

<http://digithum.uoc.edu>

El fundamento estético de la perspectiva relacional: Georg Simmel como pensador crítico

Lucía Wegelin

Universidad de Buenos Aires

Fecha de recepción: noviembre de 2016**Fecha de aceptación:** diciembre de 2016**Fecha de publicación:** enero de 2017

CITA RECOMENDADA

WEGELIN, Lucía (enero 2017). "El fundamento estético de la perspectiva relacional: Georg Simmel como pensador crítico" [online]. *Digithum*, 19, págs. 1-10.<<http://dx.doi.org/107238/d.v0i19.3021>>

Los textos publicados en esta revista están sujetos –si no se indica lo contrario– a una licencia de Reconocimiento 3.0 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos, comunicarlos públicamente, hacer obras derivadas y usos comerciales siempre que reconozca los créditos de las obras (autoría, nombre de la revista, institución editora) de la manera especificada por los autores o por la revista. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/deed.es>.

Resumen

Sostener la actualidad de la sociología relacional fundada por Georg Simmel en los comienzos del siglo xx requiere un trabajo de relectura de los fundamentos de la perspectiva cognoscitiva que esté orientado por preguntas formuladas desde el presente. Es ese el trabajo que aquí se propone y para eso es necesario desarmar la lectura estetizante del pensamiento de Simmel, que reduce la perspectiva relacional a una mera copia de la interconectividad estetizada que caracteriza a las sociedades contemporáneas. Pero salvar a Simmel del esteticismo no implica dejar de lado su preocupación estética, sino reubicarla, encontrando un nuevo modo de pensar la relación con su sociología. A través de una propuesta de lectura del origen estético de la perspectiva cognoscitiva simmeliana, se pretende recomponer el carácter crítico que los conceptos del sociólogo berlinés corren el riesgo de perder cuando son leídos como trazos de un pincel modernista.

Palabras clave

Simmel, sociología relacional, fundamento estético, imágenes tensionadas.

The aesthetic foundation of the relational approach: Georg Simmel as a critical thinker

Abstract

Asserting the validity of the relational sociology, founded by Georg Simmel in the early twentieth century, entails a rereading of the foundations of the cognitive perspective guided by questions posed from the present. This is the task intended here and to carry it out, it is necessary to dismantle the aestheticizing reading of Simmel's thought that reduces the relational perspective to a mere

<http://digithum.uoc.edu>

El fundamento estético de la perspectiva relacional...

copy of the aestheticized interconnectivity that characterizes contemporary societies. Nonetheless, saving Simmel from aestheticism does not mean ignoring his aesthetic concern, but to relocate it, finding a new way of addressing its relationship with his sociology. By proposing a reading of the aesthetic origin of Simmel's cognitive perspective, we intend to recover the critical character that the insights of the Berlin sociologist risk losing when read as strokes of a modernist brush.

Keywords

Simmel, relational sociology, aesthetic basis, images in a state of tension

El fonament estètic de la perspectiva relacional: Georg Simmel com a pensador crític

Resum

Argumentar l'actualitat de la sociologia relacional fundada per Georg Simmel a l'inici del segle xx implica un esforç de relectura dels fonaments de la perspectiva cognoscitiva, un esforç orientat mitjançant preguntes formulades des del present. Això és el que ens proposem en aquest article i per dur-ho a terme cal desmuntar la lectura esteticitzant del pensament de Simmel, que redueix la perspectiva relacional a una mera còpia de la interconnectivitat esteticitzada que caracteritza les societats contemporànies. Ara bé, alliberar Simmel de l'esteticisme no vol dir deixar de banda la seva preocupació estètica, sinó reubicar-la i trobar, doncs, una nova manera de pensar la relació amb la seva sociologia. A través d'una proposta de lectura de l'origen estètic de la perspectiva cognoscitiva simmeliana, aspirem a recompondre el caràcter crític que els conceptes del sociòleg berlinès corren el risc de perdre si són llegits com a traços d'un pinzell modernista.

Paraules clau

Simmel, sociologia relacional, fonament estètic, imatges tensionades

1. Presentación

La pregunta por las condiciones de emergencia de un conocimiento social entendido en términos relacionales, ubica a Georg Simmel en el centro de la interrogación. Fue él quien expresó la necesidad de que la sociología se aproximara a esos pequeños hilos que constantemente y en tiempo presente están construyendo el tejido de interdependencia recíproca que caracteriza a las sociedades modernas dominadas por el intercambio monetario extendido.

Esa raigambre histórica del carácter relacional de su pensamiento no implica que la perspectiva simmeliana pueda reducirse a una mera copia embellecida del intercambio económico. Es decir, la sociología relacional que Simmel funda al constituir las interacciones y los efectos recíprocos –*Wechselwirkungen*– como objeto sociológico no supone, necesariamente, la reproducción de la interconectividad producida por la circulación monetaria o por las redes comunicacionales contemporáneas. Por el contrario, se pretende sostener aquí que Simmel ha desplegado una modalidad del conocimiento de lo social que pone en juego un modo de la crítica. Es verdad que no se puede encontrar en sus textos un juicio moral que sentencie, definitivamente, las tendencias corrosivas de la sociedad moderna, pero tampoco se puede reducir su escritura a una pintura impresionista de la modernidad que

simplemente dibuja lo que sus sentidos le permiten percibir. Hay un particular modo de la crítica, que no se sitúa en el tribunal de acusaciones, pero tampoco se diluye en una contemplación afectada sensiblemente que reproduce imágenes, que copia la realidad social. En cambio, la crítica simmeliana funciona en el movimiento oscilatorio que expone, sensiblemente, las tensiones que atraviesan a la sociedad moderna.

