

**Transgression sociale
et innovation esthetique.
La dimension
politique de l' « art
light » a buenos aires
entre 1989 et 1993**

***Social transgression and
aesthetic innovation.
The political dimension
of "light art" in buenos aires
between 1989 and 1993***

Mariana Cerviño
Instituto de Investigaciones Gino
Germani
Universidad de Buenos Aires
Becaria postdoctoral CONICET
mcervino@fsoc.uba.ar

Recebido para publicação em outubro de 2012
Aceito para publicação em dezembro de 2012

Resumo

Entre 1976 e 1983, houve um regime autoritário na Argentina. Sua política repressiva teve um efeito particular no campo artístico de Buenos Aires. Esse período se caracterizou pela restrição da formação de pequenos grupos, a arbitrariedade dos critérios de seleção nas instituições oficiais e a homogeneização dos tipos de artistas e estéticas em circulação. Logo após o retorno da democracia, teve lugar na Argentina um processo de recomposição, que foi caracterizado pela progressiva abertura desse espaço social, o que permitiu a entrada de outros atores sociais. Os recém-chegados levam consigo os seus próprios universos simbólicos. No presente trabalho, analisaremos esse processo de transição para a democracia a partir do estudo da emergência dos artistas denominados “do Centro Rojas”, que implicou em uma oposição aos artistas cooptados até então.

Palavras-chave: campo artístico de Buenos Aires; ditadura; transição democrática; tipo de artistas; anos oitenta

Abstract

From 1976 to 1983, a totalitarian régime ruled in Argentina. Its repressive policies had an peculiar effect on the Buenos Aires artistic field. This period was characterized by artists' social interactions being reduced to small groups, an arbitrary selection criteria in official institutions and a homogenization of the types of artists and the aesthetics in circulation. After a return to democracy, a process of alteration took place in Buenos Aires's cultural field, and gradually opened up this social space, allowing the entrance of other social actors. These newcomers brought their own symbolic universes. I will analyze the different groupings of artists located in Buenos Aires during the transition towards democracy. I will approach this process of transition from dictatorship to democracy by studying the process of emergence of the artists known as “the artists of the Rojas”, which implied an opposition to the leading groups of the time.

Key-words : artistic field of Buenos Aires; dictatorship; democratic transition; kind of artists; eighties

INTRODUCTION

De 1989 à 1993, s'est produit à Buenos Aires l'émergence d'un nouvel espace symbolique à l'intérieur du champ artistique de la ville, autour de la Salle du Centre Culturel Ricardo Rojas. Son premier directeur, l'artiste Jorge Gumier Maier, a configuré, à travers ses choix, une esthétique que les agents du champ reconnaîtront comme propre à ce Centre et, en même temps, contraire aux esthétiques dominantes. La stratégie menée par le Centre Rojas pour se distinguer en tant que nouvel agent/institution? dans le champ artistique, ainsi que les œuvres et les artistes réunis autour de lui, ont produit des ruptures par rapport aux règles du champ. Ce caractère de rupture permet d'analyser le Centre Rojas comme un cas de mouvement artistique « hérétique », dans le sens bourdieusien des groupes ou des esthétiques construits en rupture avec les règles du champ artistique. A partir de cette approche, nous considérons que, dans le cas du Rojas, l'établissement

d'une esthétique différenciée a impliqué une lutte pour la légitimité des types d'artistes qui avaient émergé récemment dans le champ culturel, en s'opposant au modèle des artistes consacrés.

Cet article se concentrera sur deux ensembles de problèmes. D'une part, sur les conditions du surgissement d'une telle stratégie et, d'autre part, sur la signification du cas Rojas du point de vue des relations sociales de domination dans le champ artistique.

Par rapport aux conditions d'émergence, nous pouvons distinguer celles qui sont extérieures à ses protagonistes et celles qui leur sont propres et intérieures. La première catégorie inclut les conditions produites par l'état du champ lui-même. Par rapport aux conditions intérieures des acteurs, nous pensons à l'*habitus* des artistes qui les a disposés à mettre en place un type de stratégie reposant sur des ruptures sociales et artistiques par rapport à des groupes dominants.

I. Tout d'abord, concernant l'état du champ. Nous distinguons ici :

- Les **positions dominantes** dans le champ artistique de Buenos Aires, du début des années 80 jusqu'à la fin de la décennie. On remarque en effet une continuité artistique à la fin de la période dictatoriale – en décembre 1983 –, après le changement de régime et jusqu'à la fin des années 80, puisqu'il s'agit des mêmes individus avec les mêmes orientations esthétiques.

- Les **déplacements des circuits de circulation des arts visuels**, après la chute de la dictature et jusqu'en 1993, période de l'aboutissement de l'émergence du groupe Rojas. Un nouvel état du champ se dessine ainsi, durant les dix années d'ascension de l'Argentine vers la démocratie.

