

EQUIPO CRONICA "EL ESPECTADOR ESPECTADORES"

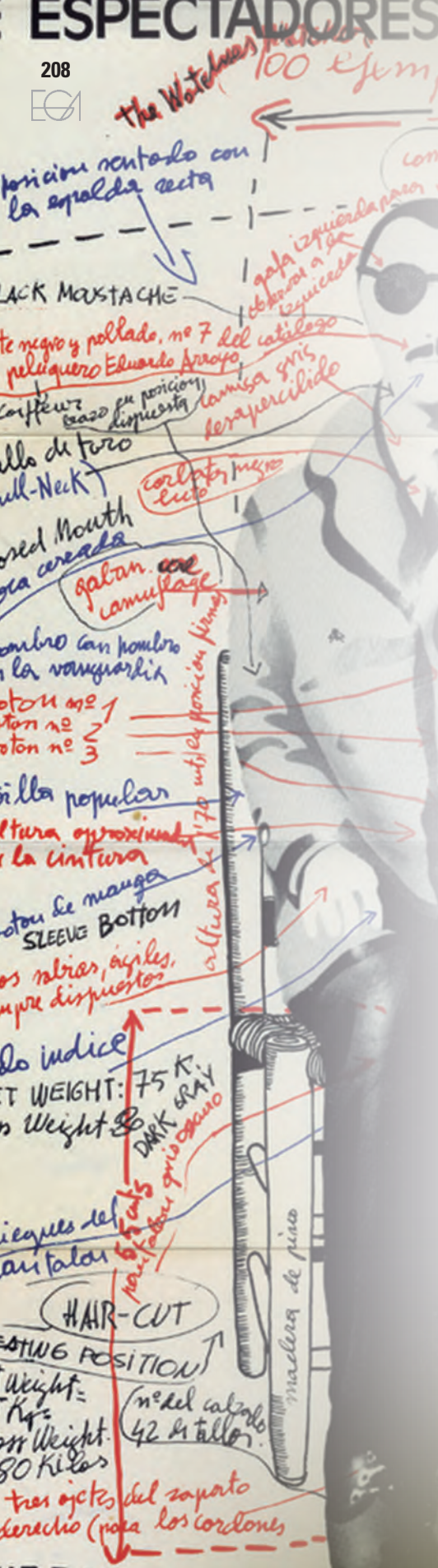
208



EL PROYECTO GRÁFICO DE UNA FIESTA: EL CATÁLOGO DE LOS ENCUENTROS DE PAMPLONA THE GRAPHIC PROJECT FOR A FESTIVAL: THE 1972 PAMPLONA ENCOUNTERS CATALOGUE

Marta García Alonso, Mariano González Presencio

doi: 10.4995/ega.2022.17661



El 23 de junio de 1972 se terminó de imprimir el Catálogo de los Encuentros de Pamplona que comenzaron la tarde del 26 de junio en el frontón Labrit de la capital de Navarra con la celebración de un partido de pelota y el discurso de las autoridades. Durante ocho días y antes de la conocida fiesta de San Fermín, Pamplona se convirtió en capital del arte. El artículo, más allá de hablar del evento, se centra en el estudio del documento diseñado por José Luis Alexanco, que constituye el anuncio de la fiesta que tuvo el poder de aglutinar a artistas de diferentes disciplinas y países diversos en una ciudad española en los últimos años del franquismo. El Catálogo, que por su interés y su rareza se ha convertido en una auténtica pieza de arte, se revela como el proyecto gráfico de la fiesta imaginada.

PALABRAS CLAVE: PAMPLONA, ENCUENTROS 72, ALEA, JOSÉ LUIS ALEXANCO, DE PRADA POOLE

On 23 June 1972, the Pamplona Encounters Catalogue was finally printed. The festival started on the afternoon of 26 June with the holding of a pelota match and an opening address by the authorities. Over the course of eight days before the well-known festivity of Saint Fermin, Pamplona turned itself into the capital of art. The article not only speaks about the event but also focuses on the document designed by Jose Luis Alexanco, which is the advertisement for the celebration that had the power to bring together artists from different disciplines and from different countries in a Spanish city during the last years of Francoism. The catalogue has become an authentic artwork because of its interest and rareness, the graphic project for the imagined celebration.