Tal como sugiere David Frisby, las aproximaciones de Simmel a obras de arte o artistas nos permiten entender su método, pero eso no convierte a la sociología simmeliana en una pintura modernista de su propio presente, tal como Frisby sí sostiene. Según su clásica interpretación del "impresionismo sociológico" (Frisby, 1991) simmeliano, el carácter distintivo de su sociología radica en su capacidad de captar las experiencias modernas urbanas, gracias a su modo de presentación modernista: "Su impresionismo sociológico y su posición estética hacia su objeto de estudio lo aproximan a una respuesta artística a la vida moderna" (Frisby, 1992, p. 133). De esa manera, la perspectiva relacional corre el riesgo de reducirse a una expresión estética de la modernidad que así no hace más que reproducirse a sí misma. Quien sostuvo esa lectura del formalismo simmeliano convertido en metafísica como una mera reproducción del intercambio económico moderno fue Theodor Adorno. Para él, a partir de su aproximación a la modernidad, Simmel habría formulado una metafísica abstracta

<http://digithum.uoc.edu>

El fundamento estético de la perspectiva relacional...

que luego buscaba reencontrar en los objetos, proyectándose incluso sobre las obras de arte.¹

En ese sentido, el lugar del arte en la teoría de Simmel no tendría la centralidad que Frisby le reconoció, pues las obras no serían más que uno de los espacios en los que Simmel proyecta su metafísica. Pero con la interpretación adorniana sobre las abstracciones formales que se imprimen sobre lo concreto, se suprime todo el movimiento en el que se construye el pensamiento de Simmel, atropellándose así todas las tensiones que lo atraviesan y nos permiten entenderlo como un pensador crítico. Por eso aquí, retomando la propuesta de Frisby, se consideran los textos de Simmel sobre arte en su relación con la sociedad moderna y no como expresiones de la metafísica vitalista. Pero a diferencia de Frisby, se sostendrá aquí que la sociología simmeliana no consiste en una descripción sensible de la experiencia moderna –lo cual puede conducir a aceptar la interpretación adorniana del reproducitivismo asociado a la sociología formal–, sino en un peculiar modo de crítica de esa experiencia y es ese modo el que, efectivamente, tiene una raíz estética.²

La diferencia entre esta propuesta de lectura y la de Frisby es sutil, pero central a la hora pensar la actualidad de un pensamiento como el simmeliano, en un presente en el que la conectividad reticular mediática y la estetización a través del consumo se han convertido en las nuevas modalidades de reproducción cultural del sistema económico capitalista.³ Se propone exponer aquí esa diferencia con la interpretación de Frisby a partir de otra propuesta de lectura del modo de participación del arte en la construcción de su perspectiva cognoscitiva, pues se coincide en que se trata de un pensamiento que trabaja con imágenes, pero hay un rasgo de las imágenes simmelianas que las llevan más allá de un pensamiento estetizado y de una proyección metafísica: su carácter tensionado

que es también una herencia artística. En todos sus trabajos sobre obras pictóricas o escultóricas aparece un análisis de ellas como imágenes. Esas imágenes artísticas muestran sus capacidades especiales para reunir lo que en el mundo moderno se encuentra separado, sin disolver los dualismos. En primer lugar, se hará un rastreo de esa tensa oscilación que reaparece en las apreciaciones de Simmel sobre arte, para luego presentar la reelaboración de esa tensión en la perspectiva cognoscitiva simmeliana.

2. El arte como unidad en tensión

En los análisis simmelianos, las obras de arte, que se caracterizan por la fuerza de su carácter unitario, no disuelven las tensiones internas, sino que, por el contrario, siempre las conservan.

Comencemos por observar el modo de esa tensión en uno de sus primeros escritos sobre arte, antes de que Simmel se sumerjiera plenamente en la filosofía vitalista.⁴ En el ensayo de 1895 sobre los “Paisajes de Böcklin” (Simmel, 1992) aparece un modo de la unidad que se compone a través del entretimiento de los opuestos. El temple anímico –*Stimmung*– de estos paisajes estaría dado por su capacidad de anudar al espíritu y la naturaleza y enfrentarlos simultáneamente. “En esta tensión, en esta oscilación, en esta fundición de atadura y liberación frente a la naturaleza” (Simmel, 1992, p.97),⁵ no se restablece una unidad originaria siempre ya perdida. En ese entrelazamiento es como si se rescatase una pieza de esa unidad en un tiempo coagulado, una intemporalidad y a-espacialidad que caracterizan el temple anímico de los paisajes böcklinianos.

En ese ensayo se define al hombre moderno como ser de las diferencias, expuesto constantemente a oposiciones. Por su

1. La crítica de Adorno a la metafísica de Simmel puede rastrearse en “Introducción a la *Disputa del positivismo en la sociología alemana*”, “Caracterización de Walter Benjamin” (2008), “Anotaciones sobre el conflicto social hoy” y en el ensayo sobre Bloch “El asa, la jarra y la experiencia temprana”. He discutido con esa clásica lectura adorniana en el texto “Más allá de la metafísica simmeliana: el trabajo del concepto en la *Filosofía del dinero*” (Wegelin, 2016).
2. Los fundamentos estéticos de la perspectiva cognoscitiva simmeliana han sido presentados por Sybille Hübner-Funk (1984), pero no a partir de la filosofía del arte de Simmel, sino, más bien, a partir de sus consideraciones sobre la dimensión sensible de la realidad. Trabajando con textos como la digresión sobre “Sociología de los sentidos” o el ensayo “Estética sociológica”, Hübner-Funk reconstruye el fundamento sensible de la abstracción formal y el perspectivismo simmeliano, pero al no trabajar con sus textos sobre arte se pierde esa característica singular que aquí pretendemos rescatar: el carácter tensionado del pensamiento de Simmel.
3. Retomando la interpretación de Simmel como una aproximación estética a lo social, Scott Lash entiende que se trata de una sociología que se vuelve inmanente en una sociedad estetizada e hiperconectada como la actual. Lash interpreta los conceptos de Simmel como miméticos con la sociedad de la información. Él asocia la metafísica del devenir, la autorreproducción y el monismo del vitalismo simmeliano con la globalización, la informacionalización y las redes que se autorregulan en el capitalismo contemporáneo (Lash, 2003). Sin embargo, esa lectura del vitalismo simmeliano oculta y niega el carácter trágico del pensamiento de Simmel, que incluso sobrevive en su concepto de vida, siempre en contradicción con las formas. El monismo vitalista que Lash lee en Simmel puede ser cuestionado a partir de los múltiples modos en los que el dualismo o las tensiones aparecen en los escritos del sociólogo alemán, incluso trágicamente. Rastrear las tensiones que Simmel encuentra en las obras de arte que aprecia, constituye el primer paso con vistas a romper con esa lectura mimética que lo convertiría en un pensador posmoderno *avant-la-lettre*.
4. El editor de las Obras Completas de Simmel, Otthein Rammstedt sostiene que es a partir de 1911 que Simmel entra en contacto con Henri Bergson y desarrolla su inclinación hacia la *Lebensphilosophie* (Rammstedt y Canto i Mila, 2007). Esto no implica que pueda realizarse un corte tajante entre dos momentos absolutamente distintos en la obra de Simmel, pues ya en sus primeros ensayos pueden rastrearse elementos de un proto-vitalismo. Lo que sí se puede distinguir es que la insistencia en el fundamento dualista del mundo se convierte en *Intuición de la vida* (obra de 1918) en una tensión interior al concepto de vida (Simmel, 2001).
5. El texto sobre los paisajes de Böcklin –*Böcklin Landschaften*– no ha sido traducido al castellano, por lo tanto trabajamos con una traducción propia que aún no ha sido publicada.

