

UN ACERCAMIENTO A LA OBRA DE RAMIRO LLONA: EL PINTOR COMO CONSTRUCTOR DE ARQUITECTURAS IMPOSIBLES

Rafael Llimós

Abril 2025

A Ramiro Llona se lo puede considerar un constructor de arquitecturas ilusorias, fantásticas, irreales. Sus construcciones se desarrollan en espacios intuitivos, como los utilizados por los artistas anteriores al Renacimiento. Si la palabra *arquitectura* proviene del griego antiguo, de *architekton* (ἀρχιτέκτων), que significa “jefe constructor”, se puede considerar a Llona un constructor de formas y estructuras. Sin embargo, no es un arquitecto, sino un artista, un pintor, que construye arquitecturas imposibles, posibles solo en el arte. Estudió arquitectura, pero no terminó los estudios, se dio cuenta que la pintura era lo suyo. Más allá de las reflexiones sobre espacios y arquitecturas no se pretende hacer otras lecturas, ya que como el mismo pintor afirma, sus obras se prestan a variadas interpretaciones. Es válido el concepto de *Obra abierta* de Umberto Eco.

...no empiezo a pintar con la expresa voluntad de decir algo. Sigo siendo muy abstracto expresionista en el inicio y el proceso del cuadro. En algún momento, generalmente en la etapa final, las formas se organizan en el espacio de la tela y podemos leer algo. Soy él primero que lo ve y el primer sorprendido. Lo dejo ser y cada espectador encontrará lo suyo¹.

Para empezar, hay que considerar la polémica sobre si la arquitectura es arte o no. Durante mucho tiempo ha sido considerada como arte. Ya en el primer siglo antes de Cristo, Galeno, el médico romano, en su lista de las *artes liberales y vulgares*, tomaba en cuenta a la arquitectura (Tatarkiewicz). Más tarde, en el s. XVIII, Charles Batteux, creador del término *Bellas Artes*, propuso reunir bajo el calificativo de bellas a varias artes, entre ellas estaba la arquitectura. A fines del mismo siglo, Hegel la consideraba la menor de las artes por su relación con la materia, ya que para el filósofo alemán el arte se eleva a medida que se aleja de su soporte material, siendo la poesía la expresión artística más elevada. Todo el mundo ha escuchado referirse al cine como el séptimo arte. Esta clasificación de comienzos del s. XX se debe al italiano Ricciotto Canudo, quien en su lista puso al cine en el séptimo lugar y a la

¹ En: *Un Artista Mayor*. Entrevista de Luis Lama. Revista Caretas.

arquitectura en el primero. La tradición de considerarla como arte sigue viva, ya que en varias escuelas de historia del arte enseñan historia de la arquitectura.

Sin embargo, en la actualidad, la idea de que no es arte está calando con fuerza. Para Avelina Lesper el arte es inútil, pues no posee una utilidad, pero cumple con una funcionalidad. Para ella, la arquitectura se ha separado del arte, ya que se ha vuelto utilitaria, útil para los poderes económicos, políticos, etc. Juan Acha separaba arte, diseños y artesanías, actividades diferentes, pero vinculadas y consideraba a la arquitectura como diseño.

Según Acha, a diferencia de la pintura y otras artes visuales, para criticar una creación arquitectónica, el crítico profesional debería visitar la obra, la construcción, vivenciar sus espacios y paredes, no solo aludir a la fachada y a lo visual de la estructura. Se necesita tiempo para vivir la arquitectura. Como pensaba el compositor Wolfgang Rihm, la arquitectura como la música es un arte temporal (citado en Zumthor). Se supera la división entre las artes espaciales y temporales que propuso Gotthold Ephraim Lessing en el s. XVIII.

Me apoyo en la separación entre las dos actividades para considerar a Llona un artista, no un arquitecto. El pintor reúne varios elementos plásticos, como líneas, áreas de color, formas geométricas, entre otros, para elaborar construcciones fantásticas, oníricas, alejadas del arte realista. Sus composiciones son como edificaciones insólitas que invitan a explorar espacios cargados de simbolismo y misterio.

Llona trabaja el espacio de manera diferente al utilizado en el arte realista o la arquitectura verdadera, por eso no podemos pasar por alto el trabajo de algunos arquitectos con propósitos similares, como Zaha Hadid, la conocida arquitecta. Hadid se sitúa entre el arte y la arquitectura, a diferencia de Llona nunca dejó de ser arquitecta. Empezó su carrera en el diseño arquitectónico con dibujos y pinturas que la hicieron famosa, influida por el *Constructivismo ruso* y su empleo de figuras geométricas, líneas y planos que se cruzan. Sus edificios pueden ser considerados como esculturas para ser ocupadas o habitadas.



(Fig. 1) *Construcción de Fuerza Espacial*. Liubov Popova, 1921. Óleo sobre mármol contrachapado. 112 x 112 cms. Ejemplo del *Constructivismo ruso*.

Hadid estudió matemáticas antes que arquitectura y de allí su gusto por la geometría. Sus diseños se basan en diversos elementos como líneas, planos y volúmenes. Es la curva el componente que la hizo famosa, hasta el punto de que fue llamada *La Reina de Las Curvas* por Rowan Moore. Ha creado una arquitectura fluida, orgánica, en la cual las líneas rectas son elementos secundarios. Hadid se desmarcaba de las formas rectangulares tradicionales propias de la arquitectura moderna, del llamado *Estilo internacional* por Philip Johnson. Sus diseños sobresalen por sus curvas sinuosas, sus rampas fluidas y espacios que parecen estar en movimiento. Para comprender sus trabajos, hay que considerar sus conexiones con el *Constructivismo ruso*. Tanto Hadid como los constructivistas rusos mostraron inclinación por crear composiciones elaboradas basadas en formas geométricas básicas. Hadid buscaba trascender lo convencional y estableció un nuevo paradigma en el diseño.



(Fig. 2) *Metropolis*. Hadid. 1988. Acrílico y lápices de colores sobre papel, díptico. 246.1 × 94.9 cms.



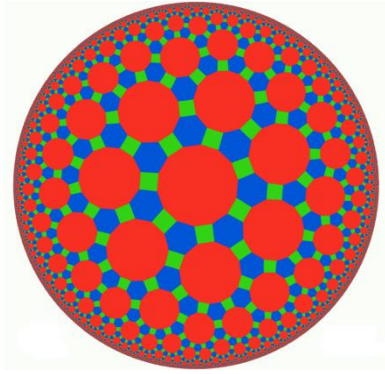
(Fig. 3) Estación de bomberos de la fabrica Vitra, primera construcción de Hadid, 1993. Well am Rhein, Alemania.



