

# Wenceslao Sedlacek y sus «seres que dejaron de ser seres para convertirse en otros seres». Primeros indicios sobre el arte abstracto en la ciudad de Santa Fe

Paula Eugenia Ramírez

Escuela Provincial de Artes Visuales «Prof. Juan Mantovani»  
*aimhara@hotmail.com*

Manuel Eduardo Canale

Escuela Provincial de Artes Visuales «Prof. Juan Mantovani»  
*manucanale@gmail.com*

<https://doi.org/10.14409/culturas.2025.19.e0065>

## Resumen

La escritura de la historia del arte de la ciudad de Santa Fe constituye una deuda sorprendente de la comunidad académica. Entre otras cosas porque el campo artístico santafesino ha sido y es muy dinámico, ya desde sus comienzos, con la proyección nacional de nuestra primera pintora, Josefa Díaz, quien pudo desenvolverse como artista a pesar de ser mujer en un ambiente provincial y profundamente patriarcal. Las primeras academias, el grupo Setúbal, los museos, las galerías, las escuelas de arte, experiencias como el Fluvio Subtunal, están esperando preguntas pertinentes para comprender la conformación del campo y las luchas por el capital simbólico y de sentido de sus miembros.

En este artículo nos proponemos dar cuenta de un estudio de caso que ahonda sobre los comienzos del arte abstracto en nuestra ciudad, para esto abordamos la obra del escultor santafesino Wenceslao Sedlacek. Asimismo, analizamos la importancia de los bocetos en el proceso creativo en tanto los mismos logran

## Palabras clave:

Arte, Abstracción, Escultura, Bocetos.

Wenceslao Sedlacek y sus «seres que dejaron de ser seres para convertirse en otros seres». Primeros indicios sobre el arte abstracto en la ciudad de Santa Fe. Paula Eugenia Ramírez y Manuel Eduardo Canale. Escuela Provincial de Artes Visuales «Prof. Juan Mantovani»



captar el instante efímero en que las formas pasan por nuestra mente y pueden constituirse en una obra en sí mismos. Debemos aclarar que el presente trabajo es parte de un proceso de investigación más amplio, con relevamiento por medio de entrevistas a su familia, y a estudiantes, muchos de los cuáles trabajaron junto a él en su taller y trabaron lazos de amistad, así como también de fuentes primarias como diarios y revistas, catálogos y el acervo patrimonial de los museos.

## **Wenceslao Sedlacek e os seus «seres que deixaram de ser seres para se converter em outros seres».**

### **Primeiras evidências da arte abstrata na cidade de Santa Fé**

#### Resumo

A escrita da história da arte na cidade de Santa Fé ainda representa uma lacuna surpreendente por parte da comunidade acadêmica. Isso se deve, entre outras razões, ao fato de que o campo artístico santafesino sempre foi — e continua sendo — bastante dinâmico desde seus primórdios, como demonstra a projeção nacional da nossa primeira pintora, Josefa Díaz, quem conseguiu se afirmar como artista mesmo sendo mulher em um contexto provincial e profundamente patriarcal. As primeiras academias, o grupo Setúbal, os museus, as galerias, as escolas de arte e experiências como o Fluvio Subtunal seguem aguardando perguntas pertinentes que permitam compreender a conformação do campo e as disputas pelo capital simbólico e de sentidos entre seus integrantes.

Neste artigo, apresentamos um estudo de caso que aprofunda os primórdios da arte abstrata em nossa cidade, a partir da obra do escultor santafesino Wenceslao Sedlacek. Também analisamos a importância dos esboços no processo criativo, por sua capacidade de captar o instante efêmero em que as formas atravessam nossa mente — podendo, inclusive, se constituir em obras em si mesmas.

Cabe destacar que este trabalho integra uma pesquisa mais ampla, que inclui entrevistas a sua família, e a estudantes,

#### **Palavras-chave:**

Arte, Abstração,  
Escultura, Esboços.

muitos dos quais trabalharam com Sedlacek em seu ateliê e mantinham laços de amizade com ele—, além da análise de fontes primárias como jornais, revistas, catálogos e o acervo patrimonial dos museus.

## **Wenceslao Sedlacek and His «Beings That Ceased to Be Themselves to Become Others»: Early Manifestations of Abstract Art in Santa Fe**

Abstract

The art history of Santa Fe remains surprisingly underexplored within academia. Among other things, this is because the Santa Fe art scene has been and continues to be very dynamic, from its very beginnings, with the national projection of our first female painter, Josefa Díaz, who was able to develop as an artist despite being a woman in a provincial and deeply patriarchal environment. The first academies, the Setúbal group, museums, galleries, art schools, and experiences like the Fluvio Subtunal are all waiting for pertinent questions to understand the formation of the field and its members' struggles for symbolic capital and meaning.

In this article, we propose to present a case study that delves into the beginnings of abstract art in our city. To do so, we examine the work of the Santa Fe sculptor Wenceslao Sedlacek. We also analyze the importance of sketches in the creative process, as they capture the fleeting moment when forms pass through our minds and can become a work of art in themselves.