<http://digithum.uoc.edu>

El fundamento estético de la perspectiva relacional...

parte, el arte es presentado como aquello que tiene la capacidad de percibir los opuestos en unidad: "Se nos aparece como algo esencial de todo gran arte, que reúna oposiciones, sin la necesidad de la elección del tipo o *bien... o bien...*" (Simmel, 1992, p.102). La obra de arte tiene esa capacidad de reunir los antagonismos, mientras que el obrar humano se compone de elementos contradictorios. Estos solo se reunirían en un concepto absoluto de vida que Simmel aún no había formulado cuando escribió este ensayo temprano.

El escape de la temporalidad y espacialidad cotidiana de esas imágenes artísticas produce una gran distancia entre las obras y el mundo, distancia que caracteriza al arte, entendido como emancipación de la vida práctica. El "sentimiento de libertad" que se produce en el arte se debe, precisamente, a esa facultad de desprenderse de todos los condicionamientos que constriñen la vida. Es por eso que las grandes obras de arte son siempre, para Simmel, "una ley en sí mismas". Su anti-representacionalismo se pone en juego como rechazo de toda referencia al exterior.

Simmel también encuentra en las figuras humanas de Miguel Ángel, un temple anímico unitario que logra reunir el dualismo entre cuerpo y espíritu, autonomizándose del mundo en el que el dualismo es la regla. El ensayo sobre el artista del *cinquecento*, que apareció en la compilación de 1911 que llevó el nombre de *Cultura filosófica* (1988),⁶ comienza con un recorrido histórico sobre el problema de la dualidad entre espíritu y naturaleza o alma y cuerpo en el arte. Esta introducción al análisis de su obra es una reescritura de la introducción del ensayo sobre "Kant y Goethe" (Simmel, 1949) –cuya primera versión es de 1899–, donde la dualidad aparecía presentada como problema filosófico general. Kant, Goethe, y también Miguel Ángel, se insertan en esa historia del dualismo fundamental para proponer un modo de unidad superadora.

En cada figura humana del escultor italiano la unidad se intuye, inmediatamente, como exacerbación de la individualidad hasta la forma de la humanidad más general. Es la unidad de la vida lo que se expone en esas figuras a través de la relación entre cuerpo y alma en la configuración. De cualquier manera, la inmediatez de su unidad no disuelve la tensión del dualismo interior. Sus esculturas se componen en la tensión entre la fuerza física de la gravedad que impulsa a los cuerpos hacia abajo y la fuerza espiritual que tiende hacia arriba. Por eso, Simmel sostiene que la lucha es la forma de la unidad en las esculturas de Miguel Ángel y es, precisamente, esa forma la que posibilita que la vida se exponga como unidad allí. "El hecho de que la vida es unidad de lo diverso no puede expresarse de manera más fuerte [...] que cuando la unidad no es el fruto de la cooperación pacífica

de elementos, sino de su lucha y de su recíproca voluntad de anularse" (Simmel, 1988, p. 144).

El movimiento de las esculturas de Miguel Ángel está siempre contenido al interior del contorno fijo de una estructura de piedra. Simmel encuentra algo trágico en ellas porque en la piedra está inserto, endurecido, el ser como devenir. Sin embargo, la tragedia anunciada no se desarrolla, porque la violencia no rompe la unidad del todo que deja lugar para el devenir en su interior. Esa unidad hermética que el arte logra es un índice de la imposibilidad de la unidad por fuera de las obras; vale decir que en las obras de Miguel Ángel se anuncia la tragedia histórica.

Miguel Ángel ha logrado la realización de la vida como unidad tensionada a través del arte y así se le ha vuelto evidente la imposibilidad de alcanzar el absoluto, lo infinito en el mundo de la finitud. El carácter renacentista de sus figuras hace que ellas carguen con la nostalgia de comprender que en el mundo terreno esa unidad es imposible. En otras palabras, en el arte se realiza aquello que el Renacimiento entendió como imposible para los hombres finitos y, por lo tanto, el arte carga con esa nostalgia propia de la época en la que ha desaparecido la fe en que lo absoluto sí podría realizarse. Al elaborar una unidad en el mundo terreno renacentista recuerda que no es posible esa unidad en este mundo fuera del arte.

Este carácter nostálgico que Simmel encuentra en Miguel Ángel es explicado a partir de su imbricación con el *ethos* renacentista. Para Simmel, en cambio, aquella unidad dual característica del arte sí es posible en el mundo moderno en algunas formas sociales o, también, en el propio concepto de forma de socialización que permite percibir formas unitarias que reúnen al individuo con lo otro de sí. Incluso el concepto unitario de vida al que Simmel llega hacia el final de su vida implica un modo de unidad tensionada entre el movimiento del fluir vital y la forma fija que el fluir produce para desplegarse.

En el ensayo sobre Rodin, escrito por un Simmel decididamente orientado hacia el vitalismo, se desataca la unidad de sus esculturas, pero despejadas de todo resto de nostalgia por un absoluto trascendente. En ellas el movimiento es la propia forma de la unidad que se expresa como oscilación. A diferencia de las obras de Miguel Ángel, que daban lugar al movimiento al interior de la unidad corporal, la propia unidad de las obras de Rodin está constituida por el movimiento. La vida como dinamismo encuentra su lugar en las obras del escultor francés, contemporáneo a Simmel. No es que la forma haya brotado de la vida y configurado un equilibrio (como en Miguel Ángel), sino que la vida como devenir se ha convertido en la forma misma. Por eso Rodin expresa la "actitud del alma moderna" que escapa a las formas fijas que intentan aprisionarla. "La mayor movilidad de la vida real se pone

6. La compilación de artículos publicada en 1911 bajo el título *Philosophische Kultur* fue publicada en castellano con el título *Sobre la aventura en la edición de Península de 1988*.

<http://digithum.uoc.edu>

El fundamento estético de la perspectiva relacional...

de manifiesto no sólo en la mayor movilidad del arte, sino que ambos, el estilo de vida y del arte coetáneo a él, arrancan de la misma raíz profunda"⁷ (Simmel, 1988, p. 187).