(fig. 4) Centro cultural Heydar Aliyev, en Baku, Azerbaiyán. Hadid. 2013. El predominio de las curvas.

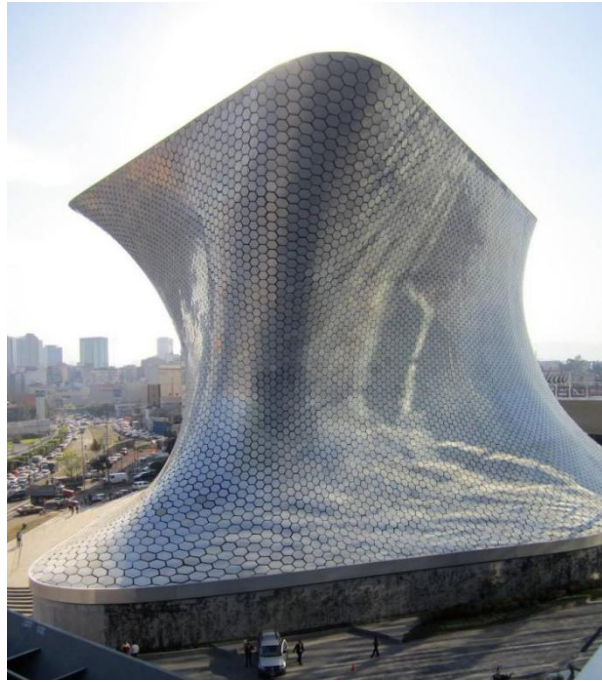
La búsqueda de un tipo nuevo de espacio donde la curva tendría el protagonismo nos llevaría, si fuera posible, a crear una arquitectura cuatridimensional o hiperespacial (hiperespacios: espacios de más de 3 dimensiones). Un mundo basado en geometrías no euclidianas donde las paralelas se cruzan, ya que no existen líneas rectas, daría como resultado arquitecturas imposibles, posibles solo en la imaginación. Por ejemplo, la casa del cuento *Y construyó una casa torcida*, de Robert Heinlein de 1940 o la *Tardis*, la popular nave espacial del D. Who, que es grande por dentro y chica por fuera, rompiendo la lógica real y el sentido común, o *R'lyeh*, la ciudad sumergida imaginada por Lovecraft. Ejemplos de universos no realistas contruidos por pintores como Llonca. Al parecer Hadid quería llegar con sus diseños hasta los límites de lo posible, de lo que se puede construir.

La geometría no euclidiana proporciona ejemplos de espacios curvos. Por ejemplo, la geometría hiperbólica, una geometría no euclidiana, se puede representar en modelos como el disco de Poincaré, una superficie curva, que le sirvió como referencia a Escher, el pintor de las figuras imposibles, para la obra *Ángeles y demonios*. Existen ramas de las matemáticas que tratan del estudio de las curvas, como la geometría diferencial. El tema de las *cónicas* en la geometría analítica y sobre todo la geometría diferencial son los referentes matemáticos del trabajo de Hadid, elementos de la base conceptual de este tipo de diseño.

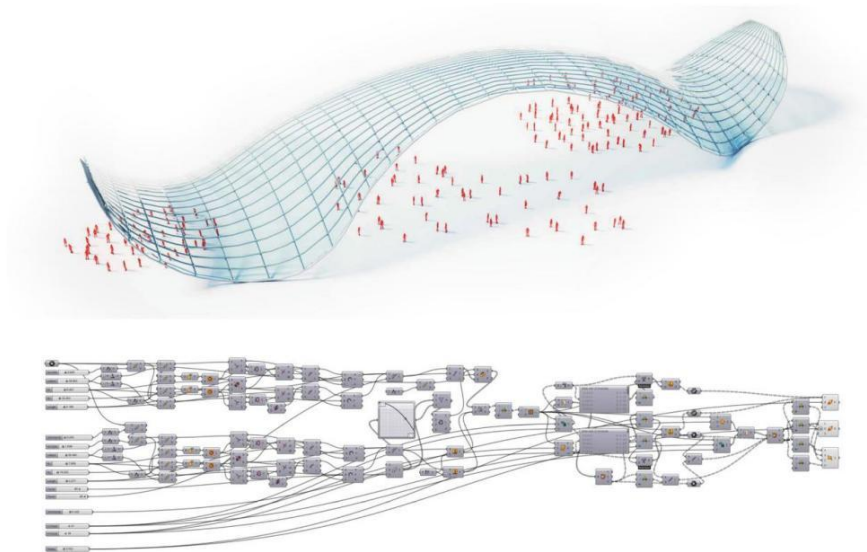


(Figs 5 y 6) A la izquierda un disco de Poincaré, una representación en el plano de una figura de geometría hiperbólica. A la derecha: *Circulo limite IV (Cielo e inferno)* M. Escher. 1960. Xilografía. En teoría, las figuras se empequeñecen hasta el punto de ser infinitesimales, infinitamente pequeñas, y por lo tanto nunca llegaría a tocar el borde.

Su exsocio Patrik Schumacher, que está a cargo del estudio después de la muerte de Hadid, se ha vuelto un defensor de la idea de que la arquitectura no es arte, a pesar de que sigue el legado de la arquitecta. Schumacher diseña edificios que pueden ser considerados verdaderas obras de arte, edificaciones escultura. Sus diseños están pensados para estimular los sentidos, crear sensaciones de asombro y generar una conexión emocional con el espacio. Schumacher publicó en 2009 su manifiesto para explicar el diseño paramétrico y la creación de un nuevo paradigma arquitectónico nombrado por él como: *Parametricismo*. Esta forma de diseñar es el método que utiliza el estudio *Zaha Hadid Architects* para crear edificaciones que se aproximan al límite entre el arte y la arquitectura.



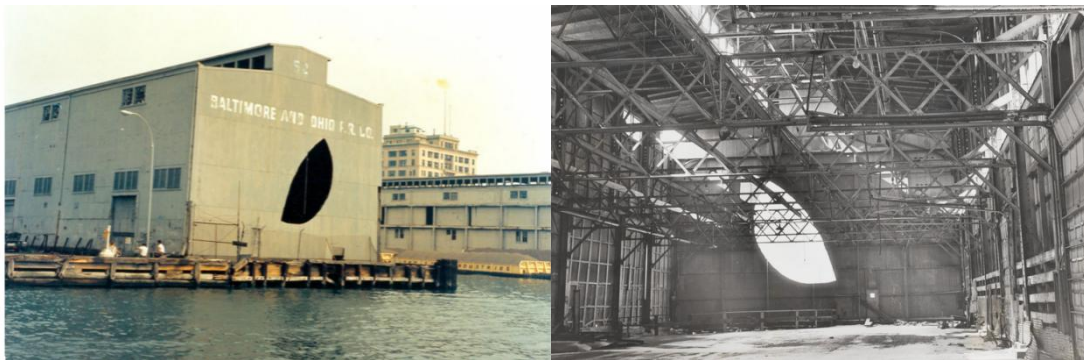
(Fig. 7) Museo *Soumaya*. Mexico D. F. 2011. Ejemplo del diseño paramétrico. El museo no solo contiene obras artísticas, sino que él mismo es una obra de arte.