We must clarify that this work is part of a broader research process, conducted through interviews with his family and students, many of whom worked alongside him in his studio and became friends, as well as primary sources such as newspapers and magazines, catalogs, and museum collections.

### **Key words:**

Art, Abstraction, Sculpture, Sketches.

En mis distintas etapas de «búsqueda» entonces, como se puede sentir satisfecho de la insatisfacción, es absurdo. No pretendo ni quiero buscar un arte, esta pretensión sería infame. Lo que quiero es gozar mientras trabajo ya sea con pájaros, seres humanos o seres extraños. Quiero dejar rienda suelta a mi imaginación o fantasía, aun así, caiga en la destrucción total de la palabra sagrada de la escultura. Lo que quiero transmitir son mis sentimientos con una verdad propia así sea infantil.

Wenceslao Sedlacek

## Urdimbre y trama

Consideramos preciso mencionar un breve estado de la cuestión sobre el tema que nos convoca, entre otras cosas porque el mismo simplemente expone una gran falencia sobre la historia del arte santafesino: hay muy poco escrito y mucho menos en términos académicos sobre el campo artístico local en general y el arte abstracto local en particular.

Son relevantes, por varios motivos, entre otros, intentar establecer marcos de legitimidad dentro del campo, las publicaciones *100 años de pintura santafesina* (Caillet Bois, 1945), cuyo autor fue el primer director del Museo Provincial Rosa Galisteo de Rodríguez, así como *Cien años de pintura en Santa Fe* (Jorge Taverna Irigoyen, 1992). También nos encontramos con los apartados sobre plástica en la *Nueva enciclopedia de Santa Fe*, a cargo de Domingo Saha (1992–1994), y de su misma pluma fascículos *Creadores santafesinos* sobre diferentes artistas de la ciudad, en clave biográfica y con artículos publicados sobre sus obras. Asimismo, está el interesante aporte realizado en *Plástica santafesina. Renovaciones estéticas de los años 60* (Splendiani, 2011),

texto que se acerca a una reconstrucción de determinados elementos del campo artístico santafesino en dicho período.

En relación con los años 60, pero también tomando el cine y el teatro, es necesario hacer mención a la tesina de grado *Arte y política en la ciudad de Santa Fe. Relaciones entre los artistas emergentes culturales santafesinos y el proceso general de radicalización política en los años 60* (Ramírez, 2016). Así también publicaciones de entrevistas, como por ejemplo *Palabra de Supisiche. Testimonios inéditos de un maestro santafesino* de Rodrigo Gutiérrez Viñuales (2012), publicada en la *Revista América*, n.º 20.

Por otro lado, hay museos virtuales como el caso del Museo *Altrocché!* del Portal de la Memoria Gringa, que bucea en la obra y biografía de artistas europeos que se afincan en nuestra ciudad. O *Artefe*, un museo virtual creado por la Dirección General de Derechos Patrimoniales y Urbanísticos de la Defensoría del Pueblo de la provincia de Santa Fe (2006). Y, finalmente, uno de los más recientes y posiblemente más esperado, el ya mencionado *Josefa Díaz y Clusellas. Pintura reunida 1868–1902*, de Ediciones Santafesinas, 2025.

Publicaciones en general dispersas, importantes, entre otras cosas porque algunas se constituyen en fuentes como el caso de *Creadores santafesinos*. Siendo su gran mayoría escritas en clave biográfica y casi ninguna guiada por preguntas de investigación y desarrolladas con método científico, que den cuenta de la conformación y desarrollo del campo y sus diversas modificaciones a través del tiempo. En nuestro caso concreto nos encontramos, en principio, con menciones a la escultura abstracta en general y a Wenceslao Sedlacek (a partir de ahora ws) en particular en la *Nueva enciclopedia de Santa Fe* y en un fascículo de *Creadores santafesinos*. Dicho lo cual, el tema es prácticamente una vacante dentro de los estudios del arte santafesino.

Como en un tejido, para realizar una trama es necesario construir una urdimbre fuerte, precisa, bien armada. Por esto, luego de este brevísimo prolegómeno, vamos a adentrarnos en nuestro marco teórico.

El mismo tiene como uno de sus ejes vertebradores la teoría de los campos de Pierre Bourdieu (1987–1988–1991), en tanto consideramos que el mundo del arte se constituye históricamente, en consonancia con la cristalización del sistema capitalista, en un campo específico, con reglas de producción, circulación y consumo propias de cada entramado local y sus vinculaciones nacionales e internacionales. Dicho campo goza de una autonomía relativa respecto de otros campos y, a su vez, se establecen diversas pujas que redistribuyen

posicionamientos dentro del mismo, de acuerdo con la adquisición de determinados capitales culturales.

Por otro lado, consideramos pertinente incorporar a nuestro enfoque las construcciones teóricas de Raymond Williams (1977), en tanto este autor considera que en cada tiempo histórico nos encontramos con fenómenos culturales residuales, dominantes y emergentes. Los residuales son parte de otro entramado societario anterior en el tiempo que perduran luego de un proceso de selección y síntesis en uno nuevo, muchas veces considerados como «clásicos». Los dominantes son aquellos que de alguna manera marcan el pulso concreto de una cultura, lo que está legitimado y es considerado adecuado socialmente, aun cuando los portadores de dichos atributos no sean conscientes de que forman parte del mismo.

