

La pinacoteca del humo

Premios Benson & Hedges en el Museo Nacional de Bellas Artes¹ (1977–1978)

Alicia Dios

Instituto de Investigaciones Gino Germani/UBA

Resumen

Durante los primeros años de la última dictadura militar en Argentina (1976–1983), el Museo Nacional de Bellas Artes continuó funcionando con cierta autonomía hasta el momento de la intervención por parte de las autoridades oficiales en 1982. Promovió una serie de exposiciones y premios cuya participación era considerada consagratoria para los jóvenes artistas del momento: los Premios De Ridder (de 1973 a 1977), los Benson & Hedges (1977–1978), y la reapertura del Premio Braque en 1979.

En este trabajo propongo analizar la presentación de los Premios Benson & Hedges (B&H) de 1977 en el MNBA, en relación con una serie de acontecimientos políticos y

Palabras clave:

arte y política, premios Benson & Hedges, MNBA, dictadura cívico militar.

1. El título «La pinacoteca del humo» es una cita tomada del artículo escrito por el crítico Ricardo Martín-Crosa (1978:3).

socioculturales que darán cuenta de la compleja trama del campo artístico, atravesado inexorablemente por la coyuntura de la dictadura cívico militar. El objetivo en este estudio es encontrar las pistas que permitan argumentar una hipótesis política acerca de los cruces existentes entre arte, instituciones públicas, privadas y el mercado publicitario.

Abstract

During the first years of the military dictatorship in Argentina (1976–83), the Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) continued working with some autonomy until the 1982 government intervention. It promoted a series of exhibitions and awards the participation in which was considered consecratory for the young artists of the moment: the De Ridder (1973 to 1977) and the Benson & Hedges (1977–1978) awards, and the reopening of the Braque award in 1979.

In this paper I propose to analyze the presentation of the Benson & Hedges (B&H) awards in 1977 at MNBA in relation to a series of political and socio-cultural events that will show the complexity of the artistic field, which is inexorably crossed by the situation of civil-military dictatorship. The objective in this study is to find clues to argue a political hypothesis about existing crossings between art, public and private institutions, and the advertising market.

Keywords:

art and politics, Benson & Hedges awards, MNBA, civil-military dictatorship.

Introducción

Durante los primeros años de la última dictadura militar, el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) continuó funcionando con relativa autonomía hasta el momento de su intervención por parte de las autoridades oficiales en 1982.²

Antes de ese hecho, la institución promovió la organización de una serie de exposiciones y/o premios cuya participación era considerada consagratoria para los jóvenes artistas del momento: eran los Premios Marcelo De Ridder y el Benson & Hedges (B&H) en el espacio del MNBA en Buenos Aires.

El panorama no era del todo alentador en esos años; el Salón Municipal de Artes Plásticas «Manuel Belgrano» se había clausurado en 1974 (Marrube, 2012), el de Rosario en 1972, y el Salón Nacional sufría el desprestigio luego de una serie de escándalos y actos de censura (Longoni, 1999:191; Rossi, 1999:229).

Sin embargo, la gestión del MNBA pudo revertir la postura de rechazo que existía hacia algunas instituciones oficiales y sobre todo, a la participación en los premios que organizaban. Ahora, el MNBA recibía a muchos de los artistas que años

atrás habían provocado la ruptura con ese espacio institucional. Precisamente, los Premios De Ridder (de 1973 a 1977), los Benson & Hedges (1977–1978), fueron un ejemplo de ello (Marchesi, 2012:575); como también lo fue la reapertura del Premio Braque en 1979, suspendido desde la entrega del año 1968, debido a la represión policial ocurrida en el espacio del MNBA y al posterior encarcelamiento de diez artistas (Longoni, 2008:124).

En este trabajo propongo analizar la presentación de los Premios Benson & Hedges (B&H) en el MNBA en relación con una serie de acontecimientos políticos y socioculturales que darán cuenta de la compleja trama del campo artístico de ese momento, atravesado inexorablemente por la coyuntura de dictadura cívico militar. Con estos premios se dio la novedosa confluencia de varios agentes: una institución pública (el MNBA), una empresa privada multinacional (como patrocinadora) y la del incipiente mercado publicitario.³

El objetivo en este estudio es encontrar pistas que permitan argumentar una hipótesis política de los cruces existentes entre el arte, las instituciones públicas y

2. Samuel Oliver fue director del museo de 1963 a 1977, luego Daniel Martínez —interino— por unos meses, hasta el nombramiento de Adolfo Ribera, cuyo desempeño concluyó con la intervención de 1982.

3. El Premio Benson & Hedges fue patrocinado por la empresa tabacalera Massalin–Celasco, el premio De Ridder, en cambio, lo fue por el filántropo y coleccionista Marcos Curi. Ambos se presentaron en el espacio del MNBA.

privadas. Propongo analizar diferentes vectores que conformaron el campo artístico en esos años de dictadura: artistas, museos, empresas privadas, la crítica, el público y la publicidad. Para ello evaluaré sus relaciones, estrategias, tensiones, conflictos, e incluso sus ambigüedades.

En particular, me detendré en el análisis del Premio Benson & Hedges en su primera edición de 1977.

1. El premio

Sólo fueron dos las ediciones de este premio en el MNBA; la primera, en 1977 dedicada a la «Nueva pintura argentina», y, la del año siguiente, al «Nuevo grabado y dibujo en Argentina». Luego en 1980, se organizó la muestra «Panorama Benson & Hedges a la Nueva Pintura Latinoamericana», ya no como premio sino como presentación de una selección de artistas latinoamericanos.

Para concretar este proyecto fue fundamental la participación de un joven artista y abogado que logró establecer los contactos y lazos necesarios que permitieron su concreción. Américo Castilla había regresado a la Argentina en 1975, luego de cumplir con una beca para hacer un posgrado en pintura y grabado en Londres⁴. Al año siguiente de su regreso al país, recibió la propuesta de un amigo

gerente de marketing de la empresa tabacalera Massalin–Celasco con el fin de organizar un premio de pintura.