(Fig. 8) Diseño paramétrico. En la parte superior, el diseño de la estructura a construir junto a personas, las figuras rojas pequeñas. Debajo, el diagrama en la computadora de los parámetros. El arquitecto puede cambiar el diseño a su antojo al variar parámetros, como si modelara figuras de arcilla con las manos.

Otro artista que trabajó con una idea diferente de espacio fue Gordon Matta-Clark. Él, como Llona, estudió arquitectura para dejarla y dedicarse al arte. Matta-Clark es conocido por alterar edificios, construcciones abandonadas en las cuales hacía cortes en las estructuras, paredes, techos y pisos, con la intención de convertirlas en enormes esculturas: sus *Building Cuts* (edificios cortados). Intervenia las edificaciones para transgredir la funcionalidad arquitectónica e invitaba a percibir nuevas experiencias espaciales. Buscaba mediante el arte socavar los sistemas que consideraba opresivos, que fomentaban la segregación y empobrecimiento de los vecinos. Al cortar y dismantelar estructuras de edificios viejos conseguía integrar el espacio arquitectónico interior al espacio público y urbano. Utilizaba la arquitectura para cuestionar y replantearse las bases y postulados de la misma. Con sus intervenciones quería llamar la atención de los rincones urbanos marginados por los intereses del sistema.

Fue uno de los promotores del *graffiti* callejero como arte. Por eso sus transformaciones de edificios y otras acciones no solo se pueden considerar como una exploración artística, sino una crítica social. Fue un artista marcado por las tendencias de la época, los años 70s, como la contracultura, la protesta contra las guerras, la lucha por los derechos de grupos marginados, la expansión del pensamiento ecologista, la liberación femenina... Junto con un grupo de artistas realizó lo que denominaron *Anarquitectura*. El término *Anarquitectura* es de Robin Evans, quien lo utilizó para criticar las ideas que Le Corbusier expuso en el libro *Hacia una arquitectura*. En ambos casos, tanto Matta-Clark como Evans criticaron el alejamiento racionalista de la arquitectura moderna del sentir humano, de los símbolos y sentimientos de las sociedades.



(Figs. 9 y 10) *Day's End*. Matta-Clark. 1975. Corte en el edificio del muelle 52, Nueva York.



(Fig. 11) *Oficce Baroque*, Matta-Clark. 1977. Amberes. Homenaje a Rubens.



(Fig. 12) *Splitting*. Matta-Clark. 1974. Nueva Jersey.

Al tener en cuenta las creaciones de Llona, Hadid y Matta-Clark, podemos considerar sus intenciones de romper con la mirada basada en matemáticas que surgió en el Renacimiento: la de crear espacios tridimensionales infinitos, constantes y homogéneos, para lo cual, los pintores utilizaron la perspectiva cónica. Si Llona y Matta-Clark se hubieran dedicado a la arquitectura igual que Hadid, se habrían opuesto a la belleza arquitectónica sustentada en conceptos matemáticos, legado de la Grecia clásica, de Pitágoras, Platón y

Vitrubio (la belleza natural, según Sir Christopher Wren, diferente a la consuetudinaria generada por el uso y la costumbre). Ya que sus pinturas hablan en el lenguaje de los sueños, Llona busca crear belleza, o mejor dicho una propuesta estética, a partir de lo que se resiste a la simbolización, de lo irrepresentable que cobra forma en su arte.



(Fig. 13) *Villa Foscari, La Malcontenta*, 1550 - 1560. Diseño de A. Palladio. Venecia.



(Fig. 14) *Villa Stein*, 1928. Diseño de Le Corbuiser. Garches, Francia.

Estas dos villas fueron comparadas por Collin Rowe (quien fue profesor de Gordon Matta-Clark en la universidad de Cornell), con el objetivo de mostrar que fueron diseñadas en base a una propuesta estética sustentada en elementos de carácter matemático, como el ritmo, para generar la sensación de orden y armonía, o la simetría y ciertas proporciones, con el objetivo de lograr belleza, lo opuesto a los trabajos de Hadid, Matta-Clark y Llona.

El trabajo de Ramiro Llona se alimenta de las vanguardias europeas de la primera mitad del siglo pasado como el cubismo, el surrealismo, el expresionismo y la abstracción geométrica. Entre sus referentes modernos², se encuentran Arshile Gorky, Willem de Kooning, Richard Diebenkorn, los surrealistas Roberto Matta (chileno, padre de Gordon Matta-Clark) y Wilfredo Lam (cubano), así como el peruano Fernando de Szyszlo, cuya obra se mueve entre lo abstracto y lo figurativo, y que fue tutor de Llona en su último año en la Universidad Católica.



(Fig. 15) *Paracas la noche*. F. Szyszlo. 2011. Acrílico sobre lienzo. 120 x 100 cms.

² Estos referentes son nombrados en el folleto de la exposición de Ramiro Lona en el MALI (Museo de Arte de Lima) de 1998.



(Fig. 16) *Tercer Mundo*. Wilfredo Lam. 1966. Óleo sobre tela. 251 x 300 cms.



(Fig. 17) *Espejo de Cronos*. Roberto Matta. 1981. Óleo sobre tela. 313 x 495 cms.

Estos tres pintores, Roberto Matta, Lam y Szyzsló representan el esfuerzo de construir una pintura moderna desde Latinoamérica al tomar elementos de las vanguardias europeas, como el cubismo, el surrealismo y el expresionismo. Pero lo que es relevante para este texto es el interés de Llona por los frescos de Giotto en la Capilla de los Scrovegni, conocida

también como Capilla de la Arena, en Padua, Italia, fundada en 1305. El pintor peruano dijo que estas pinturas son uno de sus principales referentes, y lo que le llama la atención es el uso de la luz por parte de Giotto.³ Para este texto se eligieron cinco obras de la capilla: *Ascensión de Cristo*, *Las Bodas de Caná*, *Lamentación sobre Cristo muerto*, *El beso de Judas* y *Presentación de la Virgen en el Templo*.



(Fig. 18) Capilla de los Scrovegni.

