

LAS CIENCIAS HUMANAS COMO PRAGMÁTICA DE LAS CULTURAS: ENTRE ARTE, PLATOS Y PARADOJAS

*Carlos A. GADEA**

RESUMEN: Arte renacentista y reflexiones desde la Sociología. El interés es evidenciar como visiones del mundo diferentes en la escena del arte de los siglos XV y XVI europeos pueden convertirse en un interesante ejemplo sobre las maneras de ver y narra el mundo, de incorporarse a él y, fundamentalmente, de cómo admitir o no la eventual correlación indisoluble entre realidad representada y verdad trascendente. A través de un breve análisis de algunas obras de arte características del Renacimiento y del llamado Manierismo, el presente texto procura reflexionar sobre la ciencia y el arte, sobre los actuales desafíos de las Humanidades, como campo de conocimiento. La fenomenología de Jean-François Lyotard se constituye en cuadro analítico para tales reflexiones, y el impresionismo sociológico de Georg Simmel lo que permite correlacionar metáforas de la vida cotidiana con la intención de reintroducir los temas y preocupaciones propias del campo de las Humanidades, y de la Sociología en particular.

PALABRAS CLAVE: Humanidades. Arte. Sociología. Estudios Culturales.

|

En el año 1962, el conocido sociólogo norteamericano Robert Nisbet (2000, [1962]) había publicado un ensayo de gran interés en su momento, titulado *A Sociologia como forma de arte*. En él, reafirmaba la importancia del arte para el desarrollo de reflexiones sobre ideas que serían de gran valor para la Sociología,

* UNISINOS - Universidade do Vale do Rio dos Sinos. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. São Leopoldo – RS – Brasil. 93022750 - cgadea@unisinis.br. <https://orcid.org/0000-0003-2360-5128>.

destacando, por ejemplo, aquellas relacionadas a la sociedad de masas, a la racionalización, a la comunidad y a la desorganización social. Para Nisbet (2000, [1962]), el arte parecería poseer real capacidad para aportar metáforas sobre la vida individual y social, sugiriendo, así, caminos para una reflexión más amplia sobre la condición humana.

En el referido ensayo, había quedado demostrado un interés por rescatar prácticas de investigación y de observación de la realidad que no únicamente se valiesen de los laureados métodos científicos, al intentar situar a la esfera del arte y a la ciencia en un mismo nivel epistemológico. Ciencia y arte, a pesar de sus diferencias, tendrían puntos en común, en la medida que, para Nisbet (2000, [1962], p.122), si la ciencia pierde en creatividad, sometiéndose a un “*empirismo exagerado*” o a un “*narcicismo metodológico*”, le restaría, simplemente, oficiar como aquello que limitaría el campo de la experiencia y de la imaginación, de las fuentes de la inspiración, para finalmente rendirse a un trabajo rutinario que obstaculizaría las “*mentes inteligentes*”, tal cual él mismo anunciaba.

No obstante, Nisbet (2000 [1962]) no se interrogaría sobre la supuesta correspondencia entre aquello que se llamaría realidad (extraída del arte o de la ciencia) con un estatuto de verdad, y mucho menos sobre la posibilidad del arte estar vinculado con narrativas o discursos acerca de la naturaleza, el individuo y el propio devenir social. El camino reflexivo escogido no pretendía, de hecho, huir de aquel esquema conceptual que le atribuye al arte un grado de correspondencia absoluta con la realidad, es decir, una pretensión que no cuestionaría aquella clásica sentencia de que el interés profundo del arte sería “iluminar la realidad y comunicar de alguna manera esa luz para los otros” (NISBET, 2000 [1962], p.116, traducción nuestra)¹.

A pesar de esto, y honestidad mediante, es posible admitir, que dicho ensayo escrito a inicios de los años 60 del siglo pasado, contribuye, en gran medida, para incentivar una actitud y posicionamiento intelectual y académico que busca acercar las Ciencias Humanas a las prácticas sociales y al quehacer cotidiano (la experiencia cultural), ya que estas, en definitiva, no podrían ser comprendidas como si se tratasen de una especie de sub-realidad, o de algo cuyo valor residiría en el sentido común. El arte conectaría a las prácticas y pensamientos a formas de sentir el mundo tal cual se lo comprende, sin, necesariamente, existir correspondencia con una **realidad profunda**: la comprensión de cualquier fenómeno observable es la expresión de “mi relación fundamental con ese fenómeno”, siguiendo las enseñanzas de Jean-François Lyotard (1989[1954], p.101). Evidentemente, esto no supondría un subjetivismo de primera escala, ya definido como la “enfermedad infantil de la fenomenología” (p. 102), y si una posición crítica y pragmática que parecería reconocer que **nada podría existir fuera de nosotros mismos**. No habría una verdad a ser revelada, o

