

Un análisis de la evolución de las intervenciones urbanas de Roberto Burle Marx en Río de Janeiro

An analysis of the evolution of Roberto Burle Marx's urban interventions in Rio de Janeiro

Julia Rey Pérez
julreyper@alum.us.es
Universidad de Sevilla

José Tabacow
jose@tabacowchamas.com.br
Universidade do Sul de Santa Catarina

RESUMEN – La figura del paisajista brasileño Roberto Burle Marx es sinónimo de construcción del paisaje moderno. Sus proyectos, tanto en el ámbito privado como en las intervenciones urbanas, poseen una serie de rasgos que marcan el inicio de una nueva etapa paisajística en Brasil. Entre sus características se encuentra el uso de formas geométricas libres inspiradas en las corrientes y temáticas de la época –como las vanguardias europeas–, el énfasis en la tropicalidad del país, el tratamiento de las superficies en función de los colores y texturas de revestimiento de las especies vegetales o su personal concepto del espacio público vinculado con la ciudad y con el individuo. Este texto ha querido profundizar en todas estas cuestiones, e identificarlas a través de una metodología que recoja detalladamente el proceso de trabajo del paisajista desde la gestación de la idea hasta su materialización en el espacio público. Asimismo, este recorrido por las intervenciones del paisajista en la ciudad carioca nos permitirá identificar aquellos valores culturales que, por un lado, las definen y singularizan y, por el otro, posibilitan que sean consideradas desde el ámbito patrimonial.

Palabras clave: Río de Janeiro, paisaje, espacio público, intervención.

ABSTRACT – The Brazilian landscape designer Roberto Burle Marx is a synonym of modern landscape construction. His projects, both in his private and urban interventions, have a number of traits that mark the beginning of a new era of landscape design in Brazil. Amongst its features are the use of free geometric shapes inspired by the cultural currents of the time – as the European avant-garde –, the emphasis on the tropicality of the country, the treatment of surfaces with colors and textures of coating plant species and his personal concept of public space linked with the city and the citizen. This text intends to think about these issues and identify them through a methodology which in detail considers his work process from the conception of the idea to its realization in the public space. Also, by walking through the interventions of Burle Marx in Rio de Janeiro, we will identify those cultural values that, on the one hand, define and distinguish them and, on the other, allow his interventions to be considered from the perspective of the public heritage.

Key words: Rio de Janeiro, landscape, public space, intervention.

Hablar hoy de paisaje moderno implica hablar del paisajista brasileño Roberto Burle Marx. La destacada trayectoria profesional del paulista nacido en 1904 y afinado desde 1909 en la ciudad carioca va de la mano del nacimiento de la ciudad moderna y de la transformación del concepto de jardín que hasta el momento imperaba en la mayoría de los espacios públicos y privados de Brasil. Burle Marx se presenta como un personaje polifacético cuyo rostro más conocido es el de paisajista, sin embargo, una mirada a toda su producción nos muestra a un artista cuya obra aborda la pintura, la escultura, los tapices, la escenografía, las joyas, los murales...

Su faceta de pintor (Figura 1) condiciona de manera evidente el carácter de sus proyectos, mientras que su participación en la ciudad, por un lado, toca ámbitos urbanos muy contruidos y de dimensiones controladas y, por el otro, áreas de extensas superficies o espacios límite (de borde). Lúcio Costa observa que “a sua vida é um permanente processo de pesquisa e criação. A obra do botânico, do jardineiro, do paisagista se alimenta da obra do artista plástico, do desenhista, do pintor, e vice-versa, num contínuo vaivém” (1983, p. 3).

En la mayoría de sus proyectos paisajísticos, así como en sus planimetrías, pueden encontrarse algunos de

los rasgos que caracterizan la estética del paisaje moderno: el énfasis en la tropicalidad del país, la negación de los elementos decorativos del pasado o del exterior, el uso de formas geométricas libres inspiradas en las corrientes y temáticas de la época –como las vanguardias europeas– y la introducción del color con el uso de diversas especies vegetales nuevas para el paisajismo y, muchas de ellas, nuevas para la ciencia (Figura 2). De manera transversal, su amplio conocimiento de la historia del paisajismo le permite utilizar aquellos conceptos del pasado para producir composiciones realmente innovadoras.

Si todos estos factores ya anuncian una novedosa manera de enfocar la intervención paisajística, es sin duda su personal concepto del jardín y su vinculación con la ciudad y con el individuo su principal aportación al ámbito del paisaje. Según el propio Burle Marx, las intervenciones que mayor relevancia han tenido en su trayectoria profesional son aquellas llevadas a cabo en los espacios

públicos, porque sirven para mejorar la calidad de vida del ciudadano. Todas estas cuestiones propician que a las intervenciones de Burle Marx se les atribuyan una serie de valores que las hacen superar la simple condición de espacios públicos para ser consideradas dentro del ámbito patrimonial.

Frente a la amplitud de su producción (al margen de su producción internacional, concretamente en Río de Janeiro, se encuentran alrededor de 500 proyectos), y de la diversidad y de la riqueza que la caracteriza, hay escasas publicaciones –por no decir casi ninguna– que estudien de manera exhaustiva proyectos determinados. La intención de esta investigación es –a través de una serie de casos concretos de intervenciones en la ciudad de Río de Janeiro elegidas por su ubicación, sus características urbanas, dimensionales y estéticas, y por su importancia y significación dentro de la ciudad carioca–, reflexionar en torno al proceso proyectual experimentado por Burle Marx a la hora de abordar cada uno de los encargos paisajísticos. El conocimiento de estas intervenciones nos ayudará a comprender de una manera global la forma de trabajar del paisajista, las características y singularidades de sus intervenciones, y a identificar aquellos valores culturales que afirman su atribución patrimonial.

Para esto se ha considerado importante abordar las siguientes cuestiones en el presente artículo: en primer lugar, hacer una aproximación al papel que desempeñan las intervenciones del paisajista en la ciudad carioca; en segundo lugar, enmarcarlas en el ámbito patrimonial; en tercer lugar, justificar el porqué de las actuaciones elegidas y la metodología utilizada en la investigación, para a



Figura 1. Burle Marx. Pintura en tela, 1988, 80x250 cm. Colección Privada, Río de Janeiro.

Figure 1. Burle Marx. Paint on canvas, 1988, 80x250 cm. Private collection, Rio de Janeiro.

Fuente: Julia Rey. Foto realizada en la Exposición Roberto Burle Marx: a permanência do instável, 100 anos. Paço Imperial, Río de Janeiro (2008).



Figura 2. Intervención de Burle Marx en el Parque de Flamengo, Río de Janeiro.

Figure 2. Burle Marx's intervention in Flamengo Park, Rio de Janeiro.

Fuente: Julia Rey (2011).

continuación aplicarla a cada uno de los estudios de caso seleccionados. En el último apartado de conclusiones, se mostrarán aquellas cuestiones que resuelvan las hipótesis de partida que han generado esta investigación.

Intervenciones urbanas de Burle Marx en Río de Janeiro

Debido a la complicada relación que existe entre la base del proceso de crecimiento y la transformación de la propia ciudad debido a las condiciones topográficas, Río de Janeiro se ha conformado de una manera sectorial. Se percibe una extensión jerárquica en el territorio entre los morros y el borde de la costa, lo que provoca un proceso de discriminación del área central constituida por la vieja ciudad colonial. La saturación de la ciudad histórica por el sector de comercio y servicios hace necesaria la búsqueda de un lugar donde plantear las funciones culturales y recreativas que ya no pueden desarrollarse en la ciudad histórica (Baratelli, 1990, p. 90). La compleja intervención del Proyecto del Aterramiento¹ de Flamengo, realizado en 1960 durante el gobierno de Carlos Lacerda, soluciona estas carencias funcionales al tiempo que conecta la ciudad histórica con los barrios de Botafogo, Copacabana e Ipanema situados en la zona sur. Sin embargo, el *aterro* de la avenida Atlántica, en los inicios de los años 70, sí tiene esta función de proporcionar al ciudadano un espacio de expansión y encuentro.

Asimismo, se debe mencionar que los *aterros* en la orla marítima de Río de Janeiro nacieron de una demanda de ampliación del sistema viario debido a la creciente expansión de la cantidad de vehículos, más que por una

necesidad de espacios libres dirigidos a los habitantes de la ciudad. Era el inicio de la tendencia “rodoviarista”, la cual buscaba satisfacer las necesidades de accesos rodados al Aeropuerto Santos Dumont (Praça Salgado Filho), mejorar las conexiones entre el centro de la ciudad y la zona sur (parque de Flamengo y playa de Botafogo), e incluso favorecer el uso del barrio de Copacabana como paso de flujos hacia Ipanema y Leblon, frentes en expansión urbana en la época.

El papel de Burle Marx en este periodo de crecimiento de la ciudad era el de intervenir en todos estos espacios que se estaban generando en paralelo a las grandes vías rápidas que articulaban la “nueva” ciudad carioca. Hasta ese momento —principios del siglo XX—, las intervenciones paisajísticas en Río de Janeiro estaban históricamente marcadas por los precedentes establecidos por Haussmann e Alphand en París, Olmstead en Estados Unidos, y Glaziou en Brasil, éste, en última instancia, con una acentuada influencia del paisajismo inglés. En menos de dos décadas, Burle Marx, al intervenir en el espacio público, se enfrenta a estas concepciones tradicionales que dominan la ciudad, rompe con los patrones vigentes y se posiciona con una intervención que se caracteriza por un planteamiento estético innovador y por una inusitada invención artística y técnica en sus proyectos.

De todas las intervenciones ejecutadas por Burle Marx en diversos países, se destaca el conjunto de las actuaciones que han tenido lugar en la ciudad de Río de Janeiro, que han transformado de una manera reveladora el paisaje de la mencionada urbe. En concreto, las intervenciones desarrolladas en el frente costero de la ciudad



Figura 3. Intervenciones de Burle Marx en el frente costero de Río de Janeiro. De izquierda a derecha, paseo de Copacabana, bahía de Botafogo, Parque de Flamengo y Museo de Arte Moderno.