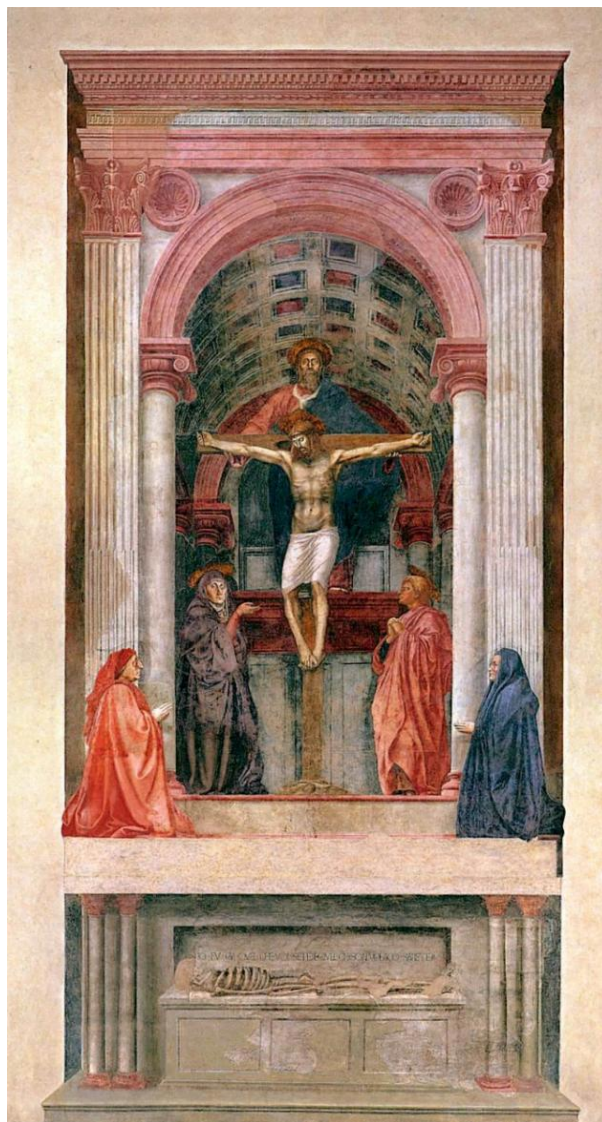
Llona construye estructuras propias de un universo fantástico salido de un sueño, manifestaciones pictóricas de su mundo interior, que habitan en espacios diferentes al moderno. En el Renacimiento, con el uso de la perspectiva, surge el espacio moderno en el arte: infinito, sistemático, constante y homogéneo, el cual funciona como un recipiente vacío que se llena de objetos, donde las dimensiones aumentan o disminuyen en proporción, basado en el propósito de representar la realidad mediante el racionalismo matemático. Como Llona considera a Giotto uno de sus referentes principales, se puede considerar algunas similitudes entre el espacio del arte protorenacentista de los frescos de Giotto y las construcciones espaciales del pintor peruano.

La aplicación en la pintura de la perspectiva durante el Renacimiento significa un punto de quiebre en la historia del arte. Por primera vez se representó el espacio tridimensional con una base matemática y se superó las representaciones intuitivas anteriores. Durante el *Trecento* italiano, s. XIV, Giotto junto con su maestro Cimabue y Duccio di Buoninsegna representan el paso del arte de la Edad Media, el Gótico y la tradición de los mosaicos bizantinos al Renacimiento. Giotto, mediante una “perspectiva” intuitiva, se acercó de una

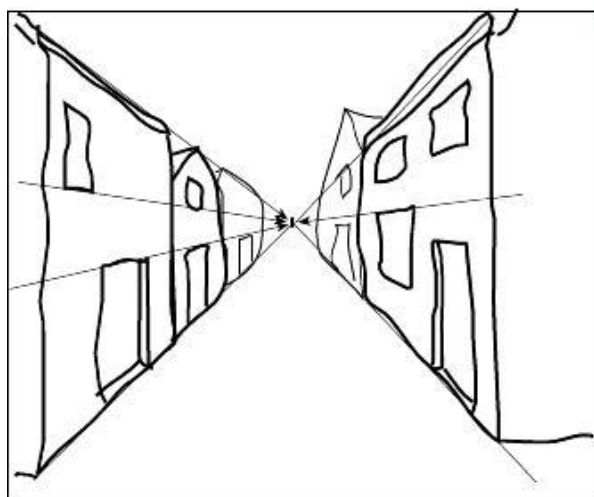
³ En: *Un Artista Mayor*. Entrevista de Luis Lama. Revista Caretas.

manera poco precisa a la reproducción espacial, pero era un creador tridimensional. Su trabajo representa los primeros pasos que llevaron a la creación moderna del espacio en el arte.

Para Erwin Panofsky, el espacio moderno no es más que una construcción intelectual y cultural, producto del pensamiento racionalista del Renacimiento, una elaboración diferente al espacio real, por lo tanto una ilusión. Una de las primeras pinturas renacentista en la que se utilizó la perspectiva fue *La Trinidad* de Masaccio (Fig. 19), ubicada en la Iglesia de Santa María Novella, Florencia, Italia.



(Fig. 19) *La Sagrada Trinidad*. Masaccio. Fresco. 1428. 680 x 475 cms.



(Fig. 20) Este dibujo muestra la propiedad de la perspectiva: la disminución de los objetos en la distancia según una proporción determinada. Se muestra el espacio infinito, homogéneo y sistemático que funciona como un contenedor de objetos, los cuales se adaptan a un sistema mensurable.

Ambrogio di Bonndone (1266 - 1337), conocido como Giotto, es una figura fundamental en la historia del arte. Como representante del cambio entre la Edad Media y el Renacimiento, su trabajo sentó las bases para el desarrollo del arte durante los siglos siguientes.

Precursor del arte renacentista, sus principales aportes son en primer lugar la *tridimensionalidad*, la que logró alejándose de las figuras planas medievales. Trabajó las figuras con volumen para crear la ilusión de profundidad y presencia física. Otro aporte fue la *humanización* de los personajes, que dejaron de ser iconos hieráticos y distantes para convertirse en figuras más humanas, con proporciones más naturales y expresiones faciales que reflejan emociones como el dolor, la alegría, etc. Giotto hizo que las escenas religiosas fueran más cercanas y comprensibles para el espectador.

Entre sus principales influencias se pueden contar al pensamiento de San Francisco de Asís. El fundador de la orden franciscana con su énfasis en la humanidad de Cristo y la conexión con la naturaleza influyó en Giotto para crear un arte más humano y terrenal. Giotto representa al espíritu protohumanista, ya que su obra precede a la gestación del humanismo renacentista. Buscó una representación más naturalista de la forma humana, dotando a sus figuras de volumen y peso. La observación y representación del mundo real se alinea con el interés humanista en lo terrenal y la experiencia humana.