¹ “(...) iluminar a realidade e comunicar de algum modo essa luz para os outros” (original).

una realidad a ser mostrada, a través del arte (o de la ciencia). Tal cual diría Georg Simmel (1977 [1908]), las categorías que permitirían formar lo real (por ejemplo, en la experiencia religiosa, en la filosofía, en el arte) son diversas y variadas, y justamente en las Humanidades, en sentido amplio, residen los materiales que pueden permitir interrogarnos sobre el devenir social en una descripción fina de los modos de acción e interrelación con el mundo.

Me animaría a decir, entonces, junto con Lyotard (1989[1954]), que la verdad de la ciencia (y también la del arte) no está fundamentada en Dios, como en Descartes, ni en las condiciones a priori de la posibilidad, como en Kant: el arte se funda en la vivencia inmediata de una evidencia por la cual hombre y mundo resultan originariamente concordes. La verdad no puede definirse como un mero conjunto de condiciones a priori, ya que este conjunto (lo trascendental) es un momento objetivo de la **experiencia vivida**, su evidencia. Esta, a su vez, es el sentido de toda justificación, pudiendo revelarse ilusoria al ser contrastada con una nueva experiencia posterior: por ejemplo, el color de una pared en la noche, y con poca luz, puede evidenciarse gris, pero luego a la luz del día se comprueba su color amarillo. Así, la primera evidencia contenía un error, que solo se pudo admitir a partir de una contrastante experiencia nueva.

Volviendo a Nisbet (2000 [1962]), puede considerarse que sería en el arte (así como en la religión y en la filosofía) donde mejor parece expresarse una visión del mundo. No así, el arte no únicamente permitiría comprender el sentido de las relaciones existentes entre el hombre, la naturaleza, la variable temporal y espacial, sino también, y de manera fundamental, cuestionar y reflexionar en torno al por qué se realizó esa interpretación de sentido y no otra. Lo que se evidencia es que en todo sentido atribuido existe un observador que expresa una relación con el mundo, y que al hacerlo, narra algo sobre él, expresa una intencionalidad, impone un ordenamiento arbitrario del mundo. De esta forma, y como nuevamente diría Lyotard (1989[1954]), se debe asumir que la relación con el mundo, con el otro, se presenta necesariamente ambigua, al adquirir sentido en una

[...] génesis del otro para mí: los sentidos del otro para mí se hallan sedimentados en una historia que no es ante todo la mía, sino una historia de varios [...], y en la que mi punto de vista se separa de a poco (a través del conflicto, por cierto) del inter-mundo originario. Si existe lo social para mí, es porque soy originariamente algo social, y en cuanto a las significaciones que proyecto inevitablemente sobre las conductas del otro, si sé que las comprendo o que debo comprenderlas es porque el otro y yo hemos estado y seguimos estando incluidos en una red única de conductas y dentro de un flujo común de intencionalidades. (LYOTARD (1989[1954], p.105-106).

Es así que llegamos a reconocer que el individuo no existe como entidad específica, ya que **significa lo social**, tal cual el pensamiento moderno renacentista así lo evidenció, y tampoco existiría la sociedad a título de una totalidad en sí misma y de carácter coercitiva, ya que **simboliza** junto con la historia individual, tal cual los artistas manieristas del siglo XVI, de los inicios de la modernidad.

II

Visiones del mundo diferentes en la escena del arte de los siglos XV y XVI europeos pueden convertirse en un interesante ejemplo sobre las maneras de narrar el mundo, de incorporarse a él y, fundamentalmente, de cómo admitir o no la eventual existencia de una correlación indisoluble entre realidad representada y verdad trascendente. Por un lado, lo que se ha conocido por Renacimiento, y por el otro, una manifestación artística conocida como Manierismo. Veamos algunos ejemplos.

Figura 1: *El nacimiento de Venus* [1484], Sandro Botticelli



Fuente: Disponible en: <[https://es.wikipedia.org/wiki/El_nacimiento_de_Venus_\(Botticelli\)#/media/File:Sandro_Botticelli_-_La_nascita_di_Venere_-_Google_Art_Project_-_edited.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/El_nacimiento_de_Venus_(Botticelli)#/media/File:Sandro_Botticelli_-_La_nascita_di_Venere_-_Google_Art_Project_-_edited.jpg)>. Acceso el 5 jun. 2019.

