

El paisaje delineado de Dimitris Pikionis, el arquitecto silencioso

José-Francisco García Sánchez

José-Francisco García Sánchez

Arquitecto por la E.T.S. de Arquitectura de Granada.

Centro de Investigación:

Universidad Politécnica de Cartagena.

josefrancisco.garcia@upct.es

RESUMEN

Dibujar es una manera de atrapar un lugar, explorar e imaginar su espacio, convertirlo en nuestro para siempre. El dibujo es también un proyecto realizado sobre el paisaje, una manera de contar y descubrir su historia. Esta es la historia de un proyecto inacabado que se inicia con el dibujo de un trozo de paisaje donde posteriormente se asentará el hotel Xenia, en Delphi, del arquitecto griego Dimitris Pikionis. En su viaje exploratorio hacia ese paisaje en proceso, se propone acciones que ponen en contacto la identidad y la memoria de un lugar, descubriendo algo más que la impronta de su imagen. Un paisaje es, para Pikionis, una naturaleza observada a través de una acción.

Palabras clave: Pikionis, paisaje, proceso, mapas, hotel Xenia.

ABSTRACT

Drawing is a way to catch a place to explore and imagine your space, make it ours forever. Drawing is also a project on the landscape, a way to count and discover its history. This is the story of a unfinished project that begins with a drawing of a piece of landscape where he later settled the Xenia hotel in Delphi, the Greek architect Dimitris Pikionis. In his exploratory trip to this landscape is proposed as actions which bring the identity and memory of a place, discovering more than the imprint of his image. A landscape is to Pikionis, nature seen through action.

Keyword: Pikionis, landscape, process, site maps, hotel Xenia.

[1] SMITHSON, P. y SMITHSON, A.; En ALISON + PETER SMITHSON: Prólogo a Colin St. John Wilson: «The Dilemma of Classicism». Arch. Association, 1988. La serie de arquitectos silenciosos fue apuntada por Alison Smithson «Primera entrega de la identidad de los arquitectos silenciosos del Movimiento Moderno: ... En la Primera Generación: Sigurd Lewerentz, Suecia; Dimitris Pikionis, Grecia; Konstantin Melnikov, Rusia. En la Segunda Generación: Charles y Ray Eames, California; José Antonio Coderch, España; Max Bill, Suiza/Alemania. En la Tercera Generación: Ralph Erskine, Suecia».

Alison y Peter Smithson, en una introducción al catálogo sobre Sigmund Lewerentz, sitúa a **Dimitris Pikionis** entre Charles y Ray Eames, José Antonio Coderch, Konstantin Melnikov y Max Bill —seguramente esto ya dé una pista— como miembro de la segunda generación de «Arquitectos silenciosos»: «No es que los arquitectos silenciosos no digan nada, más bien es lo que hacen; sin embargo, son inconscientes de hacerlo, por la complejidad de la invención... Quizás sólo cuando una obra de Arquitectura se encuentra con naturalidad con otra obra cuyo origen es distinto, cuya intención es distinta, un impulso singular se transforma en una ola observable, y cambia nuestra visión del presente» [1].

Dimitris Pikionis nace en 1887 en Piraeus, Grecia, el mismo año que **Le Corbusier** y **Mies van der Rohe** [2], sin embargo es el único de los tres maestros que va a la Universidad y se forma como Arquitecto [3], todos los demás llegaron a la Arquitectura aprendiendo en despachos o en escuelas de Artes y Oficios. En Munich estudia pintura y dibujo. Vive en París, donde conoce a **Cézanne** y finalmente vuelve a Grecia para completar su formación de Arquitectura.

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, de las costumbres populares y el hecho de despedazarse de las cadenas de la tradición, conducirán a la crisis de un paisaje entendido como unidad, como identidad. 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 de paisajes de ruinas, fragmentos de piedras y recuerdos de miradas. Con este material, es con el que trabajará casi toda su vida.

Por eso las arquitecturas de **Pikionis** intentan recordar los valores perdidos y demostrar en la práctica —eso sí, 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 extrema de las formas históricas es capaz de sustituir «su esencia más íntima» [4].

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. Los fundamentos más primarios, las formas *arquetípicas*, las reglas escondidas que transfiguran su arquitectura en una narración disfrutada por el cuerpo, constituyen el centro de su investigación.

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...» [5].

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



DIMITRIS PIKIONIS, EL ARQUITECTO SILENCIOSO, 1970.

[2] Mies van der Rohe nace el 27 de Marzo de 1886, en Aquisgran, Alemania.

[3] Estudió Ingeniería Civil en la Universidad Técnica Nacional de Atenas..

[4] FERLENGA, A.; Dimitris Pikionis. 1887-1968. Electa, Milano, 1998. Pág. 18-19.

[5] PIKIONIS, D.; «Autobigraphical notes», en VV.AA.; Dimitris Pikionis, Architect 1887-1968, A sentimental topography, Architectural Association, London, 1989. Pág. 35. Este artículo fue 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 [...]» Para Paul Cézanne, el artista no debía imitar a la naturaleza sino comentarla, construirla. La naturaleza tiene numerosos aspectos, entre los cuales el artista puede y debe elegir. Cézanne decía de sí mismo que él «presentaba a la naturaleza por medio del cilindro, de la esfera y el cono». esto significa que quería captar aquellos rasgos de la naturaleza que son regulares y constantes, independientes de una disposición azarosa.

Paul Cézanne encontró en el bodegón el vehículo perfecto para su revolucionaria búsqueda de la organización espacial geométrica. Para Cézanne, el bodegón fue un medio de alejar la pintura de su función mimética o ilustrativa, mostrando independientemente los elementos de color, forma y línea, un gran paso hacia el arte abstracto. Así, los experimentos de Cézanne influirán en el desarrollo del bodegón cubista a principios del siglo XX.



PAUL CEZZANE, BODEGÓN CON CEBOLLAS, 1885-1900.

Grecia por siempre, pero más hacia Oriente más hacía la venerable costumbre de Asia», repetirá en 1950 para enfatizarla faceta espiritual del arte griego. No obstante, también le reconoce al Movimiento Moderno; es decir, a los fundamentos racionales que:

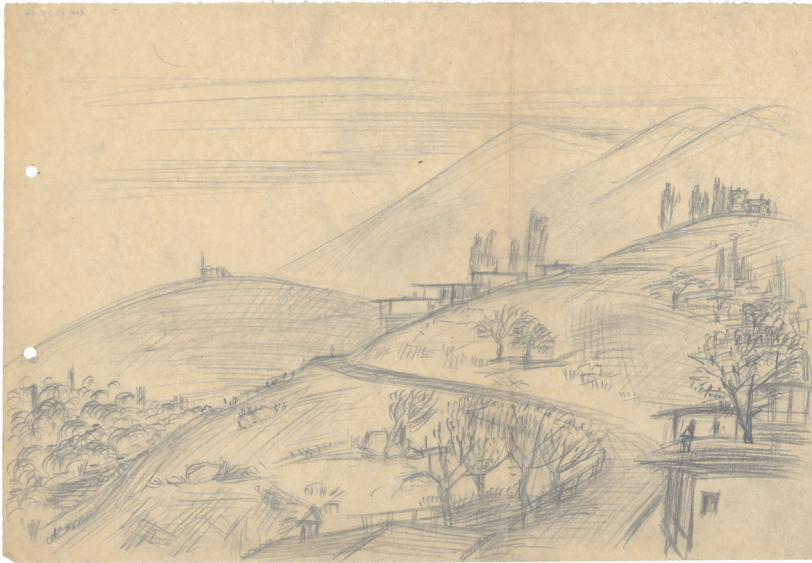
«el racionalismo del 'nuevo Arte' es más apropiado que cualquier sentimentalismo convencional para explicar el racionalismo inconsciente que encontramos en la tradición, e incluso, para afrontar el aspecto estético de los problemas que causan su espiritualidad y sus estímulos intuitivos, los cuales, quizá desde un contraste interior, están sin duda latentes en ella» [6].