Frisby (1992) sostiene que, en el arte moderno de Rodin, Simmel lee la resolución de las contradicciones de la modernidad. Es a partir de ese ensayo que él entiende que la concepción simmeliana del arte implica la unidad como disolución de tensiones: "La exposición que Simmel hace del objetivo del arte de Rodin ilustra su concepción del arte como totalidad e incluso como modelo de su teoría social" (Frisby, 1992, p. 123). Aquí se pretende mostrar la relación entre el arte –no solo el de Rodin– y las formas cognitivas simmelianas, sin asumir que ninguno de los dos resuelve las contradicciones, sino que las contienen. En efecto, incluso en su apreciación sobre estas esculturas modernas, no se trata de imágenes que resuelvan las contradicciones del alma moderna, sino de formas que logran darle expresión a esas contradicciones bajo la forma del movimiento puro.

En el mismo sentido, los retratos de Rembrandt logran exponer en una imagen fija a la vida como movimiento. En ellos no se muestra un momento de la vida de una persona, sino todo el movimiento de su impulso vital en un solo instante. En ese extenso ensayo sobre filosofía del arte, publicado hacia el final de su vida, en 1916, Simmel (2005b) sostiene el carácter de totalidad de la vida, inseparable en momentos, carácter que los retratos de Rembrandt logran captar. La unidad de la percepción configurada en los retratos de Rembrandt se corresponde con la unidad del ser que no solo la reflexión conceptual, sino también las manifestaciones históricas de la vida tienden a dividir al realizarse a través de formas.

En el texto sobre Rembrandt, Simmel también sostiene que, en la realidad cotidiana, la vida no se deja sentir como flujo unitario. "Solo el arte [...] parece lograr un reflejo relativamente no deformado de aquella unidad, [...] es un reflejo de la inseparabilidad originaria que es pre-sintética y pre-analítica" (Simmel, 2005b, p. 31). Al fin y al cabo, lo que la obra de Rembrandt logra exponer es el movimiento en una imagen, es esa la manera en la que se realiza en ella la unidad de la vida. Según Simmel, mientras Rembrandt lo logra de una manera terrenal, al realizar vidas humanas, Rodin logra esa unidad en movimiento a una altura cósmica.

El hecho de que se utilice la palabra "reflejo" en la última cita no implica que allí Simmel restituya la teoría del arte como representación; más bien, la idea de "reflejo" indica que esa unidad originaria no puede realizarse plenamente –como veremos luego que Goethe pretendía– y ni siquiera el propio concepto de vida de

Simmel puede resumirse en esa unidad pre-sintética. El reflejo de la inseparabilidad originaria es, entonces, un resto de una unidad que para Simmel siempre implicará una tensión que, en las obras eminentemente modernas, se traduce en movimiento.

Por otro lado, Rembrandt no refleja a la unidad en el sentido de copia porque en sus cuadros realiza la unidad vital como vivencia artística. El arte no es copia, apariencia, ni representación, sino una vivencia unitaria en sí misma que no adquiere el influjo vital del artista ni del objeto real representado. El carácter radicalmente autónomo del arte con respecto a la realidad lo conduce a ese anti-representacionalismo vitalista. Es verdad que los contenidos de las obras pertenecen a la realidad, pero rompen sus lazos con ella en tanto son configurados por la "visión artística".

En los retratos se pone en juego este problema de la representación de un modo ejemplar, porque aparece la pregunta por la vida de la obra. ¿Es la vida del modelo o la del artista la que presta vitalidad al cuadro? Pero la respuesta de Simmel falsea a la pregunta misma al sustraerse a la falsa alternativa realidad-apariencia: el retrato e incluso los cuadros de situación (con más de un personaje) tienen su propia *Stimmung*, su propio temple anímico, pleno de sentido. La filosofía del arte no puede, entonces, proceder analíticamente y descomponerla, porque allí se pierde su esencia unitaria vital. La pregunta simmeliana a la obra de arte (de Rembrandt en este caso) es cómo una imagen puede hacer intuitivo un movimiento extendido en el tiempo.

Cada uno de los retratos pintados por Rembrandt se siente como la consecuencia del pasado y la potencialidad del futuro que allí están presentes. En ese sentido no está contenido el ser –*Sein*– de la vida retratada, sino su devenir –*Werden*– como totalidad unitaria. "Y esta comprensión no es la fuente de una abstracción conceptual sino la de una visión específica, para la que los conceptos son tan poco adecuados como lo eran para la visión divina, supuesta por Kant, de un alma que sigue viviendo hasta lo infinito" (Simmel, 2005b, p. 50). La visión de la vida no separa pasado, presente y futuro, esa es una división posterior, propia de la reflexión intelectual.

Ahora bien, solo los grandes artistas de la modernidad pueden configurar estas imágenes con el movimiento vital en ellas mismas. Ese movimiento que reúne pasado, futuro y presente es el que Simmel había encontrado en su lectura de Henri Bergson. Dos años antes de que se publicara su trabajo sobre Rembrandt, Simmel escribió su comentario sobre el filósofo vitalista francés que había presentado de una nueva manera al movimiento. Simmel retomó la idea bergsoniana de que el movimiento no puede reconstruirse

7. Esa afinidad entre el arte moderno de Rodin y el estilo de vida moderno es también lo que permite leer a "La *Filosofía del dinero* como teoría estética", tal como ha intentado hacer Hannes Böhringer (1984). En el ensayo que lleva ese nombre, se puede encontrar otro movimiento en torno al esteticismo simmeliano, pues allí se entiende a la estetización del pensamiento de Simmel como un trabajo de lectura que se puede producir con sus escritos sociológicos, por ejemplo, leyendo en el carácter fluido del dinero una anticipación del arte conceptual que caracterizó al siglo XX. Las asociaciones entre arte moderno y dinero que Böhringer lee no se presentan como un esteticismo que estaba latente en Simmel, sino, más bien, como una posibilidad de hacerle una pregunta estética a sus textos y encontrar respuestas productivas para pensar, incluso, al arte de las vanguardias posterior a él.

<http://digithum.uoc.edu>

El fundamento estético de la perspectiva relacional...

a partir de posiciones fijas en el espacio. Se trata de referirlo a la duración del acto de recorrer un espacio y no al espacio recorrido en tiempo pasado.

