

MÁS ALLÁ DEL DIBUJO: AUTOPSIAS CRÍTICAS DE UN PARTENÓN ESTALLADO

BEYOND DRAWING: CRITICAL AUTOPSIES OF A BURSTED PARTHENON

Miguel Guzmán Pastor, Atxu Amann y Alcocer

doi: 10.4995/ega.2022.16588

El Partenón, construido en Atenas entre el 447 a.C. y el 432 a.C., es una arquitectura herida y dispersa que ha sufrido múltiples destrucciones e intentos de restitución. Sus fragmentos supervivientes se ubican hoy en Grecia, en Reino Unido y en, al menos, otros siete países europeos, y gran parte de su sentido constructivo y simbólico sigue siendo un enigma sin resolver. La selección y disposición crítica de una serie de dibujos, tomados como tentativas de aproximación a esta obra estallada, proponen una experiencia ampliada de su observación y de su decodificación en todas sus dimensiones, justa con su naturaleza vibrante y con la complejidad inherente a la mirada contemporánea. Aunque la mayor parte de estas capturas pueden enmarcarse en la categoría de lo disciplinar –apuntes, dibujos, grabados, acuarelas, óleos, fotomontajes–, su aportación en el presente trasciende su función descriptiva original.

PALABRAS CLAVE: PARTENÓN ESTALLADO, DIBUJO, AUTOPSIA, EXPOLIO, FRAGMENTACIÓN

The countless number of drawings of the Parthenon made during the last five centuries constitutes a bursting memory of the history of its constructions, destructions and reconstructions. It allows a partial and fragmentary interpretation of the multiple physical and narrative qualities of this architecture both in space and time. The analysis of these series of images as isolated objects implies the risk of their idealization as works of art and also a chronological freezing that would obstruct their power beyond their nature as documents. By contrast, bringing them into dialogue gives way to their vibration reflected either by the dynamism or the flexibility inherent to the architectural ensemble they signify. This text involves a critical perspective and enables a debate focused on the rights and practices adopted by the politics over a planet that is built through transversal approaches between art, culture, and knowledge.

KEYWORDS: BURSTED PARTHENON, DRAWING, AUTOPSY, LOOTING, FRAGMENTATION



El conjunto innumerable de dibujos del Partenón realizados en los últimos cinco siglos constituye una memoria estallada de la historia de las construcciones, destrucciones y restituciones de esta obra, y permite una interpretación parcial y fragmentaria de sus múltiples cualidades físicas y narrativas, en el espacio y en el tiempo. Su diversidad visibiliza la imposibilidad de dibujar esta arquitectura como cuerpo, algunas de ellas desvelan la complicidad de quien dibujó sus mutilaciones, y otras levantan acta del expolio de sus fragmentos.

El análisis de estas imágenes como objetos aislados conlleva el riesgo de su idealización como obras de arte, y de una congelación cronológica que bloquearía la potencia que contienen, más allá de su naturaleza de documento. En cambio, su puesta en diálogo respeta su vibración, que es el reflejo del dinamismo y la flexibilidad inherentes al ensamble que representan. Este texto aporta un enfoque crítico que abre un debate en torno a los derechos y a las prácticas sobre un mundo construido desde la transversalidad entre el arte, la cultura y el conocimiento.

Más allá del dibujo: la historia documentada del Partenón

El primer dibujo conocido del Partenón fue realizado por Ciriaco de Ancona a mediados del siglo xv (Fig. 1a). Con unas proporciones que no coinciden con la realidad, el que fuera considerado “el primer viajero en narrar el Partenón” (Beard 2010, p. 67) describe la fachada octástila –aparentemente la occidental, pues muestra el carro de

Atenea en el frontón–, combinando los trazos con un texto fragmentado y en latín, que recorre la fachada de abajo a arriba: *PARIETUM* –en el edificio– / *LISTE* –escucha– / *IN PRIMA FACIE* –fachada principal– / *GRADVS* –pasos– / *EPISTILIA P XVII Long* –formado por diez y siete columnas de largo–. En la zona superior, un párrafo adaptado a la forma triangular contiene la frase *marmoreum templum ex phidia* –templo de mármol [realizado] por Fidias–, y concluye: *CON SPICITUR* –se observa–. Este final describe un tipo de mirada documental que busca, aun de manera tosca, una descripción sintética de la forma, de la materialidad y de la razón de ser de aquel edificio que los cristianos transformaron en templo.

En contraste con la simplicidad y con la solidez otorgadas al Partenón por de Ancona, el dibujo realizado por Korres en 1996 (Fig. 1b) nos traslada al momento de la explosión provocada por el bombardeo dirigido por el General Morosini en 1687, cuando la nave principal estaba ocupada por una mezquita otomana. La imagen confirma la complejidad constructiva del Partenón y también su fragilidad; resuena y conmueve por su rigor en los detalles y por la composición recortada: el humo, las llamaradas y las líneas centrípetas de mármol pulverizado, entre las que escapan destellos rojizos, anaranjados y amarillentos, se escapan del marco, generan desconcierto y dan cuenta de la intensidad de la onda expansiva, cuyo efecto generó una lluvia radial de fragmentos hacia los barrios circundantes a la Acrópolis.

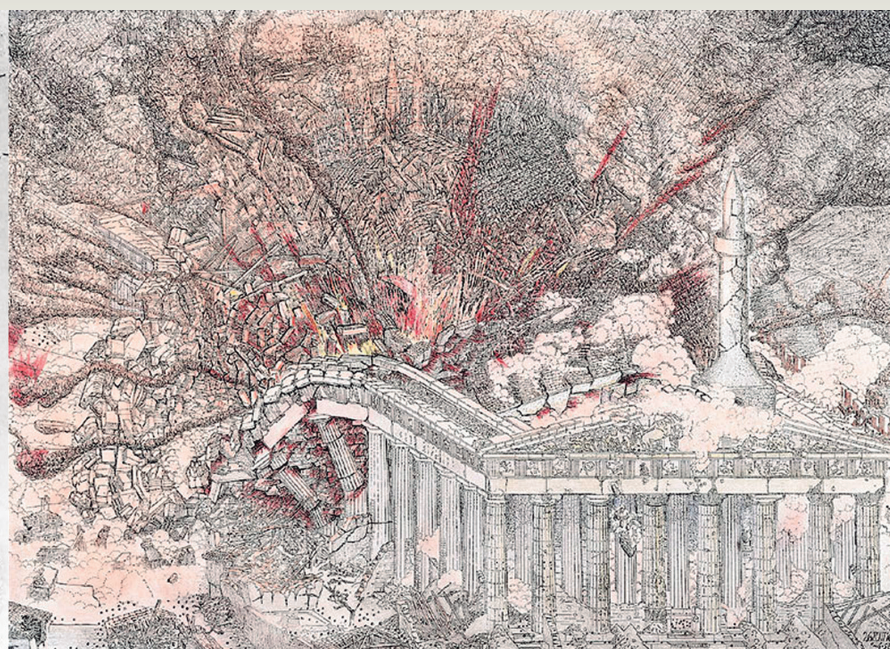
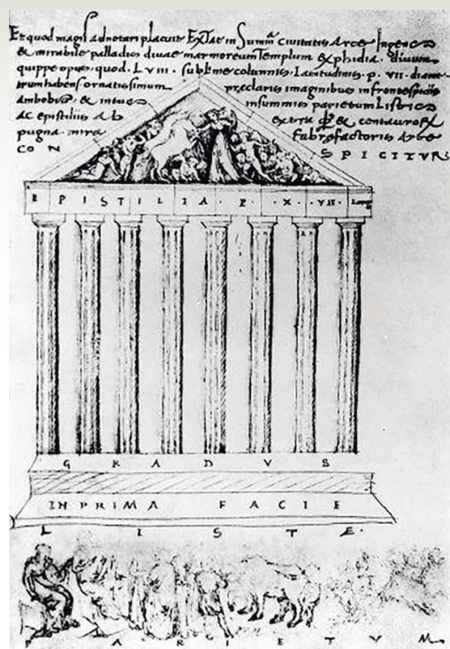
En 1868, casi doscientos años después de la explosión del Partenón, Lawrence Alma Tadema

The innumerable set of drawings of the Parthenon made in the last five centuries constitutes an exploded memory of the history of the constructions, destructions and restitutions of this work. It also allows a partial and fragmentary interpretation of its multiple physical and narrative qualities, in space and in the time. Its diversity renders the impossibility of drawing this architecture as a body. Some of these images reveal the complicity of the witness who drew its mutilations whilst other pictures record the plunder of its fragments.

