as agreements between architecture and nature action cause a type of fusion which, even in its chromatics, will take us back to Taut's visionary attempts of the natural-artificial fusion and architectonic fantasies, transported



JARDÍN DE ODETE MONTEIRO. CORRÊAS

from alpine to tropical picturesque. In this array we find one of the projects in which Burle Marx's work system is completed. Whereas the fusion with architecture entails a formal and chromatic work which is more constructed and artificial -that includes the elaboration of applied arts and murals with glazed tiles as elements of transition between architecture and nature-, the park (nowadays Roberto Burle Marx Park) transforms into a naturalist landscape garden as one goes further away from the house. Lined with winding paths and lakes that expand perspectives, in which some huge trees decidedly unified in grupetos, punctuate and organize the visual experience, answering in an exotic way but also with precision to the traditional English picturesque techniques. All the elements are already found in Olivo Gomes: the displayed botanical knowledge -especially in the magnificent use to aquatic plants, like Victoria regia, and araucarias angustifolia and guaparuva-, is added to the attention of the different elements of Portuguese and Arab traditions, like the mosaics and the use of water as climatic conditioning, along with Anglo-Saxon landscaping influences and formalism from the French garden, in a proposal of syncretism happily developed in its transitions -unified by a sensuality that gives continuity to the sequential experience-. Olivo Gomes undoubtedly answers to cultural interests, not only of natural-artificial fusion but of fusion and social and cultural integration, in one word: mixed, which were implicit to the Brazilian modern project from its first formulations.

Paradoxically, this dawn of tropical syncretism happened parallel to the beginning of the systematic woodland and cultural plundering in the name of the country's modernization, whose global effects are nowadays widely known. The lack of attention to local floral richness -which forms the beginning, meant supply problems for Burle Marx, as plant nurseries prefer the traditional European gardening plants- is added to the systematic destruction of its heritage, motivating Burle Marx to buy in 1949 the Finca Santo Antonio de Bica, presently Sítio Roberto Burle Marx. An old coffee and banana plantation of 365,000 m², 60 kilometres from Rio, in the Barra de Guaratiba, on a territory of Atlantic coastal jungle, with a 17th century chapel, where he would organized his 6,000 m² of nurseries and his leisure house. The terrains would be reorganized as a laboratory in which the discoveries of his Amazonian explorations -they would lead to the identification of more than twenty

N1 Véase cita en Pág. 35 de MONTERO, Marta Iris: *Burle Marx. El paisaje lírico*, GG, Barcelona, 2001

N2 MINDLIN, Henrique E.: *Modern architecture in Brazil*, Rio de Janeiro-Amsterdam, 1956



plants that bear his name- would develop different ecosystems in relation to the topographic conditions of the estate. This house-workshop would come to be not only a remarkable tropical garden and experimentation in ecosystems lab, but also a house-museum, where the same collector impulse would be applied to the acquisition of multicoloured sculptures, indigenous crafts, pre-Columbian pottery and popular Brazilian ceramics, boat figureheads, architectonic fragments, sacral images- pieces sometimes earned as payments for his work- resulting in a special mixture of European, indigenous and African references that somewhat reminds us of the prolific and exuberant Neruda's houses. But Burle Marx arranged all these elements in conjunction with the plantations, in a tropical version of the theme "picturesque ruins" that illustrate his cultural and civic sense well. Along with his growing interest in ecological research, his contribution to the creation of a cultural identity for Brazil transports us without transition from modern to contemporary sensibility (Fig. 6). Undoubtedly it also puts us in contact with another remarkable figure of the Brazilian architectonic panorama: Lina Bo Bardi, whose synthesis of nature and artifice, as well as her syncretism proposal between indigenous traditions and European modernity, will originate another journey, parallel and complementary to Burle's, in this case from architecture to landscaping: two symmetric and complementary figures with which we could establish a game of similarities and variations as we do with Le Corbusier and Olmsted. In works by both we find a common eagerness for relating, spatially as well as temporally, artistic modernity with other cultures, something that

nowadays interests us all, not only Brazilian society- really an anticipation of contemporary society-. It also has to be pointed out: how this double project of hybridizing nature-artifice and human and cultural mixing surges in both cases from a particular picturesque approximation that allowed them to speak a language whose validity we are only beginning to understand now- as the amount of international publications about their respective works proves.

In the period that goes from the fifties to the beginning of the seventies Burle Marx up-dated the program about parks systems that Olmsted had created, from the great public parks and the route-parks to the creation of a continuous system of parks and routes. A "system of parks" that Burle Marx made his by redefining the notion of public and the identity of Rio de Janeiro in a way that only finds a reference in the Emerald Necklace in Boston. The Ibirapuera (São Paulo, 1953), designed with Oscar Niemeyer to celebrate the fourth centenary of São Paulo's foundation; the Museum of Modern Art (1954) in collaboration with Alfonso Reidy and Flamingo Park (1961) in Rio de Janeiro; the Eastern Park in Caracas (1962); the town front in Copacabana (1970) in Rio; the Ministries of Foreign Affairs (1965) and Defence (1970) in Brasília, with Oscar Niemeyer, are points of reference from this particular period.

Burle's artistic activity had been maturing, in tune with national and international currents, towards a total abstraction of definite graphic traces in which traditional decorative motives or patterns combine with abstract stylizations from his nature sketches of autochthonous flora. He thus obtained a more personal formal referent

mimesis de la casa –cuyos colores blanco y rosa replica en su proximidad mediante azuleos, lilas, santa ritas, petunias, magnolias y arbolado (*Pseudo bombax ellipticum*) de flores fucsia, mientras, al alejarse, las plantaciones se mimetizan progresivamente con las de la naturaleza circundante–.

