

## roberto burle marx el movimiento moderno con jardín

## roberto burle marx the modern movement with garden

texto: iñaki ábalos (dr arquitecto y catedrático  
de proyectos 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 solo 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



residencia  
olivo gomes  
1950-60

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 des-

cubrir, 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 Gervais, 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 ciudad, proyecto 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 tecnocientífico. Pero se necesi-

taba 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 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 abs-

The 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, certain ophthalmologic problems made his parents send him to Europe, to Berlin, where at the age of eighteen, in 1927 - the heroic year of modernity - he takes advantage of his two year stay and treatment in this city to study music and painting, his other vocation, which breaks out powerfully after visiting the great retrospective of Van Gogh's work exhibited for the first time after his death in Berlin in 1890. There he discovers the extraordinary powers that expressionist painting had opened for the notion of landscape. The second step comes almost immediately, attending classes as practising student of nature sketches at the Botanical Garden in Dahlem, Berlin, one of the first to incorporate in its organization the ecological criteria that the botanist Henrich Engler had developed from Alexander von Humboldt's ideas, and in incorporating the fashion of Hot Stoves to heat tropical plants, another consequence of Humboldt's travel. There, marvelling, Burle Marx discovers species of the Brazilian tropical flora of which he not only had never heard before -despite his natural interest for gardening inherited from his family- but which, he understands, contain all the artistic richness of Van Gogh's palette. All of this derives towards a turn of his artistic vocation that would develop after his return to Rio de Janeiro in 1930. There he begins studying at the National School of Fine Arts, which integrates architecture into its studies and which is directed from that year on by Lucio Costa, father of Brazilian modern architecture. He is member of a group of artists and intellectuals - among whom Claudio Portinari stands out; also teacher of Burle Marx- who wants to elaborate a version of modernity capable of integrating the Brazilian native culture that this country is 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



parque do flamengo 1961

cultures of its immigrants with the fabulous native legacy as a distinctive style of which Costa would be one of the most significant driving forces.

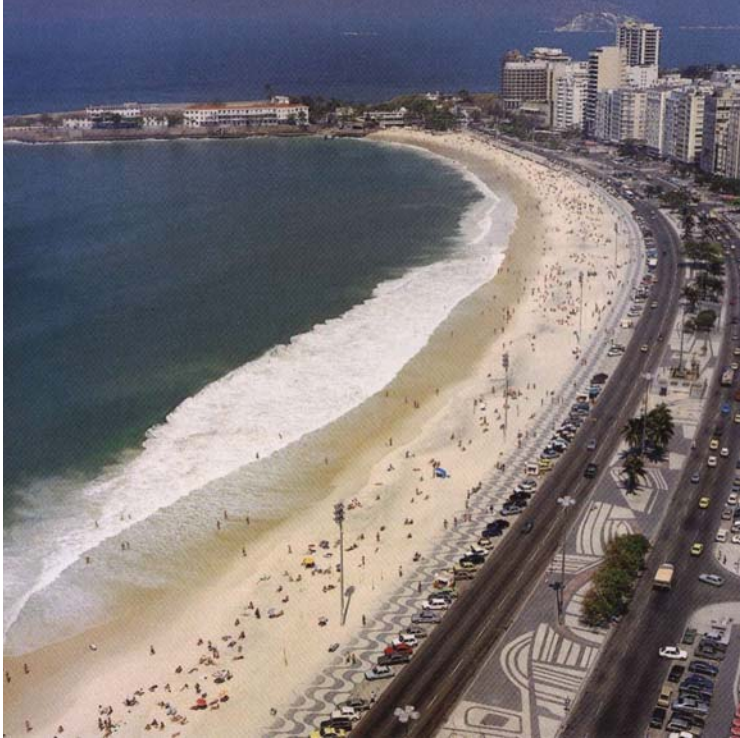
Another fortuitous occurrence: Lucio Costa lived on the same street as the Burle Marx family and as a consequence of looking at their garden when passing by and knowing Roberto's aptitudes as student, still being one, he suggests in 1932 that he take charge of the gardens at Schwartz House. Burle Marx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

Another important voyage: that of Le Corbusier to Rio, invited by Costa

in 1928, provided the contact that was going to lead to the building of 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 -of whom Burle Marx would be assistant- and by 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 triumphed, a true modern landscape, until it made Michel Racine's words defining: "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

paseo de  
copacabana  
1970



tracta, 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 Antonio 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 permitan 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 cuaresmas, 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 alegre vivace que se contrapone a momentos de contemplación, adagio de los valles y planicies"<sup>1</sup>. 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 burle Marxianos al pintoresco naturalista. Henrique E. Mindlin lo ha descrito subrayando estos nuevos principios del trabajo de Burle Marx: "Grandes cantos rodados y plantas esculpturales reflejan los contornos de la montaña mientras plantas de color rojo tizón... señalan como dedos estratégica-

mente 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<sup>2</sup>.