Esto lo escribe en 1946, pero su militancia arquitectónica en el Movimiento Moderno es mucho más breve. Durante el **IV CIAM** celebrado en Atenas, **Dimitris 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» [7].

Silenciosamente, **Pikionis**, fue formándose en un compromiso entre la construcción sencilla y vernácula y la estereometría clasicista.

[6] MANTZAIARAS, P.; «Pikionis: ¿modernidad arcaica?», en *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, nº 190, Barcelona, 1991.

[7] MANTZAIARAS, P.; «Pikionis: ¿modernidad arcaica?», en *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, nº 190, Barcelona, 1991.



ANA_67_25_47. HOTEL XENIA, DELPHI (1951-56).
DIBUJO DE HÓTEL EN EL PAISAJE, DIMITRIS PIKIONIS.

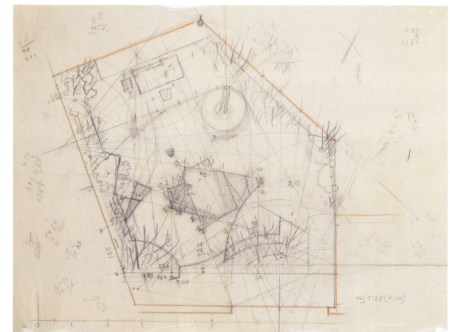
Hotel Xenia, Delphi (1951–56).

El **Hotel Xenia, en Delphi** (1951-56) resume, con nitidez y extrema claridad, conceptos con los que **Dimitris Pikionis** ha trabajado a lo largo de toda su carrera. **Pikionis** era ya un arquitecto maduro y con experiencia cuando recibió el encargo de construir este alojamiento turístico. Proyectado un año después que la casa Efthymiadou (1949), en esta obra se encuentran esas mismas referencias y relaciones internas en el «sitio», pero en un paisaje y contexto de mucho más encanto y complejidad.

Está situado al oeste de la ciudad de **Delphi**, al pie del Parnaso, a cierta distancia —por respeto— de los *sitios* arqueológicos. Un *lugar* cargado de memoria.

El **Hotel Xenia** trata de dar una respuesta optimista y austera, en las difíciles condiciones de los años 50, preludio del impacto turístico que el país heleno iba a vivir a partir de la década de los años 60 [8]. En estos años, **Pikionis** vive un cambio como arquitecto. Pasa de una serie de proyectos y encargos promocionales, más o menos privados, a un conjunto de trabajos en los paisajes de la Grecia clásica. Es una oportunidad, ante el peligro más grande que vive su país en este periodo de su historia moderna.

El Hotel ha sufrido, en las décadas siguientes, algunas transformaciones y ampliaciones. En su forma original contaba con 88 camas. Las habitaciones están distribuidas en cuatro pequeños bloques que se levantan, a diferentes alturas, en un terreno en pendiente. Otros bloques contienen el vestíbulo, restaurante y el salón. Todos volúmenes bloques están agrupados en torno a dos patios pequeños que están abiertos al paisaje. Los muros y basamentos de piedra sostienen los racionales volúmenes blancos para hacer más evidente su dependencia en el suelo rocoso, y así distinguir las fun-



DIMITRIS PIKIONIS, PLANO DE LA CASA AFTHYMIADOU, 1949.

[8] Aquí tiene la oportunidad de medirse con un paisaje casi intacto por los siglos, aunque silenciado, que se empieza a ofrecer en los manuales turísticos.

ANA_67_25_100. HOTEL XENIA, DELPHI (1951-56).
FOTOGRAFÍA ORIGINAL, 1958, DIMITRIS PIKIONIS.



ciones contenidas. A través de los retranqueos y salientes, el hotel se convierte en un pequeño poblado que tiene la degradación y el carácter orgánico de muchos pueblos griegos, pero con la impronta moderna de su tiempo [9].

Se busca una síntesis de raíces diferentes, experimentando con injertos procedentes de culturas lejanas, algo que **Pikionis** practica constantemente. Él se sentía profundamente mediterráneo y meridional, pero con un ojo puesto en Oriente y Bizancio.

Visiones activas y dinámicas del paisaje. Micro y macro-cosmos.

En los dibujos que **Pikionis** realizó para el Hotel Xenia (ANA_67_25_02 y ANA_67_25_04) [10] se cuenta la relación entre el edificio y la multiplicidad de elementos en el jardín, más ampliamente, del paisaje circundante. Las finas líneas rojas que se superponen al dibujo —a modo de filigrana—, devuelven una red de relaciones —referencias— visuales mutuas y espaciales, entre el edificio y los árboles, caminos, rocas, vallas,...

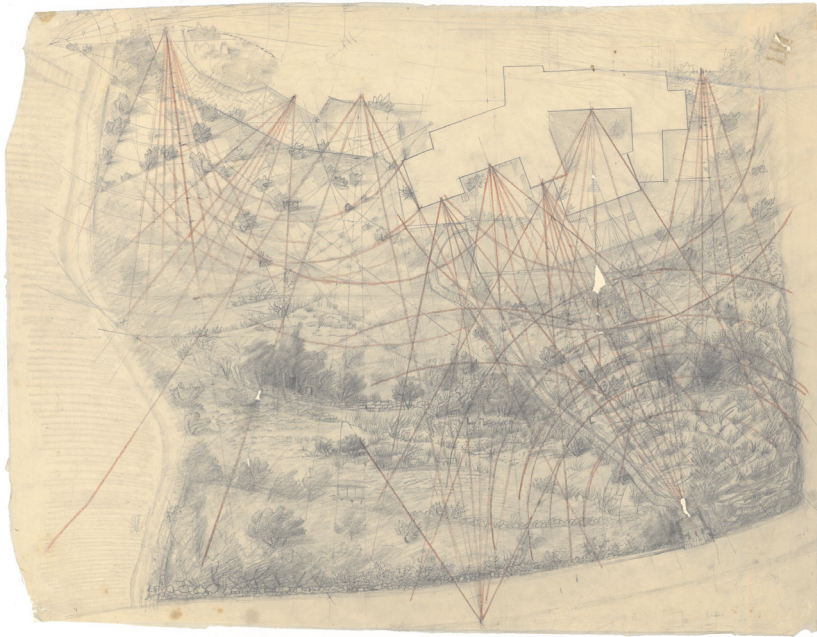
Lo singular, a tal propósito, es la estrategia adoptada en este proyecto: el volumen construido del Hotel —en el plano dibujado por Pikionis, ANA_67_25_03— no es más que una huella en el suelo, mientras que la vegetación, los caminos, el suelo, ... no son descritos como entidades autónomas, sino siempre en relación con el caminante que se acerca. Como apunta Alberto Ferlenga:

«...los ángulos, por lo general utilizados por Pikionis, son la comprobación de cada relación posible entre el edificio y el paisaje y encuadrando los principales elementos emergentes de un microcosmos compuesto por árboles, caminos, vivienda, el acceso, la roca, que es tan sutil forma de la mano del arquitecto...» [11].