Y a mí se me ocurrió lo de Benson and Hedges. Sobre todo, pensando varias cosas: una, que había mucho pintor afuera, como mis íntimos amigos «Yuyo» Noé, Ernesto Deira, y tantos otros... Jorge Demirjian, Antonio Seguí; estaban afuera, y era una oportunidad de exhibir acá en buenas condiciones (Castilla, 2012).

A partir de ese momento, Castilla se convirtió en el mentor/organizador de los premios y de muchas otras actividades culturales que serían patrocinadas en nuestro país por esa marca de cigarrillos entre 1977 y 1984 (Anexo).

Lo que me interesa plantear aquí no es una mera descripción de esas actividades sino pensar en las distintas opciones pensadas por Castilla para que esto fuera algo más que un premio. Sobretodo, que el espacio del museo, aún con cierta autonomía, posibilitara el encuentro de muchos artistas que se encontraban en el exilio.

La elección del lugar de exhibición, la del jurado y de los artistas invitados, formaron parte de una estrategia pensada por Castilla para aprovechar los intersti-

4. Castilla estudió pintura con Jorge Demirjian. Recibió, entre otros, el Primer Premio en el Salón Nacional de Grabado (Buenos Aires, 1975) y el Premio de Pintura y Escultura Fundación Fortabat (Buenos Aires, 1984). Representó a la Argentina en la X Bienal de París (1977) y en la XIX Bienal de San Pablo (1987).

cios que otorgaba ese espacio institucional. Su desempeño y coherencia ya daba cuenta de lo que sería su futura carrera como gestor cultural.⁵

Como lugar de exposición y premiación eligió al MNBA, institución pública que, al momento de la primera edición del Premio B&H —en 1977—, estaba bajo la dirección del arquitecto Samuel Oliver.⁶

Desde chico, siempre fui un fanático de los museos y del Museo de Bellas Artes. Ahí expuse en los premios De Ridder antes de irme a Europa (...) en el ambiente conocía a Samuel Paz,⁷ a Daniel Martínez, los conocía del ambiente y a ellos les propuse hacer esto (...) el Museo Nacional no tenía nada que ver con los milicos (Castilla, 2012).

La propuesta fue aceptada rápidamente por parte de las autoridades del museo. Castilla, a cargo de la coordinación, tuvo la responsabilidad de elegir al jurado que a su vez debía seleccionar y premiar a los artistas participantes. Ese primer

jurado estuvo integrado por los artistas Juan Carlos Distéfano y Julio Llinás; por Daniel Martínez⁸ y por el director del Museo Español de Arte Contemporáneo, Carlos Arean.

Allí expusieron, del 1 al 30 de abril de 1977, los artistas convocados al certamen de *Nueva Pintura Argentina*; aunque los invitados fueron veinticuatro, sólo tres eran mujeres: Diana Dowek, María Helguera —residía en Barcelona— e Ileana Vegezzi.

El resto de los artistas, en su gran mayoría, estaban viviendo fuera del país: Nelson Blanco, Ernesto Deira, Jorge Demirjian, Juan Carlos Langlois, Luis Felipe Noé, Antonio Seguí, (los ocho residían en París); Fernando Maza (en Londres); César Paternostro (en Nueva York); Perez Celis (en Caracas). Faltan mencionar a los locales Ary Brizzi, Hugo de Marziani, Miguel Dávila, Fermín Eguía, Gabriel Messil, Raúl Montovani, Rogelio Polesello, Alejandro Puente, Hugo Sbernini, Oscar Smoje y Pablo Suarez.⁹

5. Actualmente, es especialista en museos y gestión cultural. Desde 2004 preside la Fundación TyPA (Teoría y Práctica de las Artes). Fue director del MNBA (2006–2007) y director nacional de Patrimonio y Museos de la Secretaría de Cultura Argentina (2003–2007) durante doce años (1992–2003) dirigió el área Cultural de la Fundación Antorchas, donde diseñó e implementó vastas estrategias de incentivo a la innovación en cine, teatro, literatura, artes visuales, música y danza.

6. En 1963 Oliver reemplaza a Jorge Romero Brest en la dirección del MNBA y deja su cargo a fines de mayo de 1977. Lo sucedió por unos meses Daniel Martínez —como interino—, hasta la designación del profesor Adolfo Luis Ribera.

7. Samuel Paz fue crítico de arte y se desempeñó como jefe de Servicios Técnicos del MNBA.

8. Se desempeñaba como Ssecretario técnico administrativo del MNBA.

9. Pablo Suarez fue uno de los protagonistas de la doble ruptura institucional en 1968: primero con el →

Una de las cláusulas del reglamento del premio¹⁰ establecía como límite de edad para poder participar los 50 años (el Premio De Ridder, en cambio, permitía hasta los 35). Esto posibilitó la inclusión de una generación intermedia de artistas, muchos de los cuales estaban fuera del país y a los que se les quería dar cierta visibilidad.

Cada invitado debía presentar tres obras de grandes dimensiones, cuyos traslados— aún los del exterior— y costos de los seguros estaban a cargo de la empresa auspiciante.

Aunque la mayoría de las cláusulas fue aceptada sin reparos, hubo algunas otras que pusieron en evidencia ciertos conflictos. El reglamento establecía que la obra ganadora pasaría a formar parte del acervo del MNBA, la segunda iría a un museo del interior del país y la tercera, a iniciar la colección privada de Benson & Hedges en el país. Si bien esto convertía al premio en una fuente de crecimiento patrimonial de la colección del Museo Nacional, esta «imposición» no fue bien vista por parte de la crítica:

La empresa auspiciadora, no se limita solamente a satisfacer sus intereses publicitarios, sino que además, se arroga el

derecho de imponer cauces (realmente en una repudiable falta de respeto), al arte de un país, el nuestro en este caso. Llegándose al extremo de haberse reglamentado la obligación, por parte del MNBA, de exhibir en forma permanente [esas obras] en el primer piso (Amigo, 1977).