Figure 3. Burle Marx’s interventions in the waterfront of Rio de Janeiro. From left to right, Copacabana walkway, Botafogo Bay, Flamengo Park and Museum of Modern Art.

Fuente: Julia Rey (2008).

¹ “Aterro” es un término portugués derivado del verbo “aterrar”, cuyo significado es acumular tierra o escombros con la finalidad de ganar terreno. En la mayoría de ocasiones, las grandes intervenciones paisajísticas están vinculadas con importantes obras de urbanización que se llevaron a cabo mediante *aterros*. Se trata de operaciones usuales realizadas para solucionar los problemas de crecimiento propios de las metrópolis inmersas en los cambios introducidos por la llegada de la Modernidad.

carioca² —a pesar de haber sido realizadas en diferentes momentos de la historia de la evolución urbana—, dan lugar a una serie de espacios engarzados con una continuidad física, que constituyen una parte significativa de la orla marítima. El resultado es un compendio de intervenciones urbanas que recogen el proceso de maduración de la trayectoria paisajística experimentada por Burle Marx a la hora de abordar estos encargos (Figura 3).

Los proyectos de Burle Marx ejecutados en la ciudad carioca desempeñan un papel fundamental en la construcción de la ciudad moderna, a la vez que incorporan un novedoso concepto de espacio público. A diferencia de la arquitectura moderna brasileña, muchas veces fuertemente criticada por sus excesos formales y la falta de consideración con los problemas sociales, el paisaje construido por Burle Marx en Río de Janeiro se caracteriza por todo lo contrario: por considerar al individuo como centro de la concepción del paisaje. No por casualidad, el paisajista mencionaba una de sus frases más frecuentes: “O Jardim é obra construída pelo homem e para o homem” (Burle Marx, 2004a [1954], p. 26).

En la entrevista concedida al filósofo francés Jacques Leenhardt en 1992, Burle Marx afirma que su mayor deseo es desarrollar soluciones para todos los ciudadanos a través de sus intervenciones en los parques públicos de la ciudad, más que trabajar diseñando jardines para particulares (Leenhardt, 2006, p. 15). Esta declaración lo sitúa muy en sintonía con la visión funcionalista del Movimiento Moderno a la hora de hacer ciudad, ya que una de las cuatro funciones que contempla el urbanismo moderno es la del recreo (Fernandes de Mello y Freitas, 2010, p. 219).

Estas cuestiones conceptuales son su gran aportación a la construcción del paisaje moderno. Más allá del material utilizado y de la estética de sus actuaciones, tiene su punto de partida en la carga teórica y proyectual con la que acomete sus intervenciones. Burle Marx no solo cambia la forma sino que también modifica las ideas de partida. Según la paisajista brasileña Ana Rosa de Oliveira, este es con toda probabilidad un motivo más que suficiente para considerar inaugurada la Modernidad en el ámbito de la construcción paisajística (Oliveira, 1998, p. 218).

Asimismo, esta idea es reforzada por Lúcio Costa, el cual, en un catálogo de presentación de exposición de pinturas del paisajista, lo define como un artista singular: “em plena era espacial e atômica, a pessoa dele e o seu mundo, conquanto falem linguagem contemporânea, confinam com a Renascença” (1983, p. 3).

Referencia al ámbito patrimonial

Tomando como referencia el informe de la Comisión Francheschini, la *Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural* adoptada por la UNESCO en 1972 divide los bienes en dos categorías básicas: culturales y naturales. A partir de su condición de valor universal excepcional³, se definen conceptos como patrimonio cultural y patrimonio natural (Unesco, 2008). Un poco más tarde, en el tránsito del siglo XX al XXI el concepto de lo patrimonial se amplía y ramifica para alcanzar una complejidad hasta ahora no muy clara o definida, lo que supone la aparición de figuras como el paisaje cultural, el patrimonio inmaterial, el patrimonio moderno, el patrimonio subacuático y el paisaje histórico urbano.

En opinión de Mechthild Rössler⁴, la distinción realizada por la *Convención* en 1972 entre patrimonio cultural y patrimonio natural es una concepción no solo novedosa, sino también pionera, ya que vincula, por primera vez, el concepto de patrimonio cultural con el valor de lo natural (2002, p. 47). Se trata, pues, de una definición que amplía el concepto de patrimonio al tiempo que proporciona un nuevo marco para proteger los paisajes. Aún así, no será hasta 1992 cuando el comité del Patrimonio Mundial, al revisar los criterios culturales de la *Guía operativa para la implementación de la convención del patrimonio mundial*, cree la categoría de paisaje cultural y la incorpore como categoría cultural.

El paisaje cultural⁵ incorpora, pues, a la definición de los lugares el valor del tiempo y del espacio, desde un enfoque antropológico, ya que, de una parte, valida las interacciones significativas entre el hombre y el medio natural y, de otra, valora la morfología del territorio resultado de la acción humana (2002, p. 47). Los valores de los bienes ya no se limitan a contenidos histórico-artísticos, sino que, a partir de la aparición del concepto

² Estas intervenciones ordenadas de norte a sur son: la intervención en la plaza Senador Salgado Filho (1938), la intervención en el Museo de Arte Moderna (1956-1958), el parque de Flamengo (1961), la intervención en la bahía de Botafogo (1954) y el paseo de Copacabana (1970). El resto de intervenciones tuvieron lugar en la zona centro, y son la intervención en el Ministerio de Educación y Salud (1938-1945) y la intervención en el Largo Carioca (1984).

³ Artº 49. “Valor universal excepcional” significa una importancia cultural y/o natural tan extraordinaria que trasciende las fronteras nacionales y cobra importancia para las generaciones presentes y venideras de toda la humanidad (Unesco, 2008, p. 16).

⁴ Especialista del programa *Patrimonio natural y paisajes culturales*, del Centro del Patrimonio Mundial de la UNESCO.

⁵ En el anexo 3: *Directrices para la inscripción de tipos específicos de bienes en la lista del patrimonio mundial*, figura la siguiente definición de paisaje cultural (Unesco, 2008, p. 95-103): 6. Los paisajes culturales son bienes culturales y representan las “obras conjuntas del hombre y la naturaleza” citadas en el Artículo 1 de la *Convención*. Ilustran la evolución de la sociedad humana y sus asentamientos a lo largo del tiempo, condicionados por las limitaciones y/o oportunidades físicas que presenta su entorno natural y por las sucesivas fuerzas sociales, económicas y culturales, tanto externas como internas. 7. Deberían ser elegidos basándose en su Valor Universal Excepcional, su representatividad de una región geocultural claramente definida y su capacidad para ilustrar los elementos culturales esenciales y distintivos de esas regiones. 8. El término paisaje cultural comprende una gran variedad de manifestaciones de la interacción entre la humanidad y su entorno natural.

de patrimonio cultural y de paisaje cultural, se comienzan a considerar sus valores económicos, productivos, tecnológicos, ambientales, sociales, geográficos, estéticos, urbanos, simbólicos... Se supera así definitivamente el concepto de patrimonio como objeto delimitado, que pasa a ser considerado un “contenedor de patrimonios” (Castellano y García de Casasola, 2006, p. 416).

La compleja significación que los términos de patrimonio y paisaje han adquirido en el panorama actual, los valores –paisajísticos, históricos, artísticos, conceptuales, espaciales, sociales, naturales y estéticos– identificados en las intervenciones públicas de Burle Marx en Río de Janeiro⁶ y el papel que éstas han desempeñado en la conformación del paisaje moderno de la ciudad hacen pensar que las intervenciones públicas de Burle Marx en el paisaje de Río de Janeiro responden a valores culturales y naturales que superan la simple condición de espacios públicos y pueden ser consideradas como un patrimonio paisajístico contemporáneo. Por este motivo, uno de los objetivos principales de la investigación es identificar los valores patrimoniales de estas actuaciones urbanas.

Estudios de caso

La elección de cada una de las intervenciones escogidas ha pretendido recoger las diferentes soluciones experimentadas por Burle Marx, en función de las circunstancias que, en las distintas épocas de su elaboración, tuvieron más peso en las definiciones del proyecto paisajístico. En este sentido, hubo etapas en las que el ítem predominante era el protagonismo del suelo y la idea de disponer un amplio espacio a disposición del ciudadano, otras, donde el ítem era la vegetación, y adquiriría una mayor importancia la disposición de los canteros para ubicar las especies, o, en el caso de la plaza Salgado Filho, la principal preocupación de Burle Marx fue el uso de la flora autóctona.

Las primeras intervenciones que Burle Marx realiza en el espacio público carioca al volver en 1937 de su estancia en Recife, tienen como principal rasgo la influencia de las vanguardias europeas, influencia que se materializa en la utilización de formas orgánicas y biomórficas. Como botón de muestra de esta etapa se estudia la triple intervención de Burle Marx en el Ministerio de Educación y Salud: la plaza de acceso al ministerio, la terraza correspondiente al despacho del ministro y la terraza en la cubierta del edificio. La principal razón de esta elección radica en que se trata de su única intervención en una parcela de lo que quedaba de la ciudad histórica carioca. Esta ubicación determina que las tres intervenciones respondan a una escala más urbana y con unas dimensiones

más controladas. Pero esta situación, por otra parte, las sumerge en un desmesurado paisaje urbano constituido por rascacielos (Rey, 2012, p. 60).

A partir de la mitad de los años 40, la producción pictórica y paisajística de Burle Marx empieza a estar protagonizada por una geometría rigurosa, donde empiezan a adquirir protagonismo los planos y encuadres regulares y cuyas curvas se sustituyen por composiciones reticulares u ortogonales. Muchas veces estas geometrías se apoyan en trazados reguladores, que son una influencia de Le Corbusier, el cual había visitado Río de Janeiro en 1929. La intervención paisajística en el Museo de Arte Moderno (1954-1960) es el ejemplo más representativo de su producción en esta etapa. La intervención se ubica en el aterro de Flamengo, casi en el eje de prolongación de la avenida Rio Branco, la vía más importante de la ciudad. En este caso, las dimensiones de la intervención son de gran magnitud y en el que las perspectivas están protagonizadas por un significativo paisaje natural donde el *Pão de Açúcar* es el elemento dominante.