El Nacimiento de Venus [1484], de Sandro Botticelli, es una pintura típica del Renacimiento italiano, realizada en momentos claves para Occidente: durante el proceso histórico donde el centro del mundo pasaría de Jerusalén y Constantinopla hacia Roma; momento central para la posterior construcción cultural de la modernidad. Atendiendo, específicamente, sobre lo que allí está presentado,

Botticelli apeló a una figura femenina en el centro de la escena, un desnudo que habría sido considerado pecaminoso en el arte medieval. Pero esta Venus, retirada de las mitologías, con su postura, movimientos y facciones, no representa el amor carnal o el simple placer sensual, sino que transfiere al observador un ideal de inteligencia y conocimiento, un símbolo de inmaterialidad. Si se atiende a las formas, las líneas suaves y los colores, el artista narró un mundo que parecía literalmente **renacer**, comenzar de nuevo, tratándose, inclusive, de un recomienzo cuya figura central se encuentra en el centro mismo de la obra, custodiada por dos figuras juntas en el extremo superior izquierdo, y otra diametralmente opuesto, en la margen derecha (CONTI, 1993, p.47). Hay una sensible armonía y equilibrio en la pintura, un principio de centralidad que organiza el evento presentado: signo y significante en plena correspondencia, ya que el título de la obra se corresponde con aquello tratado como realidad del mundo.

Figura 2: *La Sagrada Familia* [1507-1508], Rafael



Fuente: Disponible en: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Rafael_-_Sagrada_Fam%C3%ADlia_Canigiani.jpg>. Acceso el 5 jun. 2019.

En *La Sagrada Familia* [1507-1508] de Rafael, el mundo narrado reitera la misma preocupación con un orden simbólico armónico y equilibrado. En la escena, José de Nazaret, Isabel (la madre de Juan el Bautista), María (la madre de Jesús) y los dos niños se encuentran formando una figura geométrica, un triángulo. José aparece en el vértice superior del mismo, mientras María e Isabel, junto con los niños, complementan la figura, muy característica, inclusive, en las pinturas de Rafael. Obsérvese, inclusive, como los pies de las figuras femeninas se encuentran

en equilibrio en la imagen, así como las miradas hacia un centro imaginario de los personajes. En el cielo, ángeles a ambos lados de la pintura terminan dando mayor armonía a la obra, cuya diversidad de colores resulta impactante. La escena familiar se encuentra en el mismo centro de la pintura, guardando una calculada simetría en su composición, un orden social jerárquico y una proporción natural de los cuerpos, todo absolutamente condicionado para conseguir reproducir “el orden natural de las cosas” (CONTI, 1993, p.56). En esta obra, como en la mayoría de las renacentistas, la búsqueda de realismo en la representación está al servicio de temas religiosos o mitológicos.

III

Lo que se puede observar en común en las referidas pinturas se vincula a tres aspectos fundamentales. En primer lugar, a una comprensión del arte como aquello que **ilumina la realidad**. Nisbet (2000 [1962]) afirmaría, al respecto, que es justamente en esta situación cuando se hace posible visualizar la afinidad básica entre el artista y el hombre de ciencia. Citando al matemático Marston Morse, sentenciaría que

[...] el primer lazo esencial entre matemática y las artes se encuentra en el hecho de que el descubrimiento en matemática no es una cuestión de lógica. Es, antes, el resultado de poderes misteriosos que nadie entiende y en los cuales el reconocimiento inconsciente de la belleza debe desempeñar una parte importante. Entre una infinidad de planos, el matemático escoge un padrón por causa de su belleza y lo coloca en terreno firme, sin que nadie sepa cómo. Después de eso, la lógica de las palabras y de las formas ajusta el padrón de modo ordenado. Solamente ahí puede alguien comunicarlo a otra persona. El primer padrón permanece en las sombras de la mente. (NISBET, 2000 [1962], p.120, traducción nuestra)².

Para esto, y como segundo punto a destacar, se evidenciaría un uso de la razón en sintonía con un ordenamiento geométrico de la realidad y el mundo, instituyendo, así, un **principio de centralidad** (logocentrismo) que determinaría ciertas jerarquías

² “O primeiro laço essencial entre a matemática e as artes encontra-se no fato de que a descoberta em matemática não é uma questão de lógica. É, antes, o resultado de poderes misteriosos que ninguém entende e nos quais o reconhecimento inconsciente da beleza deve desempenhar uma parte importante. Entre uma infinidade de planos o matemático escolhe um padrão por causa de sua beleza e coloca-o em terreno firme, sem que ninguém saiba como. Depois disso, a lógica das palavras e das formas ajusta o padrão de modo ordenado. Somente então pode alguém comunica-lo a outra pessoa. O primeiro padrão permanece nas sombras da mente” (original).