II. Ensuite, nous exposerons les constantes de **l'habitus intellectuel** de Jorge Gumier Maier, leader du groupe, dont la démarche est représentative de celle des artistes avec qui il partage cette stratégie. Nous esquisserons la genèse

d'un rapport avec les biens culturels qui l'ont prédisposé à faire des ruptures avec les centres de concrétions, pendant sa stratégie d'entrée dans le champ artistique.

III. Enfin, en ce qui concerne le mode de contestation du Rojas face aux règles établies et aux groupes dominants, nous présenterons **le sens politique de sa distinction** dans le champ par rapport aux autres positions existantes.

I. LES CONDITIONS DU CHAMP CULTUREL ET ARTISTIQUE DE BUENOS AIRES, DANS LA POST-DICTATURE

a. Les positions dominantes

En juin 1989, Gumier Maier publie un éditorial dans lequel il inaugure son projet de direction de la salle, dans *La Hoja del Rojas (La Feuille du Rojas)*, le journal du Centre. Son article présente tous les traits d'un texte inaugural. Il y réalise un diagnostic de l'art argentin

contemporain, où il identifie les principaux groupes par rapport auxquels il ressent le besoin de prendre de la distanceⁱ. Quels sont les groupes qu'il désigne ?

Dans le domaine local, les références stylistiques données par Gumier Maier correspondent aux artistes présentant le plus haut degré de consécration; son attaque insiste sur leur position centrale, car ils sont incontournables pour construire la différence spécifique de la position du Rojas. Même s'il ne les mentionne pas explicitement, nous pouvons, à partir des traits principaux de ses opposants, identifier notamment Marcia Schwartz, Duilio Pierri et Guillermo Kuitca.

Revenons un instant sur ces artistes consacrés. Tout d'abord, Marcia Schwartz : en héritant du prestigieux peintre argentin Antonio Berniⁱⁱ, elle va prendre la défense de la peinture. A partir de cette position, elle valorise le contact avec les matériaux traditionnels : « récupérer la peinture à l'huile est

l'artisanat du métier, le geste de l'artisan, la trace humaine, la tache qui prend du temps à sécher » (Constantín, 2003: 27). Il ne s'agit pas que d'une opposition stylistique ; en revanche, elle articule autour de cette approche le refus d'un certain type social d'artistes qu'elle considère comme étant à l'inverse de sa démarche. Prenons deux des cas évoqués, deux exemples d'« héritiers » du champ culturel (Bourdieu: 1983).

Dans le cas de Marcia Schwartz, son héritage est surtout un capital culturel et militant, qui peut s'ajouter à son héritage familial. Son père, membre du Parti Communiste et éditeur, était un personnage influent dans le champ culturel. Sa mère, Hebe Clementi, historienne reconnue, a élaboré des plans d'alphabétisation pour le premier gouvernement démocratique pendant les années qui nous intéressent ici. Par ailleurs, au cours de sa formation, Marcia étudie avec plusieurs maîtres, Carlos Gorriarena et Aida Carballo entre autres, qui restent valables à l'époque, et dont

elle intègre l'influence dans son propre travail, comme elle le fait avec Berni.

Par rapport à Duilio Pierri, l'essor de la peinture au niveau international et en Argentine pendant les années 1980 établit des rapports entre une ligne de la peinture argentine et les styles dominants, en particulier la *Transvanguardia* italienne. Grâce à son insertion dans cet espace, Duilio Pierri retourne au pays au début des années 1980. Il commence à faire partie d'une série d'expositions collectives qui adoptent la tendance du critique Bonito Oliva, après sa visite en Argentine. Sa stratégie est marquée par l'attitude réceptive de ce qui se passe dans les centres, et par l'héritage de la tradition, animés par les acteurs capables d'accorder des bénéfices.

Duilio Pierri fait partie d'une famille qui en était à la troisième génération de peintres reconnus : ses grands-parents, son père et sa mère. Lui même passera son métier à sa fille qui se prénomme Tiziana.

Sa distinction culturelle est favorisée par les lignages paternel et maternel, dont le prestige social est encore plus grand. Il hérite d'une relation de famille avec le secteur le plus élevé du monde de l'art à l'époque d'or de l'art moderne argentin. Son père, Orlando Pierri, faisait partie d'un prestigieux groupe de l'avant-garde des années 1930, le groupe Orion. Son rapport à l'art est donc naturel. Voilà pourquoi il ne se rappelle aucun événement marquant son entrée dans le champ de l'art, ni sa décision de devenir peintre ; en revanche, cette décision auprès d'autres artistes, marque un moment exceptionnel dans leur vie, à cause de l'incertitude économique sur l'avenir qu'elle implique. Ils ont donc pris plusieurs années jusqu'à pouvoir se décider, et ils se rappellent bien le moment où ils ont fait ce pas.