Entre la mitad de los años 60 y los 80, Burle Marx pone en funcionamiento todos los conocimientos adquiridos, los cuales son el resultado de la sedimentación de sus referencias plásticas y también de su propio estilo pictórico. La abstracción pictórica es la protagonista de este periodo centrado en los grandes espacios públicos de la ciudad. Los ejemplos más significativos de este periodo –centrado en el individuo, la ciudad y el espacio público– son el parque de Flamengo (1965) y el paseo de Copacabana (1970). La elección del paseo de Copacabana obedece a su carácter singular, ya que es su primera composición construida completamente con mosaico de piedra portuguesa. La fuerza y la carga estética del dibujo, que se extiende en un espacio lineal de 4,5 km de largo que ocupa la avenida Atlántica, adquieren un protagonismo mayor que en el resto de sus intervenciones, por su origen pictórico.

Estas tres intervenciones son, pues, representativas, en mayor o menor medida, de las aportaciones de Burle Marx a la constitución del paisaje urbano moderno de la ciudad carioca. El estudio pormenorizado de cada uno de estos tres ejemplos no solo nos permite conocer estas obras en profundidad, sino que aporta un mayor conocimiento de la obra de Burle Marx desde algunos puntos de vista poco estudiados.

Metodología de la documentación del proceso de génesis

El objetivo de la metodología de análisis propuesta es abordar los proyectos de Burle Marx de manera integral

⁶ Además de los valores, la obra de Burle Marx nos permite trabajar de manera global el espacio público, la ciudadanía, el arte público, el paisaje urbano moderno y los patrimonios emergentes.

y minuciosa, de tal forma que se pueda poner de manifiesto el proceso creativo del autor y su manera de trabajar. La intención es recoger detalladamente la identificación de las características del encargo, el conocimiento de la idea primigenia en la que se fundamenta la intervención, el análisis de la intencionalidad –formal, compositiva y cromática– del dibujo en relación al concepto originario, el reconocimiento de las transformaciones formales del proyecto, la comprensión del proceso de elaboración de la planimetría del *Projeto executivo*, el estudio de los materiales con los que se realiza el paso del lienzo al terreno o el conocimiento de los mecanismos de trabajo para el correcto desarrollo de la dirección de las obras. Todo ello permite documentar el proceso que experimenta cada una de las intervenciones desde la gestación de la idea hasta su materialización en el espacio público.

A fin de que la documentación del proceso de génesis de la intervención sea lo más rigurosa y exhaustiva posible, en cada una de las intervenciones se aborda el estudio de cuestiones relativas a los siguientes apartados: (i) antecedentes y el lugar, (ii) el concepto, (iii) el dibujo: la expresión singular de la intervención, (iv) la síntesis: de la obra de arte a la planimetría constructiva, y (v) la construcción del espacio: el paso del lienzo al terreno (Rey, 2012, p. 69).

Estos análisis darán como resultado un conocimiento en profundidad de la obra y de la forma de trabajar de Burle Marx, lo que nos permitirá identificar y justificar la existencia de aquellos valores de carácter patrimonial que merecen ser destacados. Por lo que es muy importante saber gestionar los resultados obtenidos a la hora de posicionarse en relación a los valores patrimoniales del proyecto.

La intervención del Ministerio de Educación y Salud (1938-1945) (MES)

Esta actuación se sitúa en una de las explanadas que se obtienen del desmonte del morro de Castelo, en pleno centro de lo poco que queda de la ciudad colonial (Segre, 2011). Cuando Burle Marx, en 1938, se incorpora al equipo de trabajo dirigido por Lucio Costa para intervenir en los tres espacios del Ministerio que le son encargados, ya está decidido por el equipo de arquitectos el carácter, y parte del diseño de estos espacios, por lo que esta cuestión se puede considerar un antecedente clave. Para la plaza de acceso se propone su pavimentación con baldosas de piedra y se establece una jerarquización de accesos al Ministerio en función de la disposición de una serie de líneas de palmeras. Para las cubiertas de los edificios, se propone el concepto de la terraza jardín (*toit-jardin*) aportado por Le Corbusier, el cual concibe la cubierta como un lugar donde disponer objetos y hacer posibles determinados acontecimientos (Oliveira, 1998, p. 192).

En relación al concepto de *toit-jardin*, Burle Marx supera la idea de que estas terrazas solo puedan ser destinadas para observar desde ellas el paisaje exterior, y las

concibe como lugares para ser contemplados. La disposición de la plaza de acceso y de la terraza del ministro en relación a la situación de los usuarios del edificio principal del Ministerio y de la terraza ubicada en la cubierta del mismo le posibilita concebir ambas composiciones como si se tratase de un cuadro en horizontal al tiempo que considera la terraza del ministro como un lugar donde evadirse de la vorágine de la ciudad (Rizzo, 1992, p. 39) (Figura 4). A partir de este momento, esta estrategia va a ser utilizada en todos sus proyectos.

Es probable que el contacto establecido con el equipo de arquitectos propicie que Burle Marx comience a pensar sus jardines en planta y abandone las perspectivas que frecuentemente utilizaba en época anterior, como había hecho en los proyectos de Pernambuco. Lo que el paisajista busca principalmente con esta estrategia es garantizar la unidad de composición, aunque esto no significa que el proyecto tenga un único tratamiento bidimensional pictórico. Desde los primeros amplios trazos que engloban la totalidad del área de estudio, no solo existe explícita la conciencia de la tridimensionalidad, sino que igualmente la cuarta dimensión forma parte de este proceso proyectual. La componente vegetal no es definida pensando únicamente en las plantas ya en un “estado adulto”, sino que las etapas intermedias de su crecimiento forman parte de la composición.

Por otro lado, la intervención en la planta de acceso pone en crisis el urbanismo imperante en la ciudad de Río de Janeiro que no contempla en ningún momento el espacio libre para el peatón dentro de la densa trama de la ciudad histórica. A la luz de las premisas corbuserianas, el



Figura 4. Terraza del ministro y plaza de acceso al Ministerio de Educación y Salud (actual Palacio Capanema), Río de Janeiro.

Figure 4. Minister's roof garden and square access to the Ministry of Education and Health (now Palace Capanema), Río de Janeiro.

Fuente: Julia Rey (2011).

paisajista brasileño plantea una disposición arbórea que fomenta el libre tránsito de los ciudadanos en la planta de acceso, al tiempo que genera múltiples perspectivas (Figura 5). Este aspecto en el que los diseños provocan una variación constante de las perspectivas desde el punto de vista de los desplazamientos del peatón nos hace preguntarnos si ya en este proyecto estarían los primeros gérmenes de la composición del paseo de Copacabana.

Al margen de que entre 1938 y 1942, las propuestas de Burle Marx seguían unos principios compositivos excesivamente rígidos, la planimetría ejecutada supone un punto de inflexión en la trayectoria del paisajista. De las tres intervenciones en el ministerio, será el conocido guache que realiza para la terraza del ministro, con el cual se realiza el análisis del dibujo como expresión singular de su intervención (Cavalcanti y El-Dadah, 2009, p. 47).

El paisajista afirma que cuando realizó las intervenciones del Ministerio ya conocía la obra Arp, de ahí la presencia de formas biomórficas y orgánicas, muy similares a las formas de la naturaleza y humanas que se reconocen en el trabajo de Arp (Burle Marx, *in* Oliveira, 2007, p. 22). En las obras de ambos se reconocen envolventes asimétricas en las delimitaciones de los canteros, como ocurre con las obras *Alivio* y *Torso-ombligo* de Arp (1915).

Estudiar el dibujo, además de la forma, implica estudiar la estructura y la composición del mismo. En un sentido más pedagógico, se detecta como existe en el proceso creativo y conceptual una secuencia jerárquica que se corresponde con la distribución volumétrica de especies vegetales. Primero se identifica un nivel 0 en el que aborda con vegetación tapizante toda la superficie de los canteros, una segunda delimitación donde indica la ubicación de la vegetación arbustiva y arbórea y una tercera delimitación más detallada en la que materializa a través de las formas ameboidales la correspondencia con las diferentes especies vegetales. Sin embargo, la identificación de los gráficos de la vegetación de la planimetría original no coincide con el orden de la estratificación ejecutada. Burle Marx, al proyectar, escogía las especies en función del papel que desempeñan en el juego de volúmenes y colores, buscando una cubrición vegetal homogénea, hierbas, arbustos y árboles en sus relaciones y contrastes con las especies cercanas (Figura 6).

Paradójicamente en esa etapa de diversas actividades dibuja un paisaje protagonizado por las formas líquidas y los contrastes intensos de colores, mientras que en su producción pictórica está trabajando con el estilo más realista y colores más apagados, en el que poco a poco

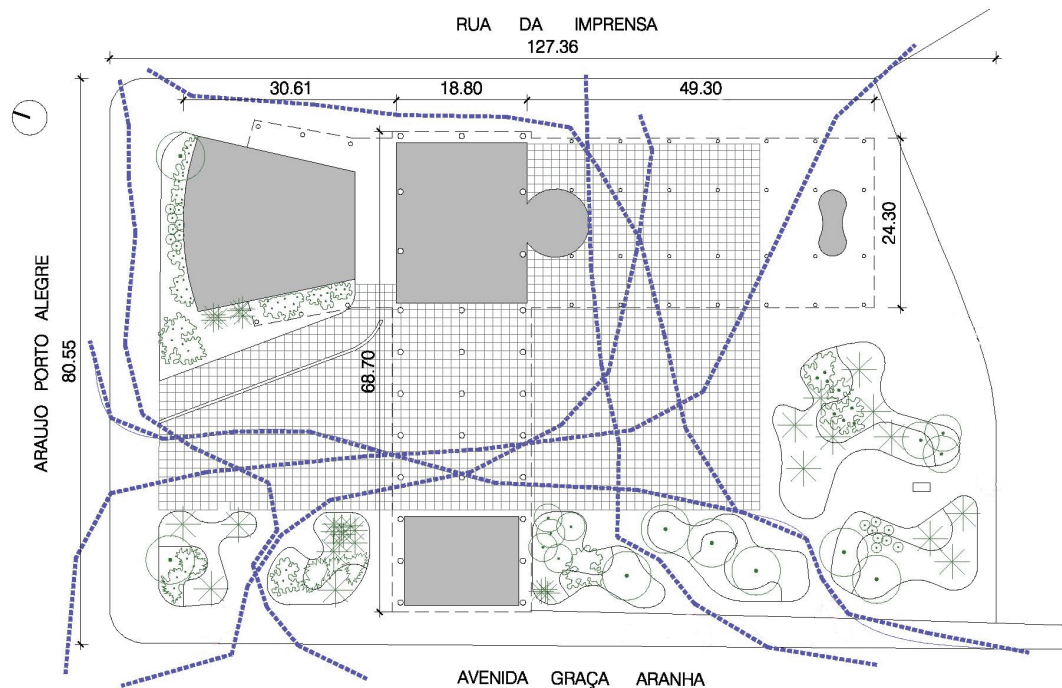


Figura 5. Recorridos actuales de ciudadanos al atravesar la plaza de acceso al Ministerio de Educación y Salud (actual Palacio Capanema), Río de Janeiro.

