

EL PAISAJE COMO OBRA DE ARTE TOTAL. DIMITRIS PIKIONIS Y EL ENTORNO DE LA ACRÓPOLIS

Darío Álvarez Álvarez

En 2011 se cumplen sesenta años del inicio, en 1951, del proceso de proyecto y construcción de uno de los paisajes arquitectónicos y culturales más fascinantes del siglo XX, llevado a cabo por el arquitecto griego Dimitris Pikionis en el entorno de la Acrópolis de Atenas. Con la minuciosidad de un artesano, la visión de un artista y la condición proyectual de un arquitecto, Pikionis organizó un sistema en el que se superpone la memoria individual a la memoria universal del lugar. El resultado es un palimpsesto que atraviesa los siglos y se convierte en un paisaje del tiempo, en el que encontramos rastros que nos llevan desde la idea de un paisaje clásico hasta una concepción metafísica, marcado por los trazos vanguardistas de Klee o de Kandinsky, con aires orientales y una cierta condición mística que lo convierten en una obra de arte total.

Palabras clave: *Pikionis, Acrópolis, Filopapo*

Keywords: *Pikionis, Acrópolis, Filopapo*

Volviendo la vista atrás a cuanto he hecho en la vida, veo que, como el poeta [Kavafis], "he leído las inscripciones en una piedra antigua" con las letras "desgastadas".

D. Pikionis



Fig. 1. Vistas aéreas del entorno de la Acrópolis antes y después de la intervención de Dimitris Pikionis (AA.VV. *Dimitris Pikionis, Architect 1887-1968. A sentimental topography*, Architectural Association, London, 1989).

En 1951 Constantinos Karamanlis, Ministro de Obras Públicas de Grecia, decidió ordenar el entorno de la Acrópolis de Atenas, como parte del proceso general de recuperación de la zona arqueológica del centro de la ciudad. El arquitecto Dimitris Pikionis (El Pireo 1887-Atenas 1968)¹ recibió el encargo de sistematizar los accesos y las conexiones entre las colinas de la Acrópolis y de Filopapo, realizando un proyecto de arquitectura, en claro diálogo con la pintura y el paisaje, una suma magistral de todo ello: una moderna obra de arte total² (Fig. 1).

En el proceso de construcción Pikionis invirtió varios años de trabajos lentos y complicados. La obra se inició en mayo de 1954 y se alargó hasta febrero de 1958, con continuas intrusiones por parte de la administración. En una carta enviada el 12 de mayo de 1955 al ministro, Pikionis explicaba la necesidad de un tiempo lento para ejecutar un proyecto que precisaba una paciente elaboración sobre el terreno, para hacer las cosas bien, como se habían hecho en el pasado. Era consciente de la enorme responsabilidad que suponía crear un paisaje moderno a la sombra de la Acrópolis: "En mi postura no hay ningún signo de arrogancia personal; todo surge únicamente de mi profundo interés porque los trabajos en este área crucial, la más gloriosa de la antigüedad clásica, se realicen con la habilidad más consumada. Inútil decir, honorable Ministro, que mi intervención en el área será extremadamente delicada y pesará sobre mi una responsabilidad inconmensurable"³.

1. Pikionis pertenece a la misma generación que Le Corbusier, Mies van der Rohe, Gropius, Mendelsohn, Asplund, Lewerentz, Tatlin, Rietveld y Oud. A pesar de su importancia dentro del panorama de la arquitectura moderna griega, su figura y su obra continúan siendo poco conocidas en Europa, aunque en los últimos años se ha realizado algunas publicaciones significativas: AA.VV., *Dimitris Pikionis, architect 1887-1965, a sentimental topography*, The Architectural Association, London, 1989; FERLENGA, A., *Pikionis 1887-1968*, Electa, Venecia, 1998.

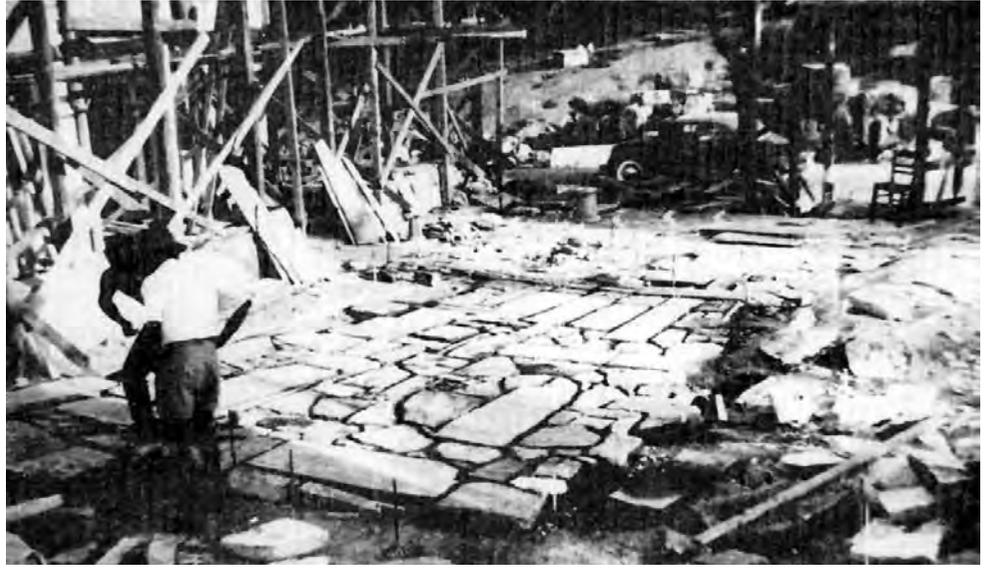
2. En 2003 la obra recibió el *Premio Internazionale Carlo Scarpa per il Giardino*, otorgado por la Fondazione Benetton Studi Ricerche.

3. Carta a Karamanlis, recogida en AA.VV., *I sentieri di Pikionis di fronte all'Acropoli di Atene. Premio Internazionale Carlo Scarpa per il Giardino, quattordicesima edizione*, Fondazione Benetton Studi Ricerche, Treviso, 2003.



2

Fig. 2. Detalle de pavimento del camino de Filopapo (Fotografía del autor).



3

Fig. 3. Dimitris Pikionis dirigiendo los trabajos de pavimentación del área de San Dimitrios Loumbardiaris (FERLENGA, A., *Pikionis 1887-1968*, Electa, Milán 1999).

