

ARGUMENTACIÓN SOBRE ARTE: APORTES DE LA RETÓRICA AL ESTUDIO DE LOS ARGUMENTOS EN LA CRÍTICA DE ARTE

María Cecilia Pereira¹

UBA-IUNA

ceciliapereira@arnet.com.ar

Trabajo original autorizado para su primera publicación en la Revista RiHumSo y su difusión y publicación electrónica a través de diversos portales científicos

Pereira, María Cecilia. "Argumentación sobre arte: aportes de la retórica al estudio de los argumentos en la crítica de arte" vol. 1, n° 3, año 2, del 15 de mayo de 2013, pp. 1-13 ISSN 2250-8139

RESUMEN

A partir del análisis argumentativo de distintas críticas de arte de circulación académica, se destaca la importancia de integrar aspectos vinculados con el *ethos* y el *pathos* en la interpretación de los argumentos. Asimismo, se ilustran las relaciones entre dichos argumentos, las figuras retóricas empleadas y las representaciones sociales que se infieren de los textos estudiados. El trabajo pone en evidencia que cada argumento es portador de una representación del mundo del arte, del rol del crítico y del lugar del público, que el análisis argumentativo elaborado desde la perspectiva retórica permite mostrar.

Palabras clave:

Argumentación; crítica de arte; representaciones sociales

¹ Investigadora y docente de la Universidad de Buenos Aires (UBA) y del Instituto Nacional Universitario de Artes (IUNA). Ha dictado cursos y seminarios en diversas carreras de posgrado desde 1999 hasta la fecha, en esas y otras instituciones. Codirige, actualmente, el proyecto de investigación Escritura y formación profesional: los géneros de la crítica y la divulgación de arte, dependiente de la Secretaría de Investigación y Posgrado del IUNA. Es directora de la Carrera de Especialización en Prácticas Sociales de Lectura y Escritura y coordina la Subsección de la Cátedra UNESCO en Lectura y Escritura de la Universidad Nacional de General Sarmiento. Ha publicado recientemente varios libros vinculados a la didáctica de la lectura y la escritura en el nivel superior y numerosos artículos especializados.



ABSTRACT

ARGUMENTATION IN ART: RHETORIC FOR THE STUDY OF ARGUMENTS IN CRITICAL ART

From the argumentative analysis of different art reviews of academic circulation, highlighting the importance of integrating aspects related to the ethos and pathos in the interpretation of the arguments. It also illustrates the relationships between these arguments, the rhetorical figures employed and the social representations that are inferred from the texts studied. The work shows that each argument bears a representation of the art world, the role of critic and public place, that the argumentative analysis made from the rhetoric perspective can show.

Keywords:

Argumentation; critical art; social representations

La reflexión actual sobre la argumentación (Plantin, 2005; Maingueneau, 2009; Mayer, 2009) permite profundizar el análisis de los discursos de la crítica, explicar algunos aspectos de su construcción y dar cuenta del modo en que este espacio representa el fenómeno artístico. En este trabajo nos detendremos en analizar las relaciones entre los distintos aspectos de la construcción del argumento y las concepciones sobre el campo artístico de las es portador.

La tradición retórica distingue distintos tipos de pruebas. Las denominadas pruebas del *ethos* (que apuntan a construir la imagen del crítico) y las del *pathos* (los distintos modos de interpelar al lector) son dimensiones probatorias indisolubles de las pruebas del *logos* (que recurren al despliegue de razonamientos retóricos compuestos por “premisas” y conclusión) para fundamentar un juicio sobre una obra. Estos elementos junto a las figuras descritas en la *elocutio* (Barthes, 1997) permiten caracterizar el argumento empleado y, a la vez, inferir el lugar desde donde se observa la obra, valorar los datos seleccionados, identificar las pasiones evocadas en su público por el crítico y el modo en que éste hace verosímil su discurso. En este trabajo pondremos en relación ese aparato probatorio desplegado en distintos discursos críticos con las representaciones sociales (Abric et al, 1994) que esos discursos construyen sobre el rol crítico, sobre el arte y sobre el público; es decir, con representaciones que permiten dar cuenta de los modos en que el discurso de la crítica ve el mundo del arte.