KEYWORDS: 1972 PAMPLONA ENCOUNTERS, ALEA, JOSÉ LUIS ALEXANCO, DE PRADA POOLE



Los Encuentros de Pamplona

Entre los meses de junio y julio de 1972, unos días antes de que la ciudad de Pamplona iniciara en 1972 el tradicional novenario festivo dedicado a San Fermín, tuvo lugar una fiesta completamente distinta. Los Encuentros de Pamplona, que comenzaron la tarde del 26 de junio en el frontón Labrit con la celebración de un partido de pelota y el discurso de las autoridades, hicieron que Pamplona, durante ocho días en este caso, se convirtiera en la capital del arte. Las calles se llenaron igualmente con gentes venidas de otros lugares que se mezclaron con los propios habitantes y toda la ciudad vibró en torno a un acontecimiento inusual e insólito: una fiesta dedicada al arte experimental.

Este año de 2022 se cumplirán cincuenta años de aquél episodio singular. Una singularidad que se deriva no solo de la circunstancia de que no se repitiera nunca más, sino del momento y lugar en que se produjo. Que la administración franquista de la época admitiera la celebración de semejante evento y que éste tuviera lugar en una ciudad con una sociología dominante tan tradicional como era la Pamplona de entonces, ha sido uno de los rasgos más destacados por todos los que han estudiado con mayor o menor profundidad el fenómeno.

En la capital navarra las distintas instituciones se preparan para celebrar el cincuentenario y es fácil suponer que la significación del aniversario lleve aparejado un sensible incremento de la literatura crítica relativa a los Encuentros que, a lo largo de estos años transcurridos, ya ha acumulado una buena colec-

ción de publicaciones concernientes a aquella manifestación artística.

Así, además del libro *La comedia del arte* que Javier Ruiz y Fernando Huici escribieron poco después de los Encuentros (Ruiz y Huici, 1974), la completa exposición que se celebró en el Museo Reina Sofía hace unos años bajo la dirección de José Díaz Cuyás y su correspondiente publicación (Díaz Cuyás, 2009), junto con una serie de trabajos que afloraron para la ocasión, ya dieron cuenta de las circunstancias y vicisitudes que rodearon a los Encuentros. Más recientemente, en el seno del seminario sobre el mecenazgo de los Huarte que se desarrolló en 2015 en el Museo de la Universidad de Navarra y del que también se derivó una importante publicación con artículos de especialistas y con entrevistas a los principales protagonistas del episodio (Llano, 2017), algunos de los cuales acudieron de nuevo a Pamplona, se actualizaron y completaron los análisis sobre lo ocurrido.

Por desgracia, los dos artistas que idearon y planificaron el magno acontecimiento, Luis de Pablo y José Luis Alexanco, fallecieron en octubre y mayo del pasado año 2021 y no van a poder asistir a las celebraciones y recordatorio. Tampoco lo hará el autor de la arquitectura efímera de los Encuentros, José Miguel de Prada Poole, fallecido en agosto de ese mismo año.

Lo que se pretende aquí, en homenaje a estos dos activistas del arte 1, es fijar la mirada no tanto en el acontecimiento en sí, como en el proyecto artístico que lo alumbró y, más concretamente, en la plasma- ción gráfica que José Luis Alexanco diseñó como anuncio de una fiesta que tuvo el poder de aglutinar a artistas de diferentes disciplinas y países diversos en una ciudad española

The Pamplona Encounters

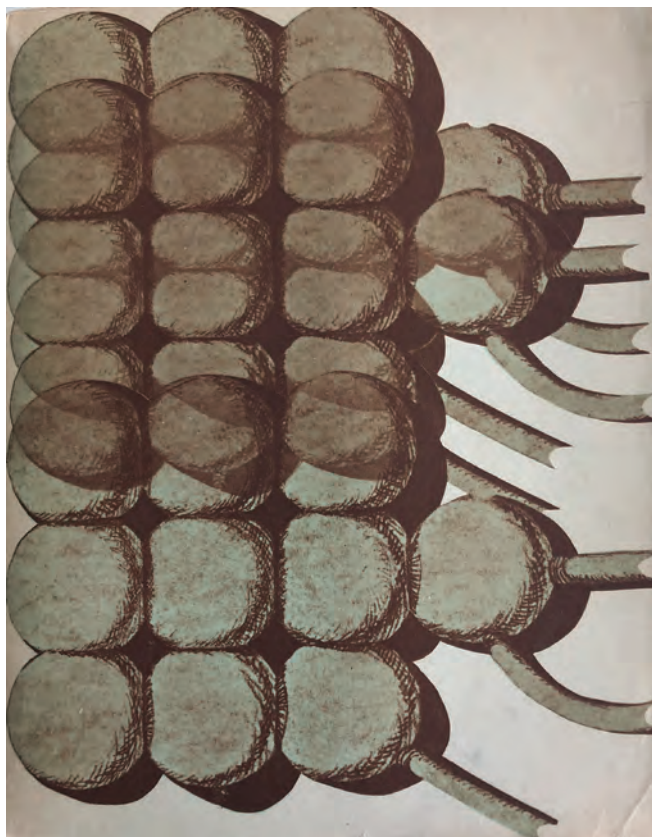
In the months of June and July 1972, just days before the city of Pamplona would start its traditional novena festival dedicated to Saint Fermín, a completely different type of festival was held. For eight days, the Pamplona Encounters converted the city into the capital of art. The streets were bursting with outsiders who mingled with the inhabitants and the entire city thrummed to the rhythm of an unusual and incredible event: a festival devoted to experimental art.