The analysis of these images as isolated objects carries the risk of their idealization as works of art. It also implies a chronological freezing that would block the power contained within them, beyond their character of documents. Instead, allowing a direct dialogue between them respects their vibration inherent to both the dynamism and the flexibility of the ensemble they represent. This article provides a critical approach that opens a debate around the rights and the practices in a world built through the cross-cutting nature of art, culture, and knowledge.

Beyond drawing: the documented history of the Parthenon

The first known drawing of the Parthenon was made by Ciriaco de Ancona in the mid-15th century (Fig. 1a). Using proportions that don't fit with reality, the man who was considered “the first traveller to narrate the Parthenon” (Beard 2010, p. 67) describes the eight-columns façade –apparently the western one, because it shows Athena's chariot on the pediment–. It is depicted combining the traces with a fragmented text in Latin written along the façade: *PARIETUM* –in the building– / *LISTE* –listen– / *IN PRIMA FACIE* –main façade– / *GRADVS* –steps– / *EPISTILIA P XVII Long* –17 columns long–. In the upper area, a paragraph adapted to the triangular shape of the pediment contains the phrase *marmoreum templum ex phidia* –marble temple [made] by Phidias–, and concludes: *CON SPICITUR* –as observed–. This last sentence implies a type of documentary gaze that seeks, even crudely, a synthetic description of the shape, the materiality and the meaning of the building the Christians transformed into a temple.



In contrast with the simplicity and soundness given by Ancona to the Parthenon, the drawing made by Korres in 1996 (Fig. 1b) takes us back to the moment of the explosion caused by the bombardment led by the General Morosini in 1687, when the *naos* was occupied by an Ottoman Mosque. The image confirms the constructive complexity of the Parthenon and also its fragility; it is moving and resonates on the viewer because of its thoroughness of its details and by the cropped composition: the smoke, the flares and the centripetal lines of pulverized marble—among which reddish, orange and yellowish flashes escape—expand beyond the frame. These elements generate confusion and depict the intensity of the expansive wave whose effect generated a radial rain of fragments towards the surroundings of the Acropolis. In 1868, almost two hundred years after the explosion of the Parthenon, Lawrence Alma Tadema imagined the interior space between the columns and the wall of the *cella*, in an ordinary situation (Fig. 2a): in his painting—made in perspective and coloured—Pheidias, standing on a wooden scaffold and in the absence of his artisan assistants, shows the Ionic frieze to those who could be the patrons of this work. Despite its fictional load, the realism of the image allows to get an idea of the polychromy of the reliefs: blue for the background, warm colours and white for the figures and golden tones for the details. The lighting comes from the lower space, filtered through the scaffolding wooden boards that are detailed as much as both the safety

imaginó el espacio interior comprendido entre las columnas y el muro de la nave, en una situación ordinaria (Fig. 2a): en su pintura, realizada en perspectiva y a color, Fidias, en pie sobre un andamio de madera y en ausencia de sus ayudantes artesanos, muestra el friso jónico a quienes podrían ser los mecenas de esta obra. A pesar de su carga de ficción, el realismo de la imagen permite hacerse una idea de la policromía de los relieves: azul para el fondo, colores cálidos y blancos para las figuras, y tonos dorados para los detalles. La iluminación proviene del espacio inferior, filtrada a través de los tabloncillos de madera que componen el andamio, representados con tanto detalle como la soga de seguridad y como los elementos arquitectónicos y escultóricos. La mirada documental ha permitido, en distintas ocasiones, dejar constancia de aspectos de la vida cotidiana en Atenas. El dibujo titulado *Bazaar of Athens*—Bazar de Atenas—(Fig. 2b), publicado en *Views in Greece* (Dodwell 1819, p. 51), describe una escena durante el asedio otomano, protagonizada tanto por la población turca en una

calle de trazado quebrado, como por los alminares de la plaza hoy llamada Monastiraki. Al fondo y desde lo alto, la presencia de la Acrópolis domina la situación, estableciendo un diálogo en complicidad con el pintor y con quien observe la imagen en cada momento de la historia. Los muros de la *roca sagrada* permiten intuir las siluetas del Partenón, del Erecteion, de la torre de Agrippa y de los Propileos. Hoy en día, la vista de la Acrópolis desde la distancia permite percibir gran parte de los volúmenes, si bien antes de las excavaciones realizadas entre 1885 y 1889 los muros de la Acrópolis eran tan altos que apenas permitían atisbar la cubierta del Partenón y una parte del Erecteion.

Más allá del dibujo: el Partenón fragmentado y el desplazamiento de los mármoles

Los dibujos realizados por Arnould de Vuez en 1674 (Fig. 3a)—erróneamente atribuidos a Jacques Carrey, según De Rycke (2007)—, trece años antes del bombardeo del Partenón por el ejército veneciano, describen las figuras que forman



1a. Ciriaco d'Ancona, 1436-1444: Fachada del Partenón. Deutsche Staatsbibliothek de Berlín
 1b. Manolis Korres, 1996: Explosión del Partenón en 1687. Catálogo de *The Parthenon, architecture and conservation*. Osaka, 1996

2a. Lawrence Alma Tadema 1868: *Fidias y el friso del Partenón*. Birmingham Museums, 1923P118.
 2b. Edward Dodwell 1800-1830: *Bazaar of Athens*. Museo Benaki, Atenas, GE_23059

1a. Ciriaco d'Ancona, 1436-1444: Front façade of the Parthenon. Deutsche Staatsbibliothek, Berlin
 1b. Manolis Korres, 1996: Bursting of the Parthenon in 1687. Catalogue of the exhibition *The Parthenon, architecture and conservation*. Osaka, 1996
 2a. Lawrence Alma Tadema 1868: *Pheidias and the frieze of the Parthenon*. Birmingham Museums, 1923P118. 2b. Edward Dodwell 1800-1830: *Bazaar of Athens*. Benaki Museum, Athens, GE_23059

los grupos escultóricos de los frontones, los relieves de las metopas del lado sur, y los frisos de los lados este y norte. Como se puede comprobar observando los fragmentos supervivientes en los museos donde se conservan, estas capturas son extremadamente fieles a la realidad representada, aunque existen diferencias que pueden servir para demostrar que los dibujos no fueron completados in situ. Según Herbert (2013, p. 169), los dibujos atribuidos a Carrey “no son una obra maestra”, aunque “un artista con imaginación no habría sido tan exacto”. Si bien su trazado tembloroso indica que fueron realizados “con premura y en una posición incómoda”, constituyen

el documento más riguroso que la Arqueología sigue utilizando para restituir el conjunto.

El óleo sobre lienzo firmado por Archibald Archer en 1819 (Fig. 3b) describe un instante en la sala del Museo Británico de Londres, el espacio escogido para instalar provisionalmente los *mármoles de Elgin*. La pintura de Archer muestra: la distribución arbitraria de los fragmentos desplazados; la falta de espacio entre las esculturas y su relación forzada con la arquitectura que las envuelve; la ubicación de las piezas a distintas alturas, sobre peanas que posibilitaban su movimiento; y las condiciones precarias de iluminación. Según Beard (2010, p. 162), “se trataba de una disposición pintoresca, cuyo propósito fundamental era proveer la mejor atmósfera a los artistas para dibujar”.

En 1801, Giovanni Battista Lusieri fue enviado a Atenas por Lord Elgin para, primero, dibujar las ruinas del Partenón y, después, para hacer moldes, extraer y desplazar gran parte de los mármoles a Lon-

rope and the architectural and sculptural members of the building.

The documentary gaze has usually allowed to record different aspects of the daily life of the Athenians. The drawing entitled *Bazaar of Athens –Athens Bazaar–* (Fig. 2b), published in *Views in Greece* (Dodwell 1819, p. 51), describes a scene happened during the Ottoman siege, starring the Turkish population in an entangled street, and the minarets in the square today called Monastiraki. The Acropolis dominates the situation from the top of the background. It gets into dialogue with the painter and with whoever observes the image at every moment in history. The walls of the *sacred rock* allow to intuit the silhouettes of the Parthenon, the Erechtheion, the Agrippa tower and the Propylaea. Nowadays the view of the Acropolis from a distance allows to perceive a large part of the volumes. Nevertheless, before the excavations –carried out between 1885 and 1889– the walls were so high that they barely allowed a glimpse of the Parthenon’s roof and a small part of the Erechtheum.