Con estos objetivos, he elegido obras de críticos prestigiosos referidas al Renacimiento, elaboradas en el campo académico en la segunda mitad del siglo XX, entre los años 50’ y los 60’: un estudio sobre la Madonna Della Sedia de Rafael que figura en el capítulo IV de *Norma y forma*, de Ernst Gombrich ([1955], 1966); un fragmento referido también a Rafael de “El clasicismo de ‘Cinquecento’”, que integra la *Historia social de la literatura y del arte* de Arnold Hauser ([1951], 1976) y otro titulado “El movimiento neoplatónico y Miguel Ángel” de los *Estudios sobre iconología* de Edwin Panofsky (1962). El análisis no persigue realizar generalizaciones sobre las obras seleccionadas ni puntualmente sobre sus autores, sino mostrar la utilidad de los conceptos aportados por la tradición retórica al análisis de la crítica de arte².

1. El arte como traducción de otro “idioma” y la analogía como forma del argumento

² El tipo de análisis que desarrollo forma parte del recorrido temático propuesto para Taller de Redacción de Críticas, a cargo de Mariana di Stefano en la Especialización en Crítica de Arte y Difusión del IUNA, cuyo equipo de trabajo integro.

Nos detendremos, en primer lugar, en un párrafo de la *Historia social de la literatura y del arte*, una obra clásica de la crítica sociológica elaborada en el inicio de la década del 50 por el investigador húngaro Arnol Hauser. Allí el autor ofrece su punto de vista sobre el arte del *Cinquecento*:

“Los Tapices de Rafael han sido llamados las esculturas del Partenón del arte moderno; puede dejarse en vigor esta analogía si, por encima de la semejanza, no se olvida la diametral diferencia que existe entre el clasicismo antiguo y el moderno. Al arte clásico de la modernidad le falta, en comparación con el de los griegos, el calor y la inmediatez; tiene un carácter derivado, retrospectivo, más o menos clasicista, ya en el Renacimiento. Es el reflejo de una sociedad que, llena de reminiscencias del heroísmo romano y de la caballería medieval, quiere, persiguiendo un sistema de virtudes y un ideal social creados artificialmente, aparecer como algo que propiamente no es, y estiliza las formas de vida conforme a esta ficción. El pleno Renacimiento describe a esta sociedad tal cual ella se ve a sí misma y quiere ser vista. Apenas hay rasgo en su arte, del que, fijándose más, no pueda demostrarse que es como la traducción de su ideal de vida aristocrático, conservador, dirigido a la continuidad y a lo permanente. Todo el formalismo del *Cinquecento* corresponde en cierto aspecto solo al formalismo de los conceptos morales y de las reglas del decoro que se ha señalado la aristocracia de la época. Lo mismo que la aristocracia y los círculos de ideas aristocráticas ponen la vida bajo la disciplina de un canon formal, para guardarla de la anarquía del sentimiento, someten también la expresión de los sentimientos en el arte a la censura de las formas fijas, abstractas, impersonales. Para esta sociedad el supremo mandamiento es, tanto en la vida como en el arte, el dominio de sí mismo, la represión de los afectos, la sujeción de la espontaneidad, de la inspiración, del éxtasis. El despliegue de los sentimientos, las lágrimas, los gestos de dolor, los lamentos, el desmayarse en la impotencia y el retorcerse las manos; en resumen, toda aquella emotividad burguesa del gótico tardío que quedaba todavía en el *Quattrocento* desaparece del arte del Renacimiento pleno. Cristo ya no es un mártir que sufre, sino otra vez el rey celestial que se levanta sobre las debilidades humanas. La Virgen contempla a su hijo muerto sin lágrimas ni gestos e incluso frente al Niño reprime toda ternura plebeya. La medida es la consigna de la época para todo. Las reglas de la vida

del dominio y del orden encuentran su más cercana analogía en los principios de sobriedad y contención que el arte se impone.”