Otra crítica:

Si no se toman medidas oficiales correctas, se llegará ciertamente al absurdo de que [el Museo] será el albergue de lo que se le quiera imponer, sean o no obras apropiadas para los fines que debe cumplir [...] mientras permanece el vacío que debieran ocupar las obras de los auténticos artistas argentinos cuya valoración está respaldada por una jerarquía y una representatividad que determina también el juicio del tiempo (Barilari, 1977).

Si bien de algún modo esto era así, hay que reconocer que el museo cuenta hoy día con un conjunto representativo de pinturas de los años setenta que ingresaron al patrimonio a partir de esas donaciones y premios. Sin dudas, el punto discutible es la exigencia de tenerlos en exhibición permanente porque convierte al museo en un lugar pasivo y estático.

Instituto Di Tella (durante Experiencias '68) y luego con el MNBA (durante el Premio Braque, donde fue detenido y encarcelado).

10. Todas las referencias al reglamento han sido tomadas del catálogo del premio y de fuentes periódicas. El reglamento, que se encuentra en los archivos curatoriales del MNBA, no pudo ser consultado.

Otras críticas objetaban la ausencia de algunos artistas por exceder el límite de edad o bien por no haber sido invitados; otras, por la calidad técnica de algunas obras y por la confrontación entre las tendencias figurativa y abstracta. Más allá de esto, hubo otras, no tan explícitas, que trataremos de dilucidar.

Lo inobjetable fue la idea de llevar estas obras —luego de ser exhibidas en Buenos Aires— a otras ciudades como Rosario, Santa Fe, Bahía Blanca, Córdoba, Salta y Montevideo. Esto permitió a los habitantes del resto del país ponerse en contacto con la obra de pintores argentinos que probablemente nunca antes habían visto. En Rosario, por ejemplo, la muestra se presentó en el Museo Municipal Castagnino, y según las crónicas de la época, este acontecimiento dinamizó al ambiente cultural rosarino durante todo el mes de junio de 1977, despertó gran interés del público y obtuvo elevada concurrencia, con un promedio de 3500 personas por día.¹¹ En Buenos Aires la muestra también había tenido gran difusión y promoción y propiciado la amplia movilización de un público que en su mayoría no era asiduo visitante del museo (Perazzo, 1977).

2. El ganador, un argentino en París

Además de las críticas por desacuerdos con algunos puntos del reglamento, una vez que se dieron a conocer los resultados del premio, surgieron nuevas tensiones.

La obra de Antonio Seguí, *La distancia de la mirada I* (1976, carbonilla y pastel, 150,5x150,5), fue galardonada con el primer premio adquisición y, tal como establecía el reglamento, fue donada al MNBA para su exhibición permanente; el segundo premio, que pasó a un museo del interior del país, fue para Jorge Demirjian por *Sport I* (pintura acrílica 200x180); y el tercer premio, que iría la colección B&H, a Ary Brizzi por *Fotón III* (pintura acrílica, 150x150). Hubo además tres menciones de honor a Ernesto Deira, Juan Carlos Langlois y Alejandro Puento.¹²

El jurado coincidió en dar el primer premio a Seguí y a Demirjian. Ante esta coincidencia, quien debía desempatar era el director del museo —Samuel Oliver—, y lo hizo por Antonio Seguí. Así, la obra ganadora *La distancia de la mirada I* pasó a formar parte de la colección permanente del MNBA.¹³ La pintura representa a un hombre parado de espaldas, frente a un muro ladrillos; está subido a un banco,

11. «El premio B&H en Rosario», en *Correo de Arte* 1(1-2), 123 (1977).

12. El premio adquisición fue de \$650 000, el segundo \$300 000 y el tercero \$180 000.

13. Paradójicamente, hoy día no está expuesta. Para ver la obra se puede consultar el archivo web del MNBA: <http://www.mnba.gob.ar/coleccion/obra/8798>



Izq.: *La distancia de la mirada* (1976), pastel y carbonilla sobre tela, 150,5x150,5cm. Antonio Seguí.
Der.: Fotografía publicitaria de los cigarrillos B&H (1977). *Correo de Arte* 1(3), contratapa.



observando atentamente lo que hay detrás de esa pared. Su vestimenta es totalmente de color gris, incluso su sombrero. Resulta inquietante no poder ver su rostro ni lo que observa, sus manos también están ocultas, como incapaces de actuar. Se percibe una atmósfera perturbadora, de funestos presagios; indefectiblemente, en lo que Seguí representa, se respira un clima asfixiante signado por una época dictadura, violencia, y desaparición.

A partir de la serie *La distancia de la mirada* —iniciada en 1976—, Antonio Seguí incorporó cambios en la temática de sus cuadros, en el uso del color como en los climas que iba componiendo. Ya no aparecían los hombrecitos vestidos de

trajes coloridos ni tampoco los componentes lúdicos o el humor característico de sus obras anteriores, que sólo recuperará varios años más adelante. Desde mediados de los años 70, él había incorporado un novedoso procedimiento que le permitía lograr ciertos climas especiales en sus composiciones, a partir del uso de la carbonilla y el pastel (o tiza) aplicados directamente sobre la tela cruda, lo que acentúa la opacidad del medio. Utiliza una técnica de acabado perfecto en ciertos detalles, el uso de perspectivas ligeramente alteradas y además, modificaciones leves en las relaciones de escala.