The year of 2022 is the 50th anniversary since that singular happening. A uniqueness stemming not only from the fact that it would never be repeated again, but also the time and place where it occurred. Indeed, the Franco administration of the day agreeing to its celebration and it taking place in a city with a primarily traditional society are two of the most noteworthy traits according to those who have studied the phenomenon.

In the capital of Navarra, different institutions are preparing to host the 50th anniversary and it's easy to imagine that the significance of the date also entails a significant increase in the critical literature on the Encounters, to add to that which has been produced over the course of the past fifty years.

Thus, the book *La comedia del arte* that Javier Ruiz and Fernando Huici wrote shortly after the Encounters (Ruiz & Huici, 1974), the complete exhibition held at Reina Sofía Museum under the direction of José Díaz Cuyás and its corresponding publication (Díaz Cuyás, 2009), along with other works, already described the circumstances and vicissitudes surrounding the Encounters. More recently, as the outcome of a seminar on the Huartes' patronage held in 2015 at the University of Navarra Museum, studies were rounded out and updated by the analysis of an important publication with specialist articles and interviews of the main players at the event (Llano, 2017). Unfortunately, the two artists who devised and planned the great affair, Luis de Pablo and José Luis Alexanco, died in October and May of 2021, respectively, and could not attend the celebrations. Neither would the author of the ephemeral architecture at the Encounters, José Miguel de Prada Poole, who died in August of this year.

The aim of this article – a homage to these two art activists 1 – is to cast our gaze on the art project that illuminated the event and, more concretely, on the graphic rendering that Alexanco designed to advertise the festival. It was powerful enough to bring together artists from different



1



2

disciplines and different countries in a Spanish city of provinces in the final years of the Franco regime. The Pamplona Encounters Catalogue is revealed to us as the graphic project for the festival imagined by Alexanco and De Pablo, which was supported – not only financially – by the Huarte family. Without its patronage, not only would publishing the catalogue have been impossible, but the entire celebration of the Encounters.

Only three days before the festival was about to begin and after eight months of work, the printing of the Pamplona Encounters Catalogue was completed at Talleres Agresa. The volume is similar to a book format, with a loose-leaf gummed binding, unnumbered, measuring 21 x 27 cm and 4 cm thick. Both the front and back covers depict a drawing of the Pneumatic Domes by De Prada Poole (Fig. 1), an advance on his later leading role in the festival project. The spine reads ALEA 1972 PAMPLONA ENCOUNTERS.

Although José Luis Alexanco appears in the credits as the designer, the authorship is attributed to Alea, the concert-organising society and electro-acoustic music laboratory founded by Luis de Pablo. It was a hotbed for forging collaborations between both artists, and Luis de Pablo himself would always claim that the society was the creator, promoter and designer of the Encounters (Llano, 2017, pp 75-107). In what could be called the introduction to the

de provincias en los últimos años del franquismo. El Catálogo de los Encuentros, se nos muestra como el proyecto gráfico de la fiesta imaginada por Alexanco y de Pablo, que contó con el apoyo –no solo económico– de la familia Huarte, sin cuyo mecenazgo hubiera sido imposible no ya la edición del catálogo, sino la propia celebración de los Encuentros de Pamplona.

