

LECCIÓN SÉPTIMA

**LA DISOLUCIÓN DE LA ARQUITECTURA EN EL PAISAJE  
NEUTRA, BARRAGÁN Y PIKIONIS**

PROF. DR. SANTIAGO QUESADA

## Lección séptima. La disolución de la arquitectura en el paisaje. Neutra, Barragán y Pikionis

El humanismo ético y la fenomenología estética tendrán su máxima influencia, como se ha visto, en la arquitectura de los años cincuenta. Producción experimental, libertad estética, realización personal, disolución de la tradición moderna serán puntos de apoyo de una serie de obras en las que la experiencia individual y la atención hacia el paisaje, constituyen el lugar común que auna arquitectos tan dispares como Neutra, Barragán y Pikionis.

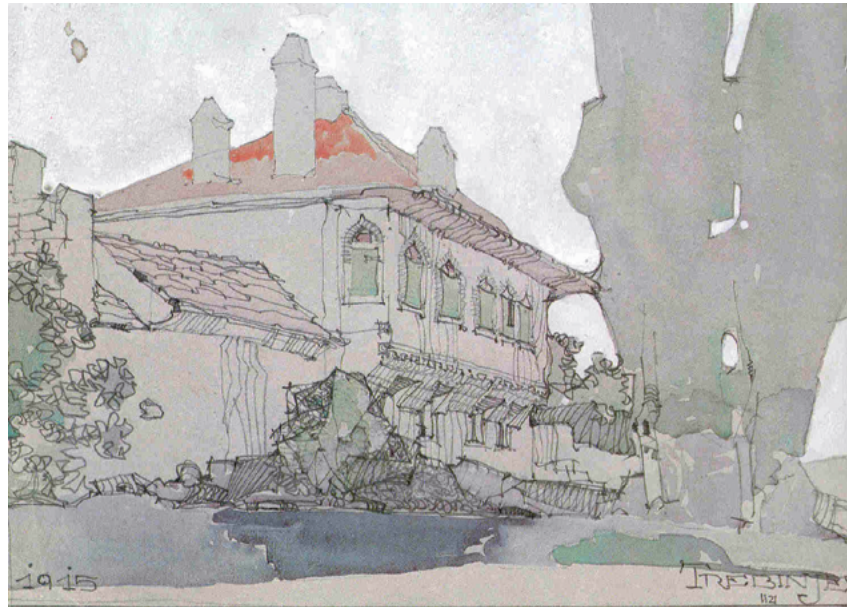
Tres autores aparentemente lejanos por la cultura de origen y lugar geográfico donde trabajan, pero unidos por el atento diseño del espacio abierto y sobre todo por la proyectación de edificios, parques y jardines en estrecha relación con el paisaje. Dos de ellos trabajan en América, Richard Neutra que se aproxima al paisaje a través de la arquitectura japonesa y Luis Barragán por medio de la tradición de la casa hispano-musulmana. El tercero, Dimitris Pikionis, trabaja en Europa, su escasa obra es paradigmática del acercamiento al paisaje por parte de los arquitectos europeos, humilde pero con una dimensión arcaica y mitológica. Las obras de estos tres arquitectos están unidas por reflexiones semejantes en la manipulación del paisaje, como modelo y material de proyecto, situándose en la delicada frontera “*en la cual la arquitectura como tal comienza a disolverse en el diseño del paisaje*”.<sup>1</sup> Son autores a partir de cuales aparecen resonancias de

---

<sup>1</sup> “*When architecture as duct begins to dissolve landscape design*”. K. Frampton, “In Search...”, op. cit., pág. 51. Kenneth Frampton lo denomina *Critical regionalism*, con un término según Solà Morales desafortunado, ya que si por un lado introduce la idea de la resistencia, de tal forma que sólo mediante una actitud crítica frente a la realidad se puede desarrollar una posición exigente para la arquitectura contemporánea, una actitud capaz de distinguirse de la cultura trivial, sometida a los mecanismos de mercado, frente a los que sólo cabe la resistencia. Pero por otro propone la idea de *regionalismo*, con la que acepta la viabilidad de una categoría que sólo se explicaría desde la antigua Edad Clásica, una cultura en la que construir, habitar y pensar eran una unidad. Es una lectura ambigua y discutible de Heidegger, lo que en el filósofo alemán es la temblorosa verificación de un mundo ya periclitado, en Frampton es una recuperación fenomenológica alejada de cualquier sentido de la crisis contemporánea. Máximo Cacciari deshace esta hipótesis releendo un texto tardío de Heidegger, en el que “*la experiencia metropolitana es una experiencia que se hace desde la deshabitación, desolación que constituye la raíz de la condición metropolitana. El habitar metropolitano es un habitar escindido, diversificado, sometido a la ausencia más*

reapropiación del sentido del lugar, de lo tectónico y de lo táctil, sobre lo estrictamente visual pero en los que ya no es posible un sistema y por tanto desde los que se entiende la realidad arquitectónica desde una estrategia policéntrica y fragmentaria.

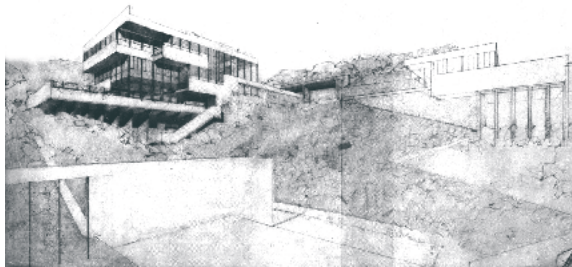
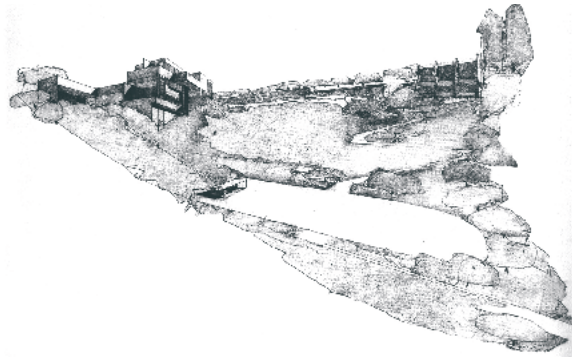
*Paisaje de casas en Trebinje, Serbia. Richard Neutra, 1915*



Richard Neutra nace en la Viena de finales del siglo XIX, estudia las obras de Hoffmann, Wagner, Loos y de los pintores Schiele, Kokoschka y Klimt. El interés de su profesor, Adolf Loos, por la cultura y el mundo americano es transmitido al joven alumno en los primeros años de formación. Su naturaleza inquieta y curiosa, las dificultades económicas y políticas, y los problemas de salud, empujan a Neutra a viajar en los primeros años de la primera posguerra, desembarcando finalmente, en el año 1923, en Nueva York.

---

*que a la presencia y donde la poesía, es decir lo vivificante y fundante, no es algo que construya nuestro entorno cotidiano global, sino que es la experiencia de la ausencia". Véase al respecto I. Solà Morales, Diferencias..., op. cit., págs. 73-74.*



Perspectivas y vista de la Lovell House o Health House, 1928

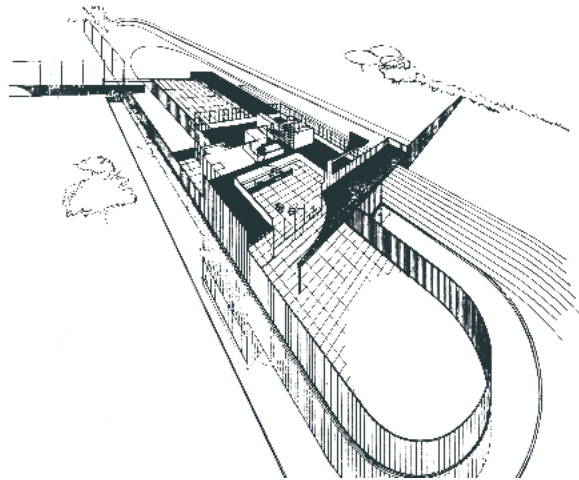
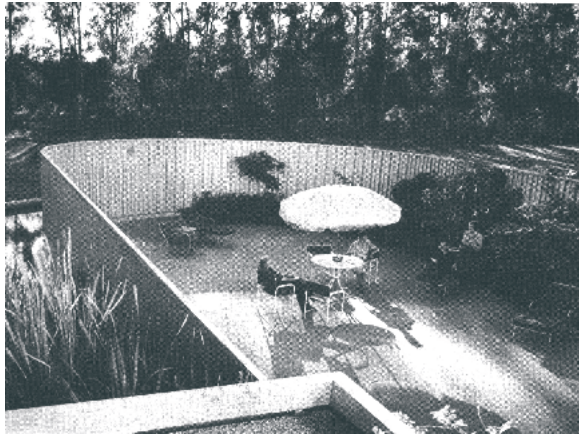
En California, donde se traslada definitivamente dos años después con su amigo Schindler, proyecta un gran número de casas unifamiliares, comenzando por la *Lovell House*, significativamente llamada *Health House*, realizada en 1928 enteramente con estructura metálica, con grandes ventanas acristaladas moduladas y planos verticales que definen libremente las fachadas. El edificio contiene tres importantes reflexiones que conducirán la futura investigación arquitectónica de Neutra: la construcción prefabricada en serie con materiales y técnicas modernas, la optimización del nivel de vida en las habitaciones privadas y el estudio de la relación entre espacio interior y paisaje.