Nuestra mirada ingresa al cuadro por los pequeños detalles, luego vemos el

muro de ladrillos, frente al cual está ese hombre solo, observando algo que ignoramos. Hay algo que está vedado a nuestro alcance pero que de algún modo el artista nos quiere develar y es ahí que nos presenta —hace lo mismo en toda serie— los posibles lugares a traspasar: una puerta entreabierta, cordeles cortados, aberturas en el muro, alambrados rotos. La obra nos interpela y nos hace reflexionar sobre la posibilidad de quebrantar ciertos límites. ¿Qué es aquello que no estamos viendo? ¿Qué es lo que realmente está sucediendo y que no podemos conocer? ¿Cuál es la verdadera dimensión de las distancia de nuestra mirada?

Antonio Seguí (1934) residía en París desde 1963, y sus contactos con la Argentina eran permanentes.¹⁴ Mediante visitas esporádicas y una persistente correspondencia mantenida con sus amigos, intercambiaba ideas y opiniones acerca de su trabajo, su vida familiar, y también expresaba claramente su preocupación por la situación política del país. Es sabido que en su visitado taller de París brindó hospitalidad y refugio a numerosos pintores europeos y argentinos hasta que encontraran su propio rincón

en la ciudad.¹⁵ Ya iniciada la década del '70 comenzaron también los años de desánimo para él, fue en ese entonces cuando su obra plástica cambió formal e iconográficamente y preanunciaba lo que haría en la serie *La distancia de la mirada*. A mediados de 1976, falleció su padre y él sufrió un accidente doméstico que lo inhabilitó y lo obligó a estar durante largo tiempo postrado en silla de ruedas. Por ese entonces, y a instancias de los servicios de información argentinos en París, su casa era allanada por la policía francesa. En una carta fechada el 8 de noviembre de 1976 le escribía a su amigo y representante artístico Edward Shaw:

Decime cómo crees que marcha el proceso nacional, que desde aquí lo sigo viendo un desastre (...) recibimos la visita de la policía francesa (...) por suerte los que me visitaron se dieron cuenta que desde mi silla es bastante incómodo poner bombas. Una típica aventura argentina en el extranjero, bañada del vicio de lo absurdo, de lo incomprendible y de lo tragicómico (Seguí, 1991:161).

Luego de la obtención del primer premio, las críticas hacia Antonio Seguí

14. En noviembre de 1961, Seguí, junto a Luis Wells, Kenneth Kemble, Enrique Barilari (entre otros), organizó la famosa muestra de Arte destructivo en la galería Bonino. Ese mismo año y en 1963, se presentó en el Premio del Instituto Di Tella; en 1966, ganó el Premio Construcciones IKA en la Bienal Americana de Arte, Córdoba, Argentina. Luego siguió con una brillante carrera internacional.

15. Entre otros: Carlos Alonso, José Gamarra, José De Monte, Julio Le Parc, Nicolás García Urriburu, Marta Minujín.

habían sido muy elogiosas¹⁶ (Hernandez Rosselot, 1977). Sin embargo, hubo otras que mostraron un claro rechazo por el artista. Analizaré a continuación, aquellas opiniones negativas publicadas en la prensa afín a la dictadura militar.

3. Ganadores vs perdedores

Como fuente para el análisis de esas críticas, trabajé con *Pluma y Pincel*,¹⁷ una publicación quincenal sobre arte y cultura. En el número del 12 de abril de 1977, la nota central a doble página está dedicada al Premio Benson & Hedges con el título «La muestra de la quincena». En ella, su director periodístico Julio César Bandin Ron critica severamente al ganador Antonio Seguí y exalta la figura de quien había obtenido el tercer premio, el artista Ary Brizzi:¹⁸

En principio, no coincido con el discernimiento del Primer Premio. La obra de Seguí, curiosa y regularmente cambiante, no ofrece la solvencia ni la perspectiva suficientes como para resultar distinguida por

sobre la de otros artistas más consecuentes y con un nivel superior de realización y de creatividad. Nadie duda de sus enormes posibilidades, y es en gran medida por ello que se le debe exigir mayor dedicación y profundidad. (...) A mi criterio, la figura de **Ary Brizzi** se destaca de las del resto y hubiese sido un lógico Primer Premio. (...) es indudable que ha alcanzado un elogiado nivel de realización que, más allá de su geometría, trasunta sensibilidad y la insinuación permanente de un campo inusitado de desarrollo (Bandin Ron, 1977, resaltado en el texto original).

Y cuando escribe sobre Alejandro Punte, insiste: «la obra de **Brizzi** por ejemplo, a pesar de aparentar la repetición del concepto, abre en cada instancia nuevas y diferentes propuestas».

Seguidamente, elogia a Rogelio Polesello:¹⁹

Rogelio Polesello, artista a menudo cuestionado por sus largos períodos de obra de tendencia «restringidamente» decorativa,

16. «La nueva pintura argentina», *La Nación* Sección 3, Arte y Literatura, 6 (9 de abril de 1977).

17. *Pluma y Pincel* comienza a publicarse el 12 de abril de 1976. Director: Gregorio Goldenberg. Director Periodístico: Julio C. Bandin Ron. Jefe de Redacción: Osiris Chiérico.

18. Ary Brizzi (1930) es un artista plástico argentino inscripto en la abstracción geométrica que recibió en 1976 el Gran Premio de Honor del LXV Salón Nacional de Artes Plásticas y en noviembre de ese año fue elegido Académico de Número de la Academia Nacional de Bellas Artes.

19. Rogelio Polesello (1939–2014), también alistado en la abstracción geométrica, fue el ganador del escandaloso Premio Braque de 1968. En 1966 comenzó a realizar esculturas acrílicas, un nuevo material industrial que le ofreció nuevas posibilidades expresivas. Focalizó su trabajo en el desarrollo de la percepción.

presenta en esta ocasión tres piezas adecuadamente realizadas que, sin llegar a constituirse en propuestas de profundidad, satisfacen dignamente el gusto de gran número de espectadores.