valorativas, propias de la relación entre hombre, sociedad y naturaleza. A partir de esto, y en tercer lugar, se advierte la producción de una narrativa de conjunto de la obra, una totalidad, en la que las figuras y formas presentadas se encuentran al servicio de un mundo apriorísticamente elaborado. Las figuras humanas, en las pinturas, carecerían de significado si se las retirase de la historia (narrativa) contada. La Venus, por ejemplo, adquiere protagonismo a partir del esquema racional que le da sustento. Ella no sería nada fuera del evento al que hace alusión: el nacimiento. Su eventual individualización desaparece ante una narrativa que, a priori, le habría adjudicado sus elementos constitutivos. Lo mismo sucede con el Cristo en la cruz de Alberto Durero³: extraído de la escena donde los adoradores se concentran a su alrededor, su sentido, ciertamente, sería otro. No es que no materializase, en sí, una simbología atribuida por un universo religioso que ya lo estaría legitimando frente a la escena. Su presencia no desaparece por completo. No obstante, parece haber una clara dependencia de su presencia a una narrativa que lo precede, y que lo hace pasible de integrarse a la adoración a la que es objeto.

De forma prácticamente simultánea le iría surgir al Renacimiento una suerte de reacción estética (y ética) muy importante, conocida como Manierismo. Veamos, entonces, una primera pintura típica de ese nuevo estilo: *La Virgen del conejo* (1530), de Tiziano.

Figura 3: *La Virgen del conejo* [1530], Tiziano



Fuente: Disponible en: <<https://infovaticana.com/blogs/cigona/la-virgen-del-conejo/>>. Acceso el 5 jun. 2019.

³ Se hace referencia a la pintura de Alberto Durero *Adoración de la Santísima Trinidad* (1511). Ver Gombrich (2000).

Como pintura religiosa, habría sido reprochada por generar en el observador cierto desvío de atención hacia elementos considerados secundarios y ociosos, provocando distracción de lo que estaría siendo principalmente presentado: una escena protagonizada por la virgen, el niño y Santa Catalina. En esa misma línea de argumentación, se condenaría la presencia de un conejo **sin nobleza** en el centro de la pintura (estando, inclusive, citado en el mismo título de la obra) y la de un pastor que conduce su rebaño. Se le había cuestionado, también, que no presentase una formulación clara sobre la centralidad de esta **escena sagrada**, que no duda en aparecer como más integrada en lo cotidiano, humanizada, en todo caso. Es que las figuras no habían sido retratadas con el equilibrio y la armonía típicas del Renacimiento; por el contrario, aparecían, en todo momento, a disposición del vértigo propio de cualquier acción física: véase, por ejemplo, el momento de la entrega del niño a la virgen, momento inquietante y que transmite cierto nerviosismo, evocando una particular sensibilidad, propia de la escena. Al mismo tiempo, la presencia del pastor que se observa como cayéndose o sentado sin la calma esperada, demuestra la intención de Tiziano por otorgar desequilibrio y descentramiento en su pintura. Inclusive, su nombre, no parece estar en concordancia con lo que sería esperado como escena central, que inclusive parecería exiliada en torno a las varias escenas simultáneas y escenarios múltiples.

En *La Madonna de cuello largo* (1535-1540), Parmigianino iría a elaborar uno de los mejores ejemplos de la estética manierista. La Virgen, así como las demás figuras, se destacan por su corporeidad, su materialidad, representada como una mujer de grandes dimensiones.

Figura 4: *La Madonna de cuello largo* (1535-1540), Parmigianino



Fuente: Disponible en: <<https://www.elcuadrodeldia.com/post/90284653083/parmigianino-la-virgen-del-cuello-largo>>. Acceso el 5 jun. 2019.

La belleza de su rostro, su pasividad y tranquilidad, parecen contrastar con lo brutal de sus piernas. A esto, sus manos exageradamente finas y largas, así como su largo cuello, provocan que la búsqueda de estilización de las formas se vea un poco descompensada. De la misma manera el niño, que no tiene una apariencia de bebé, cuyo cuerpo es demasiadamente alargado y sin guardar las **proporciones naturales**. Su tamaño y posición, inclusive, le retira toda posible referencia sacra: aparece desnudo y dormido, con una postura extraña, pareciendo resbalarse de las piernas de su madre. Como conjunto, la escena provoca cierta inestabilidad en el observador, una quiebra de alguna eventual calma presumible al observarse una pintura con esta temática. Los ángeles, junto con María y el niño, ocupan la parte izquierda de la pintura, de manera aglomerada, como ocupando un pequeño espacio. Sin embargo, del lado derecho apenas se distinguen, sin guardar proporción en su tamaño, la figura de San Jerónimo (en postura bastante forzada), y una fila de columnas, sin capitel alguno, más al fondo. Las pequeñas dimensiones del santo, contrastando, prácticamente, en un mismo plano, con la fila de columnas, contribuirían para un verdadero misterio sobre sus significados en la pintura.