En la carta a Karamanlis, Pikionis describía el proyecto, “extensivo y polifacético”, como una planificación urbanística: “calles, paseos, intersecciones de tráfico, áreas de estacionamiento; comprende también la pavimentación de los caminos y calles, la construcción de muros de contención, parapetos, cercas de piedra, puestos de vigilancia y pabellones, y la creación de grandes extensiones de paisaje; plantación de árboles, arbustos, etc”⁴. Pikionis consideraba que todos esos elementos debían desarrollarse “hasta el más mínimo detalle, y fundirse en un concepto único”, y subrayaba la responsabilidad del arquitecto en la ejecución de la obra, actuando como un artesano que trabajaba con las manos de sus obreros: “Únicamente este tipo de supervisión práctica, eminentemente activa, es capaz de producir una arquitectura sensible y viva, en lugar de una obra apagada, desprovista de imaginación. Esto es cierto en cualquier obra de arquitectura medianamente digna, pero tanto más en el caso que nos ocupa”⁵. Esta vigilancia atenta conlleva, necesariamente, una relación vital, casi mística, entre el arquitecto y la obra (Fig. 3). A este respecto Yorgos Simeoforidis propone una interesante lectura: “vigilancia (*epopteia*), una de las más altas funciones de los misterios Eleusinos, sobre los cuales poco sabemos. Misterios dedicados a la diosa de la tierra, Deméter, cuyos paisajes sagrados nos revelan un “*lugar positivo*” más que una “*masa positiva*”, un vacío formado, en diálogo con las formas incompletas y con el continuo aparecer-desaparecer de los símbolos sagrados del paisaje. La vigilancia continuada es la forma que da cumplimiento a la sinécdoque de Pikionis”⁶. Esa sinécdoque, mediante la cual el todo se reconoce por las partes, acabaría convirtiéndose en uno de los rasgos más peculiares del paisaje de la Acrópolis (Fig. 2).

LA PIEDRA Y EL PAISAJE

En 1935, en un texto titulado *Topografía sentimental*, Pikionis relataba un breve e intenso encuentro con una piedra, recogida del suelo, forjada por el fuego, esculpida por el agua. La piedra “habla” por sus poros, por la sombra que arrojan sus entrantes y salientes, crece en la imaginación del arquitecto hasta convertirse en metáfora del paisaje mismo:

“Los bordes de tu perfil se convierten en laderas de una colina, en crestas de una montaña, en declives y precipicios abisales, tus huecos son grutas, y de las grietas de la roca rosácea fluye silente el agua. En la Parte se esconde el Todo. Y el Todo es la Parte. Tú, piedra, trazas el diagrama de un paisaje. Eres el paisaje mismo. Aún más, eres el Templo que coronará los peñascos de tu Acrópolis”⁷.

De esta manera comienza a formular, con suficiente antelación, su sinécdoque Pikionis. La piedra se convierte en protagonista absoluta del paisaje, en su razón de ser e identidad. Esta lección aprendida por el arquitecto será, años más tarde, el argumento fundamental que aplicará en el entorno de la Acrópolis: como los antiguos maestros del jardín japonés, Pikionis atenderá los deseos de la piedra como materia principal para proyectar el paisaje.

A mediados del siglo XI un aristócrata japonés, Yoshitsuna Tachibana, escribió el *Sakutei-ki*, un manual para ejercitarse en el difícil y exquisito arte de diseñar jardines. El texto enuncia que la

4. Ibid.

5. Ibid.

6. SIMEOFORIDIS, Yorgos, “Un opera de Pikionis nel contesto. Sorveglianza in atto”, *Lotus* 72, 1992, pp. 20-21.

7. Dimitris Pikionis, en FERLENGA, A., *Pikionis*, op. cit.



Fig. 4. Camino de piedras en el jardín de la Villa Katsura, Kioto, s. XVII (Fotografía del autor).

composición del jardín consiste en el arte de disponer las piedras, y establece multitud de recomendaciones y prohibiciones para la colocación de las mismas, considerando, en todo momento, la necesidad de que el diseñador se vacíe de sus propios deseos y atienda los deseos de la piedra, según sugiera su posición en la naturaleza en una clara analogía antropomórfica. La elección y disposición cuidadosa de las piedras constituye la esencia del jardín japonés, según dos principios básicos, el *wabi-sabi* (lo imperfecto, inacabado o patinado por el tiempo) y el *fuzei* (el viento de la emoción, la sensibilidad). Estos dos principios podrían leerse de manera muy clara en el proyecto de Pikionis, que se sintió atraído por las culturas orientales, y en especial por la japonesa. Resulta difícil no aludir a la similitud que presentan los caminos de la Acrópolis y Filopapo con los caminos de piedra de los jardines japoneses, especialmente los de la Villa Katsura, uno de los jardines más perfectos y bellos de la historia, construido en las afueras de Kioto en la primera mitad del siglo XVII, según diseño de Kobori Enshu, y ampliamente difundido entre los arquitectos modernos a través del libro *La casa y la vida japonesas* que el arquitecto alemán Bruno Taut publicó en 1935, tras su estancia de dos años en Japón⁸. Los caminos de piedra de Katsura (Fig. 4) hacen que el espectador se mueva de una manera ritual por un micropaisaje que conmemora la artificialización de la naturaleza, despojada de sus atributos y convertida en objeto plástico, en perfecta armonía con la desornamentada y esencializada arquitectura de madera.

PINTURA Y ARQUITECTURA

Pikionis se había interesado desde muy joven por el dibujo y la pintura paisajista. En 1903 quiso estudiar pintura, pero su padre se opuso y entró en la Universidad Técnica Nacional de Atenas para estudiar Ingeniería Civil; allí conoció a Giorgio de Chirico⁹, un estudiante de Bellas Artes con quien mantuvo una estrecha amistad. En 1908, tras su graduación, viajó a Munich, por mediación del pintor Constaninos Parthenis, para estudiar dibujo y escultura; allí descubrió la obra de Cézanne –“la verdadera pintura”–, y siguiendo su estela fue a París en 1909, en donde se sintió atraído por la técnica escultórica de Rodin. En París aumentó su interés por la arquitectura como “objeto de contemplación estética”: la lectura de los *Elementos de teoría de la arquitectura* de Guadet le proporcionó un conocimiento disciplinar de la materia.

8. TAUT, Bruno. *La casa y la vida japonesas*. Fundación Caja Arquitectos, Barcelona, 2007. Véase RODRÍGUEZ LLERA, Ramón, *Paisajes de la arquitectura japonesa*, Documentos del Sol St., Santander, 2006.