Los primeros años treinta son de afirmación internacional de Neutra. Un largo viaje a Extremo Oriente y Europa lo llevan a dar conferencias, participar en los CIAM como delegado americano y también a enseñar en la Bauhaus. Pero es, sobre todo, el contacto con la arquitectura japonesa lo que lo fascina, con la que se siente más afín, por la relación arquitectura-paisaje. “*Los proyectistas japoneses –dice Neutra- trabajan en una atmósfera tan increíblemente diversa de mi ambiente, y al mismo tiempo tan vecina a mi sensibilidad, en el modo de tratar el espacio y la naturaleza o de enfatizarla a menudo sólo delimitando los confines*”.<sup>2</sup> Recibe las bases de la poética arquitectónica de sus casas, en las que la capacidad moderna de sobreposición de planos horizontales y verticales que delimitan el paisaje está unida al atento tratamiento de los materiales, al cuidado de los detalles y espacios interiores, en relación con los jardines de las habitaciones. Las experiencias como paisajista en su periodo alemán, colaborando en el diseño de espacios abiertos con Mendelsohn, y posteriormente en América, aportaron a Richard Neutra una particular sensibilidad y atención al proyecto de jardines, como continuación de la casa hacia el exterior y a la utilización de elementos horizontales y verticales que, derivados de la idea wrightiana, establecen la relación entre arquitectura y paisaje ideal.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> “*I progettisti giapponese lavorano in un’atmosfera tanto incredibilmente diversa dal mio ambiente, e al tempo stesso così vicina alla mia sensibilità nel modo di trattare lo spazio e la natura o di enfatizzarli spesso solo delimitandone i confini*”. R. Neutra cit. en T. S. Hines, *Richard Neutra 1892-1970*, Electa, Milano 1999.

<sup>3</sup> El mismo Neutra recuerda que “*in traditional Japanese towns, houses cluster on miserably small lots, but often a veritable gemlike fragment of the universe and an ideal landscape are skilfully caught in a miniature backyard*”. R. Neutra, *Mystery and Realities of the Site*, Morgan & Morgan, Scarsdale 1951, pág. 56.



Sternberg House, 1935

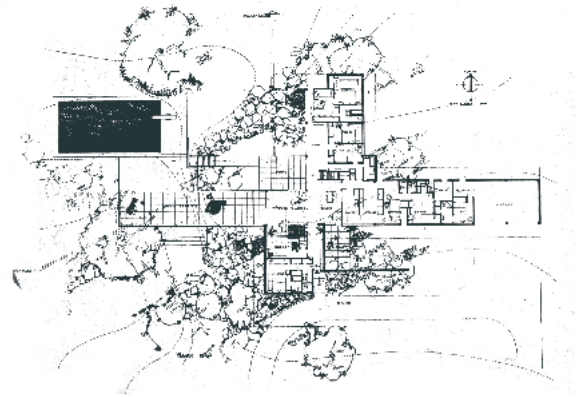
En las casas realizadas entre 1935 y 1947, “*la dimensión paisajística juega un papel dominante en la composición de la casa, cuya principal cualidad poética derivaba sobre todo de la articulación del jardín*”, subraya Frampton.<sup>4</sup> El jardín y los recorridos de acceso a las residencias, verdaderos “*tentáculos de estructura de la naturaleza que las rodea*”,<sup>5</sup> son el filtro entre artefacto y Naturaleza, delimitando la continuidad del espacio interior hacia el exterior. En la casa realizada para el director Sternberg (1935), una perspectiva axonométrica hace evidente la voluntad de proyectar la casa hacia su entorno, antropizado por medio de una gran curva que define el ámbito de pertenencia de la casa.

El paisaje, sin embargo, asume un carácter más articulado en las obras siguientes, con techos planos de hormigón y grandes vidrieras, permeables a la luz y a la mirada, buscando una relación con el horizonte y las montañas del territorio desértico, proponiéndose como síntesis de la relación entre hombre y Naturaleza, entre artefacto y paisaje. En un texto con el emblemático título de *Mystery and Realities of the Site* (1951) Neutra subraya la importancia de la condición natural del lugar, que debe ser observado y escuchado antes de intervenir, para comprender la misteriosa fascinación de las diversas realidades existentes en él y que luego la arquitectura hará emerger. El hombre, entendido como organismo viviente, que debe satisfacer de modo natural su bienestar psicosomático, llega a ser el verdadero actor protagonista de la arquitectura de Neutra, como un instrumento para recuperar la relación perdida entre hombre-Naturaleza. Las paredes y muros que definen libremente los espacios de la casa tienen como referente el espacio infinito del paisaje abierto que es, al final, un límite del espacio interno.

Describiendo la disposición de las habitaciones de la *Tremaine House* en Montecito (1948), el arquitecto hace evidente que “*el salón está separado de la Naturaleza sólo por una vidriera en toda su altura y el espacio vivido se extiende, a través del marco sutil de las puertas correderas,*

<sup>4</sup> “*the landscaped extensions of the house placed a dominant role in the composition, with the overall poetic quality deriving in large measure from the articulation of the garden*”. K. Frampton, “In Search...”, op. cit., págs. 49.

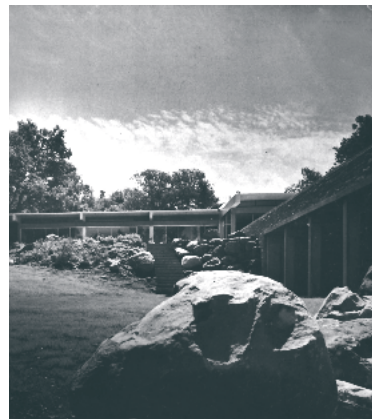
<sup>5</sup> R. Neutra, op. cit., pág. 40.



Planta de la *Tremain House*

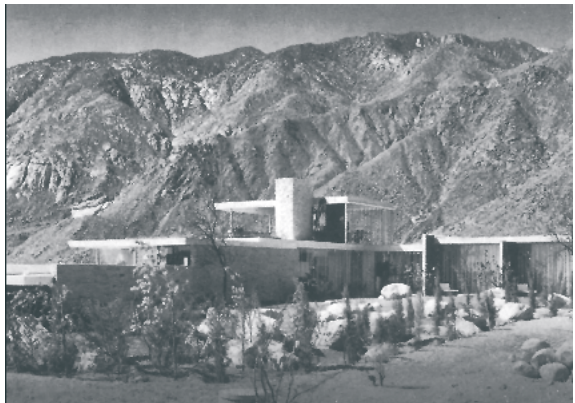
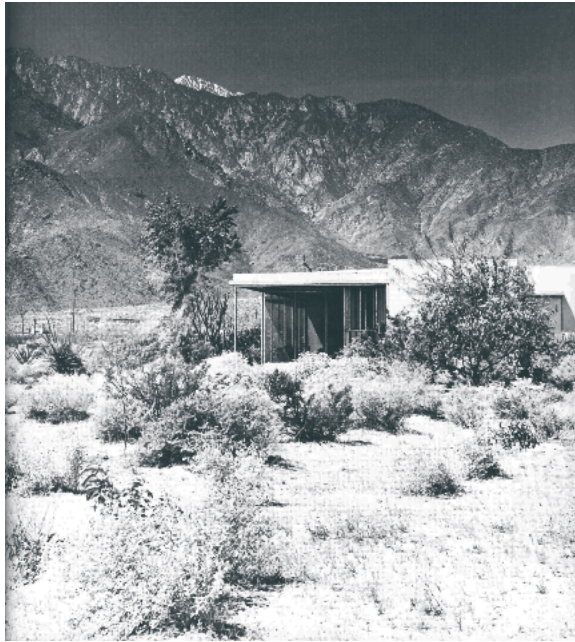
por varias millas hasta llegar al exterior y ser cerrado por la montaña. La montaña es, en verdad, el límite de clausura de este estupendo salón”.<sup>6</sup> Neutra realiza una idea de habitar óptima, tanto en la elección tecnológica como en la relación con el ambiente y el paisaje, recreando en el interior de la casa condiciones ideales, llevando al desierto paneles de aluminio, terminaciones muy bien acabadas, amplias vidrieras, transformando el ambiente en una pintura para observar desde un bellissimo interior.

Lo mismo ocurre en el caso de la *Kaufmann House* (1946), más conocida como *Desert House*. Las lamas de aluminio, regulables según la necesidad, permiten el discurrir del viento fresco, protegiendo la terraza de los rayos solares sin impedir la relación visual con el crudo paisaje que la rodea. La horizontalidad del edificio y la linealidad de su disposición planimétrica rechazan competir con las curvas naturales de las montañas de alrededor, cuya sinuosidad es subrayada de esta forma por el artificio arquitectónico. La amplia superficie de la piscina se configura como el gesto primario de apropiación de la inhóspita Naturaleza, haciendo evidente la fundación de un lugar habitable por medio de la presencia de agua.



Exterior e interior de la *Tremain House*

6 “the living room is separated from Nature only by the full height, thin framed, sliding doors of glass, the living space sweeps on through and reaches out for miles until it is closed of by the mountain. The mountain is, indeed, the “back wall” of this stupendous living room”. R. Neutra, op. cit., pág. 24.



