

• **EDITORIAL • CIUDADES PARALELAS. EL NEGATIVO DE LA CIUDAD / PARALLEL CITIES. THE NEGATIVE OF THE CITY.** Francisco Montero-Fernández • **ARTÍCULOS • UTOPIA Y TRASLADO: ALPHAVILLE Y OTRAS CIUDADES EN LA CIENCIA FICCIÓN DE LA DÉCADA DE 1960 / UTOPIA AND RELOCATION: ALPHAVILLE AND OTHER CITIES IN THE SCIENCE FICTION OF THE 1960s.** Juan Antonio Cabezas-Garrido • **SENSING CITIES. ENTRE LOS LÍMITES DIFUSOS DEL ARTE Y LA ARQUITECTURA / SENSING CITIES. BETWEEN THE DIFFUSE LIMITS OF ART AND ARCHITECTURE.** Esther Díaz Caro • **NUEVA YORK, AL OTRO LADO DEL ESPEJO. EL CINE Y LA CIUDAD FUTURA COMO TEXTO / NEW YORK, THROUGH THE LOOKING-GLASS. CINEMA AND THE FUTURE CITY AS A TEXT.** Luis Miguel Lus Arana • **DERIVAS URBANAS Y CARTOGRAFÍAS LITERARIAS. RETRATOS PATRIMONIALES DEL PRESENTE / URBAN DÉRIVES AND LITERARY CARTOGRAPHIES: HERITAGE PORTRAITS OF THE PRESENT.** Joaquín Carlos Ortiz de Villajos Carrera • **PAMPLONA OTRA: EL ESCENARIO DE LOS ENCUENTROS 72 / A DIFFERENT PAMPLONA: THE VENUES OF THE ENCUENTROS 72 ART FESTIVAL.** Marta García Alonso • **LA CONSTRUCCIÓN DE UN BARRIO MODERNO VISTA DESDE SUS ESPACIOS LIBRES: HUERTA DEL REY (VALLADOLID) / THE BUILDING OF A MODERN DISTRICT SEEN FROM THE PERSPECTIVE OF ITS OPEN SPACES: HUERTA DEL REY (VALLADOLID).** Marina Jiménez; Miguel Fernández-Maroto • **UNA CIUDAD PARALELA DE LAS MUJERES: LA RED DE CLUBS Y ASOCIACIONES FEMENINOS EN LONDRES (1859-1914) / A PARALLEL CITY OF WOMEN: THE NETWORK OF FEMALE ASSOCIATIONS AND CLUBS IN LONDON (1859-1914).** Nuria Álvarez-Lombardero • **RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS • GILLES CLÉMENT: MANIFIESTO DEL TERCER PAISAJE.** Ínigo García-Odiaga • **MARTA LLORENTE DÍAZ: LA CIUDAD: HUELLAS EN EL ESPACIO HABITADO.** Félix de la Iglesia Salgado



CIUDADES PARALELAS
14

Proyecto, Progreso, Arquitectura. N.º 14, mayo 2016 (Año VII)

ciudades paralelas

Proyecto, Progreso, Arquitectura. N.º 14, mayo 2016 (Año VII)

DIRECCIÓN

Dr. Amadeo Ramos Carranza. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla.

SECRETARIA

Dr. Rosa María Añón Abajas. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla.

CONSEJO EDITORIAL

Dr. Rosa María Añón Abajas. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Dr. Miguel Ángel de la Cova Morillo–Velarde. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Juan José López de la Cruz. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Germán López Mena. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Dr. Francisco Javier Montero Fernández. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Guillermo Pavón Torrejón. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Dr. Alfonso del Pozo Barajas. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Dr. Amadeo Ramos Carranza. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

COMITÉ CIENTÍFICO

Dr. Gonzalo Díaz Recaséns. Catedrático Proyectos Arquitectónicos. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Dr. José Manuel López Peláez. Catedrático Proyectos Arquitectónicos. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad Politécnica de Madrid. España.

Dr. Víctor Pérez Escolano. Catedrático Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Dr. Jorge Torres Cueco. Catedrático Proyectos Arquitectónicos. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Valencia. España.

Dr. Armando Dal’Fabbro. Professore Associato. Dipartimento di progettazione architettonica, Facoltà di Architettura, Università Istituto Universitario di Architettura di Venezia. Italia.

Dr. Mario Coyula Cowley. Profesor de Mérito en la Facultad de Arquitectura, del Instituto Superior Politécnico José Antonio Echeverría. Cuba.

Dr. Anne–Marie Chatelêt. Professeur Titulaire. Histoire et Cultures Architecturales. École Nationale Supérieure d’Architecture de Versailles. Francia.

CONSEJO ASESOR

Dr. Alberto Altés Arlandis. UMA, Umeå School of Architecture. LANDLAB ARKITEKTUR AB, Sweden.

Dr. José Altés Bustelo. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Valladolid. España.

Dr. José de Coca Leicher. Escuela de Arquitectura y Geodesia. Universidad de Alcalá de Henares. España.

Dr. Jaume J. Ferrer Fores. Escola Técnica Superior d’Arquitectura de Barcelona. Universitat Politècnica de Catalunya. España.

Carlos Arturo Bell Lemus. Facultad de Arquitectura. Universidad del Atlántico. Colombia.

Carmen Peña de Urquía, architect en RSH–P. Londres. Reino Unido.
Dra. Marta Sequeira. CIAUD, Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa, Portugal.

ISSN–ed. impresa: 2171–6897

ISSN–ed. electrónica: 2173–1616

DOI: http://dx.doi.org/10.12795/ppa

DEPÓSITO LEGAL: SE–2773–2010

PERIODICIDAD DE LA REVISTA: MAYO Y NOVIEMBRE

IMPRIME: TECHNOGRAPHIC S.L.

Proyecto, Progreso, Arquitectura. N.º 14, mayo 2016 (Año VII)

ciudades paralelas

Proyecto, Progreso, Arquitectura. N.º 14, mayo 2016 (Año VII)

EDITA

Editorial Universidad de Sevilla.

LUGAR DE EDICIÓN

Sevilla.

MAQUETA DE LA PORTADA

Miguel Ángel de la Cova Morillo–Velarde.

DISEÑO GRÁFICO Y DE LA MAQUETACIÓN

Maripi Rodríguez.

COLABORACIÓN EN EL DISEÑO DE LA PORTADA Y MAQUETACIÓN

Álvaro Borrego Plata.

DIRECCIÓN CORRESPONDENCIA CIENTÍFICA

E.T.S. de Arquitectura. Avda Reina Mercedes, nº 2 41012–Sevilla.

Amadeo Ramos Carranza, Dpto. Proyectos Arquitectónicos.

e–mail: revistappa.direccion@gmail.com

EDICIÓN ON–LINE

Portal informático https://ojs.publius.us.es/ojs/index.php/ppa/index

Portalinformático G.I.HUM–632http://www.proyectoprogresoarquitectura.com

Portal informático Editorial Universidad de Sevilla

http://www.editorial.us.es/

Proyecto, Progreso, Arquitectura. N.º 14, mayo 2016 (Año VII)

© EDITORIAL UNIVERSIDAD DE SEVILLA.
Calle Porvenir, 27. 41013 SEVILLA. Tfs. 954487447 / 954487451
Fax 954487443. [eus4@us.es] [http://www.editorial.us.es]

© TEXTOS: SUS AUTORES.

© IMÁGENES: SUS AUTORES Y/O INSTITUCIONES.

Proyecto, Progreso, Arquitectura. N.º 14, mayo 2016 (Año VII)

SUSCRIPCIONES, ADQUISICIONES Y CANJE
revista PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA
Editorial Universidad de Sevilla.
Calle Porvenir, 27. 41013 SEVILLA. Tfs. 954487447 / 954487451
Fax 954487443

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de esta revista puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito de la Editorial Universidad de Sevilla.

Las opiniones y los criterios vertidos por los autores en los artículos firmados son responsabilidad exclusiva de los mismos.

Proyecto, Progreso, Arquitectura. N.º 14, mayo 2016 (Año VII)

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de esta revista puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito de la Editorial Universidad de Sevilla.

Proyecto, Progreso, Arquitectura. N.º 14, mayo 2016 (Año VII)

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de esta revista puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito de la Editorial Universidad de Sevilla.

Proyecto, Progreso, Arquitectura. N.º 14, mayo 2016 (Año VII)

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de esta revista puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito de la Editorial Universidad de Sevilla.

Proyecto, Progreso, Arquitectura. N.º 14, mayo 2016 (Año VII)

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de esta revista puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito de la Editorial Universidad de Sevilla.

INICIATIVA DEL GRUPO DE INVESTIGACION HUM–632
“PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA”
http://www.proyectoprogresoarquitectura.com

Proyecto, Progreso, Arquitectura. N.º 14, mayo 2016 (Año VII)

COLABORA EL DEPARTAMENTO DE PROYECTOS ARQUITECTÓNICOS DE LA ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA DE SEVILLA
http://www.departamento.us.es/dpaetsas

Proyecto, Progreso, Arquitectura. N.º 14, mayo 2016 (Año VII)

ciudades paralelas

Proyecto, Progreso, Arquitectura. N.º 14, mayo 2016 (Año VII)

DIRECCIÓN

Dr. Amadeo Ramos Carranza. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla.

SECRETARIA

Dr. Rosa María Añón Abajas. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla.

CONSEJO EDITORIAL

Dr. Rosa María Añón Abajas. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Dr. Miguel Ángel de la Cova Morillo–Velarde. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Juan José López de la Cruz. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Germán López Mena. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Dr. Francisco Javier Montero Fernández. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Dr. Amadeo Ramos Carranza. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

CONSEJO ASESOR

Dr. Alberto Altés Arlandis. UMA, Umeå School of Architecture. LANDLAB ARKITEKTUR AB, Sweden.

Dr. José Altés Bustelo. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Valladolid. España.

Dr. José de Coca Leicher. Escuela de Arquitectura y Geodesia. Universidad de Alcalá de Henares. España.

Dr. Jaume J. Ferrer Fores. Escola Técnica Superior d’Arquitectura de Barcelona. Universitat Politècnica de Catalunya. España.

Carlos Arturo Bell Lemus. Facultad de Arquitectura. Universidad del Atlántico. Colombia.

Carmen Peña de Urquía, architect en RSH–P. Londres. Reino Unido.
Dra. Marta Sequeira. CIAUD, Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa, Portugal.

ISSN–ed. impresa: 2171–6897

ISSN–ed. electrónica: 2173–1616

DOI: http://dx.doi.org/10.12795/ppa

DEPÓSITO LEGAL: SE–2773–2010

PERIODICIDAD DE LA REVISTA: MAYO Y NOVIEMBRE

IMPRIME: TECHNOGRAPHIC S.L.

Proyecto, Progreso, Arquitectura. N.º 14, mayo 2016 (Año VII)

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de esta revista puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito de la Editorial Universidad de Sevilla.

Las opiniones y los criterios vertidos por los autores en los artículos firmados son responsabilidad exclusiva de los mismos.

Proyecto, Progreso, Arquitectura. N.º 14, mayo 2016 (Año VII)

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de esta revista puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito de la Editorial Universidad de Sevilla.

Proyecto, Progreso, Arquitectura. N.º 14, mayo 2016 (Año VII)

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de esta revista puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito de la Editorial Universidad de Sevilla.

INICIATIVA DEL GRUPO DE INVESTIGACION HUM–632
“PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA”
http://www.proyectoprogresoarquitectura.com

Proyecto, Progreso, Arquitectura. N.º 14, mayo 2016 (Año VII)

COLABORA EL DEPARTAMENTO DE PROYECTOS ARQUITECTÓNICOS DE LA ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA DE SEVILLA
http://www.departamento.us.es/dpaetsas

Proyecto, Progreso, Arquitectura. N.º 14, mayo 2016 (Año VII)

INSTRUCCIONES A AUTORES PARA LA REMISIÓN DE ARTÍCULOS
NORMAS DE PUBLICACIÓN
Instrucciones a autores: extensión máxima del artículo, condiciones de diseño –márgenes, encabezados, tipo de letra, cuerpo del texto y de las citas–, composición primera página, forma y dimensión del título y del autor, condiciones de la reseña biográfica, del resumen, de las palabras claves, de las citas, de las imágenes –numeración en texto, en pié de imágenes, calidad de la imagen y autoría o procedencia– y de la bibliografía en http://www.proyectoprogresoarquitectura.com

Proyecto, Progreso, Arquitectura. N.º 14, mayo 2016 (Año VII)

INSTRUCCIONES A AUTORES PARA LA REMISIÓN DE ARTÍCULOS
NORMAS DE PUBLICACIÓN
Instrucciones a autores: extensión máxima del artículo, condiciones de diseño –márgenes, encabezados, tipo de letra, cuerpo del texto y de las citas–, composición primera página, forma y dimensión del título y del autor, condiciones de la reseña biográfica, del resumen, de las palabras claves, de las citas, de las imágenes –numeración en texto, en pié de imágenes, calidad de la imagen y autoría o procedencia– y de la bibliografía en http://www.proyectoprogresoarquitectura.com

Proyecto, Progreso, Arquitectura. N.º 14, mayo 2016 (Año VII)

INSTRUCCIONES A AUTORES PARA LA REMISIÓN DE ARTÍCULOS
NORMAS DE PUBLICACIÓN
Instrucciones a autores: extensión máxima del artículo, condiciones de diseño –márgenes, encabezados, tipo de letra, cuerpo del texto y de las citas–, composición primera página, forma y dimensión del título y del autor, condiciones de la reseña biográfica, del resumen, de las palabras claves, de las citas, de las imágenes –numeración en texto, en pié de imágenes, calidad de la imagen y autoría o procedencia– y de la bibliografía en http://www.proyectoprogresoarquitectura.com

SERVICIOS DE INFORMACIÓN

CALIDAD EDITORIAL

La Editorial Universidad de Sevilla cumple los criterios establecidos por la Comisión Nacional Evaluadora de la Actividad Investigadora para que lo publicado por el mismo sea reconocido como “de impacto” (Ministerio de Ciencia e Innovación, Resolución 18939 de 11 de noviembre de 2008 de la Presidencia de la CNEAI, Apéndice I, BOE nº 282, de 22.11.08). La Editorial Universidad de Sevilla forma parte de la U.N.E. (Unión de Editoriales Universitarias Españolas) ajustándose al sistema de control de calidad que garantiza el prestigio e internacionalidad de sus publicaciones.

PUBLICATION QUALITY

The Editorial Universidad de Sevilla fulfils the criteria established by the National Commission for the Evaluation of Research Activity (CNEAI) so that its publications are recognised as “of impact” (Ministry of Science and Innovation, Resolution 18939 of 11 November 2008 on the Presidency of the CNEAI, Appendix I, BOE No 282, of 22.11.08).

The Editorial Universidad de Sevilla operates a quality control system which ensures the prestige and international nature of its publications, and is a member of the U.N.E. (Unión de Editoriales Universitarias Españolas–Union of Spanish University Publishers).

Los contenidos de la revista PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA aparece en:

bases de datos: indexación



SCOPUS

ISI WEB: Emerging Sources Citation Index (ESCI)

AVERY. Avery Index to Architectural Periodicals

EBSCO: Fuente Académica Premier

EBSCO: Art Source

DOAJ, Directory of Open Access Journals

REBID. Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico

ISOC (Producida por el CCHS del CSIC)

PROQUEST (Arts & Humanities, full text)

DIALNET

DRIJ. Directory of Research Journals Indexing

SJR (2014): 0.100, H index: 0

catalogaciones: criterios de calidad

RESH (Revistas Españolas de Ciencias Sociales y Humanidades).