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 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, rea-

lizada 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

artifice of the European modernity was needed, including this rich experience within another: that of 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 enter further into 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 'Order and Progress' is the positivist motto per excellence, in an almost premonitory combination of what was going to happen.

What does 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 abstract -Arp, Le Corbusier, Leger, Calder. But he does it as an architect, because despite using gouache, his landscapes are conceived as organizations or compositions in ground plan, in an alienation from the procedures of the 'views' characteristic of the traditional landscapers and painters which brings him closer to the architectural and cubist vision. Surprisingly, for projects relative to the 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 aesthetic sense of his time, thus has got, at the same time, a radical alienation from naturalism and a great integrative and evocative power. The abstraction of biomorphic geometry is linked to live material through form

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



and volume. By decomposing plantations and by the repetition of these in associations based on the contrast of volume, colour and texture, an unusual materialization of the modern garden is produced, radically 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 ground plan- colliding with the 'natural sceneries' of Olmsted and Le Corbusier. However, it does not collide with the complex compositions that would gradually take over Le Corbusier's architecture in the thirties, when he starts to have 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 in the area of landscape.

But, on the other hand, his work also possesses an evocative power for the forms of the natural Brazilian 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 'genius loci', of a genuinely picturesque root, lays bridges between the work of the landscaper, tropical nature and abstract and expressionist painting; integrating sights and materials that could only take place there and then -and which guards 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 one inch of its originality. 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 contemplated basically on ground plan- confesses his incapability to resolve the roof garden with the French landscapers, precisely when he is finishing, at the end of the thirties, a mature composition system in which, in his own way, the same problem was going to get a parallel architectonic answer.

Despite its success, this conception of modern landscaping was immature and Roberto Burle Marx was becoming conscious of this as his

2. Mindlin, Henrique E.: Modern architecture in Brazil, Rio de Janeiro-Amsterdam, 1956.

ministerio  
del ejército  
brasilía 1970



finca san antonio  
da bica, 1949

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 la victoria regia, y de las araucarias angustifolias y los guaparava-, 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 m<sup>2</sup> 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 m<sup>2</sup> 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, 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 artefacto, 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 aproximarse a las edificaciones se geometrizan, 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 secuen-

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 to the 11.500 European ones - : 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 of and adaptation to its biological laws. This knowledge would derive in a growing interest in the picturesque techniques, attending to the 'genius loci. Araxá Park (1943) initiates 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 San 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 for the first time develops 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, and the violet of the cuaremas, almost made to create the ritual Easter atmosphere. Nature presents these two colours together, making them compete with the pink tonalities of the palo-borrachos (Chorisia) 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 stands in contrast to the moments of con-

templation, adagio of valleys and planes'<sup>1</sup>. Expressive chromatics in natural associations and biomorphic geometry of mountains and valleys are already to be found in Brazilian nature, ready to be aesthetically re-elaborated: they are the genius loci, not only seen now with painter's eyes, but also with those of the botanist. This confluent sensibility is reflected in the new tuning that he obtains with the topographic frame, used to enlarge and extend the limits of actuation without a solution for continuity, an idea that connects Burle's concepts to the naturalist picturesque. Henrique E. Mindlin has described it stressing these new beginnings of Burle's works: 'Great boulders and sculptural plants echo the shapes of the mountains while plants of a red-hot clour...point like fingerst strategically towards a 'picturesque' tree which leads the eye towards the forests on the lower slopes. An artificial amoeba-shaped 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 restating the shape of the lake. From a distance, the reds, greens and greys 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, something rarely used before Burle Marx, in Brazilian gardens. A sinuous garden path skirts the garden almost as in 18th century English style'<sup>2</sup>.

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

the new factor that completes his design system.

But not only that, the endurance of a formal component, which thanks to its biomorphic geometry enters into dialogue with the natural environment, allows 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 tropical chromatic palette will facilitate, using the plantations as mimesis of the house - whose pink and white colours he replicates in its proximity through azaleas, lilacs, santa ritas, petunias, magnolias and trees with fuchsia-coloured flowers (Pseudobombax 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 of 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 the action of architecture and nature 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 from alpine to tropical picturesqueism. 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 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 (today 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 groups, punctuate and organize the visual experience, responding in an exotic way but also with precision to the traditional English picturesque techniques. All the elements are already to be found in Olivo Gomes: to the displayed botanical knowledge - especially in the magnificent use of aquatic plants, like Victoria regia, and Araucaria angustifolia and guaparuga, is added the attention to



plaza de la terminal  
de tranvías  
sta teresa, 1972



jardín  
kronsfoth, 1975

producir una fusión de hombre, naturaleza y arte 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.

Estos motivos son los protagonistas de los terrenos ganados al mar para establecer una vía-parque y espacios peatonales en la playa de Copacabana. Conce-

bidos 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 pradería de colores

blanco, rojo y negro, que se adapta con enorme ductilidad al interés por los diseños gráficos de Burle Marx, trasunto abstracto 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 arte 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.