También resulta llamativo el tratamiento gráfico que *Pluma y Pincel* plantea sobre el acontecimiento: en la portada del ejemplar se ve una pequeña fotografía de Seguí y de su pintura ganadora; luego, en la nota central, aparecen fotografiados solamente dos de los 24 artistas participantes: Ary Brizzi y Rogelio Polesello. La nota destaca además en negrita los apellidos de todos los artistas participantes, menos el del ganador, Antonio Seguí. A esto se suma el ofensivo tratamiento hacia Diana Dowek, al calificar de «obritas» a la famosa serie *Atrapados con salida* (1976): «De las tres obritas presentadas por Diana Dowek la más lograda es la titulada *Atrapado con salida II*, las otras fuerzan el tema sin resultados, y evidencian su vieja modalidad de someterse a rasgos prestados» (Bandin Ron, 1977). Recordemos que esa serie de cuadros representaban, de manera simbólica, los lugares de encierro y detención clandestina.²⁰ Nada de esto parece contradecirse con el editorial de ese número de

Pluma y Pincel, que llevaba sugestivamente por título «Ordenar el proceso», también escrito por Bandin Ron.²¹

En la misma línea, analizaré otras notas periodísticas publicadas en revistas semanales, las que en claro apoyo a la dictadura, elogiaban las acciones llevadas a cabo por el dictador Videla.

4. Premio consuelo, el viaje a Venezuela

Entre el 11 y el 14 de mayo de 1977 —a casi un mes de la entrega de los Premios B&H—, el dictador Jorge Rafael Videla, junto a una numerosa comitiva, realizó una visita oficial a Venezuela, más precisamente a Caracas, último punto del itinerario trazado por la cancillería argentina para una ofensiva diplomática que se había iniciado en viajes anteriores a Bolivia, Chile, Perú y Paraguay.

Para esa ocasión, se formó una delegación con funcionarios del gobierno de la dictadura y con representantes de diversos sectores de la sociedad. Entre ellos había empresarios, deportistas, científicos, técnicos, figuras del arte y del espectáculo, en un claro apoyo a la dictadura militar. Según los reportes de diarios y revistas de la época, ése fue un viaje rodeado de un

20. Por otra parte, su nombre y el de Luis Felipe Noé habían sido eliminados del aviso publicitario del premio publicado en ese número de *Pluma y Pincel*; en el siguiente, aparece como fe de erratas y Bandin Ron se retracta sobre los dichos hacia la artista con un título doblemente preocupante: «Disparen sobre Dowek», en *Pluma y Pincel* 2(28), 2 (26 de abril de 1977).

21. Publicada en *Pluma y Pincel* 2(27), 2 (12 de abril de 1977).

clima de mucha tensión porque en Venezuela, —bajo el gobierno democrático de Carlos Andrés Pérez—, no se veía de buen grado la visita del dictador argentino. Uno de los propósitos de este viaje fue «explicar a una nación con gobierno civil cuál es la realidad que vive la Argentina y destruir la campaña interesada de algunos sectores, enfrentados en deformar la situación de los derechos humanos en nuestro país» (Landívar, 1977a).

En oposición a esto, la Asociación de Periodistas de Venezuela presentó una declaración en contra de esta visita. También hubo una protesta de estudiantes al momento de la llegada de la delegación argentina con carteles de rechazo al gobierno militar y panfletos arrojados a su paso. El director de la revista venezolana *Resumen*, doctor Jorge Olavarría, entregó personalmente una carta a Videla en la que se interesaba por la situación del director del diario *La Opinión*, Jacobo Timerman, detenido a disposición del Poder Ejecutivo desde la madrugada del 15 de abril de 1977, donde le pide que: «sea sometido a un juicio en el cual sea juzgado con base a derecho, mediante procedimientos generales y no de excepción y con arreglo a leyes penales o civiles preestablecidas y en todo fundadas en la preservación de los derechos humanos» (Olavarría, 1977). Esa visita de Videla a Venezuela fue además la oportunidad para muchos exiliados argentinos de manifestarse en contra del dictador.

Sin lugar a dudas, la figura más encumbrada del grupo que acompañó a Videla fue la del científico Luis Federico Leloir, Premio Nobel de Química en 1970, quien durante la visita a Caracas mantuvo numerosas reuniones con científicos venezolanos. Otros nombres de la comitiva, «representante de lo mejor del país», según la prensa cómplice fueron: Pascual Mastellone —empresario de la industria lechera—; Guillermo Alchourón —Asociación de Criadores de Holando Argentina—; José Romero Feris —Asociación de Diarios del Interior de la República Argentina—; Edmundo Rivero —cantante de tangos—; Julia Elena Dávalos —cantante de folklore—; Juan Manuel Fangio y Juan Manuel Bordeau —automovilistas—; Roberto De Vicenzo —golfista—; Alfredo Lanari —médico, académico (Monti, 1977). Como «representantes de las artes y la cultura», viajaron Bonifacio del Carril, presidente de la Academia Nacional de Bellas Artes (1971–1979), y los artistas plásticos Rogelio Polesello y Ary Brizzi. En la nota de la revista *Gente* se afirmaba que: «Un país capaz de reunir todo ese talento, esa fuerza, es un país con el que vale la pena negociar» (Monti, 1977).