Arriba: Miller House y Kaufmann(Desert) House

Derecha: Moore House y Tremaine House

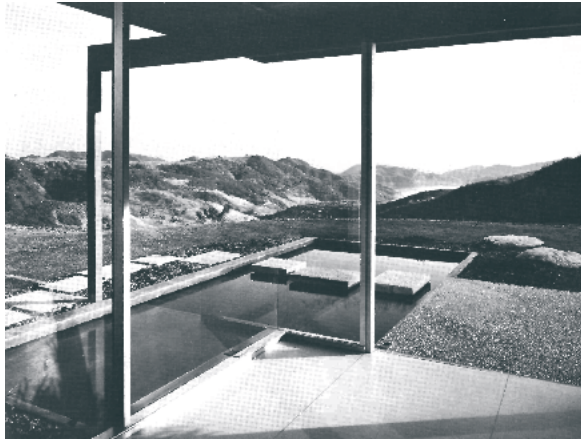


Atento estudioso de la técnica constructiva y convencido que el hombre es parte integrante de la Naturaleza, a la que continúa transformando su aspecto como a sí mismo,<sup>7</sup> Neutra subraya, en su obra y en sus escritos, la necesidad de guiar los conocimientos científicos a través de la proyectación con el fin de respetar la fisiología humana y la relación entre hombre y Naturaleza, es decir un “proyectar para sobrevivir”.<sup>8</sup> La atención al diseño de los jardines pero también a la dimensión geográfica del espacio interior, es para Richard Neutra el modo significativo de acercar hombre y paisaje, a través de la arquitectura. La atención al hombre y al valor de la arquitectura, salvaguardando la intimidad del individuo respecto del mundo exterior a través de la manipulación del binomio arquitectura-paisaje, acerca las investigaciones del proyectista austriaco a las del mexicano Luis Barragán, tanto que “Neutra sustituyó a Le Corbusier en el papel de referente principal de la arquitectura moderna para Barragán, sobre todo por la sensibilidad hacia el ambiente”.<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Parfraseando a Adolf Loos, Neutra advierte que el hombre “*very early began to modify those two important faces: nature’s and his own*” y que “*a face, whatever may be done to it and whether it be human or the face of the landscape, can be regarded in various ways. To start with, this face is a phenomenon of physiological form. And, finally, it is what one can call a physiognomic phenomenon of mental significance and content*”. R. Neutra, op. cit., págs. 9-10.

<sup>8</sup> R. Neutra, *Survival through design*, Oxford Univ. Press, New York 1969.

<sup>9</sup> “*Neutra replaced Le Corbusier as Barragán’s chief index of modern architecture, more than likely because of the latter’s more concerted environmental sensibility*”. R. Ingersoll, *In the shadows of Barragán*, Skira, Milano 2001, pág. 218.



Singleton House



Kramer House, 1953

Nacido y crecido en Guadalajara, la obra de Luis Barragán condensa una investigación fuertemente innovadora de la arquitectura moderna, en relación al paisaje y al contexto. Personaje introvertido y solitario, el arquitecto mexicano funde en sus obras los caracteres de la arquitectura tradicional mexicana, algunas notables investigaciones de artistas mexicanos contemporáneos a él (Diego Rivera, José Clemente Orozco, Jesús Reyes), de la vanguardia europea (Mathías Goeritz, Josef Albers, Piet Mondrian) y la abstracción tipológica y formal de los principios del Movimiento Moderno.

Como en Neutra, los escritos y las obras de Barragán expresan una gran atención al diseño de los jardines y de los espacios abiertos. Luis Barragán realiza una atenta investigación sobre la arquitectura en relación a las diversas escalas del paisaje. Desde las primeras casas unifamiliares realizadas para la burguesía provincial de Guadalajara hasta los edificios de viviendas y los proyectos urbanos de parques y espacios públicos en México D.F.

En su primer viaje a Europa, datado en 1925, conoce los escritos de Ferdinand Bac, del que aprecia el interés por el diseño de jardines románticos que buscan una relación íntima entre hombre y Naturaleza. En los proyectos de casas en Guadalajara aparece la influencia de la tradición constructiva mexicana, depurada por elementos compositivos abstractos y también la atmósfera romántica de los jardines realizados en Francia por Bac, a través de una dosis de surrealismo, evidente en los croquis de proyecto.<sup>10</sup>

Instalado en México D. F. en 1932, después de su segundo viaje a Europa, en el que estudia a fondo la obra de Le Corbusier, Barragán proyecta diversos edificios residenciales con el léxico y las investigaciones del Movimiento Moderno más funcionalista. Pero sobre todo es en las obras de madurez, cuando se retira del frenesí de la vida social para dedicarse a los proyectos de jardines y a su propia casa, cuando Barragán expresa por completo la síntesis entre arquitectura y paisaje, culminando en el complejo y articulado proyecto para los *Jardines del Pedregal*. Dice Barragán: “*Antes de la era de las máquinas, incluso en medio de las ciudades, la Naturaleza era*

---

<sup>10</sup> Véase P. Walker, M. Simo, “Burle Marx-Barragán-Noguchi”, en *Lotus Navigator*, nº 2, Milano 2002, págs. 4-23.



*el compañero fiel de todos... Hoy en día la situación se ha invertido. El hombre no se encuentra con la Naturaleza, ni siquiera cuando deja la ciudad para comunicarse con ella. Encerrado en su brillante automóvil, con su espíritu sellado con la marca del mundo desde el surgimiento del automóvil, él es, dentro de la Naturaleza, un cuerpo extraño. Una valla publicitaria es suficiente para sofocar la voz de la Naturaleza se convierte en un retazo de Naturaleza y el hombre en un retazo de hombre”.*<sup>11</sup>



*La puerta con reflejos metálicos, Ferdinand Bac, 1925*

La utilización de los elementos y volúmenes autónomos, reorganizados según el método del collage, caracteriza la arquitectura residencial de Barragán. La escalera, el tiro de la chimenea, los depósitos de agua, el volumen del baño se colocan en torno al diseño tipológico y emotivo del espacio abierto. En la casa de la calle Ramírez, realizada en Ciudad de México (1947-48), el edificio se cierra hacia el exterior para abrirse hacia el jardín trasero y la terraza sobre la cubierta plana. La sucesión laberíntica de las estancias, intercaladas por vestíbulos bajos, encuentra un orden en la presencia del espacio abierto, contemplado a través de una gran ventana con la carpintería del estudio en forma de cruz, de *albersiana* memoria. La abstracta abertura en el muro es un palco de relación entre interior y exterior, la Naturaleza se convierte así en imagen para observar. La dimensión reducida de cada local conduce a reconocer una identidad unitaria del complejo, cuyo sentido culmina en la terraza, definida por un alto muro que rodea el espacio haciéndolo habitable. Una estancia que recuerda el *ático Bestegui* de Le Corbusier, un muro que impide la mirada hacia la ciudad y subraya la relación abstracta y metafísica con el cielo.

Recuerda Frampton como Barragán sintetiza en sus proyectos el carácter del espacio abierto de la arquitectura mediterránea y la reinterpretación de las plazas de la tradición mexicana. “*La belleza de la arquitectura árabe* –recuerda Barragán, en 1924, a la vuelta de un viaje a Marruecos– *está en el hecho que los dos extremos se tocan: el misterio de la religión y la magia de la sensualidad*”.<sup>12</sup> Una atmósfera reproducida en los espacios públicos, como en el abstracto juego de planos de *El*

<sup>11</sup> L. Barragán cit. en K. Frampton, *Historia crítica...*, op. cit., pág. 324.

<sup>12</sup> L. Barragán cit. en A. Riggen, *Luis Barragán*, El Croquis Editorial, El Escorial 2000, pág. 38.

*Bebedero* en Las Arboledas (1959-62) que reinterpreta los caracteres planimétricos de los jardines árabes, lugares de contemplación y relación con la Naturaleza, patios en los que abstractas superficies de agua asumen valencias espaciales y sonoras, como en el “sereno, callado y solitario” patio de los Arrayanes de la *Alhambra* de Granada que “contenía lo que debe contener un jardín bien logrado: nada menos que un universo entero”.<sup>13</sup>



Dibujo de un puente en Les Colombières, Menton. Luis Barragán,

La intervención en los *Jardines del Pedregal* (1945-54), un complejo residencial a las puertas de la capital mexicana, se puede considerar quizá el proyecto más representativo y completo de la investigación del arquitecto mexicano, del que además es el promotor. Aquí es donde Luis

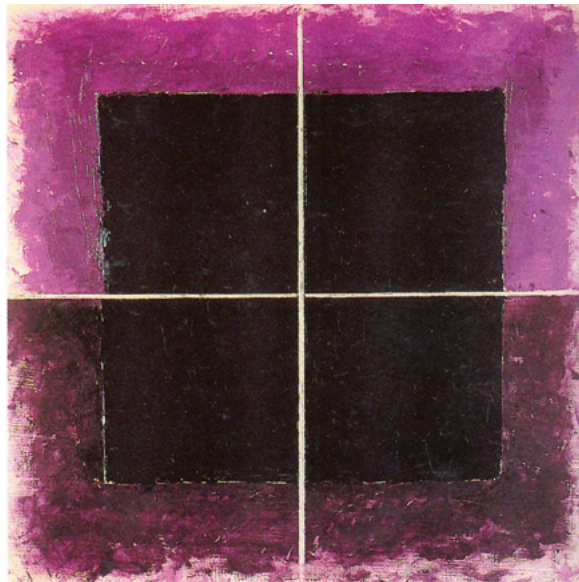
---

<sup>13</sup> L. Barragán “Discurso de aceptación del premio Pritzker”, en A. Riggen, op. cit., pág. 60.