Finalmente, los emergentes, según Williams, son aquellos relacionados con el nacimiento de nuevas clases sociales, aunque nosotros consideramos que es posible que en determinados tiempos históricos surjan actores sociales que no necesariamente se constituyan en una clase pero que sí sean portadores de un discurso novedoso o disruptivo, como pasó con la juventud en los años 60.

En relación con el signo visual se analizará el concepto enunciado por el *Groupe μ* (1992), vinculado al desarrollo de agentes en conformidad con los sistemas de representación. Dentro de la categorización

enunciada sobre los elementos plásticos, consideran al signo icónico y al signo plástico como fenómenos visuales para analizar una imagen.

La clasificación propuesta reflexiona sobre emergentes y modelos retóricos que inducen a considerar conceptos tales como la línea, la forma o el volumen, así como también los niveles de representaciones.

De esta manera, podemos observar los distintos posicionamientos que tuvo ws a lo largo del período elegido, su relación con museos e instituciones culturales en tanto parte de los circuitos de legitimación dentro del campo y la presencia o no de lenguajes residuales, dominantes y/o emergentes.

Asimismo, es importante mencionar que el presente escrito forma parte de un proyecto de investigación que se inscribe en una larga tradición historiográfica iniciada por Aby Warburg y que termina confluyendo con la microhistoria italiana de Carlo Ginzburg, por dos motivos: la búsqueda de indicios en las obras que den cuenta de cambios en el entramado de los lenguajes visuales del período y artista elegido, y a su vez cuáles de estos tuvieron o no aceptación dentro de las instituciones legitimantes dentro del campo.

Un indicio puede dar cuenta de todo un período histórico. En ese sentido, desembarcamos en la microhistoria en tanto la misma, ya sea ligada a lo biográfico y/o a casos locales, puede tener la capacidad de permitir que realicemos

diversas extrapolaciones que nos ayuden a comprender fenómenos de carácter más general, como el caso concreto de la abstracción dentro de la producción escultórica en nuestro país.

A nivel metodológico, nuestra propuesta se inscribe dentro de las investigaciones cualitativas, en tanto intenta comprender y explicar fenómenos relacionados con la cultura. Este acercamiento no quita que puedan utilizarse «datos», no se abandona el trabajo empírico y cuantitativo, simplemente se intenta dotar al mismo de una mirada que no descuide la objetividad, pero que intente adentrarse en contextos y producciones históricas específicas, que implican modos de ser y de pensar acorde con esos tiempos, lo que, según Raymond Williams, constituye una estructura de sentimientos.

En este sentido, vamos a trabajar con diversas fuentes primarias, ya sean catálogos, registros fotográficos, las obras en sí, escritos, bocetos y apuntes del artista, publicaciones en diarios y revistas. También pretendemos realizar entrevistas semiestructuradas a exalumnos y a miembros de su familia, atentos a que en sí mismas no son fuentes orales hasta que se contrastan con otras fuentes, ya que son relatos subjetivos que rememoran fenómenos que sucedieron mucho tiempo atrás. Estas fuentes serán trianguladas y cotejadas con otras producciones tanto bibliográficas como artísticas, en tanto den cuenta de correlaciones o no entre

las mismas, para diferenciar si se trata de un fenómeno aislado, un precursor o parte de un nuevo movimiento gestado a mitad del período elegido.

### **Prolegómenos biográficos**

Wenceslao Sedlacek nació como artista autodidacta y se cibió a una búsqueda personal de formas, ritmos y composiciones. Su familia era de origen checoslovaco. Francisco, su padre, llegó a estas tierras en 1910. Su madre, Catalina Studenka, desembarcó dos años más tarde junto a sus cuatro hijos. Tres más nacerían en suelo argentino, completando la familia el 24 de septiembre de 1920 con Wenceslao, el menor de los siete hermanos.

Apenas arribó su padre a la ciudad, se abocó a su oficio de albañil como jefe de obra. También trabajó en el ferrocarril

Belgrano. Como muchos inmigrantes que llegaron a estas tierras, construyó su casa en el callejón de los polacos, hoy pasaje Leiva.

Según comenta la familia, Wenceslao relataba que, de pequeño, recordaba a su madre ir hasta el río Salado a buscar barro de sus orillas. Con sus manos, y de modo intuitivo, formaba figurillas dando espacialidad a los pesebres para las fiestas navideñas.

No solo el barro que venía de las manos de su madre lo acercó al mundo del arte, sino también los pasos de su propio hermano, José Sedlacek, escultor, que lo eternizó en *Alma sin hogar*, escultura realizada en 1927 en mármol de Carrara (imagen 1), que reproduce a un Wenceslao niño, para siempre abrazado a su perro. Una réplica en resina de la escultura está emplazada en



**Imagen 1.** Escultura Alma sin hogar.

la plaza Alberdi de la ciudad de Santa Fe. El perro que abraza también era conocido por los hermanos, pues vivía con ellos. Esta obra se encuentra actualmente al resguardo en el Museo Municipal de Artes Visuales «Sor Josefa Díaz y Clusellas».