Brasilia, 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 Brasilia 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 termi-



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 social and cultural integration and fusion, mixed in one word, which were implicit in the Brazilian modern project from its first formulations on.

Paradoxically, this dawn of tropical syncretism happens parallel to the beginning of the systematic woodland and cultural plundering in the name of the country's modernization, whose global effects are widely known nowadays. The lack of attention to local floral richness -which from the beginning meant supply problems for Burle Marx, as plant nurseries prefer the traditional European gardening plants- is added to the systematic destruction of heritage, motivating Burle Marx to buy the Finca San Antônio da Bica in 1949, presently Sitio Roberto Burle Marx. An old coffee and banana plantation of 365.000 m<sup>2</sup>, 60 kilometres from Rio, in the Barra de Guaratiba, on a territory of atlantic coastal jungle, with a 17th century chapel, where he would organize his 6.000 m<sup>2</sup> of nurseries and his leisure house. The terrains would be reorganised as a laboratory in which the discoveries of his amazonian explorations -they would lead to the identification of more than twenty plants that bear his name- would develop different ecosystems in relation to the topographic conditions of the estate, called scientifically fitocenosis. This house-workshop would come to be not only a remarkable tropical garden and laboratory in ecosystem experimentation, 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 remind us of the prolific and exuberant houses of Neruda. 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. 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 both works 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 from the fifties to the beginning of the seventies Burle Marx up-dates the program about park 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 own by redefining the notion of the public and the identity of Rio de Janeiro in a way that only finds a reference in the Emerald Necklace in Boston. The Ibirapuera park (Sao 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 Brasilia, 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 of patterns combine with abstract stylizations from his nature sketches of autochthone flora. He

thus obtains a more personal formal referent than his early biomorphic geometries, with which his projects would progressively move further away from the initial european references integrating himself in the renaissance of Brazilian art that took place at the same time.

Ibirapuera, his first great public park project, would mark the transition between private park to the public one 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 the static one of the composition motives, unfolding elevated paths for the contemplation of 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 appear as materials equivalent in importance and extension to those with which he elaborated his mature notion of the tropical picturesque.

But while this collaboration with Niemeyer remains 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 enter into direct contact with architecture ascending towards the roofs without continuation solution, 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 would come together with the group of works 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; formed by Salgado Filho Square at Santos Dumont Airport and the already mentioned gardens of the Museum of Modern Art, the Aquarium and Marina da Gloria, the Outeiro da Gloria, the Park and the route do Flamingo, Botafogo and Indio Cuaternac 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 and in others as garden-routes, masterfully solving the transition between the difficult mountain 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 have moved to leave room for new socialization practices.

In Flamingo -with a team that includes botanists, architects and engineers- the double need of opening a highway and thus demolishing topographic accidents (Santo Antonio's unhealthy hill) he would take the chance to create, through territories reclaimed from the sea by the demolitions, a complex network of public spaces and a linear park between land movements that isolate it acoustically and facilitate the pedestrian connection between city and park. It has a surface area of 1.200.000 m<sup>2</sup>, 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 by each premise whose sinuous geometry echoes the bay of Guanabara. It is a space marked by the dynamic flow of cars and pedestrians and by its own linear imprint, a space in which Burle Marx took possession of 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 alternate. 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

fazenda vargem grande, 1979



nología, 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 solo 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.

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 elementos -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 logra 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 crea-

dos 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 en marcados, 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.



ministerio del ejército brasilia, 1970

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 linear park and pedestrian spaces on Copacabana Beach. They were conceived to 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 adjusts with great ductility to the interest for Burle Marx's graphic designs, reflections abstracted from his already very advanced mastery of tropical botanical motives.

The result of this entity, concisely described, reproduces 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 area of 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) would be 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 creates, at the same time, a great unity and a successful effect of variety and complexity, with which he surpasses 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 the many syntheses that we have seen he knew how to create -historic, natural, artificial, landscape, ecological- whose public success, presently almost the only true public space in the city of Caracas, ratifies by itself the pertinence of Burle Marx's landscaping.

Brasilia, inaugurated in 1960 and designed by Lucio Costa, supposed a considerable challenge from the landscaping point of view, being a vegetation zone geographically 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 Brasilia 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 irrigation 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 -'captives' 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 mark the author's maturity, who 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 as his picturesque prism.

Burle Marx is already a true architect of public space, endowed with all the resources that landscaping, botany, architecture and arts offer. He would also have extended the reach of his botanic mastery 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 '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 in itself explains the opening and aesthetic orientation of his ecological militancy.

Burle Marx's work means 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 in order 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 achieves, in some of his best collaborations with Reidy, Levi and Niemeyer, the integration of architecture and landscape in a continuous process that does not accept the dualism implicit in Olmsted's concepts between the natural

and artificial, but which covered the whole spectrum of public. Extended also because achieving the synthesis that his work implies, comprises 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. Extended also 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 covers 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 resolves 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 hand, as a visionary dimension, that which would come partly from the lucid assimilation of ecological processes into cultural mixing processes as origin 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.

#01

artículo article