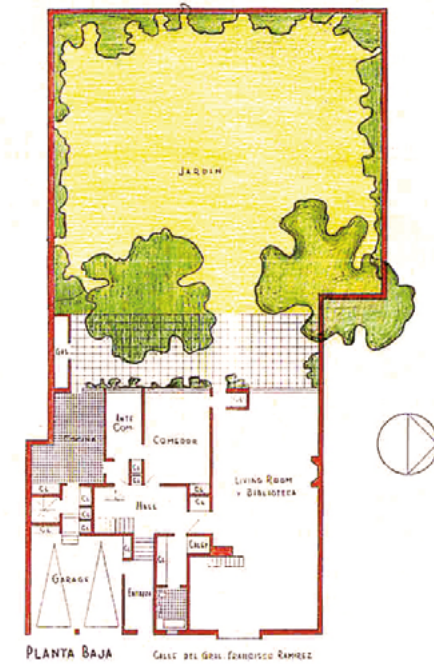
Vista del salón hacia el jardín de la casa Barragán

Planta de la casa Barragán

Cruz Blanca. Josef Albers, 1937



RESIDENCIA DEL ARQ. LUIS BARRAGAN EN LA CALLE DEL GENERAL FRANCISCO RAMIREZ NUM.14, TACUBAYA, D. F.



Barragán expresa por completo su idea de ciudad: espacios públicos abstractos, pequeñas plazas y lugares de estancia, fuentes y desniveles, los parques son el tejido conector de las residencias unifamiliares construidas alrededor del jardín. *“Hay que buscar que las casas sean jardines, y los jardines sean casas (...) La intimidad y el HOME deben subsistir en los jardines (...) dando valor a los espacios y convirtiendo la naturaleza en un verdadero HOME”*.<sup>14</sup>

<sup>14</sup> El término HOME aparece así en el texto original, se refiere a la idea de hogar que Barragán cultiva en sus primeros años de trabajo. L. Barragán, “Apuntes de Nueva York. Ideas sobre Jardines”, en A. Riggen, op. cit., pág. 15.

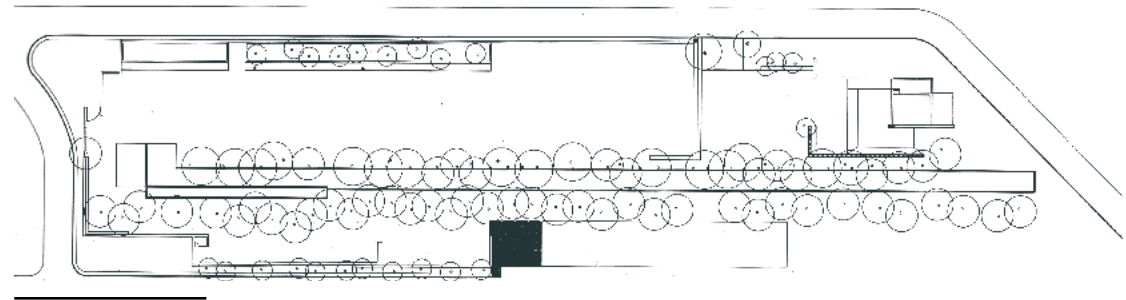


Muro en los Jardines del Pedregal

Planta de El Bebedero

Para realizar el proyecto de *El Pedregal*, en una gran lengua natural de lava que llega hasta las puertas de la ciudad, Barragán no dispone de cartografía, sino sólo de una serie de fotos aéreas. A partir de estas imágenes –y no por tanto de una canónica cartografía– es cuando inicia el largo trabajo de rediseño de una ciudad ideal. “...*me propuse, arrobado por la belleza de ese antiguo paisaje volcánico, realizar algunos jardines que humanizaran, sin destruir, tan maravillosos espectáculo. Paseando entre las grietas de lava y protegido por la sombra de imponentes murallas de roca viva, de repente descubrí, ¡Oh sorpresa encantadora!, pequeños y secretos valles verdes –los campesinos los llaman “joyitas”– rodeados y limitados por las más caprichosas, hermosas y fantásticas formaciones de piedra que había esculpido en la roca derretida el poderoso soplo de vendavales prehistóricos*”.<sup>15</sup>

La arquitectura y el espacio público nacen del suelo volcánico que se talla para crear desniveles y escaleras, taladrado para encontrar agua, modulado para generar plataformas sobre las que erigir las habitaciones. Los *Jardines del Pedregal* nacen como urbanización del espacio abierto antes incluso que como propia arquitectura, del paisaje antes que de un verdadero y propio urbanismo. Un paisaje de doble valor que refleja el propio carácter de Barragán: la búsqueda de un edén, de silencio y recogimiento por un lado, pero al mismo tiempo surrealista, misterioso. “*Nace un nuevo terreno: un terreno de belleza pura, insuperable. No se viola la Naturaleza ni se la mata. Se la ayuda, se la dirige hacia nuevos caminos. Se deja la belleza salvaje de las rocas, de las plantas, se la aumenta por medio de contrastes, por interrupciones de grandes llanos de*



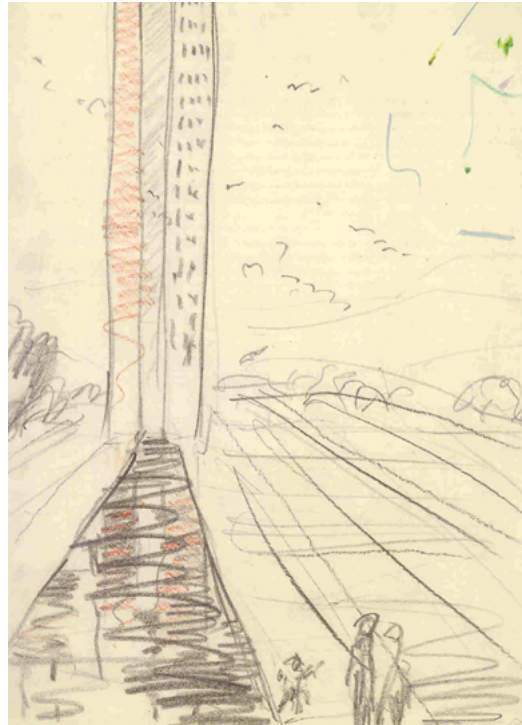
<sup>15</sup> L. Barragán, “Discurso de aceptación...”, en A. Riggen, op. cit., pág. 60.



Lava de los Jardines del Pedregal

Croquis de El Palomar

El Bebedero



*prado y muros sencillos gigantescos. Se busca la coordinación de la mano de obra humana con aquel panorama cósmico, en un sentido libre, pero lleno de profundo espíritu. Como lo hicieron los griegos en las mejores épocas del arte que hoy llamamos “clásico”. Armonía absoluta entre Naturaleza y el espíritu humano...*” dice Goeritz cuando describe *El Pedregal*.<sup>16</sup> En estos espacios aparecerán episodios pertenecientes a dos mundos, el imaginario y el real, en un paisaje creado por la arquitectura.

---

<sup>16</sup> M. Goeritz, “El Arte en El Pedregal”, en A. Riggen, op. cit., pág. 195.



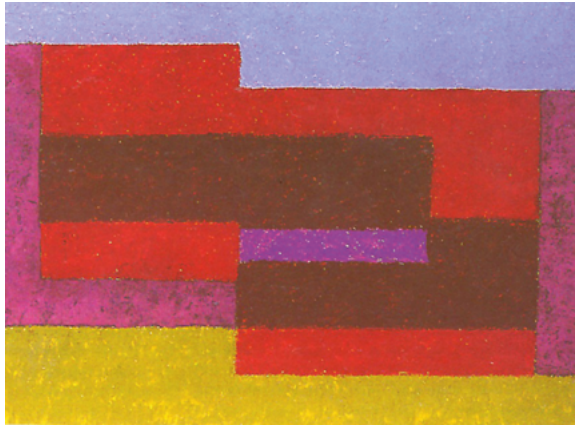
Torres Satélites, Mexico D.F., Barragán y Goeritz

Es la misma primitiva complejidad del paisaje generado por las metafísicas *Torres Satélites*, (1957-58) realizadas entre las arterias de una autovía en la Ciudad de México, en colaboración con Mathías Goeritz, autor de numerosas esculturas de *El Pedregal*. Las cinco torres de planta triangular en hormigón coloreado, se proponen como paisaje urbano en tres diferentes escalas: la metropolitana, siendo punto de referencia de la ciudad del nuevo barrio *Satélite*; a escala urbana, como secuencia de elementos imponentes percibidos desde el automóvil y a escala humana, rascacielos mudos anclados abstractamente al suelo como sobre una bandeja constituida por la plataforma inclinada sobre la que se apoyan. Tres dimensiones del paisaje reconducidas a una idea unitaria por la feliz colaboración entre pensamiento espacial-arquitectónico de Barragán y el artístico-plástico de Goeritz, entre paisaje y ciudad, entre forma y luz.

La creación de espacialidad arquitectónica ligada a la Naturaleza, el refinamiento en el uso de “nueva y sensual luz”, asume en la obra de Barragán nuevos valores espaciales.<sup>17</sup> En la *Capilla de las Capuchinas* de Tlalpan (1953-60) atravesando un patio, en el que una fuente de agua recuerda el sonido de la Naturaleza, se accede a la iglesia. La disposición asimétrica de la planta de la nave está determinada por la voluntad de conducir la mirada del fiel que reza hacia el tríptico dorado del altar diseñado por Goeritz, pero al mismo tiempo introduce una luz transversal que ilumina el crucifijo lateral. La emoción generada por el espacio nace de la coincidencia entre elección tipológica e iluminación. La combinación de dos axialidades ortogonales, la de los fieles a lo largo del eje con luz lateral y la de las capuchinas encerradas por el diafragma cuadrículado con iluminación frontal, establece la jerarquía del espacio y de la luz, en un conjunto de carácter místico, que invade toda la obra de Barragán.