Ese niño inmortalizado junto a su perro, recibiendo una pequeña remuneración por su acción, creció y se formó junto a su hermano José. Comenzó a trabajar de adolescente en la marmolería de su familia: Sedlacek Hermanos.

A lo largo de su carrera artística, iniciada a finales de la década del 30 del siglo xx en ese espacio y hasta su cierre, Wenceslao trazó una búsqueda en diversos caminos expresivos, dando lugar a un proceso de desarrollo plástico en el espacio. Esto revela una exploración de códigos visuales correspondientes a las corrientes artísticas de esos años, provocando así una actitud autorreflexiva en el espectador frente a los signos icónicos y plásticos recurrentes en las obras del momento.

En relación con su posicionamiento dentro del campo, y teniendo en cuenta su participación en salones y los premios recibidos (temática desarrollada más adelante), es posible advertir que adquirió tempranamente un gran capital cultural que lo posicionó como un artista reconocido dentro del campo local.

Desde su primera etapa figurativa, en la que modela una serie de retratos y desnudos femeninos, hasta su fase abstracta, el artista autodidacta se ciñe a los procesos

de cambio que venían produciéndose en la Argentina: desde las nuevas figuraciones hasta el arte concreto, en el que la obra no remite al mundo sensible, sino que constituye una realidad en sí misma.

Un camino signado por la abstracción y con una marcada tendencia a la desmaterialización de las obras en función de la idea del artista. Lenguajes emergentes dentro del campo, muchas veces relacionados con procesos de cambio social que se percibe debían ser acompañados por nuevas formas de expresión. En muchos casos encarnados por jóvenes artistas, fenómeno en el que Sedlacek marcaría una excepción.

Dentro de la abstracción, el artista indaga sobre la fauna que descubre a partir de sus propias incursiones de pesca, otorgándole a esta condición un carácter vivencial cargado de simbolismo. Todo su trabajo puede ser visto desde una perspectiva formal americanista. Este no es un dato menor, ya que muchos artistas litoraleños estuvieron marcados por nuestros ríos, sus costas, sus animales y las personas que habitan la ribera, otorgando contenido a una identidad particular, propiamente santafesina.

Por último, la etapa vinculada con la nueva figuración. La síntesis formal a través de volúmenes y texturas otorga un mensaje dentro de las corrientes expresivas impuestas en la materialidad de sus obras.

En vinculación con la producción del artista, el crítico de arte santafesino Jorge Taverna Irigoyen refiere sobre su obra:

Wenceslao Sedlacek recorre volúmenes vigorosos, de líneas amplias y encontradas, avanzando con ellos hacia un espacio más conceptual que real. Entonces, en sus broncees como *Pájaro del viboral* o el titulado *Pez agresivo*, el acento del símbolo (a través de una materia áspera, admirablemente envejecida) se hace más evidente y patético, descarnado y vívido (Taverna Irigoyen, s.f.: 55–56).

### **Juego de posiciones: representaciones en pugna durante los años 50 y 60**

Es importante tener en cuenta el significado que tuvo el desarrollo del arte abstracto en el contexto santafesino. En 1958 hubo una serie de charlas en el Museo Provincial de Artes Visuales Rosa Galisteo de Rodríguez (a partir de ahora «el Rosa»), dadas por el artista plástico rosarino Herrero Miranda. De hecho, en una entrevista realizada a Domingo Sahda (2015), él menciona que la misma se constituyó en el inicio de largas discusiones en torno al arte figurativo versus el arte abstracto, lo viejo y lo nuevo: «acá lo que existía hasta los 60 era la preeminencia del figurativismo y del realismo de corte español–italiano, pero se abrió la cabeza y por supuesto hubo enfrentamientos: esto no es pintura, esto sí es arte nuevo y pla pla pla pla, las cosas que siempre se repiten».<sup>1</sup>

El arte abstracto va a relacionarse con aquellos artistas que se estaban incorporando al campo en tanto portadores de rasgos emergentes (Williams, 1977). Según nos relató el mismo entrevistado, el joven artista Jorge Cohen, quien participó de esas charlas en el Rosa, manifestó a viva voz que era hora de que el museo dejara de ser refugio de señoras paquetas con tapados de piel.

De hecho, en la misma línea, entre los numerosos artículos publicados en *El Litoral* y *Nuevo Diario* sobre las actividades de ambos museos, nos encontramos con uno que deja traslucir las tensiones entre realismo y abstracción (entendida también como experimentación) y que es resuelto desde una postura progresista. Se trata de un «enjuiciamiento al arte abstracto», una especie de intervención artística llevada adelante en el Museo Municipal Sor Josefa Díaz y Clucellas, en donde reconocidos representantes de la plástica argentina —por ejemplo, actuaba como abogado defensor el crítico e historiador de arte Cayetano Córdova Iturburu— llevaron adelante un juicio en el que finalmente dicho estilo fue absuelto de las acusaciones de «arte deshumanizado, hermético, falto de comunicación, factor de disolución social y de soberbia respecto al pueblo».<sup>2</sup>

Estos ejemplos son solo una muestra de las tensiones que se generaron en el campo

1. Entrevista personal realizada por la autora a Domingo Sahda, febrero de 2015.

2. Nota del diario *El Litoral* publicada el 29/06/69.

artístico santafesino en torno a la abstracción en tanto se relaciona con artistas emergentes. Lo cual hace más paradigmático el caso que estamos tratando, ya que Sedlacek ya era un artista reconocido en las décadas del 50–60.