Figure 5. Present pathfoots citizens to cross the square access to the Ministry of Education and Health (now Palace Capanema), Río de Janeiro.

Fuente: Dibujo elaborado por Julia Rey a partir del Projeto Diretrizes para restauração del MEC en 1988. (Acervo Burle Marx & Cia, en Cavalcanti y El-Dadah, 2009, p. 52).

va evolucionando hacia las formas dinámicas o abstractas de Cezanne, Portinari o Picasso (Dourado, 2009, p. 112).

En esta época, Burle Marx trabaja solo, por lo que no se ha podido acceder a testimonios orales, ni se dispone de mucho material gráfico que ayude a comprender el proceso de la síntesis: de la obra de arte a la planimetría constructiva. Únicamente se conoce la planta denominada *Planta do terraço do Ministério, escala 1:100* (Dourado, 2009, p. 237), la cual se caracteriza por una pérdida importante de carga conceptual, pero que incorpora información dimensional al tiempo que revela datos de la materialización del proyecto, como es la ubicación de los centros de las circunferencias y de los radios para ejecutar las formas de los canteros.

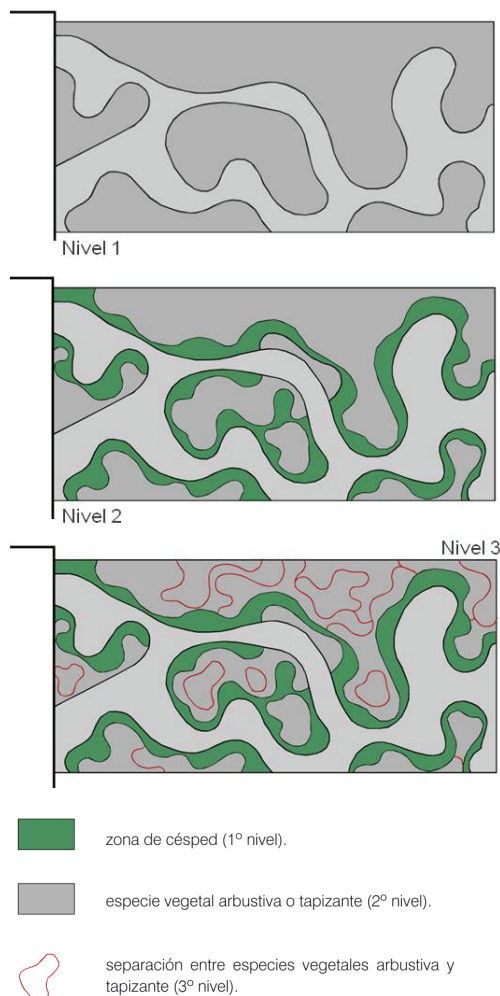


Figura 6. Estructura y composición del jardín de la terraza del ministro del MES, Río de Janeiro.

Figure 6. Structure and composition of roof garden of the Ministry of Education and Health, Río de Janeiro.

Fuente: Dibujos de Julia Rey a partir del guache sobre papel del proyecto para la terraza jardín del MES (Acervo Burle Marx & Cia, in Cavalcanti y El-Dadah, 2009, p. 47).

Por último, la construcción del espacio: el paso del lienzo al terreno se realiza con especies vegetales escogidas en función de sus cortas raíces (Oliveira, 1998, p. 202). La incorporación de la tercera dimensión es llevada a cabo por la combinación de los volúmenes de las masas vegetales de las especies tapizantes y arbustivas, las cuales se superponen de manera muy similar a las obras de Arp (*Torso-ombiligo* o *Las lágrimas de Enak*, 1917). El resultado es una composición con un indudable valor plástico, cuyas formas fluidas organizan el movimiento sobre el mosaico portugués superando la composición espacial europeísta. Burle Marx utiliza todos los componentes de la tradición y los materializa a través de un dibujo abstracto, dando como resultado una obra moderna. De esta manera, se estructura una forma de componer el paisaje que realmente rompe con los modelos europeos en boga en París.

Este estudio pormenorizado del Ministerio ha servido para identificar los valores culturales más significativos de su intervención y que posteriormente serán comparados con las otras intervenciones. Estos son el valor conceptual, el valor del dibujo, el valor de contemporaneidad de la composición, el valor como referente internacional, y el valor espacial. Asimismo es importante mencionar que las funcionalidades inherentes a cada proyecto, como las direcciones de circulación de los peatones y vehículos o el ambiente de la vegetación en función de sus necesidades vitales, entre otras, son tenidas en cuenta de manera simultánea con el nacimiento de la geometría.

Museo de Arte Moderna (1956-1960) (MAM)

La intervención del MAM se ubica en la cabecera del Aterro de Flamengo, situado en la bahía de Guanabara, por lo que las condiciones paisajísticas del lugar tienen especial protagonismo en esta actuación (Figura 7). Como antecedente, destacar que al igual que sucede en



Figura 7. Intervención en el Museo finalizada (años 60).

Figure 7. Intervention at the Museum completed (1960s).

Fuente: Arquivo do Instituto Moreira Salles, foto de Marcel Gautherot (Bonduki, 2000, p. 136).

el caso del Ministerio, cuando Burle Marx se incorpora al proceso de trabajo en la intervención del Museo, el arquitecto responsable del proyecto, Affonso Eduardo Reidy, ya tiene decidido el carácter de los espacios que rodean el conjunto edificatorio. La intención del arquitecto es mantener la continuidad de los jardines hasta el mar a través del edificio y generar un único espacio fluido, y al mismo tiempo pretende focalizar las visuales de los peatones hacia la bahía (Bonduki, 2000, p. 164).

Burle Marx comprende la intención del arquitecto, pero da un paso más y concibe este espacio como un lugar de expansión del individuo, de contacto con la naturaleza y de contemplación del paisaje. El paisajista considera el espacio y sus jardines como una transición entre la construcción y el paisaje. Por otro lado, la posibilidad de contemplar la intervención desde la edificación le permite volver a explotar la visión en planta e incorporar una obra de arte bajo los pies del ciudadano. La propuesta ejecutada por Burle Marx es un compendio de parterres geométricos articulados gráfica, funcional y espacialmente en torno al conjunto edificatorio, compuesto por diferentes materiales y en el que se reconocen cuatro zonas, cada una con una función y una escala. Una primera zona A de recepción, una segunda zona B concebida vinculada a la edificación

(galería de exposición y bar), una tercera zona C que funciona como una gran plaza pública focalizada hacia la bahía (esta zona C fue creada como un espacio para exposiciones de esculturas al aire libre) y una cuarta zona D pensada como un pequeño jardín aislado (Figura 8).

En relación al dibujo, Burle Marx articula conceptual y compositivamente el conjunto de parterres muy influenciado por las corrientes de la Abstracción, el Arte Concreto y el Neoplasticismo, principalmente a través de la figura de Mondrian. Asimismo, la incorporación de la escala de grises al dibujo de la primera propuesta del proyecto de los jardines del Museo le otorga al resultado final un carácter más abstracto si cabe (Bonduki, 2000, p. 108).

En los análisis de la estructura y la composición del dibujo, se percibe más claramente la relación compositiva y conceptual entre Mondrian y Burle Marx. Se reconoce un nivel 0 donde el dibujo del perímetro del área ocupada por la intervención unifica las diferentes piezas edificatorias en un solo espacio. El nivel 1 muestra la composición de parterres geométricos que componen la matriz pictórica, y el nivel 2 muestra las subdivisiones de cada parterre (Figura 9). Este análisis muestra de manera clara, en esta intervención, la significativa influencia de Mondrian y su reducción del

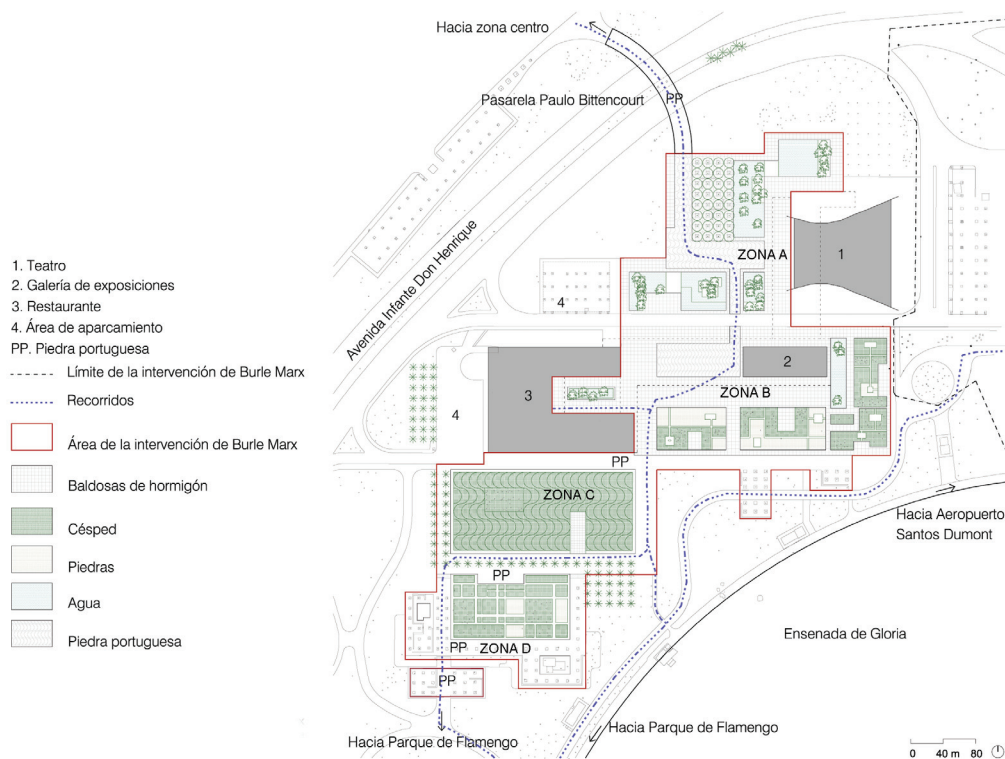


Figura 8. Estado actual de la intervención de Burle Marx en el MAM.