---

<sup>17</sup> Tadao Ando recuerda la capacidad de manipular la luz por Barragán, “who, from his firm in the natural elements of Mexico, gave birth to a sensual and passionate light containing an abundance of hues and colours previously unknown. Stimulated by and predicated on the light left by those before him, Barragán transcended their confines and created a new light. And by this light, his name will be inscribed as a full page in the biography of those creators of such legendary light and he will remain in our memories for eternity”. T. Ando cit. en F. Zanco, *Luis Barragán. The quiet revolution*, Skira, Milano 2001, pág. 12.



A Mitta. Josef Albers, 1940



Piscina en Casa Gilardi, México D.F., 1975-77

Intrincada de un misterioso silencio oscilante entre memoria y paisaje, dice Siza que la arquitectura de Barragán “habita la soledad de las cosas perfectas: irrumpe nítida como un paisaje desfogado (...) La luz favorece el reposo, o el éxtasis. ¿Y el color? Acompaña el cambiante estado del alma. No es nunca definitivo. (...) Se intuye una segunda espontaneidad: la espontaneidad de un yo cargado de mensajes, próximos y remotos (las fotografías reproducen colores vivos y puros, estos colores los de las calles de Ciudad de México, o una ruina maya). Ninguna arquitectura de Barragán es perenne (...) A la medida de un templo que renace cíclicamente, pero de un modo diverso, esta arquitectura en continuo deterioro se reconstruye en la Memoria, se reencuentra entre las ruinas, en el lujo de un fresco milagrosamente conservado en las vísceras de la tierra, dispuesta a ser descubierta. Ninguna innovación abandona la razón antiquísima (...) Hay un nuevo encuentro de la inocencia, una conquista el estado de gracia, a fin de que la Memoria no se pierda”.<sup>18</sup>

A las experiencias de Barragán y Neutra, cuyos edificios fundados sobre la luz, sobre la secuencia y sobre el ritmo de pocos elementos esenciales, constituyen emociones en estado puro, hay que unir el trabajo de un arquitecto como Dimitris Pikionis, cuya ordenación de las colinas de la Acrópolis y del Philopappou en Atenas subrayan el reconocimiento de una narrativa topográfica experimentada por el cuerpo. Con sus experiencias se hace evidente cómo la construcción de un paisaje o su “puesta en escena” implica dimensiones múltiples del ser, comprensibles sólo desde una concepción fenomenológica en la cual, retomando a Merleau-Ponty, el sujeto es inseparable de su cuerpo y de este mundo.<sup>19</sup> Pikionis buscará un catalizador que ponga la

<sup>18</sup> “abita la solitudine delle cose perfette: irrompe nitida come un paesaggio sfuocato (...). La luce favorisce il riposo, o l'estasi. Ed il colore? Accompagna il mutevole stato dell'Anima. Non è mai definitivo. (...) Si intuisce una seconda spontaneità: la spontaneità di un io carico di messaggi, prossimi e remoti (le fotografie riproducono colori vivi e puri, questi colori li ritroviamo in una qualsiasi delle vie di Città del Messico, o in una rovina maya). Nessuna architettura di Barragán è perenne (...) Alla stregua di un tempio che rinasce ciclicamente, ma in modo diverso, questa architettura in continuo deterioramento si ricostruisce nella Memoria; si ritrova tra le rovine, nel lusso di un affresco miracolosamente conservato nelle viscere della terra, disposta ad essere riscoperta. Nessuna innovazione abbandona la ragione antichissima (...) Vi è un nuovo incontro dell'innocenza, una conquista dello stato di Grazia, affinché la Memoria non si perda”. A. Siza, “Barragán”, en VV.AA., Luis Barragán. 1902-1988, Logos Impex, Modena 1996, pág. 11.

<sup>19</sup> Cfr. Chatzinikolau, N., “Pikionis, l'arte e lo “spirito” dell'epoca”, en *Controspazio*, nº 5, Bari 1991.

creación contemporánea en armonía con la idea de Naturaleza y lo encontrará en los conceptos de tradición y paisaje. Su texto más lírico y conocido *A sentimental topography* termina con esta frase: “no existe nada aislado, todo es parte de una universal armonía. Todas las cosas están compenetradas; todas están afectadas y cambian una con la otra. No podemos aprehender una cosa sin la ayuda de otra cosa más”.<sup>20</sup>

El tiempo de Pikionis es un tiempo en el que tienen lugar profundas modificaciones en un territorio adormecido por siglos. El arquitecto griego percibe como, el desarraigo progresivo de los mitos helénicos del cuerpo vivo de las costumbres populares y el paralelo despedazarse de las cadenas de la tradición, conducirán a la crisis de un paisaje entendido como unidad, como identidad. Pikionis es consciente que la ciudad y su sociedad en general, al destruir los lugares del misterio, se condenará a una pérdida del alma. Después de un sueño que ha durado siglos, Pikionis quiere restablecer una moderna armonía al lugar en el que el propio concepto de armonía tuvo su origen, sin embargo, en el transcurso de pocos años, sólo quedan a su disposición, un puñado



Pavimento en la ordenación de la Acrópolis. Dimitris Pikionis

---

<sup>20</sup> “nothing exists on its own; everything is part of a total harmony. All things are interconnected; for they are all affected and changed by each other. We can apprehend one thing only through the intermediary of everything else”. D. Pikionis, “A sentimental topography”, en VV.AA., *Dimitris Pikionis, Architect 1887-1968. A sentimental topography*, Architectural Association, London 1989, pág. 69. Este artículo publicado por primera vez, en 1935, en la revista *Tri mati* (El Tercer Ojo) de Atenas es una verdadera y poética declaración fenomenológica de intenciones. Comienza así: “Caminando sobre esta tierra, nuestro corazón goza de la joya primaria que probamos de niños moviéndonos en el espacio de lo creado: la alegría de aquel alternarse de rotura y recomposición del equilibrio que es el caminar (...) nuestro espíritu se alegra de encontrar infinitas combinaciones de las tres dimensiones del Espacio, que varían a cada paso y que también el paso de una nube en alto en el cielo basta para cambiar (...) este sendero es inconmensurablemente superior a cualquier vial de una metrópoli: porque en cada pliegue suyo, en cada curva, en cada imperceptible cambio de perspectiva que se presenta, nos enseña la divina consistencia de lo particular, vinculado a la armonía del Todo. Estudiamos con cuidado el espíritu que emana de los lugares. Aquí el suelo es duro, pétreo y el terreno es seco; allí la tierra es llana y surgen fuentes en medio de los musgos. Aquí las brizas, la altitud y la conformación del suelo nos anuncia la cercanía del mar (...) Aquí están las fuerzas naturales, la geometría de la tierra, la cualidad de la luz y del aire (...) Misteriosos y penetrantes perfumes se aprisionan aquí, casi en la tierra misma... Aquí una escarpada que te provoca miedo, y una caverna en la cual residen espíritus misteriosos, potencias sobrenaturales: lugares de culto antiquísimo, venerables... De frente a la Tierra y a esta imagen cuya primordial que perdura en el tiempo, el alma es persuadida por una sacudida mística (...) La luz ha plasmado este mundo; la luz lo conserva y la rinde fértil. Y es siempre la luz la que lo hace visible a nuestros ojos materiales, a fin que ilumine nuestro espíritu (...) La Luz alegra el espíritu, con su infinito mundo de Formas y de Colores...”. D. Pikionis, “A sentimental...”, op. cit., págs. 68-69.



de paisajes de ruinas, fragmentos de vistas, recuerdos de miradas. Por eso las arquitecturas de Pikionis son abiertamente símbolos, intentan recordar los valores perdidos y demostrar en la práctica, a través del uso de materiales modernos y de nuevas formas, que no es inevitable su pérdida y, como los eternos significados, pueden transmitirse a nuevas formas, que es posible la supervivencia atávica de estilos en una corriente única e indivisible de formas con raíces comunes en un lenguaje plástico casi universal, más allá de la tipología y de la morfología de una época concreta, por ello, ninguna imitación superficial y externa de las formas históricas es capaz de sustituir “su esencia más íntima” .<sup>21</sup>

Grecia y Atenas significan evocar los mitos que han contribuido a hacer de un paisaje pedregoso, de construcciones modestas, el lugar más importante de la cultura. Pero la Grecia en la que vivía Pikionis, era incapaz de renovar sus mitos, se consumaba en la agonía de una realidad inexorable: las piedras eran sólo guijarros o detritos y los montes, modestas alturas de un paisaje mediterráneo más. El trabajo de Pikionis se opuso a ese proceso destructivo con una fuerza análoga a la empleada en la lucha contra el destino de los héroes de su tierra, su obra solitaria de reconstrucción del mito no se identifica con un consolador retorno a un pasado, imposible de renovar más. Los fundamentos, las formas arquetípicas, las reglas escondidas que transfiguran su arquitectura en narración constituyen el centro de su investigación. Su mirada traspasa, secciona y observa los paisajes tan cerca, que cada piedra, cada árbol, cada terrón completan la composición de la que sus proyectos forman parte. Su método se transforma en una obra que busca reconfigurar el horizonte físico y cultural de su país. Las relaciones, las conexiones, las asociaciones, los recorridos son los que le interesan. No las emergencias aisladas sino sobre todo los vacíos y las superficies, surcados por un haz de relaciones capaz de hacer mutar la Naturaleza y las dimensiones de los objetos que contienen, ya sean lastras de piedra o pórticos, hasta hacer permeable cada cosa y el espacio entre las cosas de un *pathos* difuso.<sup>22</sup>

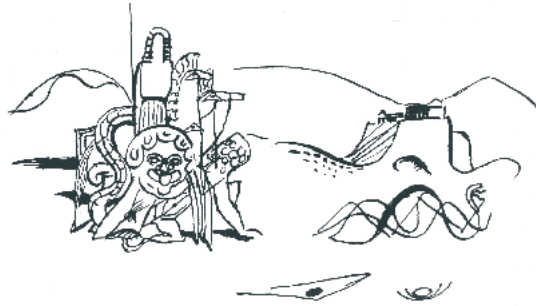


Dibujo de la serie *Attica*, Dimitris Pikionis, 1940-50

---

<sup>21</sup> Cfr. A. Ferlenga, *Dimitris Pikionis. 1887-1968*, Electa, Milano 1999, págs 16-19.