Este modelo plástico será llevado hasta sus últimas consecuencias en el proyecto para la casa Olivo Gomes, en São José dos Campos, São Paulo (1950), dotado de una arquitectura más poderosa, realizada en sintonía con el jardín por su amigo Rino Levi. Aquí la disposición de espacios y gamas cromáticas como acuerdos entre la acción de la arquitectura y la naturaleza provoca un tipo de fusión que, incluso en su cromatismo, nos remitirá a los intentos visionarios de fusión natural-artificial de Taut y sus fantasías arquitectónicas, trasladadas del pintoresquismo alpino al tropical. En este conjunto encontramos uno de los proyectos en los que el sistema de trabajo de Burle Marx queda ultimado. Mientras la fusión con la arquitectura conlleva un trabajo formal y cromático más construido y artificioso –que incluye la elaboración de artes aplicadas y murales de azulejería como elementos de transición entre arquitectura y naturaleza–, el parque –hoy Parque Roberto Burle Marx– según se aleja de la casa, va transformándose en un jardín paisajista naturalista, surcado por sinuosos caminos y lagos que expanden las perspectivas, en las que algunos árboles de gran porte, decididamente unificados en grupetos, puntúan y organizan la experiencia visual, respondiendo con exotismo pero con precisión a las técnicas pintorescas inglesas tradicionales. Todos los elementos se encuentran ya en Olivo Gomes; al conocimiento botánico desplegado –especialmente en el magnífico uso de plantas acuáticas, como las victoria regia, y de las araucarias angustifolias y los guaparuvá–, se le une la atención a distintos elementos de la tradición árabe y portuguesa, como los mosaicos y el uso del agua como acondicionador climático, junto a las influencias paisajistas anglosajonas y al formalismo del jardín francés, en una propuesta de sincretismo felizmente desarrollada en sus transiciones –unificadas por una sensualidad que da continuidad a su experiencia secuencial–. Olivo Gomes sin duda responde a los intereses culturales, ya no de fusión natural-artificial sino de fusión e integración social y cultural, de mestizaje en una palabra, que estaban implícitos al proyecto moderno brasileño desde sus primeras formulaciones.

Paradójicamente esta eclosión de sincretismo tropical se produce de forma pareja al inicio del sistemático expolio forestal y cultural desplegado en nombre de la modernización del país, cuyos efectos globales son hoy conocidos por todos. La falta de atención a la riqueza floral local –que produce desde el principio problemas de abastecimiento para Burle Marx, pues los viveros priman las plantas tradicionales de jardinería europea– se alía a la sistemática destrucción del patrimonio, motivando a Burle Marx a adquirir en 1949 la Finca San Antônio da Bica, hoy Sitio Roberto Burle Marx, un antiguo cafetal y bananero de 365.000 m² a 60 kilómetros de Río, en la Barra de Guaratiba, sobre un territorio de selva atlántica costera, con una capilla del XVII, en la que organizará sus 6.000 m² de viveros y su casa de recreo. Sus terrenos serán reorganizados como un laboratorio en el que los descubrimientos de sus exploraciones amazónicas –que le llevarán a la identificación de más de veinte plantas que llevan su nombre– irán dando lugar a distintos ecosistemas en función de las condiciones topográficas de la finca –lo que científicamente se denomina fitocenosis–. Esta casa-taller pasará a ser no sólo singular jardín botánico tropical y laboratorio de experimentación en ecosistemas sino también casa-museo, en la que el mismo impulso coleccionista será aplicado a la adquisición de esculturas policromadas, artesanías indígenas, cerámica precolombina y popular brasileña, mascarones de proa,

than his early biomorphic geometries, with which his projects would progressively go further away from the initial European references integrating the renaissance of Brazilian art that happened in the same dates.

Ibirapuera, his first great project for a public park, would mark the transition between private park to public through the resource of fracturing the whole in units that closer to the buildings become geometrical, borrowing ornamental motives from the Bahian tradition and facilitating the kinaesthetic vision as well as ecstatic of the composition motives unfolding elevated paths for contemplating its compositions. Fourteen ornamental gardens link buildings and nature through transitions that are based on the reinterpretation of the Mediterranean patio. In Ibirapuera the use of mineral ornamental gardens, the plantations and water organization appeared as materials equivalent in importance and extension to those with which he elaborated his mature notion of tropical picturesque.

But while this collaboration with Niemeyer remained on paper, the more intimate fusion between public architecture and landscape would happen in Reidy's Museum Of Modern Art in Rio, where liquid, mineral and vegetation gardens would be in direct contact with architecture ascending towards the roofs without solution of continuity, to provoke a true architecture-garden-landscape interaction. He would attempt what later would be one of his most celebrated ornamental motives: waves, two sowings of different combinations of grass following a traditional geometrical pattern of Portuguese origin, which he would also develop as stone mosaic. With it

he links the abstraction of the natural park with local traditions and post-cubist artistic motives, creating one of his distinctive signs.

This work joined with the group created by the sum of interventions on the coast of Rio, with which one of the most consistent public spaces of modern landscaping was created; that formed by Salgado Filho Square, at Santos Dumont Airport and the mentioned gardens of the Museum of Modern Art, the Aquarium and Marina da Gloria, the Outeiro da Gloria, the Park and the route do Flamengo, Botafogo and Indio Cuatrecasas Square, Leme and Copacabana Beaches, finishing at the beginning of Ipanema Beach. Essentially, the part of the maritime front that is not Rio's harbour area, in some cases developed as parks, in others as maritime promenades or as garden-routes, masterfully solving the transition between the difficult mountainous topography, the sea and the city. Providing the city with not only its characteristic feature but also with a sequence of public spaces that culminated in the composition of the beach as the public place per excellence, where equality and social mixture are united to the intense sensorial experience of water and sun in contact with the body to produce a fusion of man, nature and artifice that Burle Marx celebrates by using all the resources of his modern-tropical picturesque system: landscaping techniques and spaces would move to leave room for new socialization practices.