Para definir el tipo de espacio en las obras de Llona se considerará el concepto de *atmósfera* de Peter Zumthor, que consiste en la sensación personal generada de manera casi instantánea a partir de la percepción sensorial de los elementos arquitectónicos que

experimenta un visitante en una construcción (arquitectura). Las cualidades de un ambiente arquitectónico para producir tal sensación son: la estructura de la edificación, los materiales, los objetos contenidos en el interior, la tensión entre el interior y exterior, la relación entre la edificación y el entorno, la luz, entre otras. La *atmósfera* es una "entidad inmaterial" que se percibe a través de la sensibilidad emocional y conmueve al individuo.



(Fig. 21) *Capilla de San Benito*. Diseño de Peter Zumthor. 1988. Sumvitg, Suiza.



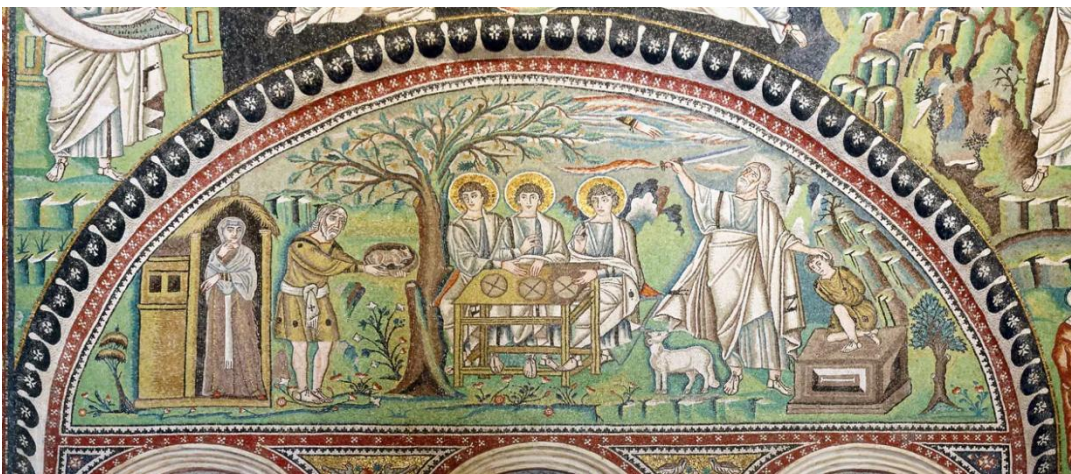
(Fig. 22) *Capilla de San Benito*. Interior.

En esta capilla, Zumthor usó la misma madera utilizada en las casas de la zona con la intención de generar una atmósfera arquitectónica que alude al entorno y a la naturaleza.

Según el concepto *atmósfera* de Zumthor, en el caso de arquitecturas representadas en la pintura, los atributos arquitectónicos o mejor dicho plásticos serían: el color, las formas geométricas, los cuerpos y la relación entre ellos, la composición y supuestas narrativas interpretadas en las imágenes. Para considerar similitudes entre la pintura de Llona y el arte de Giotto se considerará al color, la luz y la corporeidad, esta última entendida por cuerpos como figuras planas geométricas y orgánicas, líneas y volúmenes, todo ente que llene el espacio en la obra. Se trata de definir a los atributos que generarían una *atmósfera* determinada si alguien pudiera visitar en teoría las arquitecturas y sus espacios construidos en las pinturas de Llona.

A fines de la Edad Media lo común era concebir a una obra de arte como un conjunto cerrado. Este cerramiento se debía a diversos factores, entre religiosos, simbólicos y estéticos propios de ese período, uno de ellos fue la idea aristotélica del espacio como un ente cerrado. Un ejemplo es el mosaico *Ofrenda de Abraham* en la Iglesia de San Vital en Ravena, Italia (Fig. 23), en donde el conjunto de la composición está encerrado en un semicírculo. Con el paso de la Edad Media al Renacimiento, esta “cerradura” se abre y el arte se transforma, convirtiéndose en una ventana por donde se puede observar una porción de un espacio infinito. El arte se libera. Se vuelve a abrir como en la antigüedad clásica. Por ejemplo, las escenas de la *Odisea* en los frescos encontrados en 1848 en una *domus* (casa antigua de lujo

romana) excavada en la colina Esquilina en Roma (Fig. 24). Pero esta nueva abertura es diferente. Los elementos de la composición son unidos en la construcción espacial por la luz o el color. En los tiempos de Giotto, el espacio se volvió una especie de fluido homogéneo y homogenizador configurado por la iluminación y/o el colorido (Panofsky). El uso del color como herramienta para configurar el espacio tiene su máximo desarrollo en el s. XX. Un ejemplo de esto es la pintura de Hans Hofmam (Fig. 25).



(Fig. 23) *Ofrenda de Abraham*, Mosaico. VI d. C. Iglesia de San Vital, Ravenna, Italia.



(Fig. 24) Escena de la *Odisea*. *Los exploradores enviados por Ulises se encuentran con la hija de Antifates*. Fresco. I a. C. Encontrado en la colina Esquilina, Roma. En la actualidad pertenece a la colección de los Museos Vaticanos.



(Fig. 25) *Murallas combinadas I Y II*. Hans Hofmann. 1961. Óleo sobre tela, díptico. 286 x 214 cms.

Como se dijo, el color es uno de los atributos a considerar. En el caso de *La Ascensión de Cristo* de Giotto (Fig. 26) el azul del fondo es el espacio infinito, que abarca lo terrenal y lo espiritual. *El azul del cielo es el velo con el cual se cubre el rostro de la divinidad* (Cirlot, p. 128). Otro ejemplo es *El Éxtasis de San Francisco de Asís* (Fig. 27), donde Giotto utiliza colores luminosos en algunas figuras para dar vida a la escena, contrastándolos con tonos fríos y azules en el fondo, lo que genera profundidad.

De manera general, Llona usa el color para unificar la composición, mientras pinta en un proceso largo no planificado, por eso el pintor no tiene idea de cómo va a terminar el cuadro. Utiliza el color para definir personajes, así como a través de las líneas negras delinear perfiles geométricos o delimitar áreas. Las líneas en sus obras delimitan formas, sirven para crear la sensación de profundidad y movimiento, construyendo así espacios complejos, pero también, como dice el pintor, para afirmar la bidimensionalidad de la pintura,⁴ lo cual crea una tensión entre lo plano y lo corpóreo. Utiliza los colores para construir sus arquitecturas en un espacio configurado por el color.



(Fig. 26) *Ascensión de Cristo*. Capilla de los Scrovegni. 185 x 200 cms.