Catálogos CNEAI (16 criterios de 19). ANECA (18 criterios de 21). LATINDEX (35 criterios sobre 36).

DICE (CCHS del CSIC, ANECA).

MIAR, Matriu d'Informació per a l'Avaluació de Revistes. IDCS 2016: 9,300. Campo ARQUITECTURA

CLASIFICACIÓN INTEGRADA DE REVISTAS CIENTÍFICAS (CIRC–CSIC): B

CARHUS 2014: B

ERIHPLUS

SCIRUS, for Scientific Information.

ULRICH'S WEB, Global Serials Directory.

ACTUALIDAD IBEROAMERICANA.

catálogos on–line bibliotecas notables de arquitectura:

CLIO. Catálogo on–line. Columbia University. New York

HOLLIS. Catálogo on–line. Harvard University. Cambridge. MA

SBD. Sistema Bibliotecario e Documentale. Instituto Universitario di Architettura di Venezia

OPAC. Servizi Bibliotecari di Ateneo. Biblioteca Centrale. Politecnico di Milano

COPAC. Catálogo colectivo (Reino Unido)

SUDOC. Catálogo colectivo (Francia)

ZBD. Catálogo colectivo (Alemania)

REBIUN. Catálogo colectivo (España)

OCLC. WorldCat (Mundial)

DECLARACIÓN ÉTICA SOBRE PUBLICACIÓN Y MALAS PRÁCTICAS

La revista PROYECTO, PROGRESO ARQUITECTURA (PPA) está comprometida con la comunidad académica en garantizar la ética y calidad de los artículos publicados. Nuestra revista tiene como referencia el Código de Conducta y Buenas Prácticas que, para editores de revistas científicas define el COMITÉ DE ÉTICA DE PUBLICACIONES (COPE).

Así nuestra revista garantiza la adecuada respuesta a las necesidades de los lectores y autores, asegurando la calidad de lo publicado, protegiendo y respetando el contenido de los artículos y la integridad de los mismo. El Consejo Editorial se compromete a publicar las correcciones, aclaraciones, retracciones y disculpas cuando sea preciso.

En cumplimiento de estas buenas prácticas, la revista PPA tiene publicado el sistema de arbitraje que sigue para la selección de artículos así como los criterios de evaluación que deben aplicar los evaluadores externos –anónimos y por pares, ajenos al Consejo Editorial–. La revista PPA mantiene actualizado estos criterios, basados exclusivamente en la relevancia científica del artículo, originalidad, claridad y pertinencia del trabajo presentado.

Nuestra revista garantiza en todo momento la condifencialidad del proceso de evaluación: el anonimato de los evaluadores y de los autores; el contenido evaluado; el informe razonado emitidos por los evaluadores y cualquier otra comunicación emitida por los consejos editorial, asesor y científico si así procediese.

Igualmente queda afectado de la máxima confidencialidad las posibles aclaraciones, reclamaciones o quejas que un autor desee remitir a los comités de la revista o a los evaluadores del artículo.

La revista PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA (PPA) declara su compromiso por el respecto e integridad de los trabajos ya publicados. Por esta razón, el plagio está estrictamente prohibido y los textos que se identifiquen como plagio o su contenido sea fraudulento, serán eliminados o no publicados de la revista PPA. La revista actuará en estos casos con la mayor celeridad posible. Al aceptar los términos y acuerdos expresados por nuestra revista, los autores han de garantizar que el artículo y los materiales asociados a él son originales o no infringen derechos de autor. También los autores tienen que justificar que, en caso de una autoría compartida, hubo un consenso pleno de todos los autores afectados y que no ha sido presentado ni publicado con anterioridad en otro medio de difusión.

ETHICS STATEMENT ON PUBLICATION AND BAD PRACTICES

PROYECTO, PROGRESO ARQUITECTURA (PPA) makes a commitment to the academic community by ensuring the ethics and quality of its published articles. As a benchmark, our journal uses the Code of Conduct and Good Practices which, for scientific journals, is defined for editors by the PUBLICATION ETHICS COMMITTEE (COPE).

Our journal thereby guarantees an appropriate response to the needs of readers and authors, ensuring the quality of the published work, protecting and respecting the content and integrity of the articles. The Editorial Board will publish corrections, clarifications, retractions and apologies when necessary.

In compliance with these best practices, PPA has published the arbitration system that is followed for the selection of articles as well as the evaluation criteria to be applied by the anonymous, external peer–reviewers. PPA keeps these criteria current, based solely on the scientific importance, the originality, clarity and relevance of the presented article.

Our journal guarantees the confidentiality of the evaluation process at all times: the anonymity of the reviewers and authors; the reviewed content; the reasoned report issued by the reviewers and any other communication issued by the editorial, advisory and scientific boards as required.

Equally, the strictest confidentiality applies to possible clarifications, claims or complaints that an author may wish to refer to the journal's committees or the article reviewers.

PROYECTO, PROGRESO ARQUITECTURA (PPA) declares its commitment to the respect and integrity of work already published. For this reason, plagiarism is strictly prohibited and texts that are identified as being plagiarized, or having fraudulent content, will be eliminated or not published in PPA. The journal will act as quickly as possible in such cases. In accepting the terms and conditions expressed by our journal, authors must guarantee that the article and the materials associated with it are original and do not infringe copyright. The authors will also have to warrant that, in the case of joint authorship, there has been full consensus of all authors concerned and that the article has not been submitted to, or previously published in, any other media.

ciudades paralelas

índice

editorial

CIUDADES PARALELAS. EL NEGATIVO DE LA CIUDAD / PARALLEL CITIES. THE NEGATIVE OF THE CITY
Francisco Montero-Fernández – (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2016.i14.10>)

12

artículos

UTOPIA Y TRASLADO: ALPHAVILLE Y OTRAS CIUDADES EN LA CIENCIA FICCIÓN DE LA DÉCADA DE 1960 / UTOPIA AND RELOCATION: ALPHAVILLE AND OTHER CITIES IN THE SCIENCE FICTION OF THE 1960s

Juan Antonio Cabezas-Garrido – (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2016.i14.01>)

16

SENSING CITIES. ENTRE LOS LÍMITES DIFUSOS DEL ARTE Y LA ARQUITECTURA / SENSING CITIES. BETWEEN THE DIFFUSE LIMITS OF ART AND ARCHITECTURE

Esther Díaz Caro – (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2016.i14.02>)

28

NUEVA YORK, AL OTRO LADO DEL ESPEJO. EL CINE Y LA CIUDAD FUTURA COMO TEXTO / NEW YORK, THROUGH THE LOOKING-GLASS. CINEMA AND THE FUTURE CITY AS A TEXT

Luis Miguel Lus Arana – (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2016.i14.03>)

40

DERIVAS URBANAS Y CARTOGRAFÍAS LITERARIAS. RETRATOS PATRIMONIALES DEL PRESENTE / URBAN DÉRIVES AND LITERARY CARTOGRAPHIES: HERITAGE PORTRAITS OF THE PRESENT

Joaquín Carlos Ortiz de Villajos Carrera – (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2016.i14.04>)

54

PAMPLONA OTRA: EL ESCENARIO DE LOS ENCUENTROS 72 / A DIFFERENT PAMPLONA: THE VENUES OF THE ENCUENTROS 72 ART FESTIVAL

Marta García Alonso – (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2016.i14.05>)

68

LA CONSTRUCCIÓN DE UN BARRIO MODERNO VISTA DESDE SUS ESPACIOS LIBRES: HUERTA DEL REY (VALLADOLID) / THE BUILDING OF A MODERN DISTRICT SEEN FROM THE PERSPECTIVE OF ITS OPEN SPACES: HUERTA DEL REY (VALLADOLID)

Marina Jiménez; Miguel Fernández-Maroto – (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2016.i14.06>)

82

UNA CIUDAD PARALELA DE LAS MUJERES: LA RED DE CLUBS Y ASOCIACIONES FEMENINOS EN LONDRES (1859 -1914) / A PARALLEL CITY OF WOMEN: THE NETWORK OF FEMALE ASSOCIATIONS AND CLUBS IN LONDON (1859 -1914)

Nuria Álvarez-Lombardero – (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2016.i14.07>)

96

reseña bibliográfica TEXTOS VIVOS

GILLES CLÉMENT: MANIFIESTO DEL TERCER PAISAJE

Íñigo García Odiaga – (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2016.i13.08>)

112

MARTA LLORENTE DÍAZ: LA CIUDAD: HUELLAS EN EL ESPACIO HABITADO

Félix de la Iglesia Salgado – (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2016.i14.09>)

114

PAMPLONA OTRA: EL ESCENARIO DE LOS ENCUENTROS 72

A DIFFERENT PAMPLONA: THE VENUES OF THE ENCUENTROS 72 ART FESTIVAL

Marta García Alonso

RESUMEN Los Encuentros del 72 fueron un festival de arte de vanguardia que se celebró en Pamplona en junio de 1972 y que supuso un hecho cultural sin igual en la historia de nuestro país. Soportado por la familia Huarte, el evento organizado por el grupo de música Alea logró transformar la ciudad durante los ocho días en los que sus habitantes convivieron con artistas llegados de todo el mundo. Ampliamente investigado desde el punto de vista del arte, el artículo aborda su estudio a través de la lectura de los escenarios definidos en el catálogo diseñado por De Pablo y Alexanco. Durante aquella semana el recinto amurallado de la Ciudadela se estrenó como emplazamiento cultural y el efímero espacio de las cúpulas neumáticas de De Prada Poole tuvo un protagonismo especial pasando a ser, paradójicamente, uno de los recuerdos más firmes de aquellas jornadas. Salas de cine, museos, espacios deportivos y otros privados se sumaron a la fiesta del arte en la que, a través de lo insólito, de la transformación de lo cotidiano, la Ciudad se desveló como el principal espacio, el escenario idóneo para la creación artística y la interrelación entre arte y ciudadanos. Por último el artículo revisa en qué modo la huella de los Encuentros está presente en Pamplona y en su propuesta cultural actual; cómo aquella ciudad paralela invadida de arte vital y público, pudo definir de algún modo la ciudad construida hoy y su carácter en el futuro.

PALABRAS CLAVE Pamplona; Encuentros 72; Huarte, Ciudadela; arquitectura efímera, de Prada Poole

SUMMARY Encuentros 72 (1972 Encounters) was an avant-garde art festival held in Pamplona in June 1972 that represented an unprecedented cultural event in Spain. The event was sponsored by the Huarte Family and organized by the members of the Alea music group, who were able to transform the city into a happening for eight days while residents mingled with artists from all over the world. The Encuentros 72 art festival has been extensively researched from an artistic point of view, so this article will study the exhibition venues described in the catalogue designed by Luis de Pablo and José Luis Alexanco. That week, the walled enclosure of Ciudadela Park made its debut as a cultural centre and José Miguel de Prada Poole's ephemeral pneumatic domes played a stellar role. Paradoxically, they were what many people remembered most about the art festival. Cinemas, museums, sports centres and other venues joined forces with the festival and, by embracing the uncommon and transforming the habitual, the city revealed itself as the perfect stage and ideal setting for artistic creation and interaction between art and people. Finally, the article examines the mark that the festival left on the city and its current cultural offerings. It explores how that parallel city, invaded by vital, public art, defined the Pamplona of today and the city's future.

KEY WORDS Pamplona; Encuentros 72 Art Festival; Huarte; Ciudadela Park; ephemeral architecture; de Prada Poole

Persona de contacto / Corresponding author: mgaralo@unav.es. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Navarra.

U nos días antes de que la ciudad se tiñera de blanco y rojo¹, Pamplona acogió del 26 de junio al 3 de julio de 1972 a más de trescientos artistas de vanguardia, de todas las disciplinas y procedentes de los cinco continentes, para celebrar un festival de arte global y rupturista. Los *Encuentros del 72* trataron de propiciar la deseada comunicación entre distintas manifestaciones artísticas, entre los propios creadores y entre estos con los habitantes de la ciudad. Allí estuvieron los protagonistas del arte del momento, muchos de los cuales se afianzaron en las siguientes décadas como estandartes de la cultura contemporánea a nivel nacional e internacional. En el largo listado de participantes encontramos a John Cage, David Tudor, Steve Reich, Carlos Ginzburg, Hélio Oiticica, Ignacio Gómez de Liaño, Equipo Crónica, Alain Arias-Misson, Antoni Muntadas entre muchos otros². Los actos públicos y

gratuitos hicieron de la capital navarra lo que nunca había sido y que difícilmente podrá volver a ser: durante ocho días se convirtió en la capital de la vanguardia del arte. Aquella invasión convirtió la ciudad en *otra* Pamplona en cierta forma similar a la que Fernando Huici imaginó en su poema público.

"La ciudad otra. Dos enormes espejos de cuatro por seis metros son paseados por las calles. Toda la ciudad se refleja en ellos creándose una segunda realidad. El espacio reflejado es notablemente distinto del primitivo. Sus posibilidades de transformación son múltiples (creación de calles infinitas por la oposición de dos espejos...). La ciudad se encuentra frente a un muro fantástico, separada del tablero de ajedrez por un muro de cristal que no llega a ser camino. Pero no existe tal ciudad otra como término opuesto al primitivo. El espejo no es espacio sino ojo que realiza lecturas diversas de la ciudad (...)"³.

1. Los *Encuentros 72* de Pamplona se celebraron una semana antes de las fiestas patronales en honor a San Fermín, del 6 al 14 de julio, en las que se viste de blanco, con faja y pañuelo color rojo.

2. El listado completo de artistas que participó en los *Encuentros 72* se puede consultar en Díaz Cuyás, José: *Encuentros de Pamplona 1972: fin de fiesta del arte experimental*. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 2009. pp. 404-405.

3. Huici, Fernando: "La ciudad otra". En Huici, Fernando; Ruiz, Javier: *La comedia del arte (En torno a los Encuentros de Pamplona)*. Madrid: Editorial Nacional, 1974. p. 237.

1. Noticia de explosión de artefacto
2. Plano de la ciudad. *Catálogo de los Encuentros*
3. Portada del libro *La Comedia del Arte*. Estructuras metálicas de Valcárcel Medina en el Paseo Sarasate, *Encuentros 72*



1 2

HUARTE, MECENAS DE LOS ENCUENTROS

D. Félix Huarte⁴, empresario, político e importante promotor navarro, falleció en Pamplona en abril de 1971. Los *Encuentros* surgieron a partir de la idea de los hermanos Huarte Beaumont de hacer un regalo a la ciudad cumpliendo la voluntad de su padre. Para ello contactaron con el compositor Luis de Pablo y el artista plástico José Luis Alexanco, componentes del grupo Alea laboratorio de música electrónica que, apoyados por los Huarte y desde 1965 en Madrid, habían difundido las últimas tendencias de la música contemporánea a través de la organización de ciclos de conciertos.

Hay que tener en cuenta el inusual interés hacia el arte contemporáneo que caracterizó a los promotores del evento y su conocida labor de mecenazgo no solo a

través del apoyo personal a los artistas sino también con su interés por la divulgación de la cultura y el arte⁵. Sólo así podemos entender que la familia Huarte, además de costear los actos organizados en el festival, aceptara, de cara a las autoridades, ser la última responsable de lo que allí ocurriera⁶. Frente a la entusiasta espera del evento compartida por intelectuales de todo el país y gran parte de la población de la capital navarra⁷, existían sin embargo otras posturas que iban desde la indiferencia a la utilización del evento con fines políticos. El grupo terrorista ETA recibió los *Encuentros 72* con la explosión de una bomba en el monumento al General Sanjurjo a pocos metros de los espacios de celebración: la ciudad ya fue *tocada* antes siquiera de haber comenzado los eventos el lunes 26 de junio de 1972 (figura 1).