Pero se trata de un misterio que no es tal si se comprende que el conjunto de la obra supone un ordenamiento contingente de la escena, una ironía hacia la simetría y la imposición geométrica de las formas, cuestionando una forma ideal a ser creada como realidad concreta (GOMBRICH, 2000). Existen contradicciones en las diferentes posturas y gestos de las figuras, sugiriendo, cada una de ellas, que mantienen su individualización, su particular relación con el mundo. Múltiples escenas, múltiples historias a ser relatadas: las figuras entran en relación, aquí, para compartir un instante que no supone ser permanente o atemporal; mucho menos, todavía, con la pretensión de instituirse como coadyuvante a una narrativa universal del devenir social. La relación que establecen sugiere un desafío a un a priori del mundo, tal cual una totalidad como marco de la escena. Por otro lado, la inexistencia de una unidad espacial, de la perspectiva como estrategia de transmisión de lo real, contribuyen a que esas múltiples historias posean un rostro humano sin pretensiones, sensible, integrado a la naturaleza, en absoluto portador de un eventual carácter teleológico. En el Manierismo, las partes desafiarían el todo, una estrategia, correspondiente a una **visión del mundo**, que supone un desorden de aquel mundo racional creado por el Renacimiento y sus hombres. En el Manierismo, el **fragmento** desafiaría la **unidad**. Quien sabe se pueda aludir al hecho de que con el Renacimiento el mundo moderno, la modernidad, consolida sus primeros pasos, mientras que con el Manierismo, en simultáneo protagonismo sobre narrativas que describirían el mundo, se estaría presenciando una inicial crítica pos-moderna.

IV

Parece bastante claro, que el Renacimiento tardío, el Manierismo, estaría demostrando que las formas del arte en dominante ascensión no podían, tan simplemente, dar cabida en sí a la vida social que pugnaba por exteriorizarse. Con el Manierismo se comenzaría a generalizar la esperanza de poder alojarse una **visión del mundo** en imágenes instantáneas, y no más atravesadas por una intención humana enmarcada en una realidad dada. Pero estas imágenes, que sustentaban lo inmediato de la vida, fueron también sustituidas por un proceso anímico, del movimiento como realidad a ser captada, que a su vez procuraba de igual manera una exteriorización inmediata. Es esta ambigüedad, considerada, inclusive, como contradicción en los análisis de Simmel (1986), la auténtica y continua tragedia de la cultura: unidad y fragmentación, solidez y fluidez, el todo y la parte. El Manierismo, bajo esta perspectiva, habría sido el que mejor conseguía atribuir rasgos distintivos a la propia modernidad, en su intención crítica, ya que la realidad social que presentaba estaba cargada de un sentimiento de flujo constante, de movimiento continuo, de una realidad fluida que solo podría ser captada (parafraseando Simmel), a través de conceptos relacionales. Así, podría también considerarse que la estética manierista es portadora de una visión del mundo donde su principio regulador (por llamarlo de alguna manera) consiste en que todo interactúa con todo, o sea, que entre cada objeto, figura, color, textura y gesto existen permanentes relaciones de movimientos. Como diría Simmel (1986, p.), al pensar sobre la realidad social, Puede considerarse que en el Manierismo lo fugaz es la esencia, y que cada historia (narrativa) contada en una obra manierista es capaz de revelar el “significado total del mundo como un todo”.

Esta misma estrategia para hacer referencia a lo social y lo individual, a la cultura, en sentido amplio, a la naturaleza y la realidad, es posible ser rescatada, con mayor énfasis, por unas Ciencias Humanas que hagan uso de la elaboración de metáforas, analogías o situaciones paradójicas para comprender el devenir social a partir de una descripción fina de los modos de acción e interrelación con el mundo, aquello de la vida social en pugna. Con el Renacimiento y el Manierismo como metáforas, puede admitirse que ambos son el resultado de una “red única de conductas y dentro de un flujo común de intencionalidades”, recordando a Lyotard (1989 [1954], p 106.). Como analogías, los dos permiten interrogarnos sobre el devenir social y los modos de acción e interrelación con el mundo por ellos expresado. Si la constatación de las paradojas es, asimismo, una estrategia fructífera para las Humanidades, permítaseme, entonces, y finalmente, hacer referencia a dos situaciones sociales diferentes que Georg Simmel (1986; 1983) había observado y que, inclusive, lo haría valiéndose del uso de analogías: la primera refiere a lo que es tratado en su clásico texto *Sociología de la comida* (1986), al posibilitar entender la relación entre una concreta sociedad y el lugar y las circunstancias en que esta

se presenta; y la segunda, se relaciona con las implicaciones físicas y afectivas del **distanciamiento** y la **proximidad** sociales, a través del tratamiento de la figura social del extranjero.