<sup>22</sup> Cfr. A. Ferlenga, “Recinti della visione”, en *Casabella*, nº 638, Milano 1996, págs. 52-69.



El paisaje ático está habitado por sus mitos: Atenea con su lanza, la cabeza de Gorgona, un caballo. La serpiente –simbolizando el nacimiento de la tierra y la renovación eterna– se presenta como la transfiguración de Erichthonios, hijo de Atenea, y también en forma del perfil de las montañas. Dibujos de la serie *Attica*, Dimitris Pikionis, 1940-50



Paisaje pintado por Dimitris Pikionis

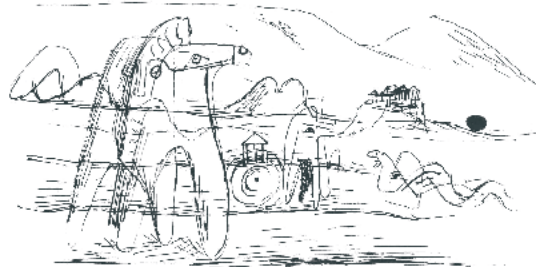
Contexto significa para Pikionis un conjunto de presencias que rodean al lugar de la intervención, los elementos naturales antes que nada y los signos aceptables de las transformaciones pero también los ecos de historias antiguas y recientes. Interpreta y describe el paisaje ático con técnica impresionista, en sus primeros bocetos aparecen sugerencias diversas: las imágenes de la infancia, esqueletos de barcos, guerreros, etc., imágenes comunes a nuestra cultura. Pikionis no inventa sino que recoloca y relea. Usa los elementos y las prácticas constructivas de lo vernáculo, repone sobre el terreno las piedras de la ciudad destruida. Introduce en sus construcciones impresiones de Oriente, recordando quizás las palabras de Spengler sobre el templo chino: “...un todo en el cual las colinas y los cursos de agua, los árboles y las flores y las piedras talladas y dispuestas de cierto modo son tan importantes como las puertas, los muros, los puentes y las habitaciones”.<sup>23</sup>

Al igual que algunos pintores modernos como Cézanne, Klee y De Chirico, Pikionis no rechazó nunca la tradición. En 1921 al regresar de París declara: “Cézanne me ha llevado lejos de los ideales de Occidente: Oriente y Bizancio me revelaron que la creación de una lengua simbólica, abstraída de la Naturaleza y de la materia de la mimesis, es el único camino espiritualmente digno para transmitir nuestros sentimientos sobre la vida”.<sup>24</sup> Como en el mito de Heracles en la encrucijada con forma de Y, monograma del mito, las vías que se le abrían al arquitecto griego no eran dos, sino tres. Con la corriente moderna que Pikionis había conocido en París, se pone de manifiesto una tercera dimensión audaz para la época en la que Grecia intentaba encontrar su lugar en el mundo occidental. “Cuerpo de Grecia por siempre, pero más hacia Oriente más hacia la venerable costumbre de Asia”, repetirá en 1950 para enfatizar la faceta espiritual del arte griego. No obstante, también le reconoce al Movimiento Moderno; es decir, a los fundamentos

<sup>23</sup> “...un tutto nel quale le colline e i corsi d’acqua, gli alberi e i fiori e le pietre tagliate e disposte in un certo modo sono importanti quanto i eorte, le mura, i ponti e le abitazioni”. Spengler cit. en A. Ferlenga, “Recinti...”, op. cit., pág. 54.

<sup>24</sup> “my self-training in the technique of Cézanne led me away from the ideals of the Western world. The East and Byzantium revealed to me that the creation of a symbolic idiom abstracted from nature and from the material of mimesis is the only valid and spiritually worthwhile way to convey our feelings about life”. D. Pikionis, “Autobiographical notes”, en VV.AA., *Dimitris Pikionis, Architect...*, op. cit., pág. 35.

racionales que “el racionalismo del ‘nuevo Arte’ es más apropiado que cualquier sentimentalismo convencional para explicar el racionalismo inconsciente que encontramos en la tradición, e incluso, para afrontar el aspecto estético de los problemas que causan su espiritualidad y sus estímulos intuitivos, los cuales, quizá desde un contraste interior, están sin duda latentes en ella”.<sup>25</sup> Durante el IV CIAM celebrado en Atenas, Pikionis formula oficialmente sus dudas sobre el nuevo movimiento en arquitectura. Afirma que la dimensión universal de la arquitectura moderna se ha de compaginar con el espíritu de la nacionalidad para satisfacer la necesidad de “poesía de la vida cotidiana”. Observa además que cualquier fijación dogmática actúa restrictivamente sobre la concepción del Arte. En el mismo congreso, Le Corbusier propone el uso de superficies de cristal y la climatización interior completa de los edificios. En contraste total, Pikionis considera los dogmas de las propuestas mecanicistas contemporáneas sólo como una justificación de carencias psíquicas, llegando a la conclusión de que “hay que considerar con más prudencia las soluciones que nos ofrece Occidente”.<sup>26</sup>



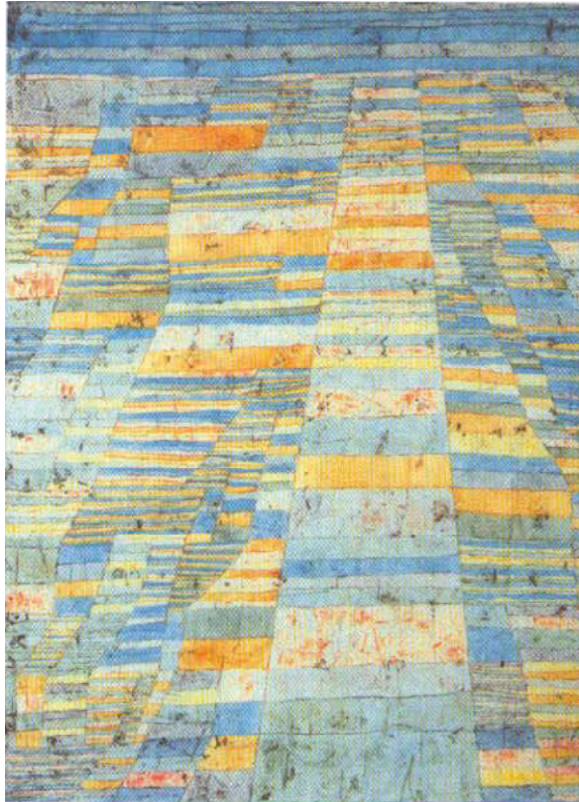
Planta de la Acrópolis y dibujos de la serie *Attica*

El paisaje, que Pikionis amaba y que irremediamente se iba degradando poco a poco, es reinterpretado en los dibujos de la serie *Ática* que realizó en la década de los cuarenta, poco antes de la reordenación de la Acrópolis.<sup>27</sup> Las asociaciones que buscaba instaurar entre arquitectura y paisaje le sirven para desenredarse de la confusión del presente; por esto deben excluir más que comprender, unir lugares y edificios situados a distancia y evitando otros. En el dibujo, de un paisaje de casas dispersas y de vegetación escasa alrededor de una Acrópolis atávica, así como en la reconstrucción de los símbolos, queda claro el intento de restitución de un aspecto sagrado del lugar, de su indestructible vínculo con una vertiente abandonada de la antigüedad: la actitud oscura, metafísica, del mundo antiguo, que no sólo era Razón pura.

<sup>25</sup> P. Mantzaiaras, “Pikionis: ¿Modernidad arcaica?”, en *Quaderns d’Arquitectura i Urbanisme*, nº 190, Barcelona 1991, pág. 102.

<sup>26</sup> D. Pikionis cit. en P. Mantzaiaras, op. cit.

<sup>27</sup> Cfr. J. van Geest, “Una interpretación del Ática: los dibujos de Pikionis”, en *Quaderns d’Arquitectura i Urbanisme*, nº 190, Barcelona 1991, págs. 80-83.



Carreteras principales y carreteras secundarias del Nilo.  
Paul Klee, 1929

Desde 1951 hasta 1957 trabajará en las obras de la Acrópolis y la colina de Philopappou; un intento, afortunadamente conseguido, de conformar con la imaginación desatada e “irracional” los vínculos de la memoria colectiva y el mundo antiguo. El resultado es una unidad conquistada piedra a piedra que no se puede contar en el proceso lógico de una descripción, sino de forma fragmentaria. El acabado incierto del sendero, el abrazo del cuerpo y el escalón, las líneas de los torrentes de piedra que circulan entre los olivos y los pinos convergiendo y divergiendo “*están, a pesar de su presencia fragmentaria, más cerca del universo*” como mantenía Schegel.<sup>28</sup>

La ordenación del área arqueológica en torno a la Acrópolis y a la colina de Philopappou formaba parte de un plan general de mejoras del área central de la capital, en él se incluían disposiciones para comunicar este terreno con el ágora romana y el Kerameikos, dentro de las cuales se decidió poner orden al terreno arqueológico que rodeaba a la Acrópolis de Atenas. El motivo principal que llevó a Karamanlis a llevar a cabo este proyecto fue el abandono total que presentaba la mayor parte del área que rodeaba la Acrópolis. Los intentos anteriores habían resultado muy poco satisfactorios, ya fuera por errores de concepción o de ejecución, llegando a ser más perjudiciales que otra cosa. La tarea encargada a Pikionis consistió en proyectar y dirigir la reestructuración de toda el área que rodea la Acrópolis, la colina de las Musas (conocida como la colina de Philopappou) y la colina de las Ninfas (la colina del Observatorio). El proyecto incluía un pabellón contiguo a la pequeña iglesia de San Dimitris Loumbardiaris, la mejora de la casa del párroco y de la propia iglesia.