⁴ Conferencia en el MAC (Museo de Arte Contemporáneo) Lima, 15 de agosto de 2024. Actividad realizada en el marco de la exposición *El Buen Lugar*, de Ramiro Llona.



(Fig. 27) *El Éxtasis de San Francisco de Asís*. Giotto. Fresco. 1297-1300.
270 x 230 cms. Basílica de San Francisco de Asís. Asís, Italia.



(Fig. 28) Fotograma del *El Ciudadano Kane*.

Antes del Renacimiento el arte se abrió, como se dijo líneas arriba. La obra de ser un conjunto cerrado pasó a ser una ventana por la cual se puede ver un espacio que trasciende las limitaciones del marco. Un ejemplo de esto, para entenderlo de forma práctica, es la famosa escena de la película *El Ciudadano Kane* de 1941 (Fig. 28), donde aparece un grupo de personas adultas en un interior discutiendo acerca de un niño que se lo puede ver por la ventana, jugando en la nieve. Para lograr esta escena, Orson Welles (director) y Gregg Toland (director de fotografía) utilizaron el recurso técnico de la profundidad de campo, que consiste en que toda la escena salga nítida, bien enfocada. Toda la imagen fue captada con nitidez, con la intención de mostrar al niño que juega en el exterior. Este recurso era parte del cine, pero en *El Ciudadano Kane* se utilizó por primera vez como un elemento fundamental del lenguaje de una película y por lo tanto de lo que ella nos dice.

La profundidad de campo no es lo mismo que la profundidad de la puesta en escena, que es la disposición de los elementos para sugerir profundidad. En el cine actual se combinan ambos recursos. Se podría decir que la profundidad de la puesta en escena ya era aplicada por Giotto en su finalidad de conseguir tridimensionalidad.

Aparte del color, otro atributo, como ya se dijo, para definir el espacio es la corporeidad, o presencia de los cuerpos. Tanto en Llona como en Giotto no se cumple la característica del espacio moderno como un contenedor de objetos, sino que la presencia de estos, los elementos de la obra, configuran el espacio que ellos ocupan (Panofsky). La construcción espacial esta vinculada a los elementos de la composición, a sus posiciones dentro de la obra, como se juntan, se relacionan, se superponen.

Aunque no se puede aplicar directamente el concepto del espacio de Heidegger a la obra de Giotto, existen algunos puntos de encuentro interesantes entre estos dos temas. La obra del escultor español Eduardo Chillida sirvió como un ejemplo para Heidegger de cómo el espacio se relaciona con el arte.

Para el pensador alemán, el espacio no es simplemente un receptáculo donde se colocan objetos. El espacio se "abre" o se "establece" a través de la presencia de cosas dentro de él. Los objetos y las entidades "espacian", abren el espacio a través de sus propias existencias y relaciones. Las esculturas de Chillida (Fig. 29) con sus formas y la manera en que interactúan con el entorno contribuyen a esta apertura del espacio.

Cuando uno se mueve, baila, corre, viaja, cruza el espacio físico de Galileo y Newton caracterizado por la uniformidad, por ser equivalente en toda dirección. Pero cuando uno hace arte, cuando Chillida crea sus volúmenes, para Heidegger, no se trata de que estos ocupen un espacio, sino que las esculturas despliegan el espacio donde se encuentran. No se trata de un espacio físico sino uno ligado a la existencia. En la obra de Giotto, las figuras

sólidas, las personas, los elementos arquitectónicos y los paisajísticos definen y estructuran el espacio ficticio de sus escenas.

Entre los recursos que utilizó Giotto para configurar el espacio tridimensional se tiene el uso de las formas superpuestas: superponer figuras y objetos para crear la sensación de profundidad. Los objetos en frente ocultan de manera parcial a los que están detrás, indicando sus posiciones relativas en el espacio. Otro recurso es la disminución del tamaño: representaba objetos y figuras más pequeñas a la distancia para sugerir profundidad. En obras como el *El Éxtasis de San Francisco de Asís* (Fig. 27), *Las bodas de Caná* (Fig. 32) y la *Presentación de la Virgen en el Templo* (Fig. 33), se muestran figuras humanas que junto a construcciones arquitectónicas proporcionan la sensación espacial. Así como en *Lamentación sobre Cristo muerto* (Fig. 31) o *El beso de Judas* (Fig. 34), la disposición de las personas agrupadas genera la sensación de un escenario tridimensional.

Llona utiliza estos recursos para crear la sensación de espacio: combina, junta, yuxtapone, acerca o aleja, a las figuras geométricas, las orgánicas (algunas con formas casi humanas, casi animales) las líneas, los trazos, las áreas de color y los cuerpos sólidos.



(Fig. 29) *Elogio del Horizonte*. E. Chillida. 1990. Hormigón. Gijón, España.

Como se mencionó, el tercer factor para definir el espacio en Llona es la luz. Hay que considerar el gusto de Llona por la luz usada por Giotto, que llega a toda la escena de manera pareja y cumple con la función de crear sombras en los cuerpos con la intención de dar volumen. La coherencia en la dirección de la luz dentro de la escena ayuda a unificar la

composición. No existe en el arte protorrenacentista una iluminación dirigida a ciertas zonas de la obra para resaltarla con el propósito de añadir dramatismo como en el arte barroco, por ejemplo: *La adoración de los pastores* del Greco (Fig. 30), donde la luz sale del recién nacido y alumbra a los presentes.

Giotto utilizaba colores que, por su propia naturaleza, podían sugerir luminosidad u oscuridad, contribuyendo a la iluminación de la escena. De manera similar, Llona usa los colores para sugerir que algunas áreas de la imagen sean más luminosas que otras. Crea contrastes, claroscuros, degradados. Como el arte de Llona no es realista, no representa entes reales, no se puede obtener en los objetos los mismos resultados de la iluminación que en el mundo real, por ejemplo: la zona iluminada, la luz reflejada, la sombra propia y la arrojada, la zona de penumbra.



(Fig. 30) *La adoración de los pastores*. 1614. El Greco. Óleo sobre lienzo.
319 x 180 cms.

Para terminar, concluyo que Llona elabora arquitecturas propias de un universo personal habitado por seres y objetos irreales, construcciones sin sentido arquitectónico, si las vemos desde el mundo real. Arquitecturas que no sirven para ser habitadas, solo contempladas como obras pictóricas, y que configuran su propio espacio a la manera del arte anterior al Renacimiento. Estos espacios están configurados a través de lo que Llona pone en cada cuadro, llevado por sus gustos, sus recuerdos, sus caprichos y todo elemento enriquecedor de su vida como persona y artista.



(Fig. 31) *Lamentación sobre Cristo muerto*. Capilla de los Scrovegni. 185 x 200 cms.