Figure 8. Present state of Burle Marx's intervention in the MAM.

Fuente: Dibujo elaborado por Julia Rey a partir de la planimetría cedida por la Fundação Parques e Jardins de Rio de Janeiro. La planimetría original pertenece al acervo Burle Marx & Cia, Río de Janeiro.

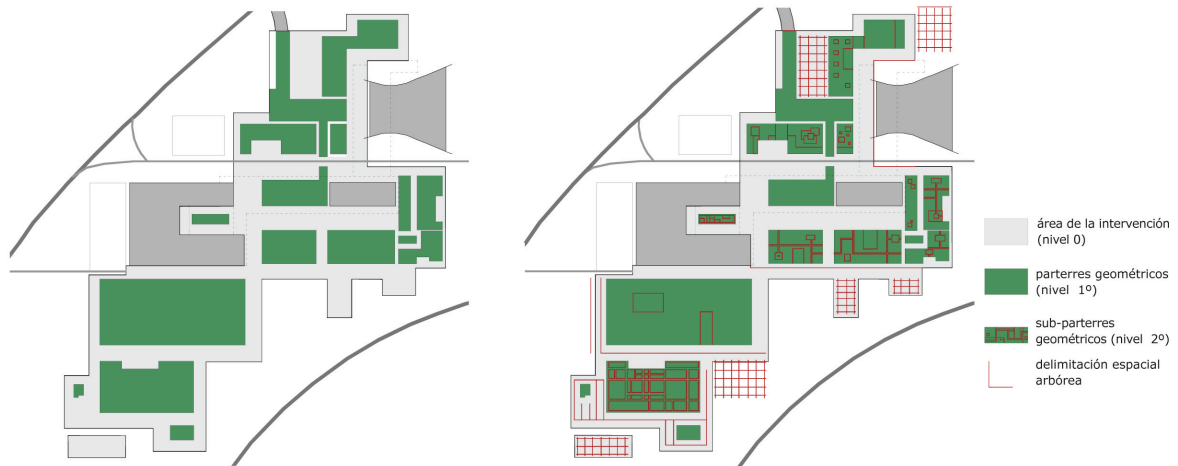


Figura 9. Estructura y composición de la intervención de Burle Marx en el MAM.

Figure 9. Structure and composition of Burle Marx's intervention in the MAM

Fuente: Dibujo de Julia Rey.

espacio a la trama ortogonal a partir de los conceptos de la trama y el contenido (Bris, 2006, p. 170). Una abstracción de la intervención del Museo permite reconocer en la composición de los parterres, las diferentes fases dimensionales por las que ha atravesado la trayectoria de Mondrian. Sobre los vacíos en los que Mondrian aplica el color, Burle Marx ubica parterres de diferentes materiales (Figura 10).

A diferencia de la producción pictórica que tiene lugar de manera simultánea al encargo del Ministerio, en el periodo en el que se desarrolla el proyecto del Museo sí existe una vinculación entre la producción paisajística y la pictórica de Burle Marx, en las que se identifican las influencias de la Abstracción geométrica y del Arte Concreto. Un ejemplo es el panel elaborado para Richard Neutra (c. 1956). Por lo que se debe tener en cuenta que, al igual que en sus otros trabajos, el paisajista establece aquí un juego de volúmenes a través de las masas de vegetación que alejan posibles veleidades en considerar o no un jardín encuadrado en algún movimiento en boga en aquel momento. Se debe tener cautela al intentar relacionar sus composiciones en los espacios públicos con su pintura, grabado, escultura, etc.

En el caso de la síntesis, tampoco se han encontrado otras planimetrías que nos ayuden a profundizar en el proceso del paso de la obra de arte al Proyecto Ejecutivo. Únicamente se conoce el famoso plano del Parque de Flamengo elaborado en la época de "Burle Marx y Arquitectos Asociados", en la que el paisajista trabajaba con los arquitectos John Stoddart, Fernando Tábora, Mauricio Monte y Julio Pessolani.

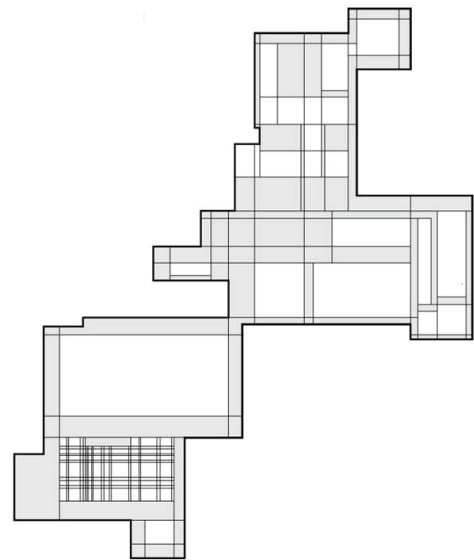


Figura 10. Abstracción cromática y volumétrica de la intervención de Burle Marx en el MAM

Figure 10. Abstraction chromatic and volumetric of Burle Marx's intervention in the MAM

Fuente: Dibujo de Julia Rey.

Y, por último, el paso del lienzo al terreno, lo que es la construcción del espacio público, se lleva a cabo con una variedad de materiales (piedra portuguesa, arena, guijarros, agua, monolitos de piedra y baldosas de piedra y hormigón, además de la escultura en acero de su propia autoría) y especies vegetales⁷ (tapizante, arbustiva y

⁷ La elección de las especies vegetales estuvo condicionada por los vientos constantes propios del clima marítimo.

arbórea) en el que experimenta un dominio de la técnica muy controlado. En la composición vertical también se identifica un orden compositivo: el estrato cero definido por el pavimento donde tienen lugar los desplazamientos, el primer nivel de parterre, formado por piedra, arena, agua y vegetación tapizante (herbácea o arbustiva). Y un segundo nivel, compuesto por vegetación arbórea o monolitos minerales (Figura 11). Esta secuencia constructiva materializa el salto del lienzo al terreno, es decir, la construcción de la idea.

Finalmente, Burle Marx realiza una propuesta compuesta por una secuencia de espacios muy heterogéneos que permiten recorrer las zonas exteriores del conjunto edificatorio y donde el ciudadano experimenta sucesivos cambios de escala, ambientes y diferentes perspectivas del conjunto. Una vez finalizado el proceso de génesis, se ha obtenido una serie de valores que permiten plantearnos su condición patrimonial: se habla del valor conceptual, del valor histórico y urbanístico, del valor paisajístico, del valor de la vegetación, del valor espacial, de la riqueza material, del valor de la expresión gráfica (dibujo). Volvemos a estar ante una obra conceptual y compositivamente moderna, sin olvidar las referencias compositivas a los parterres franceses del XVI, a la utilización de grandes extensiones de césped, propias de los parques románticos ingleses del XVIII, y al empleo del agua como en las villas romanas (Tabacow, 2009).



Figura 11. Pequeño jardín correspondiente a la zona D de la intervención en el Museo (dec. 60).

Figure 11. Small garden for D Zone of the intervention at the Museum (Dec., 1960).

Fuente: Motta (1984, p. 24).

Intervención en el paseo de Copacabana (1970-1971)

En el estudio de esta intervención, han sido especialmente importantes las visitas al Escritorio y los testimonios de sus colaboradores Haruyoshi Ono y José Tabacow. Esta intervención se ubica en la playa y en el barrio homónimo con dirección postal en la Avenida Atlántica. Se sitúa en la zona sur de Río de Janeiro, flanqueada por una serie de elementos como los morros (de Babilônia, de São João, de Cantagalo y dos Cabritos) y los Fuertes de Leme y Copacabana que atribuyen al lugar unos valores paisajísticos excepcionales. La propuesta se emplaza en una franja de terreno ganada al mar gracias al aterro que hace que la avenida pase de 21 m de ancho a 73 m (Figura 12).

El proyecto de paisajismo denominado *Alargamento da avenida Atlântica* llega al Escritório Burle Marx & Cia. Ltda. en 1970, a través del gobernador del entonces antiguo Estado de Guanabara, Francisco Negrão de Lima (Inepac, 1991). El cometido es el de dotar a los habitantes de un barrio con 161.178 habitantes de un lugar de estancia y paseo. A pesar del antecedente establecido por el encargo del gobernador, desde el inicio, los autores decidieron que en aquel espacio de 4.5 km de longitud se debería privilegiar el peatón y los paseos en detrimento de los vehículos y de la vegetación. La idea de que un pavimento dominante de piedra portuguesa (jardinería dura) ocupase la totalidad de la superficie permitiría al



Figura 12. Paseo de Copacabana desde el Hotel Othon Palace.

Figure 12. Copacabana walkway from Othon Palace Hotel.

Fuente: Julia Rey (2008).

ciudadano disfrutar por completo del espacio del paseo, por lo que el valor del vacío es realmente el protagonista en esta intervención. El dibujo libre, infinito y abstracto refleja la intención de provocar interés y curiosidad al caminar para combatir la monotonía de un diseño repetido (Ono, 2008).