In Flamengo -with a work group that included botanists, architects and engineers- the double need of opening a fast route and thus demolishing topographic accidents (San Antonio's unhealthy hill) he would take the chance to create, through territories

reclaimed from the sea with the demolitions, a complex network of public spaces and a linear park between land movements that isolated it acoustically and made the pedestrian connection between city and park easy. It has a surface of 1,200,000 m², containing areas of undetermined use and specialized areas dedicated to the usual social practices -picnics, sports, cultural events and an artificial beach, presently sadly polluted-, all of it framed in a general outline and of each premises whose sinuous geometry echoed the bay of Guanabara. It is a space marked by dynamic flows of cars and pedestrians and by its own linear imprint, a space in which Burle Marx made his own the great scale of the project based on a patterned procedure of isotropic and spaced distribution of ready experimented resources: mineral gardens, esplanades, fields, harbours, terrain undulations, water surfaces, etc., which generated a garden with no hierarchy, multi-focal and hybrid in which the static and dynamic premises alternates. A composition system that in its plural structure reminds us of the resources of atonal music -some people like Lucio Costa have explained this resource as an effect of Burle Marx's musical fondness-, but surely more closely related to his artistic compositions and motives, then at the centre of Brazilian modernity in which Burle Marx actively participated along with Braun Van Velde o Viera da Silva: called "lyric abstraction", indissolubly joined to an aesthetic based on the analysis of local nature.

These motives are the protagonists of the terrain reclaimed from the sea to establish a route-park and pedestrian spaces on Copacabana Beach. They were conceived to

fragmentos arquitectónicos, imágenes sacras -piezas obtenidas a veces como pago de sus trabajos-, dando lugar a una especial mezcla de referencias europeas, indígenas y africanas que nos remitirá en parte al ambiente prolífico y exuberante de las casas de Neruda. Pero Burle Marx dispondrá todos estos elementos en conjunción con las plantaciones, en una versión tropical del tema de las "ruinas pintorescas" que muestra bien su sentido cultural y cívico. Junto a su creciente interés en las investigaciones ecológicas, su contribución a la creación de una identidad cultural para Brasil nos traslada de la sensibilidad moderna a la actual sin transición. También sin duda, nos pone en relación con otra singular figura del panorama arquitectónico brasileño, Lina Bo Bardi, cuya síntesis de naturaleza y artificio, así como sus propuestas de sincretismo entre las tradiciones indígenas y la modernidad europea, darán lugar a otro viaje paralelo y complementario al de Burle Marx, en este caso desde la arquitectura al paisajismo: dos figuras simétricas y complementarias con las que bien podríamos establecer un juego de semejanzas y variaciones como el que establecemos entre Le Corbusier y Olmsted. En los trabajos de ambos encontramos un afán común por poner la modernidad plástica en relación tanto espacial como temporal con otras culturas, en el primer intento de concebir un espacio público de integración de identidades culturales, algo que hoy interesa a todos, no sólo a la sociedad brasileña -al fin y al cabo un anticipo de la sociedad contemporánea-. Y debe destacarse cómo este doble proyecto de hibridación naturaleza-artificio y de mestizaje humano y cultural surge en ambos casos de una muy singular aproximación pintoresca que les permitió hablar un lenguaje cuya vigencia sólo ahora empezamos a comprender (como muestra el aluvión de publicaciones internacionales al que asistimos sobre sus obras respectivas).

En el periodo que va desde los cincuenta hasta principios de los setenta Burle Marx llevará a cabo una actualización del programa en torno al sistema de parques que Olmsted había ideado, desde los grandes parques públicos y las vías-parque hasta la creación de un sistema continuo de parques y vías. Un "sistema de parques" que Burle Marx hizo suyo redefiniendo la noción de lo público y la identidad de Río de Janeiro en una forma que sólo encuentra referencia en el Emerald Necklace de Boston. El parque de Ibirapuera en São Paulo (1953), diseñado con Oscar Niemeyer para celebrar el cuarto centenario de la fundación de São Paulo; el Museo de Arte Moderno (1954) en colaboración con Alfonso Reidy y el Parque Flamengo (1961) de Río de Janeiro; el Parque del Este en Caracas (1962); el frente urbano de Copacabana (1970) en Río; los Ministerios de Relaciones Exteriores (1965) y del Ejército (1970) en Brasilia, con Oscar Niemeyer, son puntos de referencia de este periodo singular.

La actividad plástica de Burle Marx habrá madurado, en sintonía con las corrientes nacionales e internacionales, hacia una plena abstracción de marcados trazos gráficos en la que se funden motivos o patrones decorativos tradicionales con estilizaciones abstractas de sus apuntes del natural de la flora autóctona. Obtiene así un referente formal más personal que sus primeras geometrías biomorfas, con el que sus proyectos se irán alejando progresivamente de las referencias europeas iniciales integrándose en el renacimiento del arte brasileño que se produce en las mismas fechas.