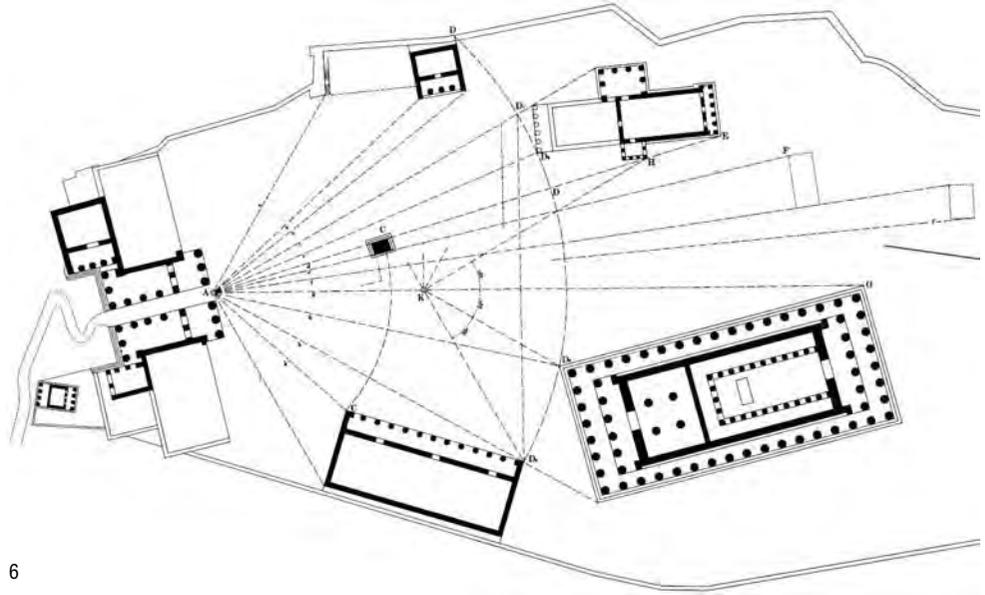
9. De Chirico nació en Volos, Grecia, en 1888 de padres italianos –su padre era ingeniero de ferrocarril– y vivió en Atenas hasta los dieciséis años.



5

Fig. 5. Giorgio de Chirico, El enigma de la llegada y de la tarde, 1911-1912 (HOLZHEY, M. *Giorgio de Chirico*, Taschen, Colonia, 2005).

Fig. 6. Constantinos A. Doxiadis. Análisis compositivo de la planta de la Acrópolis (DOXIADIS, C., *Architectural Space in Ancient Greece*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1972).



6

En 1912, unos días antes de volver a Grecia, Pikionis tuvo un encuentro casual con De Chirico que le dejaría una huella indeleble. De Chirico le conmovió con sus ideas –influenciadas por Schopenhauer y Nietzsche–, le descubrió a Arnold Böcklin, uno de los grandes pintores simbolistas (“como había dicho incluso Nietzsche, el único pintor metafísico”) y le enseñó sus pinturas “metafísicas”¹⁰, entre ellas la serie *Piazze d'Italia*, obras plagadas, según Pikionis, de profundos enigmas sobre el tiempo, el pasado y el destino:

“En otras obras, la línea sutil que separa la luz de la sombra, sobre el terreno humedecido por la lluvia, trazaba un límite secreto. En una, había un edificio con un reloj indicando la hora; siempre bajo el cielo límpido de otoño. En otra la vela de una nave dejaba entrever el misterio de la partida y del exilio. Enigmas profundos marcados por la pesada sombra del destino. Enigmáticos, también, los arcos y los pórticos, la estatua de Ariadna bañada por la luz del otoño”¹¹.

Pikionis se refería a “El enigma de la hora” (1910-11), “El enigma de la llegada y de la tarde” (1911-12) (Fig. 5) y “Soledad (Melancolía)” (1912), obras que le emocionaron profundamente: “Lo que yo había realizado hasta aquel momento me parecía insignificante y vulgar a la luz reveladora de la totalidad de su teoría”¹².

A su vuelta a Atenas, Pikionis prosiguió su formación arquitectónica pero sin abandonar nunca la pintura. En 1921 comenzó a trabajar como arquitecto, con una concepción amplia en la cual intentaba que tuvieran cabida todas las artes, actitud que siempre trasladó a sus alumnos de arquitectura de la Universidad Técnica en donde impartió docencia desde 1925 hasta 1958. En 1931, en un artículo titulado “El espíritu de nuestro tiempo”, incluido en un libro sobre el pintor Steris, Pikionis proclamaba la capacidad de la arquitectura de aunar al resto de las artes:

“Un espíritu arquitectónico nuevo –que no es diferente del antiguo– está naciendo. La arquitectura, la pintura, la escultura, artes que, a finales del Renacimiento, intervienen de manera sustancial en el espíritu pictórico, son llamadas ahora a someterse a las exigencias rigurosas del espíritu arquitectónico. (...) La nueva época está abierta a los artistas –arquitectos, escultores, pintores– que se esfuerzan en la restitución de la forma estética integral de nuestro tiempo”¹³.

Entre 1935 y 1937 editó, junto a un grupo de artistas (entre ellos el poeta T. Papatzonis y el pintor N. Ghika) la revista *To Trito Mati (El Tercer Ojo)*, que fue el vehículo de introducción de las vanguardias europeas en Grecia. Entre otras aportaciones, Pikionis publicó la obra de Wassily Kandinsky y de Paul Klee y tradujo escritos de ambos.

En esa misma época, Constantinos Doxiadis¹⁴, un antiguo alumno de Pikionis, generó una gran polémica sobre la interpretación de la composición de los antiguos complejos templarios griegos. Frente a la aceptada visión puramente estética, basada en los conceptos de lo “pintoresco” y la “emoción”, Doxiadis proponía un método matemático, basado en la sección áurea, mediante el uso de sistemas radiales y focos coincidentes con puntos de vista del espectador que ponían en relación todos los elementos del conjunto (Fig. 6). Pikionis defendió las tesis de Doxiadis en 1937 en *To Trito Mati*:

10. En realidad fue el primer artista que las vio. Sabemos por él que De Chirico ya utilizaba el término “metafísico” en 1912 para aludir a su producción pictórica, que no será mostrada al público hasta finales de ese año.

11. Dimitris Pikionis, “Note autobiografiche”, en FERLENGA, A., op. cit.

12. Ibid.

13. Cit. CHATZINIKOLAOU, Nikos, “Pikionis, l’arte e lo spirito dell’epoca”, en *Controspazio* 5/1991 “L’opera de Dimitris Pikionis”, pp. 67-72.

14. C. A. Doxiadis se graduó en 1935 en Atenas y se doctoró en 1936 en urbanística en Berlín, siguiendo el consejo de Pikionis; su tesis doctoral sobre el espacio arquitectónico en la antigua Grecia se publicó al año siguiente: *Raumordnung im griechischen Stadtebau*, (Heidelberg, Berlín, K. Vowinkel, 1937). No se traduciría al inglés hasta 1972: *Architectural Space in Ancient Greece*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1972.