## Búsquedas

La piedra, el mármol, el bronce, la terracota y la madera se conjugan con sus herramientas de labor, dándole preferencia a cada uno de ellos en trabajos específicos.

Sus bitácoras dedicadas a los estudios y apuntes de la fauna y vegetales de los años 1964 y 1965 reflejan el interés por la región. En ellas boceta sus ideas, registra sus observaciones mentales y da rienda suelta a un mundo fantástico de formas orgánicas, y tridimensionales más tarde.

Podría pensarse que dichos bocetos constituyen una obra en sí mismos, en tanto búsqueda, pero también por su valor estético, atravesado por el saber del oficio y por la intuición, por la búsqueda incansable de mostrar sus sentimientos.

Además de escultor, dedicó parte de su tiempo a la docencia. Es así que la

Escuela Provincial de Artes Visuales Juan Mantovani, el Liceo Municipal de la ciudad de Santa Fe y la Escuela de Artes Visuales de Paraná, Entre Ríos lo cuentan entre su plantel docente.

Una de sus estudiantes de ese momento, la profesora y artista plástica Raquel Minetti, expresa sobre el artista:<sup>3</sup>

Era un estudioso de los movimientos de síntesis de la figura de todos los escultores que estaban en ese momento trabajando desde la síntesis. Si bien él venía desde la representación icónica, su formación era porque su hermano era absolutamente figurativo. Él trabajaba una figuración, pero con ciertos niveles de simbolismos y de abstracción. (Entrevista a Raquel Minetti, 20 de abril de 2025).

En este punto es destacable mencionar que las aves y los peces son, en parte, el carácter de su producción con un marcado acento en la búsqueda hacia la abstracción. En las series de sus Chajá podemos dar una idea sobre las formas sólidas que acompañan a

3. Entrevista realizada por los investigadores a la profesora Raquel Minetti el día 20 de abril de 2025, donde amplía su apreciación sobre WS: «Buen ser, un tipo de muy poco hablar. Solía mirar las piezas que estábamos haciendo y quedaba así como en estado de contemplación que iba más allá del material o lo que estabas haciendo y en un momento empezaba como a tirarte cosas ¿No? decir cuestiones referidas a la forma, a la simetría, a la composición y a todos los planteos de síntesis que se manifestaban en esa época. Se puede ver en sus bocetos de las mujeres o en la flora y fauna.

Tenía un vínculo muy cercano a la laguna porque vivía a dos o tres cuadras de ahí, donde se encontraban los pescadores y sus circuitos de recorridos diarios eran ir a ese lugar y encontrarse con los pescadores donde él decía que aprendía mucho de sus conversaciones y de mirar los pescados que traían. Entonces tenía como un recupero desde la memoria perceptiva de la imagen. Eso era muy interesante».

su estudio plástico. Sus bocetos previos a la materialización espacial de sus trabajos dan cuenta de ello.

Es interesante observar cómo *ws* no solo produce, sino que también va dejando registros textuales de sus procesos formales de representaciones. En una biografía sintética el artista nos amplía sobre estos caminos emprendidos.

Como se mencionara anteriormente, su primera etapa tuvo un fuerte carácter figurativo. Luego de esta fase se observa un interés por explorar su campo de producción, donde describe este momento: «Embarcado en una nueva e inquietante corriente expresiva, he desarrollado por convicción distintas inquietudes formales con materiales nobles, como la piedra, el mármol y el bronce».

Y deja registros que profundizan aún más este momento que atraviesa y divide, a su vez, este proceso sobre la abstracción y su tema de representación. *ws* apunta: «Respecto a la abstracción, di participación a la piedra y el bronce, en el cual la forma está subordinada a la materia». Aquí da cuenta de la importancia que le otorga a la masa tangible sobre la cual interviene con sus manos y herramientas.

En vinculación al tema consigna: «En cuanto a la fauna, lo que quiero expresar en la materia, las distintas secuencias vivenciales de carácter simbólico y que descubro en su mundo lacustre y vegetativo. Seres extraños, peces agresivos y pájaros isleros, con su carácter formal americanista».

Por último, al final de su camino de crear una nueva realidad espacial denominada Nueva Figuración, al cierre de esta etapa abstracta, expresa: «Se halla a un paso de la no figuración, pero no olvido jamás la condición humana de la criatura. En este caso he dado preferencia a la piedra, llegando a la síntesis formal con volúmenes contrapuestos y texturas enriquecidas plásticamente».

Este registro personal se materializa, por ejemplo, en las series de aves de la costa: *Acción de un pájaro islero II*, realizado en metal (31 × 50 × 25 cm) del año 1969, y en la serie de trabajos *El Chajá expectante*, realizado en metal (0,45 × 0,45 × 1 metro), que dan cuenta de ello.