Los bocetos preparatorios de los caminos podrían considerarse como dibujos paisajísticos autónomos. En general, se supone que el espectador no está colocado en la prolongación del camino sino a un lado, a menudo el camino se halla en el borde inferior del papel, acentuándose así el paisaje que se extiende al otro lado.<sup>29</sup> El paisaje se presenta como un alzado sobre la superficie

---

<sup>28</sup> P. Mantzaiaras, op. cit., pág. 102.

<sup>29</sup> Metiéndose el mismo en el lugar del observador, el arquitecto compone unas “imágenes” que buscan producir un efecto de equilibrio y de armonía. Estas imágenes son encerradas en “haces ópticos” a menudo unidos a fugas perspectivas. La limitación del campo visual puede hacerse por medio del verde a los bordes del empedrado, por grupos rocosos que

plana del papel: una porción de Naturaleza en pie. Cada uno de los dibujos de los senderos de Pikionis podría unirse hasta formar una larga tira que, de vez en cuando, aparece más detallada, justo donde el paisaje es atravesado por el sendero. Esta franja formaría un aspecto del paisaje desplegado en el espacio y en el tiempo. Pikionis imaginaba los senderos como una corriente desde la cual se pueden disfrutar numerosos panoramas de un mismo paisaje. La altura del papel siempre permanece igual: el dibujo se despliega sólo en anchura, recordando los rollos de pinturas clásicas orientales de paisajes o la romana *Tabula Peutingeriana* o *Itinerarium pictum*.

La disposición de las losas en los senderos señala “pistas” laterales que indican diferentes lugares y direcciones. Su colocación se podría comparar con el cuadro de Paul Klee *Carreteras principales y carreteras secundarias del Nilo* (1929) inspirado en una visita que realizó el artista a Egipto. Como ocurre frecuentemente en su obra, el cuadro hace alusión a un mapa, las principales líneas verticales son atravesadas por líneas laterales más numerosas, abarcando planos de diferentes tamaños. Los colores de los planos dan una sensación de desgaste y los trazos, determinados por una estructura subyacente separada, son visibles a través de la capa superior. Este tipo de trazos recuerdan la secuela de una vista aérea; los modelos repetidos de las huellas arqueológicas que se distinguen de las divisiones más recientes de la tierra.



Dibujo de la serie *Attica*, Dimitris Pikionis, 1940-50



Croquis de vistas para la ordenación de las colinas de la Acrópolis

Paul Klee tuvo una vivencia en Egipto parecida a la que experimentó Pikionis en su serie *Ática*; un paisaje que refleja “una historia de miles de años (...) como si el paisaje hubiera desempeñado en la historia una parte tan importante como el hombre”.<sup>30</sup> Un tema típico del arte moderno, el espacio y el tiempo, era visualizado por Klee entre otras cosas, como un entramado de historia y espacio. Klee dio forma gráfica a esta actitud de la pintura moderna. Pikionis iba a dar forma a una actitud semejante pero con otros medios. Las diferentes losas erosionadas usadas evocan

---

flanquean la vía, o de construcciones aisladas, como por ejemplo exedras o asientos colocados en número limitado y sometidas a una jerarquía que tiene la Acrópolis como punto de referencia principal. Cfr. Y. Economaki-Brunner, “Dimitris Pikionis: la trasformazione di un sito”, en *Casabella*, nº 585, Milano 1991, págs. 56-59.

<sup>30</sup> J. van Geest, op. cit., pág. 80.



Canal de recogida de agua en la *Colina de las Musas*



*Mirador del Anderon* en el camino de Philopappou

las ruinas recicladas de una cultura más antigua, como vestigios que han permanecido. Cada piedra ha sido colocada de nuevo, pero sigue evocando la imagen de unas ruinas, como si alguna vez aquellas piedras hubieran estado estructuradas según un modelo ideal y perfecto parecen demostrar la afirmación de Jean Cocteau que sólo la buena arquitectura produce hermosas ruinas, ahora convertidas en caminos.

El paisaje representa para Pikionis una especie de material obligado en el proyecto, y en su búsqueda de necesidad de arquitectura “adecuar el trabajo a las rítmicas del paisaje” se convierte en la primera tarea del arquitecto. Es sólo poniéndose en consonancia con el ritmo de la Naturaleza como las formas arquitectónicas pueden alcanzar su razón de ser; como consecuencia, es necesaria la individualización de una métrica que permita alcanzar esta sintonía dando certeza a la obra de que se convierta en el objetivo constante que condiciona todo el recorrido proyectual. La vía de la Acrópolis, su obra maestra, parece grabada directamente en la roca y habla de lo que desaparece y de las posibilidades que aún le quedan. Insinúa el silencio allá donde es todavía posible hacerlo, para atrapar un pedazo de cielo, una ruina o un monte entre las miserias de la realidad. El camino de la Acrópolis sirve casi exclusivamente como acceso a la Roca Sagrada. Los puntos de partida de los caminos que llevan al Areópago y al Odeón de Herodes Ático se sitúan al principio y al final. Por contraste, la intervención en Philopappou tiene unos objetivos más amplios: permite la exploración del entorno inmediato natural e histórico, y ofrece vistas panorámicas de las colinas, de manera que su relación con la ciudad y con el paisaje se revela como un conjunto.

La intención de Pikionis era eliminar del emplazamiento arqueológico de la Acrópolis todas aquellas funciones que, si bien eran necesarias para su integración en la vida de la ciudad moderna, podían tener un efecto adverso sobre su carácter principal que determina la distribución de los lugares panorámicos. La Acrópolis es un punto de referencia principal que determina la distribución de los lugares panorámicos (parador de Loumbardiaris, Anderon), mientras que las funciones secundarias, que implican una visita al emplazamiento arqueológico, quedan concentradas en el camino opuesto.

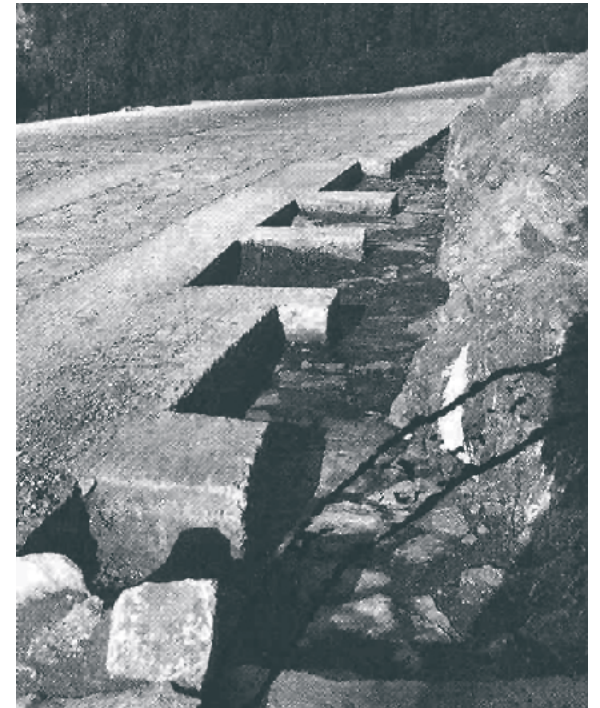
La sucesión y la combinación de los diversos horizontes visuales responde a una forma más general de escenografía que permite que el visitante descubra el lugar de manera gradual. Esta escenografía compone rutas individuales que tienen un carácter introvertido, es decir, con un horizonte visual limitado; o bien extrovertido, con aberturas visuales y vistas lejanas, o bien orientado, con el eje de la carretera apuntando a conjuntos visuales específicos. Una gran parte de la ascensión hacia la Acrópolis está pavimentada, y como los dos primeros tramos de la carretera del Philopappou ambas tienen un horizonte visual restringido. Estos tramos introvertidos de la carretera actúan como “zonas neutras”, una manera refinada de sugestión psicológica, donde a la concentración y a la tensión de la expectación siguen las sorpresas de las aberturas visuales, como la vista ilimitada desde el tercer tramo de la carretera del Philopappou que permite que la mirada del visitante llegue hasta el mar con el fondo de las islas del golfo Argosarónico, cuando hasta entonces su atención había estado concentrada en el entorno inmediato.