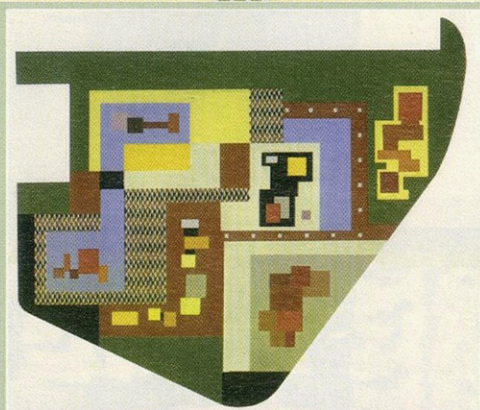
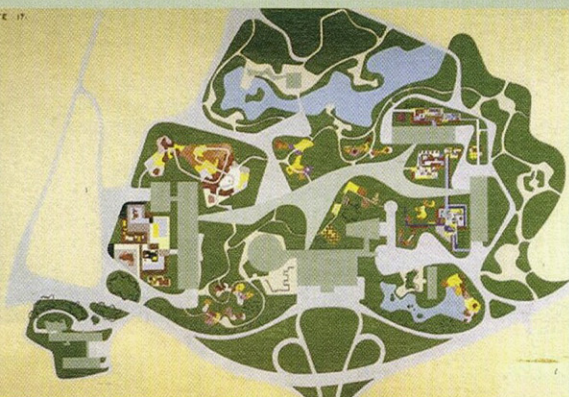
Ibirapuera, su primer gran proyecto de parque público, marcará la transición entre el parque privado y el público mediante el recurso a fracturar el conjunto en unidades que al aproximar-



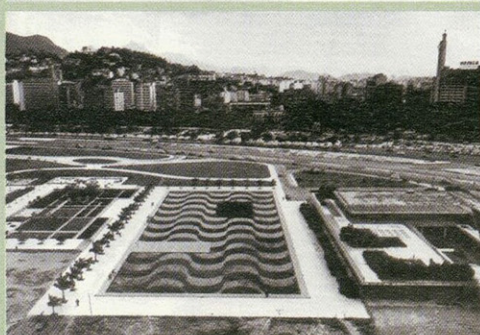
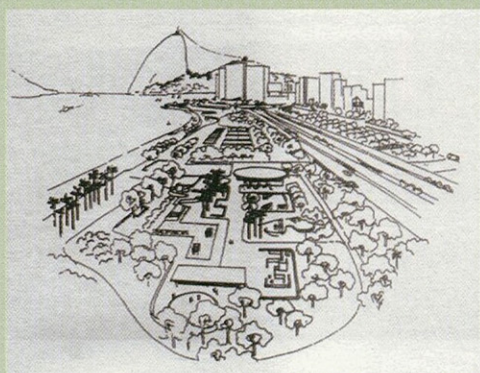
FINCA SAN ANTÔNIO DA BICA (HOY, SITIO ROBERTO BURLE MARX), 1949.



YACARÉ, 1964, DIBUJO DE ROBERTO BURLE MARX



PARQUE DE FLAMINGO, RÍO DE JANEIRO, 1961. PLANO Y VISTA AÉREA DEL MUSEO DE ARTE MODERNO, 1990



be seen from the hotels that line it or, fragmentarily, by the pedestrian. Technical and commercial reasons imposed here what Burle Marx denominated mineral gardens, patterned by isolated groups of repetitive plantations providing shade -coconut and palm trees resistant to the salty marine winds-. For the mineral gardens he reused a traditional Portuguese technique (of Roman origin): the stone mosaic with white, red and black colours, which adjusted with great ductility to the interest for Burle Marx's graphic designs, reflections abstracted from his already very advanced dominion of tropical botanical motives.

The result of this group, concisely described, reproduced what Central Park had provided for New York: the very important element of social cohesion, its ornamental and picturesque qualities were decisive in the creation of a citizenship identity with positive effects for its tourist economy. The city of Rio de Janeiro, endowed with a privileged topography, an example of an intimate relation between artifice and nature itself, contained in its zone with greater urban density its best public spaces in a new version of the fusion nature-artifice praised by picturesque aesthetic.

The Eastern Park in Caracas (1956-64) was the culmination of this method based on fragmentation, adaptation and experimentation with liquid, vegetation and mineral

gardens. Here the division into two main areas that correspond to the different functionality of the original estate, a coffee and sugar cane plantation -the former with trees, the latter without-, would superimpose a complex of specialized gardens that go from the didactic to the figurative in themes, and from the geometric to the picturesque in the composition. Areas connected by the sinuous line of the main route that crosses and strings the different episodes respecting the distant views over the hills of El Ávila. He thus created, at the same time, a great unity and a successful effect of variety and complexity, with which he surpassed the fragmentary tactic in Ibirapuera to deal with the scale of the great public park, producing it not as a repetition of similar techniques but as a complete and sufficient system, without repetitions or reiterations. It is a park which is at the same time unitary and differentiated, product of many syntheses that we have seen he knew how to create -historic, natural, artificial, landscape, ecological- whose public success, actually almost the true public space in the city of Caracas, ratified by itself the pertinence of Burle Marx's landscaping.

Brasília, inaugurated in 1960 and designed by Lucio Costa, supposed a considerable challenge from the landscaping point of view, being a vegetation zone geographi-