En el proceso de indagación y producción *ws* acude a mecanismos y operaciones formales de representaciones antagónicas a la imitación de la naturaleza. Si bien parte de la observación del entorno —el río, su flora y fauna—, comienza una búsqueda e interpretación de la anatomía de formas dadas, a partir de la cual explora otros modos de producción.

Las esculturas de bulto completo dan rienda suelta a su exploración de síntesis a partir de movimientos rítmicos que, en primer lugar, fueron llevados al boceto para luego concretarse espacialmente.

Parte del medio que asiste, la costa, para luego abstraerlos a través de una materialidad, principalmente los metales, y que controla por su experiencia docente. Así lo certifican sus apuntes de cátedra referidos a los moldes preparados para

fundición, de fundición de bronce a la cera perdida, entre otros.

En la obra *Acción de un pájaro islero II* (imagen 2), localizada en los depósitos del Museo Rosa Galisteo de Rodríguez, la fuerza del ave se entrecruza con un cuerpo escultórico de marcado carácter plástico, con una direccionalidad —de acuerdo al plano de perfil— de oposición de volúmenes rectos y curvos que se inclinan sobre dos ejes oblicuos. Los mismos ejercen una direccionalidad de fuerzas que se anteponen, pero se sostienen en una, para elevar la cabeza con su pico que se abre; en otra, para acentuar el paso rápido provocando movimiento. Es una articulación dinámica en dos direcciones que se sostiene mutuamente. En uno de los bocetos de 1969 (imagen 3) lo describe como «pájaro caminador». En el título de la obra deja entrever esta «acción».

En cuanto al espacio escultórico que ocupa, estamos frente a una escultura de fundición de bulto con una simplificación de formas volumétricas. Se observa una estructura que se concreta entre tensiones espaciales que discurren hacia una síntesis de la estructura y donde se superpone una morfología de disposiciones sólidas en contacto que establecen una corporeidad compacta de límites reconocibles.

A través de su recorrido tridimensional puede observarse que la organización de los elementos plásticos se sucede en un nivel de representación que se proyecta entre aristas y planos espaciales con entrantes y salientes redondos y angulares, generando así un equilibrio dinámico trabajado por el artista a partir de una continua oposición en el espacio. Este antagonismo de volúmenes provoca un equilibrio oculto en su disposición espacial.



Imagen 2. *Acción de un pájaro islero II*.



Imagen 3. Bocetos «pájaro caminador».

Por otra parte, la fundición del metal provoca, a partir de su elasticidad por las altas temperaturas en la superficie del objeto plástico, un tratamiento rugoso, áspero a la vista y al tacto. En esta operación se altera la estructura de la superficie, otorgándole a la luz un valor significativo y peculiar en el tratamiento de la materialidad.

En cuanto a la serie de trabajos *El Chajá expectante* (imagen 4), patrimonio de la Escuela de Artes Visuales Juan Mantovani de la ciudad de Santa Fe, y en contraposición al análisis anterior, por un lado, la obra posee una disposición vertical y, por el otro, podemos observar que la escultura



**Imagen 4.** Escultura *El Chajá expectante*.

parte de una estructura interna que la sostiene; el artista deja entrever el armazón de hierro del cual parte para su trabajo.

Para su configuración externa, los materiales se disponen sobre el esqueleto de hierro soldado por el artista, disponiendo sucesivamente capas de tejidos y otros metales moldeados a través de una fragua. El proceso de sujeción de las piezas se llevó a cabo a través de la soldadura. Los volúmenes y los vacíos se tensionan generando dinamismo. El movimiento viene dado por la fuerza y distribución de las formas simplificadas que se superponen para generar una obra con un equilibrio dinámico.

La textura, propia de los materiales industriales seleccionados, le otorga un lugar significativo donde los dispone para recrear superficies rugosas que, en ciertos espacios, habilitan a observar el interior a través del tejido que emplea para dar forma a su trabajo, provocando una impresión de movimiento visual. Por otra parte, la materialidad que emplea le confiere una sensación de pesadez a la composición.

En ambos casos, las bases o pedestales seleccionados por el artista son simples y acompañan como apoyo físico de cada producción.

La estructura externa, que entra en contacto con el espacio exterior, se sostiene sobre los ejes internos con una marcada tendencia a provocar tensiones y direccionalidades tendientes a reforzar una postura del ave que podríamos suponer en un modo defensivo. Es decir, estaríamos

frente a un pájaro de la ribera litoraleña que extiende sus alas en señal de alerta y cuyo pico, exagerado en relación con la especie, se abre para emitir su sonido fuerte de advertencia ante un depredador.

Lo expuesto anteriormente se encuentra en estrecha vinculación con las categorías enunciadas por el Groupe  $\mu$  sobre el signo icónico y el signo plástico, en donde proponen que: «plástico e icónico constituyen para nosotros dos clases de signos autónomos» (1992:103).

En el caso de  $\omega$ s, las rupturas formales vinculadas a sus primeras producciones y a los estudios de los casos presentados se traducen en una actitud del artista de poner en crisis los códigos icónicos de reconocimiento.