Au sein de la génération des artistes identifiés aux années 1980, la continuité avec la grande tradition de la peinture argentine est courante. Dans un champ désarticulé par la dictature

militaire, la jeune génération voit ses possibilités de rupture réduites et se montre en revanche prête à hériter de cette tradition, bien qu'en réélaborant différents aspects, selon les cas. C'est ainsi que, en coïncidant avec la tendance internationale d'un côté, tout en récupérant une forte tradition locale d'un autre côté, le moyen expressif exclusif de la décennie a été la peinture figurative sur toile à grande format. Prêts à hériter tant du capital artistique/économique de leurs familles que celui du champ dans lequel ils s'inscrivent, la place favorable des deux artistes les prédispose à garder les capitaux hérités, ou encore à les augmenter, plutôt qu'à rompre avec eux. Le contraire se produit dans le cas des artistes du Rojas, lesquels, pour se construire en tant qu'artistes et/ou intellectuels, devront entreprendre une série de ruptures avec leurs héritages respectifs. Les deux groupes se trouvent naturellement en opposition dans le champ culturel en raison de leurs origines respectives.

À ce propos, la figure de Guillermo Kuitka est emblématique. L'artiste condense plusieurs des oppositions animées par le groupe Rojas. Sa carrière artistique, progressivement montante, commence pendant les années 80, quand il partage pour quelques temps l'expérience du théâtre *under* de Buenos Aires. Cependant, et en parallèle, il construit un itinéraire signé par l'accumulation rapide d'indicateurs de consécration, avec beaucoup de circulation dans le circuit international - ce qui fait de lui un cas exceptionnel de synchronie entre la demande de l'espace social et son œuvre. En 1991, enfin, le prestige acquis par Kuitka lui permet de signer un accord avec la Fondation Antorchas, par lequel il inaugure la première édition d'un programme de bourses pour artistes dont le but est de professionnaliser le milieu localⁱⁱⁱ. On reprendra sa figure pour expliquer les principaux sens de l' « art *Light* »,

comme a été nommée la production du Rojas.

b. Le champ culturel au sens large

En décembre 1983, après presque huit ans de régime militaire, un gouvernement civil est élu. Mais les effets du changement du régime ne sont pas uniformes dans toute la société argentine. On peut distinguer deux espaces qui créent des conditions spécifiques dans le cadre de la nouvelle étape qui commence, chacun composé par des agents, critères et styles propres et s'opposant les uns aux autres ; des agents, critères et styles en lutte pour une légitimité dans le champ dans lequel ils s'inscrivent. D'un côté, les positions les plus consacrées de la décennie - celles consacrées par un certain réseau d'institutions entre 1981 (encore pendant la dictature) et 1989. De l'autre côté, une des positions qui commencent à s'articuler à la fin de la décennie autour des endroits nocturnes.

En fait, entre 1984 et 1989 on constate un déplacement symbolique et même spatial des circuits de circulation des arts visuels entre ces différents groupes d'agents; des groupes qui représentaient deux états du champ. Le premier s'est mis en forme au début de la décennie, encore pendant la dictature, et le deuxième, commence à se constituer lors de la démocratie, dans la périphérie du champ culturel.

C'est ainsi qu'on ne constate pas de changements de critères ni d'individus dans les institutions artistiques centrales, publiques et privées, qui s'étaient développées pendant la dictature. Par conséquent, ces institutions voient leur légitimité réduite, ainsi que celle des artistes qu'elles consacrent..

Le nouveau gouvernement, quant à lui, mène aussi une politique d'intervention dans le champ culturel, mais dans un sens idéologiquement inverse: il veut accorder les critères de sélection des institutions publiques centrales aux valeurs démocratiques. Ce

faisant, il restreint l'autonomie des institutions artistiques publiques. Selon le sociologue Lucas Rubinich (1992) l'action culturelle du premier gouvernement démocratique privilégie l'élargissement de l'accès aux (1992:42) biens culturels reconnus de la culture lettrée. Sans prendre parti pour une esthétique déterminée (ou contre une telle autre), il se limite à renforcer les hiérarchies existantes. La conséquence a été la continuité esthétique et le retard de l'ouverture aux institutions centrales du champ artistique.

Dès lors, les institutions du champ national ne se trouvent plus capables de générer les transformations nécessaires et de reconquérir leur autonomie. Paradoxalement, ce processus commence à la périphérie du champ culturel, au sens large.

Ce déplacement a lieu depuis les institutions où exposait un ensemble d'artistes sous la dictature et même au début des années 1980, vers des lieux où l'on trouve les principaux agents du

processus du Rojas. Au fur et à mesure du processus de démocratisation, un nouveau réseau apparaît dans le champ culturel de la ville de Buenos Aires où circulent des artistes qui ne sont pas reliés entre eux en fonction de leurs disciplines. Une accélération fiévreuse des réunions caractérise ce moment-là.