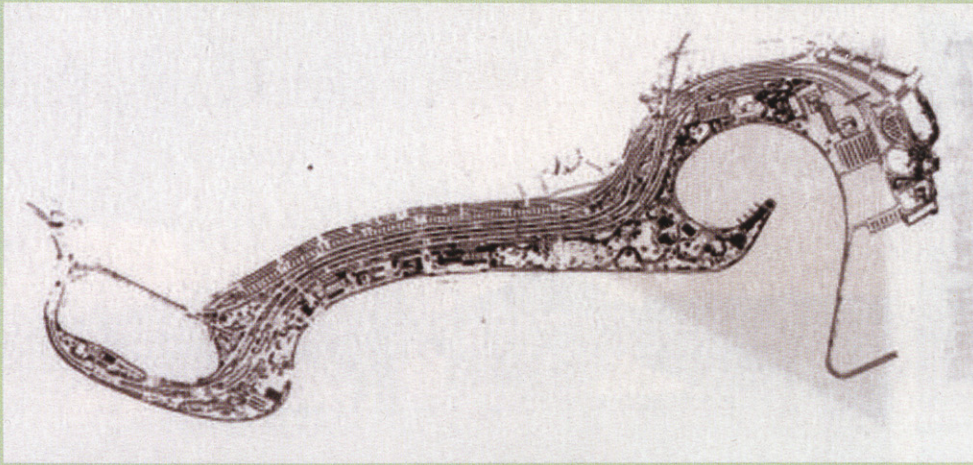
TRES PRIMERAS ILUSTRACIONES DE ARRIBA ABAJO: PARQUE IBIRAPUERA, SÃO PAULO, 1953. PLANO GENERAL, PLANO DE JARDÍN GEOMÉTRICO Y VISTA DE LOS PASEOS ELEVADOS

se a las edificaciones se geometrizaran, tomando prestados motivos ornamentales de la tradición bahiana y facilitando la visión tanto cinestésica como estática de los motivos compositivos desplegando pasarelas elevadas para la contemplación de sus composiciones. Catorce jardines ornamentales ligan las edificaciones y la naturaleza a través de transiciones que están basadas en la reinterpretación del patio mediterráneo. En Ibirapuera el uso de los jardines ornamentales minerales, las plantaciones y la organización del agua aparecen como materiales equivalentes en su importancia y extensión, con los que elabora su noción madura del pintoresco tropical.

Pero mientras esta colaboración con Niemeyer quedará en el papel, la fusión más íntima entre arquitectura pública y paisaje se producirá en el Museo de Arte Moderno de Reidy en Río, en el que jardines líquidos, minerales y vegetales entrarán en contacto directo con la arquitectura ascendiendo hacia sus cubiertas sin solución de continuidad, para provocar una verdadera interacción arquitectura-jardín-paisaje. Ensayará lo que luego será uno de sus motivos ornamentales más reconocidos, las olas, dos siembras de diferentes combinaciones de césped siguiendo un patrón geométrico tradicional de origen portugués, que desarrollará también a veces como mosaico pétreo. Con él enlaza la abstracción del parque natural con las tradiciones locales y los motivos plásticos postcubistas, creando uno de sus signos distintivos.

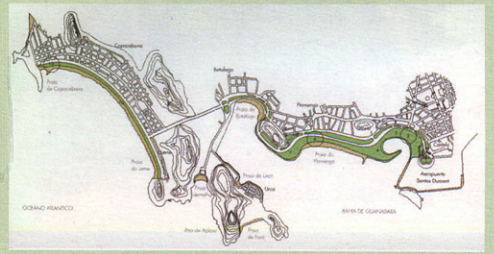
Este trabajo se concatenará con el conjunto creado por la suma de intervenciones en la costa de Río, con las que dará lugar a uno de los espacios públicos más consistentes del paisajismo moderno; el formado por la plaza Salgado Filho en el aeropuerto de Santos Dumont y los jardines del Museo de Arte Moderno ya mencionados, el Acuario y Marina da Gloria, el Outeiro da Gloria, el parque y la vía parque do Flamingo, Botafogo y la Plaza Indio Cuaternac, playas de Leme y Copacabana, terminando en el arranque de la playa de Ipanema. En definitiva, el conjunto del frente marítimo no portuario de Río, desarrollado en algunos casos como parques, en otros como paseos marítimos y en otros como vías-parque, resolviendo de forma magistral la transición entre la difícil topografía montañosa, el mar y la ciudad, y dotando a la ciudad no sólo de su impronta característica sino también de una secuencia de espacios públicos que culminó en la composición de la playa como el lugar público por excelencia, en el que la igualdad y el mestizaje social se unen a la intensa experiencia sensorial del agua y el sol en contacto con el cuerpo para producir una fusión de hombre, naturaleza y artificio que Burle Marx celebra haciendo uso de todos los recursos de su pintoresco sistema moderno-tropical: las técnicas y los lugares del paisajismo se habrán desplazado así para dar cabida a las nuevas prácticas de socialización.

En Flamingo -con un grupo de trabajo que incluye botánicos, arquitectos e ingenieros- la doble necesidad de abrir una vía rápida y demoler para ello los accidentes topográficos -la colina insalubre de Santo Antonio- se aprovechará para crear, a través de territorios ganados al mar con las demoliciones, un complejo entramado de espacios públicos y una vía-parque entre movimientos de tierras que la aíslan acústicamente y facilitan la conexión peatonal entre la ciudad y el parque. Éste, con una superficie de 1.200.000m², contiene áreas de uso indeterminado y recintos especializados dedicados a las prácticas sociales habituales -picnic, deporte, dota-



DE IZQUIERDA A DERECHA Y DE ARRIBA ABAJO:
PLANO Y DOS VISTAS DEL PARQUE DE FLAMINGO EN RÍO DE
JANEIRO, 1961.
PLAYA DE COPACABANA. PLANTA GENERAL CON LA RELACIÓN
CON EL PARQUE DE FLAMINGO Y VISTAS AÉREAS

ciones culturales y una playa artificial, hoy desgraciadamente polucionada—, todo ello enmarcado en un trazado general y de cada recinto cuya geometría sinuosa se hace eco de la bahía de Guanabara. Se trata de un espacio marcado por los flujos dinámicos de automóviles y peatones y por su misma impronta lineal, un espacio en el que Burle Marx se apropió de la gran escala de la actuación en base a un procedimiento ritmado de distribución isotrópica y espaciada de recursos ya experimentados: jardines minerales, explanadas, campas, grupos arbóreos, ondulaciones del terreno, superficies de agua, etc., que dan lugar a un paisaje desjerarquizado, multifocal e híbrido en el que se alternan recintos estáticos y dinámicos. Un sistema compositivo que recuerda en su estructura plural a los recursos de la música atonal —algunos como Lucio Costa han explicado este recurso como efecto de la afición musical de Burle Marx—, pero seguramente vinculado más estrechamente a sus composiciones y motivos plásticos, entonces en el núcleo de la modernidad brasileña del que Burle Marx participa activamente, junto con Braun Van Velde o Viera da Silva: la llamada "abstracción lírica", unida indisolublemente a la elaboración de una plástica basada en el análisis de la naturaleza local.