(Fig. 32) *Las bodas de Caná*. Capilla de los Scrovegni. 185 x 200 cms.



(Fig. 33) *Presentación de la Virgen en el Templo*. Capilla de los Scrovegni.

185 x 200 cms.



(Fig. 34) *El beso de Judas*. Capilla de los Scrovegni. 185 x 200 cms.

OBRAS DE RAMIRO LLONA



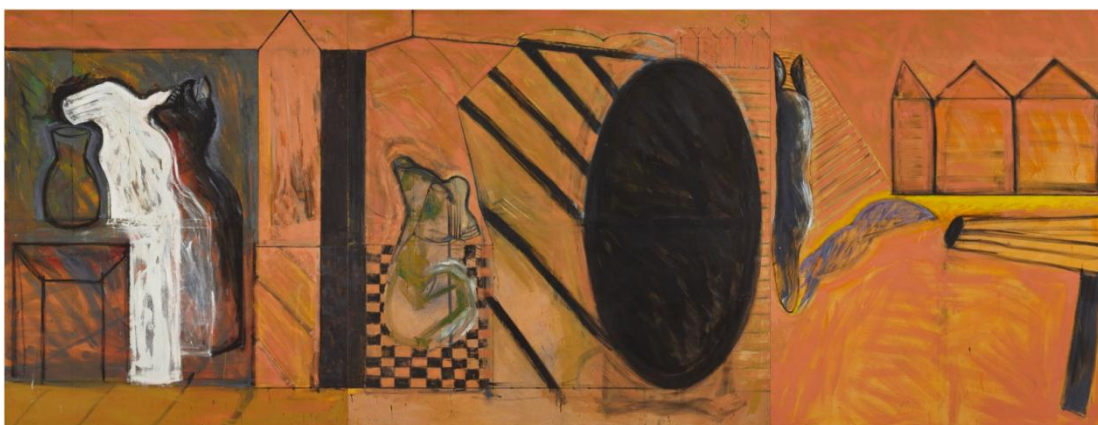
(Fig. 35) *Lo que va a Venir*. 2004. Óleo sobre tela. 720 x 300 cms.



(Fig. 36) *La Diferencia*. 2006. Óleo sobre tela. 325 x 300 cms.



(Fig. 37) *La Desaparición del Miedo I*. 2013. Óleo sobre tela. 325 x 300 cms.



(Fig. 38) *Tiempos de Simbolización*. 1999. Óleo sobre tela. 630 x 240 cms.

REFERENCIAS

Acha, J. (1988). *Crítica de arte*. Universidad Nacional Autónoma de México.

Batteux, C. (1987). *Las bellas artes reducidas a un único principio* (J. M. Arnáiz, Trad.). Tecnos. (Obra original publicada en 1746).

Canudo, R. (s.f.). *Manifiesto de las siete artes*. Filosofía.org. Recuperado el 23 de abril de 2025 de <https://www.filosofia.org/hem/192/9230125.htm>. (Obra original publicada en 1923)

Cirlot, J. E. (1992). *Diccionario de símbolos*. Labor.

Eco, U. (1992). *Obra abierta*. Planeta.

Evans, R. (1997). Towards Anarchitecture. En *Translations from Drawing to Building and Other Essays* (pp. 11-34). The MIT Press.

Hegel, G. W. F. (1989). *Lecciones de estética* (A. Brotons Muñoz, Trad.). Akal. (Obra original publicada entre 1835-1838).

Heidegger, M. (2007). *Arte y espacio* (J. Muñoz & V. Ciria, Trad.). Herder. (Obra original publicada en 1969).

Hitchcock, H.-R., & Johnson, P. (1981). *El Estilo Internacional*. Gustavo Gili. (Obra original publicada en 1932).

Le Corbusier. (1999). *Hacia una arquitectura*. Apóstrofe. (Obra original publicada en 1923).

Lesper, A. (2021, 8 de setiembre). *Arquitectura ¿Arte o negocio?*. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=yBMUapVpubc&t=906s>

- Lessing, G. E. (2004). *Laocoonte o los límites de la pintura y la poesía* (H. Cortés & A. Leyte, Trads.). Tecnos. (Obra original publicada en 1766).
- Llona, R. (2024, julio 11). *Un artista mayor* (Lama, L. Entrevistador). Caretas. <https://caretas.pe/columnistas/un-artista-mayor/#>
- Moore, R. (2013, septiembre 8). *Queen of the curve*. *The Guardian*. Recuperado el 23 de abril de 2025 de <https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/sep/08/zaha-hadid-serpentine-sackler-profile>
- Panofsky, E. (1991). *La perspectiva como forma simbólica* (J. Chamorro Mielke, Trad.). Tusquets Editores. (Obra original publicada en 1927).
- Rowe, C. (1976). *The Mathematics of the Ideal Villa*. En *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays* (pp. 1-27). MIT Press.
- Schumacher, P. (2009). Parametricism. A New Global Style for Architecture and Urban Design. *Architectural Design*, 79(4), 8-17.
- Tatarkiewicz, W. (1987). *Historia de las ideas*. Tecnos.
- Wren, C. (Hijo). (2018). *Parentalia, or Memoirs of the Family of the Wrens*. Cambridge University Press. (Obra original publicada en 1750).
- Zumthor, P. (s.f). *Atmosfera, Entornos arquitectónicos. Las cosas a mi alrededor*. Universidad de Buenos Aires. Recuperado el 23 de abril de 2025 de https://enlinea.fadu.uba.ar/wp-content/uploads/2020/04/Zumthor-Atmosferas.pdf?utm_medium=website&utm_source=archdaily.mx

CRÉDITOS DE DE IMÁGENES

(Fig. 1) *Construcción de Fuerza Espacial*. Liubov Popova. Recuperado de <https://culturary.com/constructivismo/>

(Fig. 2) *Metropolis*. Hadid. Recuperado de <https://www.artsy.net/artwork/zaha-hadid-metropolis-1>

(Fig. 3) Estación de bomberos de la fabrica Vitra. Hadid. Recuperado de <https://es.wikiarquitectura.com/edificio/estacion-de-bomberos-vitra/vitra-fire-station-by-zaha-hadid/>

(fig. 4) Centro cultural Heydar Aliyev. Hadid. Recuperado de <https://tekno-step.com/zaha-hadids-heydar-aliyev-center-baku-azerbaiyan/>

(Fig. 5) Disco de Poincaré. Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Disco_de_Poincar%C3%A9#/media/Archivo:Hyperbolic_tiling_omnitruncated_3-7.png

(Fig. 6) *Circulo limite IV (Cielo e infierno)* M. Escher. Recuperado de <https://arzucomunicacion.lunaazul.org/wp-content/uploads/sites/3/2017/02/L%C3%ADmite-circular-IV-cielo-e-infierno-1960-xilograf%C3%ADa-de-M.-C.-Escher.jpg>

(Fig. 7) Museo *Soumaya*. Recuperado de <https://www.geometrica.com/es/latestnews/soumaya>

(Fig. 8) Diseño paramétrico. Recuperado de <https://www.behance.net/gallery/30432415/GRASSHOPPER-DEFINITIONS>

(Figs. 9 y 10) *Day's End*. Matta-Clark.