Voyons maintenant les traits principaux de cet espace périphérique. Cet espace est dominé par une morale de la vocation qui distinguera le Rojas, et qui visera, dans chacune de ses luttes, le pôle opposé à celui des agents du processus de professionnalisation du champ. Les propriétés des artistes qui se sont impliqués dans cette ambiance caractéristique des premières années de la démocratie reflètent les traits de ces espaces sociaux, où les codes esthétiques et moraux conçus dans de petits groupes ont fait naître des sens d'appartenance. En vertu de la capacité de déplacement de l'*habitus*, les intégrants du groupe Rojas prendront avec eux ces normes morales qu'ils ont incorporées dans leur propre

stratégie d'entrée dans le champ: une relation avec l'art indissociable de l'aspiration de transformer la vie quotidienne.

Les voies de l'opposition à la morale répressive (qui persiste dans la société en général) sont diverses. L'extravagance des tenues et la libération sexuelle sont présentes parmi les valeurs de ce réseau, car elles défient de manière visible l'ordre sexuel et esthétique, et par cette voie elles se confrontent aux valeurs autoritaires du régime antérieur. Bien entendu, ces pratiques, qui pourraient être appelées « contre-culturelles », commencent à devenir visibles précisément dans des endroits nocturnes.

La vitesse de réaction de l'espace périphérique du champ culturel contraste avec le fonctionnement des institutions centrales. Cela est l'effet, en partie, du mode différentiel dont les politiques répressives de la dictature ont influencé sur l'un et l'autre espace du champ culturel. Tel qu'on l'a observé: « la répression assignera la fonction de

préserver une culture en agonie à un réseau qui sera devenu plus étroit et plus marginal» (Sigal, 2002:70).

A peine ouvert, et éloigné des institutions officielles du champ culturel, le Centre Rojas, rapidement devenu un espace de la périphérie du champ culturel, rassemble des individus provenant de champs différents, mais partageant la même sensibilité de l'époque.

En effet, les artistes trouvent eux-aussi des formes associatives externes aux organismes entre 1976 et 1983, qu'on pourrait désigner sous le nom de « catacombes », selon la nomenclature utilisée pour les groupes expulsés du domaine universitaire en 1966, mais qui « sera plus adéquat après 1976 » (Sigal, Ibid.). Alors que ces groupes avaient soutenu, d'une certaine manière, une vitalité clandestine, l'autonomie culturelle s'est vue encore plus engagée « dans les institutions officielles, dépendant directement des changements gouvernementaux, pas pour le fait d'avoir un programme esthétique propre à

imposer, mais surtout, comme un facteur déstructurant» (Sigal, 2002 :71).

Parmi les réseaux d'intellectuels où l'on peut localiser la genèse de ce territoire d'échanges restreints mais intenses, il y a deux types d'espaces qui sont en rapport avec le surgissement du Rojas. Le premier est le champ des revues culturelles et des forums, où l'on débat publiquement des sujets significatifs pour le champ intellectuel. Un autre ensemble d'institutions et d'acteurs conforment un activisme varié pour les libertés sexuelles. Ces institutions apporteront leur sens propre au champ culturel et à la démocratie, en préparant différents modes d'intervention sur l'espace public qui caractériseront l'*under* de Buenos Aires pendant les premières années du régime démocratique. L'entrée de Gumier Maier au champ culturel se produit entre 1976 et 1989 en consonance avec ces institutions, des lieux d'animation culturelle que l'on peut nommer « catacombes culturelles ».

II. LA GENESE DE L'*HABITUS* DE GUMIER MAIER ET SON INFLUENCE DANS LA CONSTITUTION DU ROJAS

Si l'on ne peut pas attribuer l'entreprise Rojas à un seul individu, il est en revanche nécessaire de reconnaître chez Jorge Gumier Maier la capacité de mener à bien une série de ruptures initiales qui ont favorisé des options autonomes par rapport aux centres, nécessaires à l'hérésie. Quels ont été les éléments de son *habitus*, compris en tant qu'effet cumulatif de l'expérience, qui l'ont prédisposé à cela ?

Révisons brièvement son histoire. Fils aîné de migrants prospères, il refuse de poursuivre le chemin que son père lui avait destiné à la tête d'une petite entreprise industrielle. Toutefois, ce soutien économique lui donne la possibilité de reporter son entrée au monde du travail, et lui permet de réaliser les bénéfices différés que le monde intellectuel requiert. Gumier Maier rejette l'héritage économique familial, aisée

mais sans capital culturel légitime, et trace une stratégie de construction de soi en tant qu'intellectuel qui tend vers un type « pur », qui s'affirme par opposition à toute trace de mondanité, dont il doit se différencier. Sa compétence artistique sera complètement acquise en qualité d'autodidacte après la période scolaire. Comme il est fréquent chez les nouveaux arrivants, il valorisera grandement le monde intellectuel, particulièrement celui de la musique ou des arts. Les connaissances acquises à ce propos, incorporées à la force de sa propre volonté, prennent un caractère sacré avec les symboles religieux, avec lesquels il les comparera tout le temps. Indice de cette distance, la délimitation du monde sacré par rapport au monde profane peut être considérée comme le début d'une constante dans la construction de son discours ; il connaît bien ces différences, puisqu'il provient du monde prosaïque des secteurs populaires qui croissent, dans son cas constitué par des compétences techniques et manuelles, où circule un

capital exclusivement économique, dont les éléments ne sont pas valorisés dans le monde spirituel des idées.