Anrold Hauser, “El clasicismo de `Cinquecento””, *Historia social de la literatura y del arte*, 433-434

Tomemos el último argumento y veamos brevemente su organización. Por un lado, se desarrolla un razonamiento para el que se ofrecen datos: el Cristo renacentista ya no es un mártir que sufre sino un rey celestial, la Virgen renacentista contempla sin lágrimas a su hijo muerto. Estos datos fundamentan la conclusión: el arte renacentista se rige por principios de sobriedad y contención propios de los ideales conservadores y aristocráticos de la alta sociedad de la época. ¿Por qué es posible concluir esto? He aquí la garantía (Toulmin, St. ,1984), el enunciado general explícito en distintas partes del texto, que sintetizo: los principios e ideales morales de una sociedad (o de una clase social) coinciden con sus principios e ideales artísticos; o incluso a la inversa: los principios del arte son iguales a los principios que organizan la sociedad. Hasta aquí hemos registrado la dimensión “lógica” de la argumentación: el modo como se vinculan proposiciones consideradas como datos con otra proposición que constituye la conclusión.

Pero, además, es importante observar cómo se seleccionan los datos para la construcción de este argumento. ¿Quién argumenta? ¿Cómo se construye el destinatario y qué dimensión patética se busca movilizar? El Cristo rey y la Virgen insensible que no derrama una lágrima ni tiene un dejo de ternura plebeya no son datos inocentes sino el resultado de una mirada sobre el objeto que ha sido estudiada por la retórica como un elemento probatorio más: el *ethos*. Esa figura ethica que lleva adelante el discurso se presenta en este caso como un experto en historia, en historia social, cultural e ideológica de las sociedades y desde ese lugar va dándole sentido a los datos –obras, rasgos de obras- que selecciona. Pero, este crítico no se construye como el “erudito” clásico que ostenta su conocimiento a partir de una suma de información acumulada, sino que es quien, mediante su saber, es capaz de establecer comparaciones con otras épocas (Grecia Clásica, Roma, la Edad Media, el Gótico), de determinar y juzgar las aspiraciones sociales de la aristocracia renacentista (más cercanas al “heroísmo romano” y a la “caballería medieval” que a la antigua Grecia); de distinguir las diferencias más sutiles, por ejemplo, entre una actitud auténtica y otra impostada, artificiosa, ficticia, atribuida por él mismo a la aristocracia conservadora; es también quien puede determinar, como lo hace en el inicio del párrafo citado, en qué condiciones y con qué restricciones “tiene vigor” o no lo que “se dice”

sobre las obras, y polemizar en este caso con una analogía construida sobre las obras de Rafael.

En su juicio sobre la producción artística renacentista y sobre las prácticas de las diferentes clases sociales, esta construcción ética se infiere de un discurso distanciado de su enunciación, en el que domina la tercera persona, las formas impersonales y el presente atemporal. Este tipo de construcción hace hablar al saber y oculta la existencia misma del punto de vista.

En cuanto al modo de interpelar al destinatario, con una puesta en escena de la certeza (“Apenas hay rasgo en su arte, del que, fijándose más, no pueda **demostrarse** que es ...”; el uso de cuantificadores como “**todo**” o “**nada**”), el enunciador busca de modo casi redundante hacer que el público comprenda su caracterización de los valores morales que evoca el arte del Renacimiento pleno (a saber: “el dominio de sí mismo, la represión de los afectos, la sujeción de la espontaneidad, de la inspiración, del éxtasis”). Así el crítico va asociando valores morales y valores estéticos en un proceso en el que convoca la racionalidad de su público quien deberá entender, antes que sentir o admirar, las relaciones entre el arte de una época y la sociedad que lo produce/sostiene. Este crítico busca que su lector interprete en claves de tipo político-ideológico los sentimientos y valores asociados a las distintas clases (“la emocionalidad burguesa”, “la ternura plebeya”, “la contención aristocrática”) y el modo en que están expresados en las formas de arte que esas clases sociales producen. Las obras presentadas como datos probatorios han sido seleccionadas para ese público lector y desde esa mirada, que resulta tan autorizadora como la garantía a la que apelan los razonamientos desplegados.

