

***Dejo este cuerpo aquí: Reflexiones sobre el desarrollo de la comprensión a partir de los postulados de Hans-Georg Gadamer en la investigación artística de Natalia Iguñiz***

*I leave this body here: Reflections on the development of understanding based on the postulates of Hans-Georg Gadamer in Natalia Iguñiz's artistic research*

**Paola Vela<sup>1</sup>**

.....  
**Resumen:** La metodología de investigación elaborada por Natalia Iguñiz para su muestra *Dejo este cuerpo aquí* sirve como punto de partida para plantear una serie de reflexiones enfocadas en cómo se desarrolla el fenómeno de la comprensión frente a la experiencia artística y, por ende, cómo los procesos artísticos producen conocimiento. Se traza un paralelo entre los procedimientos visuales que suscitan la muestra individual de Iguñiz presentada en el contexto de una pandemia y los postulados filosóficos de Hans-Georg Gadamer. Se puede considerar que ambos, la artista visual y el filósofo, nos animan a ir más allá de las paradojas y tensiones entre las subjetividades de la investigación artística y las doctrinas de la investigación científica.

**Palabras claves:** Investigación artística, metodología, comprensión, artes visuales, filosofía, Natalia Iguñiz, Hans-Georg Gadamer

.....  
**Abstract:** Natalia Iguñiz's research methodology for her exhibition *I leave this body here* serves as a starting point to propose a series of reflections focused on how the phenomenon of understanding develops in the face of artistic experience, and, therefore, how artistic processes produce knowledge. To this end, a parallel is drawn between the visual procedures elicited by Iguñiz solo show presented in the context of a pandemic and the philosophical postulates of Hans-Georg Gadamer. Both the visual artist and the philosopher can be seen as encouraging us to go beyond the paradoxes and tensions between the subjectivities of artistic research and the doctrines of scientific research.

**Keywords:** Artistic research, methodology, understanding, visual arts, philosophy, Natalia Iguñiz, Hans-Georg Gadamer

---

1 <https://orcid.org/0000-0003-2127-8282>

Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Arte y Diseño, profesora asociada a tiempo completo. Av. Universitaria 1801, San Miguel, Lima, Perú. Correspondencia (Corresponding author): [vela.paola@pucp.edu.pe](mailto:vela.paola@pucp.edu.pe)

En *Verdad y método*, Hans-Georg Gadamer analiza la herencia humanista en la investigación moderna y su influencia en otros ámbitos fuera de lo “científico”, específicamente en el arte. El autor reflexiona desde un contexto en el que la metodología de la ciencia se impone en el ámbito de la investigación y señala que hay poco lugar para las ciencias del espíritu. Sin embargo, Gadamer no se detiene en las tensiones o diferencias metodológicas entre las normas y reglas de la ciencia (doctrinas) y lo subjetivo en el arte (teorías de interpretación), más bien, se enfoca en el conocimiento que produce el arte. Su investigación parte de una pregunta filosófica de origen kantiano: ¿Cómo es posible la comprensión? (Gadamer, 1993, p. 2). Esa misma pregunta reaparece al estar frente a ciertas producciones de artistas contemporáneos locales que se caracterizan por interpelar a los espectadores.

La interrogante planteada por Gadamer en el siglo veinte vuelve a surgir cuando nos encontramos ante las imágenes de la muestra individual *Dejo este cuerpo aquí* de Natalia Iguñiz. ¿Cómo las imágenes de Iguñiz generarían la comprensión? ¿Por qué estas podrían ser consideradas como productoras de conocimiento en el arte? Este artículo intenta responder esas preguntas mediante reflexiones sobre los procedimientos que la artista desarrolla en su proceso creativo. La identificación y descripción de los pasos metodológicos de su trabajo permiten un análisis de las imágenes realizadas para la muestra, que se desarrolló en el contexto de una pandemia y crisis política nacional en los inicios del 2020. Paralelamente, con una mirada personal, se hace una relación con algunos postulados de Hans-Georg Gadamer para tratar de entender cómo el arte puede generar la comprensión en estos tiempos.