[9] Este proyecto está lejos de la imitación superficial que caracterizan a la mayoría de los proyectos y construcciones posteriores de temática y uso turístico en Grecia.

[10] En este artículo, se pretende utilizar sólo fuentes primarias y directas. Todos los dibujos son inéditos originales de Dimitris Pikionis. Esta combinación alfa-numérica es la designación que el archivo que custodia el legado de Dimitris Pikionis, le da a cada uno de los dibujos del arquitecto. En la actualidad, se encarga de su custodia el «AAN: Archivo de Arquitectura Neohelénica» que se encuentra en el Museo Benaki de Grecia, gracias a la importante donación que la familia de Pikionis hizo. Aprovecho esta ocasión, para agradecer al arquitecto y profesor Panayotis Tournikiotis, por acercarme y tenderme la mano a dicho archivo.

[11] FERLENGA, A; Dimitris Pikionis. 1887-1968. Electa, Milano 1898, Pág. 112.



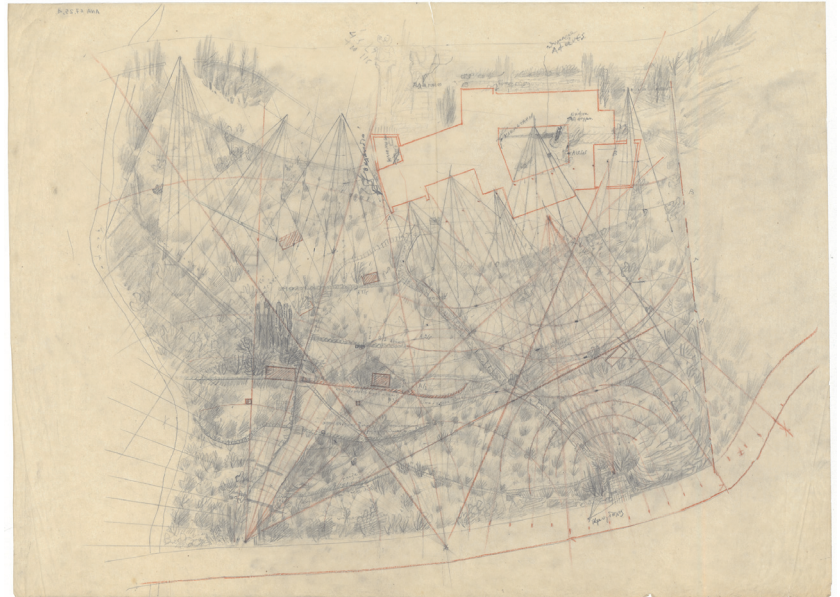
ANA_67_25_02. HOTEL XENIA, DELPHI (1951-56).
MAPA-PLANO GENERAL DE IMPLANTACIÓN, DIMITRIS PIKIONIS.



ANA_67_25_03. HOTEL XENIA, DELPHI (1951-56).
MAPA-PLANO GENERAL DE IMPLANTACIÓN, DIMITRIS PIKIONIS.

La arquitectura del edificio y la ordenación del jardín experimentan una fuerte relación y son mutuamente necesarios para la comprensión y definición del proyecto. Los conos visuales, que desprenden múltiples arcos concéntricos—como si fuera el calor irradiado por los puntos de vista—denotan la posición de un punto «caliente» (como se advierte en el dibujo ANA_67_25_02).

El **Hotel Xenia** proyecta más allá de sí mismo la relación con el contexto más próximo (microcosmos), que interpreta y determina los detalles más pequeños; así como el horizonte más lejano (macrocosmos) en la for-



ANA_67_25_04. HOTEL XENIA, DELPHI (1951-56).
MAPA-PLANO GENERAL DE IMPLANTACIÓN, DIMITRIS PIKIONIS.

ma en que se propone restituir la relación establecida por los edificios antiguos de una forma renovada. La suya es una mirada a corto y largo alcance.

Pikionis invita a proponer un reconocimiento dinámico del paisaje. De ello se desprende el tema de las *visiones activas* para mantener al observador en el espacio del jardín, descubriéndolo en cada desplazamiento. Las «vistas», el «acecho», la «escena», el «ritual de acceso» son elementos clave para el proyecto [12].

Los espacios se definen sobre la base de una compleja red de relaciones entre el edificio y los elementos del jardín. Para cada ángulo de visión se corresponde una determinada «escena», sin embargo, la superposición sugiere la posibilidad de realizar múltiples «disparos visuales» por el observador y darse cuenta de múltiples combinaciones, construida como un *storyboard*. Se trata, pues, de conexiones estéticas y emocionales que operan tanto en el espacio como en el tiempo (Metta, 2008).

Al igual que ocurre entre un texto y las palabras que la componen —sintaxis—, los volúmenes del **Hotel Xenia**, aunque identificados por las formas y materiales, deben su identidad a las relaciones espaciales que establecen entre sí, así como la simbiosis visual entre el caminante y la Arquitectura. Estas relaciones se rigen por estrictas «normas» derivadas de los reguladores armónicos, los modelos matemáticos y distintos sistemas de composición. Pero también son el resultado de la relación «dialéctica» que se ha establecido entre los diferentes episodios de la construcción. Los paisajes que proyecta Pikionis, son «paisajes en proceso» construidos en el tiempo.

Como se ha comentado, el **Hotel Xenia** representa una continuación del método de trabajo, del que **Pikionis** ya tiene experiencia tanto en la *Iglesia de Loumbardiaris* (1951-57), como en la Casa del escultor *Efthymiadou* (1949). Pero es en este caso del Hotel que nos ocupa, es donde tie-

[12] METTA, A.; *Paesaggi D'Autore. Il novecento in 120 progetti*, Ed. Alinea, Firenze, 2008.



CAMINOS DE SUBIDA A LA ACRÓPOLIS DE ATHENAS, DIMITRIS PIKIONIS (1954-58).

ne la posibilidad de ensayarlo en un terreno con más carga de memoria —ya que se encuentra a unos pocos cientos de metros de la ciudad de Delphi— y dispone de un territorio más extenso donde investigar —aunque el ámbito de actuación es más extenso, el Hotel se asienta sobre un territorio privado de 10.545 m²—. Es la experiencia de estas tres obras, la que le llevaría a materializarlo, *definitivamente y de una vez por todas* [13], en su obra más conocida internacionalmente, *los caminos hacia la Acrópolis de Atenas* (1954-58).

Pikionis, por otro lado, aunque no niega el valor de estos instrumentos de composición; pensó que podría someterlos a lo que llamó «sueños espiritual y psicológico». Dice Pikionis:

«...Digo esto —según él— porque sé que cada numerología, cuando no es parte de lo que se aplica bajo las condiciones necesarias espiritual y psicológica, puede perder fácilmente su *razón de Ser*, perder significativamente el alto desafío intelectual e invalidar la más banal de la mera aplicación. Entonces su naturaleza divina, en este caso, se ha olvidado».