Es relevante, aquí, partir de una sentencia importante: que las formas de la socialización, a decir por Simmel, no son en absoluto independientes ni de los lugares ni de las situaciones en que se elaboran. El ambiente donde se produce la socialización hace de ella lo que de hecho es, y está en la forma que adquiere esta socialización lo que verdaderamente importa. La primera situación que se podría observar, con una mirada contemporánea, se vincula, entonces, a su sociología de la comida. Lo que de inicio Simmel (1986, p.265) nos anticipa es que reflexionar sobre esto no conduce a otorgarle importancia a “la comida como materia”, sino a la “forma de su consumición” El consideraba que por encima de las necesidades individuales existiría una socialización de la comida, es decir, un verdadero evento estético que se correspondería a una ética social. En el acto de comer, más allá de significar una necesidad fisiológica, surge un código de reglas que iría desde la forma concreta de tomar los cubiertos hasta los temas de conversación en la mesa. Para Simmel (1986, p. 400), este sometimiento a normas no tendría ningún fin externo, y si el de significar el haberse superado el “egoísmo individual materialista” en virtud del tránsito a “una forma social de la comida”.

Esta síntesis parece adquirir mayor comprensión cuando se afirma que

[...] frente a la bandeja, de la que en las épocas primitivas cada cual, sencillamente, cogía (la comida), el plato es una figura individualista. Muestra que esta porción de comida está partida exclusivamente para esta única persona. La forma circular del plato lo remarca; la línea circular es la que más separa, la que concentra en sí su contenido de la forma más decidida; contra lo cual la bandeja dispuesta para todos es angular y ovalada, así pues, puede estar cerrada menos celosamente. El plato simboliza el orden que da la necesidad del individuo particular, lo que le corresponde como una parte del todo dividido [...]. (SIMMEL, 1986 p.267).

Se trata, sin dudas, de una brillante observación, que nos permitiría realizar algunas reflexiones. En primer lugar, que existiría una diferenciación importante entre la forma plato y la forma bandeja, y que en esa diferenciación reside una explicación de las culturas. Luego, que decir que el plato es una figura individualista se sustenta en la idea de que lo allí servido como comida es destinado a una única persona. Su forma circular es demarcadora de las fronteras entre los individuos, simbolizando el orden particular en una situación colectiva o de grupo. En tercer lugar, que la bandeja, con su forma ovalada, está destinada para todos, y para nadie en particular. Ella simbolizaría el espíritu de grupo y la sociabilidad colectiva.

El plato y la bandeja, como formas, son capaces de sugerir hasta qué punto transfieren, con su presencia, el contenido de las relaciones sociales que gravitan con su uso. Por eso, podríamos deducir que el plato tendría una mayor presencia en culturas más individualistas, por aquellas atravesadas por procesos de modernización social y racionalización de la vida más intensa. Piénsese, por ejemplo, en sociedades donde los derechos individuales, el culto al individualismo y el apelo a la autonomía muchas veces entran en conflicto con los vínculos sociales primarios e inmediatos (como los familiares) o con formas más colectivas de la propia gestión de la vida personal. Por ejemplo, en un restaurante de una gran metrópoli, la carta del menú es una lista de pedidos individualizados. El plato elegido en ese menú vendrá desde la propia cocina del restaurante dirigido hacia aquel individuo que lo solicitó. Contrariamente, la bandeja estaría más presente en culturas más colectivistas, o donde el peso del encuentro grupal y de la sociabilidad primaria posee significados de aglutinación social más ricos. La bandeja, con su forma ovalada, simbolizaría una suerte de invitación al grupo a servirse de ella como manera de indicar una **pertenencia afectada** por la situación social compartida. En culturas, por ejemplo, donde las familias y el círculo de amistades se juntan los días domingos para almorzar (tradición muy visible en culturas del mediterráneo europeo), sin duda la bandeja ocupa un lugar dominante en el ritual que se desarrolla en torno a la mesa; presencia que permitiría un mayor contacto visual y físico entre los que allí están para compartir la comida. Servirse de ella sugiere una serie de reglas que tienen una funcionalidad grupal, muy por el contrario a lo que sucede con aquellas que se producen ante la presencia del plato. Así, gracias a esta particular mirada de Simmel (1986) sobre la **socialización de la comida**, es posible inferir cómo una cultura se fundamenta otorgando un mayor peso a lo individual o, por el contrario, a lo colectivo y grupal, dependiendo de cuanto importante es la forma circular del plato o la forma ovalada de la bandeja en las situaciones de consumición de la comida.