Así, con un tono taxativo y categórico, este crítico se presenta como quien conoce cómo se ha pensado a sí misma la alta sociedad renacentista y “demuestra” a su lector que ese pensamiento se traduce en el arte (el arte es “como la **traducción** de su ideal de vida aristocrático, conservador, dirigido a la continuidad y a lo permanente”). Esta representación del arte como traducción o como reflejo, si apelamos a la terminología del marxismo de los 50’, puede ser asociada con la forma de los razonamientos desplegados por el crítico. En efecto, no parece casual que la analogía, que pone en relación dos órdenes diferentes (las clases sociales/ las obras de arte, por ejemplo) sea una figura seleccionada varias veces (se cuestiona la analogía entre el Renacimiento y el arte clásico griego; se construye la analogía entre la valores y creencias de la aristocracia y los del arte del Renacimiento pleno, entre principios morales, principios estéticos y valores de clase) y, en este fragmento, además, la figura nombrada en forma explícita.

Volviendo a la descripción inicial del argumento sobre el Cristo Rey y la Virgen sin lágrimas, las pruebas asociadas al *ethos* y al *pathos* y las formas que adopta la *elocutio* permiten inferir una representación del arte – la traducción de un ideal de vida de clase-, del público –el que debe comprender los dos idiomas, el del arte y el de los valores sociales- y una representación del crítico - el experto cuyo saber le permite descifrar y comunicar esos códigos.

2. El crítico como re – creador de la obra y la metáfora como forma de argumento.

Es posible ver una concepción diferente del rol del crítico, del arte y del público en el artículo “‘La Madonna della Sedia’ de Rafael”, una versión de una ponencia presentada en la Universidad de Dirham, Inglaterra, en 1955 y publicada por el crítico austriaco Eduard Gombrich como capítulo de su libro *Norma y forma*, diez años después.

“Mi tema es precisamente ese problema esquivo hasta el extremo: la obra maestra clásica autónoma.....

Pero, ¿podemos contemplarla [se refiere a la Madonna Della Sedia] aisladamente todavía? ¿No es la popularidad que disfrutó en tiempos y nuestra propia reacción contra ella un elemento perturbador? Confieso también que cuando me acercaba al Palacio Pitti ese otoño para estudiar el cuadro como preparación de esta conferencia se me caía el alma a los pies viendo las postales de colores, tapas de cajas y recuerdos expuestos en casetas delante de la galería. ¿Voy a castigar con esto al lector? Un nuevo encuentro con el original puso fin a mis dudas. A mis dudas pero no a mis dificultades porque el lector no cuenta con otra cosa que con mi palabra de que el cuadro es muy distinto de esas perniciosas reproducciones, de que las mismas pinceladas muestran una frescura y una audacia que destierran toda idea de melosidad, y de que los colores, bajo el viejo barniz, son de una riqueza y suavidad que ninguna estampa ni copia puede reproducir [...]Cierto es que ni siquiera en la Galería Pitti resulta fácil el acceso al cuadro. El enorme marco dorado del siglo XVIII produce un deslumbramiento que casi destruye las sutiles gradaciones de tono en que fiaba Rafael. En cuanto se pone uno las manos en forma de pantalla, el cuadro cobra vida.”

Eduard Gombrich , “ ‘La Madonna della Sedia’ de Rafael”,
Norma y forma, 1966.

Aquí el crítico ofrece un primer argumento que justifica por qué la Madonna de Rafael es una obra maestra: la obra cobra vida. Una garantía muy general sostiene el razonamiento: las obras maestras clásicas cobran vida al ser observadas. Ahora bien, ¿por qué se produce este cambio de estado en las obra de arte? ¿Qué imágenes del crítico, del público y del arte emanan del fragmento y hacen viable el empleo de esta fundamentación metafórica? ¿Qué emociones suscitan en el público lector las figuras empleadas?