4. Sobre Félix Huarte, consultar Paredes Alonso, Javier: *Félix Huarte 1896-1971: un luchador enamorado de Navarra*. Barcelona: Ariel, 1997.

5. Sobre la labor de mecenazgo de la familia Huarte, véase *Arquitectura*. Nº 154. Octubre de 1971. Madrid: COAM, 1959.

6. "Me llamó el Gobernador y me dijo que se habían autorizado los Encuentros pero que nosotros éramos los que respondíamos del orden." en Ezker, Alicia: "Los Encuentros no supieron separar arte y política (entrevista a Juan Huarte)". En *Diario de Noticias*, 25 años de los Encuentros, 25 de mayo de 1997. Pamplona: Diario de Noticias, 1993.

7. Respecto a las características culturales de Pamplona consultar Sádaba Cipriain, Silvia D.: *Los Encuentros de Arte de Pamplona (1972). Un festival clave en la línea patrocinadora de los Huarte*. Director: Francisco J. Zubiaur Carreño. Universidad de Navarra, Departamento de Historia del Arte, 2013. pp.163-165.



3

momento a partir del cual la familia mecenazas retiró, de forma paulatina, su participación y su apoyo público al arte.

EL CATÁLOGO DE LOS ENCUENTROS: LA DEFINICIÓN DE ESCENARIOS DEL ARTE

También en el catálogo de ese mismo año de la *Documenta de Kassel* se pudieron inspirar el músico y el artista para realizar el de Pamplona: como aquel, el de los *Encuentros* fue un ambicioso trabajo de diseño gráfico de dimensiones tan generosas que dificultó su utilización como guía del evento⁸. Escrito en diversos idiomas, con páginas desplegadas, fotografías y textos sobre cada obra programada, se caracterizó por la compilación de *carteles* en los que la información (fecha, autor, título, escenario) siguió un patrón definido en líneas verticales que en todo caso quedaba en un discreto segundo plano sobre un fondo que trataba de representar y transmitir al usuario, el interés de cada acto. Sus características han hecho que hoy sea un apreciado objeto de museo.

En aquel plano de la ciudad y rodeados en rojo (figura 2) De Pablo y Alexanco señalaron los lugares en los que debían discurrir los actos, elegidos según principios de cercanía, capacidad de ocupación y situación en el centro de Pamplona. El estudio del mapa ofreció a los organizadores la metodología más efectiva de conocimiento de un territorio que no les era propio; debió de ser, por lo tanto, un importante activo en el plan de los diseñadores afincados en Madrid, donde analizar el escenario en el que planificar su propia *comedia del arte*¹⁰ (figura 3). A partir de un plano de 1972 pudieron acercarse, de una manera abstracta, a una ciudad que estaba creciendo rápidamente.

En manos de los componentes del grupo Alea y gracias a sus múltiples contactos en el mundo artístico, el desarrollo del proyecto tomó forma en pocos meses. Echando la vista atrás y teniendo en cuenta las limitaciones de las comunicaciones de entonces, sorprende que pudiera organizarse el evento en tan corto período de tiempo. El convulso clima político del país tampoco fue impedimento para la rápida y positiva respuesta de

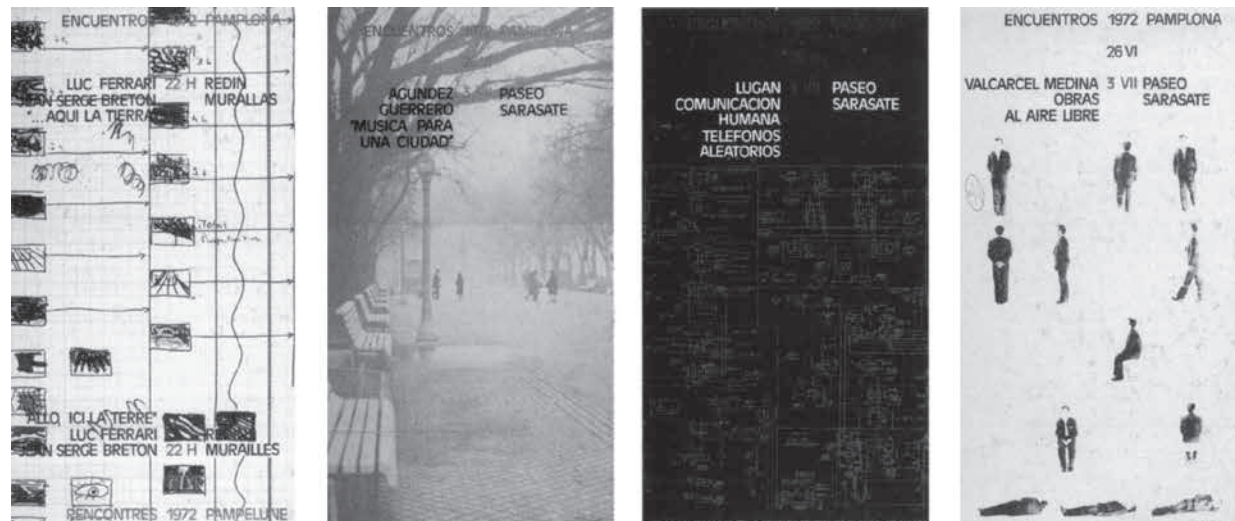
Como un plan de ataque, esta vez artístico, pudo leerse el plano de Pamplona incluido en el *Catálogo de los Encuentros* donde De Pablo y Alexanco plasmaron su ambicioso proyecto (figura 2). La respuesta a la carta blanca del encargo fue una propuesta artística que, basada en un primer momento en la música, amplió su abanico de actuación para diseñar un festival de arte experimental, abierto a todo tipo de manifestaciones que quería ser reflejo del panorama artístico del momento. Una idea que inevitablemente miró hacia el ejemplo de la *Documenta de Kassel*, el *festival de Spoleto* y la *Bienal de Venezia* y que alimentó también la esperanza de, como esta última, celebrarse cada dos años⁹. Tan altas aspiraciones solo pudieron ser dinamitadas por un nuevo acto terrorista: seis meses después de la celebración de los *Encuentros de Pamplona* y en esta misma ciudad, ETA secuestró en su propia casa a Felipe Huarte Beaumont,

8. Se anuncia como festival bienal en Tabar, C.: "Apertura oficial de los Encuentros". En *Diario de Navarra*, 27 de junio de 1972, p. 28. Pamplona: Diario de Navarra, 1903.

9. Sádaba Cipriain, Silvia D., op. cit. supra, nota 7, p. 168.

10. En referencia al título del libro que sobre los *Encuentros* publicaron Fernando Huici y Javier Ruiz. Huici, Fernando; Ruiz, Javier, op. cit. supra, nota 3.

4. Catálogo de los Encuentros. Escenarios: Espacios lúdico-culturales de la ciudad
5. Catálogo de los Encuentros. Escenarios: Espacios públicos



todos los invitados, muchos de los cuales se implicaron de forma activa en el festival, aportando ideas y datos sobre otros artistas de vanguardia, sobre las últimas corrientes artísticas y su posible incorporación a los actos¹¹. Según los organizadores todo ello fue posible gracias a la característica más importante del festival. El haber sido organizado por artistas y no por marchantes ni patrocinadores de arte, fue un hecho singular de los *Encuentros 72* que ayudó a multiplicar los cauces de su difusión durante el período de su preparación.

Además de lectura secuencial de los actos, el catálogo sirve de guion para el análisis de los diferentes

escenarios que Pamplona brindó a los *encuentristas*: si el plano contenido en su interior nos muestra la imagen de una ciudad *atacada* por el arte, el recorrido por los diversos carteles nos ayuda a entender la intensidad y riqueza del programa y los diferentes espacios que en aquellos días acogieron la fiesta del arte de vanguardia en forma de conferencias, conciertos, exposiciones, cine, teatro y acciones públicas¹² *"explotando al máximo las posibilidades de una ciudad considerada de provincias"*¹³ que, sin embargo, aportó la cercanía suficiente entre las sedes como para justificar el olvido del necesario tiempo de recorrido de un lugar a otro¹⁴.

Espacios lúdico-culturales

Los principales espacios culturales de la ciudad se volcaron con la iniciativa (figura 4): el Museo de Navarra acogió la única muestra dedicada a la pintura con obras representativas del "Arte Vasco Actual"; en la sala de la Caja de Ahorros Municipal de Pamplona se celebró una interesante exposición de textos de Crítica del Arte; los cines Avenida, Príncipe de Viana y Carlos III, prestaron sus salas para las proyecciones de grabaciones plástico-musicales y películas experimentales; en el teatro Garrayre representaron sus obras el grupo ZAJ y Sylvano Bussotti. Por último, la sala de la Caja de Ahorros de Navarra, que había acogido en los meses precedentes unas concurridas charlas introductorias del arte de vanguardia, fue escogida como sede de animados coloquios¹⁵.

Los actos no solo ocuparon espacios culturales al uso: se unieron a la fiesta espacios privados como la sala del Hotel Tres Reyes, donde se pudo ver la exposición de la generación automática de formas plásticas y sonoras y la compleja red de ordenadores que la producían, y la del Hotel Maissonave que de forma improvisada acogió diversas exposiciones de fotografía¹⁶. El Frontón Labrit y el entonces recién estrenado pabellón Anaitasuna mutarían su habitual uso deportivo para albergar los eventos de carácter más multitudinario como eran los conciertos de John Cage y David Tudor y Eduardo Polonio y Horacio Vaggione¹⁷.

Espacios públicos

A estas sedes el festival sumó áreas abiertas, paseos y calles donde se pudieron ver instalaciones artísticas y espectáculos de diferente calado (figura 5). Para ello,

para apropiarse de los espacios públicos de la ciudad y en un momento en el que todo arte era público y que todo lo público poseía de por sí un carácter político¹⁸, fue necesario el apoyo del Ayuntamiento y del Gobierno de Navarra, de las autoridades y de los cuerpos de seguridad, que mantuvieron además un seguimiento continuo de los actos. Entre los lugares elegidos destacó el interés del espacio amurallado de la zona del Redín, donde los organizadores programaron el espectáculo híbrido de música y proyecciones de Luc Ferrari y Jean Serge Breton que finalmente impidió la lluvia. El artista Gardy Artigas pintó la calzada cubierta de la calle San Miguel y las regias esculturas del Paseo Sarasate convivieron con las instalaciones de elementos de andamiaje industrial de Antonio Valcárcel Medina y los teléfonos aleatorios de Lugan, convirtiendo aquel espacio en uno de los más fotografiados de los *Encuentros*.

Si estos espacios públicos pasaron la criba de las autoridades competentes, no ocurrió lo mismo con el proyecto que se presentó para cubrir la plaza del Castillo. El salón social más importante de la ciudad y punto central de su centro histórico, si bien no fue rodeado en el plano del catálogo, sí estuvo en el punto de mira de los organizadores que propusieron a José Miguel de Prada Poole la construcción en su interior de su arquitectura efímera.

Cúpula neumática

Las primeras propuestas del arquitecto fueron trazadas ocupando un imaginario contexto fuera de la ciudad, en continuidad con sus estudios acerca de la urbe y en similitud a la Ciudad Instantánea que había realizado un año

11. Sirva de ejemplo las misivas entre Muntadas y Alexanco, que revelan cómo este propuso la exposición de videotapes y puso a los organizadores en contacto con Willoughby Sharp. En Díaz Cuyás, José, op. cit. supra, nota 2, p. 288.

12. Este artículo no pretende enumerar y mucho menos ahondar en las interesantes propuestas artísticas que tuvieron lugar en Pamplona, algo estudiado en profundidad por Silvia D. Sádaba Ciprián y que José Díaz Cuyás ha reflejado en el catálogo de la exposición celebrada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

13. Farinós Said, Ángel: "Encuentros 1972 Pamplona". En *Arquitectura*, Nº 162-163, julio-agosto 1972. Madrid: COAM, 1959. pp. 82-83.

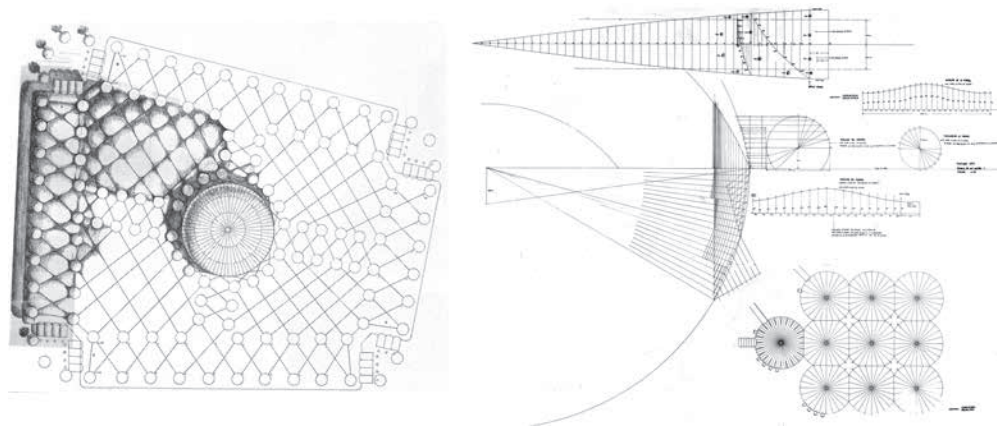
14. La apretada agenda previó actos en horas consecutivas y en espacios alejados entre sí. Lo recuerda Sistiaga en Echeverría, Paula: "Que Pamplona sea hoy o no referente cultural depende de los pamploneses (entrevista a José Antonio Sistiaga)". En *Diario de Noticias*, jueves 19 de febrero de 2009. Pamplona: Diario de Noticias, 1993.

15. Dirigida por Xabier Morrás, la sala de cultura de la CAN fue un importante agente dinamizador cultural de la ciudad. Sobre esta cuestión véase Sádaba Ciprián Silvia D., op. cit. supra, nota 7, p. 164.

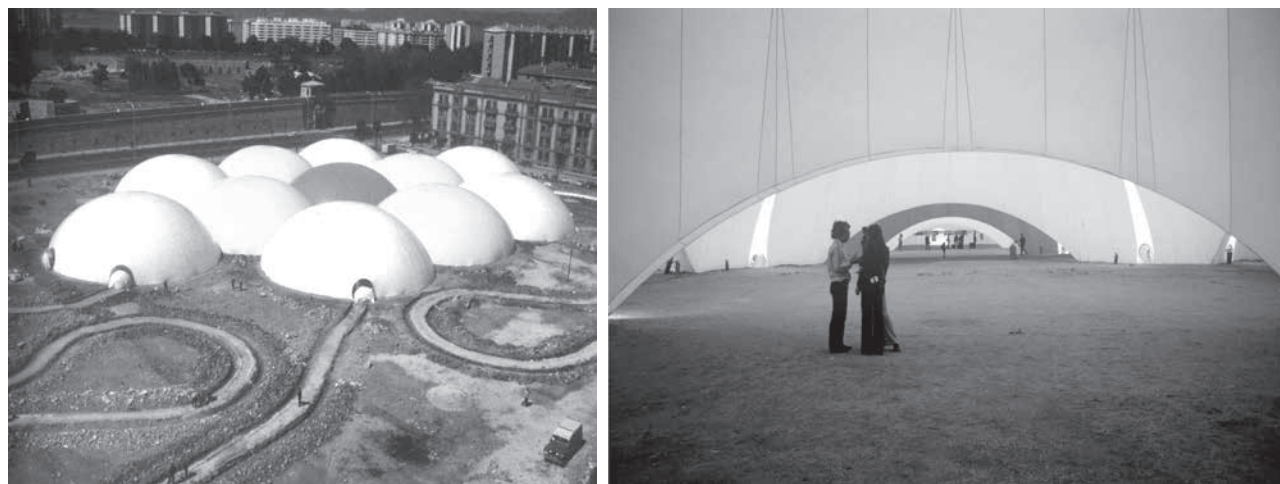
16. El Hotel Maissonave acogió algunas de las exposiciones previstas en la cúpula neumática.