V

Pasemos, ahora, a la segunda situación social que Simmel, de manera también brillante, torna transparente a partir de la lógica de las paradojas. En su pequeño texto titulado *O Estrangeiro* (1983), sostendrá que el extranjero es, por definición, una figura ambigua y móvil, en la cual convergen la vinculación y la no vinculación a un espacio. Es “el que viene hoy y se queda mañana”, quien no tiene aseguradas ni una partida ni una permanencia en el lugar; y su carácter de “extranjero”, como portador de cualidades distintas, es lo que lo define en un determinado círculo social. Por esto, los conceptos de proximidad y distanciamiento adquieren, en esta visión meramente espacial de las relaciones sociales, una unión particular: “la distancia,

dentro de la relación, significa que el próximo está distante, pero el extranjero significa que el lejano está próximo” (SIMMEL, 1983, p.183, traducción nuestra)⁴. Simplificando este juego de paradojas, el pretendía decir que: el que está distante, está próximo; y el que está próximo, está distante. Los conceptos de proximidad y de distanciamiento están en una imbricada relación de dependencia mutua, materializada en toda figura social contemporánea, además de la propia figura del extranjero. Simmel (1983), así, se habría valido del establecimiento de una paradoja en torno al espacio físico ocupado por el extranjero, sin haber recurrido a lo que podría deducirse estar prácticamente implícito en sus reflexiones: que esta paradoja completaría su cuadro de expresión si se hace referencia al espacio afectivo, a aquel que denota la posibilidad de ser afectado por su entorno y las relaciones sociales eventualmente establecidas.

Por eso, a partir de esta percepción, es posible realizar una transferencia de la figura del extranjero (distante y próximo, al mismo tiempo) hacia la simple figura del individuo en las sociedades hiper-reflexivas de la contemporaneidad. Ya para el propio Simmel (1983), la vida urbana había comenzado a diseñar una nueva personalidad individual o una nueva vida del espíritu, que se presentaba regida por la economía monetaria, la impersonalización y la indiferencia relativa hacia los otros individuos. Es esto lo que, justamente, más pareció haberse desarrollado como sentencia premonitoria: que la vida urbana generaría cierta “exacerbación de la vida nerviosa”⁵, y como correlatos el aislamiento individual, los miedos colectivos y las sociabilidades grupales (o neo-tribales, como algunos afirman) cada vez más restrictivas. Así, si aliamos la figura del extranjero a las formas de la sociabilidad en contextos contemporáneos y urbanos, puede suponerse que lo que Simmel (1983) estaba anticipando era el desenlace actual de una sociedad en que los individuos han llegado a una situación en que pueden estar próximos físicamente, pero distantes afectivamente; o próximos afectivamente, pero distantes físicamente. Piénsese, simplemente, que es muy probable que en nuestra cotidianeidad no sepamos mucha cosa, o prácticamente nada, de un vecino que vive debajo del apartamento donde vivimos, por más próximos físicamente que estemos. De la misma manera, que podemos estar distantes físicamente con una persona que interactuamos diariamente por las redes sociales, sabiendo cuando se ha enfermado, si cambió de pareja amorosa o si viajó últimamente. Tal vez hasta ni siquiera haya estado próximo físicamente alguna vez, pero todo evidencia que si lo está desde el punto de vista de los afectos. Distante físicamente, pero próximo afectivamente.

⁴ “a distancia, dentro da relação, significa que o próximo está distante, mas o estrangeiro significa que o longínquo está próximo” (original)

⁵ Ver SIMMEL, Georg. 1973 [1903]. “A metrópole e a vida mental”. In: VELHO, Otávio Guilherme (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.

Simmel (1983) había visto bastante claramente este desenlace de las sociabilidades urbanas y las diferentes formas que adquiriría. Un poco lo hizo considerando que el hombre moderno, al estar sometido a la proximidad física de los contactos en el medio urbano, iría cada vez más a desarrollar estrategias de conservación de su particularidad, manteniendo una **proximidad distante** o **distanciamiento próximo** con los otros individuos. Particularmente llamo a este fenómeno de **profilaxis social**, propio de una situación histórica dominada por cierto temor al contacto físico y directo, oponiéndose, así, un distanciamiento individual como estrategia que, al desarrollarse, paradójicamente aproxima. Por esto, la proximidad solo existiría en la medida en que un distanciamiento efectivo pudo desarrollarse de tal forma que permitiría espacios de libertad; libertad que se concretaría, entonces, con la pérdida de la proximidad en los contactos.