El fragmento citado permite la reconstrucción de una escenografía (Maingueneau, 2009) cercan al relato de aventuras. El crítico en su investigación es un sujeto que sortea dificultades, que enfrenta problemas esquivos para lograr el objetivo trazado. Su posicionamiento enunciativo, a diferencia del del texto anterior, es fuertemente subjetivo, incluso el crítico relata en primera persona (“Confieso...”) las peripecias enfrentadas para preparar el trabajo (“ni siquiera en la Galería Pitti resulta fácil el acceso al cuadro”), exhibe los pensamientos que fluyen en su conciencia al recordarlas mostrando sus dudas (“¿Voy a castigar al lector con esto?”) y manifiesta sus sentimientos (“se me caía el alma a los pies”) y juicios (“perniciosas reproducciones”). Sin embargo, pese a estos rasgos propios del hombre común, este crítico puede ver las obras arte con una mirada que va más allá que la de la mayoría: es capaz de evitar la reacción perturbadora -y negativa- que produce una obra muy popular para descubrir los valores que oculta. El *ethos* del crítico es el de quien, apartando de su camino el mundo kitsch de las reproducciones baratas, ha podido establecer un nuevo encuentro con la obra de arte, un encuentro revelador, dador de vida (ver la última oración del párrafo). En ese encuentro, el crítico es el que redescubre lo que está velado – bajo el viejo barniz, por el marco dorado o por el aparato de reproducción publicitario- al público común: las sutilezas de las gradaciones de color, las pinceladas que muestran frescura y audacia, la suavidad irreproducible de la estampa. Su rol no es el de un mediador entre la obra y el público, sino el del que puede ver y hacer ver. En síntesis el crítico, protagonista de esta aventura, sale exitoso porque sabe mirar, dar vida y describir hasta “los tonos en que se fiaba Rafael”.

Esta figura ética que argumenta sobre la Madonna Della Sedia ubica a su público lector ante todo en una situación de imposibilidad de acceder directamente a la obra, de ahí que su palabra es no sólo la de un conocedor, sino la de quien “ha estado allí” y, a la vez, es una palabra moral en la que el público debe confiar. “El lector no cuenta con otra cosa que con mi palabra de que el cuadro es muy distinto de esas perniciosas reproducciones”, afirma. El *pathos* apunta a despertar en el público la confianza y a estimular su sensibilidad. No se interpela al lector en su

racionalidad para que comprenda claves ideológico/políticas que le permitan interpretar el cuadro. El modo de explicación propuesto es la descripción, una descripción detallada de la obra que cuenta con los sentidos de un lector capaz de valorar las “sutilezas del color” o “la suavidad de las pinceladas”.

Este movimiento argumentativo coloca al crítico en un lugar central frente al público que debe confiar en su palabra y también, como veremos a continuación, lo coloca en un lugar central frente a la obra de arte. En efecto, además de determinar en qué reside lo magistral de la obra y de establecer lo que se admira de ella, el crítico es un coautor de la obra que describe:

Pero, sea cual sea el valor o no de todas las anécdotas y asociaciones que se hayan ido arracimando en torno a la Madonna Della Sedia, una obra de arte lleva consigo las adherencias de su viaje a través de los siglos. Es una idea estremecedora, bien que cierta en mi opinión, la de que todo lo que decimos o escribimos sobre una pintura puede cambiarla de alguna sutil manera, reorganiza nuestras percepciones y no hay quien pueda descifrarlas o enjuagar los acentos que la descripción o la interpretación superponen a la pintura.

Eduard Gombrich , “ ‘La Madonna della Sedia’ de Rafael”,
Norma y forma, 1966.

La representación del arte que exhiben las pruebas asociadas al *ethos*, al *pathos* y al *logos* es, como hemos visto, la de un objeto precioso, único, irreproducible y que tiene una historicidad que lo va completando a partir de las lecturas que recibe de los críticos, entre los que se cuenta el enunciadador.