Estos motivos son los protagonistas de los terrenos ganados al mar para establecer una vía-parque y espacios peatonales en la playa de Copacabana. Concebidos éstos para ser divisados desde los hoteles que la flanquean o, fragmentariamente, por el peatón, razones técnicas y comerciales impusieron aquí lo que Burle Marx denominaba jardines minerales, ritmados por grupos aislados de plantaciones repetitivas proveyendo sombra —cocoteros y palmeras resistentes a los salados vientos marinos—. Para los jardines minerales reutilizó una técnica tradicional portuguesa (de origen romano), el mosaico de pedrería de colores blanco, rojo y negro, que se adapta con enorme ductilidad al interés por los diseños gráficos de Burle Marx, trasunto abstraído de su ya muy avanzado dominio de los motivos botánicos tropicales.



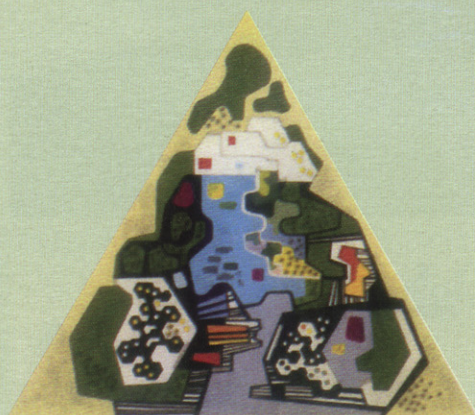
El resultado de este conjunto, sucintamente descrito, reproduce el que Central Park tuvo para Nueva York: importantísimo elemento de cohesión social, sus cualidades ornamentales y pintorescas fueron decisivas en la creación de una identidad ciudadana con efectos positivos para su economía turística. La ciudad de Río de Janeiro, dotada de una topografía privilegiada, ejemplo ella misma de una relación íntima entre artificio y naturaleza, acogía en su franja de mayor intensidad urbana sus mejores espacios públicos en una nueva versión de la fusión naturaleza-artificio preconizada por la estética pintoresca.



El parque del Este en Caracas (1956-64) será la culminación de este método basado en la fragmentación, adaptación y experimentación con jardines líquidos, vegetales y minerales. Aquí, a la división en dos grandes áreas que se corresponde con la diferente funcionalidad de la hacienda original, cafetal y plantación de caña de azúcar —la primera dotada de arbolado, la segunda sin él—, superpondrá un conjunto de jardines especializados —que van de lo didáctico a lo figurativo en lo temático, y de lo geométrico a lo pintoresco en lo compositivo—, trabados por un recorrido principal de directrices sinuosas que atraviesa y ensarta los diferentes episodios respetando las vistas lejanas sobre los montes de El Ávila. Crea así, a la vez, una gran unidad y un conseguido efecto de variedad e intrincamiento, con los que supera la táctica fragmentaria de Ibirapuera para abordar la escala del gran parque público, al producirse ya no como repeti-



MINISTERIO DEL EJÉRCITO. BRASILIA, 1970. DOS VISTAS

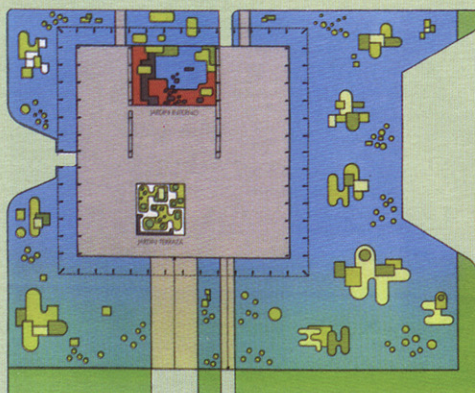


MINISTERIO DEL EJÉRCITO. BRASILIA, 1970. PLANO GENERAL

ción de técnicas similares sino como sistema completo y suficiente, sin repeticiones o reiteraciones. Se trata de un parque a la vez unitario y diferenciado, producto de tantas síntesis como hemos ido viendo que supo construir –históricas, naturales, artificiales, paisajísticas, ecológicas– cuyo éxito público –hoy casi el único verdadero espacio público de la ciudad de Caracas– ratifica por sí sola la pertinencia del paisajismo burle marxiano.

Brasília, inaugurada en 1960 y diseñada en 1957 por Lucio Costa, suponía desde el punto de vista paisajístico un reto considerable al tratarse de una zona fitogeográficamente diferente, la sabana, con una vegetación xerófila que se aleja de la exuberancia del resto de ecosistemas brasileños. Desgraciadamente Burle Marx, cuyos conocimientos de las posibilidades ornamentales de esta vegetación habían ido perfeccionándose a través de sus experimentos en San Antônio da Bica, no será llamado a colaborar tras las primeras fases, perdiéndose así una oportunidad única. Participará con Niemeyer en 1961 en la urbanización de su eje monumental, concebido por Costa, y, entre otras obras menores y proyectos ejecutados, en los Ministerios del Ejército (1970) y el Palacio Itamaraty, Ministerio de Relaciones Exteriores (1965), donde dejará retazos de lo que podría haber sido una verdadera acción paisajística de escala urbana.