Entonces, en el ámbito del arte, es una imagen la que logra una unidad que reúne lo separado. Aquello que la visión cotidiana percibe de manera fragmentaria es lo que la imagen artística puede reunir unitariamente, en el caso de artistas como Rembrandt o Rodin bajo el modo de la duración. Heredero de la tradición romántica, a través de Goethe, Simmel sostiene que el arte realiza la promesa de totalidad en el mundo de la fragmentación.

Ahora bien, no es un saber extático sobre lo absoluto lo que el arte permite, sino un saber sobre la inmanencia, la vida como absoluto. Y al mismo tiempo, dado que la contradicción es inmanente a la vida (incluso en la versión más vitalista de Simmel (2001) condensada en *Intuición de la vida*, su último libro, publicado post mortem en 1918), la unidad del arte no niega nunca el dualismo que sobrevive en su interior, ya que, incluso, es el dualismo lo que habilita la posibilidad del movimiento en las obras apreciadas por el vitalismo simmeliano.

La contradicción entre forma y vida, interior al concepto unitario de vida de Simmel, no desaparece en la imagen artística, ni siquiera en su versión vitalista. La imagen es, al fin y al cabo, una forma, pero una forma del devenir. Ella no compone a la continuidad vital a partir de una sucesión de momentos, ni realiza un corte transversal en esa continuidad, sino que presenta al devenir a través del movimiento que ella misma posibilita. La contradicción entre movimiento y fijeza sobrevive en ella, así como la tensión fundamental entre vida y formas. Sin embargo, al contener esas tensiones, las imágenes artísticas logran reunir las en una unidad y eso es lo que las imágenes sociológicas simmelianas pretenden conseguir.

El arte asume, entonces, ese carácter: unidad que no resta nada al antagonismo, sino que se realiza en él. En los rostros humanos de Rembrandt, en las esculturas de Rodin y Miguel Ángel, y en los paisajes de Böcklin la unidad se realiza, pero no como unidad pre-sintética, idéntica a sí misma, sino como movimiento oscilatorio o, incluso, en el período previo al vitalismo, como tensión entre opuestos.

El valor de estas imágenes artísticas es que logran aquello que la percepción cotidiana no puede realizar: componer una unidad con lo que la modernidad no deja de separar trágicamente. Esa capacidad del arte de reunir lo que la visión cotidiana separa es lo que las imágenes cognitivas heredan de las imágenes artísticas. Por lo tanto, el carácter crítico de la sociología simmeliana, que

pretende intervenir sobre la amenazante velocidad de los intercambios visuales urbanos y la tragedia de la cultura moderna que está detrás de ella, tendría un origen estético.⁸ La capacidad de contener los dualismos y tensiones de las imágenes sociológicas simmelianas son una herencia de aquella capacidad de las imágenes artísticas. Esa capacidad es, al fin y al cabo, una modalidad productiva de visión⁹ que configura unidades en tensión y no copia ni reproduce los fragmentos históricos con los que se encuentra.

3. Desde el arte hacia el conocimiento: Simmel más allá de Goethe

En el extenso ensayo sobre Goethe (Simmel, 2005a), publicado en 1913, podemos encontrar una presentación simmeliana de la relación entre arte y conocimiento o, en los términos del poeta, poesía y verdad. Para él, la poesía tenía ese poder sintético de reunir aquello que los espíritus analíticos tendían a separar, así como el propio goce estético consiste en contemplar la totalidad en unidad y no en la separación de los elementos que la componen. En la cosmovisión goethiana la unidad de los elementos del mundo asume la forma de la belleza, que aparece como la garantía de que los opuestos son capaces de compenetrarse. Desde la perspectiva del creador y desde la del contemplador, la obra de arte es unidad, síntesis que expresa la unidad fundamental, pre-sintética para Goethe.

El punto en el que el camino de Simmel se separa del de Goethe está detrás de esa unidad que el arte es capaz de producir. Vale decir que el poeta veía en las obras la unidad sintética como manifestación empírica de la unidad de toda la existencia, entendida como pre-sintética. En cambio, Simmel nunca deja de encontrar dualismos y contradicciones en el mundo empírico e, incluso, al interior del concepto unitario de vida de su período vitalista. Por tanto, la unidad que el arte logra para Simmel siempre incluye una tensión interna, porque él no acepta esa identidad orgánica superadora de todas las visiones dualistas. Él busca esa unidad porque en la historia solo encuentra divisiones y contradicciones y, además de encontrarla en las obras de arte, recién en *Intuición de la vida* (Simmel, 2001), su último libro, se presenta al concepto de vida como esa unidad que incluye su contradicción con las formas. La vida es el modo de unidad que él propone, en lugar de la unidad panteísta espíritu-natural goethiana, porque ella “no

8. La potencia del arte como reconciliación de aquello que la tragedia de la cultura moderna separa es uno de los principios que Hübner-Funk (1984) reconoce como fundamentos estéticos del conocimiento social de Simmel. Sin embargo, ella no se detiene en esa tensión que se sostiene en el interior de las obras de arte, lo cual también es determinante del modo de construcción conceptual simmeliano. Es esa tensión la que permitirá leer una diferencia entre su concepción de la unidad de la verdad y la de Goethe.

9. Esa capacidad productiva de la visión aparece en textos como “Filosofía del paisaje” o “Roma” asociada a la visión artística. También en la digresión sobre “Sociología de los sentidos” de su *Sociología...* de 1908, Simmel sostiene que la mirada es expresiva y receptiva al mismo tiempo y por eso habilita la reciprocidad más plena entre individuos. Simmel (1986, 2007, 2014)

<http://digithum.uoc.edu>

El fundamento estético de la perspectiva relacional...

resta lo más mínimo a su antagonismo, sino que precisamente se logra por este"¹⁰ (Simmel, 1949, p. 308).

La unidad que Simmel encuentra en las obras será distinta a la de Goethe, porque su ideal de belleza no implica la solución de toda antinomia, sino la conservación de las tensiones en una totalidad unitaria. De esa manera, la mirada de Simmel sobre las obras de arte anticipa el concepto de unidad dual que se realizará en su propio concepto de vida, distinto en ese sentido de la identidad que caracterizaba a la unidad goethiana.