17. Finalmente el concierto de John Cage se celebró en la Ciudadela el día 2 de junio después de que el frontón Labrit acogiera, debido a la lluvia, el concierto de Ferrari y Breton que protagonizaron los *ninots* del equipo Crónica.

18. Véase Díaz Cuyás, José: "Literalismo y carnavalización en la última vanguardia". En Díaz Cuyás, José, op. cit. supra, nota 2, pp. 16-37.



6. Arquitectura neumática. Propuesta de cubierta para la plaza del Castillo y propuesta en el solar de capitania, De Prada Poole, Pamplona 1972
7 y 8. Cúpulas neumáticas, Encuentros 72, De Prada Poole, Pamplona 1972. Imagen exterior e interior
9. Catálogo de los Encuentros. Escenarios: Cúpula Neumática

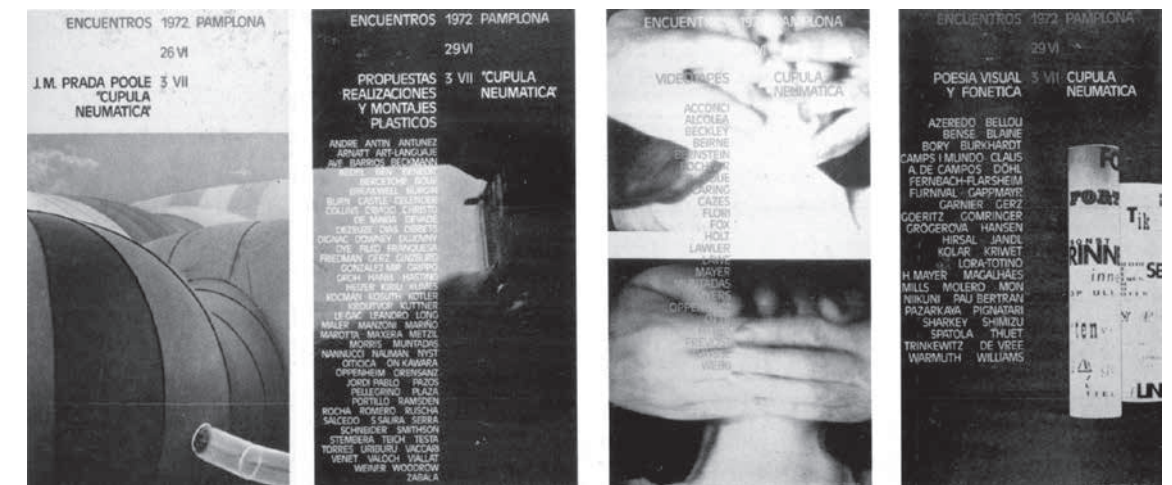


7 8

antes en Ibiza, en el contexto del VII Congreso del *International Council of Societies of Industrial Design* (ICSID)¹⁹. Pero pronto en la mente de Alea y en la del propio arquitecto, tomó fuerza la idea de una instalación capaz, como la *Instant City* de Peter Cook, de provocar la activación de la ciudad y ser su estímulo a nivel cultural. ¿Por qué no lograrlo también posándose sobre ella? En la emblemática plaza, y rodeada de su caserío de parcelación gótica, la nube de plástico construiría una imagen desconocida. La edificación levantada a lo largo de los siglos frente a la construida con aire en apenas unas horas, el contraste de la escala y la pregnancia de las formas de las cúpulas de plástico y el detalle de lo doméstico, suscitaría el debate de la arquitectura que debía construirse en el futuro.

En la plaza del Castillo, la construcción se proyectó como una red de cables atados en los troncos de los árboles de la plaza, sobre los que apoyaban las superficies de PVC. de 0,3 mm a inflar, de manera similar a la que De Prada había utilizado para levantar la cúpula translúcida situada en uno de los extremos de su ciudad neumática de Ibiza. Los planos del proyecto, dibujados con un estilo académico que no logró transmitir la inmaterialidad de la idea, fueron estudiados por las autoridades que desestimaron la propuesta. Todo hace pensar que tras el informe adverso de los bomberos que adujeron problemas de evacuación²⁰, se escondían razones de índole político.

Frente a la centralidad en el mapa de la plaza del Castillo, el solar de los antiguos cuarteles fue visto como un



9

destierro a las afueras de la ciudad por artistas y organizadores (figura 6). Una lectura que contrasta con el actual calado del espacio en la ciudad, convertido en centro de exposiciones y congresos. A pesar de su proximidad al centro y de servir como espacio de transición entre el Paseo Sarasate y la Ciudadela, se trataba como suele recordar De Prada Poole, de un lugar sitiado: el solar estaba rodeado del Gobierno Militar, el Palacio de Justicia y la nueva muralla levantada en 1889 con la que la ciudad ganó el espacio para construir su primer ensanche.

Y allí nacieron once cúpulas de veinticinco metros de diámetro y doce metros de altura, mantenidas gracias a doce ventiladores industriales que impulsaban en su interior una corriente continua de aire (figura 7). A diferencia de lo proyectado en la plaza del Castillo, no había árboles y la arquitectura debió nacer desde el suelo, por lo que su geometría circular quedó grabada en las zanjas que los operarios realizaron días antes. Esto, sin duda, marcó el carácter de la propuesta y alimentó la sorpresa de quienes las visitaron durante los escasos días que permanecieron en pie. Primero desde fuera para, siguiendo un necesario ritual de entrada que obligaba, tal y como explica su autor, a bajar la vista al suelo y agacharse llevando las manos hacia delante "como si un supositorio fuera"²¹, conseguir entrar en aquel insólito espacio (figura 8).

La experiencia de vivir la atmósfera interior teñida de color y de olor a vainilla, y con el aire sobrepresionado, hizo de aquella instalación la menos conceptual de las celebradas en los *Encuentros*, al tiempo que la más sensitiva, comprendida y admirada por los ciudadanos. La instalación, fue entendida por los organizadores del evento y según podemos leer en los carteles, en su doble condición de arte y escenario, como obra del arquitecto José Miguel de Prada Poole y como espacio en el que debían celebrarse exposiciones de arte de vanguardia (figura 9). Pero el interior de aquellas cúpulas neumáticas, las tersas láminas de plástico, se impusieron a las múltiples actividades artísticas que allí tuvieron lugar que quedaron inevitablemente desplazadas a un segundo plano²². "¿Cómo se han aceptado este tipo de construcciones?; -Se ve en ellas algo de magia"²³ respondió el arquitecto vallisoletano en una entrevista realizada el día de la inauguración de los *Encuentros 72*. La magia se esfumó en tan sólo dos días y tres noches, y las cúpulas desaparecieron en cuanto se apagaron los ventiladores²⁴.

Aquella arquitectura efímera representaba la misma crítica al consumismo que empujó a De Pablo y Alexanco a organizar un festival desligado de todo tipo de mercantilismo del arte. La revisión de la ciudad construida y de los criterios de construcción derivó en aquellos años en la búsqueda de una arquitectura que fuera móvil, eficiente,

19. El proyecto de la Ciudad Instantánea de Ibiza fue realizado por José Miguel de Prada Poole, Carlos Ferrater y Fernando Bendito. Para más información véase Ferrater, Carlos: "La contra de la Instant". En *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, N° 262, septiembre 2011. Barcelona: COAC, 1985, pp. 37-38.

20. "Relaciones y cultura. Varios. Legajo 2. Año 1972.4. Encuentros de Arte Contemporáneo". Pamplona: Archivo Municipal de Pamplona, 1972.

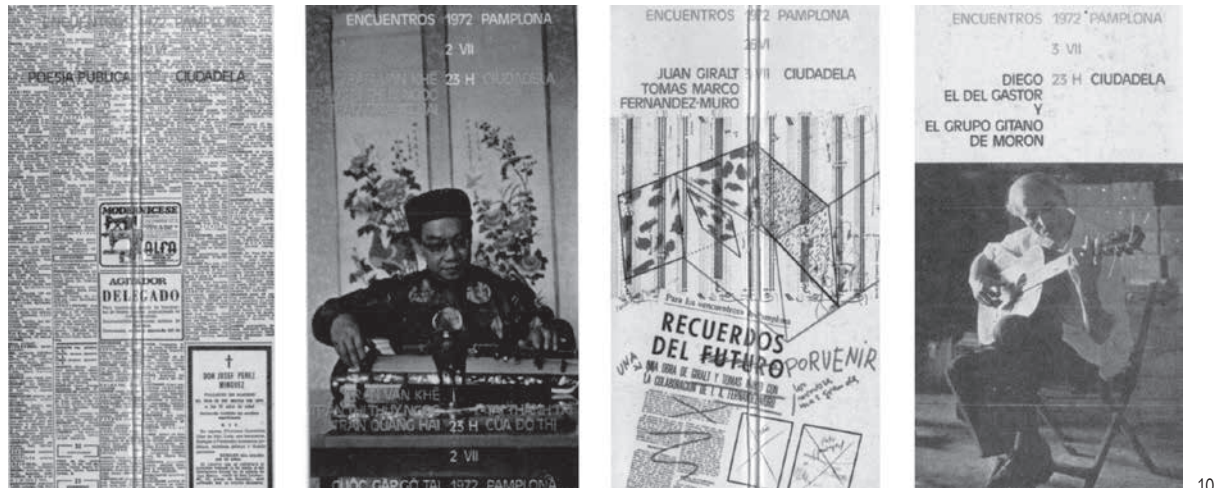
21. Transcripción de la conferencia De Prada Poole, José Miguel: "Arquitectura efímera en los Encuentros de Pamplona". En *Seminario El Mecenazgo de los Huarte*, 9 de marzo de 2015. Pamplona: Museo Universidad de Navarra (Archivo MUN), 2015.

22. "El espacio interior tenía tanta luz que cierto es que la gente no veía las fotografías (...). La gente miraba únicamente hacia arriba". Ídem.

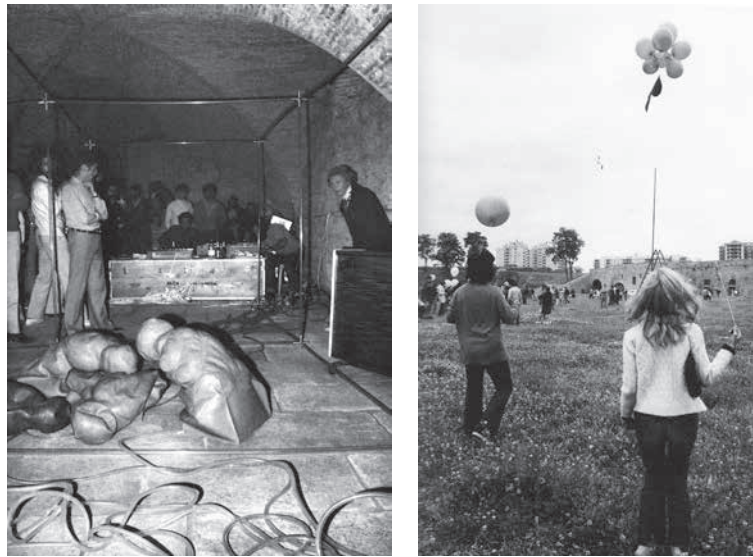
23. Tabar, C.: "José Miguel Prada, la cúpula neumática y las formas arquitectónicas perecederas". En *Diario de Navarra*, 27 de junio de 1972. p. 28. Pamplona: Diario de Navarra, 1903.

24. Respecto a las razones del desinflado de las cúpulas, su autor recuerda lo poco idóneo del terreno apoyando la versión oficial publicada en los periódicos. Sin embargo Pepa Bueno apunta en su artículo que fueron los organizadores quienes decidieron apagar los ventiladores antes de tiempo, en Bueno, Pepa: "Esto se hincha". En Díaz Cuyás, José, op. cit. supra, nota 2, pp. 234-245.

10. Catálogo de los Encuentros. Ciudadela
11. Soledad Interrumpida, Luis de Pablo y José Luis Alexanco. Pabellón de Mixtos, Encuentros 72
12. Poema público, Ignacio Gómez de Liaño, Encuentros 72



10



11 12

económica y que no dejara huella. Convencido de estos principios, José Miguel de Prada Poole, máximo representante en nuestro país de estas corrientes, había abandonado hacía dos años la arquitectura tradicional para dedicarse a propuestas de tipo experimental. La investigación sobre las posibilidades del uso del plástico y el aire se desarrollaba paralelamente en otras disciplinas artísticas, lo que llevó en un momento a pensar que lo construido con polipropileno era, más que ningún otro, un objeto de su tiempo capaz de plasmar las inquietudes de la sociedad.

Ciudadela de Pamplona

La decisión de levantar las cúpulas neumáticas en el solar de capitania ayudó a acercar al público al espacio, hasta entonces inexpugnable también para los habitantes de Pamplona, de la Ciudadela. El recinto amurallado levantado en 1571 por orden de Felipe II para proteger la ciudad de la vecina Francia, fue cedido en 1964 por el Ejército al Ayuntamiento con la condición de ser destinado a "fines de marcado interés público"²⁵ culturales, deportivos o de recreo sin destrucción, daño o modificación alguna de las estructuras fundamentales de la forta-

leza que "debería conservarse cuidadosamente, dado el singular valor de su arquitectura militar"²⁶. Para la mayoría de los pamploneses el interior de la Ciudadela era totalmente desconocido y la noticia de la cesión supuso una sorpresa y un gran reto en cuanto a su integración en la vida urbana de la ciudad²⁷.

Los Encuentros de Pamplona fueron la primera cita cultural celebrada en los pabellones del interior fortificado que fueron seleccionados por su interés, distinguiéndolos de otras construcciones demolidas por su escaso valor. De su pasado y desde entonces, sólo han mantenido su denominación: Polvorín, Sala de Armas, Almacén de Mixtos. A lo largo de la semana del arte de vanguardia en Pamplona, en ellos se celebraron diferentes obras de carácter híbrido, como la de Josef Anton Riedl y la creación *Soledad Interrumpida* de los propios organizadores de los Encuentros, y el ciclo de músicas de otros mundos, con conciertos como el del vietnamita Trần van Khê, el del Kathakali de Kerala y la representación del flamenco más avanzado con Diego del Gastor (figura 10). Las características de aquellos espacios de origen militar se revelaron propicias incluso para terminar acogiendo en la Sala de Armas, el concierto más esperado de la agenda de los *encuentristas*: el de John Cage, padre de la improvisación y del silencio como elemento musical, y David Tudor.

El derribo de la mayor parte de las edificaciones interiores y el acondicionamiento de las praderas consiguió liberar un nuevo espacio al aire libre que aquellos días se inundó de jóvenes. La celebración del arte de vanguardia hizo ignorar e incluso olvidar el pasado de la construcción bélica. En vez de armas, los objetos construidos con el mismo plástico que las vecinas cúpulas neumáticas ocuparon los espacios: las esculturas hinchables de *Soledad Interrumpida* (figura 11), el triángulo inflable de Francesc Torres y los globos de helio de Gómez de Liaño que en el cielo fueron formando palabras de manera azarosa

(figura 12). Todos fueron, junto con el baile de los *parangolés* de color rojo de Oiticica, protagonistas de un distendido ambiente que las cámaras fotográficas retrataron aquellos días.

La Ciudad como escenario

En el discurso de inauguración, el alcalde en funciones explicó como "la Ciudad, hoy intrigada y curiosa en torno al acontecimiento, ha sabido responder al estímulo poniendo a disposición de los Encuentros, y percatada de toda su trascendental importancia, no sólo sus museos y salas de espectáculos de Arte y Cultura, sino también entrañables parcelas de su propia área urbana en donde tendrán lugar distintas manifestaciones al aire libre, desde el intracéntrico [sic] Paseo de Sarasate (...) hasta los vetustos rincones del Redín y la Ciudadela, en las viejas murallas"²⁸.

Devolvamos la vista al plano de la ciudad en la que los organizadores detectaron en rojo los puntos en los que discurrirían los actos y estudiemos su relación con los carteles en los que aparecen a la derecha, asumidos como escenas dentro de la ciudad. Una vez estudiados los espacios abiertos y cerrados nos queda por analizar una última ubicación que Alea olvidó voluntariamente subrayar en aquel mapa: el escenario más singular y más vinculado a las vanguardias del momento y que definió en sus carteles como *Ciudad* (figura 13).

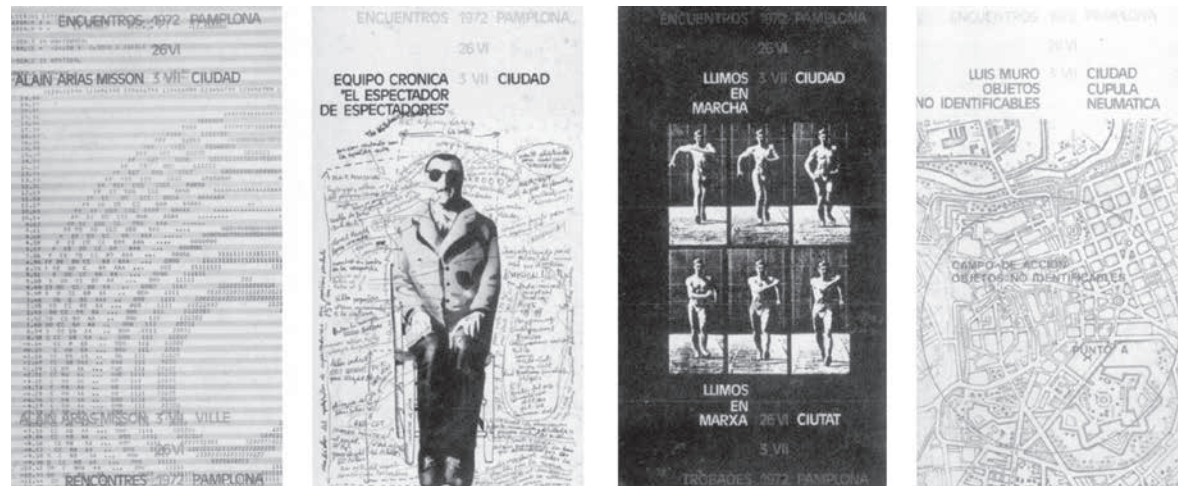
A diferencia de la novedad que para los ciudadanos supuso invadir el recinto amurallado de la Ciudadela, la ocupación de las calles del centro de la capital navarra no fue nueva para los pamploneses acostumbrados a participar de forma activa en los conocidos sanfermines. Los artistas organizadores, conscientes de ello, contaron con esta predisposición del público, con su involucración en los espectáculos. El de Pamplona era un auditorio alejado de ese espectador pasivo que representó el Equipo Crónica con su

25. Decreto 1583/1964 de 21 de mayo, por el que se cede al excelentísimo Ayuntamiento de Pamplona el inmueble denominado «Ciudadela», con destino a varios fines de marcado interés público. Madrid: BOE 1964.

26. Ídem.

27. Sádaba Cipriani, Silvia D.; Elizalde Esther: "The reuse of the Citatel of Pamplona as a cultural and leisure enclosure. La reutilización de la Ciudadela de Pamplona como centro de cultura y ocio público". En *International Conference on Fortified Heritage: Management and Sustainable Development*. Pamplona: Ayuntamiento de Pamplona, 2015. pp. 802-821.

28. Tabar, C., op. cit. supra, nota 8.



13. Catálogo de los Encuentros. Ciudad
14. Corredores de Llimós portando los racimos de globos de Gómez de Liaño. Encuentros 72
15. Ambiente de encontrtristas en la Ciudadela, Pamplona 1972

espectador de espectadores, lo que fue decisivo para que el arte tomara las calles y se adueñara de los espacios, confluyendo con las actividades diarias de sus habitantes.

En este nuevo escenario, los organizadores del programa dispusieron los eventos relacionados con el arte público, las actuaciones que debían encontrarse con el ciudadano e interactuar con él de una manera más violenta. Lo provocaba que fueran móviles –como el caso de los corredores de Llimós, la señalización de la ciudad de Arias Misson y los globos de Gómez de Liaño–, o el estar dispuestos de manera dispersa en la ciudad para que los viandantes se encontraran con ellos –como el caso de los objetos de Luis Muro, que tras el estallido de la primera bomba, fueron apartados–.

Pamplona, la ciudad, fue el escenario de los Encuentros del arte contemporáneo y proporcionó el “entorno físico a una aventura colectiva de comunicación”²⁹ en la que el encuentro aleatorio con lo vital, con la vida, con los ciudadanos, fue el principal objetivo a conseguir. Se cumplieron así los propósitos descritos por José Luis Alexanco y Luis de Pablo en el catálogo: “Que el llamado público pueda intervenir en el hecho artístico de una forma mucho más próxima; Que el creador se encuentre frente a un público mucho menos pasivo que el ordinario; que la participación sea mutua, y se dé con intensidad semejante”³⁰.

La Fiesta descrita por Hemingway y los Encuentros compartieron el uso de Pamplona como escenario de participación ciudadana. Esta relación entre uno y otro evento fue representada en el largometraje que José Antonio Sistiaga montó con las imágenes grabadas durante su participación en el festival y que culmina con una ciudad vestida para los sanfermines con esa suerte de uniforme blanco y rojo que es, al tiempo, un disfraz integrador de personas y espectáculos³¹. También como atuendo festivo se entendieron en el contexto del festival, los trajes de los corredores de Llimós, los globos negros en forma de racimos de la poesía pública de Gómez de Liaño (figura 14) y los espejos de 100x30 centímetros que portaron sobre sí los participantes en el Poema de los ahorcados de Fernando Huici. Todas ellas fueron acciones que, una vez fijado su punto de inicio, se desarrollaron por las calles siguiendo un recorrido aleatorio e improvisado.

Las múltiples referencias que se escribieron poniendo en relación los Encuentros y la Ciudad fueron reflejo del pretendido flujo de comunicación entre artistas y ciudadanos y entre artistas entre sí. Ciudad fue además la palabra que inspiró la producción de artistas como Arias Misson que, acerca de su acción pública, explicaba: “Se trata de hacer lecturas o expresar lexías de la ciudad. De hecho creo que el lugar de la poesía es la ciudad, que la ciudad es poesía; un conjunto, una totalidad y un posible que se

29. Farinós Said, Ángel, op. cit. supra, nota 13.

30. De Pablo, Luis; Alexanco, José Luis (Coors.): *Encuentros 1972 Pamplona*. Madrid: Alea, 1972.



14



15

ofrecen a una práctica poética”³². Durante su transcurso fue acompañado de quinientas personas.

La organización del evento tuvo en consideración las particularidades de la ciudad, lo que fue clave en el éxito de participación ciudadana en los eventos (figura 15). A este respecto las críticas fueron unánimes y recogieron como dato más positivo de aquellos días la asistencia masiva de público a los actos celebrados. Al tiempo que su promotor Juan Huarte expresaba “el asombro hacia la reacción de la gente, el respeto y la afluencia masiva... se ha conmovido la conciencia de la ciudad”³³, un joven arquitecto escribía en la revista *Arquitectura* como “la participación de un numeroso público joven y no tan joven, ansioso de conocer la situación actual del arte ha sido sin duda lo más significativo de los Encuentros”³⁴, y el cineasta Javier Aguirre hacía una lectura en claves bélicas afirmando que “la vanguardia ha ganado la batalla a la tradición, en su propio terreno”³⁵. Apelaba así al gusto imperante en la sociedad tradicional de Navarra hasta esa misma década y nos arrojaba la pregunta que, un año y medio después se plantearon Fernando Huici y Javier

Ruiz: “Los Encuentros de Pamplona existieron. Esto no puede ignorarse, y movilizaron artistas y arte, y se organizó una especie de feria: los artistas cobraban por exhibirse. Lo que exhibieron ¿de qué modo ha incidido en la ciudad o en los propios artistas? Esto no lo sabemos”³⁶.

Según Zubiaur, en la década de los 70 “el realismo crítico-social de la llamada por Moreno Galván Escuela de Pamplona, la aparición de la abstracción y la celebración en la capital navarra de los Encuentros de Arte de 1972, logran que el arte moderno sea definitivamente aceptado por la sociedad y la práctica artística en sus diversas tendencias”³⁷. La vocación trascendente y transformadora de la sociedad estuvo presente desde los inicios del diseño del festival, tal y como quedó reflejado en las palabras de Juan Huarte: “creemos que la base fundamental para estructurar el país, que es lo que todos pretendemos es la información. No puede haber formación si no hay información. (...) se ha pretendido dar a la gente de Pamplona y a la que ha venido de fuera, una información lo más completa posible escogida libremente por los organizadores dentro del panorama de arte actual”³⁸.

31. “los uní porque los consideraba dos expresiones culturales diferentes en un mismo lugar”, en Echeverría, Paula, op. cit. supra, nota 14.

32. Díaz Cuyás, José, op. cit. supra, nota 2, p. 340.

33. Huici, Fernando; Ruiz, Javier: “Conversación con Juan Huarte”. En Huici, Fernando; Ruiz, Javier, op. cit. supra, nota 3, pp. 324-331.

34. Farinós Said, Ángel, op. cit. supra, nota 13.

35. Díaz Cuyás, José, op. cit. supra, nota 2, p. 353.

36. Huici, Fernando; Ruiz, Javier, op. cit. supra, nota 3, p. 7.

37. Zubiaur Carreño, Francisco J.: “Coexistencia de influencias en la pintura navarra de 1890 a 1980. Tensión tradición-modernidad”. En AA.VV.: *Presencia e influencias exteriores en el arte navarro. Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*. N° 3. Pamplona: Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, Universidad de Navarra, 2009. pp. 475-485.

38. Huici, Fernando; Ruiz, Javier, op. cit. supra, nota 33, p. 325.

TRASCENDENCIA DE LOS ENCUENTROS

Recientemente y tras años de aparente olvido, los *Encuentros* viven un dulce momento a partir de la exposición monográfica que le dedicó el Museo Reina Sofía en 2010 y su recuerdo está presente en ciclos, proyecciones y conferencias de Historia del Arte. Si bien para Díaz Cuyás constituyen el final de un período, el del arte experimental, podemos encontrar también en ellos los orígenes de nuestra cultura contemporánea más reciente. La crítica al mercantilismo, la sensibilización social de la vanguardia en las disciplinas del arte y la preocupación por el racional uso de los recursos son valores asentados hoy en nuestra sociedad gracias a la labor de la generación que vivió aquel evento y que ha estado presente de forma activa en la producción artística de estos años.

Respecto a la ciudad de Pamplona, lo sucedido en junio de 1972 sí caló profundamente a tenor de lo escuchado en el transcurso de las cuatro sesiones del seminario que el recién estrenado Museo Universidad de Navarra dedicó al mecenazgo de los Huarte. En ellas Javier Manzanos, director del Centro Huarte de Arte Contemporáneo, explicó que su gestión está totalmente inspirada en aquellas jornadas³⁹; el coleccionista Emilio Pi compartió como obtuvo su primera pieza de valor cuando su participación como voluntario en aquella semana se vio recompensada con un *espectador de espectadores* del equipo crónica; a Javier Balda su asistencia de joven le marcó sin ninguna duda su futuro como artista⁴⁰ y Carlos Muguiro se refirió a los *Encuentros* como el origen de la idea del Festival Internacional de Cine Documental Punto de Vista⁴¹.

Más de cuarenta años después de aquel evento, la ciudad que acogió aquel singular evento también se ha

transformado. El paulatino crecimiento de los barrios de Pamplona ha hecho que la Ciudadela, entonces límite de esa ciudad recorrida a pie por los corredores de Llimós, se haya convertido en el epicentro, no sólo físico con la expansión de la ciudad hacia el sur, también cultural a través de continuas exposiciones y espectáculos al aire libre⁴². Las calles del centro de la ciudad han sido peatonalizadas, delegando el protagonismo a la vida que en ellas transcurre y aportando espacios capaces de recibir y acoger propuestas culturales de calado. Y el solar que acogió las cúpulas neumáticas es un nuevo punto de encuentro presidido por el Palacio de Congresos y Exposiciones del arquitecto navarro Francisco Mangado.

Hoy la ciudad tiene recursos para acoger unos nuevos encuentros y el ayuntamiento propuso su candidatura como capital de la Cultura de 2016, desde el deseo de repetir el protagonismo que vivió en aquel verano del 72⁴³. Son sin embargo muchas las voces que hablan de una Pamplona que *“lleva muchos años de retraso en la formación del público, lo que se traduce en una distancia ante el arte más agresor”*⁴⁴. A este respecto la donación, por fin, de la colección de arte de María Josefa Huarte Beaumont a la Universidad de Navarra tras años de negociaciones infructuosas con gobierno y ayuntamiento, hizo desvanecer la idea de un posible Museo de Arte Contemporáneo de la ciudad. De nuevo tuvo que ser lo privado, como en aquella ocasión en los *Encuentros*, quien hiciera posible un proyecto soñado y que se ha materializado en la construcción de un museo universitario que aspira unir educación, arte y cultura y ser un nuevo centro de referencia en la ciudad. ■

39. Transcripción de la autora de la mesa redonda “La cultura en Pamplona. Los museos y Centros de Arte en Navarra, desde los Encuentros del 72 hasta nuestros días”. En *Seminario El Mecenazgo de los Huarte*, 2 de febrero de 2015. Pamplona: Museo Universidad de Navarra (Archivo MUN), 2015.

40. Transcripción de la autora de la mesa redonda “La cultura en Pamplona. Las artes plásticas en Navarra, desde los Encuentros del 72 hasta nuestros días”. En *Seminario El Mecenazgo de los Huarte*, 9 de marzo de 2015. Pamplona: Museo Universidad de Navarra (Archivo MUN), 2015.

41. Transcripción de la autora de la mesa redonda “La Cultura en Pamplona. El cine en Navarra, desde los Encuentros del 72 hasta nuestros días”. En *Seminario El Mecenazgo de los Huarte*, 20 de abril de 2015. Pamplona: Museo Universidad de Navarra (Archivo MUN), 2015.

42. Sobre la ciudadela de Pamplona y su evolución como centro de cultura, véase Sádaba, Silvia D., Elizalde Esther, op. cit. supra, nota 27.

43. El proyecto, que no consiguió pasar la primera fase de corte, sí ha quedado como proyecto cultural que dirige las estrategias de la ciudad en lo cultural.

44. Transcripción de la autora de la conferencia Ezker, Alicia: “Información y memoria de los Encuentros del 72 en los medios. El papel del periodista en la actividad cultural”. En *Seminario El mecenazgo de los Huarte*, 2 de febrero de 2015. Pamplona: Museo Universidad de Navarra (Archivo MUN), 2015.

Bibliografía citada:

Arquitectura. Nº 154. Octubre de 1971. Madrid: COAM, 1959.

Bueno, Pepa: “Esto se hincha”. En Díaz Cuyás, José: *Encuentros de Pamplona 1972: fin de fiesta del arte experimental*. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 2009. pp. 234-245.

De Pablo, Luis; Alexanco, José Luis (Coors.): *Encuentros 1972 Pamplona*. Madrid: Alea, 1972.

Díaz Cuyás, José: “Literalismo y carnavalización en la última vanguardia”. En Díaz Cuyás, José: *Encuentros de Pamplona 1972: fin de fiesta del arte experimental*. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 2009. pp. 16-37.

Echeverría, Paula: “Que Pamplona sea hoy o no referente cultural depende de los pamploneses (entrevista a José Antonio Sistiaga)”. En *Diario de Noticias*, jueves 19 de febrero de 2009. Pamplona: Diario de Noticias, 1993.

Ezker, Alicia: “Los Encuentros no supieron separar arte y política (entrevista a Juan Huarte)”. En *Diario de Noticias*, 25 años de los Encuentros, 25 de mayo de 1997. Pamplona: Diario de Noticias, 1993.

Farinós Said, Ángel: “Encuentros 1972 Pamplona”. En *Arquitectura*, Nº 162-163, julio-agosto 1972. Madrid: COAM, 1959. pp. 82-83.

Ferrater, Carlos: “La contra de la Instant”. En *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, Nº 262, septiembre 2011. Barcelona: COAC, 1985, pp. 37-38.

Huici, Fernando; Ruiz, Javier: “Conversación con Juan Huarte”. En Huici, Fernando; Ruiz, Javier: *La comedia del arte (En torno a los Encuentros de Pamplona)*. Madrid: Editorial Nacional, 1974. pp. 324-331

Huici, Fernando: “La ciudad otra”. En Huici, Fernando; Ruiz, Javier: *La comedia del arte (En torno a los Encuentros de Pamplona)*. Madrid: Editorial Nacional, 1974. p. 237.

Paredes Alonso, Javier: *Félix Huarte 1896-1971: un luchador enamorado de Navarra*. Barcelona: Ariel, 1997.

Sádaba Cipriain, Silvia D.: *Los Encuentros de Arte de Pamplona (1972). Un festival clave en la línea patrocinadora de los Huarte*. Director: Francisco J. Zubiaur Carreño. Universidad de Navarra, Departamento de Historia del Arte, 2013.

Sádaba Cipriain, Silvia D.; Elizalde Esther: “The reuse of the Citatel of Pamplona as a cultural and leisure enclosure. La reutilización de la Ciudadela de Pamplona como centro de cultura y ocio público”. En *International Conference on Fortified Heritage: Management and Sustainable Development*. Pamplona: Ayuntamiento de Pamplona, 2015. pp. 802-821.

Tabar, C.: “Apertura oficial de los Encuentros”. En *Diario de Navarra*, 27 de junio de 1972, p. 28. Pamplona: Diario de Navarra, 1903.

Tabar, C.: “José Miguel Prada, la cúpula neumática y las formas arquitectónicas perecederas”. En *Diario de Navarra*, 27 de junio de 1972. p. 28. Pamplona: Diario de Navarra, 1903.

Zubiaur Carreño, Francisco J.: “Coexistencia de influencias en la pintura navarra de 1890 a 1980. Tensión tradición-modernidad”. En AA.VV.: *Presencia e influencias exteriores en el arte navarro. Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*. Nº 3. Pamplona: Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, Universidad de Navarra, 2009. pp. 475-485.

FUENTES DOCUMENTALES CITADAS:

“Relaciones y cultura. Varios. Legajo 2. Año 1972.4. Encuentros de Arte Contemporáneo”. Pamplona: Archivo Municipal de Pamplona, 1972.

Decreto 1583/1964 de 21 de mayo, por el que se cede al excelentísimo Ayuntamiento de Pamplona el inmueble denominado «Ciudadela», con destino a varios fines de marcado interés público. Madrid: BOE 1964.

Marta García Alonso (Tudela, 1975) Arquitecta (2000) y Doctora por la Universidad de Navarra tras la defensa de la tesis *Ramón Vázquez Molezún, Arquitecto* (2007). Profesora Ayudante Doctora en la misma Universidad dentro del Departamento de Proyectos Arquitectónicos. Además de la investigación objeto de su tesis, sobre la que ha publicado diversos artículos, y como extensión de la misma, ha dirigido el Proyecto de Investigación pluridisciplinar *Huarte: mecenas de la arquitectura y del arte español del s.XX* y lidera en la actualidad otro centrado en las aportaciones del Grupo Huarte en el Diseño español del pasado siglo.

PAMPLONA OTRA: EL ESCENARIO DE LOS ENCUENTROS 72

A DIFFERENT PAMPLONA: THE VENUES OF THE ENCUENTROS 72 ART FESTIVAL

Marta García Alonso

p.69 From 26 June to 3 July 1972, just a few days before the city dressed up in white and red¹, Pamplona welcomed more than 300 avant-garde artists from all over the world and all disciplines to a ground-breaking global art festival. Encuentros del 72 (1972 Encounters) hoped to foster dialogue between artistic forms, between artists, and between artists and city residents. It was attended by the leading artistic figures of the time and, in the decades that followed, many gained prominence as the standard-bearers of contemporary culture, both in their countries of origin and abroad. The long list of participants included John Cage, David Tudor, Steve Reich, Carlos Ginzburg, Hélio Oiticica, Ignacio Gómez de Liaño, Equipo Crónica, Alain Arias-Misson and Antoni Muntadas². The free public events accomplished a feat that had never occurred before and is unlikely to be repeated: they made Pamplona the capital of avant-garde art for eight days. The invasion awakened a *new version* of Pamplona that in many respects resembled the city Fernando Huici envisioned in his public poem.

*"The other city. Two enormous four-by-six-metre mirrors are carried through the streets. They reflect the city in its entirety, creating a second reality. The reflected space is markedly different from the original. The transformational possibilities are endless (e.g. two mirrors can be placed facing each other to create an infinite number of streets and other city features). The city stands before a fantastical wall and is separated from a chess board by a glass wall that is not a path to follow. For that other city, the opposite of the original, does not actually exist. The mirror is not a space, but an eye that offers different readings of the city (...)"*³.

p.70 HUARTE: PATRON OF ENCUENTROS 72

Félix Huarte⁴, an entrepreneur, politician and prominent advocate of the interests of Navarre, died in Pamplona in April 1971. The Encuentros festival was the brainchild of his children, who sought to comply with their father's will of giving a special gift to the city. They contacted composer Luis de Pablo and visual artist José Luis Alexanco, members of the Alea electronic music laboratory, which had been exploring the latest trends in contemporary music with the support of the Huarte family by holding concert cycles in Madrid since 1965.

The event promoters showed an uncommon interest in contemporary art, which they expressed by supporting individual artists and through their dedication to publicizing art and culture⁵. It is only through this lens that we can understand why the Huarte family not only funded festival events, but also assured local authorities that they would take responsibility for everything that happened there⁶. While intellectuals across the country and many of the people of Pamplona awaited the event in rapt anticipation⁷, other reactions ranged from indifference to an attempt to use the event for political purposes. To cite one extreme example, on 26 June 1972, the terrorist group ETA detonated a bomb at the monument to General José Sanjurjo, just a few metres from the heart of the festival, before the event even began (figure 1).

p.71

De Pablo and Alexanco chronicled their artistic plan of attack in the Encuentros Catalogue, which outlined their ambitious project (figure 2). Given full artistic licence, the duo developed a proposal that started as a music festival, but quickly grew into an ambitious festival of experimental art open to all mediums that aspired to reflect the artistic panorama of the time. Inevitably, the event proposal was modelled after *documenta*, the Spoleto Festival and the Venice Biennale. Many hoped that, like the Venice Biennale, Encuentros would be held every two years⁸. Nothing short of another terrorist act could shatter such lofty aspirations: six months after *Encuentros*, ETA kidnapped Felipe Huarte Beaumont from his Pamplona home. This marked the beginning of the family's gradual withdrawal from participation in and patronage of the arts.

THE ENCUENTROS CATALOGUE: DEFINING THE ART VENUES

Just as *documenta* served as a model for the Encuentros art festival, the 1972 *documenta* catalogue provided inspiration for De Pablo and Alexanco. They made the Encuentros catalogue an ambitious graphic design feat of such unwieldy dimensions that it was impractical as an event guide⁹. It was written in several languages and was full of fold-out pages, photos and text describing every work of art in the festival. It included several posters in which the information on each artwork (date, artist, title, location) followed a fixed format of vertical lines that merged discreetly into the background in an attempt to describe and convey each and every artistic action to the reader. This unique catalogue is now a collector's item.

On a map of the city (figure 2), De Pablo and Alexanco drew red circles around event venues, which were chosen based on proximity, capacity and position in the centre of Pamplona. Studying the map provided the Madrid-based designers with the most effective way of understanding the city's unfamiliar landscape and proved to be a valuable asset for them to plan their own *Commedia dell'arte* (figure 3)¹⁰. A 1972 map offered them an abstract means of understanding the layout of a rapidly growing city.

In the Alea group's trusted hands, thanks to their worldwide artistic network, the project took shape in a few short months. In retrospect, considering the limits on communication in the pre-digital age, it is surprising that the event could be organized in such a short period of time. Nor was the country's tumultuous political climate an impediment: artists quickly accepted the invitation and many took an active role in the festival design by recommending other avant-garde artists and suggesting ways to showcase the latest artistic trends at the event¹¹. The organizers said it was all possible because, unlike other festivals, *Encuentros* was not organized by art dealers or patrons, but by artists themselves, who spread the word about the festival during the preparation period.

p.72

*In addition to providing a sequential description of the artistic events, the catalogue can also be analysed as a list of the different venues Pamplona made available to the festival. While the map in the catalogue portrays a city under artistic siege, a look at the different posters helps us understand the intensity and depth of the programme and the different spaces that hosted the avant-garde art festival and its lectures, concerts, exhibitions, films, plays and public performances*¹². *The organizers had clearly "made the most of what is generally considered a provincial city"*¹³. *In fact, despite some programming oversights, the city's small size made it relatively easy to get from venue to venue*¹⁴.

Cultural Spaces

The city's main cultural organizations were enthusiastic about the initiative (figure 4): the Museum of Navarre hosted an exhibition of paintings on Current Basque Art; the Pamplona Municipal Savings Bank Exhibition Hall displayed an interesting collection of art criticism texts; the Avenida, Príncipe de Viana and Carlos III cinemas played visual-musical recordings and experimental films; and the Zaj Group and Sylvano Bussotti performed at Gayarre Theatre. Finally, the Navarre Savings Bank Exhibition Hall had hosted introductory discussions on avant-garde art in the months before the event and was chosen as the venue for lively colloquia¹⁵.

The artistic events were not only held in cultural centres: several private venues joined in, including the Hotel Tres Reyes, which hosted an exhibition of automatically generated visual and auditory forms generated by a complex computer network, and the Hotel Maissonave, which hosted several impromptu photography exhibitions¹⁶. The Labrit Basque Pelota Centre and the Anaitasuna Pavilion, which had only recently opened its doors, put recreational athletics on hold in favour of events that drew larger crowds, such as the concerts by John Cage, David Tudor, Eduardo Polonio and Horacio Vaggione¹⁷.

Public Spaces

The festival also featured numerous open areas, boulevards and streets peppered with different sorts of art installations and performances (figure 5). Appropriating the city's public spaces at a time when all art was public and everything public was inherently political¹⁸ made it necessary to call for assistance from the City Council, the Government of Navarra, local authorities and law enforcement personnel to continually monitor the festival events. One of the more notable spaces chosen was the walled area near the Redín quarter, where organizers had scheduled a hybrid audiovisual performance by Luc Ferrari and Jean Serge Breton that was ultimately rained out. Artist Gardy Artigas painted the covered walkway in Calle San Miguel, which runs perpendicular to Paseo Sarasate, where statues of monarchs stood alongside installations featuring industrial scaffolding by Antonio Valcárcel Medina and Lugán's random telephones, making the street corner one of the festival's most photographed spots.

The competent authorities agreed to these public spaces, but the same could not be said of the project intended for Plaza del Castillo, the square in the heart of the old town that was Pamplona's most important social space. It may not have been circled in red in the catalogue, but it had certainly caught the eye of the festival organizers, who asked architect José Miguel de Prada Poole to build a piece of ephemeral architecture in the square.

Pneumatic Dome

The architect's earliest proposals were designed to occupy an imaginary setting outside the city, in keeping with his studies on cities and like the Instant City he had created a year earlier in Ibiza, within the context of the Seventh General Assembly of the International Council of Societies of Industrial Design (ICSID)¹⁹. Soon, however, he and the Alea group members were captivated by the notion of an installation that could be a cultural driver and a stimulus, much like Peter Cook's *Instant City*. Why not set it up here? In the emblematic square, surrounded by Gothic buildings, the plastic cloud would be a rare sight. A structure composed almost entirely of air and erected in a just few short hours alongside buildings that had stood for centuries, the contrast in scale, the swollen shapes of the plastic domes and the sense of domesticity: all this would spark a lively debate on the future of architecture.

The structure in Plaza del Castillo was envisioned as a network of cables tied to the trunks of trees in the square and these cables would hold up the 0.3-mm-thick inflatable plastic surfaces. De Prada had taken a similar approach when he raised the Transparent Dome at one end of his Pneumatic City in Ibiza. The blueprints were prepared in an overly academic style that failed to capture the project's ethereal nature and were not looked kindly upon by the authorities. The fire department issued a statement of opposition, citing the difficulties the installation would pose to evacuation²⁰, though there is every reason to suspect underlying political discomfort.

Given the centrality of Plaza del Castillo, the artists and organizers felt that using the plot of land outside the city where the old military barracks had stood was like being banished (figure 6), a sentiment that contrasts sharply with the attitude that prevails today, now that the venue is home to an exhibition and conference centre. Though the location was close to the city centre and was conveniently located between the Paseo Sarasate and the Citadel, de Prada Poole often called it a space under siege, as it was surrounded by military offices, the courthouse and the new wall built in 1889 as part of the city's first urban expansion project.

The site gave birth to 11 domes, each 25 metres in diameter and 12 metres tall, kept continually inflated thanks to 12 industrial fans. Unlike Plaza del Castillo, there were no trees to tether the installation, so the domes had to emerge from the ground and workers dug ditches where the circular shape of the structures could rest. This was one of the proposal's most defining features

p.73

p.74

p.75

and only heightened the surprise of those fortunate enough to visit the installation on one of the few days it remained up. Outside the structure, a ritual had to be performed before entry. As explained by the artist, it involved lowering the gaze and crouching over with the hands thrust forward, “as if a suppository”²¹ were about to enter this unique space (figure 8).

The experience inside the inflated domes was one of vivid colours and the smell of vanilla, which made it the least conceptual of the festival's many celebrated installations. Pamplona residents considered it the festival's most heartfelt, accessible and admirable piece. The event posters make it clear that the organizers understood that the installation had a dual function as artwork and a venue, a piece by architect José Miguel de Prada Poole and a place where avant-garde art exhibitions could be held. However, the smooth plastic surfaces inside the pneumatic domes were more captivating than the artistic activities that took place there, which were inevitably relegated to the background²². In an interview on the opening day of the festival, in response to the question, “How have these structures been received?”, de Prada Poole said, “People see something magical in them”²³. And, in true magical style, after two days and three nights, the industrial fans were turned off and the installation disappeared²⁴.

p.76 De Prada's ephemeral architecture made the same anti-consumerist statement that had inspired de Pablo and Alexanco to organize a festival untainted by art dealing. His analysis of city buildings and construction criteria at the time prompted him to the search for a mobile, efficient, economical architecture that left no trace. Convinced of his principles and as Spain's foremost advocate of this construction system, de Prada Poole had abandoned traditional architecture two years before the festival to dedicate himself entirely to experimentation. Other artistic disciplines were also investigating the possibilities of using plastic and air, which led some people at the time to think that polypropylene objects reflected the feeling of the times more than any other material.

The Pamplona Citadel

p.77 The decision to inflate the pneumatic domes on military land brought people to a part of the Citadel that was formerly closed to city residents. The walled enclosure of the citadel was built in 1571 by order of Philip II of Spain to protect the city from a potential French invasion. The Army handed it over to the City Council in 1964 on the condition that it would be used for cultural, athletic and recreational events of public interest²⁵ and that the fortress's basic structures would not be destroyed, damaged or otherwise altered, but “carefully conserved, given their unique value to military architecture”²⁶. The inner Citadel was uncharted territory for most residents and the news that it now belonged to the city was met with surprise. It would be a great challenge to include the fortress in the urban life of the city²⁷.

The Encuentros art festival was the first cultural event held in the Citadel's fortified inner buildings. As part of the transfer, the buildings of interest were left standing while those of little architectural value were torn down. Today, all that is left are the old original names: Polvorín (Gunpowder Magazine), Sala de Armas (Hall of Arms) and Almacén de Mixtos (Provisions Warehouse). These buildings displayed several hybrid works during the festival, including a piece by Josef Anton Riedl, *Interrupted Solitude* by Alexanco and de Pablo, and a cycle of international musical performances, such as the concert by Vietnamese ethnomusicologist Trần van Khê, typical Indian Kathakali dances, and a performance by the renowned Flamenco guitarist Diego del Gastor (figure 10). Though built for the military, these spaces proved surprisingly well-suited for cultural use, to the point that the festival's most highly anticipated concert, featuring John Cage (the father of improvisation and musical silence) and David Tudor, was held in the Weapons Room.

With most of the inner buildings torn down and the green areas landscaped as new outdoor spaces, the grounds filled up with young people. The celebration of avant-garde art seemed to help them forget for a time the venue's military past. Photographers of the time captured the new relaxed atmosphere as the space was filled not with weapons, but with new objects made of the same plastic as the nearby pneumatic domes: the inflatable sculptures of *Interrupted Solitude* (figure 11), Oiticica's dancing red parangolés, Francesc Torres's inflatable triangle and Gómez de Liaño's helium balloons, which formed words in their haphazard flight (figure 12).

The City as a Stage

In his opening address, the acting Mayor of Pamplona declared, “Our city is intrigued and curious about this event. Its transcendental importance has not gone unnoticed and we have responded by making a wide range of venues available to the festival, so that artistic expression can flourish not just in museums, exhibition halls and cultural centres, but in our cherished streets and public squares, in Paseo de Sarasate, the old quarter of Redín and the Citadel, along the old walls”²⁸.

Let's now go back to the city map where the organizers highlighted festival events in red and study the relationship to the posters that appear on the right, which are scenes in the city. After studying the indoor and outdoor spaces, one site remains to be analysed: a singular space closely linked to contemporary avant-garde movements that the members of Alea deliberately refrained from indicating on the map and which they referred to on their posters as *City* (figure 13).

p.78 For the people of Pamplona, entering the walled enclosure of the Citadel offered a degree of novelty. The same not could be said of taking part in group activities in the city streets, a custom with which they were intimately familiar thanks to the San Fermín festival. The artists who organized the festival were aware of this. In fact, they counted on the crowd's predisposition to get involved in the performances. Audiences in Pamplona were a far cry from the passive spectator portrayed in Equipo Crónica's Spectator of Spectators, which was essential if art was to take over the streets, seize control of new spaces, and mingle and merge with residents' daily activities.

In this new setting, the programme organizers focused on public art events and planned performances in which residents would interact in a way that was more raw, more direct. In order to achieve this, the art either had to be relatively mobile (e.g. Robert Llimós's runners, Arias Misson's street signs and Gómez de Liaño's balloons) or present in various locations throughout the city,

so that passers-by would find themselves suddenly caught up in the art, as was the case with Luis Muro's objects, though they were removed after the first bomb exploded.

The city of Pamplona was the stage for these “encounters” with contemporary art and provided “the physical setting for a collective adventure in communication”²⁹ where the main objective was to produce random encounters with the essential, with life and with people. As a result, the goals were achieved as described by Alexanco and de Pablo in the catalogue: “To enable the so-called audience to take part in the artistic act in a much more intimate way; to present creators with an audience that is less passive than usual; to foster a mutual participation into which all parties throw themselves with similar intensity”³⁰.

Hemingway's *The Sun Also Rises* and the Encuentros festival shared the vision of a Pamplona as a stage where the people of the city could get involved. José Antonio Sistiaga captured this relationship between the Running of the Bulls and the Encuentros festival in a film he made with footage shot while participating in the festival. The film culminates with the city dressed in white and red, a uniform for individuals and performances where no one stands out³¹. Within the context of the festival, the costumes and decorations included the outfits worn by Llimós's runners, the clusters of black balloons in Gómez de Liaño's public poetry (figure 14) and the 100x30 cm mirrors carried by the participants in Fernando Huici's *Poem of the Hanged*. Once set in motion, these actions were all intended to continue through the streets in a random, improvised fashion.

The desire for meaningful communication between artists and people and between the artists themselves can be seen in the many references written on the relationship between the art festival and the city. The word “city” was also the inspiration behind the work of artists such as Arias Misson, who said of his public actions, “It's about reading the city or speaking with its vocabulary. In fact, I think that the city is the place for poetry. The city is poetry: an ensemble, a totality and a chance for poetic expression”³². His performance was accompanied by 500 people. **p.79**

The event organizers also took the city's idiosyncrasies into account, which was critical to fostering citizen participation (figure 15). All the critics agreed that the most positive aspect of the entire festival was the massive attendance at all the events. Juan Huarte said he was “absolutely astonished to see how everyone reacted, such respect and so many people... The city's conscience has been stirred”³³. In the journal *Arquitectura*, a young architect wrote that “beyond the shadow of a doubt, the festival's greatest achievement was the participation of so many people, young and old, who were eager to learn about the art of today”³⁴. Film-maker Javier Aguirre described the event in the language of war: “The vanguard has emerged victorious in the battle against tradition – on tradition's own turf”³⁵. He was appealing to the dominant tastes of traditional Navarre society until later that same decade and raised a question that was asked a year and a half later by Fernando Huici and Javier Ruiz: “The Encuentros in Pamplona existed. There's no denying that they existed. And they mobilized artists and art, and a sort of fair was organized: artists charged to exhibit. But what impact has what they exhibited had on the city and on the artists themselves? That's what we don't know”³⁶.

According to Zubiaur, in the 1970s, “social critical realism, which Moreno Galván called the Pamplona School, the emergence of abstraction and the Encuentros del 72 art festival in the capital of Navarre marked the moment in which society accepted modern art and its diverse trends once and for all”³⁷. Society's transcendent, transformational role was present from the festival's inception, as reflected in the words of Juan Huarte: “We believe that the foundation for giving the country a solid structure, which is what we all want, is information. There can be no moving forward without information... (...) what we've tried to give to the people of Pamplona and to everyone who has visited our city is the most comprehensive information possible on the panorama of contemporary art, as freely chosen by the organizers”³⁸.

TRANSCENDENCE IN THE ENCUESTROS ART FESTIVAL

p.80 The festival has recently been enjoying a kind of renaissance after a period of neglect, thanks largely to a 2010 monographic exhibition at Reina Sofia Museum. Its legacy also lives on in film and in conferences on art history. Díaz Cuyas may be correct in asserting that Encuentros festival marked the end of an era in experimental art, but it was also the origin for much of contemporary culture. Social awareness, concern for the sustainable use of resources and a real scorn for consumerism are now firmly established values in our society, thanks to the response of the generation of people who witnessed the event and played an active role in the artistic activity of the time.

For its part, Pamplona was deeply affected by the events of June 1972 and that was one of the conclusions of a recent four-session seminar on the patronage of the Huarte family at the newly inaugurated Museum University of Navarra. At the seminar, Javier Manzanos, the Director of the Huarte Centre for Contemporary Art, explained that the Centre is managed in the spirit of the Encuentros festival³⁹. Art collector Emilio Pi told the story of how he was given his first valuable work of art in compensation for his volunteer work that week: a Spectator of Spectators by Equipo Crónica. Javier Balda said that he knew when he attended the festival as a teenager that his future was in art⁴⁰. And Carlos Muguero said the Encuentros festival was the inspiration for the International Documentary Film Festival of Navarra⁴¹.

Forty years later, the city that hosted that remarkable event has also changed. Thanks to the gradual growth of Pamplona's neighbourhoods, the Citadel, which once stood at one edge of the city traversed by Llimós's runners, is now its epicentre, and not just physically due to the city's southward expansion, but also culturally, as a venue for ongoing exhibitions and outdoor performances⁴². The streets have been adapted for pedestrians, so that the spotlight is on life in the city, and venues have been created to host major cultural events. The space that held the pneumatic domes now facilitates a different sort of encounter at the Baluarte Congress Centre, designed by Navarre architect Francisco Mangado.

Pamplona now has the resources to hold another art festival and, in the spirit of June '72, the City Council announced its candidacy as a 2016 European Capital of Culture⁴³. However, it is not uncommon to hear that Pamplona is years behind the times culturally, a fact that has generated distance between the city and more cutting-edge art. The Collection of María Josefa Huarte

Beaumont has finally been donated to the University of Navarra after years of fruitless negotiations with the government and the City Council, thus dispelling any notions of a possible Contemporary Art Museum in the city. As with the Encuentros festival, the private sector had to step in to make the dream a reality, this time in the form of a university museum focusing on education, art and culture that aspires to become one of the city's leading cultural centres.

1. Encuentros 72 took place before the annual San Fermín Festival (6 to 14 July), when revellers dress in white shirt and trousers with a red sash and neckerchief.
2. The full list of participating artists can be found in Díaz Cuyás, José: *Encuentros de Pamplona 1972: fin de fiesta del arte experimental*. Madrid: Reina Sofía Museum, 2009. p. 404-405.
3. Huici, Fernando: "La ciudad otra". In Huici, Fernando; Ruiz, Javier: *La comedia del arte (En torno a los Encuentros de Pamplona)*. Madrid: Editorial Nacional, 1974. p. 237.
4. For more on Félix Huarte, see Paredes, Alonso, Javier: *Félix Huarte 1896-1971: un luchador enamorado de Navarra*. Barcelona: Ariel, 1997.
5. For more on the patronage of the Huarte family, see *Arquitectura*. No. 154 October 1971. Madrid: COAM, 1959.
6. "The governor called and told me that Encuentros had been authorized, but we'd be responsible for keeping order", in Ezker, Alicia: "The Encuentros festival was unable to untangle art and politics (interview with Juan Huarte)". In *Diario de Noticias*, 25 años de los Encuentros, 25 May 1997. Pamplona: *Diario de Noticias*, 1993.
7. For more on the culture of Pamplona, see Sádaba Cipriain, Silvia D.: *Los Encuentros de Arte de Pamplona (1972). Un festival clave en la línea patrocinadora de los Huarte*. Editor: Francisco J. Zubiaur Carreño. University of Navarra Department of Art History, 2013 p. 163-165.
8. Billed as a biennial festival in Tabac, C.: "Apertura oficial de los Encuentros". In *Diario de Navarra*, 27 June 1972, p. 28. Pamplona: *Diario de Navarra*, 1903.
9. Sádaba Cipriain, Silvia D., op. cit. supra, note 7, p. 168.
10. In reference to the book on the Encuentros festival published by Fernando Huici and Javier Ruiz. Huici, Fernando; Ruiz, Javier, op. cit. supra, note 3.
11. The correspondence between Antoni Muntadas and Alexanco provides a good example. It reveals how Muntadas proposed a video exhibition and put the organizers in touch with Willoughby Sharp. In Díaz Cuyás, José, op. cit. supra, note 2, p. 288.
12. This article does not attempt to list or analyse the fascinating artistic proposals exhibited that year in Pamplona, given that Silvia D. Sádaba Cipriain has already studied them in depth and José Díaz Cuyás discussed them in the catalogue to the Reina Sofía Museum's celebrated exhibition on the festival.
13. Farinós Said, Ángel: "Encuentros 1972 Pamplona". In *Arquitectura*. No 162-163, July-August 1972. Madrid: COAM, 1959. p. 82-83.
14. In the packed programme, some events were scheduled at the same time and at distant locations. As Sistiaga recalls in Echeverría, Paula: "Whether or not Pamplona becomes a cultural standard-bearer depends on the citizens of Pamplona" (interview with José Antonio Sistiaga). In *Diario de Noticias*, 19 February 2009. Pamplona: *Diario de Noticias*, 1993.
15. Under the direction of Xabier Morrás, the Navarre Savings Bank was a vital cultural catalyst in the city. See Sádaba Cipriain Silvia D., op. cit. supra, note 7, p. 164.
16. Hotel Maissonave hosted several of the exhibitions intended for the pneumatic dome.
17. The rain ultimately forced the Ferrari and Breton concert (which featured *ninots*, satirical doll-like figures, by Equipo Crónica) into the Labrit Basque Pelota Centre, and the John Cage concert was held at the Citadel on 2 June.
18. See Díaz Cuyás, José: "Literalismo y carnavalización en la última vanguardia". In Díaz Cuyás, José, op. cit. supra, note 2, p. 16-37.
19. The Instant City project in Ibiza was carried out by José Miguel de Prada Poole, Carlos Ferrater and Fernando Bendito. See Ferrater, Carlos: "La contra de la Instant". In *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, No. 262, September 2011. Barcelona: COAC, 1985, p 37-38.
20. "Relaciones y cultura. Varios. Legajo 2. Año 1972.4. Encuentros de Arte Contemporáneo." Pamplona: Municipal Archive of Pamplona, 1972.
21. Transcription of a lecture by de Prada Poole, José Miguel: "Arquitectura efímera en los Encuentros de Pamplona". In *Seminario El Mecenazgo de los Huarte*, 9 March 2015. Pamplona: Museum University of Navarra (MUN Archive), 2015.
22. "It was so bright inside that I'm sure no one could see the photographs [...]. All they did was look up." Idem.
23. Tabar, C.: "José Miguel Prada, la cúpula neumática y las formas arquitectónicas perecederas". In *Diario de Navarra*, 27 June 1972. p. 28. Pamplona: *Diario de Navarra*, 1903.
24. The official reason the domes were deflated, according to the author and the newspapers, was that the terrain was not suitable for sustained inflation. However, in her article, Pepa Bueno notes that it was the organizers who decided to turn off the fans prematurely. See Bueno, Pepa: "Esto se hincha". In Díaz Cuyás, José, op. cit. supra, note 2, p. 234-245.
25. Decree 1583 of 21 May 1964, transferring the property known as the "Citadel" to the City Council of Pamplona for use in activities of public interest. Madrid: BOE, 1964.
26. Idem.
27. Sádaba Cipriain, Silvia D.; Elizalde Esther: "The reuse of the Citadel of Pamplona as a cultural and leisure enclosure". In *International Conference on Fortified Heritage: Management and Sustainable Development*. Pamplona: City Council of Pamplona, 2015. p. 802-821.
28. Tabar, C., op. cit. supra, note 8.
29. Farinós Said, Ángel, op. cit. supra, note 13.
30. De Pablo, Luis; Alexanco, José Luis (Coord.): *Encuentros 1972 Pamplona*. Madrid: Alea, 1972.
31. "I included them both because I considered them to be two different cultural expressions in the same place", in Echeverría, Paula, op. cit. supra, note 14.
32. Díaz Cuyás, José, op. cit. supra, note 2, p.340.
33. Huici, Fernando; Ruiz, Javier: "Conversación con Juan Huarte". In Huici, Fernando; Ruiz, Javier, op. cit. supra, note 3, p. 324-331.
34. Farinós Said, Ángel, op.cit. supra, note 13.
35. Díaz Cuyás, José, op. cit. supra, note 2, p. 353.
36. Huici, Fernando; Ruiz, Javier, op. cit. supra, note 3, p. 7.
37. Zubiaur Carreño, Francisco J.: "Coexistencia de influencias en la pintura navarra de 1890 a 1980. Tensión tradición-modernidad". In various authors: *Presencia e influencias exteriores en el arte navarro. Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*. No. 3. Pamplona: Chair of the Heritage and Art of Navarre, University of Navarra, 2009. p. 475-485.
38. Huici, Fernando; Ruiz, Javier, op. cit. supra, note 33, p. 325.
39. The author's transcription of the roundtable discussion "La cultura en Pamplona. Los museos y Centros de Arte en Navarra, desde los Encuentros del 72 hasta nuestros días". In *Seminario El Mecenazgo de los Huarte*, 2 February 2015. Pamplona: Museum University of Navarra (MUN Archive) 2015.
40. The author's transcription of the roundtable discussion "La cultura en Pamplona. Los museos y Centros de Arte en Navarra, desde los Encuentros del 72 hasta nuestros días". In *Seminario El Mecenazgo de los Huarte*, 9 March 2015. Pamplona: Museum University of Navarra (MUN Archive) 2015.

41. The author's transcription of the roundtable discussion "La Cultura en Pamplona. El cine en Navarra, desde los Encuentros del 72 hasta nuestros días". In *Seminario El Mecenazgo de los Huarte*, 20 April 2015. Pamplona: Museum University of Navarra (MUN Archive) 2015.
42. For more on the Pamplona Citadel and its evolution as a cultural centre, see Sádaba, Silvia D., Elizalde Esther, op. cit. supra, note 27.
43. This project did not make it past the first cut, but still provides the blueprint of the city's cultural strategies.

Autor imagen y fuente bibliográfica de procedencia

Información facilitada por los autores de los artículos:

página 18, 1 (Foto por Andyfarrell en English Wikivoyage. Bajo licencia CC BY-SA 1.0 via Wikimedia Commons. Enlace. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Portmeirion_village_square.jpg#/media/File:Portmeirion_village_square.jpg. Visitado 18/9/2015); página 19, 2 (El prisionero (The Prisoner, ITC, 1967). © ITV), 3 (Wikimedia Commons. Dominio público); página 20, 4 (Lemmy y ...las espías (Lemmy pour les dames, Bernard Borderie, 1962). © Pathe Film. Alphaville (Jean-Luc Godard, 1965). © StudioCanal), 5 (Alphaville (Jean-Luc Godard, 1965). © StudioCanal); página 21, 6 (Alphaville (Jean-Luc Godard, 1965). © StudioCanal), 7 (Stereo (David Cronenberg, 1969). © The Criterion Collection); página 23, 8 (La jetée (Chris Marker, 1962). © The Criterion Collection), 9 (Alphaville (Jean-Luc Godard, 1965). © StudioCanal); página 24, 10 (Invasión (Hugo Santiago, 1969). © Malba Cine), 11 (Alphaville (Jean-Luc Godard, 1965). © StudioCanal. Electronic labyrinth THX 1138 4EB (George Lucas, 1967). © George Lucas.); página 26, 12 (Wikimedia Commons. Licencia CC BY 2.0); página 29, 1 (Página web oficial del artista: http://jaumeplensa.com/index.php/works-and-projects/projects-in-public-space/item/245-the-crown-fountain-2004. Autor desconocido); página 31, 2 (AAVV: *Retracing the expanded field. Encounters between Art and Architecture*. Cambridge, Massachusetts -London, England: The MIT Press, 2014), 3 (Diagrama de Rosalind Krauss. AAVV: *Retracing the Expanded Field. Encounters between Art and Architecture*. Cambridge, Massachusetts -London, England: The MIT Press, 2014); página 32, 4 (Robert Smithson, *Partially Buried Woodshed*, 1970 Courtesy of James Cohan Gallery, New York and Shanghai © Holt-Smithson Foundation/VEGAP, Madrid), 5 (Gordon Matta-Clark. *Conical intersection*, 1975. Imagen facilitada por The Canadian Centre for Architecture Collection); página 34, 6 (Robert Morris, *Untitled* (Mirrored boxes) de 1965. S.I. S.a S.e), 7 (Torre inclinada en los Jardines de Bomarzo, Italia. Imagen obtenida de la web http://www.bomarzo.net/. Autor desconocido), 8 (Banco en los Jardines de Bomarzo, Italia. Imagen obtenida de la web http://www.bomarzo.net/. Autor desconocido), 9 (Robert Morris, *The Observatory*, 1971. Imagen obtenida de la web http://socks-studio.com/2014/10/29/the-observatory-by-robert-morris-1971. Autor desconocido), 10 (Robert Irwin, *Slant, Light, Volume*, 1971, Walker Center, Minneapolis. Imagen cedida para esta publicación por el Walker Center. Autor desconocido); página 36, 11 (Michael Heizer, Double Negative, 1969-70. Imagen obtenida de la web oficial de la obra Double negative: http://doublenegative.tarasen.net/. Photo by *Michael Heizer* by Simon Norfolk), 12 (Mary Miss, *Perimeters, pavilions, decoys*, 1978. Imagen obtenida de la página web oficial de la artista. http://www.marymiss.com/. Autor desconocido), 13 (Christo and Jeanne-Claude, *The Gates* 1979-2005. Imagen obtenida de la página web oficial del artista. http://christojeanneclaude.net/projects/the-gates), 14 (Li Xiaodong Installation, *Sensing Spaces exhibition*, 2014. Imagen obtenida del catálogo de la exposición. *Sensing Spaces: Architecture Reimagined. Catalogue Exhibition*. London: Royal Academy of Arts, 2014), página 38, 15 (Studio Snahetta. *Times Square*. Imagen cedida por los arquitectos para su publicación en esta revista); página 42, 1 (New York: Moses King Corporation, edición de 1911/15), 2 (Fotograma de *Just Imagine*, dirigida por David Butler sobre guión original de Buddy G. De Sylva, Lew Brown y Ray Henderson. Fox Film Corporation, 1930); página 43, 3 (Fotograma de *High Treason*, dirigida por Maurice Elvey sobre guión de Arthur Wellesley L'Estrange Fawcett adaptando la obra homónima de Noel Pemberton Billing. Gaumont British Picture Corporation, 1929), 4 (Portada del *Scientific American*. New York, 26 de julio de 1913), 5 (Ferriss, Hugh. *The Metropolis of Tomorrow* (reedición). Princeton, NJ: Princeton Architectural Press, 1986. p. 121); página 45, 6 (montaje con fotogramas de Metrópolis, dirigida por Fritz Lang sobre guión original de Thea von Harbou. UFA (Universum Film AG), 1927); página 46; 7 (diseño de producción de Erich Kettelhut para Metrópolis. Tower of Babel, oil on cardboard, 43.6 x 55.2 cm. (c) Filmmuseum Berlin - Deutsche Kinemathek); página 47, 8 y 9 (Fotogramas de Blade Runner, dirigida por Ridley Scott sobre guión adaptado de Hampton Fancher y David Peoples. The Ladd Company / Shaw Brothers / Blade Runner Partnership, 198), 10 (fotograma de Metrópolis, dirigida por Fritz Lang sobre guión original de Thea von Harbou. UFA (Universum Film AG), 1927); página 50, 11 (Fotograma de *The Fifth Element*, dirigida por Luc Besson sobre guión de Luc Besson y Robert Mark Kamen. Gaumont Film Company, 1997), 12 y 13 (Fotogramas de *Equilibrium*, dirigida por Kurt Wimmer sobre guión propio. Dimension Films / Blue Tulip Productions, 2002); página 51, 14 (Fotogramas de *Immortal*, dirigida por Enki Bilal sobre guión de Enki Bilal y Serge Lehman. Télémaet al, 2004); página 56, 1 (Walter Marchetti, 1967. [En línea] Disponible en Internet: <http://arturocalero.blogspot.com/2010/11/marchetti-walter.html> [citado 20 de julio de 2010]), 2 y 3 (Joaquín Ortiz de Villajos. Archivo personal); página 57, 4 (“Ciudad Picasso”, RLC, 2011. López Cuenca, Rogelio: *Ciudad Picasso*. Madrid (España): Galería Juana de Aizpuru, 2011), 5 (Eric Parker. Archivo personal. [En línea] Disponible en Internet: <https://www.flickr.com/photos/ericparker/7416214350/in/photolist-cim39E> [citado 10 de junio de 2012]); página 58, 6 (Roman Kruglov. Archivo personal. [En línea] Disponible en Internet: <https://www.flickr.com/photos/romankphoto/14193213895/> [citado 13 de mayo de 2014]), página 59 a 61, 7 a 10, (Joaquín Ortiz de Villajos. Archivo personal); página 61, 11 (Francisco Rodríguez Marín. Archivo personal); página 63, 12 (Lui G. Marín. Archivo personal), 13 (Smithson, Robert: “The monuments of Passaic. Has Passaic replaced Rome as the eternal city?”. En *Artforum*. Vol. VI. Núm. 4. “Space and Dream”. Diciembre de 1967. Nueva York: M. Knoedler&Co., Inc., 1967. [En línea] Disponible en Internet: <http://www.robertsmithson.com/photoworks/monument-passaic_2_300.htm> [citado 8 de enero de 2013]); página 64, 14 (Smithson, Robert: “The monuments of Passaic. Has Passaic replaced Rome as the eternal city?”. En *Artforum*. Vol. VI. Núm. 4. “Space and Dream”. Diciembre de 1967. Nueva York: M. Knoedler&Co., Inc., 1967. [En línea] Disponible en Internet: <http://www.robertsmithson.com/photoworks/monument-passaic_2_300.htm> [citado 8 de enero de 2013]); página 66, 15 (15. Debord, Guy-E.: “Discours sur les passions d l’amour. Pentes psychogéographiques de la dérive et localisation d’unités d’ambiance”. En *Première exposition de psychogéographie*. Bruselas (Bélgica): Galerie Taptoe, febrero de 1957. Dibujo sobre papel (59,5 x 73,5 cm). Imagen recuperada de [Documento en línea]: <http://www.frac-centre.fr/collection/collection-art-architecture/index-des-auteurs/auteurs/projets-64.html?aauthID=53&ensembleID=135> [citado 13 de febrero de 2013]); página 70, 1 (*Diario de Navarra*, 27 de junio de 1972, p. 28. Pamplona: Diario de Navarra, 1903), 2 (Plano incluido en De Pablo, Luis; Alexanco, José Luis (Coors.): *Encuentros 1972 Pamplona*. Madrid: Alea, 1972); página 71, 3 (Portada porsterior de Huici, Fernando; Ruiz, Javier: *La comedia del arte (En torno a los Encuentros de Pamplona)*. Madrid: Editorial Nacional, 1974. (con fotografía de Valcárcel: Instalación en el Paseo Sarasate. Pamplona: Encuentros 72, 1972. Autor: Pío Guerenadiáin.); página 72, 4, 5; página 75, 9; página 76, 10; página 78, 13 (Carteles incluidos en De Pablo, Luis; Alexanco, José Luis (Coors.): *Encuentros 1972 Pamplona*. Madrid: Alea, 1972); página 74, 6 (planos de propuestas en De Prada Poole, José Miguel: “Cúpula Neumática”. En *Arquitectura*, N° 162-163, julio-agosto 1972. Madrid: COAM, 1972. pp. 52 y 53), 7 (De Prada Poole, José Miguel: Cúpulas neumáticas. Pamplona: *Encuentros 72*, 1972. Imagen exterior. Autor: De Prada Poole), 8 (De Prada Poole, José Miguel: Cúpulas neumáticas. Pamplona: *Encuentros 72*, 1972. Imagen interior. Autor: José Miguel de Prada Poole); página 76, 11 (De Pablo, Luis; Alexanco, José Luis: *Soledad interrumpida*. Pamplona: *Encuentros 72*, Pabellón de Mixtos de la Ciudadela, 1972. Autor: Pío Guerenadiáin), 12 (Gómez de Liaño, Ignacio: Poema público. Pamplona: *Encuentros 72*, Ciudadela, 1972. Autor: Eduardo Momeñe); página 79, 14 (Limós, Robert: Corredores. Pamplona: *Encuentros 72*, Ciudad, 1972. Autor: Pío Guerenadiáin), 15 (Ambiente encuentristas en la ciudadela.

Pamplona: *Encuentros 72*, Ciudadela, 1972. Autor: Pío Guerenadiáin); página 84, 1 (Plano de Ambrosio Gutiérrez Lázaro. En: Calderón, Basilio; Sáinz Guerra, José Luis; Mata, Salvador: *Cartografía histórica de la ciudad de Valladolid*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 1991, p. 155); página86, 2 (Archivo Municipal de Valladolid, C.15872-2), 3 (Archivo del Servicio Histórico del COAM, Legado Vázquez Molezún, VM/F0146-12), 4 (Archivo del Servicio Histórico del COAM, Legado Vázquez Molezún, VM/F0146-3); página 88, 5 (Archivo Municipal de Valladolid, FC 004-004); 6 (Archivo Municipal de Valladolid, FC 003-012), 7 (“Plan Parcial Remodelado del Polígono Huerta del Rey 1º Fase: Plano 5-Ordenación de volúmenes”. Archivo de Planeamiento Urbanístico y Ordenación del Territorio de Castilla y León [en línea], [citado 1 de febrero de 2016]. Disponible en Internet: <http://www.jcyl.es/plaupdf/47/47186/287971/va2823_81pln.pdf>), 8 (Marina Jiménez Jiménez; Miguel Fernández Maroto); página 90, 9 (Fotografía de Ricardo Melgar Parrilla. [citado 1 de febrero de 2016]. Disponible en Internet: <http://www.panoramio.com/photo/90230286>), 10 (Marina Jiménez Jiménez; Miguel Fernández Maroto); páginas 91 a 94, 11 a 15 (Marina Jiménez Jiménez; Miguel Fernández Maroto), página 100 a 102, 1 a 3 (Nuria Álvarez Lombardero), página 103, 4 (The Graphic Newspaper, Saturday 11th of April 1908, The British Library, The British Newspaper Archive), páginas 104, 5 y 6 (Nuria Álvarez Lombardero), página 106, 7 (The WSPU’s new London headquarters at Lincoln’s Inn House, Kingsway, 1912. Getty Images. Editorial #464468295. Heritage Image, Museum of London); página 107, 8 (Nuria Álvarez Lombardero)