En Brasília la dureza del clima impone un paisajismo de "compensación", basado en el uso masivo de agua y plantaciones capaces de aportar frescor y sombra abundante. Pero el uso de agua para riego es problemático y la flora xerófila es de escaso porte, así que Burle Marx ensayará jardines de agua, "esculturas líquidas" en su lenguaje, como forma de optimizar el uso de agua en dicho contexto –invirtiendo con islas vegetales la configuración tradicional de un jardín–. También propondrá jardines minerales con parterres de xerojardinería así como jardines interiores –"cautivos" en su terminología– que, cobijados por la arquitectura, pueden reproducir la vegetación húmeda de la selva. Estas tres estrategias de probada eficacia darán cuenta de los recursos ya no sólo plásticos y botánicos sino ecológicos que marcan la madurez del autor, que habrá extendido el repertorio de la arquitectura del paisaje a todo el espectro del espacio público a través de su taxonomía de jardines vegetales, minerales, líquidos y cautivos, con la que esconde eufemísticamente todas las tipologías del espacio público exterior e interior, entendidas bajo su prisma pintoresco.



PLANO DEL MINISTERIO DE RELACIONES EXTERIORES. BRASILIA, 1965

Burle Marx es ya un verdadero arquitecto del espacio público, dotado con todos los recursos que el paisajismo, la botánica, la arquitectura y las artes plásticas ofrecen. Habrá extendido también el alcance de su dominio de la botánica al de la ecología, apasionado ya en los setenta por los procesos de aclimatación y adaptación, y plenamente consciente de los peligros inminentes que amenazaban a la riqueza del patrimonio vivo brasileño. Su campo de acción preeminente en los últimos años pasará a la divulgación y lucha ecológica, cerrando su trayectoria como un desplazamiento desde el paisaje a la botánica y desde ésta a la ecología, en etapas cuyo encadenamiento no supone oposición sino complementariedad. En este sentido debe entenderse su creciente interés por lo que denominó irónica pero certeramente "ecologías artificiales", asociaciones experimentales a las que se aficionó en su última etapa, en las que la flora autóctona se combina con la proveniente de otros países de clima tropical/subtropical hacia los que sus viajes comenzaron a abrirse a partir de 1947, estudiadas en todos sus ele-



MINISTERIO DE RELACIONES EXTERIORES. BRASILIA, 1965. VISTAS DE LOS JARDINES CAUTIVOS (INTERIORES) Y LÍQUIDOS

mentos –suelo, clima, compatibilidad mutua etc.–, para crear micro-paisajes enteramente artificiales con apariencia de reproducción fiel del medio natural, un tipo de trabajo sin duda "pintoresco", que explica en sí mismo la apertura y orientación estética de su militancia ecologista.

Burle Marx supone una ratificación y extensión de la oportunidad de las técnicas y temas de intervención que Olmsted ideó y realizó, en relación a la figura del *landscape architect*. Una ratificación en un contexto completamente diverso, marcado por diferencias geográficas que obligaron a una apasionante evolución de las concepciones y los lugares pintorescos, y por nuevas ideas plásticas que obligaron a su vez a hacer evolucionar la forma en la que naturaleza y artificio interactuaban para dar cabida al espacio público. Expandida porque encontró y dio forma a los lugares públicos de las grandes metrópolis tropicales y subtropicales en el momento mismo que éstas pasaban a crear el cinturón superpoblado que hoy caracteriza al mundo, inexistente al comienzo de la modernidad. Expandida, porque Burle Marx llega, en algunas de sus mejores colaboraciones con Reidy, Levi y Niemeyer, a integrar arquitectura y paisaje en un proceso continuo que no acepta el dualismo implícito a la concepción de Olmsted entre lo natural y lo artificial, sino que abarca todo el espectro de lo público. Expandida también porque lograr la síntesis que su obra supone implica un gran esfuerzo creativo, en un contexto que escindía científica y culturalmente artificio y naturaleza y entendía esta última como un sistema inestable y caótico, frente al modelo armónico y unificado idealizado en tiempos de Olmsted. Expandida también porque contribuyó a la divulgación de los efectos negativos del desarrollo industrial sobre el ambiente en contextos locales –empobrecimiento de la biodiversidad y de las sociedades indígenas con economías directamente vinculadas al medio–, y globalmente –síntesis bioquímica de la atmósfera, agotamiento de los recursos energéticos, sobrecalentamiento de la tierra–, ayudando a entender aquella naturaleza que en tiempos de Olmsted emanaba leyes éticas de la democracia, beneficiosa socialmente por su implícito valor educativo, como uno de los grandes retos políticos creados precisamente por el desarrollo de las democracias occidentales.

Su obra recorre así ejemplarmente los temas del siglo XX, enlazando al turbulento universo expresionista y nihilista con la actual sensibilización política y cultural hacia el medioambiente, mostrando lo que en otros momentos hemos denominado vigencia y elasticidad del programa pintoresco. Pero también debe decirse que se trata de una obra paradójica: por una parte, indiscutiblemente conclusiva, de síntesis, que da salida a problemas que lo eran esencialmente desde la óptica moderna y que en ella deben entenderse enmarcados, como síntesis conclusiva y reflejo de un mundo "moderno". Pero, por otra, con una dimensión visionaria, aquella que vendría en parte de la lúcida asimilación de los procesos ecológicos a los procesos de mestizaje cultural como germen de lo público contemporáneo. Sus "ecologías postindustriales", en afortunada expresión de Frampton, iluminan las condiciones de integración sincrética en las que paisajismo y espacio público deben resolverse hoy, así como su sentido estético, poniendo en valor el rico despliegue ornamental de sus obras, como una verdadera necesidad para obtener la identificación entre ciudadanos y ciudad, entre habitantes y espacio público. El legado de Burle Marx es también éste; un legado a favor de la belleza, en contra de tantos determinismos sociales, funcionales o científicos; un legado que pone en relación unívoca arte, naturaleza y arquitectura.