En relación al dibujo, las líneas iniciales que Burle Marx esboza para representar las primeras ideas están componiendo planos que *transmiten* todas esas intenciones, como el movimiento y el dinamismo (Rey, 2011). El paseo de Copacabana se proyecta desde sus inicios como un cuadro pensado para ser desenrollado sobre el espacio público, con la diferencia de que, mientras va dibujando el pavimento del paseo, sabe perfectamente dónde ubicar los árboles y las zonas de estancia, y cuáles son los espacios de acceso a la edificación, es decir, piensa la obra en tres dimensiones, no como una composición bidimensional como es el caso de la pintura. Mientras dibuja con lápiz o tinta china, no solo está componiendo un cuadro de 4,5 km de largo, sino que, simultáneamente, construye espacios (Ono, 2008). Esta cuestión ya habla de una metodología singular.

A los defensores de la antigua idea de que el paisajista trata la superficie del terreno como tela y usa las plantas como tinta –como es el caso de Clarival Valladares (Floriano, 1999)–, el ejemplo de la avenida Atlántica parece confirmar estas veleidades. Mientras tanto en este caso, el tratamiento pictórico de la superficie surge como una condición del proyecto, ya que tiene como objetivo aprovechar todo el espacio del paseo. La necesidad de garantizar espacio al usuario, en un barrio en que las sucesivas ampliaciones y rediseños del sistema viario redujeron drásticamente el espacio destinado a *calçadas* y paseos, fue la idea que marcó la propuesta de partida.

En el estudio se encarga un levantamiento de los accesos a los edificios y a los garajes para vincular los diseños del paseo con la arquitectura existente (Figura 13). Burle Marx plantea un diseño abstracto general y continuo para toda la orla, que se detalla posteriormente manzana por manzana, rellenando las bolsas diseñadas con el color rojo o con otros patrones de dibujos abstractos (Tabacow, 2012).

Si cada uno de los dibujos de las manzanas se observase de manera aislada, se podría establecer un catálogo de pintura abstracta⁸. Se identifica una complejidad geométrica protagonizada por una secuencia de líneas ininterrumpidas de diferentes grosores. A lo largo de las líneas negras que conquistan el espacio del paseo se reconoce una serie de unidades geométricas engarzadas en la estructura general, que pueden entenderse como zonas de estancia en contraposición a los trazos que invitan al movimiento. Estas unidades a su vez se descomponen en múltiples líneas o unidades gráficas que hacen más directa la vinculación con otras intervenciones del paisajista (Rey, 2012, p. 352).

En este momento, Burle Marx se encuentra en una de las etapas más significativas de su producción artística. Se trata de un periodo en el que el paisajista abandona el caballete y comienza a trabajar con grandes superficies como las telas, tapices o el suelo urbano. En esta fase pictórica ha abandonado el Arte Concreto para volver a las corrientes de las vanguardias europeas, principalmente la Abstracción Lírica (Floriano, 1999, p. 142).

Asimismo, al observar los dibujos de Copacabana, se pueden establecer similitudes con sus dibujos de la estructura vegetal propios de la arquétipica biomórfica, donde lo laberíntico del dibujo de Copacabana se confunde

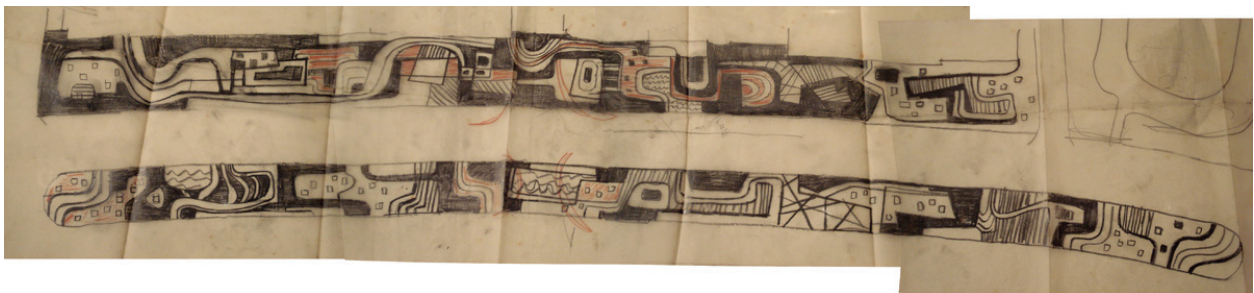


Figura 13. Burle Marx. Croquis de un fragmento del dibujo de las *calçadas* del Paseo de Copacabana situado entre la plaza Noronha Santos y la calle Aurelino Leal, 1970. Nanquin s. papel vegetal (152x30 cm).

Figure 13. Burle Marx. Sketch drawing of a fragment of Copacabana walkway located between the Noronha Santos Square and Aurelino Leal Street, 1970. Nankeen s. tracing paper (152x30 cm).

Fuente: Julia Rey. Foto realizada en la exposición *Roberto Burle Marx: a permanência do instável, 100 anos*. Paço Imperial, Río de Janeiro (2008).

⁸ Este artículo es un extracto de la tesis doctoral *Burle Marx y su intervención en el paisaje cultural de Copacabana. Documentación, análisis y protección de un patrimonio contemporáneo*, de autoría de Julia Rey. En dicho trabajo de investigación se ha elaborado un Anexo gráfico en el que se incluyen todos los dibujos de las manzanas del paseo de Copacabana, de ahí la mención al catálogo de pintura de abstracta.

con los organismos vegetales (Figura 14). También se pueden establecer paralelismos con la obra abstracta de Bram van Velde donde se reconocen las formas que se entrelazan en el lienzo en aparente caos muy parecidas a un laberinto, pero ordenadas en base a un orden interno. La diferencia es que el pintor alemán quiere transmitir angustia y Burle Marx pretende construir un juego en el espacio público (Martin, 1990).

Sin embargo, la singularidad del dibujo de Copacabana radica en su carácter de compendio y sedimentación de toda su obra, como un testimonio ecléctico de su trayectoria profesional. Al margen de las múltiples analogías que se le pueden atribuir, el dibujo de Copacabana se trata de una obra original y moderna, creada con su propia ley compositiva.

En este proceso de síntesis, sí se dispone de material gráfico para conocer el paso de la obra de arte a la planimetría constructiva. Este material revela como, en primer lugar, Burle Marx dibuja con tinta china sobre una cuadrícula de 2x2 m, posteriormente un miembro del equipo redibuja la propuesta (que podía ser Ono o Tabacow), y finalmente el diseñador gráfico elaboraba la planta definitiva, en la que el paisajista incorpora los bancos, farolas y decide las zonas donde se ubica la piedra de color rojo (Figura 15). También se realizan otras modificaciones como resultado de las aperturas de las calles perpendiculares al paseo, ya que, al inicio del trabajo, el encargo por parte del alcalde era que las calles muriesen en el paseo. Por esta razón, el *calçadão* fue tratado de forma continua, sin calles que separasen las manzanas (Rey, 2011, p. 97-99).

La construcción del espacio público está protagonizada por las especies arbóreas y por la piedra portuguesa. La elección de especies, con un significativo valor



Figura 14. Burle Marx. Dibujo interpretativo del *Pithecolobium tortum* Mart en 1961.

Figure 14. Burle Marx. Drawing of *Pithecolobium tortum* Mart in 1961.

Fuente: Bardi (1964, p. 72).

escultórico, plástico y estético, hace que los 750 árboles que inicialmente se plantan se conciben como una pieza artística, al tiempo que aumentan la riqueza espacial del lugar. Al igual que en el caso de la intervención en el Museo, en el paseo de Copacabana, en la elección de las especies se tuvo muy en cuenta la necesidad de utilizar vegetación que fuese resistente a los constantes vientos marinos (Figura 16).

Por otro lado, la utilización del mosaico de piedra portuguesa supone la incorporación de un material y una técnica tradicional a la construcción de una intervención contemporánea. Este material hace referencia a las calzadas romanas y el urbanismo desarrollado por los portugueses en los inicios del siglo XX. En el caso de Río de Janeiro, el paseo de Copacabana es un testimonio más de la evolución pictórica que ha experimentado el paisaje horizontal de la ciudad, desde sus primeras apariciones a principios del siglo XX. Las cuestiones de flexibilidad, resistencia y eficiencia obtenidas con la piedra portuguesa le atribuyen un insoslayable carácter sostenible, al tiempo que garantiza la permanencia entre la realidad de la obra paisajística con la expresión plástica con la que fue concebida (Monterroso *et al.*, 2010).

En este caso sí contamos con material gráfico que ayuda a revelar las pistas de la construcción del paseo; se trata del plano con el dibujo sobre la cuadrícula de 2 x 2 m que, al estar acotado, facilita el trabajo a los *calceteiros*. En obra, se sitúa el centro de los arcos y los radios, que, unidos por líneas rectas, empiezan a construir el dibujo sobre las *calçadas*. Sin embargo, las ondas del paseo junto a la playa, por ser una geometría que se repite, [sí]

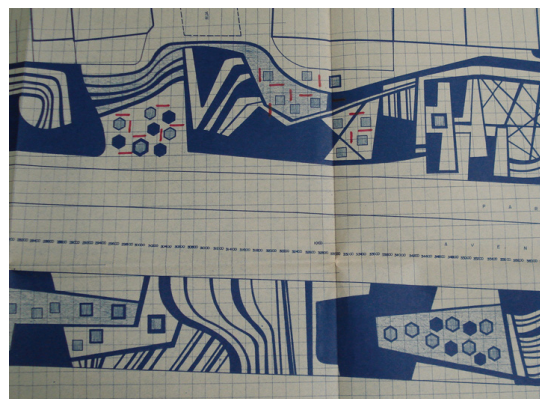


Figura 15. Ubicación de bancos (líneas rojas) y de la piedra roja (sombreado en azul) en un fragmento de uno de los planos que componen el *Projeto Executivo* de las *calçadas* del paseo de Copacabana.

Figure 15. Location of banks (red lines) and the red stone (shaded in blue) in a fragment of one of the planes of the *Projeto Executivo* of Copacabana walkway.

Fuente: Julia Rey. Fotografía realizada en el Acervo Burle Marx & Cia. Ltda. Río de Janeiro (2008).