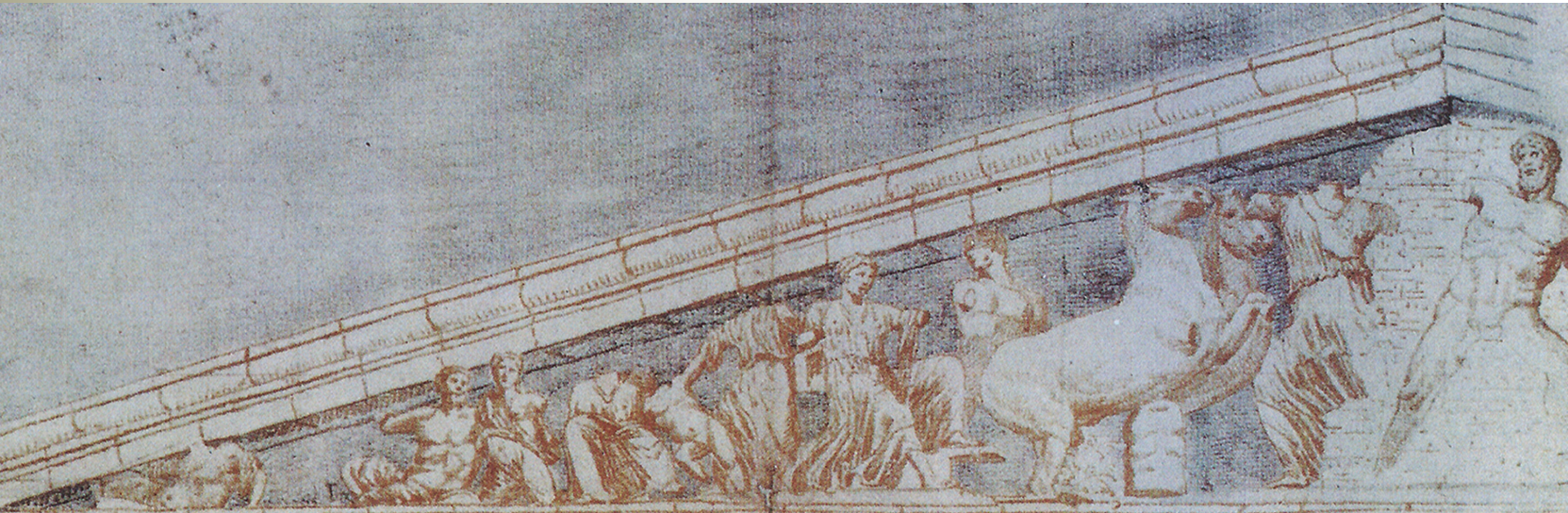
Beyond drawing: the fragmented Parthenon and the displacement of its marbles

The drawings made by Arnould de Vuez in 1674 (Fig. 3a) –erroneously attributed to Jacques Carrey, according to De Rycke



3a. Atribuido a Jacques Carrey, 1674: *Las figuras conservadas en los frontones del Partenón. 200 Years the Parthenon Marbles in The British Museum. The Society of friends of the Acropolis, 2016.* 3b. Archibald Archer, 1825: *Sala temporal de Elgin. Extraído de <https://artuk.org>*

3a. Attributed to Jacques Carrey, 1674: *The figures preserved in the pediments of the Parthenon. 200 Years the Parthenon Marbles in The British Museum. The Society of friends of the Acropolis, 2016.* 3b. Archibald Archer, 1825: *Elgin's temporary room. From <https://artuk.org>*



dres, donde fueron vendidos al Estado Británico en 1816. Sus acuarelas reflejan una dignificación de la ruina que no corresponde con la falta de cuidado con la que se fracturó y se trató durante su viaje (Fig. 4a). Otras, como la realizada por William Turner en 1832 (Fig. 4b), contrastan con la definición aportada por Lusieri, y muestran una Acrópolis etérea desde la distancia, en una visión onírica que diluye el conjunto herido dentro de su paisaje.

El dibujo realizado por Julien David Le Roy en 1758 (Fig. 5a) aporta un dramatismo notable a las escenas mediante un uso más intenso de las líneas, en el contraste entre la arquitectura desmembrada, el cielo, y los restos de una batalla. La apariencia de dibujo de la primera fotografía conocida del Partenón (Beard 2010, p. 84), realizada en aguatinta a partir de un daguerrotipo llevado a cabo por P. G. Joly de Lotbinière en 1839 (Fig. 5b), confirma el rigor documental de

4a. G. B. Lusieri, 1803: *Vista de la esquina sureste del Partenón*. Scottish National Gallery, D NG 710. 4b. William Turner, c. 1830: *Atenas: La Acrópolis. Sketch for Illustration to Byron*. Extraído de www.tate.org.uk

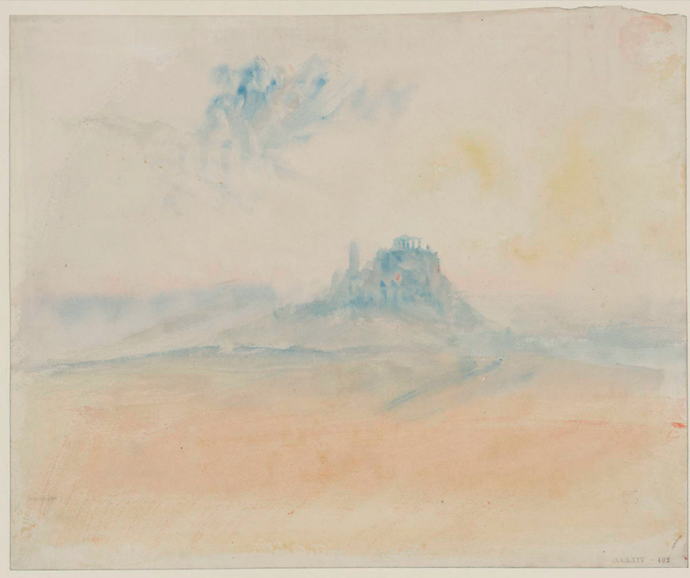
5a. J. David Le Roy, 1758: *Vista del Partenón. Atenas*. Royal Academy of Arts.

5b. P. G. Joly de Lotbinière, 1839: *Partenón. Octubre de 1839*. Extraído de Wikimedia Commons

4a. G. B. Lusieri, 1803: *View of the southeast corner of the Parthenon*. Scottish National Gallery, D NG 710. 4b. William Turner, c. 1830: *Athens: The Acropolis. Sketch for Illustration to Byron*. From www.tate.org.uk

5a. J. David Le Roy, 1758: *View of the Parthenon. Athens*. Royal Academy of Arts

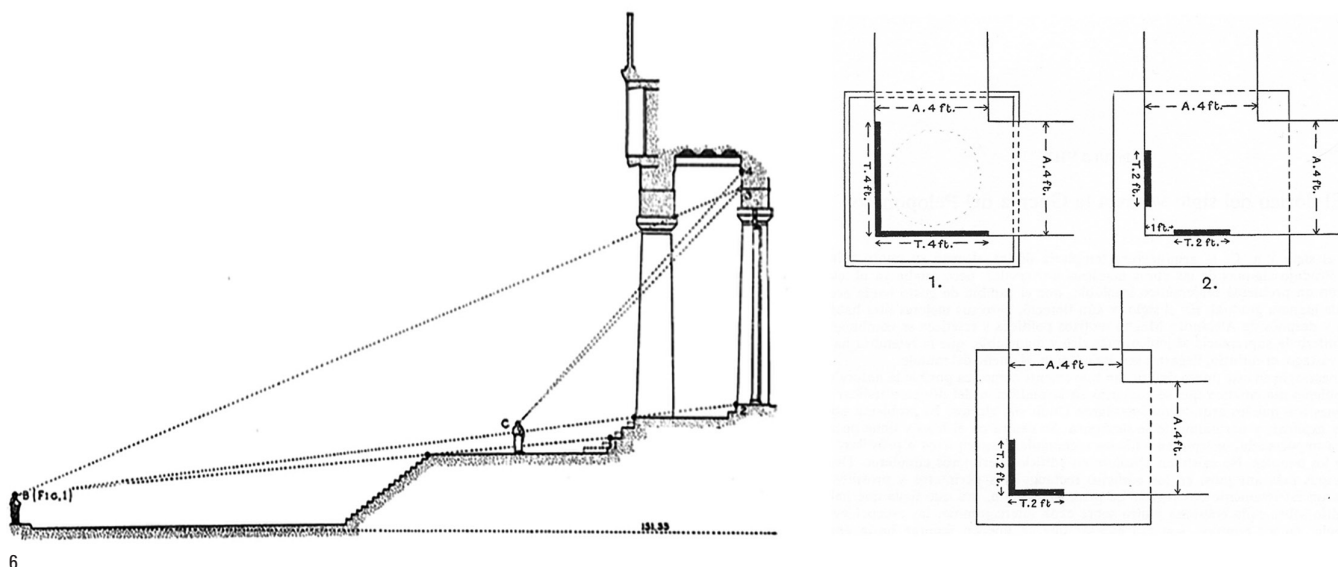
5b. P. G. Joly de Lotbinière, 1839: *Parthenon. October 1839*. From Wikimedia Commons