Con el mar al fondo, la vista de la ciudad desde el Philopappou se presenta con la cualidad de una vista aérea: distante, estática, sin gente o sin rastros de una ciudad viva. Aunque el arquitecto no hubiera manifestado la influencia de su amigo Giorgio de Chirico, aparecería sin duda valiosa la realidad metafísica que, al mediodía, la luz del Ática derrama sobre los mármoles blancos y estriados. El tiempo parece que se ha detenido. De la misma manera inesperada, la puerta Beule y los Propileos aparecen de repente ante el visitante de la Acrópolis un poco antes de la curva final. El horizonte de la carretera ligeramente ascendente ha estado limitado durante todo el camino por el pavimento, mientras que la roca de la Acrópolis se ha mantenido “escondida” detrás de la pendiente plantada a la derecha de la ascensión. En la colina Philopappou no se necesita el ojo de un especialista para reconocer a lo lejos el famoso perfil de la Acrópolis. La simple imagen de unas ruinas, como en el jardín inglés, ha sido incorporada por Pikionis al trazado continuo del sendero. Pero, a diferencia de lo que ocurre en el jardín inglés el sendero va descubriendo diferentes vistas y permaneciendo visualmente neutro, en la obra de Pikionis éste no deja de ofrecernos una imagen cambiante situada directamente ante los ojos del caminante. No existe jerarquía alguna en el proyecto de Pikionis. No la hallamos en la relación cerca-lejos, ni entre lo trivial y lo excelso, ni entre los medios y el fin. El proyecto se manifiesta basado en el principio de la observación en movimiento o dicho de otra manera, activa la interminable interacción con las dimensiones que se encuentran a cada paso.



Los caminos y recorridos tienen incrustaciones decorativas que indican puntos de vista o lugares para el reposo

Pikionis construye, con lo que tiene a su disposición, pequeños recintos. Imagina en cada espacio dejado libre un reflejo del paisaje que le es querido y lo hace evidente; recoloca cada piedra, cada arbusto, cada árbol en un conjunto de relaciones que amplifican el sentido. Recorre a pequeña escala los mismos mecanismos con los cuales los mitos antiguos habían transfigurado un territorio en un fondo común. Piedra y cemento, unidad y fragmento conviven en un paisaje antiguo y moderno al mismo tiempo. Un paisaje que parece compuesto por letras, frases, cuentos impresos en la tierra, que en las grafías de cada tiempo y cada lugar hablan de lo que se ha perdido y de lo que permanece. El paisaje perdido se recompone, como por encanto, fragmento por fragmento, a lo largo de la subida al monumento del Philopappou o a la Acrópolis. Si la realidad está en contra







Camino de Philopappou

de él, Pikionis pone a su favor la ilusión y la memoria. Uniendo a distancia, mediante oportunos dispositivos visuales, lugares separados para siempre, recrea la impresión de un paisaje todavía unitario, al menos en el lugar de la Acrópolis en el cual más penosas eran las heridas. Las figuras que componen el fondo no aparecen individualizadas como en tantos dibujos o cuadros del arquitecto sino fundidas entre sí, sujetas a aquella “modulación” de la cual hablaba Cézanne y ordenadas como en los cuadros de Klee.

En un paisaje arcaico, señalan Tzonis y Lefaivre, *“Pikionis libera una obra de arquitectura del exhibicionismo tecnológico y de la presunción compositiva (típicos de la arquitectura habitual de los años cincuenta), con un objeto completamente desnudo y casi inmaterial, una ordenación de ‘lugares especialmente hechos para la ocasión’, que se despliegan alrededor de la colina favoreciendo la contemplación solitaria, la discusión íntima, el pequeño grupo, la vasta asamblea... Para trenzar esta extraordinaria sucesión de nichos, paisajes y situaciones, Pikionis identifica los componentes adecuados en los espacios vividos de la arquitectura popular, si bien en este proyecto el contacto con lo regional no está hecho de tierna emoción. En una actitud completamente diferente, estos contenedores de sucesos concretos se estudian con frío y empírico método, tal como se documentaría un arqueólogo. Tampoco su selección y emplazamiento se hacen para provocar una fácil emoción superficial. Son plataformas para ser utilizadas en un sentido cotidiano, pero a la vez poseen aquello que, en el contexto de la arquitectura contemporánea, la vida diaria no posee. La investigación de la cultura local es la condición para alcanzar lo concreto y lo real, y para rehumanizar la arquitectura”*.<sup>31</sup>

Ponerse en una relación correcta con el paisaje significa para Pikionis transferir a la obra parte de la armonía del universo, poner la creatividad personal y el conocimiento que convergen en el proyecto fuera de toda arbitrariedad y al servicio de aquel objetivo. *“¿Qué secreto del Tiempo conecta este momento con el secreto del Espacio? ¿Qué elementos irreconciliables une? Observa y verás que todo es un busto con dos caras, es antítesis de opuestos... De frente a un misterio*

---

<sup>31</sup> Tzonis y Lefaivre cit. en K. Frampton, *Historia Crítica...*, op. cit., págs. 330 y 331.

*tan grande, el alma no necesita explicación: Cuanto la naturaleza intensifica su misterio, el alma sufre y en el abismo de este sufrimiento está el conocimiento...*<sup>32</sup> Conseguir la homogeneidad de ritmo entre obra y Naturaleza implica sufrimiento y fortuna, pero sobre todo observación continua y medida, que vendrá deducida directamente de los fenómenos naturales. Rítmica es la cantinela que acompaña a la poesía, a las fábulas, rítmica es la narración del mito, Pícionis conoce bien las implicaciones geográficas y sabe como cuentan en la construcción de las imágenes de los lugares y como la red constituida por su presencia, transferida en las tradiciones populares, las había preservado a lo largo del territorio griego. En la confrontación secular entre mito y paisaje estudió los pasajes a través de los cuales, el temor o el respeto del pueblo en los enfrentamientos de los dioses de la propia tierra se han ido transformado en técnicas o costumbres que han regulado cada manifestación de la relación entre hombre y contexto en el cual vive.

El paisaje de Pícionis no es el paisaje clásico idealizado, el paisaje teatral del período posrenacentista, es otro tipo de paisaje: el del diálogo, de la luz efímera, de la multiplicidad de las formas del humanismo, de la amistad, de la nostalgia. Un paisaje que glorifica la tierra. Pícionis en el paisaje vaga, lo pinta, lo celebra, lo diseña, lo defiende, lo imagina...<sup>33</sup> Los verdaderos protagonistas de sus paisajes son el vacío y el silencio, y al tratarlos Pícionis demuestra una vez más como la adquirida familiaridad con conceptos cercanos a la cultura oriental están unidos esencialmente a la solución de problemas que sabe no puede afrontar con el saber tradicional del oficio. *“La obra de arte es un paisaje que alcanza el máximo de belleza cuando se mira desde un cierto punto de vista”* decía Ortega y Gasset.<sup>34</sup> Pícionis en torno a la principal obra de arte de todos los tiempos, el Partenón, coloca un paisaje hecho de la sucesión de puntos de vista que en la Acrópolis tienen su objetivo final.



---

<sup>32</sup> *“Through the agency of this particular hour the mystery of this becomes one with the mystery of space. What irreconcilable elements have merged together here? Wherever one turns, one may see the double-headed hermae of antithesis. Faced with a mystery of this magnitude, the soul no longer needs an explanation, for in the deepening of nature’s mystery, the soul undergoes a process, an experience, a ‘passion’ in the depths of which lies understanding”.* D. Pícionis, *“A sentimental...”*, op. cit., pág. 69.

<sup>33</sup> Cfr. Y. Simeoforidis, *“Un’opera di Pícionis nel contesto”*, en *Lotus International*, nº 72, Milano 1992, págs. 20-21.

<sup>34</sup> Ortega y Gasset cit. en A. Ferlenga, *“Dimitris...”*, op. cit., pág. 18.

Formas y figuras que se van haciendo y que remiten a la máxima de Heráclito del “todo fluye”. El trabajo de Pikionis se entiende como una conformación nueva y natural, una concepción estructural que, sin embargo, busca perderse bajo la sombra del Partenón, es una subordinación anónima, consciente y total a la creación espiritual absoluta. La reordenación de los alrededores de la Acrópolis ha utilizado el paisaje como componente y se ha convertido en un ingrediente inseparable del mismo paisaje. El arquitecto permaneció fiel a las obligaciones que él mismo impuso al artista: “*integrar su obra en la cadencia del paisaje*” y “*someterla a los requisitos sagrados de la vida que la rodea*”. La idea del paisaje como material de proyecto se podría resumir de forma lírica en unas palabras del propio Pikionis:



Detalle de pavimentación de caminos

*“...Me agacho y recojo una piedra. La acaricio con la mirada, con los dedos. Es un trozo de piedra caliza. El fuego forjó su forma divina, el agua la esculpió y la dotó de su fino revestimiento de arcilla, con manchas alternas de blanco y amarillo rojizo ferruginoso. Le doy vueltas entre mis manos. Estudio la armonía de sus contornos. Me deleita la manera en que los entrantes y salientes, la luz y la sombra se equilibran en su superficie. (...) Te siento crecer, expandirse en mi imaginación. Tus superficies laterales se convierten en laderas de colina, en crestas, en nobles precipicios. Tus huecos se convierten en grutas, de cuyas grietas fluyen hilillos de agua (...) Piedra, tú compones los contornos del paisaje. Tú eres el paisaje. Tú eres el Templo destinado a coronar los empinados peñascos de nuestra propia Acrópolis”.*<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> “*I stoop and pick up a stone. I caress it with my eyes, with my fingers. It is a piece of grey limestone. Fire moulded its divine shape; water sculpted it and endowed it with this fine covering of clay that has alternating patches of white and rust, with a yellow tinge. I turn it around in my hands. I study the harmony of its contours. I delight in the way hollows and protrusions, light and shadows, balance each other on its surface (...) I feel you growing, expanding in my imagination. Your lateral surfaces turn into slopes, ridges, noble precipices. Your hollows become caverns, where water silently water trickles (...) Stone, you compose the lineaments of this landscape. You are the landscape. You are the Temple that is to crown the precipitous rocks of your own Acropolis*”. D. Pikionis, “A sentimental...”, op. cit., pág. 68.