VI

En definitiva, ¿a qué Ciencias Humanas se le ha atribuido ese nombre hasta la actualidad? Se trata de un cuestionamiento que se realiza a posteriori de los ya clásicos diagnósticos de Foucault (1992) sobre el conocimiento, el saber y el poder, sobre los criterios de verdad. Renacimiento y Manierismo. Platos o bandejas. Extranjeros y proximidad social. Homogeneidad, fragmentación, unidad y heterogeneidad. Todas estas nociones o conceptos han servido como metáforas concretas de situaciones vitales, y que así ha sido para, en este caso, poder introducir con mayor énfasis una especie de **pragmática de la cultura**. Con esto, las estrategias en el uso de analogías y paradojas, de la ambigüedad y la multiplicidad, no esconden una crítica a aquellas perspectivas que han transformado lo humano en un simple proyecto, exiliando, consecuentemente, la posibilidad de poder entender la realidad sin la necesidad de imponerse llegar a conocerla en su profundidad. La realidad se presenta en esas metáforas, analogías y paradojas, en la medida en que, tal cual anticipó Simmel (1983, 1986), ella es **pura relación**. Por eso aquello de que: más importante que las cosas que entran en relación, es la relación misma.

AS CIÊNCIAS HUMANAS COMO PRAGMÁTICA DAS CULTURAS: ENTRE ARTE, PRATOS E PARADOXOS

RESUMO: *Arte renascentista e reflexões desde a Sociologia. O interesse é evidenciar como visões do mundo diferentes na cena da arte dos séculos XV e XVI europeus podem se converter em um interessante exemplo sobre as maneiras de ver e narrar o mundo, de incorporar-se a ele e, fundamentalmente, de como*

admitir ou não a eventual correlação indissolúvel entre realidade representada e verdade transcendente. Através de uma breve análise de algumas obras de arte características do Renascimento e do chamado Maneirismo, o presente texto tenta refletir sobre ciência e arte, sobre os atuais desafios das Humanidades, como campo de conhecimento. A fenomenologia de Jean-François Lyotard se constitui em quadro analítico para tais reflexões, e o impressionismo sociológico de Georg Simmel o que permite correlacionar metáforas da vida cotidiana com a tentativa de reintroduzir os temas e inquietações próprios do campo das Humanidades, e da Sociologia em particular.

PALAVRAS-CHAVE: Humanidades. Arte. Sociologia. Estudos Culturais.

**HUMAN SCIENCES AS PRAGMATIC TO THE CULTURES:
BETWEEN ART, DISHES AND PARADOXES**

ABSTRACT: *Renaissance art and considerations from Sociology. The idea is to show how different worldviews in the art scene of the 15th and 16th centuries can become interesting examples of seeing and narrating the world, of incorporating oneself in it, and essentially in admitting or not the possible indissoluble correlation between represented reality and transcendent truth. Through a brief analysis of some artworks from the Renaissance and the so-called Mannerism, the present text tries to reflect on science and art, and on the current challenges of the Humanities, as a field of knowledge. Jean-François Lyotard's phenomenology is used as an analytical framework for such reflections, as well as Georg Simmel's sociological impressionism, enabling to correlate everyday life metaphors in an attempt to reintroduce the themes and concerns proper to the field of Humanities, and Sociology in particular.*

KEYWORDS: Humanities. Art. Sociology. Social theory.

Referencias

- CONTI, Flavio. **Como reconocer el arte del Renacimiento**. Barcelona: Edunsa, 1993.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica del poder**. Madrid: La Piqueta, 1992.
- GOMBRICH, Ernst H. **A História da Arte**. São Paulo: LTC, 2000.
- LYOTARD, Jean-François. **La Fenomenología**. Barcelona: Paidós, 1989.

NISBET, Robert. A Sociologia como uma forma de arte. **Plural (USP)**, São Paulo, Nº 7, p.111-130, 2000 [1962].

SIMMEL, Georg. **El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura**. Barcelona: Península, 1986.

_____. **Sociología**. Madrid: Revista de Occidente, 1977 [1908].

_____. O estrangeiro. *In*: MORAES FILHO, E. (Org.). **Simmel**. Ática, São Paulo, 1983.

Recebido em 20/11/2018.

Aprovado em 15/02/2019.