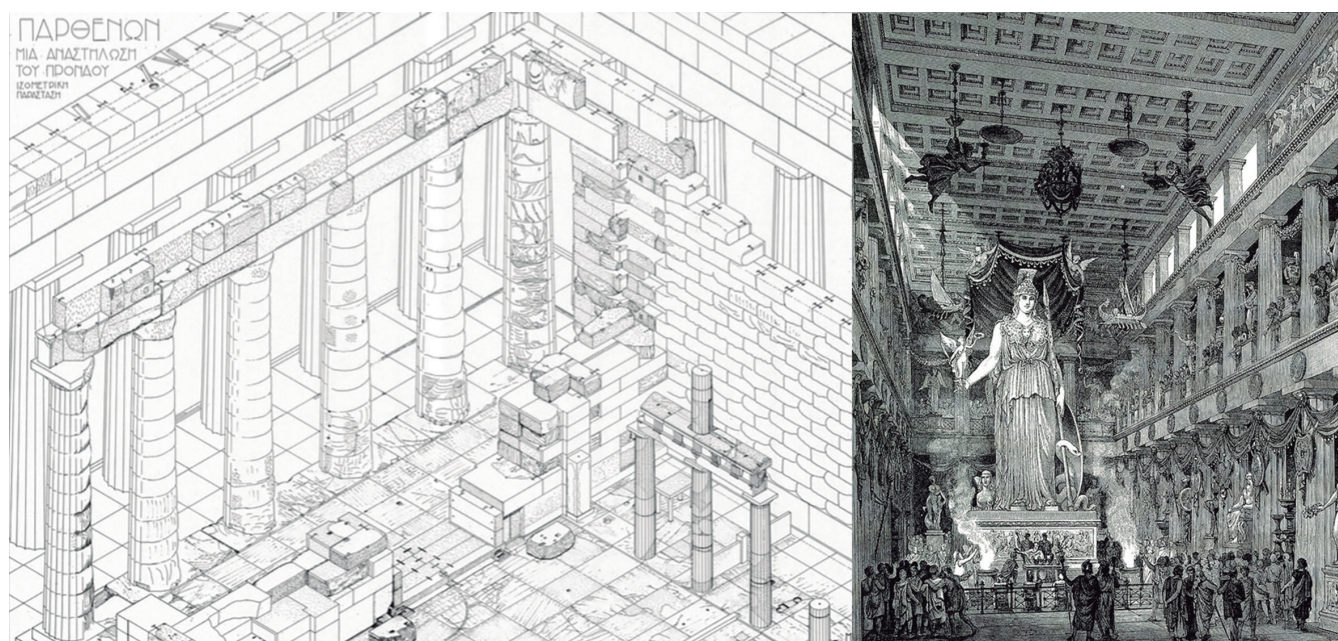
4



5



6



7

(2007) and made thirteen years before the bombardment of the Parthenon by the Venetian army—, depict the figures on the pediments, the reliefs of the south metopes, and the east and north friezes. As shown by the surviving fragments in the museums where they are preserved, these captures are extremely faithful to the reality they represent. Nonetheless some differences may demonstrate that the drawings were not completed *on site*. According to Herbert (2013, p. 169), the drawings attributed to Carrey “are not a masterpiece”, although “an artist with imagination would not have been so exact.” Although their trembling layout shows they were made “with urgency and in an uncomfortable position,” they

los dibujos de Le Roy. Ambas capturas permiten conocer el estado de conservación del Partenón y la posición de algunos de sus fragmentos antes y después del expolio llevado a cabo por el equipo de Elgin.

Los dibujos analizados constituyen la huella de un tipo de *colonialismo cultural sustractivo* que comenzó con una aproximación prudente a los monumentos, a través de su captura gráfica. Con el paso de los siglos, estas imágenes trascienden su función original y, en su vibración como conjunto,

permiten una restitución forense de la historia geopolítica de la Acrópolis y de su contexto.

Más allá del dibujo: una restitución forense del Partenón

En 1940, Gorham Phillips Stevens trazó una línea de disección longitudinal del Partenón (Fig. 6a), para demostrar la relación visual establecida entre el lado oeste del friso jónico interior y el patio de la Calcoteca. Su dibujo ha permitido

6a. Gorham P. Stevens, 1940: *Líneas de visión hacia el Partenón desde los Propileos y desde la terraza del templo*. STEVENS, G. P., 1940. *The Setting of the Periclean Parthenon*. American School of Classical Studies at Athens 6b. D. S. Robertson, 1988: Esquema del problema del triglifo del ángulo. ROBERTSON, D. S. 1988. *Arquitectura Griega y Romana*. Cátedra 7a. Manolis Korres, 1989: *La anastilosis de pronaos*. Study for the restoration of the Parthenon. YSMA y Ministerio de Cultura de Grecia, 1989. 7b. Jacob von Falke, 1889: *El interior del Partenón*. Extraído de Wikipedia 8a. Manolis Korres, 2001: Despiece de un bloque de mármol del Pentélico para la construcción de un capitel. 8b. Manolis Korres, 2001: Recorrido desde la cantera del Pentélico hasta la Acrópolis. Ambos extraídos de KORRES, M. 2001. *From Pentelicon to the Parthenon*. Melissa Publishing House

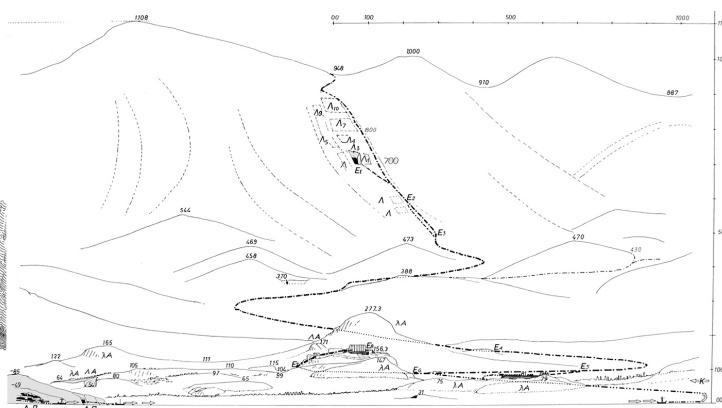
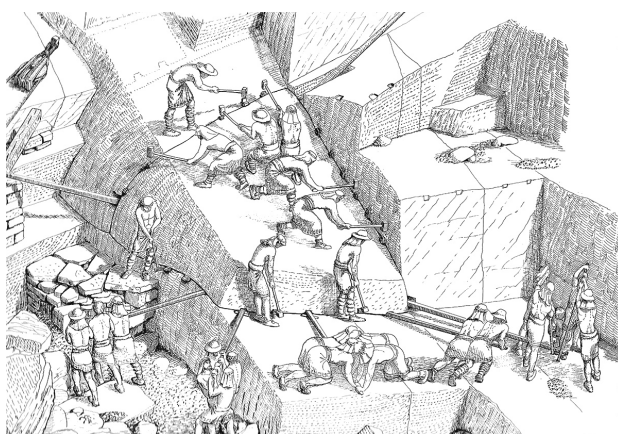
6a. Gorham P. Stevens, 1940: *Sight-lines for the Parthenon from the Propylon and from the Terrace of the Temple*. STEVENS, G. P., 1940. *The Setting of the Periclean Parthenon*. American School of Classical Studies at Athens. 6b. D. S. Robertson, 1988: Scheme of the problem of the triglyph in the angle. ROBERTSON, D. S. 1988. *Arquitectura Griega y Romana*. Cátedra 7a. Manolis Korres, 1989: *The anastylosis of the pronaos*. Study for the restoration of the Parthenon. YSMA & The Ministry of Culture of Greece, 1989. 7b. Jacob von Falke, 1889: The interior of the Parthenon. From Wikipedia 8a. Manolis Korres, 2001: *Exploded view of a block of Pentelic marble for the construction of a capital*. 8b. Manolis Korres, 2001: Path from the Pentelic quarry to the Acropolis. Both images from: KORRES, M. 2001. *From Pentelicon to the Parthenon*. Melissa Publishing House