Volviendo al razonamiento inicial que definía a la obra maestra como una obra que cobra vida, la representación del crítico que evidencia este fragmento es la del que realiza esta conversión, la del que participa en la elaboración magistral una vez más, cuando va a su encuentro desbrozando el camino de obstáculos que impiden al común de la gente su valoración. Este crítico, más cercano a la figura del genio romántico que a la del erudito, usa como forma del argumento, además de la hipérbole, la metáfora y la personificación (“la obra maestra cobra vida”; “la obra lleva consigo las adherencias de su viaje”). Estos tropos han sido descritos como figuras sostenidas por la semejanza y los mecanismos de sustitución, rasgos que no son ajenos a la forma de concebir el mundo de arte en este texto (las semejanzas y/o sustituciones entre el crítico y el artista; entre la vida y la obra de arte, por ejemplo).

3. El técnico y el arte como metonimia del yo

Para mostrar otra representación del arte y su articulación con los distintos tipos de argumentos que sostienen un punto de vista sobre la obra, he seleccionado un trabajo de los 60 de E.

Panofsky sobre el neoplatonismo de Miguel Ángel:

“Miguel Ángel era un hombre tan tenaz y de profunda memoria -dice Vasari- que, viendo las obras de otros una sola vez, las recordaba perfectamente y podía valerse de ellas de tal forma que apenas nadie se ha dado nunca cuenta de ello.

Este “apenas nadie se ha dado cuenta de ello” es fácil de comprender. Porque Miguel Ángel cuando explotaba las obras de otros, clásicas o modernas, las sometía a una transformación tan radical, que los resultados no parecen menos “miguelangescos” que sus creaciones independientes. De hecho una comparación entre las obras de Miguel Ángel inspiradas en otros y sus modelos nos hace darnos cuenta, especialmente, de esos principios de composición que son peculiarmente suyos

Podemos tomar como ejemplos[enumera obras de Miguel Ángel y de otros artistas-] Casi invariablemente podemos observar las modificaciones siguientes:

1. Llenando huecos y eliminado proyecciones, las unidades, figuras o grupos se condensan en una masa compacta que se aísla del espacio que la rodea
2. Pensemos en la estructura....
3. La rigidez de este sistema rectangular opera, sin embargo, como un principio dinámico [va enumerando rasgos formales, raramente asociados a cualidades morales, a diferencia de los casos anteriores]

Es interesante, para comprobarlo [la peculiaridad del arte de Miguel Ángel], comparar las transformaciones de las obras de Miguel Ángel en manos de seguidores o copistas con las transformaciones de otros modelos en manos de Miguel Ángel. Los imitadores parecen eliminar precisamente estos rasgos que hemos considerado específicamente miguelangescos, confirmando así el hecho....”

Edwin Panofsky, “El movimiento neoplatónico y Miguel Ángel”, *Estudios sobre iconología*, 1962.

Aquí el crítico que despliega los razonamientos no es un “descubridor” que confiesa sus peripecias para acceder a la obra, ni el que va al encuentro de lo esencial del objeto, ni un experto en la historia social, la cultura y la ideología de cada época. Se presenta, en cambio, como quien conoce profundamente (y técnicamente) las obras producidas en el período y ha aplicado un método –el comparativo– que le ha permitido “concluir”, “comprobar”, “confirmar” sus impresiones (cito los verbos vinculados con el campo científico empleados en el breve fragmento anterior). En su trabajo investigativo, este crítico ha podido explicar, clasificando y enumerando rasgos “miguelangescos”, la singularidad del artista.

Ahora bien, tal como lo anticipa el título del capítulo, su investigación rigurosa de numerosos aspectos de la obra le ha permitido conocer los pensamientos del artista y los conflictos filosóficos y existenciales que lo aquejan. Así, en el final del capítulo, el crítico se pronuncia sobre la adopción de posiciones neoplatónicas por parte del artista:

“En el artista italiano del siglo XVI, la presencia de influencias neoplatónicas es más fácil de explicar que su ausencia. Pero entre todos sus contemporáneos, Miguel Ángel fue el único que adoptó el neoplatonismo, no en algunos aspectos, sino en su integridad, y no como sistema filosófico convincente, mucho menos como moda del momento, sino como una justificación metafísica de su propio yo.”