En el número de la revista *Somos* (Landívar, 1977b) dedicado al viaje de Videla a Venezuela, se incluyó un reportaje a Ary Brizzi, como artista integrante de esa delegación. Recordemos que Brizzi, muy elogiado en *Pluma y Pincel*, había recibido un

mes antes, el tercer premio en pintura del certamen B&H. En ese reportaje, el pintor reflexiona sobre las críticas que recibió por haber viajado en el avión presidencial, pero afirma que para él eso significó un «honor personal». Es más, al aceptarlo, sintió «la motivación de poder hacer algo por la cultura del país». Aunque viajó en representación del país, reconoce que los contactos que estableció «sólo fueron de índole personal» —no oficiales—, debido a que con frecuencia exponía sus obras en Venezuela. Se reconoce completamente identificado con la postura de Videla, «quien fue muy claro y convincente al explicar la necesidad de un gobierno militar». Confiesa sentir que el gobierno va por el camino correcto. Y reconoce que aprovechó su acercamiento a Videla para hacerle dos reclamos: la necesidad de reconstruir el MNBA, «en el que todo un patrimonio de arte argentino se está deteriorando por falta de los medios adecuados para su conservación»²² y el otro, el de «la liberación de las trabas burocráticas aduaneras para exportar o importar obras de arte en nuestro país» (Brizzi, 1977). El mismo reclamo le había hecho Polesello a Videla, ya que «los artistas no somos exportadores comunes» (Monti, 1977).

Una semana después, la revista *Somos* presentó la única nota a color de varias páginas dedicada a Rogelio Polesello (Polesello, 1977), el otro pintor de la comitiva quien desde hacía bastante tiempo venía exponiendo en la galería Adler–Castillo, una de las más importantes de Venezuela. Es conocida la anécdota que durante una visita al Museo Nacional de Caracas, Polesello es interpelado por el público presente —artistas en su mayoría— quienes le recriminaron duramente haber acompañado a Videla en ese viaje²³ (Cerrato, 2014).

Evidentemente, este acompañamiento a Videla fue «premiado» con la posibilidad de establecer contactos para satisfacer intereses personales, y con una amplia difusión y visibilidad en revistas oficialistas de gran circulación. Esto trae a luz a varios de los artistas que apoyaban la dictadura, y por otra parte explica las tensiones que hubo alrededor del Premio B&H en cuanto a los conflictos declarados en torno a quienes habían sido premiados o no.

5. Un nuevo actor en la escena, el mundo publicitario

No era infrecuente que empresas privadas auspiciaran premios y exposiciones, pero en el caso de los Premios B&H, la

22. Esta es una crítica directa al director del MNBA, Samuel Oliver, quien había presentado su renuncia unos meses antes debido al hostigamiento y críticas recibidas por el estado edilicio del museo.

23. De este hecho fue testigo Marta Traba, quien luego se lo transmitió a la artista Elda Cerrato en Venezuela.

publicidad fue determinante. Veremos cuál fue impacto que tuvo la ingerencia de la empresa anunciante y analizaremos algunas de esas campañas destinadas a fomentar eventos artísticos.

Durante 1976, según datos de la cámara que nuclea al sector, se registró una fuerte disminución en las ventas de cigarrillos, lo que explicaba el lanzamiento de fuertes campañas publicitarias de algunas marcas en esos años. Por otra parte, el sector publicitario, en crisis los últimos años, comenzó a recuperarse desde principios de 1976 a partir del levantamiento de una medida que impedía trasladar los costos publicitarios a los precios de los productos y, además, por el proceso de liberalización económica que impuso el gobierno militar. De este modo, los tres años que sucedieron al golpe de estado, serían muy prósperos para el rubro. En consonancia con esto, en mayo de 1976 se realizó en Buenos Aires el 25° Congreso Mundial de Publicidad —por primera vez en un país sudamericano—, y en mayo de 1977 el Festival Iberoamericano de la Publicidad Gráfica, Cine y Tv (FIAP 77) en la ciudad de Rosario, declarado de interés nacional por el gobierno militar (Risler, 2012).

Unos años antes se había difundido en Estados Unidos una brillante y efectiva campaña publicitaria para la marca de cigarrillos Benson & Hedges²⁴ de Philip Morris. Mediante una serie de situaciones graciosas, esta campaña destacaba las desventajas de fumar esos cigarrillos, lo que tuvo un eficaz impacto sobre el público consumidor. En Argentina se realizó una versión local a comienzos de la década del '70 en la que también se resaltaban las desventajas de fumar los cigarrillos Benson largos apelando al humor. La exitosa marca era publicitada en numerosas revistas con grandes fotografías a color, a página entera,²⁵ y también en televisión. Además se publicitaba en los semanarios de gran circulación, como *Gente*, *Somos y Siete días*, y en revistas especializadas en arte y cultura, como *Lyra*, *Pájaro de Fuego* y *Correo de Arte*.²⁶

Una de esas fotografías muestra a un hombre en el interior de un museo fumando un cigarrillo largo —«un B&H 100mm»— mientras contempla atentamente un cuadro. Lo insólito es que la imagen muestra la mirada cómplice del fumador que, por acercarse demasiado a la obra, la choca y su cigarrillo se dobla. En

24. Con esa campaña, la agencia Wells, Rich, Greene ganó el Premio Clio de ese año a la mejor campaña publicitaria para cine y televisión (Benson & Hedges 100, Television/Cinema, Best, 1967).

25. Durante el año 1977 la inversión publicitaria en gráfica creció un 45 % (Risler, 2012).

26. Para esta investigación, se relevaron los números de esas revistas para los años 1977 y 1978 entre los meses de marzo, abril y mayo, de modo tal de abordar el análisis de la campaña publicitaria a la fecha de la exposición y premiación del «Premio B&H» en el MNBA.

otra, se muestra a un director de orquesta fumando en pleno concierto, cuando el cigarrillo es imprevisamente partido por su propia batuta. Imágenes publicitarias que serían impensadas hoy día, en tanto que asociaban el mundo del arte con el placer de fumar. Más aún, la imagen del hombre que agrede con su cigarrillo al cuadro dentro del museo pone en evidencia el poder y la impunidad de las compañías tabacaleras, al permitirse asociar jocosamente su marca comercial a un daño sobre una obra artística. Otra de las «desventajas» era el elevado precio de los cigarrillos B&H. Evidentemente, la campaña apuntaba a captar con este mensaje a un público culto, de alto poder adquisitivo, visitante de museos, y que asistía a conciertos y eventos culturales.