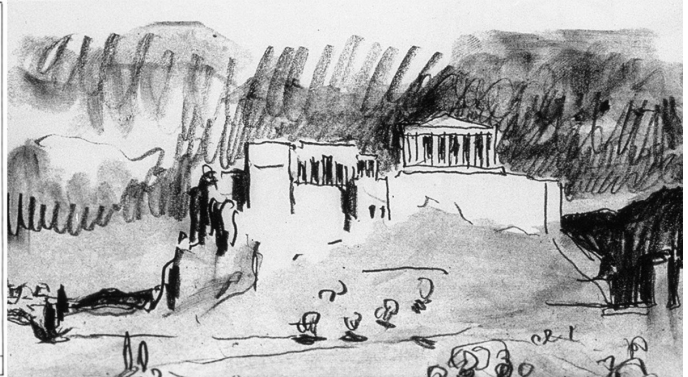
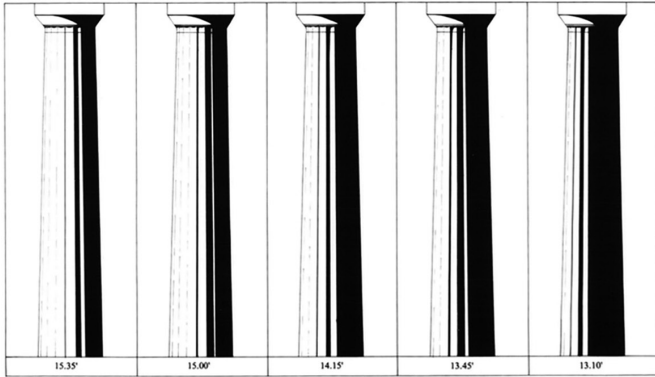
restituir el perfil de la escalera tallada en la roca y comprender su trazado. En un salto de plano y de escala hacia las esquinas del entablamento, H. S. Robertson (1988, pp. 117-121) propone una sección que, a modo de dibujo matemático, confirma la imposibilidad de resolver el problema del “triglifo del ángulo”, que dio lugar a “la maldición del dórico” (Fig. 6b).

Manolis Korres, director del Servicio de Restauración de la Acrópolis –YSMA– desde 1975, utiliza el dibujo como herramienta científica para realizar autopsias constantes del Partenón, diseccionando cada elemento y cada conexión para analizarlos desde todos los ángulos posibles. Algunas de sus axonometrías permiten imaginar la cámara principal –*cella*– (Fig. 7a), y aportan una objetividad que contrasta con otro tipo de recreaciones, como la propuesta por Von Falke en 1887 (Fig. 7b). En su libro *From Pentelicon to the Parthenon*, Korres (2001) aprovecha todas las fuentes históricas disponibles para restituir tanto los procedimientos de extracción del mármol en las canteras del monte Pentélico, como su desplazamiento y su elevación hasta la plataforma donde se cons-

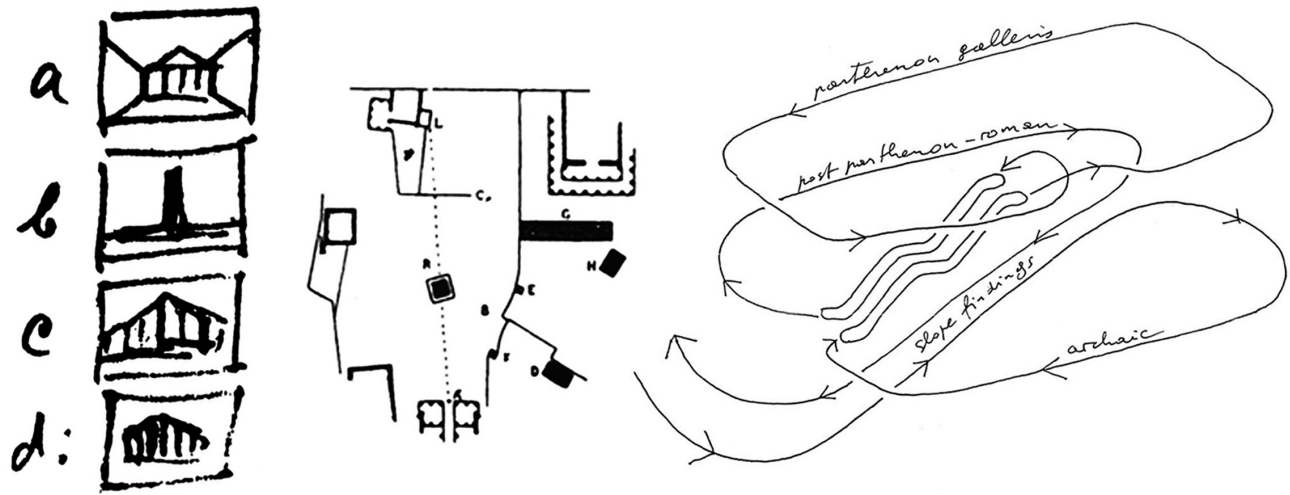
tituir el most rigorous document for the Archeology to restore the sculpted whole. The oil on canvas signed by Archibald Archer in 1819 (Fig. 3b) describes an instant lived in the room of the British Museum in London chosen to temporarily install the Elgin marbles. This painting shows the arbitrary distribution of the displaced fragments; the lack of space between the sculptures and their stiff relationship with the architecture; the location of the pieces at different heights and on bases to allow their movement; and the improvable lighting conditions. According to Beard (2010, p. 162), “it was a picturesque arrangement, whose fundamental purpose was to provide the best atmosphere for artists to draw.” Giovanni Battista Lusieri was sent to Athens in 1801 by Lord Elgin to first draw the ruins of the Parthenon and then to cast, extract and move as many marbles as possible to London, where they were sold to the British State in 1816. Lusieri’s watercolours dignify the ruin in a way that does not correspond to the carelessness of its fracture and its caring during the journey (Fig. 4a). Other images as the one made by William Turner in 1832 (Fig. 4b) don’t match the thoroughness inherent to Lusieri’s traces. They show an ethereal Acropolis from a distance, in a dreamlike vision that dilutes the wounded architecture within its landscape.

The drawing made by Julien David Le Roy in 1758 (Fig. 5a) considerably dramatizes the scenes by a more intense use of the lines. He also emphasises the contrast between the dismembered architecture, the sky, and the remains of a battle. The first known

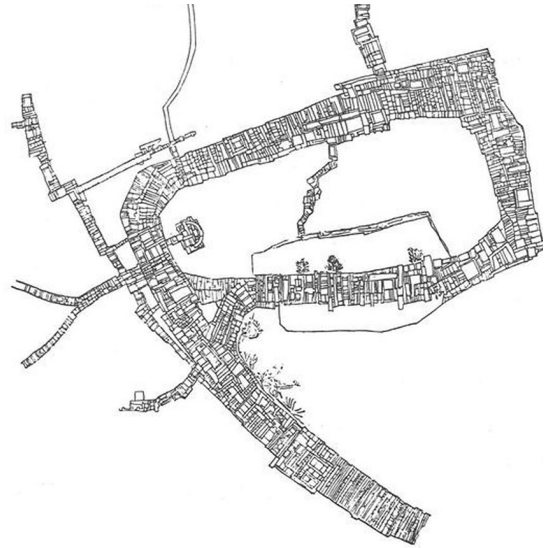




9



10



11



9a. Kostas Zambas, 2002: *Alteraciones en las sombras de las columnas del Partenón*. ZAMBAS, Kostas. 2002. *Los refinamientos de las columnas del Partenón*. Tesis doctoral. NTUA.

9b. Le Corbusier, 1911: *Croquis de la cara oeste de la Acrópolis de Atenas, septiembre 1911*. FRAMPTON, K., 2000: Le Corbusier. Ediciones Akal, p. 13

10a. Sergei M. Eisenstein, 1938: *Visión secuencial de la Acrópolis*. *El Sentido del cine*. Siglo XXI.