(Fig 9) Recuperado de https://freight.cargo.site/m/Z2205688104901841151187761817110/nahm_382_final-paper.pdf

- (Fig. 10) Recuperado de
<https://www.villagepreservation.org/2024/07/03/the-original-days-end-gordon-matta-clarks-anarchitecture-on-pier-52/>
- (Fig. 11) *Oficce Baroque*, Matta-Clark. Recuperado de
<https://log.fakewhale.xyz/cutting-through-the-conventional-the-radical-art-and-vision-of-gordon-matta-clark/>
- (Fig. 12) *Splitting*. Matta-Clark. Recuperado de
<https://log.fakewhale.xyz/cutting-through-the-conventional-the-radical-art-and-vision-of-gordon-matta-clark/>
- (Fig. 13) *Villa Foscari, La Malcontenta*. Recuperado de
<https://www.robortaparlato.com/villa-foscari-known-as-la-malcontenta/>
- (Fig. 14) *Villa Stein*, 1928. Recuperado de
<https://darkgirlrhyme.wordpress.com/2007/09/14/%C2%BFque-relevancia-tienen-las-teorias-esteticas-platonicas-en-la-arquitectura/>
- (Fig. 15) *Paracas la noche*. F. Szyszlo. Recuperado de
<https://www.artoftheworldgallery.com/product/paracas-la-noche/>
- (Fig. 16) *Tercer Mundo*. Wilfredo Lam. Recuperado de
<https://www.bellasartes.co.cu/obra/wifredo-lam-el-tercer-mundo-1965>
- (Fig. 17) *Espejo de Cronos*. Roberto Matta. Recuperado de
<https://historia-arte.com/obras/espejo-de-cronos>
- (Fig. 18) Capilla de los Scrovegni. Recuperado de
<https://historia-arte.com/obras/espejo-de-cronos>
- (Fig. 19) *La Sagrada Trinidad*. Masaccio. Recuperado de
<https://historia-arte.com/obras/la-sagrada-trinidad>

- (Fig. 20) Este dibujo de la perspectiva. Recuperado de <https://alfoplas.wordpress.com/1%C2%BA-eso-2/representacion-de-lo-tridimensional-en-el-plano/>
- (Fig. 21) *Capilla de San Benito*. Diseño de Peter Zumthor. Recuperado de [https://es.wikipedia.org/wiki/Capilla_de_San_Benito_\(Sumvitg\)#/media/Archivo:Sogn_Benedetg1.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Capilla_de_San_Benito_(Sumvitg)#/media/Archivo:Sogn_Benedetg1.jpg)
- (Fig. 22) *Capilla de San Benito*. Interior. Recuperado de <https://www.archdaily.pe/pe/02-296419/clasicos-de-arquitectura-capilla-de-san-benito-peter-zumthor>
- (Fig. 23) *Ofrenda de Abraham*. Recuperado de <https://imaginoso.com/italy/ravenna/basilica-san-vitale-mosaic-choir-depicting-abrahams-three-visitors-his-offering-isaac>
- (Fig. 24) Escena de la *Odisea*. Recuperado de <https://algargosarte.blogspot.com/2019/01/los-frescos-de-la-odisea-de-homero-de.html>
- (Fig. 25) *Murallas combinadas I Y II*. Hans Hofmann. Recuperado de <https://www.ttamayo.com/2016/05/colores-que-avanzan-o-retroceden/>
- (Fig. 26) *La Ascensión de Cristo*. Giotto. Recuperado de https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Giotto_-_Scrovegni_-_38_-_Ascension.jpg
- (Fig. 27) *El Éxtasis de San Francisco de Asís*. Giotto. Recuperado de https://kuadros.com/es-pe/products/leyenda-de-san-francisco-12-ecstasy-de-san-francisco-giotto-di-bondone?srsltid=AfmBOoq4Ca66Mb5A_hYHTwY0CMd3Ktlaqv4rQXPXGLPmj_m9IQyGg3E5g
- (Fig. 28) Fotograma del *El Ciudadano Kane*. Recuperado de <https://www.elespectadorimaginario.com/enfocando-la-profundidad-de-campo/>

- (Fig. 29) *Elogio del Horizonte*. E. Chillida. Recuperado de <https://www.lavanguardia.com/cultura/20250109/10266158/eduardo-chillida-futbolista-lesionado-artista-fama-mundial.html>
- (Fig. 30) *La adoración de los pastores*. El Greco. Recuperado de [https://es.wikipedia.org/wiki/Adoraci%C3%B3n_de_los_pastores_\(El_Greco,_Madrid\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Adoraci%C3%B3n_de_los_pastores_(El_Greco,_Madrid))
- (Fig. 31) *Lamentación sobre Cristo muerto*. Giotto. Recuperado de <https://historia-arte.com/obras/lamentacion-sobre-cristo-muerto>
- (Fig. 32) *Las bodas de Caná*. Recuperado de <https://contemplataaliis.blogspot.com/2017/01/giotto-las-bodas-de-cana.html>
- (Fig. 33) *Presentación de la Virgen en el Templo*. Giotto. Recuperado de [https://es.wikipedia.org/wiki/Presentaci%C3%B3n_de_la_Virgen_en_el_Templo_\(Giotto\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Presentaci%C3%B3n_de_la_Virgen_en_el_Templo_(Giotto))
- (Fig. 34) *El beso de Judas*. Giotto. Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/El_beso_de_Judas
- (Fig. 35) *Lo que va a Venir*. Recuperado de <https://artsandculture.google.com/asset/lo-que-va-a-venir/EgEU1iACNaWaQg?hl=es>
- (Fig. 36) *La Diferencia*. Recuperado de <https://artsandculture.google.com/asset/the-difference/7AGF4KULDKfSHg?hl=es>
- (Fig. 37) *La Desaparición del Miedo I*. Recuperado de <https://artsandculture.google.com/asset/disappearance-of-fear-i/hAHUU42x-GsH7w?hl=es>
- (Fig. 38) *Tiempos de Simbolización*. Recuperado de <https://artsandculture.google.com/asset/symbolization-time/qQEZUyfG-b8hRA?hl=es>