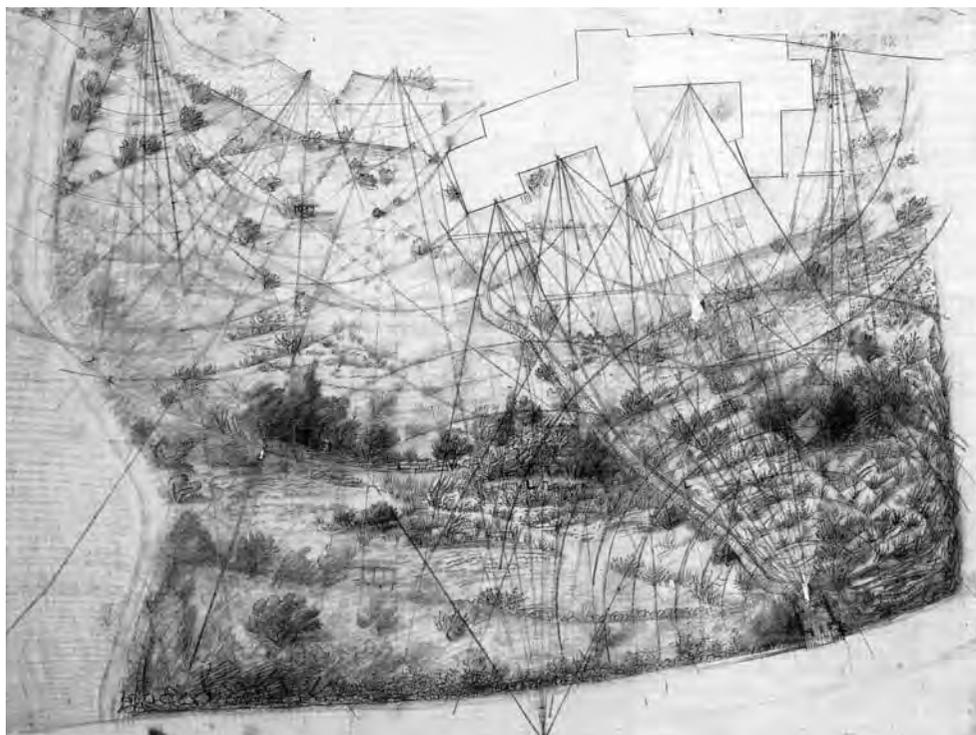


Fig. 7. D. Pikionis. Planta del jardín del Hotel Xenia, Delfos 1951-54 (FERLENGA, A., op. cit.).

Fig. 8. D. Pikionis. Dibujo de la serie Ática (FERLENGA, A., op. cit.).



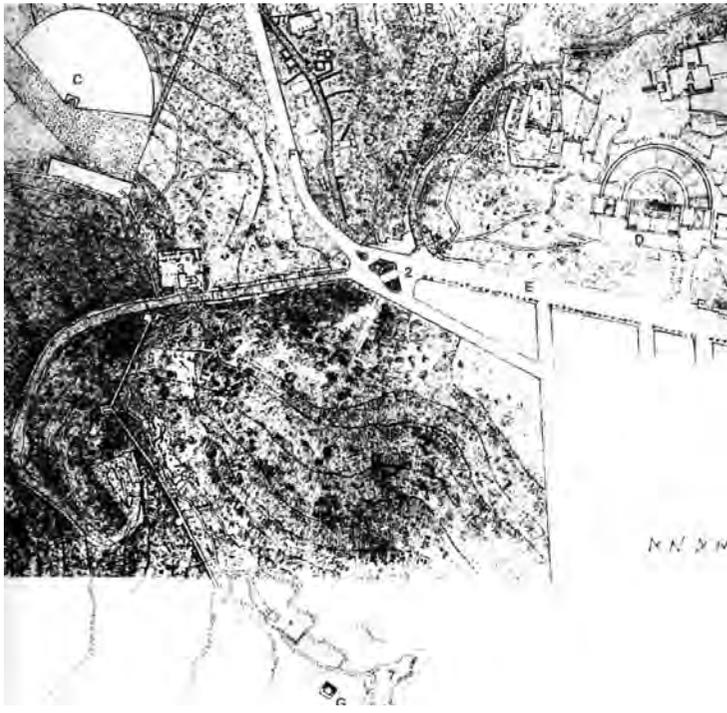
8

“Ayer por la tarde traté de colocar cinco objetos sobre la mesa: un florero, un vaso, un cenicero, una caja de cigarrillos y una caja de cerillas... No era nada fácil. Carecía de geometría, de estructura. Había ausencia de orden. Entonces traté de poner en práctica el método “Doxiadis” y la subdivisión de distancias según las analogías de la Sección Áurea. El resultado era mucho más sólido, la composición mucho más exacta, la referencia más visible”¹⁵.

Pikionis hizo suyo el “método Doxiadis” y lo utilizó como mecanismo de rigor en muchos de sus proyectos posteriores como el Hotel Xenia en Delfos (1951-54) (Fig. 7), el Parque Filothei en Atenas (1960-65) y el mismo paisaje de la Acrópolis.

Pero el rigor no le alejaba de una visión poética del paisaje. En los años 1940 la obra plástica de Pikionis se centró en la representación del paisaje de Ática (Fig. 8), el entorno de Atenas y los mitos de su fundación, Atenea, la Gorgona, los caballos, la serpiente simbolizando la tierra y su continuo renacer. Formas clásicas sobre estructuras compositivas modernas, un ejercicio de simbiosis que llevaría más tarde a la arquitectura.

15. Cit. ANTONAKAKIS, Dimitris, “Dimitris Pikionis: Elaboration and Improvisation”, en AA.VV., *Dimitris Pikionis, Architect 1887-1968. A Sentimental Topography*, cit.



9

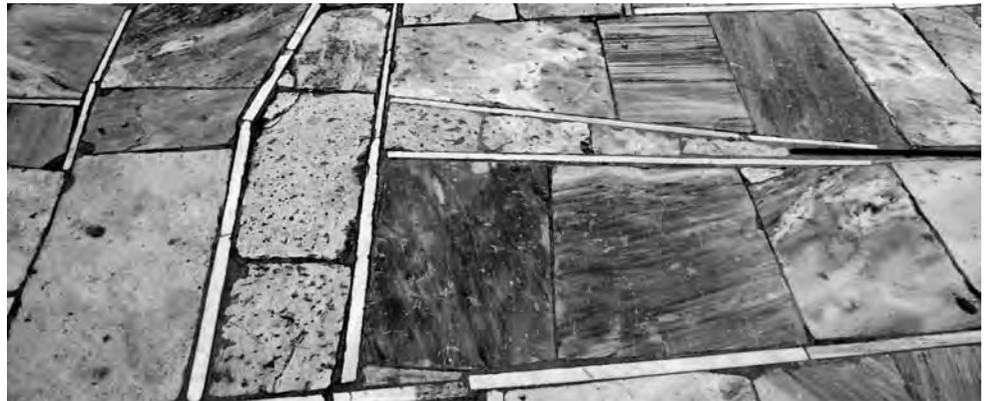


10

Fig. 9. D. Pikionis. Planta general de la actuación en el entorno de la Acrópolis. 1. Camino de la Acrópolis, 2. Cruce Pikionis, 3. Área de San Dimitrios Loumbardiaris, 4. Camino rodado de Filopapo, 5. Camino peatonal de Filopapo, 6. Mirador Anderon, 7. Colina y monumento de Filopapo (AA.VV., *I sentieri di Pikionis di fronte all'Acropole di Atene*. Fondazione Benetton Studi Ricerche, Treviso 2003).

Fig. 10. D. Pikionis. Dibujo de detalle del camino de la Acrópolis. (FERLENGA, A., op. cit.).

Fig. 11. Detalle de pavimento en el camino de la Acrópolis (Fotografía Nieves Fernández Villalobos).