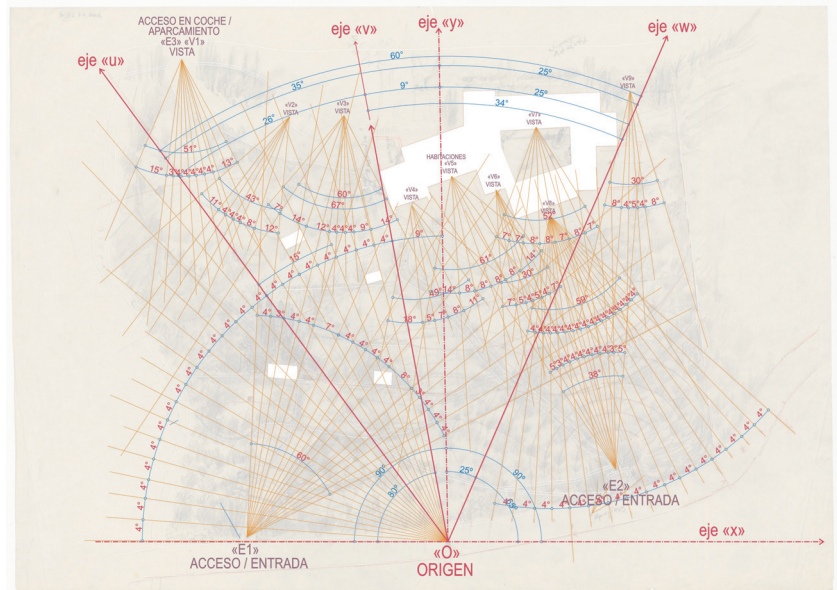
Pikionis confirma estas creencias en el comentario sobre la obra de proporciones de *Doxiadis* [14], tratando de demostrar la existencia de una organización geométrica cuyo trazado determina la relación entre los edificios y la forma en que el arquitecto ha aplicado su metodología, así como la presencia de otras relaciones determinantes durante la construcción de los edificios.

Pikionis considera la «planta» como el componente clave de un proyecto arquitectónico. Afirmó que: «la planta es básicamente la generación de trabajo». El espíritu inquieto de la planta rige el espíritu y el dinamismo del resultado final, así como el contexto. En el proyecto de una «planta» está determinado por las condiciones del «lugar» y la necesidad de perspectiva. Es el lugar y los rayos invisibles, quien modela la Arquitectura, en el Hotel Xenia. Es un «paisaje delimitado» por el propio «lugar».

[13] Expresión que usaba Francisco Javier Saenz de Oiza, para argumentar con contundencia de un argumento, es decir, «decir algo definitivamente, de una vez por todas, que no quede duda de lo dicho o expresado».

[14] DOXIADIS, C.; *Architectural Space in Ancient Greece*, MIT, 1977 (Ed. Original 1937).

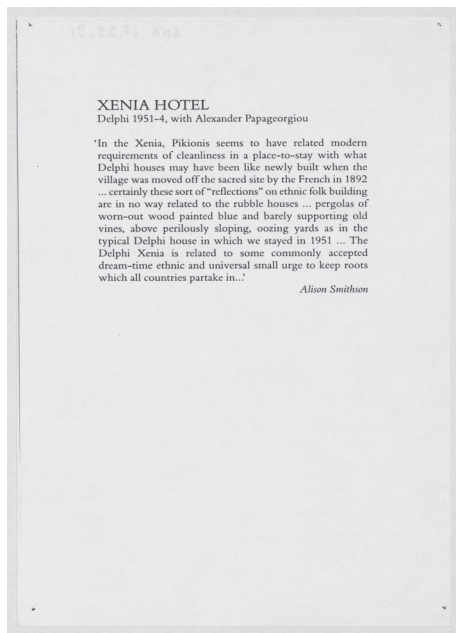
ANA_67_25_04. HOTEL XENIA, DELPHI (1951-56)
INTERPRETACIÓN GRÁFICA DEL MAPA-PLANO GENERAL DE IM-
PLANTACIÓN, DIMITRIS PIKIONIS



Un paisaje «delineado». Explicación del dibujo «ANA_67_25_04» [15].

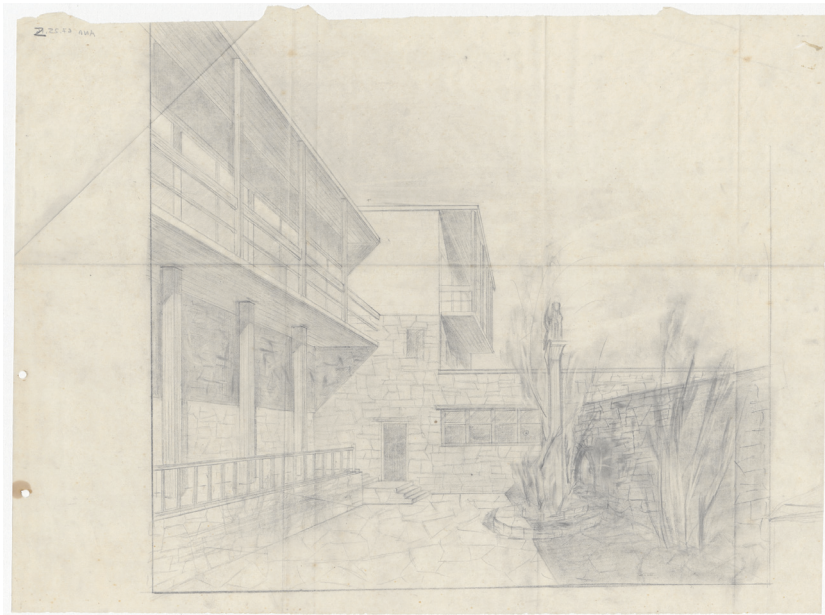
Este capítulo es una interpretación de la lógica interna que rige la organización del plano de situación —mapa— que **Pikionis** realizó para el Hotel Xenia. Aunque construyó varios dibujos, donde aparece la relación y vinculación del Hotel con el paisaje que le rodea, son tres de ellos los más interesantes de analizar. Los dibujos son bastantes precisos, y aparentemente son muy similares —al menos dos de ellos—. En ambos, aparecen la posición de los «ángulos y líneas de referencia», siendo uno de ellos (ANA_67_25_04) —el que se explicará aquí— un estado más avanzado del primero (ANA_67_25_02). El tercer dibujo (ANA_67_25_03) —que no tiene indicaciones vectoriales—, es una descripción de los elementos y vegetación existente, así como una incipiente propuesta paisajística y arquitectónica, donde aparecen posibles senderos, sistemas constructivos a utilizar, elementos naturales, nueva vegetación, ... así como una suerte de anotaciones personales del arquitecto.

El objetivo de este análisis es, por un lado, la identificación de las relaciones que rigen el sistema en su totalidad y hacer comprensible la unidad del espacio así como de las partes individuales; por otro lado, interpretar el exitoso intento de proyectar sobre este territorio, un *paisaje activo*, un «*tophos*», considerando la componente temporal en relación con el movimiento. La lógica de este enfoque se basa en el supuesto de que la percepción de una entidad espacial amplia es esencial para su inteligibilidad: un visitante se encuentra en movimiento, recorriendo visualmente las diferentes articulaciones de un paisaje.



ANA_67_25_91. HOTEL XENIA, DELPHI (1951-56).
TEXTÓ SOBRE EL HOTEL XENIA, ALISON SMITHSON

[15] Análisis gráfico realizado por el autor del artículo. GARCÍA SÁNCHEZ, J.F. y otros; «MPAA 2010/2011, Estudios Oficiales de Máster y Doctorado en Proyectos Arquitectónicos Avanzados», E.T.S. de Arquitectura de Madrid, Universidad Politécnica de Madrid, Madrid, 2011.



ANA_67_25_16. HOTEL XENIA, DELPHI (1951-56).
DIBUJO DEL ÁTRIO DE ACCESO, DIMITRIS PIKIONIS.