En el primer capítulo del libro sobre Goethe se presenta a su concepto de verdad como unidad orgánica en la propia vida del escritor, que habría sido producida como una obra de arte. Goethe insiste "con la máxima pasión en la objetividad del conocer, en la observación abnegadamente fiel, en la exclusión de toda mera subjetividad y, al propio tiempo, sin conciencia de la menor contradicción, sólo quiere reconocer como verdadero lo que lo ayuda a conocer y se adapta a la existente condición de su espíritu" (Simmel, 2005a, p. 46), lo fecundo para la vida del individuo. La verdad, en los términos de Goethe, sería un "acaecimiento cósmico" en el que se consuma la unidad originaria de la humanidad con la naturaleza, unidad que solo puede darse si esa humanidad se atomiza y la vida de cada individuo es fecundada por la objetividad.

Bajo la mirada de Simmel, no solo el acaecimiento cósmico sería una excepción en los tiempos signados por la tragedia de la cultura moderna, sino que no habría una unidad pre-sintética que el conocimiento podría consumir en un instante. El conocimiento del mundo cultural (aunque Goethe se refería fundamentalmente al conocimiento de la naturaleza) sería aquella actividad que logra eso que resulta cada vez más difícil en la modernidad: que el objeto producido por sujetos vuelva a ellos de alguna manera, los cultive. Conocer supondría superar la separación entre el sujeto que conoce y el objeto conocido, producir un encuentro entre esos dos términos que en la modernidad tienden a separarse cada vez más. Solo que Goethe sostiene que hay una identidad esencial que disuelve todo dualismo, una unidad pre-sintética a la que hay que dar lugar. En cambio, cuando Simmel escribe su artículo sobre "Kant y Goethe", parte del reconocimiento de un dualismo fundamental que, en todo caso, hay que intentar superar. E incluso

cuando él encuentra en el concepto de vida un modo de pensar esa unidad, ella no es pre-sintética, sino que es una síntesis que incluye la constante tensión con las formas en las que se produce.¹¹

La verdad, definida en términos de Goethe como lo fecundo para el individuo, se reformula en el análisis de Simmel sobre la cultura como el cultivo de la vida del individuo. Las metáforas del cultivo y de la fecundidad se sostienen sobre la continuidad, que ambas concepciones reconocen, entre la naturaleza y la cultura. Para Simmel, la cultura es el desarrollo de aquello que está en la naturaleza del hombre como semilla; se puede reconocer la separación entre los dos términos así como se puede reconocer la diferencia entre el día y la noche, a pesar de que no sean más que momentos continuos sin ningún punto de quiebre absoluto. Pero mientras que para Goethe hay una identidad de esencia que suprime todo contraste y que se expresa, precisamente, en esa concepción de la verdad, para Simmel sigue pudiendo diferenciarse entre dos términos, que deben encontrarse para que el conocimiento se produzca. La intención de unidad lleva a Simmel a buscar restablecer una continuidad entre lo separado y, sin embargo, él nunca niega la diferencia entre lo continuo.

Resulta problemático pensar la resolución de la unidad en una identidad armónica del ser en la obra de Simmel, porque así se clausuraría el conflicto entre individuo y sociedad que atraviesa su sociología. El individuo, que aspira a ser una totalidad autónoma, está en conflicto con la pretensión de la totalidad social en la que él funciona solo como parte. En el segundo *a priori* de lo social –que Simmel (1939) presenta en la digresión sobre "¿Cómo es posible la sociedad?" de su *Sociología. Estudio sobre las formas de socialización* de 1908– ese conflicto aparecía como el doble carácter del individuo que está dentro y fuera de la sociedad, porque siempre conserva un núcleo insociable. El tercer *a priori* reconoce que, dada esa dualidad del individuo que está dentro y fuera de lo social, es necesario hacer "como si" hubiese una armonía fundamental entre él y el todo social. Vale decir que Simmel no entiende una armonía esencial como fundamento de la unidad, sino que reconoce la necesidad de buscar esa unidad, que solo puede sostenerse sin conflictos bajo la premisa del "como si", podríamos decir nosotros, dentro de la ideología. Para Simmel, el concepto de *Beruf* condensaba esa ideología que habilitaba la con-

10. Esa es una de las frases finales del texto sobre "Kant y Goethe", pero corresponde a las modificaciones que Simmel hizo para una nueva publicación del mismo en 1916. En las versiones de 1899 y 1906, e incluso en la última rescritura de 1916 del ensayo, se presentaba una fisura fundamental última que se había materializado en la historia de distintas maneras (desde la contradicción entre espíritu y carne del cristianismo, hasta la contradicción entre el mecanismo natural, y el sentido y valor de las cosas). Solo en la última versión la contraposición entre la unidad subjetiva de Kant –que no logra superar los dualismos porque presenta un sujeto con facultades divididas– y la unidad objetiva de Goethe –que disuelve todo dualismo en una identidad orgánica esencial– es superada por el concepto de vida, precisamente porque no disuelve el antagonismo, sino que logra la unidad a través suyo.
11. En ese sentido, habría que coincidir con Adorno pues, efectivamente, en su período vitalista Simmel busca en "lo concreto" realizaciones de esa metafísica, es decir, busca posibilidades para la realización histórica de su concepto de vida como unidad móvil. Pero esa metafísica de la vida como incesante lucha contra las formas es una abstracción del fenómeno histórico de la autonomización de las formas culturales que Simmel diagnosticó como la tragedia de la cultura moderna. Cuando esa lucha entre la vida y las formas se convierte en una ontología parece perder su raigambre histórica, pero nunca quiebra del todo los lazos con la sociedad que le dio su contenido. La definición de la vida como ese movimiento de continuo sobrepasar a las formas que la aprisionan es una metafísica construida en relación con los tiempos modernos y, por lo tanto, incluso cuando su teoría del arte se vuelve dependiente del concepto metafísico de vida puede ser pensada como una respuesta a la modernidad. (Adorno, 2003)

<http://digithum.uoc.edu>

El fundamento estético de la perspectiva relacional...

ciliación de lo individual con la sociedad. La profesión entendida como llamado divino en la idea de vocación permitiría desarrollar la singularidad más personal “como si” coincidiera con lo que la sociedad pretende del individuo.

A Simmel lo seduce el ideal de la individualidad cualitativa de Goethe, pero no acepta la identidad esencial entre el individuo y el mundo objetivo que sostiene el ideal goethiano. En el contexto de la tragedia de la cultura moderna y de la sociedad de masas amenazando a ese individuo, Simmel busca, incluso en su propia propuesta cognoscitiva, modos de superar las separaciones. Él buscó en Goethe una posibilidad de unificar los dualismos desde la primera redacción del artículo “Kant y Goethe” (Simmel, 1949), pero recién en el libro sobre Goethe (Simmel, 2005a), publicado hacia el final de su vida, en 1913, asimiló esa unidad de la verdad goethiana al concepto de vida. De todas maneras, incluso entonces, esa unidad no disuelve los dualismos, sino que los contiene.