Continuando con el planteo de análisis, el grupo conceptualiza: «Un enunciado plástico puede ser examinado desde el punto de vista de las formas, de los colores, de las texturas, desde el del conjunto formado por los unos y por los otros»<sup>4</sup> (Groupe  $\mu$ , 1992:169–170).

Lo expuesto se refleja en las obras a través de la conformación de una estructuración formal vinculada a los itinerarios emprendidos por el artista sobre los estudios de los modos de organización sintáctica y morfológica de sus trabajos, en donde

la disposición del nivel plástico subyace tanto en sus bocetos como en sus obras ya finalizadas.

Podríamos pensar entonces que  $\omega$ s transgrede las normas convencionales de representación tradicional del canon establecido en ese momento en Santa Fe, en favor de otros planteos, actitudes y estímulos que lo encaminan hacia una modalidad expresiva en la que, a partir de sus registros, «la forma está subordinada a la materia». Y es en esa materia donde intervienen los elementos plásticos para la creación de su fauna y «las distintas secuencias vivenciales de carácter simbólico».

En esencia, a través de diversas síntesis formales,  $\omega$ s en estas obras tiende a la disolución del signo icónico de sus primeros trabajos y se dirige hacia una formulación plástica en la que no se mantiene fielmente a la apariencia de las formas conocidas, sino más bien hacia un ordenamiento estructural donde la composición volumétrica sólida tensiona entre lo geométrico y lo abstracto, procurando una unidad de representación tanto en sus bocetos como en el espacio.

### **Reconocimientos artísticos**

La participación en dieciocho muestras individuales en la provincia de Santa Fe,

4. No obstante, los análisis plásticos que podemos efectuar solo son posibles mediante la utilización de una batería de oposiciones estructurales que dan testimonio de las formas, de los colores y de las texturas. Citaremos entre las oposiciones, las parejas alto/bajo, cerrado/abierto, puro/compuesto, claro/oscurο, liso/granulado. (Groupe  $\mu$ , 1992:170).

Entre Ríos y Buenos Aires (en diferentes concursos nacionales referidos a monumentos), sus cuarenta muestras colectivas y la beca «Ministerio de Educación y Cultura» obtenida en el xv Salón de Becarios del Museo Rosa Galisteo de Rodríguez avalan su profesionalismo.

Desde su primera participación en el año 1939 con una escultura en el Salón de Artistas Plásticos Santafesinos, obteniendo el Premio Mención, su intervención en los medios artísticos fue incrementándose. A partir de la década del 40, un sinnúmero de provincias, museos y salones cuentan con su obra, así como también un sinfín de reconocimientos. Por mencionar algunos de ellos: el «Premio Adquisición» del 2.º Salón del Litoral del año 1943; el «Premio Gobierno de la Provincia» en el año 1945 a partir del envío de su obra en el xxii Salón Anual de Santa Fe del Museo Rosa Galisteo de Rodríguez; el «Premio Adquisición» en el 1.º Salón Municipal de Concordia, Entre Ríos, del año 1946 y que se repite en el año 1948; el «Premio Medalla Gobierno de la Provincia» en el año 1961 en el Rosa; el «Premio Adquisición Martín R. Galisteo»; el «Premio Medalla de Oro – Amigos del Museo» en el año 1971; y el Primer Premio Adquisición «Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Santa Fe» en el año 1975. Estos últimos, obtenidos en las convocatorias de los salones del Museo Rosa Galisteo de Rodríguez, avalan la jerarquía del artista y su producción.

## **El boceto como registro de su obra**

La escultura es la creación de formas sólidas, que brindan placer, goce, dimensión y emoción. Para encontrar esta unidad deberá existir antes que nada expresión plástica.

De los apuntes de cátedra de WS

ws realizaba producciones escultóricas recurriendo al registro gráfico a la hora de generarlas. De manera recurrente plasmaba sus concepciones en formato «boceto». De esta manera trazó sobre el papel sus apuntes, estudios e ideas, dejándonos una herencia tangible del proceso de su trabajo durante los años 60, 70 y 80.

## **El valor del registro de producción artística**

El artista visual y docente santafesino dedicó tiempo a la exploración de su obra. Fue su recurso inicial para el diseño reflexivo de la expresión y producción personal. Haciendo foco en la vasta producción de sus bocetos realizados durante más de veinte años podemos suponer que fue uno de los medios más tangibles de modelizar sus expresiones gráficas, llevadas posteriormente al plano tridimensional.

La interacción con el medio que recorrió fue el motor más visible, pues la naturaleza es la gran generadora de sus diseños personales de búsquedas que posicionan a la fauna como la directriz de producción. Sus paseos y días de pesca en la costa litoraleña generaron un sinnúmero

de trazos libres, formalizándose de esta manera un registro de aves y peces que habitan la zona. Un registro que no acaba ahí, sino que continúa en una búsqueda que tiende a estructurar esas formas mediante enérgicos bocetos, con un claro predominio de líneas rectas con diversas direccionalidades, que buscan la esencia de la forma, que la despojan del detalle y reconstruyen su estructura primordial.