La metodología utilizada por **Pikionis** y sus hallazgos, se han tratado de localizar, en su mayoría de manera muy precisa [16]. Algunas de las observaciones contenidas en el dibujo se muestran a continuación:

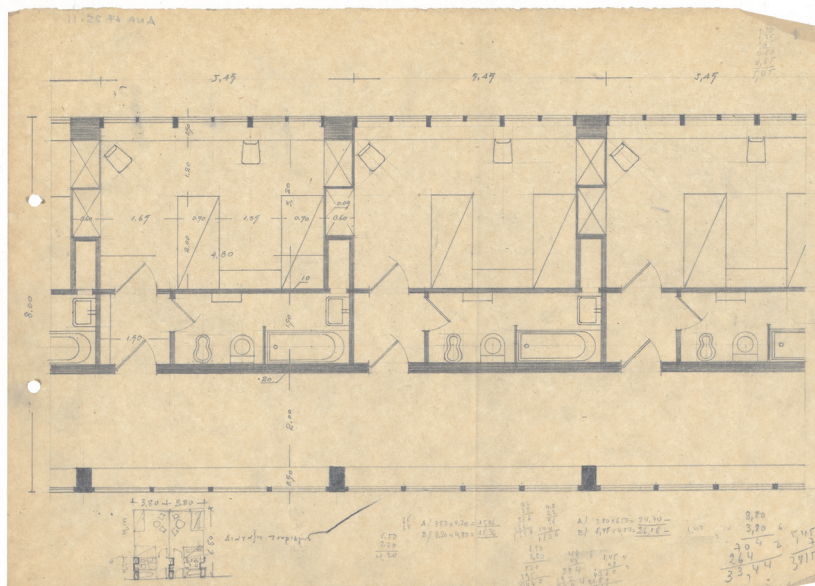
Cuando se ve el dibujo, lo primero que llama la atención, es el PUNTO «O» situado en el extremo inferior, en la mediana horizontal. De ese PUNTO «O» sale un EJE vertical «y», formando 90° con el EJE horizontal «x». Aunque lo que llama la atención —ya que están re-tintados de lápiz rojo— es el par de EJES «u» y «w» que forman el ÁNGULO «u-w» de 60° , que desde la posición del PUNTO «O» mira directamente el NORTE.

Se aprecia un eje bisectriz de este ángulo. Dicha bisectriz —no exacta— y que hemos nombrado EJE «v», divide a dicho ÁNGULO en dos ángulos de 35° y 25° , un EJE «v» ligeramente desviado al OESTE. Este EJE «v» y el EJE «w» servirán para **Pikionis** para señalar, que ese ámbito será el ocupado por el **Hotel Xenia**. Que el caminante, que empiece el camino ascensional desde abajo, desde el SUR, lo empezará a hacer presente en ese punto. Luego desaparecerá y aparecerá de forma intermitente. Ese mismo EJE «v» con el EJE «u» (y su prolongación hasta el EJE «x») es el espacio liberado por **Pikionis**. Es el vacío. El silencio. Lo no construido.

Dejado a un lado, momentáneamente, ese PUNTO «O», en la parte inferior del dibujo hay otros dos puntos, el PUNTO «E1» y el PUNTO «E2» que corresponden con las dos entradas al recinto. En la primera versión del plano, el dibujo (ANA_67_25_02), la entrada del PUNTO «E1» no aparece. Entendemos, que esa entrada es un apoyo de la que se considera como entrada principal, la nombrada con el PUNTO «E2», ya que aparece en ambos dibujos, así como en las vistas que el arquitecto griego dibuja.

En cualquier caso, en ambos PUNTOS «E1» y «E2» se desprenden dos ángulos de visión de 60° y 38° respectivamente. Ambos haces de líneas

[16] Aunque con alguna carga de intuición. Para este estudio, se han conseguido planos originales a muy alta resolución, que permite investigar sobre cada trazado, línea, borrón, texto, indicación, anotación,...



ANA_67_25_11. HOTEL XENIA, DELPHI (1951-56).
PLANTAS DE LAS HABITACIONES, ESTUDIO, DIMITRIS PIKIONIS.

—tal y como se ve en el dibujo— están dirigidas hacia el Hotel, siendo la bisectriz de ambos ángulos, la que es dirigida a la parte central del volumen.

Según se puede leer, en el plano que nos ocupa en la caseta de la entrada del PUNTO «E2» está rodeada de almendros. Almendros, que en primavera florecen y se tornan en blanca flor. Y cuyos troncos, bajo la humedad, se manifiestan oscuros, casi negros. Esta *ambientación*, forma parte del imaginario mediterráneo.

Tanto en el PUNTO «O», como en los PUNTOS «E1» y «E2» son protagonistas de otro trazado. Son los centros desde donde se referencian los ARCOS DE CIRCUNFERENCIA que, a modo de «foco que irradia calor» salen de dichos puntos. Estos arcos concéntricos, distan de los distintos PUNTOS, una distancia relativa a un módulo [17].

Definidas todas las componentes «geométricas» que adornan el plano, analicemos su repercusión en la planta. Así, la posición del quiosco, PUNTO «C» está sobre uno de los ARCOS concéntricos al punto «E2». Alrededor, hay una suerte de construcciones auxiliares, que igualmente se apoyan tanto en los haces de líneas, como en los arcos, o en la intersección entre ambos (PUNTO «A», «B», «F», «D»,...).

También, concéntrico al PUNTO «O», afloran una serie de arcos de circunferencia que marcan la posición de algunas dependencias auxiliares. En este caso, no sólo coincide con el ARCO propiamente dicho, sino que estas dependencias, están apoyadas —exactamente— en uno de los subángulos de 4º de dicho PUNTO «O», como se puede ver en la posición de los volúmenes marcados con los PUNTOS «L», «LL», «I», «J».

El PUNTO «G» es la intersección de un ARCO concéntrico al PUNTO «E1» y «E2». En este PUNTO, es hasta donde llega una de las líneas de BALATES que se marcan en el plano.

[17] En el caso del PUNTO «E1», se desarrolla así:
5m / m / m / 2m / 2m / 3m / 5m / 5m /
15m /... siendo 'm' el módulo.

Al norte del territorio —y del dibujo— hay una tercera entrada, marcada con el PUNTO «E3». Es una entrada de tráfico rodado y de servicio del hotel. En ese mismo paralelo, hay tres FOCOS VISUALES, marcados con los PUNTOS «V2», «V3» y «V9». Siendo el PUNTO «V2» y el PUNTO «V9» los que tallan la volumetría del hotel, junto con otros haces de líneas que vienen del SUR (tanto del PUNTO «O», «E1» y «E2»).

Centrémonos ahora a la posición del **Hotel Xenia**. Si miramos el PUNTO «P» y «K» que marcan la posición más OESTE del hotel, es decir, limitan lo construido de lo no-construido, se puede ver que esos puntos surgen, por un lado de la servidumbre de vistas del PUNTO «V2», pero también de la confluencia del EJE «v» y uno de los ARCOS CONCÉNTRICOS del PUNTO «O». Es verdad que junto a ese lateral se puede leer «roble», y aparece dibujado con unos trazos intensos de color oscuro.