Sa distance d'origine par rapport au champ culturel inclinera structurellement Gumier Maier à des formes d'expression qui lui sont propres, en réitérant cette distance première de diverses manières. Une fois dans le champ, cette « formule génératrice » (Boschetti, 1990 :91) ne sera plus « spontanée », et deviendra un jeu de positionnement de second degré, et en transformant ce qui est l'effet de la nécessité dans la base de son projet artistique.

Puisqu'il était le fils unique d'une famille ayant connu l'ascension sociale sur la base de son propre sacrifice, son adolescence est marquée par trois ruptures avec ce destin le plus probable. En premier lieu, il renonce à continuer la voie paternelle à la tête de l'entreprise de famille et rejette l'héritage économique ; bien qu'il ait subvenu à ses besoins, à quelques occasions, grâce à une partie de

cette rente, le renoncement majeur est celui de ne pas continuer les affaires de l'entreprise. En second lieu, il rompt avec sa scolarisation de base : il ne finit pas le lycée, ni l'Ecole Municipale des Arts, qui aurait dû se substituer à celui-là. La réussite aux matières de base lui permet de s'inscrire aux études de psychologie, qu'il ne finira pas non plus. Ici, on trouve un des modèles qui suit la construction du soi-même, dans le type vocationnel d'artistes (Sapiro, 2007 :10). La troisième rupture se produit quand il prend une orientation sexuelle différente de celle attendu –l'hétérosexualité- ce qui impliquait à renoncer au rôle masculin prévu au sein d'une famille moyenne.

A partir de ces coupures/ruptures, il est en mesure de construire son projet intellectuel. Pour cela, la première tâche consiste à se construire soi-même en tant que « créateur ». Une construction qui sera dorénavant marquée par la contreposition avec le monde familial/d'origine. Au milieu mondain d'où il vient, il opposera la disposition

esthétique la plus éloignée, la plus « pure », à savoir, l'aptitude de percevoir et de déchiffrer les caractéristiques proprement stylistiques, inséparable de la pratique systématique du désintéressement et de la distance des valeurs et des bénéfices accordés par le monde de la bourgeoisie (Bourdieu, 1998 : 49-55).

Depuis son entrée dans le champ intellectuel comme journaliste, il se retrouve dans des positions qui représentent des ruptures analogues à celles qu'il avait déjà réalisées. Désormais, l'intensité de ses confrontations révèle une véritable lutte visant à se voir admis dans un monde qui ne lui serait propre. C'est ce qui l'oblige à se référer continuellement aux autres groupes – bien que ce soit de manière négative. Des groupes avec qui il ne peut se mettre en rapport qu'à travers des relations de concurrence sur la légitimité sociale. Il fera ainsi sa première intervention publique en 1976 par la presse écrite, dans le magazine *El*

Expreso Imaginario, partie intégrante de l'espace semi-clandestin qui se développait alors malgré la répression dans le champ culturel de Buenos Aires. La revue se distingue par son ouverture d'intérêts, qui ajoute à la musique une curiosité pour les arts en général, avec la diffusion de modes de vie alternatifs (image 1). Une des propriétés centrales de cet espace est le rapport avec la culture en tant qu'un « style de vie »/ « façon de vivre », en postulant le type d'intellectuel « vocationnel », à haut contenu moral. Avec les écrits de Gumier Maier, le groupe éditeur démarque ses propres tendances, et cela non seulement concernant le goût, mais sur tout les aspects de la vie quotidienne : ce qu'il fallait manger, comment s'habiller, etc. Voilà comment, par le biais de Gumier Maier, la revue contribue à configurer un *ethos*, un « bon sens » (Bourdieu ? Barthes ?), et surtout, des codes moraux pour la population qui appuyait alors la dictature militaire.

Quelques années plus tard, Gumier Maier écrit dans *El Porteño*^{iv} (image 2). Le magazine, paru pendant la dernière année de la dictature, s'oppose au régime et publie un dense contenu politique représentatif de la période. Dans ses éditoriaux, Gumier Maier commencera à faire connaître ses réflexions sur l'homosexualité, produit de son activité militante pour les libertés sexuelles.