Consideramos importante señalar que Wenceslao compartió con toda una generación de grandes artistas santafesinos su pasión por el río, su flora y fauna, así como también las personas que lo habitaban. En este sentido podemos mencionar a los artistas del Grupo Setúbal, quienes indagaron sobre estos temas desde diversos lenguajes, ya sea desde despojamientos en clave metafísica como Supisiche, realismos de nuevo cuño como en el caso de Molinas y Domenichini, o un informalismo fuertemente cromático como en Fertonani o más expresionista como en Miguel Flores, hasta incluso planteos surrealistas como en el caso de Godoy y Planas Viader.

El río palpita en estos artistas y lleva la mirada de Wenceslao especialmente al estudio de sus aves y de sus peces, a adentrarse en la estructura secreta de estos seres que comienzan a convertirse en otros seres en base a los juegos que su imaginación desarrolla en los diversos bocetos, búsquedas estilísticas y expresiones plásticas que hace sobre los mismos. Su

camino conduce a la abstracción, entendida en este caso como una búsqueda de la esencia misma de las formas, despojada y rumorosa de tiempos sin tiempo.

Y es ese tiempo que aún no se detiene, pues sus bocetos nos siguen aportando una valiosa información en el presente acerca de cómo originar las ideas en este formato recurrente para los artistas que las recrean; las hacen evidentes.

### **Algunas conclusiones preliminares**

El caso de Wenceslao se nos presenta como uno de los referentes artísticos en nuestra ciudad, pues sus bocetos y obras finalizadas nos permiten preguntarnos sobre su relevancia a la hora de desandar su proceso de incubación de producciones. Una herencia tangible que, lamentablemente, no suele conservarse. Como se comentó anteriormente, cada uno de ellos se vuelve obra cuando la huella del artista queda plasmada en cada trazo marcado sobre el papel, dando forma a seres transmutados, elementales y complejos, hijos de la imaginación y de la observación.

Por otra parte, es importante destacar que este artista se sumergió sin más en búsquedas escultóricas abstractas en un momento de la historia del arte santafesino en donde la abstracción recién estaba haciendo pie, desnudando un sinnúmero de posicionamientos en torno a ella, ya que la oponían al arte figurativo y era considerada un arte sin alma, alejado del público. Sin embargo, Wenceslao advirtió

las posibilidades lúdicas y logró transmutar la fauna litoraleña desde una perspectiva liberada de cualquier dogma.

Falleció el 12 de enero de 1997. Desde su infancia, donde aprendió el oficio de

su hermano José, posando para él en la obra *Alma sin hogar* junto a su perro y cobrando por su acción, hasta sus últimos días, el artista y docente nunca dejó de trabajar en su oficio de escultor.

## Referencias bibliográficas

- Bourdieu, P. (1984). *Sociología y cultura*. México: Grijalbo.
- Bourdieu, P. (2002). *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Argentina: Montessoro.
- Fantoni, G. (2007). *Catálogo exposición. Instantáneas sobre el arte de la ciudad de Santa Fe. Una antología desde el siglo XIX hasta el presente*. Santa Fe: Fundación OSDE.
- Groupe µ (1993). *Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen*. Madrid: Cátedra.
- Gutiérrez Morales, R. (2012). Palabra de Supisiche. Testimonios inéditos de un maestro santafesino. *Revista América*, (20), Centro de Estudios Hispanoamericanos, Santa Fe.
- Ramírez, P. (2016). *Arte y política en la Ciudad de Santa Fe. Relaciones entre los artistas emergentes culturales santafesinos y el proceso general de radicalización política en los años 60*. Tesina de Grado, Licenciatura en Historia, Universidad Nacional del Litoral.
- Reinante, C. M. (2014). *Morfología y espacio. Materiales para una comprensión epistemológica*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- Sahda, D. (1991). Plástica. En Renna, A. (ed.), *Nueva Enciclopedia de la Provincia de Santa Fe*. Santa Fe: Ediciones Sudamérica.
- Splendiani, I. (2011). *Plástica Santafesina. Renovaciones estéticas en los años 60*. Santa Fe: María Muratore Ediciones.
- Stipech, A. (2009). *Comunicación gráfica*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- Taverna Irigoyen, J. M. (s. f.). *Aproximación a la escultura argentina de este siglo*. Santa Fe: Colmegna.
- Taverna Irigoyen, J. M. (1992). *Cien años de pintura en Santa Fe*. Santa Fe: Municipalidad de la Ciudad de Santa Fe; Universidad Nacional del Litoral.
- Williams, R. (1980). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península/Biblos.
- Williams, R. (1981). *Sociología de la cultura*. Barcelona: Paidós.

## Fuentes

- Documentos personales del artista.
- Entrevista personal a Domingo Sahda (Santa Fe, febrero de 2015) y a Raquel Minetti (Santa Fe, abril de 2025).
- Hemeroteca Digital Diario *El Litoral* [en línea]. Disponible en: <http://www.santafe.gov.ar/hemerotecadigital/>
- Acervo patrimonial del Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez y del Museo Municipal Sor Josefa Díaz y Clusellas.