El PUNTO «K» delimita un patio. Dentro se puede leer que se propone plantar una «parra». En ese mismo plano, aparecen dentro del patio principal, referencias a una «parra», una hiedra en el costado noroeste y «tomillo invisible» (sic). La «parra» es un tema recurrente en **Pikionis**. En uno de sus primeros cuadros, cuando estaba obsesionado en dibujar y registrar la arquitectura vernácula que le rodeaba (*The Rodakis House*, 1920), aparece una «parra», sobre el quicio de la puerta y ensombreciendo una terraza. La «Parra» es un sistema tradicional de ensombrecer ambientes exteriores en climas que así lo permite. Al ser un árbol de hoja caduca, permite que en invierno sea atravesada por los rayos de sol y en verano, su frondosa hojarasca, ofrece un ambiente muy oportuno de sombra. Llama la atención la anotación de «tomillo invisible». Es posible que le interesara más, que el huésped, al pasar por el patio y sus proximidades, lo oliese, antes que verlo.

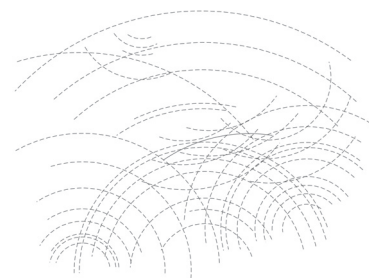
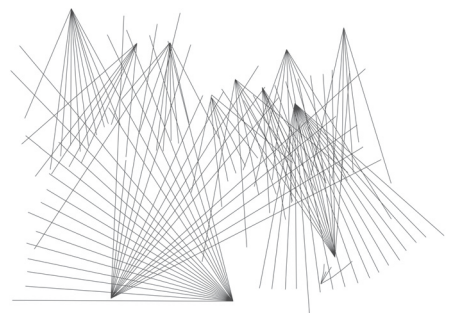
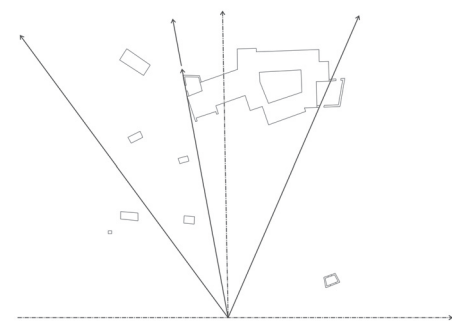
Volvamos al patio principal cuya traza depende del PUNTO DE VISTA «V7». Tanto el PUNTO «Ñ», como el PUNTO «S» —el punto más al sur del hotel— están sobre la directriz oeste del ángulo del PUNTO «V7». En el caso del PUNTO «S» también es la intersección de dicha traza con un ARCO DE CIRCUNFERENCIA hospedado en el PUNTO «O».

Hasta aquí llegan los «ecos» de ese PUNTO «O» que describimos y analizamos al principio de este texto. Quizá esa sea una de las lecciones que nos regala **Pikionis** en este plano, es la relación de unos elementos y puntos de vista con su paisaje más cercano (microcosmos), pero también con ecos más lejanos (macrocosmos).

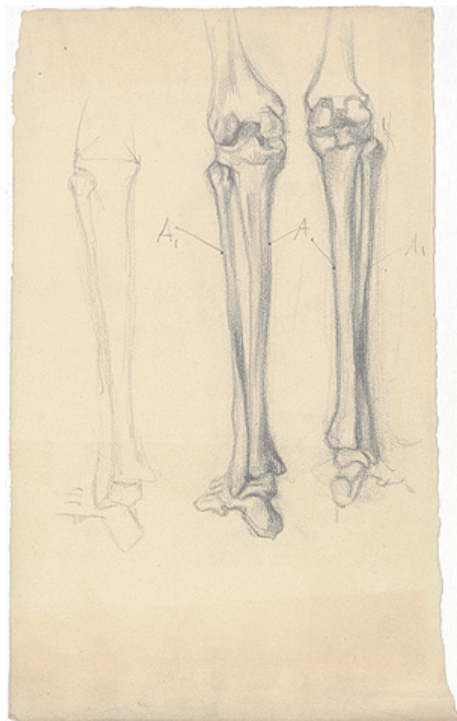
Dentro del Hotel Xenia hay cuatro FOCOS puntuales y PUNTOS de vista, que, junto con el ya mencionado «V7», se suman el «V4», «V5» desde los balcones-miradores de las habitaciones y el «V6» desde una sala de estar. Hay un quinto punto, el «V8» que está un poco adelantado del volumen, está sobre una terraza, y es el que corresponde al *restaurante*. El resto de la geometría del hotel, proviene del Sur y de haces de líneas del PUNTO «E2», siendo el resto de PUNTOS el «T» y «Z». Estos dos puntos, se apoyan sobre el EJE «w» y que limita lo construido.



ANA_67_01_03. THE RODAKIS HOUSE, 1912.
PINTURA DE UNA PARRA, DIMITRIS PIKIONIS.



ANA_67_25_04. HOTEL XENIA, DELPHI (1951-56).
ESQUEMAS DE LAS TRAZAS DEL DIBUJO.



DIBUJO DE LA ANATOMÍA DE UNA PIERNA, DIMITRIS PIKIONIS.

«... La región que rodea el campo visual no es fácil de describir, pero no es, con toda seguridad, ni negra ni gris. Se da aquí una visión indeterminada, una visión de no sé qué, y, de llegar hasta el límite, lo que está detrás de mi espalda no carece de presencia visual...»
(Merleau-Ponty, M.; *La fenomenología de la percepción*, Pág. 27)

[18] «... un tutto nei quele le colline e i corsi d'acqua, gli alberi e i fiori e le pietre tegliate e disposte in un certo modo sono importante quanto i epore, le mura, i ponti e le abitazioni»... SPENGLER cit. En FERLENGA, A.; «Recinti della visione» en Casabella, n° 638, Milano, 1996. Pág. 54.

[19] CHATZINIKOLAOU, N.; «Pikionis, l'arte e lo "spirito dell'epoca"», in *Controspazio*, XXII, n° 5, September/October 1991. Pág. 67–72.

[20] VAN GUEEST, J.; «Una interpretación del Ática: los dibujos de Pikionis», en *Quaderns d'Arquitectura i Urbanismo*, n° 190, Barcelona, 1991. Pág. 80–83.

Una idea ampliada de «contexto».

Para **Pikionis**, el contexto era un conjunto de presencias que rodean al lugar de la intervención: los elementos naturales antes que nada, pero también los ecos de historias antiguas y recientes.

Pikionis no inventa sino que re-coloca y relee. 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 y su relación con el paisaje:

«...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 y las habitaciones» [18].

Su mirada traspasa, secciona y observa el paisaje tan cerca, que cada piedra, cada árbol, cada terrón completan la composición de la que el **Hotel Xenia** forma parte. Su método se transforma en una obra que busca reconfigurar el horizonte físico y cultural de su país.

El «sitio» como material de proyecto.

Dimitris Pikionis, en el Hotel Xenia subraya el reconocimiento de una narrativa topográfica experimentada por el cuerpo. Con su experiencia 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 [19]. Pikionis buscará un catalizador que ponga la creación contemporánea en armonía con la idea de Naturaleza y lo encontrará en los conceptos de tradición y paisaje.

El paisaje, que **Pikionis** amaba y que irremediabilmente 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 construcción del Hotel Xenia, en Delphi [20]. 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*.

Los bocetos preparatorios del proyecto del **Hotel Xenia** podrían considerarse como dibujos paisajísticos autónomos, en algunos, desaparece —incluso— la traza del hotel, dando lugar a un espacio en blanco en el denso dibujo. Sólo permanece su huella en el territorio.