Un dato que da cuenta del impacto y la importancia de esta campaña publicitaria es que en mayo de 1977, en el marco del FIAP 77 en la ciudad de Rosario, se entregó por primera vez el «Premio especial Comando Cuerpo de Ejército II Tte. Gral. Juan Carlos Sánchez» a la empresa Massalin y Celasco SA, fabricante de los cigarrillos B&H, «por sus servicios a la comunidad»²⁷ (Risler, 2012).

Si pensamos en las vinculaciones entre empresas privadas e instituciones artísticas, la empresa Philip Morris —cuya filial argentina era Massalin— tenía una

fuerte presencia en el MOMA (Museum of Modern Art, NY) y también en galerías de arte, además de tener su propia colección.

Es en la década del setenta cuando las teorías de mercado y las publicaciones sobre marketing aparecen relacionadas a entidades sin fines de lucro: en EE. UU. empiezan a estar en boga los museos con muestras temporarias a las que asisten más de un millón de personas; también en París se abre el Centro Pompidou en 1977 con la organización de grandes exposiciones, y con mucho público. A pesar de cobrar entradas caras, asistía mucho público, fueron un éxito comercial. Es ahí donde estaba más clara la relación del mercado con entidades sin fines de lucro. Y una empresa fabricante de cigarrillos, que tenía técnicas de publicidad y de venta de gran consumo masivo, puesto al servicio de una exposición, era dinamita, cosa que nunca antes se había hecho. Entonces a mí me pareció que era una oportunidad fenomenal. (...) las galerías de arte y los museos no eran como ahora, en esa época, no iba nadie a los museos, íbamos los artistas y de golpe iba Graciela Borges, la farándula, que los llevaban porque sabían que iban a aparecer en Gente, en Siete Días. Y además Massalin ponía avisos importantes, y como era un gran avisador, las notas de los

27. El premio fue entregado en la fecha de clausura del festival por el dictador Leopoldo Fortunato Galtieri, quien era en ese momento el jefe del II Comando del Ejército.

premios eran varias páginas a color en las revistas (Castilla, 2012).

La revista *Gente*, en su sección «Publicidad y Negocios», hizo referencia al premio B&H a la «Nueva pintura argentina» del año 1977, con los nombres de los artistas premiados, junto a una pequeña foto de la obra ganadora, *La distancia de la mirada*, de Antonio Seguí. La nota destacaba el patrocinio de actividades artísticas de la empresa tabacalera Masalin y Celasco SA. Entre ellas, la compra y exhibición en 1971 de los mejores trabajos de la Bienal de Puerto Rico²⁸ para ser exhibidos en varias ciudades latinoamericanas (aquí en Córdoba y Mendoza); luego en 1975, la realización de un corto a color sobre la vida y obra del popular artista del barrio de la Boca, Benito Quinquela Martín; y en 1976, el inicio de la organización de la muestra la «Nueva pintura argentina», en el MNBA, coronada «con el más franco de los éxitos».²⁹ Nos resulta claro el impacto de la publicidad, que irrumpió con una fuerza desequilibrante al modificar y determinar nuevas relaciones de fuerza entre los componentes del campo artístico.

6. Conclusión

La potente conjunción del MNBA con una empresa privada, asociada a su vez a una poderosa campaña publicitaria, hizo que estos premios, en sus dos ediciones, hayan tenido su propio peso específico. Además, lo analizado hasta aquí nos permitió entrever las conexiones que vinculan al arte con: la política, el mercado publicitario, las instituciones públicas y las empresas privadas. Por otra parte, la coyuntura de ese momento, inmersa en una nefasta dictadura, impulsó a buscar y aprovechar los resquicios en todos los espacios institucionales posibles.

Podemos afirmar asimismo que, si bien esa combinación tuvo resultados contundentes, esto no hubiera sido así sin la participación de Américo Castilla como agente promotor del proyecto. Fue él quien decidió llevar la idea al MNBA; luego, tuvo la agudeza necesaria para conformar un jurado que decidiría en la selección de los artistas y además, tuvo la visión de reunir en un mismo tiempo y espacio a una generación intermedia de excelentes pintores argentinos que residían en el exterior y que no podían exponer aquí. La determinación del

28. En junio de 1971 se exhibieron en la Galería Bonino de Buenos Aires, los 46 grabados de la colección B&H del grabado latinoamericano, seleccionados de la Bienal de Puerto Rico de 1970. El prólogo del catálogo de la exhibición fue escrito por Jorge Romero Brest. Los artistas habían sido elegidos por el desarrollo en el uso de nuevas técnicas y materiales; participaron cinco argentinos: Raquel Forner, Juan Carlos Romero, María Cristina Santander, Antonio Seguí y Daniel Zelaya.

29. «Benson y la nueva pintura», en revista *Gente y la actualidad* XII(614), 48 (26 de abril de 1977).

límite de edad (50 años) para participar en el premio fue crucial y permitió la confrontación con los más jóvenes que estaban iniciando su carrera. Y es que el objetivo del premio no fue la búsqueda exclusiva de nuevos valores, ni tampoco compensar al desprestigiado Salón Nacional; sino más bien, la de establecer nuevos lazos y restablecer otros que la dictadura había anulado por completo.