Edwin Panofsky, “El movimiento neoplatónico y Miguel Ángel”,
Estudios sobre iconología, 1962.

Como podemos observar, el análisis de la obra le ha permitido al crítico ver las relaciones entre las características estéticas de la obra y el sentido interno para su creador. Los rasgos descriptos por la pericia técnica del crítico son ahora elementos de una metonimia de persona, que es la forma que adopta el argumento: la obra es una parte, un elemento del neoplatonismo que explica el “propio yo” del autor. Y esta figura permite a su vez reconstruir la representación del arte que sostiene el fragmento: éste no es un reflejo de la sociedad como en el primer ejemplo, ni el resultado siempre renovado de cada mirada crítica, sino un elemento capaz de dar cuenta de la identidad metafísica del artista.

Conclusiones

El análisis argumentativo que toma como referencia la tradición retórica permite mostrar cómo los argumentos desplegados en el campo de la crítica de arte son producidos desde una perspectiva ética que es necesario incorporar al análisis pues es la que autoriza su aceptación como argumentos. A su vez, desde los mismos argumentos se interpela al público lector, invocando a veces a su racionalidad; otras, a su confianza y credibilidad o a las emociones que suscita la obra de arte. Esta forma de interpelación es también un componente a considerar en el argumento.

El análisis de las pruebas lógicas, éticas y pathéticas de la argumentación en el campo de la crítica permite reconstruir representaciones sobre el arte, sobre el crítico y sobre el público. En los textos seleccionados, esta práctica cultural es concebida como la traducción de valores de clase, como un objeto que se re-crea con cada mirada crítica, como la expresión de la singularidad de su autor. Las relaciones del crítico con su objeto de reflexión lo han colocado como un “descubridor”; como un “técnico”; como un “erudito”, como un “coautor” y, en relación con el público, como “su maestro”, “su esclarecedor”, “su sensibilizador”.

El trabajo ha mostrado también que el dominio de la *elocutio* –el estilo y la selección de figuras– no es independiente del de la *inventio*: la analogía, la metáfora, la personificación o la metonimia, lejos de ser formas ornamentales, se emplean asociadas a modos de pensar el arte.

Bibliografía

Abric, J. C. et al (1994): *Pratiques sociales et représentations*, París, P.U.F.

Barthes, Roland (1997 [1965]) “La retórica antigua”, en *La aventura semiológica*, Barcelona: Paidós.

Gombrich, Ernst ([1955], 1966) “La Madonna Della Sedia de Rafael” en *Norma y forma*. Madrid : Alianza, 1984.

Hauser, Arnold ([1951], 1976) “El clasicismo de ‘Cinquecento’” en *Historia social de la literatura y del arte*. Madrid: Alianza.

Maingueneau, Dominique (2009). *Análisis de los textos de la comunicación*.

Meyer, Michel (2009). *Principia Rhetorica. Une théorie générale de l’argumentation*. Paris: Fayard.

Pereira, Cecilia y Pablo Costantini (2007) "Entre la verdad histórica y el discurso didáctico político: los lugares de la crítica de *La caída*", en Lisa Block de Behar y Eduardo Rinesi (ed.) *Cine y totalitarismo*, Buenos Aires: La Crujía, 195-224.

Plantin, Christian (2005) *L'argumentation. Histoire, théories, perspectives*. Paris: PUF.

Panofsky Edwin ([1962] 1984). "El movimiento neoplatónico y Miguel Ángel" *Estudios sobre iconología*, Madrid: Alianza.

Toulmin, Stephen (1984) "La argumentación en el arte", *Introducción al razonamiento*, Macmillan Publishing Company: New York/London.