11

A LA SOMBRA DE LA ACRÓPOLIS

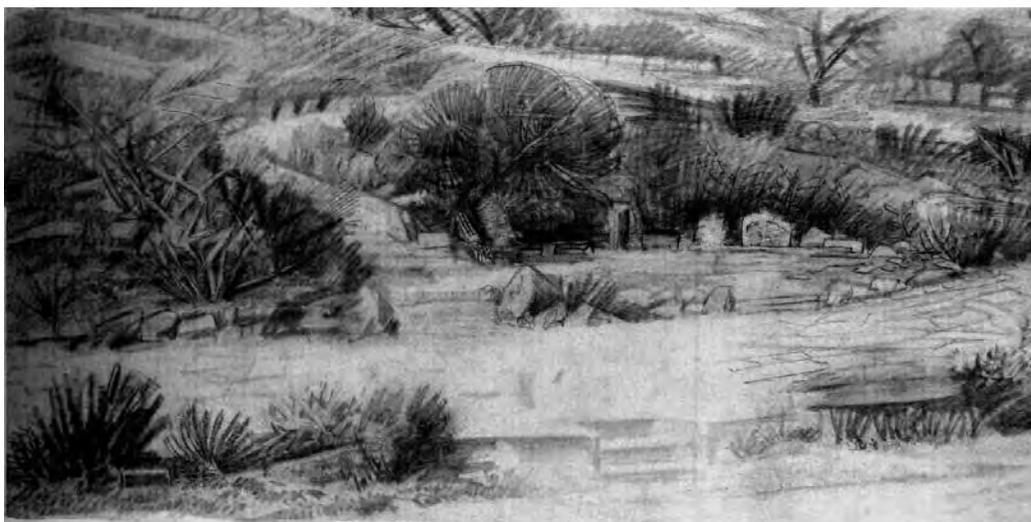
Pikionis organizó el paisaje de la Acrópolis a partir de dos recorridos, uno de 300 metros que lleva a los pies de los Propileos y otro de 500 metros que conduce a la colina de Filopapo, hasta el monumento del mismo nombre, formalizados en dos líneas ligeramente curvadas que se rematan en sendos bucles, planteando una idea *non finita* del movimiento (Fig. 9). Las dos líneas se inician en la carretera que bordea la Acrópolis, y el cruce —conocido como cruce Pikionis— se convierte en una intersección formal ocupada también por la piedra. Mientras que el camino de la Acrópolis está pensado para llevar de forma muy directa al visitante al monumento, el camino de Filopapo se recrea en las formas y visiones del paisaje, es un camino de paseo y contemplación. En la composición de los dos caminos se plantea un difícil y logrado diálogo entre lo regular y lo irregular, uno de los temas que había marcado el debate teórico en el paisaje —y en su aplicación a la escala del jardín— desde el siglo XVIII (Fig. 10).

Para los pavimentos Pikionis empleó materiales procedentes del derribo de las casas del siglo XIX, un proceso de destrucción (con el cual fue extraordinariamente crítico) del patrimonio ateniense llevado a cabo en los años 1950: “Para el sendero bajo la Acrópolis, recogió el mármol y fragmentos cerámicos abandonados de la vergonzosa demolición de la Atenas del siglo XIX y los compuso en un gigantesco collage de pasado y presente, un diálogo abierto con los monumentos, el paisaje y el tiempo”¹⁶.

16. ANTONAKAKIS, Dimitris, op. cit. Antonakakis fue alumno de Pikionis y tuvo la oportunidad de trabajar en el proyecto de la Acrópolis en 1956.



12



13



14

Fig. 12. D. Pikionis. Dibujo de detalle de bifurcación en el Camino de la Acrópolis. (FERLENGA, A., op. cit.).

Fig. 13. D. Pikionis. Estudio de vegetación para el Camino de Filopapo. (FERLENGA, A., op. cit.).

Fig. 14. Detalle de pavimento en el camino de la Acrópolis (Fotografía Nieves Fernández Villalobos).

EL CAMINO DE LA ACRÓPOLIS

El camino de la Acrópolis lleva al visitante a los pies de la roca sagrada con su paisaje arquitectónico. Para su construcción Pikionis eliminó numerosas casetas de venta de objetos turísticos que ocupaban el acceso, y modificó la carretera existente para perfilar un camino más funcional que formal (Fig. 11): los despieces del suelo son los menos complejos de todo el proyecto y los más continuos en su tratamiento, creando superficies texturadas con elementos de piedra no demasiado grandes. En puntos estratégicos se crean bifurcaciones (Fig. 12) que enmarcan visiones sugestivas de la propia Acrópolis: todos los elementos se disponen minuciosamente para conducir al espectador al conjunto arquitectónico. La vegetación juega un papel importante, mediante masas que equilibran cuidadosamente lo construido, siguiendo las precisas indicaciones de Pikionis¹⁷ (Fig. 13).

En algunas partes el camino se encaja en la roca y la recorta, creando planos horizontales que permitan la colocación de bancos de mármol que engañan al espectador simulando ser fragmentos del pasado. En ocasiones la roca se convierte en protagonista e invade por completo los resquicios dejados por el pavimento; un espíritu romántico parece envolverlo todo, embebido del simbolismo de Böcklin y de la metafísica de De Chirico. El camino deja de ser un mero paseo de piedra y se convierte en una puerta hacia un mundo plagado de signos y enigmas (Fig. 14).

17. "Se atenderá fundamentalmente a reforzar la vegetación baja existente y la plantación de olivos, domésticos y salvajes, granados, mirtos y laureles, árboles que los antiguos consideraban adecuados para los lugares sagrados. La vegetación será objeto de un estudio especial sobre la composición, la forma, el color y la cualidad simbólica de los árboles elegidos (...) Se eliminarán los árboles no autóctonos, así como aquellos no adecuados al carácter del lugar. Las especies que han sido utilizadas en gran cantidad serán reducidas, especialmente los cipreses, cuya silueta vertical compite con las imágenes de las columnas en las ruinas antiguas". Carta a Karamanlis, en op. cit.

18. Se trata de un lugar cargado de historia, desde donde, el 26 de septiembre de 1687, los venecianos al mando de Guillermo de Königsmark y de Francesco Morosini bombardearon la Acrópolis, haciendo explotar un polvorín turco y destruyendo el Partenón; la pequeña iglesia pasó a denominarse popularmente "Loumbardiaris", por los cañones o bombardas empleados en el ataque.



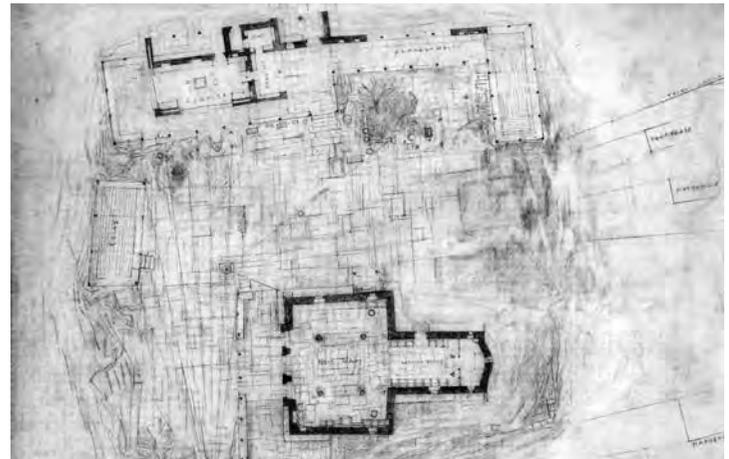
15



16



17



20



18



19

Fig. 15. Puerta de madera de entrada al área de San Dimitrios Loumbardiaris (Fotografía autor).