El despliegue de esta estrategia fue determinante además, en la ampliación del campo artístico. Ante todo, por la inclusión de los artistas argentinos que estaban residiendo en el exterior; luego también en lo geográfico, pues todas estas obras circularon por distintas ciudades y países limítrofes. Por último, la inclusión de actores con mucho peso económico posibilitó un mayor despliegue al cubrir costos de traslado de obras desde el exterior y hacia el interior del país, la edición de catálogos de gran calidad, el pago seguros, y la donación de obras que pasaron a formar parte del patrimonio del MNBA. Más adelante esta ampliación del campo se continuaría con la presentación de la muestra «Panorama B&H de la Nueva Pintura Latinoamericana», ya no una competencia entre artistas sino una toma de posición, en 1980, a favor del arte de Latinoamérica.³⁰

Anexo

Actividades Culturales

Benson & Hedges 1977/1984

- 1977: Premio Benson & Hedges a la Nueva Pintura Argentina. Buenos Aires, Rosario, Córdoba, Santa Fe, Bahía Blanca, Montevideo.
- 1978: Premio Benson & Hedges al Nuevo Grabado y Dibujo en la Argentina. Buenos Aires, Rosario, Córdoba, Santa Fe, Salta.
- 1979: Donación de Obras de Arte. Buenos Aires, Santa Fe, Rosario, Salta.
- 1980: Panorama Benson & Hedges a la Nueva Pintura Latinoamericana. Buenos Aires, Santa Fe, Córdoba.
- 1981: Panorama Benson & Hedges a la Nueva Pintura Latinoamericana. Montevideo.
- Ciclo de Homenaje a Leopoldo Torre Nilsson. Buenos Aires, Washington, Chicago.
- Alvin Ailey Dancing Theat. Buenos Aires.
- 4 Maestros Modernos «De Chirico–Ernst–Magritte–Miró». Buenos Aires.
- 1982: Ciclo de Homenaje a Leopoldo Torre Nilsson.
- Braque 100 años. Santa Fe, Buenos Aires.

30. Nuevamente, Castilla selecciona a reconocidos teóricos y críticos de cada país para la elección de artistas y la redacción de los ensayos: Ricardo Martín–Crosa (Argentina), Teresa Gisbert (Bolivia), Milán Ivelic (Chile), Ticio Escobar Argaña (Paraguay), Ángel Kalenberg (Uruguay).

- 1983: Premio Benson & Hedges de Murales para la Ciudad. Mar del Plata.
- Beca Benson & Hedges. Buenos Aires.
- 1984: Premio Benson & Hedges de Murales para la Ciudad. Buenos Aires.

Referencias bibliográficas

- AMIGO, M. (1977). Benson & Hedges, el premio de las desventajas. *Posta bimestral de Arte y Literatura* 1(1),15.
- BALIARI, E. (3 de abril 1977). *Clarín*, s/p.
- BANDIN RON, J.C. (1977). La muestra de la quincena. Premio Benson y Hedges a la joven pintura argentina. *Pluma y Pincel* 2(27),10-11.
- BRIZZI, A. (1977). En Venezuela ahora saben quienes somos. *Somos* 1(35), 56-57. Buenos Aires: Atlántida.
- CASTILLA, A. (2012). Entrevista personal de la autora. Buenos Aires, 17 de diciembre.
- CERRATO, E. (2014). Entrevista personal de la autora. Buenos Aires, 11 de julio.
- HERNÁNDEZ ROSSELOT (2 de abril 1977). Antonio Seguí en una Exposición. *La Razón*, 16.
- LANDÍVAR, G. (1977a). Videla en Caracas. *Somos* 1(34),10. Buenos Aires: Atlántida.
- ——— (1977b). Esperaban un dictador y encontraron un presidente. *Somos* 1(35), 8-11. Buenos Aires: Atlántida
- LONGONI, A. (1999). Investigaciones Visuales en el salón Nacional (1968-1971): la historia de un atisbo de modernización que terminó en clausura. Archivos del CAIA. *Tras los pasos de la norma, Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)* (191-228). Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.
- LONGONI, A. y MESTMAN, M. (2008). *Del Di Tella a «Tucumán Arde»*. *Vanguardia artística y política en el '68 argentino*, Parte II: El Itinerario del '68 (575-606). Buenos Aires: Eudeba.
- MARCHESI, M. y RICARDI, T. (2012). MNBA/CAYC, 1969-1983: dos alternativas institucionales en la promoción del arte argen-

tino. Archivos del CAIA IV. *Travesías de la imagen, Historias de las artes visuales en la argentina II* (575–606). CAIA Eduntref.

- MARRUBE, S. (2012). El Salón «Manuel Belgrano»: un caso paradigmático en la representación de la violencia de Estado (1975–1981 y 1982). V Seminario Internacional Políticas de la Memoria. Buenos Aires: Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti.
- MARTÍN-CROSA, R. (1978). Notas para el segundo Benson. *Arte Múltiple* 2(4), 3–4.
- MONTI, J. (1977). No se equivoque. No fue una gira más. Fue un triunfo argentino. *Gente y la actualidad* 12(617), 6–11. Buenos Aires: Atlántida.
- OLAVARRÍA, J. (1977). Pedido al presidente Videla por Jacobo Timerman. *Revista La Opinión* 1(47), 20.
- PERAZZO, N. (1977). Premio B&H. *Lyra* 35(234–236), s/p.
- POLESELLO, P. (1977). La percepción del Universo. *Somos* 1(36), 39–43. Buenos Aires: Atlántida.
- RISLER, J. (2012). Las agencias publicitarias durante la última dictadura argentina: una aproximación a sus referentes, instituciones y posiciones frente al gobierno militar. Inédito.
- ROSSI, C. (1999). Como un hilo de agua en la arena. Archivos del CAIA. *Tras los pasos de la norma, Salones Nacionales de Bellas Artes (1911–1998)* (229–251). Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.
- SEGUÍ, A. (1991). *Antonio Seguí*, Catálogo. Exposición retrospectiva 1958–1990 (160–161). MNBA.

Catálogos

- *Premio Benson & Hedges a la nueva pintura argentina* (1977). Catálogo, MNBA.
- *Premio Benson & Hedges al Nuevo Grabado y Dibujo en Argentina* (1978). Catálogo, MNBA.
- *Panorama B&H de la Nueva Pintura Latinoamericana* (1980). Catálogo, MNBA.