10b. Bernard Tschumi Architects, 2008: *Gallery of New Acropolis Museum*. Extraído de <https://www.archdaily.com>

10c. Auguste Choisy, 1899: *The Acropolis, first sight of the platform*. GERAKE, Palmira, 2012: *A Building's Building: The New Acropolis Museum*. [En línea]

11a. Miguel Guzmán, 2021: *Frottages de Atenas: suelos de la Colina de las Musas I*

11b. Dimitris Pikionis, 1950: *Estudio de caminos pavimentados en el entorno de la Acrópolis*. BELDAD, C. 2018. *La Memoria de las Piedras: El Paseo Arquitectónico de Dimitris Pikionis* [En línea]

9a. Kostas Zambas, 2002: *Changes in the shadows of the columns of the Parthenon*. ZAMBAS, Kostas. 2002. *The refinements of the Parthenon columns*. PhD. NTUA. 9b. Le Corbusier, 1911: *Sketch of the west face of the Acropolis of Athens, September 1911*. FRAMPTON, K., 2000: *Le Corbusier*. Ediciones Akal, p. 13

10a. Sergei M. Eisenstein, 1938: *Sequential view of the Acropolis*. *El Sentido del cine*. Siglo XXI. 10b. Bernard Tschumi Architects, 2008: *Gallery of New Acropolis Museum*. From: <https://www.archdaily.com>

10c. Auguste Choisy, 1899: *The Acropolis, first sight of the platform*. GERAKE, Palmira, 2012: *A Building's Building: The New Acropolis Museum*. [Online]

11a. Miguel Guzmán, 2021: *Frottages of Athens: Floors of the Hill of the Muses I*

11b. Dimitris Pikionis, 1950: *Study of paved roads in the surroundings of the Acropolis*. BELDAD, C. 2018. *La Memoria de las Piedras: El Paseo Arquitectónico de Dimitris Pikionis* [Online]

truiría el Partenón II, sobre cuyas cenizas se levantó el Partenón III, cuarta tentativa que dio lugar a los restos que pueden visitarse hoy en Atenas. El rigor científico de estos dibujos contrasta con el formato de tira cómica utilizado para describir el trabajo de los canteros, y para aproximarse no solo a la mano, al utensilio, y a las venas del mármol, sino, también, a la ciudad, a los caminos, al cielo, y al horizonte (Figs. 8a y 8b).

Más allá del dibujo: imágenes del Partenón en movimiento

En *Ser dibujo*, Seguí (2010) escribía que “La potencia provocadora de la expresión gráfica es indudable (...) siempre que se entienda la expresión como un juego movimental indefinido, emancipado del control de la vista y del pensamiento”. Se puede definir un tipo de dibujar *movimental* que refleja las consecuencias de la toma de posición en el espacio y en el tiempo específicos, en el contacto físico con la naturaleza vibratoria del Partenón y de su contexto.

Los dibujos que vertebran la tesis doctoral de Kostas Zambas (2002) dejan constancia del paso del tiempo, mediante el efecto provocado por la luz en la superficie del mármol. En una búsqueda de los mejores momentos, ángulos y distancias, se captura la procesión de sombras que tiene lugar en el es-triado de los fustes de las columnas, mediante la medición milimétrica de su perfil curvilíneo (Fig. 9a). Las siluetas temblorosas en los dibujos de Le Corbusier (Fig. 9b), las zonas sin colorear en los dibujos de Louis I. Kahn, o las manchas vaporosas

photograph of the Parthenon (Beard 2010, p. 84) –made in aquatint from a daguerreotype carried out by PG Joly de Lotbinière in 1839– (Fig. 5b), in its similarity to a drawing, confirms the documentary rigorously deployed by Le Roy. Both images allow to imagine the state of conservation of the Parthenon and the position of some of its fragments before and after the looting carried out by the Elgin's team.

The analysed drawings constitute some remnants of a type of *subtractive cultural colonialism* that started with a prudent approach to monuments through their graphic capture. Over the centuries, these images transcend their original function and their vibration as a whole allows a forensic restitution of the geopolitical history of the Acropolis and its context.

Beyond drawing: a forensic restitution of the Parthenon

In 1940, Gorham Phillips Stevens drew a longitudinal dissection line of the Parthenon (Fig. 6a) to demonstrate the visual relationship between the west side of the inner Ionic frieze and the courtyard of the *Chalkotheke*. His drawing enabled to restore the profile of the staircase carved in the rock and also to understand its layout. In a translation of plane and scale towards the corners of the entablature, D. S. Robertson (1988, pp. 117-121) proposed a sectional mathematical drawing that confirms the impossibility of solving the problem of the “triglyph in the angle” which gave rise to “the Doric malediction” (Fig. 6b).

Manolis Korres, as director of the Acropolis Restoration Service –YSMA– since 1975, uses drawing as a scientific tool to make recurring autopsies of the Parthenon. He dissects each element and connection to analyze them from every angle. Some of its axonometries allow to imagine the main chamber (Fig. 7a), and provide an objectivity quite different to other sorts of recreations, such as the one proposed by Von Falke in 1887 (Fig. 7b). In his book *From Pentelicon to the Parthenon*, Korres (2001) makes use of all available historical sources in order to restore the marble extraction procedures in the quarries of Mount Pentelicon. He also depicts its displacement and elevation to



12

the platform where the *Parthenon II* would be built, on which ashes the *Parthenon III* was raised: the fourth attempt that gave rise to the remains visible in Athens today. The scientific accuracy of these drawings clash with the comic strip format used to describe the work of the stonemasons. It is also reliable to approach not only the hand, the utensil, and the veins of the marble, but also the city, the roads, the sky, and the horizon (Figs. 8a and 8b).

Beyond drawing: images of the Parthenon in motion

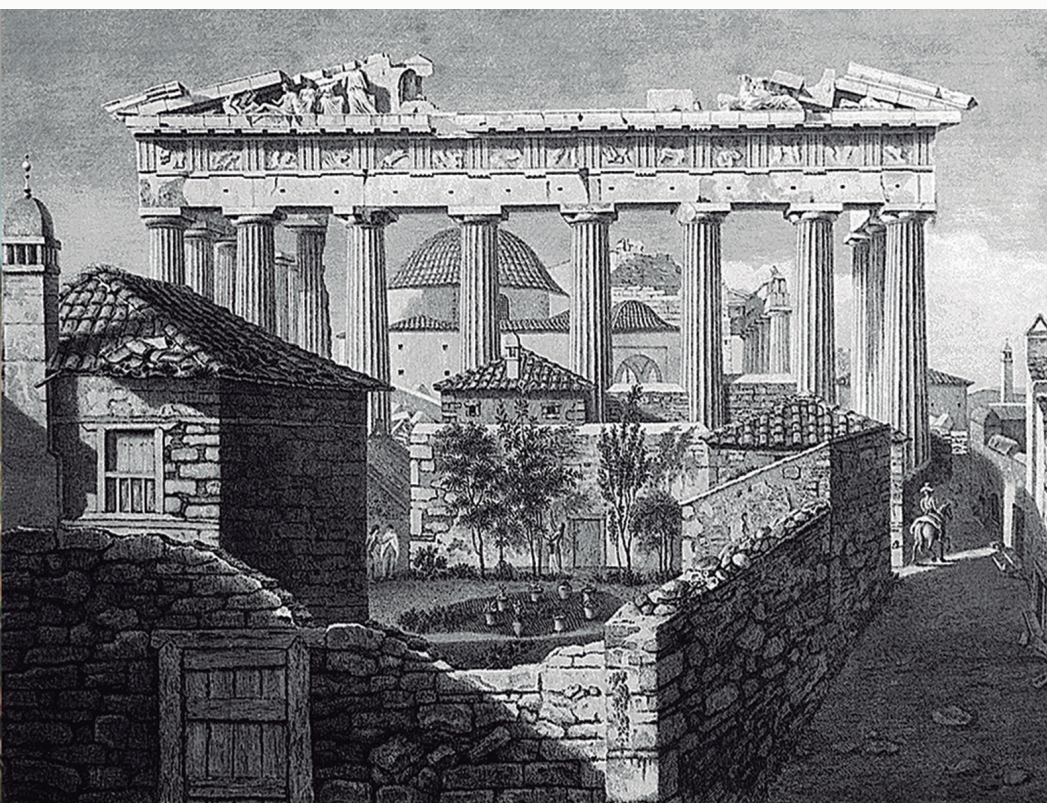
In *Ser dibujo –being drawing–*, Seguí (2010) writes: “The provocative power of graphic expression is unquestionable (...) as long as the expression is understood as an indefinite *movimental* game, emancipated from the control of sight and thought.” A type of *movimental* drawing might be defined to reflect the consequences of taking a position in a specific *space-and-time*, in a direct

en las acuarelas de William Turner, responden a la imposibilidad de dibujar un paisaje que danza bajo una luz vibrante, en un entorno inefable que altera el estado anímico y la trayectoria de la mano en lucha con el soporte.