Fig. 16. D. Pikionis. Alzado exterior del área de San Dimitrios Loumbardiaris (AA.VV., *I sentieri di Pikionis*, op. cit.).

Fig. 17. Iglesia de San Dimitrios Loumbardiaris con el pórtico de madera añadido por Pikionis (Fotografía autor).

Fig. 18. Detalle del revestimiento de la iglesia de San Dimitrios Loumbardiaris realizado por Pikionis (Fotografía autor).

Fig. 19. Pabellón en el área de San Dimitrios Loumbardiaris (Fotografía autor).

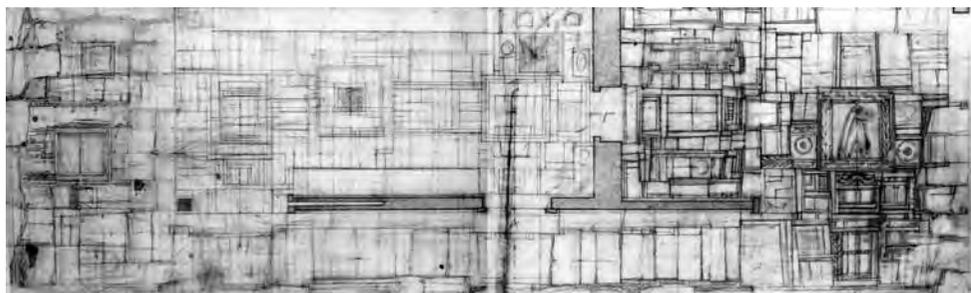
EL ÁREA DE SAN DIMITRIOS LOUMBARDIARIS

El nudo central de la actuación es el área de San Dimitrios Loumbardiaris, compuesto por una iglesia bizantina del siglo IX¹⁸, un pabellón-bar y una serie de elementos complementarios, muros, pavimentos, bancos, dentro de un recinto con apariencia de *temenos* (Fig. 16). Se accede por una puerta simbólica de troncos de madera, primitiva, oriental (Fig. 15). A la derecha, la iglesia, restaurada por Pikionis, con nuevos suelos y sorprendentes revestimientos de piedra y cerámica, y un pórtico añadido de madera en forma de L que rompe la simetría original (Figs. 17 y 18); a la izquierda un campanario rústico, de madera; al fondo el pabellón, una escenografía arquitectónica de madera y vidrio, que delimita el espacio y se transparenta entre los árboles.

En los dibujos iniciales el pabellón tenía cubierta a dos aguas y un aire vernacular que desapareció en la obra, adquiriendo un aspecto más moderno, con evidentes connotaciones japonesas, también visibles en el sistema constructivo utilizado en la plataforma de la iglesia, con los postes de madera apoyados en piedras (Fig. 19). Esta alusión a la arquitectura japonesa se hará también reconocible en las estructuras que Pikionis construyó unos años después en el Parque Filotei de Atenas.

La planta del recinto es una aplicación del “método Doxiadis” (Fig. 20). Dos focos organizan la composición: uno se sitúa en la puerta de entrada y otro en el centro del recinto. El primero genera un sistema radial que define la posición de elementos como el pórtico de la iglesia y el pabellón; el segundo establece el marco de visión de la Acrópolis, entre la iglesia y el pabellón. En ambos casos el suelo y los elementos complementarios quedan sujetos también a esta geometría visual, obligando a los ojos del espectador a seguir esas líneas apenas visibles. Nada escapa a esa milimétrica organización que relaciona las formas plásticas con el lugar, incluida la propia Acrópolis.

El pavimento del pabellón también se guía por el “método Doxiadis”, resultando una armonización en piedra y mármol pensada hasta en los más últimos detalles (Fig. 21). El espectador recorre visualmente el trazado como si recorriese un laberinto que le llevase por los intrincados caminos de la memoria.



21



22



23



24



25

LOS CAMINOS DE FILOPAPO

El camino de Filopapo está pensado para soportar el acceso rodado y termina en una pequeña zona de aparcamiento para vehículos (Fig. 22). Por esa razón presenta una mayor utilización del hormigón, en bandas alargadas de formas irregulares, entre las cuales se encajan las piedras. A pesar de su funcionalidad el camino contiene la más clara referencia plástica de toda la obra (Fig. 23).

Las líneas grises del hormigón se quiebran, se curvan, se abren o se estrangulan, siguiendo la marcha del recorrido, sugiriendo un movimiento que se nos antoja extraordinariamente moderno (Fig. 24), como si las líneas vitales de los cuadros de Kandinsky de la etapa lírica de *Der Blau Reiter* (Fig. 26) o las analíticas de sus textos, especialmente *Punto y línea sobre el plano*, se convirtiesen en trazos de hormigón sobre la carretera, manejados hábilmente por Pikionis (Fig. 25). Los bordes del camino se recortan de forma plástica, definiendo un perfil arquitectónico sobre el terreno, en un extraño juego compositivo, aparentemente casual. De vez en cuando parece emerger de entre tanta abstracción, como en los cuadros de Klee, una figura aparentemente reconocible —una casa, un pez—, que retiene por un momento la atención del espectador.

El camino principal se complementa con otro secundario peatonal que serpentea hasta el monumento de Filopapo, en lo alto de la colina, atravesando los restos del Diateichisma, la muralla del siglo IV a.C. El camino se pierde entre los matorrales, siguiendo las indicaciones precisas que aparecen en los dibujos del proyecto, acomodándose a la ladera, sorteando árboles y rocas, conteniendo bancos y otros elementos puntuales. Su discurrir agreste obliga a Pikionis a incluir tramos escalonados adaptados a la topografía. A mitad de la subida el camino llega al Anderon, un mirador privilegiado sobre la Acrópolis, al cual también se accede desde el final del camino rodado.



26

Fig. 20. D. Pikionis. Planta del área de San Dimitrios Loumbardiaris (AA.VV., *I sentieri di Pikionis*, op. cit.).

Fig. 21. D. Pikionis. Dibujo del pavimento del pabellón del área de San Dimitrios Loumbardiaris (AA.VV., *Dimitris Pikionis, Architect 1887-1968...*, cit.).