Pikionis interpreta y describe el paisaje ático con técnica impresionista. En sus primeros bocetos aparecen sugerencias diversas —su imaginario—: las imágenes de la infancia, esqueletos de barcos, guerreros, ..., imá-



DIMITRIS PIKIONIS, RECONOCIENDO EL TERRENO.

genes comunes a nuestra cultura. En el dibujo de un paisaje de casas dispersas y de vegetación en 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*.

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. En el **Hotel Xenia**, 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.

Ponerse en una relación correcta con el paisaje de Delphi, significa para **Pikionis** transferir al proyecto, 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 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...» [21].

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. **Pikionis** 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.

[21] FERLENGA, A.; Dimitris Pikionis. 1887-1968. Electa, Milano 1898, Pág. 18-19.



SERIE ÁTICA.
DIBUJOS A TINTA, DIMITRIS PIKIONIS.

El paisaje de **Pikionis** no es el paisaje clásico idealizado, el *paisaje teatral* del periodo pos-renacentista, 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. **Dimitris Pikionis** en el paisaje vaga, lo recorre, lo pinta, lo celebra, lo diseña, lo defiende, lo imagina [22].

Los verdaderos protagonistas, en este territorio de Delphi son el vacío y el silencio, y al tratarlos **Pikionis** 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 y de los artesanos. «*La obra de arte es un paisaje que alcanza el máximo de belleza cuando se mira desde un cierto punto de vista*» [23] ...decía **Ortega y Gasset**.

La idea del paisaje como «material de proyecto» se podría resumir de forma lírica en unas palabras del propio **Pikionis**:

«...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 hillillos de agua (...) Piedra, tú compones los contornos del paisaje. Tú eres el paisaje» [24].

El mapa como forma de conocimiento de un Paisaje.

Dibujar es una manera de atrapar un lugar, explorar e imaginar su espacio, convertirlo en nuestro para siempre. El dibujo es también un proyecto realizado sobre el paisaje, una manera de contar y descubrir su historia. Existe una relación directa entre lo que se entiende por paisaje y la construcción de un mapa como registro de una serie acciones y actividades que tienen lugar sobre un territorio. Un **mapa** [25] no es un dibujo ni una representación gráfica objetiva, sino un trozo de paisaje que recoge un conjunto de acciones sobre un territorio y una representación alternativa de la realidad; obtenida al registrar y documentar las experiencias llevadas a cabo sobre el terreno. El **paisaje** podría describirse entonces como un «*mapa de acciones que transforman una naturaleza*» y dan forma a un territorio, un escenario de actividad en el que las formas y los elementos que lo componen están vistos a partir del uso y de las experiencias realizadas. Confeccionar un mapa es una forma de conocimiento amplio de un paisaje. Pikionis lo sabe.

[22] SIMEOFORIDIS, Y.; «Un opera di Pikionis nel contesto», en *Lotus Internacional*, número 72, Milano, 1992. Pág. 20-21.

[23] ORTEGA Y GASSET, citado en FERLENGA, A.; Dimitris Pikionis, 1887-1968. Electa, Milano 1898. Pág. 18.

[24] PIKIONIS, D.; «Autobigraphical notes», en VV.AA.; Dimitris Pikionis, Architect 1887-1968, A sentimental topography, Architectural Association, London, 1989. Pág. 68.

[25] Un mapa es una forma particular y exclusiva de adentrarse y conocer un lugar, de aquí que sobre un mismo espacio físico podamos reproducir mapas diferentes según las experiencias vividas o el tipo de relación que establezcamos.



UN CÍRCULO EN HUESCA, RICHARD LONG, 1994.

«Un mapa no es un idéntico a lo que representa... iconiza el espacio a partir de una idea, de una percepción» [26]. El *mapa del tesoro* es una representación selectiva de un territorio a través de una serie ordenada de datos que implican unas acciones asociadas a ciertas cuestiones específicas de paisaje. Supone establecer relaciones entre objetos y con la naturaleza del lugar en el que intervienen también fenómenos naturales.

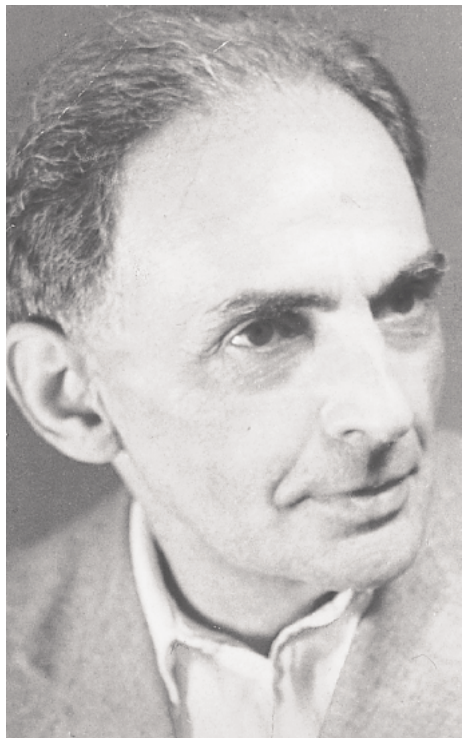
Este dibujo de **Pikionis** (ANA_67_25_04), no es un plano, sino un mapa. En él registra: relaciones entre elementos, posiciones relativas, actividades, materiales, vegetación, topografía, vistas a respetar y vistas a evitar... También representa el tiempo: recorridos, intervalos, pausas, ritmos,... Y acciones domésticas: acercarse, caminar, subir,... Es un registro activo, que deriva de la experiencia y de la acción directa sobre el territorio. Se trata de entender el paseo, como método de exploración del paisaje.

Se puede describir este paisaje dibujado por **Pikionis** más que como una forma de la naturaleza, como un laboratorio de experiencias lo que le ofrece una visión más amplia de la realidad aparente. En un mapa se sabe que un territorio es susceptible de ser representado sólo si se puede asociar a él una acción.

Otras miradas. *Walk-scapes* y *land-art*.

Los trabajos de artistas del *land-art* consisten en utilizar el suelo como si fuera un gran lienzo donde expresar cosas que no son materiales, las líneas trazadas son sólo referencias que otorgan un sentido al lugar convirtiendo la superficie del terreno en un gran mapa que nos ofrece claves para interpretar aquella naturaleza. Los mapas implican un esfuerzo por rastrear el territorio y propiciar actividades de distinto tipo y condición.

[26] ZUMTHOR, Paul; *La mesure du monde. Représentation de l'espace au Moyen Age*, Editions du Suiil, 1993. Trad. Esp: *La medida del mundo. Representación del espacio en la edad Media*, Ediciones Cátedra, S.A., Madrid, 1994.



DIMITRIS PIKIONIS, EL ARQUITECTO SILENCIOSO, 1970.

[27] La exploración del paseo como práctica estética, nos ha permitido bosquejar su dimensión cognoscitiva (que es capaz de conocer). Desde el flâneur o el dandy modernista hasta Richard Long, el paseante ha tomado el papel del artista, y se ha convertido en catalizador estético, buscando los signos y la huellas invisibles que solo a través del paseo exploratorio se dejan encontrar y descifrar. Es entonces cuando el paseante es capaz de encontrar ciertas claves que permanecen escritas en la ciudad construida, vestigios de historia y de historias.

[28] CARERI, F.; Walkscapes, el andar como práctica estética, Gustavo Gili, Barcelona, 2009.