En *Dejo este cuerpo aquí*, Natalia Iguñiz se posiciona en la vulnerabilidad, la impotencia y la frustración para abordar la resistencia frente a la violencia de género en la contemporaneidad. La exhibición presenta un corpus de imágenes distribuidas en tres salas de Vigil Gonzales Galería.<sup>2</sup> El primer corpus, que la artista llama “el estado del arte”, muestra imágenes encontradas y recopiladas del ámbito virtual (*Fig. 1*). Esas imágenes de archivo registran el uso del cartón como material y dispositivo que sirve de soporte para mostrar una serie de discursos potentes en el contexto de una nueva oleada de movimientos feministas. Se observa la función del uso del cartón como cartel, es decir, como un “grito en la calle”. De entrada, Iguñiz presenta ante los espectadores documentación de los referentes visuales de su investigación, tanto para desarrollar la parte conceptual de la exhibición, como para la materialización de las piezas centrales que el espectador encuentra mientras recorre los espacios de la galería.

Cabe anotar que la mirada de la artista sobre lo colectivo o la masa se muestra con cierta intimidad. Esto se percibe en la presentación de imágenes en pequeños formatos, casi emulando a la fotografía tipo polaroid que se encuentra cercana a la idea de lo doméstico o *amateur*, más allá del origen periodístico o viral que podrían presentar las imágenes escogidas por la artista. En los encuadres de las imágenes se identifican puntos focales específicos, en los que el ojo de la cámara ha hecho acercamientos a textos escritos sobre carteles. Es posible afirmar que en esta primera sala Iguñiz plantea cómo ella experimenta el mundo de las luchas colectivas y lo muestra a partir de la remembranza, lo cercano y lo entrañable.

2 *Dejo este cuerpo aquí* exhibición individual de Natalia Iguñiz con la curaduría de Eliana Otta. Presentada del 7 de noviembre del 2020 al 8 de enero del 2021 en Vigil Gonzales Galería, Barranco, Lima.



Fig. 1



Fig. 2

Figura 1. Fotografía VELA, Paola. Detalle de la serie perteneciente a la primera sala. Lima, Perú (2020)

Figura 2. Fotografía IGUINIZ, Natalia. Fotografía perteneciente a la segunda sala. Lima, Perú (2020)

Luego de presentar de manera explícita la resistencia desde la perspectiva comunitaria, la artista continúa su exploración, pero cambia el eje hacia la experiencia individual y personal. Sin embargo, no deja lo colectivo, aunque su mirada se va dirigiendo hacia lo implícito. Esto se puede detectar en la segunda sala de la muestra, donde los espectadores se encuentran con un registro fotográfico compuesto por veintidós imágenes. Estas muestran cómo la artista ha intervenido en el espacio público con una matriz impresa compuesta por cartones serigrafiados.

Aquí, el cartón es un material industrial que sirve para la producción artística y se convierte en la matriz de la imagen principal y el *leitmotiv* de la muestra. Los cartones presentan imágenes de diversos fragmentos del cuerpo desnudo de Iguñiz en decúbito prono. Junto a la imagen figurativa, se puede ver que los cartones contienen textos extraídos del libro *Los diarios del cáncer* de Audre Lorde, que han sido impresos de manera aleatoria y dialogan con la fragmentación que presenta la imagen serigrafiada de la mujer. Los textos son indicios que nos dan cierta información sobre la relación del cuerpo de la mujer no solo frente a la enfermedad, que la artista ha padecido, sino también frente a la violencia sistematizada que se experimenta cotidianamente por el simple hecho de ser mujer.

La segunda sala se vuelve un espacio literalmente de tránsito (*Fig. 2*), porque aquí lo privado (la imagen impresa de la artista) dialoga con lo público (diversos espacios de la ciudad de Lima). Esto es producto de un ejercicio de deriva realizado por Iguñiz al transitar por los diferentes barrios de Lima, donde colocó los carteles. El registro es una documentación fotográfica del rastro del desplazamiento de la artista por esos lugares y un testimonio visual de la tensión entre esas imágenes y el espacio público que presenta distintos niveles de choque y diálogo. A la vez, se puede decir que estos carteles son huellas que tienen un carácter efímero, pues el cartón es un material sensible al deterioro y por lo general termina desvaneciéndose con el paso del tiempo en un espacio público entendido como tierra de nadie.

La relación entre espacio e imagen impresa que plantea Iguñiz al producir las obras de su proyecto artístico genera un tipo de comprensión en el espectador que se vincula con el concepto que desarrolla Gadamer. Para el autor, la comprensión es “el modo de ser del propio estar ahí” y no aquello que se refiere a los modos de comportamiento del sujeto. La comprensión tiene un carácter particular de “estar ahí”, que posee un movimiento y una finalidad universal que abarca la experiencia del mundo. Se puede considerar que Iguñiz nos invita a auscultar esa tensión: la de ese cuerpo fragmentado, que no solo puede ser visto como el cuerpo de la artista a modo de autorretrato, sino que presenta una lectura más amplia. Así, frente a esta representación podemos pensar en “la mujer” en general y cómo es expuesta en un espacio público. Las imágenes serigrafiadas interpelan a las espectadoras que podrían sentirse representadas en ese cuerpo y hacen que también “estén ahí”. La conexión entre la imagen y las espectadoras puede aparecer no solo por lo ya mencionado —la fragilidad, la precariedad y la enfermedad—, sino también porque ellas transitan por experiencias que no les son ajenas en un país con altos niveles de feminicidios, por citar una de las manifestaciones del machismo.

Por otro lado, esas veintidós fotografías tienen veintidós acentos distintos. El registro del desplazamiento de la impresión en el espacio urbano va presentando al cartón en diversas posiciones y situaciones; a veces, está colgado en un poste, otras, en una pared, en una reja, en medio de un arenal o basural, en una avenida transitada, en una calle desierta,





Fig. 3

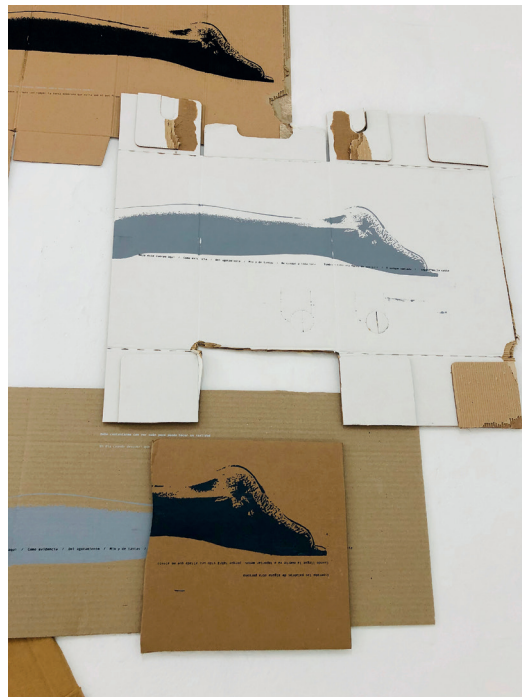


Fig. 4

Figura 3. Fotografía VELA, Paola. Detalle de la serie perteneciente a la tercera sala. Lima, Perú (2020)  
Figura 4. Fotografía VELA, Paola. Detalle de la serie perteneciente a tercera sala. Lima, Perú (2020)

---

en un espacio sucio, junto a mucha gente común o rodeado de personas pertenecientes a las fuerzas del orden, etc.

Esos espacios de tránsito, o no-lugares, no son representados en un formato pequeño, sino mediano. Es ahí donde va creciendo el acento de la mirada de Iguñiz hacia la problemática que aborda. Así, esa voz que iba invitando y susurrando a los espectadores en la primera sala, se presenta en la segunda sala en un tránsito de ida y vuelta que toma un acento mucho más grave. Esa experiencia nos vuelve a aproximar a Gadamer, específicamente a su mirada sobre la obra de arte, pues para él es una experiencia que involucra al ser entero en sí mismo. Esa situación abre la posibilidad de la búsqueda y el encuentro con la autocomprensión porque la obra de arte adquiere un significado para ese ser (espectador) y, en este caso, para las espectadoras. Sin embargo, el autor señala que esto va más allá del disfrute estético y que supera cualquier tipo de interpretación subjetiva no solo de los espectadores, sino también del mismo autor de la obra (Gadamer, 1993, p. 3).

Finalmente, en la tercera sala Iguñiz plantea una gran instalación de las imágenes serigrafadas (*Fig. 3*). Nos encontramos con la reproductibilidad y fragmentación de la imagen-matriz misma para dar paso a un conjunto de imágenes que entran en mayor tensión, fuera del contexto de la calle, y arma una composición en el espacio tradicional de una galería: el cubo blanco. Aquí, las piezas del cuerpo de la mujer entran en un juego de articulación y desarticulación, en un engranaje que por momentos encaja y en otros, desencaja. Al estar frente a la instalación de estos fragmentos, los textos impresos de Audre Lorde nos invitan a su lectura y hacen que los espectadores tengan que acercarse más a los cartones instalados (*Fig. 4*). Por otro lado, las imágenes figurativas del cuerpo invitan a tomar una distancia para divisarlas en conjunto. El formato deja el tamaño mediano de la sala anterior y crece considerablemente. La imagen principal que en la segunda sala aparecía a veces insinuada o escondida, aquí tiene una presencia categórica y forma un conjunto coral de material impreso y textos.

Al concluir el recorrido completo de la muestra, los espectadores experimentan la deriva de Iguñiz a través del visionado de imágenes con diversos acentos, producto de una metodología de trabajo que anima a retomar el concepto de comprensión y producción de conocimiento que plantea Gadamer. Finalmente, la experiencia abarca determinados contextos sociales y políticos, que en el caso del proyecto de Iguñiz se desarrolla en el momento más álgido de la propagación de un virus.

Cabe anotar que la exhibición coincidió no solo con la pandemia, también hubo un contexto de ruptura política e indignación en el país que incluyó un golpe de Estado y un cambio abrupto de presidentes en una semana. Esto ocasionó una serie de protestas multitudinarias que no solo hicieron notar el cambio generacional de quienes participaron en estas, sino que terminó con la vida de dos jóvenes y decenas de heridos graves a manos de las fuerzas del orden, casos que siguen impunes.

Por ello, se puede señalar que las imágenes de Iguñiz ampliaron sus posibles lecturas y connotaciones para los espectadores. Estas no se quedaron posicionadas dentro del tema de feminicidio, sino que también abarcaron reflexiones sobre la muerte por los acontecimientos nacionales descritos. Así, sus imágenes se adhirieron a un contexto histórico y político puntual, en el que el poder político de turno generó más violencia en una situación de paralización económica y desestabilización política.

Las características de las imágenes de *Dejo este cuerpo aquí* también nos llevan a pensar sobre el lugar crítico que Gadamer asigna a la comprensión del arte. El autor buscó identificar lo que es común en la forma de comprender y señala: “que la comprensión no es nunca un comportamiento subjetivo respecto a un “objeto” dado, sino que pertenece a la historia efectual, esto es, al ser de lo que se comprende” (Gadamer, 1993, p. 3). Además, afirma que la obra de arte supera cualquier tipo de historicismo en el ámbito de la experiencia estética. Así, cuando identificamos la línea del tiempo de vida de una obra de arte, desde su creación hasta nuestros días, siempre se verán transformaciones. Gadamer sostiene que es posible entender cómo una obra cumple un rol específico en sus orígenes y luego ese rol cambia con el paso de los años y se produce una mutación de su rol original. Por ende, el cambio de contexto produce el cambio de lectura de la obra. Con esta idea, podemos pensar cómo las imágenes producidas por Iguñiz han sido entendidas durante su presentación en la galería, lo que coincidió con las tensiones políticas de la situación local. A pesar de que estas imágenes puedan envejecer en el futuro, aunque en realidad no sabemos cuánto, ellas dejarán un testimonio y su visualidad nos dará un punto de vista de los acontecimientos y discursos que sucedieron y se discutieron en su momento.

Hans-Georg Gadamer también se preguntaba dónde estaba el límite entre ese origen y la transformación que acontece con el paso del tiempo: “¿Cómo pasa lo originario de la significatividad vital a la experiencia reflexiva de la significatividad para la formación?” (Gadamer, 1993, p. 3). Es ahí, como se ha mencionado, que la comprensión de la obra de arte va más allá de la distinción estética. En el caso de Iguñiz, se puede mencionar cómo las imágenes fueron adquiriendo otras connotaciones que no habían sido imaginadas en el momento de producirlas. Estas, en su origen y existencia eran funcionales a las preocupaciones locales frente a la violencia que encuentran las mujeres en un país como el Perú. Sin embargo, con la situación política provocada por el golpe de Estado, las imágenes no fueron sobrepasadas por el contexto, más bien sucedió que el contexto repotenció su intensidad más allá del contenido inicial de su creación y obtuvieron más capas de significado en el nivel político en cuanto a su lectura.

Gadamer señala que es así como el universo hermenéutico abarca estos dos tiempos de la obra de arte (Gadamer, 1993, p. 3). El autor ubica su investigación dentro del problema hermenéutico que va más allá del rigor que imponen las ciencias modernas, pues considera que el fenómeno de la comprensión y la interpretación de lo comprendido no dependen solo de un trabajo científico, sino de identificar toda la experiencia humana del mundo. Para el autor, lo importante en esta búsqueda es adquirir otros puntos de vista y encontrar otras posibles verdades que pertenecen a la tradición.

Al recorrer *Dejo este cuerpo aquí* es posible identificar una metodología de trabajo. La estructura de la exhibición muestra la complejidad de significados de los conjuntos visuales que Iguñiz propone a los espectadores, pues el proceso creativo está construido sobre la base de una línea de investigación metodológica con pasos definidos: recolección de datos a través del uso de la documentación y archivos digitales, salida de campo e intervención en el espacio público y, finalmente, el análisis crítico a través de la puesta en escena o instalación de las imágenes en la sala. Cabe anotar que a ello se suma la elaboración del texto curatorial de Eliana Otta, que sobrepasa lo meramente descriptivo y abre posibilidades de imaginar mayores significados y plantear nuevas preguntas a la obra que presenta Iguñiz. El quiebre interesante que plantea Otta posibilita que se mire la obra más allá de la siste-

matización de datos, método clásico en el ámbito académico. El trabajo entre Otta e Iguñiz busca lo que Gadamer llama “el sentido de la experiencia” y anima a abrir la imaginación de los espectadores para que se pregunten el significado de la representación del cuerpo serigrafiado.

Se puede afirmar que Gadamer era consciente de la tradición histórica de la filosofía que presenta a la comprensión como una experiencia altamente superior y además sostiene, a través de textos escritos de los pensadores, una pretensión de verdad que la conciencia contemporánea no puede dejar de lado, porque ese es el único camino para comprender esa verdad filosófica desde la tradición (Gadamer, 1993, p. 9). Frente a esto, Gadamer indica que algo similar sucede con la investigación enfocada en las ciencias del arte, que hace imposible dejar de lado la experiencia del arte. Esto nos hace descubrir en la obra de arte una verdad que puede producir un significado filosófico y abre la posibilidad de que el arte se convierta en una necesidad para que la conciencia científica reconozca sus límites.

Sin embargo, Gadamer no se limita a justificar la verdad en el arte. Más bien, parte de lo mencionado anteriormente para desarrollar un concepto de conocimiento y verdad que se convierta en una posible respuesta hacia la comprensión de nuestra experiencia hermenéutica en su total magnitud, partiendo de la experiencia del arte y la tradición histórica (Gadamer, 1993, p. 9). A esto agrega que en la experiencia del arte aparecen verdades que sobrepasan el ámbito de los conocimientos metodológicos, así como de las ciencias del espíritu con su tradición histórica (convertida en objeto de investigación) que hablan de su propia verdad desde la crítica histórica. Esta experiencia de la tradición histórica va más allá de lo que en ella es investigable y proporciona una verdad o no verdad en la que Gadamer nos anima a participar (Gadamer, 1993, p. 9). Partiendo de la descripción de la premisas metodológicas descritas, la exhibición de *Dejo este cuerpo aquí* va más allá de lo que esta propone y suscita aquello que Hans-Georg Gadamer apela. Aquí, la comprensión plantea asuntos y preguntas críticas al método en cuanto universalización científica moderna. La obra va más allá de correcciones metodológicas, de límites y competencias, y los intérpretes o espectadores deben ver sus propios condicionamientos y los del autor, tanto en su contexto como en su continuidad para lograr la fusión de ambos horizontes.

### Consideraciones finales

Gadamer apela a pensar en el acto de filosofar como un espacio donde se desarrollan conceptos que parten del lenguaje en el que vivimos. Por ello, es necesario ser conscientes de los condicionamientos previos que aparecen en ese acto. Solo así construiremos un pensamiento honesto y una nueva conciencia crítica que se enrola en un modo de filosofar responsable. En esa situación, surgen en la persona los hábitos del pensamiento y el lenguaje que hacen posible que se comunique con su entorno social (con los otros) desde la tradición histórica (Gadamer, 1993, p. 10).

En ese filosofar descubrimos la experiencia de la verdad. Por ello, Gadamer se arriesgó a desarrollar una hermenéutica que no quiso convertirse en una metodología de las ciencias del espíritu (Gadamer, 1993, p. 9). Él buscaba comprender la experiencia del mundo y consideraba al arte como un medio para encontrar ese sentido. Las imágenes que presenta Iguñiz poseen una relevancia en el contexto del arte local, que no solamente quedan como piezas de exhibición en una galería para una mera experiencia estética o para el descubrimiento y análisis de un sistema metodológico, sino que también potencia la búsqueda



da constante que tienen muchos espectadores para tratar de entender sus vivencias en el mundo y el sentido de estar aquí (como mujeres, por ejemplo). A partir de esa experiencia, se desarrolla una verdadera comprensión.

Es como si Iguñiz se entrometiera y nos dijera que “deja este cuerpo aquí” entre ella y los espectadores. Ella se encuentra en un “estar en el medio”, que invita a participar de la deriva que ha experimentado para hacer la obra y producir un conocimiento relevante que se vincula a la apropiación, a la historia y al lenguaje. Frente a esa interpelación, podemos hacer un juego de palabras con libertad y fantasía, basada en la etimología de la palabra “comprender” en alemán, porque curiosamente del verbo *verstehen* se deriva el verbo *stehen* que significa “estar de pie”. Así, la representación visual de ese cuerpo impreso sobre los cartones: echado, tirado, muerto, abandonado o como queramos verlo, no se queda solo en la correspondencia sujeto-objeto, sino que está adherida al “ser de lo que se comprende”. Y podría leerse como un cuerpo que termina poniendo “de pie” a la comprensión de nuestra experiencia humana en el mundo. Es ahí donde la obra de arte apela a la consistencia misma de la comprensión.

### Referencias bibliográficas

Gadamer, H. G. (1993). *Verdad y método*. Ediciones Sígueme.

Iguñiz, N. (2020). *Dejo este cuerpo aquí*. Vigil Gonzales Galería.

Planas, E. (20 de noviembre de 2020). Natalia Iguñiz: Ver chicas desactivando bombas lacrimógenas nos hace ver la fuerza de una generación. El Comercio (Lima).

<https://elcomercio.pe/luces/arte/natalia-iguñiz-ver-chicas-en-la-primera-fila-desactivando-bombas-lacrimogenas-nos-hace-ver-la-fuerza-de-una-generacion-entrevista-noticia/>

Vigil Gonzales Galería (2020). Recorrido virtual por la muestra individual Dejo este cuerpo aquí de la artista y activista Natalia Iguñiz [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=Xilw9Pdsmks>

### Autora

#### Paola Vela

Artista visual y cineasta. Bachiller y licenciada en arte con mención en grabado y magíster en antropología visual con concentración en cine documental por la PUCP. Actualmente, es doctoranda en el Programa de Ciencia y Tecnología de las Artes con concentración en cine e imagen en movimiento (Escola de Artes, Universidad Católica Portuguesa, Oporto, Portugal). Es profesora asociada a tiempo completo de Facultad de Arte y Diseño de la PUCP.