El conocimiento relacional simmeliano se inscribe en esa búsqueda de la unidad, aunque no depende de un acaecimiento cósmico, sino de un trabajo con el concepto que le permita contener relaciones en tensión y no descomponer analíticamente. Mientras que la unidad panteísta de Goethe parece no poder pensarse, sino solo sentirse gracias a un evento cósmico que devuelva la sensación del enlace con la naturaleza, Simmel busca producir esa unidad como modo de conocimiento. El concepto no será entonces abandonado en pos de un sensualismo sin resto, solo que la intuición participará en su construcción.

La *Filosofía del dinero* (Simmel, 1977), pero también los dos libros centrales de sociología de Simmel, están atravesados por tensiones o ambigüedades que Valentina Salvi (2011) ha propuesto pensar bajo las formas de dualidad, antagonismo o ambivalencia. Son esas formas tensionadas las que permiten hablar del movimiento al interior de las imágenes sociológicas simmelianas.

La lucha es un ejemplo paradigmático de la dualidad, porque es, en sí misma, una forma de la unidad que se sostiene en la divergencia y, por lo tanto, se le atribuye una fuerza disolvente y disociadora. En el capítulo sobre la lucha de su *Sociología* de 1908 (Simmel, 1939), se pone en evidencia que, para Simmel, “[...] es unidad la síntesis general de las personas, energías y formas que constituyen un grupo, la totalidad final en que están comprendidas, tanto las relaciones de unidad en sentido estricto, como las de dualidad” (p. 250).

En la definición de Simmel que aparece en ese análisis sobre la unidad de la lucha como forma antagónica, se vuelve evidente el fundamento sociológico de la tensión que habita en todas las formas que él analiza: como interacciones recíprocas las formas de socialización son siempre unidades que encierran una dualidad mínima entre dos términos. De ese modo, la sociedad está siempre en relación con el individuo en cada acción recíproca, tal como Simmel sugería en su digresión sobre los *a priori* de lo social. Las formas de socialización se sostienen en esa tensión entre el individuo y la sociedad que atraviesa, como preocupación, la obra

de Simmel. Ellas “están compuestas por dos principios –llamados por Simmel ‘fuerzas’ o ‘energías’– al mismo tiempo en tensión y en relación” (Salvi, 2011, p. 177). Ese es el secreto que habita en las formas de socialización como categorías sociológicas, están siempre tensionadas desde el interior y la sociología relacional simmeliana se concentra en los modos en los que esa tensión se configura.

4. Reconfiguraciones finales

Rastrear el modo en el que esa tensión aparece en las unidades artísticas estudiadas por Simmel, permite insistir sobre el carácter tensionado que su propia perspectiva metodológica conserva. La diferencia entre la unidad del arte simmeliano con el modo en el que Goethe entendía la unidad pre-sintética, no solo permite complejizar su vitalismo, sino que, además, la traducción de ese modo de la unidad tensionada a su mirada sociológica es lo que permite entenderlo como una crítica de su época y no una impresión pictórica.

El camino trazado a través de los escritos sobre arte de Simmel permite repensar el carácter estético de su perspectiva cognoscitiva. En el ámbito del conocimiento y en el ámbito del arte, la mirada ejerce su capacidad doble, pasiva y activa, de recibir fragmentos y configurar una unidad. Esa capacidad se adormece en la experiencia del individuo en las grandes urbes que establece una relación muy diferente con las imágenes. En la vida urbana la mirada es pasiva, solo recibe el fluir indetenible de imágenes fragmentarias de los otros individuos y de la cultura objetiva.

La marca crítica de la sociología relacional de Simmel radica, entonces, en esa intervención que realiza sobre la lógica de las imágenes urbanas, a partir del fortalecimiento de la relación del conocimiento con la intuición artística. Simmel define al arte por su capacidad de realizar aquello que en la vida cotidiana resulta imposible: unir los opuestos, componer unidades tensionadas que acojan a la vida en su antagonismo entre vida y forma. Por lo tanto, eso que define la esencia del arte es lo que caracterizará a la construcción simmeliana del conocimiento social que, con los materiales de la vida cotidiana, compone algo diferente a lo que los individuos suelen percibir. “Por interpretar, configurar y disponer los hechos de modo que ofrezcan una imagen [...] la actividad del historiador se aproxima a la del poeta, y [a] la libertad de que éste goza para disponer el relato [...]” (Simmel, 1950, p. 75).

Pero eso no convierte a Simmel en un impresionista, ni reduce su sociología a ningún esteticismo. Leer a Simmel como una “respuesta artística a la vida moderna” (Frisby, 1992, p. 133) implica correr el riesgo de quitarle potencia crítica a su propuesta epistemológica, no solo porque se desconoce la tensión que sobrevive en las unidades artísticas para Simmel, sino, además, porque la capacidad del arte de contener esas tensiones dependía de separarse de lo social y constituirse como su propia ley; es

<http://digithum.uoc.edu>

El fundamento estético de la perspectiva relacional...

decir, la perspectiva cognoscitiva se presenta, necesariamente, diferenciada del arte.¹²

En todo caso, lo que el conocimiento relacional hereda de las apreciaciones artísticas simmelianas es su capacidad de configurar unidades tensionadas, de componer relaciones allí donde parece haber solo fragmentos. Pero no se trata de reproducir las relaciones existentes de una manera embellecida, porque, para Simmel, ni siquiera el arte es una copia que representa a la realidad, sino que logra imágenes que en la sociedad no se producen. Por lo tanto, una sociología relacional con raíz estética, como la simmeliana, conserva su potencia crítica en tanto compone imágenes que relacionan lo que la sociedad no deja de separar. Esa perspectiva relacional permite, por ejemplo, pensar al individualismo exacerbado y la interconectividad, que caracterizan a las sociedades contemporáneas, como fenómenos relacionados. Una sociología relacional no implicaría la mera representación de las múltiples relaciones en las que nos vemos inmersos. Se trata, más bien, de la composición de una imagen que vuelva visible, o bien la relación entre tendencias antagónicas, o bien el carácter tensionado de las relaciones que se producen "como si" se tratara de una unidad pre-sintética. Insistir en esa tensión entre individuo y sociedad que late incluso en la interconectividad de las sociedades contemporáneas, constituye el horizonte crítico de una perspectiva relacional.