Figura 16. Árboles en el paseo de Copacabana, 2011.
Figure 16. Trees on the Copacabana walkway, 2011.

Foto: Julia Rey (2011).

fueron realizadas con moldes. Debido a la premura de la ejecución, se dibujaba por la noche y por la mañana se ejecutaba directamente en la avenida Atlántica. Cuando algunas manzanas estaban ejecutadas y en uso, otras no estaban ni siquiera dibujadas (Tabacow, 2012).

Este recorrido en torno al proceso conceptual de la obra facilita la identificación de una serie de valores culturales: el valor conceptual, el valor metodológico, el valor del dibujo, el valor de contemporaneidad, el valor de la tradición, de la materialidad, el valor arbóreo como elemento artístico y el valor espacial. El resultado final es una composición moderna, ejecutada con la tradicional técnica constructiva *calceteira*.

Conclusiones

Son varias las cuestiones importantes que se han obtenido del estudio de estas intervenciones. Este recorrido a través de su trayectoria revela que Burle Marx es un artista tan versátil que resulta difícil recluirlo en un *estilo* determinado, establecer una cronología de sus composiciones paisajísticas o elaborar una metodología rigurosa de su trabajo, ya que su manera de operar está totalmente sujeta a la experimentación. Él mismo, en la entrevista realizada por Oliveira en el libro *Tantas vezes*

paisagem, ha insistido en que no cree en las fórmulas, a las que considera imposiciones externas que limitan la capacidad de pensar. En relación a la pregunta de si detesta las fórmulas:

Eu as detesto sim, continuo a dizer, pois a fórmula é repetitiva, é como um beco sem saída. Aceitar a fórmula é inviabilizar a capacidade de pensar. Eu detesto ditaduras, que são imposições, fórmulas. Eu quero ter o direito de descobrir o que serve para mim e o que não serve para os demais. Eu me interesso por princípios (Oliveira, 2007, p. 29).

Esta actitud expresa una permanente búsqueda de libertad y una continua huida de los modelos preestablecidos. Sus trabajos se debaten entre la preocupación por evitar repeticiones y el desprecio en la búsqueda de la originalidad⁹ (Tabacow, 2009, p. 80). Cada uno de sus proyectos está determinado por una serie de factores externos, como puede ser el lugar donde se emplaza la intervención, el momento histórico, la fase paisajística o pictórica en la que se concibe, los condicionantes que puedan venir impuestos por el encargo de la obra, o el papel del paisajista en la participación de los proyectos en función de si es un colaborador del grupo interdisciplinar o el único proyectista.

Sin embargo, aplicar esta metodología —que aparentemente se muestra rigurosa— nos ha permitido abordar el estudio de cada una de las intervenciones propuestas con el objetivo de encontrar similitudes y diferencias entre ellas, identificar posibles claves en la forma de trabajar del paisajista, y definir las características y singularidades de sus intervenciones, y aquellos valores culturales que afirmen su atribución patrimonial.

El estudio minucioso realizado de las tres intervenciones de Burle Marx revela el desarrollo de un proceso de génesis común a las tres, en el que al margen de los factores externos —y ajenos al paisajista— que condicionan sus inicios, todas tienen un doble punto de partida: los valores transmitidos por el lugar y la idea de proyecto que Burle Marx quiera imprimirle a la intervención. Este punto de partida, a pesar de ser común, es el que a la vez determina las diferencias entre cada una de estas intervenciones, condicionadas posteriormente por el uso de tres elementos: primero de un dibujo que, al margen de sus connotaciones estéticas, tiene como misión transmitir los valores sensitivos y culturales que Burle Marx intenta imprimir al proyecto; segundo, de los elementos minerales utilizados, y, por último, de la vegetación que compone las secuencias espaciales y que articula y refuerza la composición general.

La combinación de todos estos factores ayuda a Burle Marx a construir el soporte donde volcar las inten-

⁹ Aun así, muchos críticos dudan de la componente teórica de sus intervenciones y lo catalogan simplemente de formalista, obviando sus principios de trabajo. Se le acusa de trabajar con intuición y de olvidar los conocimientos históricos de la evolución del jardín, pero él se defiende afirmando que su trabajo es el resultado de una serie de sedimentaciones, principios, investigaciones y errores.

ciones que desea transmitir al ciudadano y culminar el proceso con el salto del lienzo al espacio público a través de la ejecución del proyecto. Desde el punto de vista funcional y humano, los tres casos de estudio articulan plenamente la estética del momento y la ideología moderna, ya que, como dice el arquitecto Iñaki Ábalos, crean “un verdadero paisajismo contemporáneo, un encuentro entre las nuevas nociones plásticas y la incipiente cultura ecológica que obtiene como resultado una nueva forma de concebir el espacio público” (2005, p. 63).

Del estudio del proceso de génesis de cada una de las obras se ha identificado un alto número de valores culturales similares en los tres casos. Entre éstos se encuentra el valor de la contemporaneidad y del dibujo, que definen las tres intervenciones como composiciones modernas y representativas del pensamiento estético de la época. Las tres son proyectos que marcan el inicio de una nueva etapa paisajística en su trayectoria profesional y que, excepto en el caso del Ministerio, se desarrollan en paralelo con su producción pictórica, lo que refuerza el valor pictórico de la intervención. En definitiva, los tres casos se consideran como un nuevo modelo plástico de representación y construcción del paisaje.

El apartado “el dibujo: la expresión singular de la intervención” pone de manifiesto que en todas se desarrolla el mismo proceso gráfico de composición. Burle Marx comienza con un trazo general, casi como un gesto de toma de consciencia y de posesión del área que está a su disposición. Posteriormente, va detallando minuciosamente hasta definir cada una de las subunidades gráficas y espaciales que conforman la propuesta paisajística. En cada caso, el material utilizado para perfilar el carácter de cada subunidad varía en función del uso asignado y se trabaja únicamente con especies vegetales, con elementos minerales o con ambos.

En el caso del dibujo de la intervención del Ministerio, Burle Marx se encuentra en los inicios de su experimentación con las formas orgánicas, tomadas como referencia de la pintura de Jean Arp. En cambio, la intervención en los jardines del Museo marca el comienzo de sus primeros dibujos fuertemente influenciados por el Arte Concreto propugnado por Theo van Doesburg. El dibujo del paseo de Copacabana es, además, fruto de las influencias y de las experimentaciones de sus últimos cuarenta años de trayectoria profesional, lo que, desde el punto de vista conceptual y teórico, atribuye al dibujo un carácter más maduro, complejo y, por lo tanto, más valioso.

Los tres casos expuestos son un ejemplo del conocimiento de Burle Marx de la historia del paisajismo. Las referencias al paisajismo de Glaziou y de Alphand en la composición de la intervención en el Ministerio, la reinterpretación de los parterres franceses combinados con los grandes espacios de los jardines románticos ingleses en la intervención en el Museo de Arte Moderna y la referencia al urbanismo portugués a través del uso del empedrado de

mosaico de piedra portuguesa en las *calçadas* de Copacabana dotan de un significativo e indiscutible contenido histórico a las intervenciones.

El uso de vegetación es común a los tres casos de estudio. Pero mientras que en el caso del Ministerio el conocimiento de Burle Marx sobre las especies vegetales todavía es muy incipiente, en el caso del Museo de Arte Moderna y en el paseo de Copacabana sucede todo lo contrario. Esto provoca que los resultados espaciales sean más enriquecedores en los dos últimos casos mencionados, no solamente por las dimensiones de estas intervenciones y por la belleza del lugar donde se insertan, sino porque el manejo de las composiciones vegetales es mucho más maduro y da lugar a una variedad de secuencias espaciales muy enriquecedoras. En el caso del Museo, la heterogeneidad espacial es producida por la variedad de materiales y elementos escultóricos que introduce y, en el caso del paseo de Copacabana, por la componente artística y escultórica de los árboles que incorpora.

En relación al lugar, las tres obras están vinculadas igualmente con intervenciones urbanas que han modificado el paisaje de la ciudad. La plaza de acceso al Ministerio se ubica en una de las parcelas obtenidas tras el desmonte del morro de Castelo, y las intervenciones del Museo de Arte Moderna y del paseo de Copacabana están situadas sobre *aterros* creados en la bahía de Guanabara y en el océano Atlántico, respectivamente. Por lo que todas están vinculadas con la construcción de la ciudad moderna, y en consecuencia de su paisaje. El resultado de estas operaciones urbanas influye positivamente en la incorporación de la componente paisajística, protagonizada en los tres casos por las visuales hacia el mar, la bahía y los morros que definen los límites costeros. En el caso de la intervención del Ministerio, la especulación urbanística y la construcción de rascacielos han eliminado en la actualidad esa componente visual.

La cuestión de la permanencia entre el dibujo y la realidad es un aspecto que se manifiesta de manera muy diversa en cada uno de los casos de estudio. En este sentido, la permanencia entre el dibujo en guache de 1938 de la terraza del ministro en el caso del Ministerio y la realidad del jardín de la terraza es menor en comparación con la intervención en el Museo. La introducción de elementos minerales como baldosas de hormigón, piedra, arena, rocas, piedra portuguesa, o elementos escultóricos, le permiten en el caso del Museo garantizar una permanencia de la estructura compositiva, aunque se encuentre degradada materialmente. La intervención del paseo de Copacabana, denominada en alguna ocasión como el Jardín mineral, es el caso más directo de permanencia y transposición entre la expresión plástica con la que fue concebida desde la perspectiva de artista plástico y la realidad de la obra paisajística.

Hasta el momento, todas las cuestiones que se han mencionado de cada una de las intervenciones elegidas

refuerzan las aportaciones de Burle Marx a la construcción del paisaje urbano moderno de la ciudad carioca. Sin embargo, es el concepto sobre el que se apoya la intervención –“ao sentido que se deve imprimir ao parque” (Burle, 2004b [1962], p. 44)–, y la función social de cada una de ellas (función que Burle Marx considera el mayor bien que puede aportar al habitante de la ciudad), las cuestiones clave a destacar en sus intervenciones. Los ejemplos mostrados tienen un valor conceptual especialmente vinculado con el individuo y con la contemplación del paisaje circundante, lo que propicia una reflexión en torno a la repercusión social de cada una.