Como advierte Geraki (2012), los dibujos de Sergei M. Eisenstein (Fig. 10a) pueden leerse como piezas de un *story-board* que confirman la necesidad del movimiento para obtener una percepción *justa* del conjunto, concebido en una vinculación profunda con la acción de caminar. Según el cineasta, la Acrópolis es la mejor película de la historia, y fue construida plano a plano para generar una experiencia secuencial. En 2008, Bernard Tschumi realiza unos diagramas en bucle para su proyecto del Nuevo

Museo de la Acrópolis que reflejan su respeto al sentido de dicha *promenade* más allá de lo visual, en las acciones de ascender en zigzag hacia la plataforma de la Acrópolis y de rodear el Partenón (Fig. 10b). Los dibujos de Albert Choisy (Fig. 10c), publicados en 1899 en su *Histoire de l’Architecture*, “propagan una visión cinematográfica de la arquitectura y subrayan la importancia del punto de vista variable de un visitante móvil” (Jadon 2015).

Los *frottages* de los suelos del entorno de la Acrópolis, realizados por Miguel Guzmán durante su estancia en Atenas en 2021 (Fig. 11a), constituyen tanto una forma de investigar este paisaje en su dimensión *movimental*, como un diálogo con los dibujos realizados por Dimitris Pikionis en la década de



12a. Captura de pantalla del videojuego *Assassin's Creed*, lanzado en 2018 por Ubisoft Montreal y Ubisoft Quebec. 12b. James Stuart y Nicholas Revett, 1787: *A view of the eastern portico of the Parthenon*. Extraído de Wikimedia

12a. Screenshot of the video game *Assassin's Creed*, released in 2018 by Ubisoft Montreal and Ubisoft Quebec. 12b. James Stuart y Nicholas Revett, 1787: *A view of the eastern portico of the Parthenon*. From Wikimedia

1950. Como sugiere Careri (2010), el trazado de los caminos que rodean la Acrópolis da lugar a una nueva topografía de la memoria, a un *walkscape* o *andar como práctica estética* (Fig. 11b).

Más allá del dibujo: ficciones del Partenón

Mediante el uso de la técnica de la *realidad aumentada*, otro tipo de dibujos posibilitan una interacción digital con el Partenón y su contexto, y ofrecen una experiencia esencialmente visual: la plataforma *ancientathens3d.com* ofrece una serie de reconstrucciones hipotéticas de la historia de la Acrópolis, desde la era micénica hasta la era arqueológica, mientras que el videojuego *Assassin's Creed Odis-*

sey (Fig. 12a) muestra un conjunto especulativo que busca atrapar la atención del espectador –jugador–, y le permite acceder a la nave del Partenón, trepar por sus columnas o transformarse en águila para sobrevolar su cubierta.

La arbitrariedad descriptiva de estas *superproducciones* contrasta con la precisión de algunos dibujos como el de James Stuart y Nicholas Revett, publicado en *Antiquities of Athens II* en 1787 (Fig. 12b): esta vista describe la amalgama de viviendas, calles y patios que ocultaban el volumen del Partenón al paseante, y permite imaginar la fachada occidental poco antes del expolio británico. En las imágenes virtuales citadas, la espectacularidad y la ficción tergiversan la realidad construida, como puede com-

physical relation with the vibratory nature of the Parthenon and its context.

The backbone drawings of the PhD by Kostas Zambas (2002) trace the passage of time through the effect caused by light on the surface of the marble. In a search for the best moments, angles and distances, the procession of shadows that takes place in the fluting of the columns is captured by means of the millimeter measurement of their curvilinear profile (Fig. 9a). The trembling silhouettes in Le Corbusier's drawings (Fig. 9b), the uncoloured areas in Louis I. Kahn's drawings or the vaporous spots in William Turner's watercolours respond to the impossibility of drawing a landscape that dances with a vibrant light. The ineffable environment alters the mood and the trajectory of the hand in struggle with the paper.

As Geraki (2012) warns, Sergei M. Eisenstein's drawings (Fig. 10a) may be read as pieces of a story-board that confirm the need of movement in order to obtain a fair

perception of the whole, conceived in a deep connection with the action of walking. According to the filmmaker, the Acropolis is the best film in history, and it was built shot by shot to compose a sequential experience. In 2008, Bernard Tschumi made looped diagrams for his project of the New Acropolis Museum that reflect his respect for the meaning of the *promenade* beyond the visual. His proposal mimics the actions of ascending in a zigzag towards the Acropolis platform and surrounding the Parthenon (Fig. 10b). Albert Choisy's drawings (Fig. 10c), published in 1899 in his *Histoire de l'Architecture*, "irradiate a cinematic view of architecture and emphasise the importance of the variable point of view of a moving visitor" (Jadoon 2015).

The *frottages* of the floor surfaces around the Acropolis made by Miguel Guzmán during his stay in Athens in 2021 (Fig. 11a) constitute both a way of investigating this landscape in its *movimental* dimension and a dialogue with the drawings made by Dimitris Pikionis in the 1950s. As Careri (2010) suggests, the tracing of the paths around the Acropolis creates a new topography of memory, a *walkscape* or *walking as an aesthetic practice* (Fig. 11b).

Beyond drawing: Parthenon fictions

Other types of drawings allow a digital interaction with the Parthenon and its context through the use of the *augmented reality* technique. They offer an essentially visual experience. The platform *ancientathens3d.com* offers a series of hypothetical reconstructions of the Acropolis' history from the mycenaean to the archaeological era. The video game *Assassin's Creed Odyssey* (Fig. 12a) represents a speculative whole seeking to capture the attention of the viewer –gamer– permitting to access the Parthenon *cella*, climb its columns or mutate into an eagle to fly over its roof.

The descriptive arbitrariness of these *blockbusters* contrasts with the precision of some drawings such as that of James Stuart and Nicholas Revett published in *Antiquities of Athens II* in 1787 (Fig. 12b): this view describes the amalgam of houses, streets and courtyards that concealed the volume of the Parthenon to the citizen, and allows us to imagine the western façade shortly before

probarse comparando las esculturas del frontón representadas con las descritas en las figuras 12b y 3a.

La postal dibujada por el estudio griego Point Supreme en 2011 (Fig. 13a) utiliza Photoshop para proponer un fotomontaje que permite imaginar Atenas como una isla más, en un viaje satírico entre el tiempo de la peregrinación romántica y el del turismo global contemporáneo. Sin necesidad de visitar la Acrópolis y usando miles de imágenes encontradas en *la red*, Adrian Flury realiza otro tipo de *collage*, mediante el recurso de la animación: un relato entrópico e hipnótico de repeticiones, avances y retrocesos en el tiempo y en el espacio (Flury 2015). Esta propuesta aporta una mirada contemporánea sobre este paisaje que visibiliza y pone en crisis la saturación de sus imágenes (Fig 13b).

Más allá del dibujo: el dibujar continuo

Los resultados de un dibujar continuo desde distintos enfoques y técnicas, y con distintos objetivos, analizados como fragmentos de memoria y como piezas de relatos gráficos históricos, permiten desarrollar una autopsia de un cuerpo fragmentado que transcribe su memoria estallada. La disposición crítica de las imágenes del Partenón estallado, producidas en los últimos cinco siglos, posibilita el análisis y la reconfiguración de las cosas, de los lugares y del tiempo que lo constituyen. Esta metodología de comunicación arquitectónica permite volver a ensamblar los materiales físicos, virtuales, teóricos y relacionales que conforman el motivo investigado.