Bibliografía

- ADORNO, T. (2004). "Introducción a 'La disputa del positivismo en la sociología alemana'". En: *Escritos sociológicos I* (González Ruiz, A.; trad.). Madrid: Akal. pp. 260-329.
- ADORNO, T. (2004). "Caracterización de Walter Benjamin". En: *Crítica de la cultura y sociedad I* (Navarro Pérez, J.; trad.). Madrid: Akal. pp. 209-222.
- ADORNO, T. (2008). "Anotaciones sobre el conflicto social hoy". En: *Escritos sociológicos I* (González Ruiz, A.; trad.). Madrid: Akal. pp. 165-182.
- BÖHRINGER, H. (1984). "Die 'Philosophie des Geldes' als ästhetische Theorie". En: DAHME, H.; RAMMSTEDT O. (eds.). *Georg Simmel und die Moderne: neue Interpretationen und Materialien*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, pp. 178-182.
- FRISBY, D. (1991). *Sociological impressionism*. London: Routledge.
- FRISBY, D. (1992). *Fragmentos de la modernidad* (Manzano, C.; trad.). Madrid: La balsa de la medusa.
- HÜBNER-FUNK, S. (1984). "Die ästhetische Konstituierung gesellschaftlicher Erkenntnis am Beispiel der Philosophie des Geldes". En: DAHME, H.; RAMMSTEDT O. (eds.). *Georg Simmel und die Moderne: neue Interpretationen und Materialien*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, pp. 183-200.
- LASH, S. (2003) "Lebenssoziologie [sociología de la vida/vitalista]: Georg Simmel en la era de la información". *Estudios Sociológicos*. Vol. XXI, núm. 3, pp. 523-540.
- RAMMSTEDT, O.; CANTO I MILA, N. (2007). "Georg Simmel (1858-1918)". En: SABIDO RAMOS, O. (ed.). *Georg Simmel. Una revisión contemporánea*. Barcelona: Anthropos, pp. 112-127.
- SALVI, V. (2011). "Sociología de las relaciones recíprocas: dualismo, antagonismo y ambivalencia". En: TEJEIRA SARMIENTO, C. (ed.). *Georg Simmel y la modernidad*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, pp. 175-188.
- SIMMEL, G. (1939). *Sociología. Estudio sobre las formas de socialización* (Pérez Bances, J.; trad.). Buenos Aires: Espasa Calpe Argentina.
- SIMMEL, G. (1949). "Kant y Goethe". En: *Goethe*. Buenos Aires: Editorial Nova, pp. 263-308.
- SIMMEL, G. (1950). *Problemas de filosofía de la historia* (Taberling, E.; trad.). Buenos Aires: Editorial Nova.
- SIMMEL, G. (1977). *Filosofía del dinero* (García Cotarelo, R.; trad.). Madrid: Instituto de Estudios Políticos.
- SIMMEL, G. (1986). "Filosofía del paisaje". En *El individuo y la libertad* (Mas, S.; trad.) Barcelona: Ediciones Península. pp.175-186.
- SIMMEL, G. (1988). *Sobre la aventura* (Muñoz, G.; Mas, S.; trad.). Barcelona: Ediciones Península.
- SIMMEL, G. (1992). "Böcklin Landschaften". En: DAHME, H.; FRISBY, D. (eds.) *Georg Simmel. Aufsätze und Abhandlungen 1894-1900. Gesamtausgabe*. Bd. 5. Frankfurt A. M.: Suhrkamp, pp. 96-104.
- SIMMEL, G. (2001). *Intuición de la vida* (Rovira Armengol, J.; trad.). Buenos Aires: Altamira.
- SIMMEL, G. (2005a). *Goethe* (Rovira Armengol, J.; trad.). Buenos Aires: Prometeo.
- SIMMEL, G. (2005b). *Rembrandt* (Estiu, E.; trad.). Buenos Aires: Prometeo.
- SIMMEL, G. (2007). "Roma". En *Roma, Florencia, Venecia* (Strunk, O.; trad.) Barcelona: Gedisa. pp. 25-35.
- SIMMEL, G. (2014). "Digresión sobre sociología de los sentidos". En *Sociología: estudio sobre las formas de socialización* (Pérez Bances, J.; trad.) México: Fondo de Cultura Económica. pp. 622-637.
- VERNIK, E. (2007). "Aguafuertes simmelianas". En: SIMMEL, G. *Imágenes momentáneas*. Barcelona: Gedisa, pp. 9-22.
- WEGELIN, L. (2016). "Más allá de la metafísica simmeliana: el trabajo del concepto en la Filosofía del dinero". En: VERNIK, E.; BORISONIK, H. (comps.). *Georg Simmel, un siglo después. Contribuciones al IV Coloquio Internacional 'Actualidad del pensamiento de Simmel'*. Buenos Aires: IIGG-CLACSO. En prensa.

12. En palabras de Esteban Vernik (2007): "Si bien cabe señalar que el pensamiento de Simmel no admite una demarcación tajante que mantenga en compar-timientos estancos la Sociología y la estética, éstas sí aparecen conceptual y metodológicamente diferenciadas en el curso de la obra simmeliana" (p. 52).

<http://digithum.uoc.edu>

El fundamento estético de la perspectiva relacional...

Lucía Wegelin

(luciawegelin@gmail.com)

Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires

Licenciada en Sociología por la misma Universidad

Lucía Wegelin es Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires y Licenciada en Sociología por la misma Universidad. Desde 2010 se desempeña como docente en el área de teoría social de la carrera de Sociología de la UBA en la materia "Georg Simmel. La cosificación de las sociedades modernas". Ha obtenido las becas internas de doctorado (2010-2015) y de post-doctorado (2016-2018) del CONICET, actualmente con el proyecto "El individuo como promesa. Contribuciones de G. Simmel y T. Adorno para una crítica de la ideología del individualismo estetizado contemporáneo". Además participa de diversos proyectos de investigación colectivos como el proyecto PIP-CONICET titulado "Dilemas de la democracia (y el capitalismo) en la Argentina: un estudio de las transformaciones sociales y las reconfiguraciones ideológicas", dirigido por el Dr. Ezequiel Ipar, y el proyecto UBACYT titulado "Dinero y personalidad. El caso de los trabajadores ávidos por acumular", dirigido por el Dr. Esteban Vernik.

Universidad de Buenos Aires
Viamonte 430
1053 Buenos Aires
Argentina



**UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA**