

Una utopía artística: el «symposium internacional de escultura y arte del valle de Echo» (Huesca)

JUAN IGNACIO BERNUÉS SANZ *

RESUMEN

El Symposium Internacional de Escultura y Arte del Valle de Echo (Huesca), 1975-1984, fue el primero y único celebrado en España dentro del movimiento internacional «symposia de escultores», iniciado por el escultor austriaco Karl Prantl en St. Margarethen (Austria) en 1959, que defendía el trabajo colectivo y público de comunidades de artistas al aire libre. El escultor Pedro Tramullas aplicó en Echo el espíritu utópico de este movimiento, tendiendo a un modelo pluridisciplinar en el que estuvieran representadas todas las ramas del arte. Por su carácter fuertemente utópico y la gran complejidad de su ambicioso y poco realista programa, tuvo desde el principio un curso muy conflictivo y muchos de sus objetivos fracasaron en la práctica, debiendo de adaptarse con grandes dosis de imaginación a un medio hostil y a serias carencias de financiación e infraestructuras. Pero consiguió también muchos logros

ABSTRACT

The International Art and Sculpture Symposium in the Echo Valley (Huesca) 1975-1984, was the first and only one of its kind held in Spain during the international movement «symposium of sculptors», started by the sculptor Karl Prantl in St. Margarethen (Austria) in 1959, which defended the collective and public work of communities of artists in the open air. The sculptor Pedro Tramullas took on, in Echo the utopic spirit of this movement, tending towards a pluridisciplinary model in which every branch of art was represented. Such a strong utopic character and the great complexity of such ambitious and rather unrealistic program, resulted in the course being very conflictive and many of his theoretical objectives failed in practice. In the course of time he would have to adapt, with a great dose of imagination, to a hostile environment and to a serious lack of funding and infrastructure, but in spite of everything he attained many

* Tercer ciclo. Departamento de Historia del Arte. UNED.

valiosos, como erigirse en importante foro de creación para cerca de ochenta artistas de diversas nacionalidades, pionero en España en el uso de la naturaleza como espacio de intervención artística.

important achievements such as establishing an important forum of creation for nearly eighty artists of different nationalities, and pioneer in Spain of the use of nature as space for artistic intervention.

ANTECEDENTES Y CONEXIONES INTERNACIONALES DEL SYMPOSIUM DE ECHO

Han transcurrido veinticinco años desde que se reunieran por primera vez en el hermoso paisaje pirenaico del Valle de Echo (Huesca), los cinco escultores que iniciaron con entusiasmo la fascinante aventura artística colectiva del primer Symposium Internacional de Escultura celebrado en España. Resulta paradójico que después de todo este tiempo una experiencia artística tan rica y sugerente y de tan larga permanencia e implicación en la sociedad, siga manteniéndose casi inédita y a punto de caer en un olvido que en absoluto merece; condenada al ostracismo por parte de la crítica de arte, que siempre la ha contemplado como una experiencia extraña y con fuertes contradicciones, e incomprendida y poco valorada por el público, nunca ha sido sometida, en realidad, a un mínimo análisis que sirva para situarla en sus parámetros reales y permita descifrar las claves de su personalidad.

Intentar comprender el espíritu de este symposium desgraciadamente malogrado es, sobre todo, un acto de justicia, aún en mayor medida si se tiene en cuenta que un balance de diez convocatorias consecutivas entre 1975 y 1984, en las que llegaron a participar más de ochenta artistas de múltiples nacionalidades ¹, dio como resultado la constitución de un fondo cercano a las cien obras de arte que actualmente son patrimonio del pueblo de Echo, cuya municipalidad se limita a mantenerlas en un mortecino museo infrutilizado desde hace años.

La precaria situación descrita no es exclusiva de este symposium en particular sino que ha sido sufrida de forma sistemática por el conjunto de lo que

¹ Los symposia se han llegado a definir como: «una universidad internacional dónde cada participante es a la vez maestro y alumno». El symposium de Echo, que pretendía un enriquecimiento de los artistas a todos los niveles, favoreció la coexistencia de participantes de diferentes generaciones y con carreras profesionales diversas, desde los que acababan prácticamente de empezar hasta los que llevaban muchos años de evolución artística. En cuanto a su procedencia, también se buscó la internacionalidad: 29 artistas son de origen español (casi un 30 % del total) de los cuales hubo una proporción bastante importante de artistas aragoneses (un total de 20 que suman casi un 25% del total), 21 de origen francés (26%), 15 de otros países europeos (19%), 8 asiáticos (10%), 6 americanos (7%) y 1 africano.

se ha dado en llamar «movimiento de los Symposia Internacionales de Escultura», un fenómeno iniciado en 1959, cuando el escultor austriaco Karl Prantl llevó a la práctica el utópico proyecto de reunir a un grupo internacional de escultores en una cantera abandonada de St. Margarethen —Burgenland austriaco—, una comunidad de artistas dispuesta a trabajar al aire libre codo con codo con el fin de intercambiar propuestas específicas, solventar en común determinados problemas propios del oficio de escultor y, en general, mejorar las relaciones entre los escultores, la escultura y el público.

Aunque es realmente difícil trazar una definición exacta de lo que puede entenderse por «symposium de escultura» o «de escultores», dada la gran variedad de formas que éstos pueden adoptar, podría ser válida la siguiente: una reunión, en un lugar dado, de artistas provenientes de países y horizontes estéticos muy diferentes que, previamente seleccionados, son invitados para crear una obra monumental libremente concebida, escultores —en número variable aproximado de 5 a 15— que trabajan normalmente agrupados en un mismo lugar, al aire libre y en público, por un período fijo de tiempo —generalmente de uno a tres meses—. La obra suele quedar posteriormente instalada «in situ», terminando por constituir un museo de escultura al aire libre que enriquece e incrementa el patrimonio artístico de la comunidad acogedora ².

Para comprender el espíritu idealista que caracteriza a este tipo de manifestaciones artísticas entre las cuales podemos encuadrar al Symposium de Echo, hemos de remontarnos varias décadas atrás y explicar los antecedentes del proyecto que Karl Prantl llevó a cabo en St. Margarethen. La idea de este austriaco hunde sus raíces en la tradición gremial europea y en ciertos proyectos artísticos de carácter visionario que nunca habían sido llevados a la práctica; tras las convulsiones de la Segunda Guerra Mundial, muchos artistas europeos llegaron a la convicción de que era necesario un renacimiento artístico que se inspirara en la propia vida y en las temáticas colectivas y universales. El mismo Karl Prantl ha señalado al respecto: «Todos los escultores estábamos entonces en una situación de necesidad... una necesidad que era de índole espiritual y material y teníamos la opinión de que el hombre tenía que volver a orientarse hacia lo humano» ³. Estas reivindicaciones se habían puesto de manifiesto en el «Congreso de los Pueblos por la Paz» celebrado en Viena en 1952, por

² Puede verse un resumen de los objetivos de este movimiento internacional de gran alcance en el artículo del autor «El Symposium Internacional de Escultura y Arte del Valle de Echo (Huesca). Una experiencia artística incomprendida», *ROLDE. Revista de Cultura Aragonesa*, Número 88-89, abril-septiembre de 1999, págs. 46-63.

³ Catálogo de la exposición «Karl Prantl. Piedras. 1964-1976», St. Gallen, 1976, págs. 31 y ss.

Robert Roussil —introdutor del fenómeno en la provincia canadiense de Québec—, artista que hizo una llamada a sus colegas europeos para que fueran organizados encuentros internacionales de escultores. El modelo concreto de symposium aplicado por Prantl en 1959 parece basarse, a su vez, en el concebido por otro escultor austriaco, Anton Hanak, que ya en 1930 vio la posibilidad de reunir a numerosos escultores y, en canteras fuera de la ciudad, proporcionarles piedras para «trabajar y golpear como los viejos picapedreros o canteros». El *Symposium Europaischer Bildhauer* organizado por Prantl en las viejas canteras romanas de St. Margarethen tuvo un éxito arrollador y su modelo se extendió rápida e imparablemente por todo el mundo en un proceso que, con altibajos, llega hasta la actualidad. En el transcurso de sus cuarenta años de existencia la evolución del movimiento symposia ha pasado por dos etapas señaladas: una primera fase que está íntimamente ligada a lo que podríamos llamar «primera generación de St. Margarethen», caracterizada por el planteamiento de unos objetivos mucho más utópicos, idealistas y combativos, a la que ha seguido un período en que los symposia de escultura han ampliado sus intereses y diversificado notablemente sus formas de manera mucho más práctica y realista, adaptándose a la vertiginosa transformación que ha sufrido la escultura y el Arte de fin de siglo en general.

El movimiento de los «symposia internacionales de escultura» es apenas conocido en España; en nuestro país, a diferencia de la mayoría de nuestro entorno ⁴, no ha encontrado prácticamente ningún eco y dentro del espíritu de St. Margarethen únicamente se ha organizado el que ahora tratamos.

Es interesante preguntarse por qué ha sido tan poco considerado por el público y tratado de forma tan escasa por los especialistas este prolífico fenómeno ⁵ de repercusión mundial que ha escrito una página destacada

⁴ Especialmente en Centroeuropa, en Austria y Alemania, y también en Italia, Irlanda, Países Nórdicos, etc, así como en varios países del Este de Europa, Yugoslavia, Hungría, etc y en Extremo Oriente, en Japón y China, ha tenido una gran repercusión y una larga tradición. Para comprender la extraordinaria fecundidad del fenómeno puede ponerse como ejemplo el caso de la provincia de Québec (Canadá), en la que, desde 1964 hasta 1997 se han celebrado treinta y tres symposia de escultura, organizados tanto por organismos culturales y municipales como por empresas y universidades, en tres categorías, internacionales, regionales y provinciales, siendo trece los internacionales.

⁵ Su enorme proliferación ha llegado a motivar incluso varios intentos de regulación legal y deontológica a escala internacional que siempre han acabado fracasando. En junio de 1965 hubo un encuentro de representantes de una docena de países en la Abadía de Royaumont, al norte de París, con el fin de reconducir y fortalecer un organismo ya existente desde 1964 llamado Federación Internacional de los Symposia de Escultores (FISS). Pero en esa misma reunión se llegó a la conclusión de que era imposible crear una especie de policía internacional que hiciera respetar a través del mundo los reglamentos y las recomendaciones del FISS. Este organismo no

en la Historia del Arte contemporáneo. Resulta sumamente paradójico, ya que uno de los propósitos básicos de cualquier symposium es estimular el debate entre Arte y sociedad: sacando el Arte a la calle se pretende desmitificarlo y facilitar su comprensión a un público acostumbrado a participar sólo en sus productos y no en su proceso de creación. Como explica gráficamente Rino Giovannini, impulsor del conocido Symposium de Carrara (Italia) en los años setenta: «Cuando la gente puede ver completo el proceso de tallado de la piedra hasta que esta llega a ser un monumento, la escultura entra en el conocimiento colectivo. La gente comienza a comprender, a veces por primera vez, qué es la escultura»⁶. Con toda probabilidad la respuesta a esta cuestión radica en que los symposia de escultura, a escala global, se han mantenido siempre en el terreno de la marginalidad: constituyen una iniciativa sin precedentes a instancias de los propios artistas para favorecer un tipo de creación artística libre de las ataduras de lo comercial y han posibilitado que muchos escultores hayan podido dar una salida libre y digna a un trabajo que resulta muy costoso en sus materiales y que presenta unas grandes dificultades técnicas, minusvaloradas a la postre por el público, sobre todo cuando se trata de talla en piedra con métodos tradicionales (Fig. 1).

La novedad de la idea desarrollada por Prantl y por todos los que han adoptado su modelo posteriormente es que emana de los propios escultores y no de autoridades oficiales o empresas con intereses comerciales, de los propios profesionales interesados en aportar soluciones a la problemática específica de su profesión. En definitiva, las revolucionarias ideas de Prantl establecieron novedosos objetivos y originales maneras de llevarlos a cabo a través de unos nuevos cauces no habituales y, sobre todo, no controlados por los circuitos tradicionales del Arte o por los estamentos políticos.

La consecuencia de mantenerse durante tanto tiempo en este status marginal es que, hasta hace muy poco tiempo, para el seguimiento global del movimiento sólo ha existido una bibliografía heterogénea, multilingüe y dispersa en forma de catálogos, en las pocas ocasiones en que éstos se han editado; muy recientemente parece observarse un giro al contrario, un incipiente interés por considerarlo retrospectivamente y

pudo cumplir con su misión y el encuentro no volvió a tener lugar, dejando el movimiento a su libre albedrío. Más recientemente ha existido una asociación llamada «*Association Internationale pour les Symposiums de Sculpture*» (AISS), uno de cuyos presidentes ha sido el escultor rumano Leonard Rachita, participante en la última convocatoria del Symposium de Echo en 1984 y que realizó una interesante obra conservada actualmente en su museo al aire libre.

⁶ BARAB, Neal. «Stone Sculpture Symposia», *Sculpture Magazine*, Vol 17, n.º 4, abril de 1998.

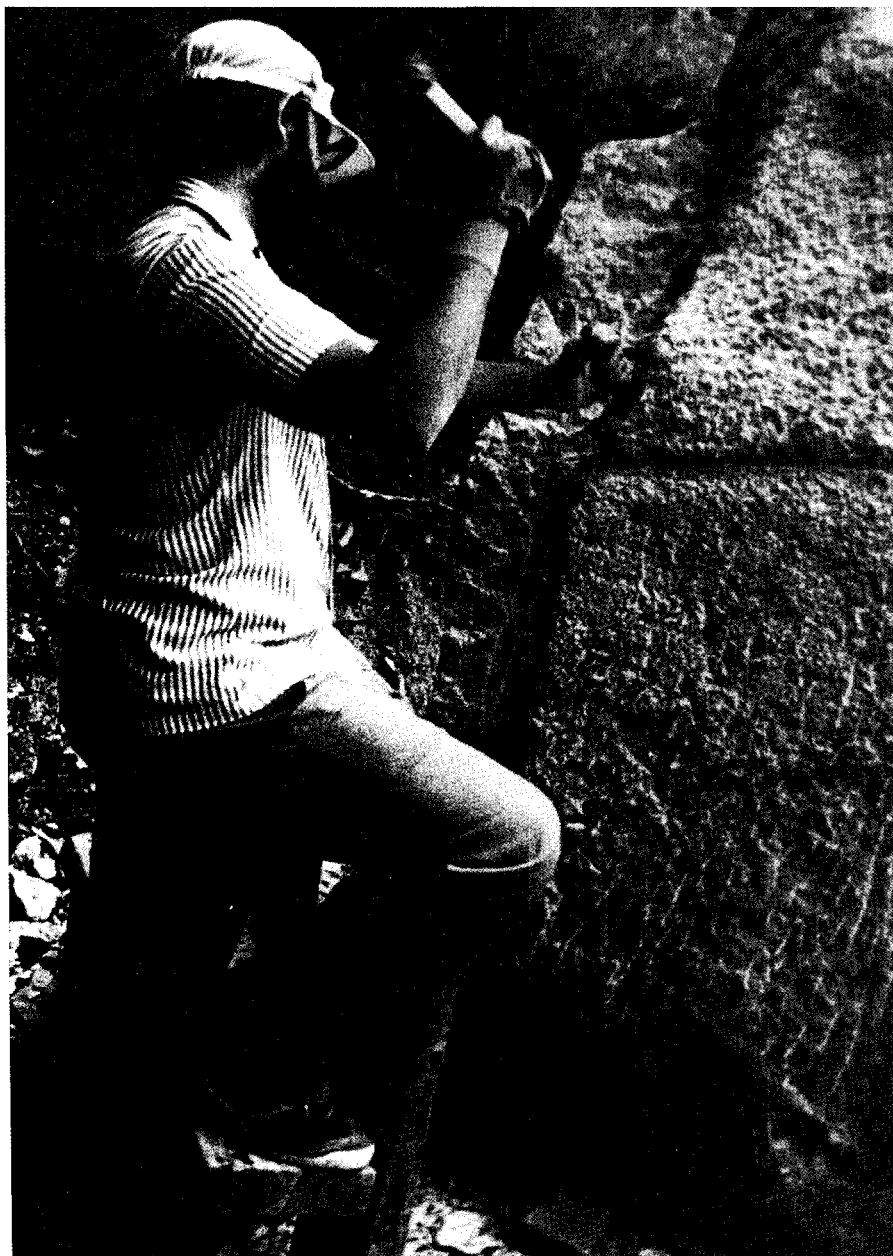


Fig. 1. El artista aragonés Francisco Rallo Gómez trabajando la piedra con puntero y maza. Año 1978.

valorarlo de forma más objetiva, como demuestra la aparición de una serie de publicaciones que tratan el fenómeno a escala nacional ⁷.

El escultor jacetano Pedro Tramullas que participó en la convocatoria de 1967 del symposium madre de St. Margarethen, adoptó sin reservas y aún amplió los objetivos más utópicos que pudieran emanar de esta experiencia al importar posteriormente la idea a nuestro país y desarrollarla en el remoto valle pirenaico de Echo.

Situado en el sector occidental de los Pirineos oscenses, este valle ha basado secularmente su economía en las actividades agro-ganaderas de tipo tradicional y en la explotación forestal de sus frondosos bosques atlánticos, actividades que han marcado profundamente su fisiografía, su cultura y sus modos de vida. A partir de los años setenta, el modelo de economía autárquica típicamente pirenaico propio del Valle entró en profunda crisis y los chesos ⁸ se vieron obligados a ocuparse de forma complementaria en el sector terciario para salir adelante, atendiendo a una demanda turística creciente de origen urbano y de carácter estacional ⁹. Este valle altoapirenaico posee una serie de recursos turísticos, deportivo-recreativos y culturales realmente notable: la presencia de paisajes montañosos de singular belleza con ecosistemas poco degradados, un valor hoy en clara alza en nuestra industrializada y contaminada Europa, junto a monumentos clave del medievo español, como San Pedro de Siresa, lo han convertido en un lugar muy atractivo para visitantes de muy variada tipología. A este importante patrimonio se añade la pervivencia en sus núcleos rurales de soberbios ejemplos de arquitectura popular, fuertemente influenciada por su proximidad al área climática

⁷ Además de las múltiples referencias que aparecen en numerosos catálogos monográficos dispersos y difíciles de localizar, puede señalarse como única visión general del fenómeno a nivel mundial, lamentablemente sólo disponible en alemán, la que proporcionan HARTMANN, Wolfgang y POKORNY, Werner. *Das Bildhauersymposium, Entstehung und Entwicklung einer neuen Form kollektiver und künstlerischer Arbeit*, Stuttgart, Verlag Gerd Hatje, 1988. Por sus interesantes referencias de carácter general, es también digna de mención la siguiente monografía: BOCCONPERROUD, Ivan y SAVINE, Marie, *Un musée sans murs. Le premier symposium français de sculpture. Grenoble, été 1967*, Grenoble, Musée Dauphinois, Magasin/ Centre National d'Art Contemporain, 1998. Otras referencias pueden encontrarse en: V.V.A.A. *Symposiums de sculpture au Québec*, Montréal (Canada), Centre de Diffusion 3 D, 1997. V.V.A.A., Interesantes datos sobre diversos symposia de escultura en el mundo: V.V.A.A. *International Conference on Sculpture Conference Report*, Trinity College Dublin (Irlanda), Sculptors Society of Ireland, 29-31 de agosto de 1988.

⁸ Así se denomina a los habitantes del Valle de Echo, que aún conservan vivo en la comunicación diaria de sus gentes e incluso se cultiva literariamente «lo cheso», un dialecto del aragonés muy bien conservado.

⁹ Sobre los cambios socioeconómicos de la comarca de la Jacetania que la abocan a una forzosa vocación turística, véase: LOSCERTALES PALOMAR, Blanca. *Jacetania. De espacio agrario a espacio turístico*, Zaragoza, Prames SA, 1993.

y cultural vasco-navarra; el visitante puede admirar hoy todavía en Echo muchos edificios de piedra de volúmenes rotundos culminados por enormes chimeneas troncocónicas y tejados de fuerte inclinación como defensa ante las intensas nevadas propias de la zona; sus fachadas ostentan grandes portones en forma de arcos de medio punto o apuntados, a menudo enriquecidos con ventanas geminas, escudos nobiliarios y otros detalles procedentes de los estilos cultos originarios del Gótico y Renacimiento ¹⁰ que nos evocan el importante y noble pasado de esta cuna histórica del reino de Aragón. (Fig. 2)



Fig. 2. Vista de la villa de Echo.

Las razones de que en 1975 el Alcalde de Echo aceptara con entusiasmo la propuesta del escultor jacetano Pedro Tramullas para organizar el primer Symposium de Escultores español, hay que buscarlas indudablemente en sus claras posibilidades de promoción turística y no en su interés artístico. Fue publicado entonces como noticia curiosa en la prensa nacional, y también se hicieron eco del suceso diversos periódicos de

¹⁰ Véase RÁBANOS FACI, Carmen y Colaboradores. *La casa rural en el Pirineo Aragonés*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Diputación de Huesca, 2.^a edic., 1993, págs. 105 y ss.

otros países, que este pequeño y remoto pueblo español de apenas 1.000 habitantes hubiera decidido acoger a aquellos escultores de procedencias variadas que debían convivir entre los paisanos y tallar sus esculturas a la vista de todos; se trataba de una experiencia inédita y en muchos aspectos revolucionaria en aquella España de mediados de los años setenta que, por razones fundamentalmente políticas, se mantenía aislada del panorama artístico internacional y presentaba un notable retraso con respecto a muchas de sus dinámicas propuestas, entre las cuales había alcanzado ya en esta época una gran expansión por todo el mundo el fenómeno de los «Symposia Internacionales de Escultura».

Aunque en 1975 este movimiento contaba con una evolución de más de quince años ¹¹, hay que subrayar que el primer proyecto de Symposium concebido por Pedro Tramullas es muy anterior ya que data de ocho años antes, un momento en que los symposia de escultores estaban en pleno apogeo a escala mundial. Inmediatamente después de su participación en el Symposium de Escultores Europeos de St. Margarethen (Austria) en 1967, Tramullas presentó un proyecto definido al Alcalde de la ciudad altoaragonesa de Jaca (Huesca), que no lo entendió y acabó por rechazarlo, probablemente porque, aunque tenía muchas posibilidades de promoción turística para la ciudad, presentaba ciertos aspectos poco acordes con los estrechos márgenes de lo entonces considerado «políticamente correcto».

En aquel primer proyecto de Symposium no se aplicaría la idea de relacionar tan estrechamente arte y naturaleza tal como veremos a partir de 1975 en Echo, lugar que ofrece unas condiciones naturales excepcionales para ello; probablemente hubiera seguido el criterio de integrar la escultura en un espacio urbano o mixto urbano-natural, que es el que la ciudad de Jaca hubiera podido proporcionar.

Las circunstancias del momento determinaron que aquel proyecto innovador y profundamente socializador no pudiera ser mínimamente comprendido hasta que el panorama sociopolítico español comenzó a entrar en un proceso de normalización con respecto a los países de nuestro entorno. España, que iba a comenzar tras la muerte de Franco un largo y difícil proceso de Transición democrática, asistía a mediados

¹¹ Véase: X.A., «En el Valle de Hecho. Un Symposium de escultura al aire libre», *Aragón Expres*, 19 de agosto de 1975. En este breve artículo puede verse cómo Pedro Tramullas era consciente del importante papel que el Symposium podía cumplir como elemento de conexión con el panorama escultórico internacional, cuando declara: «queremos colocar a España dentro del circuito europeo de escultura al aire libre».

de los setenta, con notable retraso, a una progresiva apertura del arte de vanguardia a la sociedad que en palabras de Calvo Serraller tuvo «en nuestro caso particular una verdadera significación social en la misma línea de modernización cosmopolita que afectaba a todos los órdenes de la vida nacional durante los últimos coletazos del franquismo: la escultura, como tantas otras cosas, sale de los ámbitos privados y toma la calle, adquiriendo una presencia enfáticamente pública»¹². Estos mismos cambios socioculturales determinaron también que la organización de la cultura, hasta entonces en manos de anquilosadas estructuras funcionariales, dejara de ser una actividad aislada de la vida misma: la calle, marcada profundamente por las expectativas de la sociedad hacia un cambio de rumbo político y social, comenzó a convertirse en un hervidero de actividades culturales colectivas y participativas, organizadas desde ella misma, hasta el punto de que se habla de una auténtica «organización cultural fuera de los canales oficiales».¹³

De todos los datos anteriores puede deducirse que el contexto favorable que se presentaba alrededor del año 1975 favoreció que el proyecto del Symposium de Echo pudiera surgir con espontaneidad, al ser mínimamente comprendido y aceptado en esta fecha. Pero de forma simultánea, 1975 fue una fecha de comienzo relativamente tardía en relación con el panorama artístico internacional de vanguardia, ya que éste estaba evolucionado rápida y decididamente hacia nuevas propuestas en las que la práctica de la talla en piedra con métodos totalmente tradicionales —que era la disciplina que básicamente proponía el symposium— iba a pasar a ser considerada como una técnica casi trasnochada.

Por otra parte, 1967 hubiera sido para Pedro Tramullas un momento ideal para haber puesto en marcha el symposium, ya que entonces poseía contactos interesantes dispuestos a colaborar y participar en el proyecto; algunos de ellos han sido después primeras figuras, como el escultor

¹² CALVO SERRALLER, Francisco. *Escultura Española Actual. Una generación para un fin de siglo*, Madrid, Fundación Lugar C, 1992, págs. 24. En este contexto de apertura a la sociedad del arte español que resalta Calvo Serraller, pueden encuadrarse determinadas experiencias artísticas de tipo colectivo que fueron notables en la época, como los Encuentros de Pamplona, organizados en 1972 por el músico Luis de Pablo y el artista plástico José Luis Alexanco; el Primer Concurso Internacional de Escultura Autopistas del Mediterráneo, celebrado en 1974; La Primera Exposición Internacional de Escultura en la Calle en Santa Cruz de Tenerife en 1973; o la muestra Esculturas al aire lliure que montó la Escuela Eina de Barcelona como colofón del curso académico 1974-75. También merece la pena ser recordada la inauguración parcial, y no exenta de fuertes polémicas, del Museo de Escultura Abstracta del Paseo de la Castellana en Madrid, en 1972.

¹³ Rico, Pablo J.: «Cambio político, sociedad y cultura en la década de los setenta. Los años que vivimos intensamente» en A.A.V.V., Catálogo de la Exposición «Vanguardia Aragonesa de la década de los setenta», Exposición Escuela de Artes de Zaragoza, 2-30 de diciembre de 1988.

Cárdenas y algunos de los artistas que habían participado junto a él en St. Margarethen, incluido el mismo Karl Prantl¹⁴ que hubieran contribuido a que la ciudad de Jaca contara en la actualidad con un fondo escultórico notable. Además, este primer symposium español hubiera sido coincidente en el tiempo con el primero celebrado en Francia en la ciudad de Grenoble que tuvo un gran éxito y repercusión internacionales¹⁵. Pero esta ocasión se perdió para siempre.

EL DESARROLLO PROBLEMÁTICO DE UNA UTOPIA ARTÍSTICA

El modelo de symposium inicialmente aplicado por Pedro Tramullas en Echo es una copia fiel del desarrollado por Prantl en St. Margarethen; durante su primera convocatoria de 1975 toma la forma de un clásico symposium de escultores limitándose a que varios artistas de diversas nacionalidades practicasen la talla en piedra al aire libre a la vista del público —los japoneses Tetsuo Harada y Toshitsugo Yamahata, los franceses Bernard Johner y Patrick Lesne y el propio Pedro Tramullas— (Fig. 3) Muchos aspectos desarrollados en St. Margarethen fueron sistemáticamente retomados en Echo, tanto en su programa como en sus infraestructuras: los planes de construir una casa para los artistas¹⁶, que por razones presupuestarias nunca se pudo realizar, la construcción de un horno para cocer cerámica que llevó a cabo el ceramista francés Barbier en 1978 (Fig. 4) o la propia disposición de las esculturas en el paisaje conformando una ruta de arte abstracto, son una fiel traslación de lo visto por Tramullas en St. Margarethen. Pero a este modelo se superpone todo un conjunto sumamente heterogéneo de elementos novedosos que le aportan una innegable originalidad; es lo que podríamos llamar el «modelo Tramullas» que está fuertemente mediatizado por la acusada personalidad y los gustos estéticos particulares de este emprendedor escultor y caracterizado por una gran versatilidad y resistencia ante las dificultades mediante el empleo de grandes dosis de imaginación.

¹⁴ Estas revelaciones las hizo Pedro Tramullas en el curso de una conversación con el autor el 7 de agosto de 1997.

¹⁵ Puede verse una interesante visión retrospectiva sobre este symposium en: BOCCON-PERROUD, Ivan y SAVINE, Marie, *Opus Cit.*

¹⁶ Fotografías y planos de esta casa que está diseñada especialmente por Prantl para servir a una comunidad de artistas pueden encontrarse en: MOLINARI, Tamara, «Nel Burguenland (Austria): cave, case, utopie, paesaggio», *Abitare*, n.º 301, Noviembre de 1991, págs. 154-236.

1^{ER} SYMPOSIUM INTERNACIONAL

de
ESCULTURA
EN EL VALLE DE

HECHO



BONNARD
HARADA
JOHNER
LESNE
MSIKA
TRAMULLAS
VERNIER
YAMAHATA

VERANO 1975

VILLA DE HECHO
(HUESCA)

20
de JULIO
en
ADELAF '6

Fig. 3. Cartel anunciador del 1.º Symposium. Año 1975 (los escultores Bonnard, Misika y Vernier, cuyo nombre aparece, no participaron)



Fig. 4. Joshy Stieber (Austria) pintando al aire libre su obra «Peña Forca», junto al horno de cocer cerámica construido por el ceramista francés Jacques Barbier. Año 1978.

A partir de su segunda celebración en 1976, el symposium de Echo comenzó a abrirse a nuevas propuestas, evolucionando hacia una experiencia artística pluridisciplinar, cuyo modelo más famoso entonces eran los Festivales de Spoleto en Italia: aunque la escultura siempre tuvo un gran peso específico, a partir de 1976 el proyecto fue incorporando diversas disciplinas artísticas —una nueva cada año, como norma— y a la pintura, inaugurada por el francés Archambault de Beaune, siguieron la cerámica, el cine (Fig. 5), la música, el teatro, las marionetas, etc., en un intento utópico de integración de todas las Artes.

La apertura del symposium desde la escultura a un amplio abanico de disciplinas artísticas y, en general, su eclecticismo a la hora de integrar en el proyecto propuestas heterogéneas, dotan al proyecto en su conjunto de una notable falta de coherencia que ha impedido tradicionalmente su comprensión: el symposium generó en su seno una serie de proyectos adyacentes de interés artístico, pero también se implicó profundamente en la sociedad que le había acogido mediante otros proyectos de dinamización socioeconómica; entre los artísticos puede destacarse un proyecto de tipo transnacional llamado «Ruta del Arte Abstracto», basado en una sucesión de esculturas que debía haber unido los valles de Echo en España y Aspe



Fig. 5. Escena del rodaje del film «Pleito a lo sol». En primer plano su director, Antonio Artero. Año 1979.

en Francia, siguiendo el mismo trazado de la antigua vía de comunicación romana que comunicaba a través del Summo Pyreneo, Caesaraugusta (Zaragoza) y el territorio galo, itinerario que ha venido siendo utilizado desde tiempos inmemoriales como demuestra la gran cantidad de estructuras megalíticas que hay en sus proximidades. Este proyecto que posee numerosos antecedentes ¹⁷ nunca cristalizó, pero marcó sensiblemente la

¹⁷ Este proyecto tiene claros precedentes que recuerda el propio Tramullas en Leonardo (TRAMULLAS, Pedro., «International symposium of culture at Hecho, Spain», *Leonardo*, vol. 11, 1978, págs. 308-309). Un punto de partida común a varios proyectos de tipo internacional de este tipo, como apunta Goeritz para el caso concreto de su «Ruta de la Amistad» de la Olimpiada de Mexico de 1966, (GOERITZ, Mathias, «The route of friendship: sculpture». *Leonardo*, Vol.3, 1970, pág. 407.) es el utópico proyecto que en 1936 concibió el artista constructivista alemán Otto Freundlich (Alemania, 1878-1943) consistente en la creación por artistas de la llamada «Vía de la Fraternidad Humana» compuesta de dos grandes carreteras que surcarían Europa: una partiría de Holanda y llegaría al Mediterráneo y la otra llamada «Vía de la Solidaridad Humana en Memoria de la Liberación», cruzaría Alemania y Polonia para llegar a Rusia. En el punto de convergencia de las dos rutas, se construiría «el faro de la Paz por las siete Artes». Freundlich había imaginado para su proyecto la creación de unas grandes estructuras concretas, «esculturas montañas». La similitud de este proyecto con el suyo más de 20 años después dejó perplejo a Goeritz cuando lo conoció el año 1969, es decir un año después

disposición de las esculturas y el trazado del museo al aire libre: lo que podemos contemplar hoy en Echo constituye el punto de partida de esta ruta frustrada (Fig. 6).

Otro proyecto artístico digno de mencionarse es el llamado «Grupo Siresa», grupo de carácter abierto al que podían adscribirse todos los artistas que lo desearan participantes o no en el Symposium y que organizó varias exposiciones colectivas en España y en Francia. En cuanto a las acciones de dinamización socioeconómica impulsadas por el symposium, pueden mencionarse sus intentos de relanzar algunas de sus artesanías tradicionales, como la tejería, y el proyecto de explotar unas canteras de piedra que después de crear muchas expectativas resultó

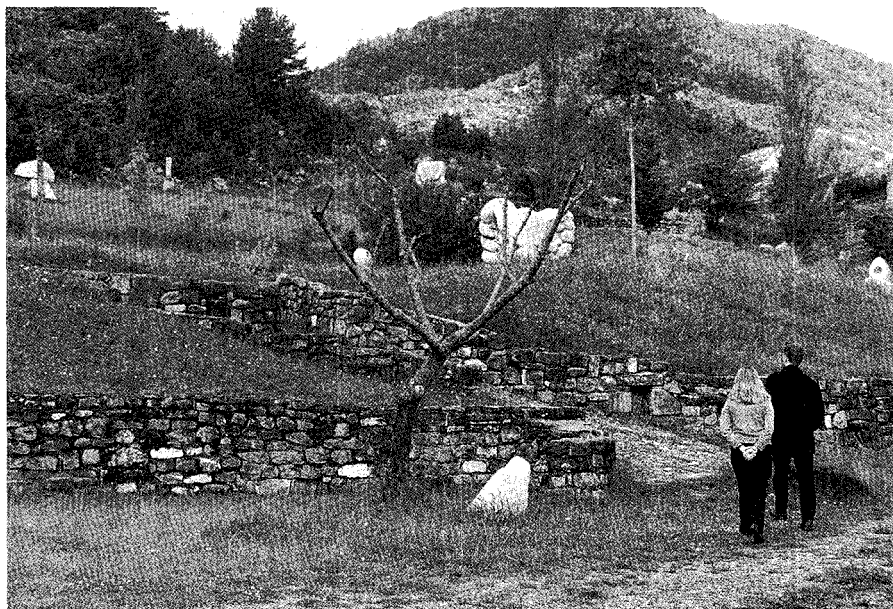


Fig. 6. Museo de escultura al aire libre de Echo. Inicio de la «Ruta del Arte Abstracto» en las praderas.

de su realización con motivo de los XIX Juegos Olímpicos de México de 1968 y supo además de la existencia de otros anteriores también muy similares como el proyectado por el diseñador belga Jacques Moeschal en 1960 y otro de Pierre Székely que había propuesto una «Vía de las Artes» en Europa en 1961 o 1962. «La Ruta del Arte Abstracto» concebida por Tramullas para unir Francia y España mediante la instalación de una serie de esculturas a lo largo de todo su recorrido, y algunos otros aspectos concretos del proyecto del Symposium de Echo, entrarían por lo tanto dentro de esta tradición inaugurada por el visionario Freundlich.

también fallido. Este despliegue exagerado del symposium en sectores diversos demuestra una gran falta de realismo ya que no contó nunca con medios financieros ni infraestructuras suficientes siquiera para atender sus necesidades más básicas, estando abocadas de antemano a la frustración la mayoría de las actividades complementarias que se propuso.

Por otra parte, los objetivos del symposium se plantearon en todo momento de forma intuitiva y nunca fueron expuestos con la debida claridad o redactados en forma de texto programático, por lo que difícilmente podían ser comunicados con eficacia a los estamentos implicados. Esta falta de definición la podemos constatar claramente en los sucesivos cambios que experimentó su denominación a lo largo del tiempo: en 1975 se llama «Symposium Internacional de Escultura», denominación que cambia a «Symposium Internacional de Escultura y Pintura» en 1976, «Symposium Internacional de Arte» en 1980 y 1981, y por último, «Symposium Internacional de Escultura y Arte» a partir de 1982.

Muchas veces fue necesaria la improvisación para salir al paso de las deficiencias provocadas por una organización limitada, que debía trabajar con discontinuidad, con una notoria carencia de medios financieros y con unas infraestructuras penosas, circunstancias que incidieron negativamente en su calidad. Un proyecto tan complejo nunca contó con un marco legal adecuado que permitiera la obtención de ingresos o subvenciones de entidades públicas o privadas con la suficiente transparencia, de lo que se derivaron multitud de problemas sumamente graves que pusieron varias veces al symposium al borde de la clausura.

De cualquier manera este symposium se articuló como un proceso flexible, vivo, abierto e interactivo que intentaba aplicar el principio de que los artistas no se limitaran a someterse a un esquema establecido a priori por alguien o algo ajeno a ellos, y que invitó a que fueran ellos mismos quiénes, en función de sus propias convicciones o intereses, a partir de unas mínimas reglas, modificaran esta estructura convirtiéndose en los auténticos protagonistas de todo el proceso. Esta forma «democrática» de desarrollarse constituyó también, paradójicamente, una fuente de graves discusiones y conflictos entre los propios participantes. Con relación a otros symposia semejantes, éste en particular enraíza fuertemente en las ideologías que emanan de mayo del 68¹⁸, y consecuentemente realizó

¹⁸ Tanto Pedro Tramullas como una parte significativa de los participantes en el symposium, habían desarrollado sus carreras en Francia y estudiado en la École Supérieure de Beux-Arts de París, en la que los sucesos de mayo tuvieron una honda repercusión.

notables esfuerzos por mantenerse como una experiencia artística colectiva que debía, al mismo tiempo, permitir un respeto máximo y una total libertad a la creación artística individual. Esta dicotomía da como resultado la existencia de propuestas artísticas sumamente variadas, desvinculadas en muchas ocasiones del «leit motiv» operante en el conjunto de la experiencia, básicamente establecido en la búsqueda de relaciones entre Arte y Naturaleza.

Pero debemos atribuir, sobre todo, a su personalidad fuertemente utópica el que la evolución de esta experiencia artística estuviera marcada por una casi permanente conflictividad, de forma que su existencia llegó a ser muy molesta para algunos sectores locales y regionales que intentaron por activa o por pasiva que se interrumpiera su celebración. En contra de estos intentos de manipulación reaccionó, por ejemplo, el escultor aragonés Pablo Serrano que defendió a ultranza el symposium, ya que suponía para él una valiosa apuesta a escala regional que podía hacer el milagro de que la escultura llegara a todos, y apoyó siempre, de forma incondicional, la labor desarrollada en el Symposium de Echo por su director Pedro Tramullas, con el que compartía una inquietud por la dimensión social de la escultura. Su intención fue haber participado junto al resto de los artistas convocados y en sus mismas condiciones, esto es, pasar el verano en Echo y a cambio de comida y alojamiento realizar su obra y cederla generosamente a la bella localidad pirenaica para disfrute de todos. Pero esta participación nunca se llevó a efecto ya que en 1978, cuando el escultor estaba a punto de ir a Echo para finalizar su obra «Cabeza de Joaquín Costa», su estancia se vio frustrada por el boicot que el ayuntamiento cheso planteó al symposium. Este momento de crisis coincidió con una etapa vital del escultor en la que sus sentimientos miraban más que nunca hacia Aragón y se interesaba especialmente por lo social, por lo compartido, por la cultura como pan del hombre y alimento para su libertad ¹⁹.

La propia elección de la sede del symposium en la pequeña y remota localidad de Echo debe contemplarse como la adopción de un ámbito eminentemente utópico para la creación artística, un marco caracterizado por parajes pastoriles y bucólicos capaces de estimular la inspiración necesaria a los artistas en su trabajo, además de servir de espacio idóneo para

¹⁹ Véase sobre estos extremos y en general sobre la actitud favorable del escultor para con el Symposium el artículo del autor: «El escultor Pablo Serrano y sus relaciones con el Symposium Internacional de Escultura y Arte del Valle de Echo (Huesca)». *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, Número LXXV-LXXVI, Zaragoza 1999, págs. 105-123.

la instalación de las obras creadas.²⁰ Como contrapartida, la elección de un lugar con estas características fue en sí misma una fuente de conflictos, ya que llevó aparejada irremediablemente una problemática que no hay que desperdiciar: el conservadurismo y tradicionalismo propios de las zonas de montaña, secularmente aisladas, no favorece en absoluto la integración de formas de vida alternativas a las propias²¹, ni de formas culturales extrañas, menos aún si se trata de algo tan crítico como es el lenguaje de la escultura contemporánea²².

Es importante hacer mención a que este symposium es pionero en España en cuanto al uso del espacio natural como lugar de intervención artística. El establecimiento de relaciones entre la escultura y su medio físico circundante, especialmente con la naturaleza, ha sido uno de los intereses más extendidos en los symposia de escultura, interés que se extiende también a los lugares de culto de la prehistoria, espacios «mágicos» que suelen estar definidos por piedras dispuestas en formas variables, y que han fascinado a muchos escultores desde los años cincuenta y más recientemente a muchos artistas del Land Art. Estos intereses son atendidos también en el proyecto general del Symposium de Echo, ya que el

²⁰ Para comprender lo que queremos decir, es muy ilustrativa la experiencia que aporta el artista japonés Yoshihi Iida que en 1961 participó en el Symposium de St. Margarethen especializado como sabemos en la talla tradicional en piedra y sólo tres meses después lo hizo en el Symposium de Escultura en Acero en Kapfenberg (Austria), también impulsado por Karl Prantl: «...me maravilló la diferencia esencial entre la escultura de acero en el ambiente de una fábrica y la escultura en piedra en el entorno primitivo de una cantera. La primera es urbana, dinámica, intensa, tecnológica, modernista y constructiva. En cambio, la segunda es pastoril, bucólica, filosófica, extensa, primitiva, arcáica y poética...» IIDA, Yoshuki: Wat it the «Sculptors» Symposium» en el Catálogo *International Sculptors Symposiums for EXPO'70 1969-70*, Tokio, The Japan Iron and Steel Federation, 1969.

²¹ La convivencia entre los artistas y una parte de los chesos debió de desarrollarse en el marco de la conflictividad. La desaprobación ante las formas de ser y de vivir poco convencionales de los artistas se trasluce en algunas de las noticias sobre el symposium publicadas entonces en los periódicos. A modo de ejemplo, véase esta descripción de los artistas como una comuna de hippies: «...Allí habían montado una especie de comuna, habilitando las aulas por medio de madera, a manera de compartimentos de vagón de ferrocarril, y allí convivían con los 200 habitantes de la localidad...» GOMBAU, P. «El symposium de Hecho y la contestación de Siresa», *Heraldo de Aragón*, 26 de agosto de 1976.

²² Una problemática similar refiere Maareta Jaukkuri analizando un proyecto realizado en el norte de Noruega en el año 1988 llamado «*Artscape Norland*» que de forma similar a Echo, situaba obras escultóricas contemporáneas en los bellos paisajes de la región. Esta investigadora subraya que «este tipo de obras se ha convertido en fuente constante —y se podría decir que garantizada— de problemas en todo el mundo», ya que «además de manifestar la alienación que el público en general siente cuando se enfrenta a obras de arte contemporáneo, estos conflictos también parecen trastocar la forma que tiene la gente de entender el papel y la función de un lugar en una determinada comunidad o cultura». JAUKKURI, Maareta, «*Artscape Norland*: Lugares de comunicación», en *El Paisaje. Huesca: Arte y Naturaleza*. Actas del II Curso, Huesca, 23-27 septiembre 1996., págs. 97-108.

Valle es extraordinariamente rico en este tipo de vestigios prehistóricos²³, cuyo estudio interesó desde el principio a Pedro Tramullas, llegando a incluir entre las disciplinas del Symposium de Echo a la arqueología: en 1980 participó el arqueólogo francés A. Marguet y en 1981 F. Suquet. La arqueología está implícita también en las propuestas temáticas que aportaron algunos de los escultores participantes, como el propio Tramullas, Cesare Riva o Sara Giménez (Fig. 7)

Sabemos con toda seguridad que Pedro Tramullas vio algunas obras creadas dentro de las incipientes tendencias centroeuropeas de Land Art que se desarrollaron en St. Margarethen²⁴. Pero el Symposium de Echo recogió, de entre todos los posibles, los aspectos más tradicionales que el «symposium madre» pudiera presentar: la parte más antigua del museo al aire libre participa de las características de un clásico parque o jardín en el que, aunque es evidente su vocación por integrarse en su entorno físico agro-pastoril, éste funciona en realidad como un simple decorado de fondo para las esculturas que se distribuyen de forma un tanto geométrica y se muestran ancladas en sus respectivas bases de hormigón, prueba inequívoca de su permanencia en una concepción tradicional de la escultura como pieza «expuesta».

La actitud mayoritaria de los escultores que trabajaron en los setenta es la de no traspasar ciertos límites en su relación con el entorno; todo lo más, pretenden integrar sus obras en la naturaleza de forma armónica, como muy bien expresa Pedro Tramullas: «...Lo importante es que —las obras— no llegan a esa sensación de ruptura con el medio circundante, sino que

²³ Desde la selva de Oza al Ibón de Estanés se habían descubierto en 1981 hasta 24 estructuras funerarias megalíticas, jalonando las pistas con dirección a los pastos de media altura — 1.100 a 1.700 mts—. Algunas de ellas fueron descubiertas por el propio Tramullas junto con un grupo de amigos entusiastas. A través de estos mismos lugares cargados de simbolismo cruzaría la «Ruta del Arte Abstracto» proyectada por el escultor.

²⁴ Tramullas pudo contemplar durante su participación en St. Margarethen la obra que Pranti realizó allí en 1966, la «Piedra para Josef Matthias Hauer» uno de su trabajos más importantes e interesantes. Esta obra su autor se acogió por primera vez a un recurso directamente topográfico con la elección del emplazamiento algo elevado en el terreno por encima de la cantera y el trabajo sobre la base rocosa, concebida como un fundamento otorgado por la naturaleza. Es la primera vez que se estableció una relación directa entre escultura y naturaleza en un symposium. Posteriormente, en 1970, esta relación escultura-naturaleza se llevó a cabo en Sankt Margarethen de forma muy explícita mediante una intervención a gran escala en el paisaje, en un proyecto de tipo comunitario que consistió en la excavación de un gran surco en la cantera. Con Makoto Fujiwara trabajaron cuatro escultores japoneses en un proyecto que llevó al symposium de forma natural a una consecuencia implícita en la idea original: los escultores ya no sólo vivían y trabajaban juntos cada uno por separado la obra que se había propuesto ejecutar, sino que por primera vez se trabajó en una obra comunitaria; así se ampliaba y se enriquecía el concepto de Arte como actividad en grupo tomando una dimensión muy diferente, tanto en contenido como en forma.

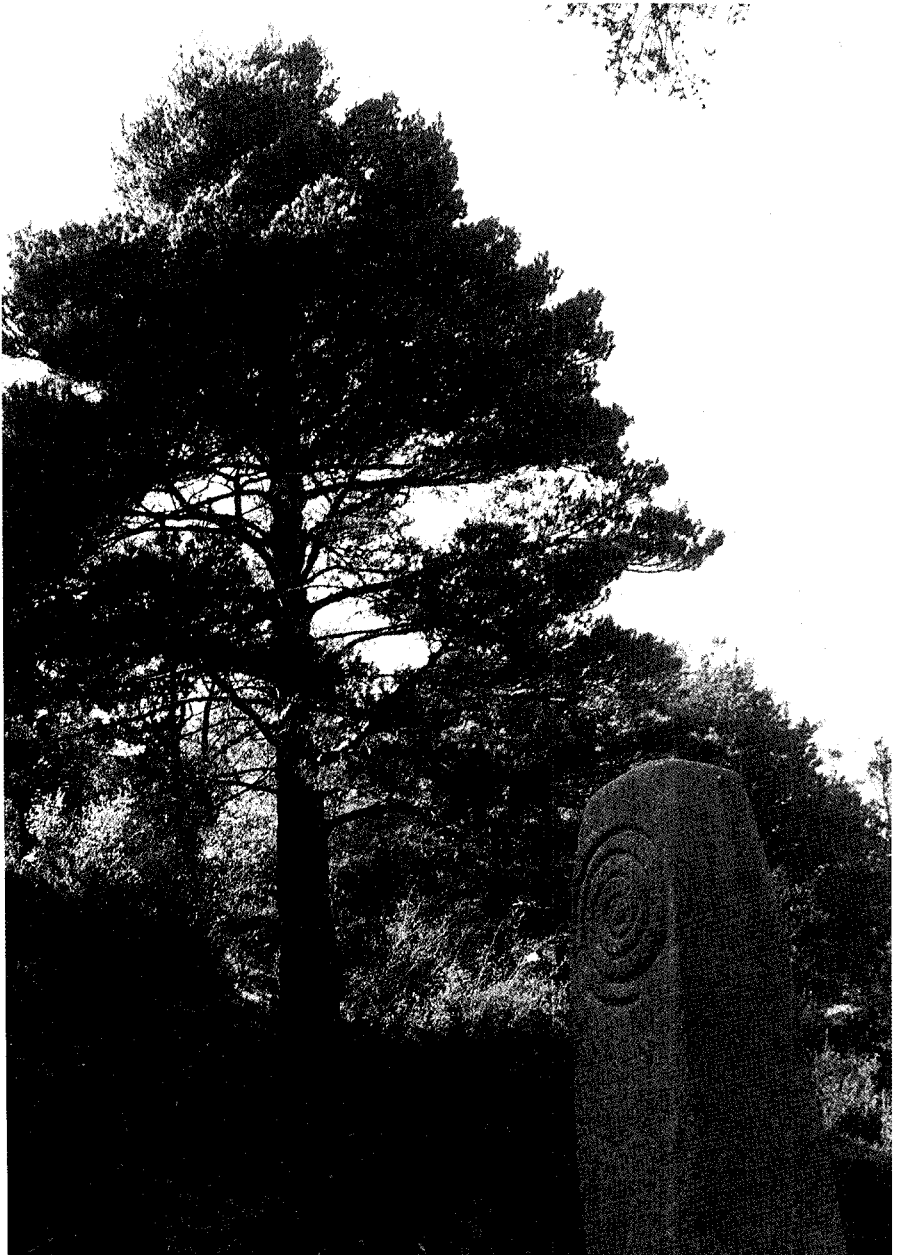


Fig. 7. Escultura de Sara Giménez (España). Año 1983. Talla tradicional en piedra monolítica. Caliza de Peñaforca.

parecen salir de ese entorno como proceso mágico...»²⁵. Para el acondicionamiento de las praderas de esta parte del museo fue necesario acometer una obra relativamente costosa²⁶, con un trabajo considerable en cuanto a movimientos de tierra y albañilería: se llevaron a cabo elevación de muros de piedra, bancos, escaleras, etc., con técnicas constructivas totalmente tradicionales (Fig. 8) y posteriormente trabajos de ajardinamiento con plantación de especies forestales pirenaicas. Estamos pues ante un espacio ajardinado²⁷ de uso público adaptado como museo escultórico al aire libre, que fue también concebido como ámbito para la acción artística y para la comunicación interactiva entre los artistas y el público, sirviendo



Fig. 8. Construcción de muros de mampuesto tradicional en colaboración con ICONA. Año 1977.

²⁵ FERRER GIMENO, Félix, «En el valle de Hecho, Primer Symposium Internacional de Escultura», Huesca, *Nueva España*, Número Extraordinario, 10 de agosto de 1975.

²⁶ Estas obra fueron realizadas en coordinación con el Instituto Nacional para la Conservación de la Naturaleza (ICONA), que colaboró en el proyecto del symposium aportando mano de obra de sus brigadas.

²⁷ No hay que olvidar que todo jardín se consagra necesariamente a una filosofía del goce y del deleite en lo sensible y que su idea esta íntimamente unida a la recreación de un mundo edénico, constituyendo, por definición, un lugar de meditación filosófica, un ámbito idóneo para la reflexión en torno a las relaciones entre Arte y Naturaleza. CERECEDA, Miguel, «Filosofía del jardín y Filosofía en el jardín», en V.V.A.A. *Actas. El Jardín como Arte. Arte y Naturaleza*. Huesca. 1997, pág. 45.

como escenario de muchas de las actividades desarrolladas en el marco del symposium: entre las esculturas tuvieron lugar conciertos de música (Fig. 9), representaciones de obras de teatro e incluso se llevó a cabo en el año 1982 una instalación artística a cargo de los aragoneses Ricardo Calero, Alberto Ibáñez y Alejandro Molina (Fig. 10); el montaje, realizado en tan sólo una semana, que ocupaba 350 metros cuadrados acogía en su interior una escultura de Molina de 50 metros cuadrados titulada «Juguete para el viento». Realizada con materiales perecederos, se decidió su quema posterior en coincidencia con las fiestas patronales de Echo, intentando poner de manifiesto el interés del symposium por establecer un franco diálogo con la sociedad. En este sentido también se organizaron otras diversas actividades como encuentros de artistas, ciclos de conferencias, talleres de cerámica para niños, etc., etc.

En el sector más moderno del museo al aire libre, que corresponde a los años ochenta, las esculturas remontan hacia lo alto del monte siguiendo el trazado de la «Ruta del Arte Abstracto» proyectada por Tramullas, integrándose en un espacio completamente natural que presenta una gran diversidad de ambientes, en parte cubierto por un espeso bosque de pino silvestre (Fig. 11) y en parte por una vegetación arbustiva

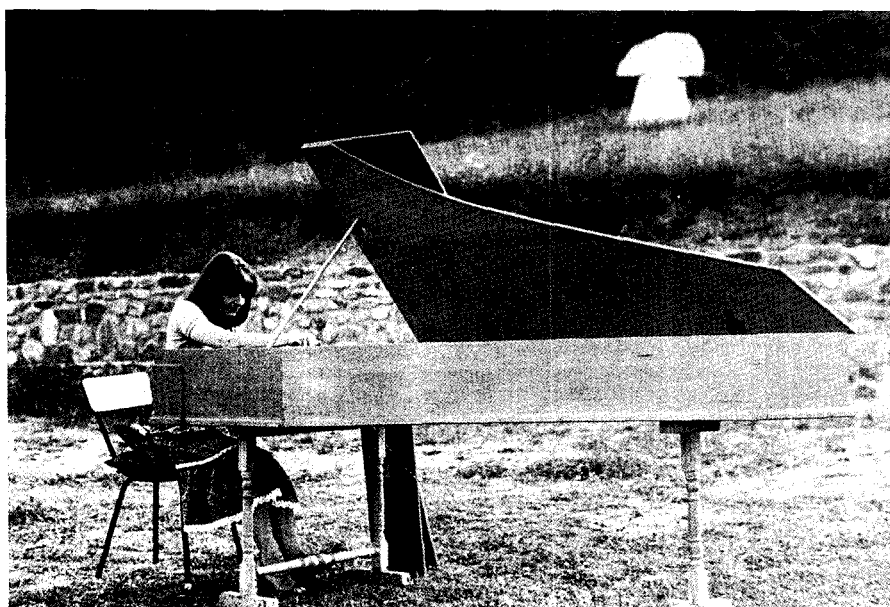


Fig. 9. Lidia Guerberof. Concierto de Clavecín en las praderas del museo al aire libre. Año 1978.

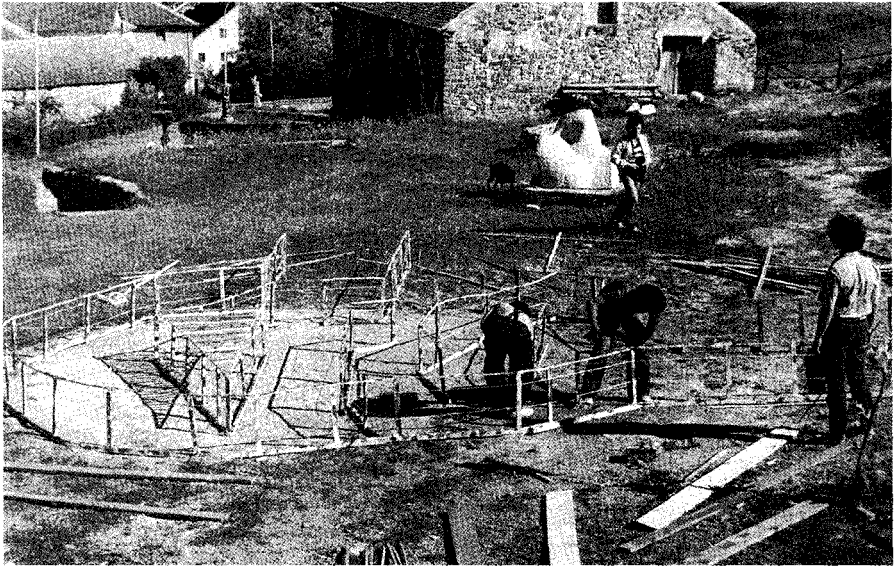


Fig. 10. Montaje del «happening» realizado por los artistas aragoneses Molina, Calero e Ibañez. Año 1982.



Fig. 11. Escultura de Adam Steiner (USA). Año 1984. Chapa de hierro pintada.

típica del piso de media montaña pirenaica con especies como el erizón y el boj (Fig. 12) y desde el que se dominan amplias panorámicas del Valle del Aragón Subordán y de las elevadas crestas pirenaicas. En este espacio se advierte un cambio notable en cuanto a los criterios de relación de los escultores con el medio natural, que se produce en términos de una mayor integración, en concordancia con las nuevas orientaciones que la escultura había tomado en esa década ²⁸.



Fig. 12. Escultura de Ko Yamane (Japón). Año 1982. Talla tradicional en piedra. Caliza de Peñafortca.

²⁸ Recordemos que en los años setenta se habían puesto las bases de un nuevo campo de relaciones para la escultura moderna que entró en un proceso de clara redefinición, en el que comenzó a jugar un protagonismo inédito el propio espacio, que deja de tener un papel fundamentalmente pasivo para erigirse en sí mismo en potente generador de obras artísticas; el espacio comenzó, no sólo a ser tomado en consideración como parte integrante de la obra, sino a ser tratado como el más vital de todos los elementos que la integran, existiendo entre muchos artistas un interés general por revitalizarlo, por poner en evidencia las condiciones de su configuración.

Por otra parte, todas aquellas obras no susceptibles de exponerse en el exterior como pinturas, pequeñas esculturas, etc, son conservadas en el museo Pallar d'Agustín (Fig. 13), una típica «borda» pirenaica que fue remodelada con una nueva funcionalidad museística. Su original fachada pintada por el francés Archambault de Beaune en 1976, supone una patente demostración de los esfuerzos del symposium por integrar el arte contemporáneo en la arquitectura popular del valle de Echo, integración que se establece también a nivel de «Arte Público» mediante algunas esculturas instaladas dentro de su característico núcleo urbano, obras del francés Baldelli, el costarricense Carlomagno Venegas y el alemán Appold.

Por último, es importante destacar otra de las razones que han contribuido a que este symposium sea una experiencia incomprendida y desgraciadamente malograda: los fondos conservados en el museo de Echo siempre se han valorado de forma inadecuada bajo criterios comerciales y museísticos convencionales: estas obras deberían ser siempre contextualizadas en los objetivos propuestos en una experiencia tipo «symposium», donde priman los valores experimentales y no los comerciales. Sólo teniendo en cuenta el marco concreto y las condiciones específicas en que



Fig. 13. Interior del Museo «Pallar d'Agustín».

se produjo su génesis, es posible valorar con rigor estas obras que presentan una gran variedad en cuanto a sus temáticas, técnicas, estilos y calidades. Presentarlas nuevamente al público bajo una perspectiva museística diferente que revele sus procesos de creación, podría dar unas nuevas posibilidades de relanzamiento a este importante recurso cultural desaprovechado hasta ahora sin ninguna razón.