cally distinct: grasslands, with xerophilous vegetation that is very different from the rest of the exuberant Brazilian ecosystems. Sadly, Burle Marx, whose knowledge of the ornamental possibilities of this vegetation had been perfected through his experiments in San Antônio da Bica, would not be called to collaborate after the first stages, thus missing a unique opportunity. He would participate with Niemeyer, in 1961, in the urban planning of its monumental axis, conceived by Costa, and among minor works and accomplished projects, in the Ministry of Defence (1970) and Itamaraty Palace (Ministry of Foreign Affairs) (1965), where he would leave sketches of what could have been a true landscaping action of urban scale.

In Brasília the hardness of the climate imposes a "compensation" landscaping, based on the massive use of water and plantations capable of giving abundant freshness and shade. But the use of water for watering is problematic and xerophilous flora is of short height, so Burle Marx tried water gardens, "liquid sculptures" in his language, as a way of optimizing water use in such a context –inverting with vegetation isles the traditional configuration of a garden–. He also proposed mineral gardens with xero-gardening parterres as well as interior gardens –"captive" in his terminology–, which can reproduce the humid jungle vegetation sheltered by architecture. These three strategies of proven efficacy would give account of not only artistic and botanical resources, but also ecological ones that marked the author's maturity, he would have extended the repertoire of landscaping architecture to the whole spectrum of public space through his taxonomy of vegetal, mineral, liquid and captive gardens, with which he euphemistically hides all the typologies of exterior and interior public space, understood under his picturesque prism.

Burle Marx already was a true architect of public space, endowed with all the resources that landscaping, botany, architecture and arts offered. He would also extend the reach of his botanic dominion to ecology, already an enthusiast in the seventies by the acclimatizing and adaptation processes, completely conscientious of the imminent dangers that threatened the richness of Brazilian live patrimony. His prominent field of action during the final years would go from divulgation to ecological fight, closing his trajectory as a movement from landscape to botany and from this to ecology, in stages whose chaining together does not suppose opposition but is complementary. In this sense his growing interest for what he called ironically but accurately "artificial ecologies" must be understood, experimental associations he became fond of in his last stage, in which native flora is combined with floras from other countries with tropical and subtropical climates towards which his travels started to open up from 1947, studied in all their elements –ground, climate, mutual compatibility, etc.–, to create entirely artificial micro landscapes with the appearance of a faithful reproduction of natural environment. A type of work undoubtedly "picturesque" that itself explains the opening and aesthetic orientation of his ecological militancy.

Burle Marx's work meant a ratification and extension of the opportunity for the use of techniques and themes that Olmsted designed and created, in relation to the figure of landscape architect. Ratification in a completely diverse context, marked by geographic differences that forced a passionate evolution of conceptions and picturesque places, and by new artistic ideas that in turn made it necessary for the form in which nature and artifice interact to evolve to include public space. Extended because he found and gave shape to public spaces of big tropical and subtropical metropolises at the precise moment when these started to create an overpopulated belt that presently characterizes the world, non-existent at the beginning of modernity. Extended because Burle Marx achieved, in some of his best collaborations with Reidy, Levi and Niemeyer, the integration of architecture and landscape in a continuous process that did not accept the dualism implicit in Olmsted's concepts between natural and artificial, but which covered the whole spectrum of public. Also extended because achieving the synthesis his work meant, implies a great creative effort, in a context that scientifically and culturally split nature and artifice and understood the latter as an unstable and chaotic system, in contrast with the harmonic and unified model idealized in Olmsted's times. Also extended because it contributed to the awareness of the negative effects of industrial development on the environment in local contexts –impoverishing biodiversity and indigenous societies with measures directly connected to the environment–, and on a global scale –biochemical synthesis of the atmosphere, depletion of energy resources, Global warming–, helping to understand the nature that in Olmsted's times emanated ethical laws of democracy, socially beneficial for its implicit educational value, as one of the political challenges precisely created by the development of western democracies.

His work thus covered the 20th century themes in an exemplary way, linking the turbulent expressionist and nihilist universe with the present political and cultural awareness towards the environment, showing what in other occasions we have called validity and elasticity of the picturesque program. But it must also be said that it is a paradoxical work: on one hand, indisputably conclusive, of synthesis, which resolved problems that were essentially so from the modern point of view and in whose frame they must be understood, as a conclusive synthesis and reflection of a "modern" world. But, on the other, as a visionary dimension, that which comes partly from the lucid assimilation of ecological processes into cultural mixing processes as a germ of the contemporary public realm. His "post-industrial ecologies", in Frampton's fortunate expression, illuminate the conditions of condensed integration in which landscaping and public space must actually be solved, as well as its aesthetic sense, giving value to the rich ornamental display of his works, as a true necessity for obtaining the identification between citizens and city, between inhabitants and public space. The legacy of Burle Marx is also this; a legacy in favour of beauty, against so many social, functional or scientific determinisms; a legacy that makes art, nature and architecture speak with one voice.

NOTES:

N1 See quote on page 35 by MONTERO, Marta Iris: *Burle Marx. The lyric landscape*, GG, Barcelona, 2001

N2 MINDLIN, Henrique E., *Modern Architecture in Brazil*, Rio de Janeiro-Amsterdam, 1956