Dans la logique de sa pratique militante, Gumier Maier publie, en 1984, le magazine *Sodoma* (Sodome), où il construira, en parallèle avec sa rubrique d'*El Porteño*, une voix publique qui fait partie d'un mouvement – encore naissant - de politisation de la domination sexiste, à partir de son expérience de l'homosexualité. Cela implique des prises de position concernant d'autres éléments de l'ordre social. La publication est éditée par le GAG (Groupe d'Action Gay), auquel Gumier Maier participe comme coordinateur de groupes. Comme indice de la répression persistante pendant la

démocratie, la couverture du numéro 1 ne porte pas le nom du groupe ni le mois d'édition. On ne trouve que SODOMA, GAG, 1984, et en anglais le *slogan* «*international year of lesbian and gay action*»^v (image 3).

À l'intérieur de l' espace militant naissant des minorités sexuelles, la position de Gumer Maier garde une distance critique face aux groupes intégristes quifondent leur activisme sur l'exigence des droits civils. Ses écrits s'adressent en même temps contre le « bon sens » de la société, et contre ceux des autres groupes des militants qui ne mettent pas en avant le questionnement de la domination sexiste jusqu'à la moitié des années 1990. Autrement dit, sa stratégie implique alors des prises de position polémiques par rapport aux autres positions existantes, dans les termes spécifiques de chacun des espaces. Les constantes, dans la trajectoire de Gumier Maier, permettent de reconstruire la façon dont son *habitus* se constitue en une formule génératrice qui accorde de la

systematicité et de la cohérence à ses options successives dans le champ intellectuel. Parmi celles-ci, il faut placer sa stratégie artistique en tant que directeur du Rojas.

III. LA STRATEGIE DU ROJAS

Par la manière de se constituer, le champ est présent dans la position du Rojas de façon ostensible, bien qu'invariablement négative. Ses positionnements ne s'expriment pas comme des opinions systématisées et organisées sur la base d'idéologies politiques ou de conceptualisations, mais en termes de « goûts », en emphasiant le caractère irrationnel de ses préférences, ce qui fait partie de sa distinction dans le champ^{vi}. Ils s'expriment aussi dans les éléments plastiques et les choix esthétiques de ses œuvres, où ils manifestent leur distinction spécifique.

Face à l'authenticité que réclament les peintres, basée sur la noblesse donnée par la tradition aux

matériaux spécifiques de sa pratique, ce qui est « artificiel » s'accroît dans l'œuvre des artistes du Rojas. Ce trait adopte des modalités diverses, selon l'univers de chaque artiste, comme celui du choix des matériaux industriels imitant des matériaux nobles, tels que le bois et la pierre, la finition soignée qui efface la gestualité, et le caractère artificieux des univers représentés, parmi d'autres.

Or, Schwartz s'identifie aussi à la figure de l'artiste engagé avec la réalité sociale, ce que Berni représente aussi. La catégorie « art *light* », que les artistes ne créent pas mais qu'ils assument pour se distinguer, prend l'un de ses sens par opposition à ce type d'artiste qui se définit par son engagement politique, avec tout le poids, dans un certain sens sacralisant, accordé par ce qui avait été vécu en Argentine pendant la décennie antérieure.

Nous retrouvons ici l'une des disputes où la demande d'autonomie coïncide avec l'hérésie. D'un côté, Gumier Maier s'oppose, par cette

discussion, aux logiques extérieures s'intègrent/s'inscrivent/participent au champ. D'un autre, par le fait de s'y affronter de façon aussi virulente, il renforce la valeur de reconnaissance spécifique du champ, pour lequel il est en concurrence.

Contre le néo-conceptualisme en vogue, adopté par Kuitca, le *light* signifie se mettre contre un type de légitimité artistique adoptant un discours intellectuel.

De plus, il refuse la politique de réception encouragée par les instances de consécration en rapport avec le pôle le plus commercial de l'art contemporain, qui se considère comme la simple adaptation de l'œuvre à des critères déjà prouvés, et qui circulent dans le *mainstream*. Il s'agit, de nouveau, de la postulation de l'autonomie des artistes face aux demandes externes.

En outre, le style néo-conceptuel est en rapport avec la figure des commissaires, étant données les compétences théoriques et conceptuelles

que ce style implique. Son autorité croît pendant cette période, et il entre en concurrence avec les artistes pour la légitimité de leurs critères, concurrence dans laquelle les artistes du Rojas incarnent, pour prendre la dichotomie proposée par Eve Chiapello (1998), la défense des « créateurs » contre les « administrateurs » de l'art. Le discours de « l'art pour l'art » fournira encore un système de légitimité connu de tous, pour se positionner dans ce champ de luttes.

Face au propos explicité par Kuitca, l'opposition au style néo-conceptuel, qui commence son affrontement, devient une position anti-professionnaliste, en faveur du principe de désintéressement de l'artiste vocationnel.

Alors, la peinture fait partie d'une chaîne de sens dans laquelle un style consacré d'art est relié à un modèle d'artiste. La façon de s'opposer prend différentes nuances parmi les artistes du Rojas, bien qu'on puisse identifier une

articulation de type choral parmi les différentes voix : la voix d'un groupe.