Más allá del *dibujo*, *el dibujar continuo* supera lo estático y lo congelado en el tiempo de la captura

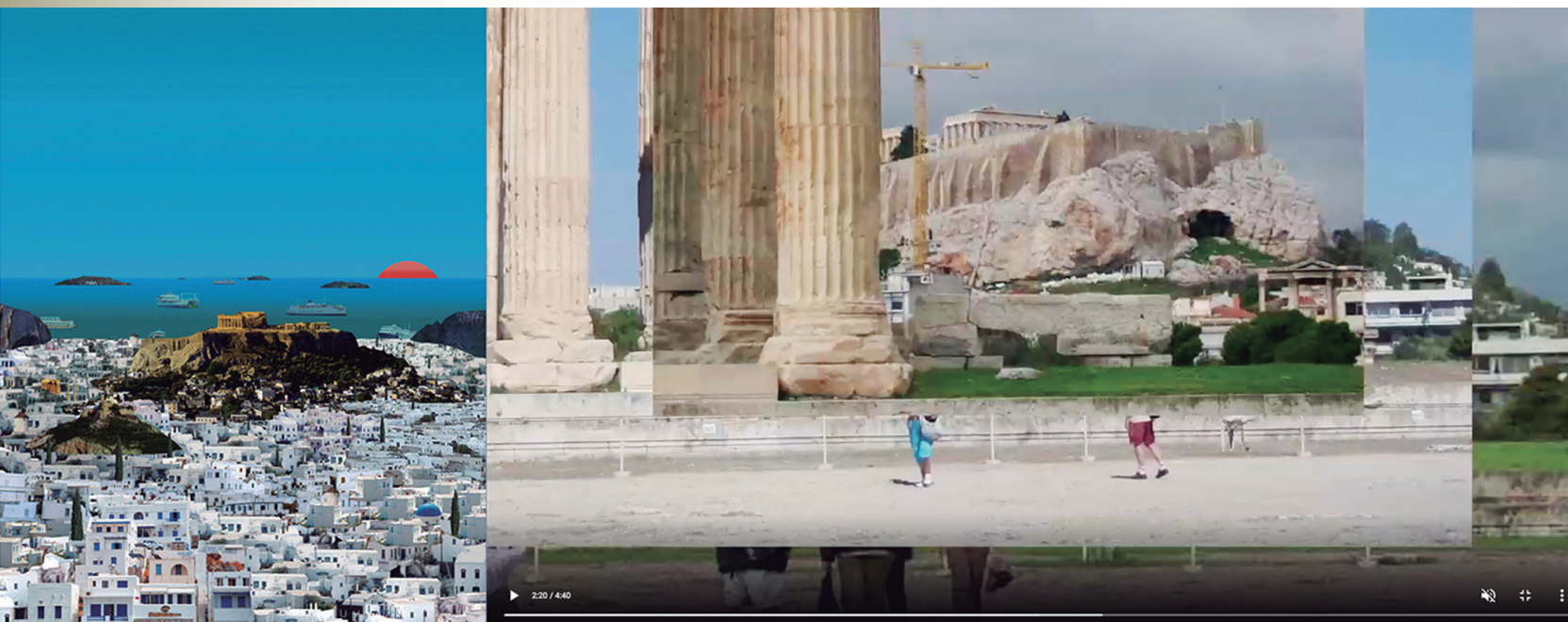
como producto descriptivo u obra *enmarcable*, y se configura como una práctica situada en el campo de la acción cuidada, del movimiento capaz de restituir la memoria colectiva y de construir, en el caso del Partenón, un nuevo monumento relacional, orgánico y complejo. ■

Referencias

- BEARD, M., 2010. *The Parthenon*. Profile Books. Traducción de los autores.
 - BERGER, J., 2011. *Sobre el dibujo*. Editorial GG.
 - CARERI, F., 2010. *Walkscapes: El Andar como Práctica Estética*. Gustavo Gili.
 - DE RYCKE, J.-P., 2007. *Arnould de Vuez, auteur des dessins du Parthénon attribués à Carrey*. Bulletin de Correspondance Hellénique, 131(1), 721-753.
 - DODWELL, E., 1819. *A classical and topographical Tour through Greece, during the years 1801, 1805, and 1806*. Citado por HERBERT, Z., 2013. *El laberinto junto al mar*. Acantilado, pp. 167-168.
 - EISENSTEIN M., S., 1942: *El montaje de atracciones*. En *El Sentido del cine*. Siglo XXI. Apéndice 2, pp. 169-171.
 - FLURY, A., 2015. *A place I've never been*. Recuperado de: <http://adrianflury.com/aplace.html>
 - GERAKE, P., 2012: *A Building's Building: The New Acropolis Museum*. Recuperado de: <https://www.jstor.org/stable/41765470>
 - HERBERT, Z., 2013. *El laberinto junto al mar*. Acantilado.
 - JADOON, M., 2015. *Architecture, Film, and Movement*. The University of Liverpool Repository. Traducción de los autores. Recuperado de: https://www.academia.edu/10833967/Architecture_film_and_Movement.
 - KORRES, M., 2001. *From Pentelicon to the Parthenon*. Melissa Publishing House.
 - KORRES, M., PANETSOS, A. y SEKI, T., 1996. *The Parthenon, architecture and conservation*. Catálogo de exposición homónima. Osaka.
 - ROBERTSON, D. S., 1988. *Arquitectura Griega y Romana*. Cátedra.
 - SEGÚI, J., 2010. *Ser dibujo*. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.
 - STEVENS, G. P., 1940. *The Setting of the Periclean Parthenon*. American School of Classical Studies at Athens.
 - ZAMBAS, K., 2002. *Los refinamientos de las columnas del Partenón*. Tesis doctoral. National Technical University of Athens.
-

13a. Point Supreme, 2011: *Athens as an island*.
<http://www.pointsupreme.com>
 13b. Adrian Flury, 2015: *A place I've never been*.
<http://adrianflury.com/aplace.html>

13a. Point Supreme, 2011: *Athens as an island*. From:
<http://www.pointsupreme.com>
 13b. Adrian Flury, 2015: *A place I've never been*.
 From: <http://adrianflury.com/aplace.html>



13

the British plunder. In the virtual images cited, the spectacularity and the fiction distort the constructed reality, as can be seen by comparing the pediment sculptures represented with those described in figures 12b and 3a.

The postcard drawn by the Greek studio Point Supreme in 2011 (Fig. 13a) uses Photoshop to propose a photomontage of an imaginary Athens as an island. This drawing implies a satirical journey between the time of the romantic pilgrimage and that of contemporary global tourism. Adrian Flury makes another type of collage without visiting the Acropolis, using thousands of images found on the web and the resource of cinematic animation. The result is an entropic and hypnotic story of repetitions, advances and regressions in time and space (Flury 2015). This proposal contributes with a contemporary look at this landscape making visible and criticising the saturation of its images (Fig 13b).

Beyond drawing: continuous drawing

The results of a continuous drawing from different approaches and techniques and with different objectives –analysed as fragments of memory and as pieces of historical graphic

stories—allow the development of an autopsy of a fragmented body that transcribes its exploded memory. The critical arrangement of the images of the exploded Parthenon produced in the last five centuries enables the rereading and reconfiguration of the things, places and times that constitute its essence. This methodology for architectural communication allows to reassemble the physical, virtual, theoretical and relational materials that shape the investigated subject. *Beyond drawing, continuous drawing* overcomes the static and the frozen qualities in the time of the capture as a descriptive product or *frameable* work. Therefore, it is defined as a practice situated in the field of caring actions and of the necessary movement to restore collective memory. In the case of the Parthenon, it helps to build a relational, organic and complex new monument. ■

References

- BEARD, M., 2010. *The Parthenon*. Profile Books. Translation by the authors.
- BERGER, J., 2011. *Sobre el dibujo*. Editorial GG.
- CARERI, F., 2010. *Walkscapes: El Andar como Práctica Estética*. Gustavo Gili.
- DE RYCKE, J.-P., 2007. *Arnould de Vuez, auteur des dessins du Parthénon attribués à Carrey*. Bulletin de Correspondance Hellénique, 131(1), 721-753.

- DODWELL, E., 1819. *A classical and topographical Tour through Greece, during the years 1801, 1805, and 1806*. Quoted by HERBERT, Z., 2013. *El laberinto junto al mar*. Acantilado, pp. 167-168.
- EISENSTEIN M., S., 1942: *El montaje de atracciones*. En *El Sentido del cine*. Siglo XXI. Appendix 2, pp. 169-171.
- FLURY, A., 2015. *A place I've never been*. From: <http://adrianflury.com/aplace.html>
- GERAKE, P., 2012: *A Building's Building: The New Acropolis Museum*. From: <https://www.jstor.org/stable/41765470>
- HERBERT, Z., 2013. *El laberinto junto al mar*. Acantilado.
- JADOON, M., 2015. *Architecture, Film, and Movement*. The University of Liverpool Repository. Translation by the authors. From: https://www.academia.edu/10833967/Architecture_film_and_Movement.
- KORRES, M., 2001. *From Pentelicon to the Parthenon*. Melissa Publishing House.
- KORRES, M., PANETSOS, A. y SEKI, T., 1996. *The Parthenon, architecture and conservation*. Catalogue of the exhibition. Osaka.
- ROBERTSON, D. S., 1988. *Arquitectura Griega y Romana*. Cátedra.
- SEGUÍ, J., 2010. *Ser dibujo*. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.
- STEVENS, G. P., 1940. *The Setting of the Periclean Parthenon*. American School of Classical Studies at Athens.
- ZAMBAS, K., 2002. *The refinements of the columns of the Parthenon*. PhD. National Technical University of Athens.