[29] Richard Long visita Huesca en 1994 para realizar una travesía durante cinco días desde la ciudad de Huesca hasta un pequeño pueblo francés, atravesando los Pirineos. Durante este paseo en solitario dejó constancia de su presencia con la creación de un círculo de piedras en la falda de Maladeta, tomando fotografías y dibujos que dan testimonio de su experiencia. El método que mejor define su trabajo es el acto de caminar. En su obra no existe la idea de producir cambios o alterar el paisaje, simplemente deja su huella. Sus creaciones se convierten en una señal que contribuye a redefinir el orden del mundo. Para él caminar, es una manera de medirse consigo mismo, de medir la naturaleza con sus pisadas y de encontrar el espacio en cada paisaje a través de su propia magnitud. En ella pone en práctica uno de los puntos básicos de su trayectoria que consiste en mezclarse con la naturaleza y que la naturaleza se mezcle con él. Para ello, usa la naturaleza con respeto y libertad, desarrollando su trabajo para la tierra y no en contra de ella.

La acción de andar [27], de pasear ha acompañado siempre al ser humano, tomando diferentes formas de aplicación (andar por necesidad de desplazamiento, andar como método de exploración de territorios y paisajes); pero la apropiación e identificación del espacio ha sido siempre una constante inmanente al paseo. El paseo contribuye a la relación e interacción entre el hombre y su medio, en nuestro caso el medio natural. **Dimitris Pikionis** lo sabe, y genera una aproximación al territorio de Delphi, con la actitud del caminante que busca, que rastrea posibles ubicaciones para desarrollar actividades y acciones. Propone activar el territorio desde la experiencia y el hallazgo, y documentarlo en una serie de dibujos.

«En la actualidad podríamos construir una historia del andar como forma de intervención..., que contiene los actos simbólicos de aquel acto creativo primario: el errar en tanto que arquitectura del paisaje, entendiendo por paisaje el acto de transformación simbólica, y no sólo física, del espacio antrópico...» [28]

La obra *Un círculo en Huesca* de **Richard Long** surge tras un viaje a pie [29] emprendido por el artista para atravesar el Pirineo. Además del esfuerzo que supone esta travesía en solitario por la montaña, la acción introduce el viaje. La obra de **Long** son acciones sobre el paisaje, trazados de líneas y figuras geométricas sobre el suelo, bien pisando la hierba o situando de una manera determinada elementos encontrados en el lugar, como piedras, maderas,...

Walking a line in Perú (paseo por una línea en Perú, 1972, de **Richard Long**) consiste en el gesto de andar sobre los surcos del terreno dejados por los indios Nazca en los desiertos costeros del Perú, repitiendo con el movimiento sus mismos pasos.

Conclusión. Placer austero.

Las experiencias de *land-art* con sus acciones sobre el territorio, ya sean a gran escala o en lugares de tamaño reducido, proponen un diálogo con la naturaleza a fin de destacar ciertos aspectos del medio. Los paseos de Richard Long en el Himalaya o Huesca no se alejan tanto de la aproximación de un arquitecto como **Dimitris Pikionis** la hora de emprender un proyecto de estas características. En los dos casos, son obras que surgen en el mismo acto de pasear por un lugar.

Recorrer hoy caminos ya transitados evoca sensaciones comprensibles desde el *land-Art*: su rectitud inapelable acerca las propuestas de Richard Long y Pikionis, pues la experiencia, en ambos casos, de esos espacios es inseparable de una vivencia del tiempo [30], mudable porque la indeterminación, el vacío o el azar permiten descubrir paisajes imaginarios [31]. La diferencia entre acción de construir y objeto construido, o la fusión de espi-

ritualidad y empatía con la naturaleza, remiten a un tema moderno: la diferencia entre ser y percepción [32].

La contemplación e integración en la naturaleza en solitario de artistas como **Richard Long** nos remite a las acciones propuestas en los dibujos de Pikionis para su proyecto en Delphi. Un paisaje es, para Pikionis, una naturaleza observada a través de una acción. Así, el viaje a la naturaleza de un *artista* o un arquitecto se propone como acciones que ponen en contacto la identidad y la memoria de un lugar, descubriendo algo más que la impronta de su imagen.

El paisaje representa para **Pikionis** una especie de «material» obligado en el proyecto. Es, poniéndose en consonancia con el ritmo de la Naturaleza, como las formas arquitectónicas pueden alcanzar su razón de ser. Es, delineando el paisaje, cartografiándolo. Es, dibujando en el aire, sobre una red de relaciones físicas y emocionales, cercanas y lejanas, como se consigue este objetivo.

Pikionis buscará un catalizador que ponga la creación contemporánea en armonía con la idea de Naturaleza y lo encontrará en los conceptos de tradición y paisaje. También en los principios de *placer austero* y en la búsqueda de la sensualidad en lo vernáculo. El ritual de acceso, la materialidad, los recursos a su alcance, el reciclado *petreo*, la mirada contemporánea del patrimonio en ruinas y una idea ampliada de sostenibilidad del sistema, forman parte de su decálogo.

Pikionis fue un filósofo moral, un sibarita de mínimos que puede todavía inspirarnos hacia los placeres más primarios. En un mundo de escasez de recursos y limitaciones, disfrutar de lo sencillo puede llegar a ser más una necesidad que una elección. Hacer compatible la reducción del consumo con la multiplicación de placer, es la piedra angular de quien pretenda construir un proyecto vital honesto. Pikionis lo hizo, silenciosamente. ■



CAMINOS DE SUBIDA A LA ACRÓPOLIS DE ATENAS, DIMITRIS PIKIONIS (1954-58).

[30] WHEELER, D.; *Art since mid-century*, Thames & Hudson, 1991. Pág. 262-269.

MADERUELO, J.; *La construcción del paisaje contemporáneo*, CDAN, Huesca, 2008. Pág. 14-19, y 25-2.

[31] CAGE, J.; *Silence*. Wesleyan University Press, Connecticut, 1961.

[32] HEIDEGGER, M.; *Moirá (Parménide, VIII, 34-41). Essais et conférences*. Ed. Gallimard. Original publicado en Pfullingen, 1954.

BIBLIOGRAFÍA

- CHATZINIKOLAOU, N.; «Pikionis, l' arte e lo "spirito dell' epoca"», in *Controspazio*, XXII, N° 5, September/October, 1991.
- FERLENGA, A.; *Dimitris Pikionis 1887-1968*. Ed. Electa, Milano, 1999.
- FERLENGA, A.; «Recinti della visione» en *Casabella*, n°638, Milano, 1996. págs. 52-69.
- MANTZAIARAS, P.; «Pikionis: ¿modernidad arcaica?», en *Quaderns d'Arquitectura i Urbanismo*, n° 190. Barcelona, 1991.
- METTA, A.; *Paesaggi D'Autore. Il novecento in 120 progetti*, Ed. Alinea, Firenze, 2008.
- SIMEOFORIDIS, Y.; «Un opera di Pikionis nel contesto», en *Lotus Internacional*, n° 72, Milano, 1992.
- VAN GUEEST, J.; «Una interpretación del Ática: los dibujos de Pikionis», en *Quaderns d'Arquitectura i Urbanismo*, n° 190, Barcelona, 1991, págs. 80-83.
- AA.VV. (PIKIONIS, D.); *A sentimental topography (1887-1968)*, Architectural Association, Londres, 1989.

Fecha de recepción:
7 de septiembre de 2011

Fecha de aceptación:
13 de octubre de 2011