Il ne s'agit que d'une opposition stylistique, en revanche elle articule à celle-là le refus d'un type social d'artiste considéré comme son opposé. Les cas évoqués exemplifient les « héritiers » du champ culturel (Bourdieu: 1995 :31). Prêts à hériter autant du capital de famille que de celui qui se trouve disponible dans le champ, la place favorable de ces artistes les prédispose à garder les capitaux hérités, ou encore à les augmenter, plutôt qu'à rompre avec eux.

Le contraire arrive chez les artistes du Rojas. Pour se construire en tant qu'artistes et/ou intellectuels, ils doivent entreprendre une série de ruptures avec leurs héritages respectifs. Ils se placent ainsi dans des positions opposées dans l'entrée au champ culturel, en raison des origines respectives.

De plus, les conditions et les sens des luttes entre les positions consacrées et les nouveaux arrivants, vers la fin des années 1980 à Buenos Aires se sont vus

traversés par la mise en question des logiques hétéronomes qui étaient l'héritage, dans une grande mesure, du gouvernement militaire.

Dans sa stratégie d'entrée, la position du Rojas contribue à remettre en question l'hétéronomie des acteurs centraux du champ, dans le langage spécifiquement artistique. Il le fera à travers diverses oppositions par lesquelles il pose sa propre distinction dans le champ. Sa bataille pour l'apparition impliquera ainsi l'affrontement avec des instances perçues comme des menaces au contrôle des critères artistiques et en même temps, dans sa lutte pour sa propre légitimité, il fera face à un type social d'artiste, qu'il considérera comme son opposé.

Le processus de différenciation du groupe à l'intérieur du champ artistique produit des regroupements dans le champ de l'art contemporain en dehors de la position Rojas.

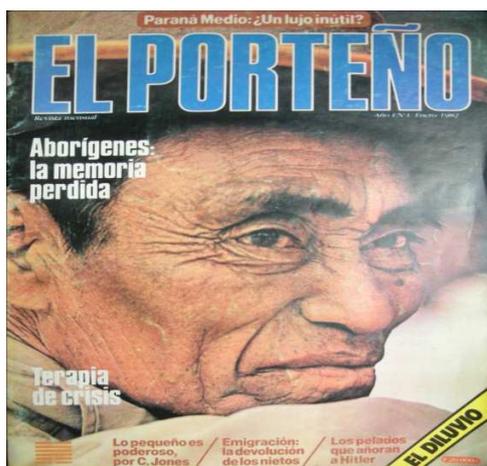
Bien que les oppositions ne soient pas les mêmes tout au long de la période, tel que nous avons pu l'observer, elles tendent à diviser le champ de la production artistique selon deux types d'artiste qui s'affrontent de façon polémique. D'un côté, le groupe d'artistes du Rojas, dont la définition se caractérise par la revendication d'un type d'artiste « vocationnel » et celle d'un art autonome qui fait face aux critères sacrés dans le champ. D'un autre côté, les autres, face auxquels le groupe se définit, varient tout au long de la période mais ils incarnent toujours des valeurs associées au type « professionnel », qui produit une œuvre adaptée à une demande, autant dans le circuit international que dans le circuit local.

A travers un discours romantique de l'art et des artistes, la position Rojas est apparue dans le champ en revendiquant l'autonomie de l'art face à un processus de rationalisation et d'expansion du champ artistique, qui a commencé à être perçu à ce moment-là.

Pour ce faire, il fait appel autant à des pratiques qu'à un discours revendiquant « l'art pour l'art », face à ceux qui sont perçus comme ses opposés sociaux.

Image 3. Magazin *Sodoma* n°1, Buenos Aires: GAG. 1984.

Image 1. *El Expreso Imaginario* n°1, agosto 1976; Image 2: *El Porteño*, enero de 1982, Año 1 n°1.



Le groupe Rojas:

Image 4. Marcelo Pombo, s/t. 1986, collage: images de magazines, plastique et émail sur bois ; Image 5. Liliana Maresca. s/t, 1992-1993; Image 6. Pablo Suárez, *Bañista*, 1988. 101 x 60 x 40 cm. Colección Osvaldo Giesso, Buenos Aires



BIBLIOGRAPHIE

- Raymonde Moulin (Dir.)
Sociologie de l'art, Colloque international Marseille, 13-14 juin, 1985.
- Becker, H. *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2008.
- *Outsiders. Hacia una sociología de la desviación*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, Sociología y política, 2009.
- Boschetti, A. *Sartre y "Les Temps Modernes"*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1990.
- Bourdieu, P. *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama, 1995.
- *La distinción, Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1998.
- Chamboredon, J-C. « Rapport de synthèse », *Sociologie de l'art, Colloque international Marseille*, 13-14 juin, 1985, p. 309-315.
- Chiapello, E. *Artistes versus managers, Le management culturel face à la critique artiste*, Paris, Métailié, 1998.
- Constantin, M. T. *Cuerpo y Materia. Arte argentino entre 1976-1985*, Buenos Aires, Osde, 2006.
- Elias, N. *La sociedad cortesana*, México, FCE, 1982.
- *Mozart. Sociología de un genio*, Barcelona, Península, 1991.
- Gumier Maier, J. "Avatares del Arte", *La Hoja del Rojas*, nº11, año 2, june 1989, p. 5.
- Heinich, N. "Quelle vanité que la peinture". *Actes de la Recherche en sciences sociales*. N° 28, 1977, p. 77-78.
- The glory of Van Gogh. An anthropology of admiration*. Nueva Jersey, Princeton University Press, 1996.
- *Sociología del arte*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2002.
- *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, París, Gallimard, 2005.
- López Anaya, J. «El absurdo y la ficción en una notable muestra», *La Nación, Galerías y exposiciones*, 1 de agosto de 1992.

Menger, P-M. *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Paris, Seuil, 2002.

Sigal, S. *Intelectuales y poder en Argentina. La década del sesenta*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, [1991] 2002.

Moulin, R. *Le marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies*, Paris, Flammarion, 2003.

Sapiro, G. « La vocation artistique entre don et don de soi », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 168, 2007, p. 4-11.

ⁱ Il définit là l'état de l'art contemporain au niveau international : « Dans le saturé et vibrant paysage du monde, la peinture s'est effacée. Comme un Phénix fatigué il faut la soutenir dans chaque scène, à chaque apparition. Mais c'est grâce à cette négativité, à son caprice incessant qu'elle est capable, parfois, de récupérer son souffle sacré » (Gumier Maier, juin 1989). Par ailleurs, il mentionne Roberto Jacoby comme un référent positif dans le champ, et l'associe au type d'intervention qu'il veut réaliser. Nous laissons volontairement de côté ce qui concerne la construction de la tradition sélective que le Rojas suivra, pour nous concentrer ici sur le premier type d'intervention: celle qui consiste à se différencier d'autres positions et agents du champ.

ⁱⁱ Représentant incontesté de cette tradition dominante, l'autorité d'Antonio Berni dans le champ artistique est majeure. Sa figure concentre deux types de capital qui renforcent la reconnaissance de l'artiste : d'un côté, un grand capital symbolique spécifique, fondé sur une longue carrière ; et, d'un autre côté, une relation de proximité avec la gauche traditionnelle – idéologie hégémonique dans le champ culturel – qu'il soutient pendant plusieurs décennies. Grâce à cette double source de légitimité, Berni est récupéré dans les années '80 par divers espaces officiels et par les nouvelles institutions démocratiques, mais aussi par le champ artistique lié aux institutions centrales. C'est pour cette raison que la rupture avec la tradition qu'a menée le groupe Rojas s'est construite notamment par opposition au style de peinture et à la position d'artiste d'Antonio Berni et de ses héritiers.

ⁱⁱⁱ Financé par celle-là, qui consiste en la sélection d'un groupe d'artistes limité –quinze lors de la première édition– pour assister à des séances d'analyse d'œuvre, pendant des réunions hebdomadaires, de groupe ou individuelles, avec Guillermo Kuitca. D'ailleurs, on donne parfois des cours de philosophie ou d'histoire de l'art, assurés par des spécialistes.

^{iv} Habitant de la ville de Buenos Aires.

^v En dehors de cela, ni les articles, ni les illustrations ne sont signés. Le premier article présentait, avec la création de la revue, celle du Groupe D'Action Gay (GAG), racontait l'histoire de sa formation, et celui qui distinguait ce groupe d'autres semblables, antérieurs ou contemporains. Parmi les derniers, il critiquait ceux qui « reproduisent dans un secteur (marginal, comme nous sommes, les groupes gays) l'autoritarisme, la discrimination, l'exaltation de la 'mission' et l'oubli que nous sommes des combattants pour le plaisir. S'éloignaient aussi d'autres qui, « anxieux de ne pas voir des changements immédiats abandonnaient le groupe parce qu'il 'était « paralysé, et parfois nous étions paralysés » (Gumier Maier, 1984:6). On comptait plutôt parmi ceux qui « souhaitions quelque chose de plus que nous réfugier aux malheurs pour le reste de nos vies ». Le groupe se proposait d'intervenir dans l'espace public et celui que les différenciat n'étaient

pas les demandes spécifiques des *gays* mais la prétention que « changer le lieu que cette société donne aux *gays* est aussi changer la société ».

^{vi} Les goûts (c'est à dire, les préférences manifestées) sont pour eux l'affirmation pratique d'une différence inéluctable. « Ce n'est pas par hasard que, quand ils doivent se justifier, ils s'affirment d'une manière tout à fait négative, en employant le refus à d'autres goûts » (Bourdieu, 1998:53).