La composición de la intervención en la plaza de acceso al edificio del Ministerio incorpora un pequeño jardín urbano en la condensada trama de la ciudad histórica. La intervención en el Museo resuelve la adecuación de los espacios libres de un inmueble con uso cultural que en paralelo suponen un beneficio para el ciudadano, ya que incorpora al sistema de espacios públicos de la ciudad un nuevo lugar. Y, en el caso del paseo de Copacabana, Burle Marx propone una intervención dirigida a los habitantes de un barrio con una de las densidades demográficas más alta del mundo y a todas las personas –cariocas o turistas– que ocupan la playa todos los días.

En el momento en el que Burle Marx asume el espacio público de la propia ciudad como soporte de su arte –la composición sobre el terreno–, la concepción de cada una de estas intervenciones va más allá de una recuperación del espacio público para el ciudadano. Burle Marx refleja una actitud y un compromiso social del artista con el pueblo y, con esta postura, el paisajista desmitifica el arte, lo democratiza¹⁰ y lo acerca al ciudadano. A través del caminar diario, del disfrute del espacio público o mediante la contemplación de la obra desde inmuebles cercanos, se genera una interacción entre el ciudadano y la obra de arte construida, que provoca la apropiación del individuo con el dibujo de Burle Marx. Todas estas cuestiones muestran el protagonismo que la función social adquiere en las actuaciones urbanas del paisajista.

En definitiva, el recorrido realizado a lo largo de estas intervenciones pone de manifiesto que el trabajo conceptual de Burle Marx gira alrededor de dos ideas radicalmente novedosas en relación a la construcción del espacio público en ese momento: el individuo y el estudio del propio espacio. Otras cuestiones como la contemplación del lugar, la transmisión de sensaciones al peatón a

través de sus dibujos en los espacios públicos de la ciudad, el equilibrio entre la zona ajardinada y aquella pavimentada, la socialización del arte a través del espacio público o la introducción de elementos de la naturaleza brasileña en la ciudad son otros de los conceptos que distinguen su manera de proyectar el espacio público.

El compendio de toda esta información obtenida a través de la documentación del proceso de génesis aplicado a cada ejemplo afirma que las singularidades, las características y los valores culturales identificados son lo suficientemente sólidos y significativos para considerar cada una de las actuaciones como intervenciones paisajísticas de altos valores patrimoniales¹¹, lo que las introduciría de lleno en la esfera del patrimonio cultural, en concreto en el ámbito del paisaje moderno.

Referencias

- ÁBALOS, I. 2005. Roberto Burle Marx: el movimiento moderno con jardín. *COAM*, 340:62-71.
- BARATELLI, A. 1990. *Città e architettura in Brasile*. Firenze, Alinea Editrice, 149 p.
- BARDI, P.M. 1964. *Burle Marx: the tropical gardens of Burle Marx*. New York, Reinhold Publishing Corporation, 268 p.
- BONDUKI, N. (org.). 2000. *Afonso Eduardo Reidy*. Lisboa, Editorial Blau/Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 216 p.
- BRIS, P. 2006. *La arquitectura de Mondrian: revisión de la arquitectura neoplástica a la luz teórica y práctica de Piet Mondrian*. Madrid, España. Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Madrid, 430 p. Disponible en: http://oa.upm.es/768/1/PABLO_BRIS_MARINO.pdf. Acceso el: 25/06/2011.
- BURLE, R. 2004a [1954]. Conceitos de composição em paisagismo. Conferência proferida em 1954. In: J. TABACOW (coord.), *Roberto Burle Marx: arte e paisagem*. São Paulo, Studio Nobel, p. 23-33.
- BURLE, R. 2004b [1962]. Projetos de paisagismo de grandes áreas. In: J. TABACOW (coord.), *Roberto Burle Marx: arte e paisagem*. São Paulo, Studio Nobel, p. 41-49.
- CASTELLANO, B.; GARCÍA DE CASASOLA, M. 2006. La protección de lo social: estrategias contemporáneas de intervención: el poblado de San Francisco en Huerca-Overa (Almería). In: INSTITUTO ANDALUZ DEL PATRIMONIO HISTÓRICO, *Pueblos de colonización durante el franquismo: la arquitectura en la modernización del territorio rural*. Sevilla, Consejería de Cultura, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, p. 408-418.
- COSTA, L. 1983. Roberto Burle Marx. In: *Um esforço de preservação do meio ambiente* (catálogo). Rio de Janeiro, Solar Grandjean de Montigny – PUC, p. 3.
- CAVALCANTI, L.; EL-DADAH, F. 2009. *Roberto Burle Marx: a permanência do instável, 100 anos*. Rio de Janeiro, Rocco, 247 p.
- DOURADO, G.M. 2009. *Modernidade verde: jardins de Burle Marx*. São Paulo, Senac, 385 p.
- FERNANDES DE MELLO, F.; FREITAS, J. 2010. A obra de Roberto Burle Marx para a cidade do Rio de Janeiro – um patrimônio cultural

¹⁰ La opción de Burle Marx de considerar sus intervenciones en el espacio público como un importante medio de concienciación y de educación para el ciudadano lo sitúa en consonancia con otros artistas modernos de inicios del siglo XX vinculados con el “arte público”, como es el caso de los muralistas mexicanos Diego Rivera o David Alfaro Siqueiros. Tanto los murales de Diego Rivera como las intervenciones estudiadas de Burle Marx persiguen el mismo objetivo: llevar el arte al pueblo –considerado el gran público–, a la calle y a los edificios públicos, para evitar la exclusividad de la producción pictórica de la clase elitista y ponerla también a disposición de las clases populares y marginales.

¹¹ Sin embargo, a pesar de toda esta información recabada, sería necesario desarrollar un exhaustivo trabajo de campo para obtener un conocimiento completo de la intervención, ya que, con el estudio del lugar, además de identificar una información que no se encuentra en los documentos planimétricos, se verifica si las intenciones proyectuales del autor se han conseguido. El estudio *in situ* permite identificar aquellos valores vinculados con el lugar, con los aspectos espaciales, sociales y su estado de conservación.

- carioca. In: R. SEGRE; M. AZEVEDO; R. COSTA; I. ANDRADE (org.), *Arquitetura+arte+cidade: um debate internacional*. Rio de Janeiro, Viana & Mosley, p. 212-223.
- FLORIANO, C. 1999. *Burle Marx: el jardín como arte público*. Madrid, España. Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Madrid, 419 p.
- INEPAC. 1991. *Tombamento do conjunto urbano paisagístico localizado na orla de Copacabana no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro. Texto inédito.
- LEENHARDT, J. 2006. *Nos jardins do Burle Marx*. São Paulo, Perspectiva, 150 p.
- MARTIN, J.H. 1990. Prefacio. In: IVAM. 1990. *Bram Van Velde*. Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) y el Centro de Arte Reina Sofía, p. 9-10.
- MOTTA, F. 1984. *Roberto Burle Marx e a nova visão da paisagem*. São Paulo, Livraria Nobel, 257 p.
- MONTERROSO, J.; FERNANDES, C.; CALDEIRA, F.M.; BARBOSA, A.; PROENÇA, P.; FERNANDES, J.M. 2010. *Tapetes de pedra*. Rio de Janeiro, 19 Design e Editora, 239 p.
- OLIVEIRA, A.R. 2007. *Tantas vezes paisagem*. Rio de Janeiro, FAPERJ/Gráfica Digital, 158 p.
- OLIVEIRA, A.R. 1998. *Hacia la extravasaria: la naturaleza y el jardín de Roberto Burle Marx*. Valladolid, España. Tesis doctoral. Universidad de Valladolid, 639 p.
- ONO, H. 2008. Entrevistas realizadas por la autora a Haruyoshi Ono en el Escritório Burle Marx (octubre, noviembre y diciembre de 2008).
- REY, J. 2012. *Burle Marx y su intervención en el paisaje cultural de Copacabana: documentación, análisis y protección de un patrimonio contemporáneo*. Sevilla, España. Tesis doctoral. Universidad de Sevilla, 573 p.
- REY, J. 2011. *La intervención de Burle Marx en el paseo de Copacabana: un patrimonio contemporáneo*. Sevilla, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico – Junta de Andalucía, 166 p.
- RIZZO, G. 1992. *Roberto Burle Marx: il giardino del novecento*. Firenze, Cantini, 223 p.
- RÖSSLER, M. 2002. Los paisajes culturales y la Convención del patrimonio mundial cultural y natural: resultados de reuniones temáticas previas. In: E. MÚJICA (ed.), *Paisajes culturales en los Andes: memoria narrativa, casos de estudio, conclusiones y recomendaciones de la Reunión de expertos, Arequipa y Chiva, Perú, mayo de 1998*. Lima, UNESCO, p. 47-55. Disponible en: <http://www.condesan.org/unesco/Cap%2006%20metchild%20rossler.pdf>. Acceso el: 26/01/2009.
- SEGRE, R. 2011. *Edifício e cidade no centro do Rio de Janeiro*. Texto inédito.
- TABACOW, J. 2012. Entrevistas electrónicas realizadas por la autora a José Tabacow a lo largo del año 2012.
- TABACOW, J. 2009. Instrumentos conceituais e compositivos nos projetos de Roberto Burle Marx: o passado presente. *Leituras paisagísticas: teoria e práxis / Do imaginário à matéria: a obra de Roberto Burle Marx*, 3:76-103.
- UNESCO. 2008. Centro de Patrimonio Mundial. 2008. Directrices prácticas para la aplicación de la Convención del Patrimonio Mundial. WHC.08/01. Disponible en: <http://whc.unesco.org/archive/opguide08-es.pdf>. Acceso el: 15/19/2010.

Submetido: 14/05/2013

Aceito: 04/06/2013

Julia Rey Pérez

Universidad de Sevilla

Escuela Técnica Superior de Arquitectura

Avenida de la Reina Mercedes, 2

41012, Sevilla, España

José Tabacow

Universidade do Sul de Santa Catarina

Campus Grande Florianópolis, Unidade Pedra Branca

Av. Pedra Branca, 25

88137-270, Palhoça, SC, Brasil