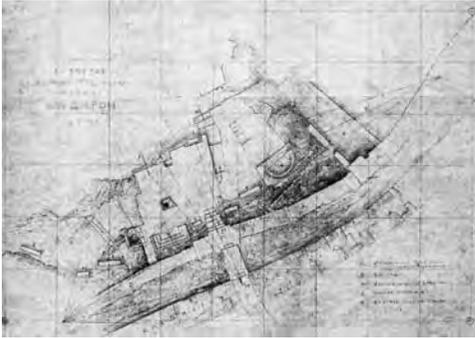
Fig. 22. D. Pikionis. Planta del camino de Filopapo (AA.VV., *Dimitris Pikionis, Architect 1887-196...*, cit.).

Fig. 23. Vista general del camino rodado de Filopapo (Fotografía autor).

Fig. 24. Detalle del camino rodado de Filopapo (Fotografía Nieves Fernández Villalobos).

Fig. 25. Detalle del camino rodado de Filopapo (Fotografía Nieves Fernández Villalobos).

Fig. 26. Wassily Kandinsky. *Composición IV*, 1911 (BECKSMALORNY, U., *Wassily Kandinsky*, Taschen, Colonia 2003).



27



28



29

Fig. 27. D. Pikionis. Planta del mirador Anderon (FERLENGA, A., op. cit.).

Fig. 28. Vista general del mirador Anderon con la Acrópolis y el Partenón al fondo (Fotografía Nieves Fernández Villalobos).

Fig. 29. Detalle del mirador Anderon con los bancos de mármol (Fotografía Nieves Fernández Villalobos).

En el Anderon el “método Doxiadis” alcanza su máxima expresión (Fig. 27): el espacio queda estructurado por líneas en abanico organizadas a partir de tres focos, uno central y dos laterales, líneas que se hacen visibles en forma de bordes, escalones o tiras de piedra en el pavimento. El mirador entero es una plataforma, ligeramente escalonada y adaptada al terreno, sobre la cual se posa visualmente la Acrópolis, como en una *nature morte* cubista (Fig. 28). Unos bancos de mármol, de formas diferentes, parecen surgir de la roca, simulando ser restos arqueológicos (Fig. 29). Todos permiten contemplar el majestuoso paisaje arquitectónico que se ofrece en la colina de enfrente.

Desde el Anderon, el camino se convierte en un sendero con fragmentos de piedra o cerámica incrustados en el suelo, formado figuras variadas, cuadrados, triángulos (Fig. 30). Justo antes de llegar al monumento de Filopapo, un sol –símbolo de la cultura clásica mediterránea– obliga al espectador a bajar por última vez la mirada, antes de levantarla de nuevo y descubrirla, desde el punto de vista más elevado, una vez más, la Acrópolis (Fig. 31).



30

En los caminos de Filopapo descubrimos al Pikionis pintor, caligrafiando el paisaje controlado por el Pikionis arquitecto, en homenaje a sus maestros griegos y a los modernos europeos, Cézanne, Klee y Kandinsky. Su actitud, lejos de ser nostálgica, resulta propia de su tiempo. La mecánica constructiva de sus pavimentos no es muy diferente de la empleada por los artistas de postguerra vinculados al *informalismo* o al *art brut* (Jean Fautrier, Jean Dubuffet, Alberto Burri o el mismo Antoni Tàpies), aplicando materiales y procedimientos variados al cuadro: rascados, rayados, pintura matérica en la cual los tejidos, las tierras y arenas, incluso los objetos, tienen cabida como medio de expresión (Fig. 32).

Por otro lado, según Alison Smithson¹⁹, la utilización de material de derribo en la construcción de los caminos de la Acrópolis y Filopapo resulta un procedimiento similar al empleado por artistas del *Independent Group* como Nigel Henderson o Eduardo Paolozzi, que recurren a imágenes y texturas de diversas procedencias para crear sus composiciones gráficas.



31



32

Fig. 30. Camino peatonal de Filopapo con el monumento del mismo nombre al fondo (Fotografía Nieves Fernández Villalobos).

Fig. 31. Detalle del camino peatonal de Filopapo (Fotografía Nieves Fernández Villalobos).

Fig. 32. Antoni Tàpies. *Gran pintura gris n. III*, 1955 (TRIADÓ TUR, Juan Ramón (coord.), Tàpies, Susaeta, Barcelona 2001).

19. AA.VV., *Dimitris Pikionis, architect 1887-1965, a sentimental topography*, cit.

METAFÍSICA Y MEMORIA

En el ensayo “Ideogramas de la vista”, publicado en *To Trito Mati*, Pikionis desarrollaba el argumento de la visión aplicado a las teorías del arte moderno y de manera especial a la pintura de Cézanne: “La ‘posición Cézanne’ (la pintura atmosférica), cuyo tema principal es el espacio entre el ojo y el objeto”. En dicho texto establecía una jerarquía de las definiciones que afectan al reconocimiento de la forma artística, planteando cuestiones referidas a la forma geométrica, al espacio, a las formas compuestas, orgánicas e inorgánicas, a la posición, a la función, a la materia y al modo de composición, a las características físicas y a las definiciones metafísicas. Entre las características físicas: “rombo, puntiagudo, ancho, grueso, delgado, estrecho, alto, bajo, duro, blando, seco, húmedo, caliente, frío, luminoso, oscuro, y sus infinitas mezclas”; entre las definiciones metafísicas: “agraciado, bello, riguroso, amable, tierno, triste, alegre, poético, dramático, trágico”.

La suma de las características físicas y de las definiciones metafísicas construyen la esencia del proyecto de la Acrópolis, que consigue, paradójicamente, materializar lo metafísico. Cada fragmento de la obra construida cumple esa condición, también visible en los dibujos del proyecto, especialmente en los detalles de las escenas, dibujos realizados a lápiz que Pikionis moja ligeramente para que el grafito se corra y genere una imagen similar a la de la piedra, adoptando también una actitud metafísica: el dibujo no es solo una herramienta de representación de la materia, sino una síntesis de las sensaciones que esta, insertada en el paisaje, producirá en el espectador. La condición metafísica de la materia surge del recuerdo de las obras de Giorgio de Chirico, pobladas de restos de un pasado incierto convertidos en fragmentos entrevistados de un mundo moderno, formas colosales –columnas, torres– que evocan un tiempo ajeno y distante para el espectador, y en esa lejanía sobrecogedora radica su condición metafísica; en el proyecto de Pikionis la Acrópolis juega el mismo papel, próxima y a la vez lejana, un fragmento real e impresionante del pasado. Los objetos anómalos de los cuadros (relojes, esculturas, frutas) se convierten aquí en fragmentos, reales o simulados (rocas, bancos, signos), fragmentos que, como en la pintura, sugieren imágenes de abandono, construyendo paisajes melancólicos de un mundo clásico perdido entre los atisbos del mundo moderno. Melancolía de lo recordado y también de lo olvidado²⁰.

Al mundo metafísico de De Chirico se le une la condición física de la materia, aprendida de Klee. Pikionis traslada a la tierra, entendida como un gigantesco lienzo, los trazos, gestos y texturas que Klee había aplicado al papel. Al hacerlo demostraba uno de los principios más elocuentes del pintor: “pintar abstracto mediante recuerdos”. Recuerdos que convierten sus cuadros en un *déjà vu*, sumergido en la memoria del espectador, que se alimenta de un tiempo pasado, un instante apenas reconocible en un paisaje nunca del todo abstracto, siempre con el trasfondo de una trama geométrica subyacente. De la misma forma, el paisaje pétreo de Pikionis, se puebla, sobre las tramas de las piedras y del hormigón, de marcas y signos, que juegan con la memoria del espectador, haciéndole ver restos arqueológicos allí donde sólo hay fragmentos de mármol, ladrillo o teja. El descubrimiento del engaño produce perplejidad, la misma que provoca un cuadro de Klee. Paisajes perversamente ingenuos, los del pintor y los del arquitecto.

Una de las pinturas paisajísticas más famosas de Klee, “Camino principal, caminos laterales” (Fig. 33), realizada en 1929 a partir de recuerdos de su viaje a Egipto, parece anticipar, formal y conceptualmente, el sentido de los caminos de la Acrópolis: la división en franjas –profusamente utilizada por el artista suizo en su época de la Bauhaus–, la trama con desplazamientos irregulares, las líneas de horizonte, la presencia de marcas y raspaduras sobre los colores convertidos en texturas, todo está presente, de una u otra manera en el entorno de la Acrópolis. Tanto el cuadro de Klee como el paisaje arquitectónico de Pikionis son brillantes manifiestos del paso del tiempo como instrumento de construcción de los lugares.

20. “El paisaje de Pikionis no es el paisaje clásico idealizado, el paisaje teatral del período posrenacentista. Es “otro” paisaje: el del diálogo, de la luz efímera, de la multiplicidad de las formas, de la humanidad, de la amistad, de la “inseguridad”, el paisaje de la nostalgia”. SIMEOFORIDIS, Yorgos, op. cit., pp. 20-21.

21. KLEE, Paul, *Bases para la estructuración del arte*, Pre-miá, México D.F. 1978, p. 33.

LA VISIBILIDAD DEL TIEMPO

En su libro *Bases para la estructuración del arte*, Paul Klee escribía: “Lo receptivo queda limitado a las posibilidades del ojo y de su incapacidad para poder abarcar con toda nitidez y a un mismo tiempo toda una superficie, por muy pequeña que esta sea. El ojo debe recorrer una superficie, parte por parte, transmitiendo al cerebro la información que la memoria requiera para que esta acumule las impresiones debidamente. El ojo recorre la ruta indicada en la obra”²¹.



Fig. 33. Paul Klee. Camino principal y caminos secundarios, 1929 (PARTSCH, S., *Paul Klee*, Taschen, Colonia, 1999).

El paisaje construido por Pikionis se nutre también, como los paisajes pintados por Klee, del ojo del espectador, que recorre todos y cada uno de los elementos dispuestos por el arquitecto sobre el terreno, al alcance no sólo de la vista sino de todos los sentidos (Fig. 34). En la terminología del arquitecto finlandés Juhani Pallasmaa el paisaje del entorno de la Acrópolis es un paisaje háptico, en un doble sentido, físico e intelectual: “El trabajo de Pikionis es una conversación densa con el tiempo y la historia hasta el punto en que el diseño aparece como un producto de tradición anónima sin prestar atención al creador individual”²².

Resulta interesante descubrir el valor que Pikionis le otorga al camino como concepto y como síntesis espacio-temporal²³. A través de la línea que representa el camino parece descubrir el sentido de la existencia, o al menos su búsqueda infatigable. Los caminos de Pikionis, entendidos como senderos solitarios dialogando con el paisaje, entre plásticos y metafísicos, se anticipan de manera notable a las búsquedas que a partir de 1960 llevarán a cabo artistas del *Land Art* como Robert Morris, Robert Smithson, Carl Andre, Richard Long o Walter de María, construyendo caminos místicos en paisajes tan inusitados como inertes.

La obra realizada en el entorno de la Acrópolis es, al mismo tiempo, personal y universal, una lección callada de un artista y un artesano que, con paciencia infinita, supo construir un paisaje a la vez contemporáneo y eterno. Pikionis atendió los deseos de la piedra y la hizo dialogar

22. PALLASMAA, Juhani, “Hapticity And Time - discussion of haptic, sensuous architecture”, en *Architectural Review*, May 2000.

23. En 1935 Pikionis escribía: “Este sendero solitario es inconmensurablemente superior a cualquier calle de una metrópoli: porque en cada pliegue, en cada curva, en cada cambio imperceptible de la perspectiva que se presenta, nos enseña la divina consistencia de lo particular, vinculado a la armonía del Todo”. “Topografía sentimental”, op. cit.

Fig. 34. Detalle de la pavimentación del camino de la Acrópolis (Fotografía Nieves Fernández Villalobos).



24. "Pikionis renunció a la arquitectura del espectáculo y abrazó la arquitectura 'invisible' del movimiento, el encuentro y el diálogo entre los objetos y el paisaje y, sobre todo, entre los seres humanos". TZONIS, Alexandre, "Pikionis and the Transvisibility", en *Thresholds* n. 3-4, Monográfico "The Invisible", MIT Press, 1999, p. 21.

25. KLEE, Paul, "Confesión creativa", 1920, recogido en AA.VV., *Escritos de Arte de Vanguardia 1900-1945*, Akal, Madrid, 1999 (1979), p. 361.

con el hormigón, escenificando un delicado equilibrio entre lo antiguo y lo moderno. Si bien es cierto que su obra bebe de las fuentes vernáculas, Pikionis se revela como un artista "en vanguardia", en continua búsqueda de la obra de arte total. A la memoria inagotable de la Acrópolis superpuso su propia memoria, un palimpsesto de otras muchas memorias, poéticas, filosóficas, pictóricas, arquitectónicas. Cada una de estas memorias se desgrana en recorridos infinitos, creando una compleja red de conocimiento convertida en caminos que se hacen visibles o invisibles, según los ojos del espectador²⁴, como si el arquitecto siguiera el dictado de Klee: "el arte no reproduce lo visible, sino que hace lo visible"²⁵.

El proyecto de Pikionis hace visible el paisaje de la Acrópolis, y con ello no sólo representa el paso del tiempo, sino que es, en sí mismo, un paisaje del tiempo, que aúna concepto y materia. Uno de los más lúcidos y acertados experimentos de integración de las artes de la cultura arquitectónica del siglo XX.

Darío Álvarez Álvarez. Doctor Arquitecto. Profesor Titular de *Composición del Jardín y del Paisaje* y Director del Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid. Ha dirigido la revista *Anales de Arquitectura* de la Universidad de Valladolid. Ha publicado numerosos artículos y libros y capítulos de libros sobre paisaje y arquitectura, entre los que destaca *El jardín en la arquitectura del siglo XX* (Reverté, 2007). En la actualidad prepara *El paisaje en la arquitectura del siglo XX*. Dirige, con Miguel Ángel de la Iglesia Santamaría, el *Laboratorio de Paisaje, Patrimonio y Arquitectura*, grupo de investigación y proyectos de la Universidad de Valladolid. Miembro de la Asociación Española de Paisajistas.