El proyecto gráfico de la fiesta: el Catálogo de los Encuentros de Pamplona

El 23 de junio de 1972, tan solo tres días antes del comienzo de la fiesta, y después de más de ocho meses de trabajo y correspondencia según confesión de Alexanco, el Catálogo de los Encuentros de Pamplona se terminó de imprimir en los Talleres Agresa. El volumen tiene un formato casi de libro, con una encuadernación engomada de hojas sueltas, sin numerar, de 21 x 27 cm, más próxima a las utiliza-

das en las revistas, que alcanza 4 cm de espesor. Tanto en la portada como la contraportada aparece el dibujo de las cúpulas neumáticas de De Prada Poole (Fig. 1) anticipando su posterior protagonismo en el proyecto de la fiesta y, por ende, en el interior del catálogo. En el lomo aparece el texto ALEA ENCOUNTERS 1972 PAMPLONA.

Aunque en los créditos del Catálogo José Luis Alexanco figura como diseñador, la autoría se endosa a Alea, la sociedad organizadora de conciertos y laboratorio de música electroacústica fundada por Luis de Pablo en cuyo seno se fraguaron las colaboraciones entre ambos artistas y que el propio Luis de Pablo ha señalado siempre como la creadora, impulsora y diseñadora de los Encuentros (Llano 2017, 75-107).

En la que podría considerarse introducción del volumen, Alea explica que como “nota importante de estos Encuentros es que su organización y realización hayan corrido a cargo de artistas. La visión



1. Alea, *Encuentros 1972 Pamplona*, (Madrid: Alea, 1972), portada

2. Alea, *Encuentros 1972 Pamplona*, (Madrid: Alea, 1972), plano de Pamplona

1. Alea, *1972 Pamplona Encounters*, (Madrid: Alea, 1972), cover

2. Alea, *1972 Pamplona Encounters*, (Madrid: Alea, 1972), map of Pamplona

que un organizador tiene de una actividad artística no es, ni puede ser, la misma de la de un creador. Esto, creemos, ha de notarse en el caso presente y hemos querido que deliberadamente sea así (Alea 1972, p.13)”. Y, de hecho, empezó a notarse ya con este libro diseñado con la ambición y el espíritu de un auténtico proyecto artístico.

Seis páginas de celofán explican, en letras superpuestas y ordenadas en tres columnas, la autoría, los lugares, las fechas, los responsables, los colaboradores y los patrocinadores del evento (Sádaba 2017). Bajo el nombre de Pamplona aparece el elenco de espacios que serán ocupados por el arte: Ciudadela, Frontón Labrit, Museo de Navarra, Hotel Tres Reyes, Caja de Ahorros de Navarra, Caja de Ahorros Municipal de Pamplona, Paseo Sarasate, Cine Avenida, Cine Príncipe de Viana, Cine Carlos III, Murallas del Redín, Teatro Gayarre, Cúpula neumática, Anaitasuna, Iglesia de Santo Domingo, Ciudad. Son los mismos espacios que, después de estas páginas, en un mapa de aquella Pamplona que iniciaba su expansión hacia el sur, aparecen rodeados de una línea gruesa color rojo (Fig. 2). Son los mismos nombres que después aparecerán en cada uno de los carteles anunciadores de cada una de los actos programados, en la columna derecha.

También son los espacios cuyas fotografías sueltas, sin encuadrar, se intercalan a lo largo del Catálogo, a modo de marcadores de página, pautando cada uno de los actos, en papel de gran gramaje, textura diferenciada y color sepia y, además, plegadas, haciendo el volumen más difícil, más complicado y más grueso (Fig. 3). De esta manera, cada uno de los 41 actos

programados viene definido por el cartel anunciador del evento doblado en cinco pliegues, aunque encuadrado; la fotografía doblada y suelta del sitio donde va a tener lugar y, tras ellos, información complementaria (textos, fotografías e incluso cálculos y dibujos en el caso de las cúpulas neumáticas) relativas al evento.

El Catálogo de los Encuentros deviene, de esta forma, exposición gráfica anticipada (proyecto) de los fenómenos culturales que iban a desarrollarse inmediatamente después en Pamplona. Supone, por su secuencia de plano de situación, memoria del evento, listado de participantes y sucesión de cartel, fotografía del lugar y páginas acerca del acto ideado, un buen ejemplo de expresión de diseño de producto.

El volumen, a excepción del políptico del programa, está escrito, además de en español, en varios idiomas –inglés, francés, alemán, euskera e incluso italiano– según la procedencia del artista anunciado, utilizando un sistema de triple columna que se impone en todo el volumen y que el lector asimila de forma fácil. Se trata de una rotunda definición de intenciones sobre el carácter internacional que sus impulsores querían dar al evento, en contraste –o como complemento– con la profunda implicación en el lugar que expresa la presencia de las distintas fotografías. Es esta, la del debate entre localismo e internacionalismo, una cuestión que, no exenta de polémica y tensión, acabaría sobrevolando muchos de los actos que se anunciaban en el Catálogo cuando éstos se hicieron finalmente realidad.

Del lunes 26 de junio al lunes 3 de julio. A partir de las 11 de la mañana y hasta la 1 de la madrugada. Estos

volume, Alea explains that an ‘important note about the Encounters is that its organisation and execution was done by artists. The vision that an organiser has of an artistic endeavour is not, and cannot be, the same as that of the creator. This, we believe, must be pointed out in the present case and we have deliberately wanted it to be like this (Alea, 1972, p 13)’. The clear crux of this book designed with the ambition and spirit of a true artistic project. Six pages of cellophane explain, in superimposed letters organised into three columns, the authorship, the sites, dates, people in charge, contributors and sponsors of the event (Sádaba, 2017). Under the name of Pamplona appears the cast of venues that would be filled with art: the Citadel, the Labrit Basque Pelota Court, the Museum of Navarra, Hotel Tres Reyes, Caja de Ahorros de Navarra, Caja de Ahorros Municipal de Pamplona, Paseo Sarasate, Cine Avenida, Cine Príncipe de Viana, Cine Carlos III, the Walls of the Bastion of Redín, Teatro Gayarre, Pneumatic Domes, Anaitasuna, Church of Santo Domingo, Ciudad. Following these pages, these same sites are depicted, on a map of the Pamplona that had started expanding towards the south, surrounded by a thick red line (Fig. 2). They are the same names that would later appear in the right-hand column of the posters announcing each of the scheduled acts. They are also the spaces shown on unbound loose photographs that would be interspersed throughout the catalogue, like bookmarks, marking each of the acts, on heavy paper, with a different texture and sepia colour, which were also folded, making the volume more unwieldy, more complex and thicker (Fig. 3). This meant that each of the 41 programmed acts was defined by the poster advertising the event, with five folds, albeit bound, with the folded loose photo for the venue where it would be held and, after them, complementary information on the event. Except for the polyptych for the schedule, the volume is written, in addition to Spanish, in several languages – English, French, German, Basque and even Italian – depending on the origin of the announced artist. It is an emphatic rendering of intentions about the international nature with which its promoters wanted to imbue the event, in contrast to – or complementing – the deep involvement with the location, which is expressed through the presence of the different photographs. This debate between localism and internationalism

3. Alea, *Encuentros 1972 Pamplona*, (Madrid: Alea, 1972), Fotografías de lugares donde tendrán lugar los actos. Museo de Navarra, Hotel Tres Reyes, Sala de Exposiciones de la Caja Municipal, Paseo Sarasate (monumento a los Fueros), Cine Carlos III, Ciudadela, Paseo Sarasate, Cine Avenida, Cine Príncipe de Viana, Patio Museo de Navarra, Ciudadela (Pabellón), Iglesia de Santo Domingo, Paseo Sarasate, Pabellón Anaitasuna, Frontón Labrit, Ciudadela (Pabellón)

3. Alea, *1972 Pamplona Encounters*, (Madrid: Alea, 1972), Photographs of the venues where the acts would be held. Museum of Navarra, Hotel Tres Reyes, Exhibition Hall of the Caja Municipal, Paseo Sarasate (monument to the Fueros), Cine Carlos III, the Citadel, Paseo Sarasate, Cine Avenida, Cine Príncipe de Viana, courtyard of the Museum of Navarra, Citadel (pavilion), Church of Santo Domingo, Paseo Sarasate, Anaitasuna Pavilion, Labrit Basque Pelota Court, Citadel (pavilion)





4. Alea, *Encuentros 1972 Pamplona*, (Madrid: Alea, 1972), Ciudad

4. Alea, *1972 Pamplona Encounters*, (Madrid: Alea, 1972), City

son los límites de la tabla-cronograma que, como el primero de los carteles de dimensiones especiales aparece en el Catálogo. Todos los actos programados aparecen en él apuntados e incluso corregidos a mano. La mañana se ocupaba con audiciones y proyecciones artísticas y la transición a una tarde de actos más variados se realizaba cada día después de un coloquio en el que se quería debatir las experiencias vividas.

La foto aérea de Pamplona (Fig. 4) sigue al políptico como anuncio de esa pretendida interacción entre la ciudad (escenario), población (público) y el Arte más actual que los diseñadores de la fiesta explicaban en las líneas posteriores: “una de las notas de los Encuentros quisieramos fuese, de un lado, que el llamado público pueda –casi diríamos deba– intervenir en el hecho artístico de una forma mucho más próxima de lo que se tenía por costumbre, habitándolo de manera diferente; de otro, lógica consecuencia de lo anterior, el creador va a encontrarse frente a un público mucho menos pasivo que de ordinario. Naturalmente, no es esta la primera vez que tal cosa ocurre, pero sí creemos que es una de las primeras ocasiones en que tal participación mutua –positiva o negativa– se va a dar con semejante intensidad (Alea 1972, p.14)”.

La secuencia del contenido del libro sigue el orden cronológico de la programación, por lo que, al pasar sus páginas, uno puede leer la narración de una bitácora anticipada, una proyección de los Encuentros mediante la adición de información sobre cada uno de los actos. El logro está en cómo el diseño gráfico consigue hacer, de la variedad y diversidad de los eventos programados, un todo cohesivo aun siendo acciones

provenientes de distintas disciplinas, con distintos formatos y duración.

No extraña entonces que el primer documento que aparezca, tras el listado, alfabéticamente ordenado, de los 348 artistas que habían confirmado su asistencia a los Encuentros de Pamplona, sea el cartel-políptico (Fig. 5), la foto del lugar (no lugar) (Fig. 6) y las páginas explicativas del único escenario, de la única arquitectura levantada para y por los Encuentros: las cúpulas

is a matter, not free from polemic and tension, that would end up hovering over many of the happenings when they finally became real. From Monday 26 July to Monday 3 July. Starting at 11 am and running until 1 am. Those were the limits of the timeline table that appear in the catalogue as the first of the uniquely-sized posters. All of the scheduled acts are detailed and even hand corrected on it. The morning was busy with auditions and art screenings, transitioning into an afternoon with more varied acts, which were held each day after a colloquium in which they debated what they had experienced.





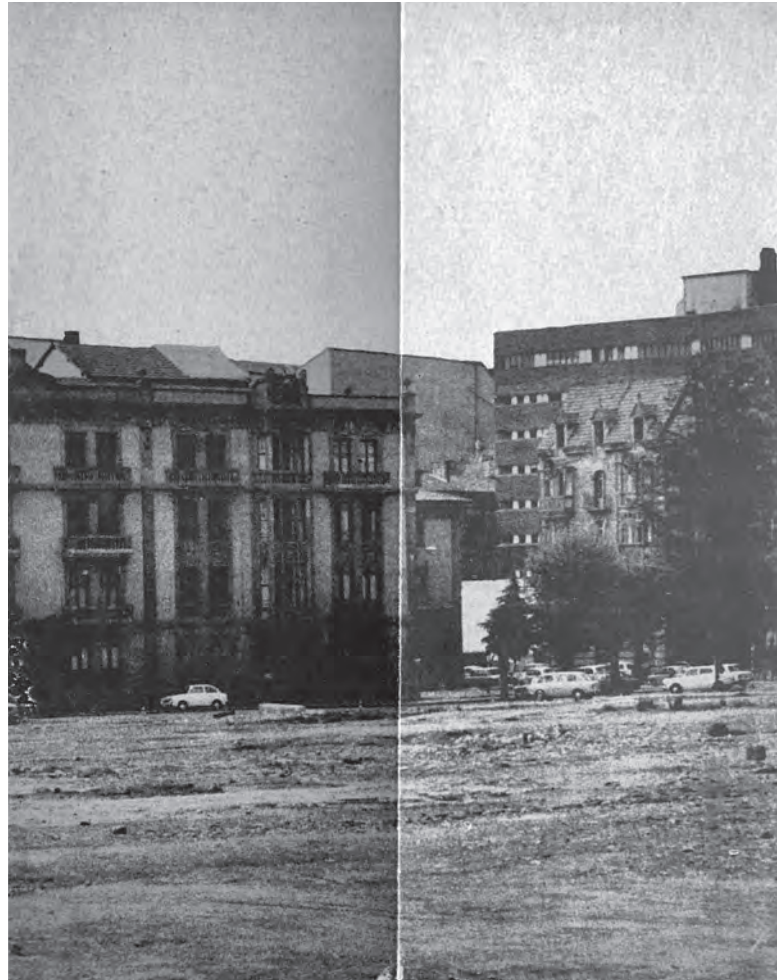
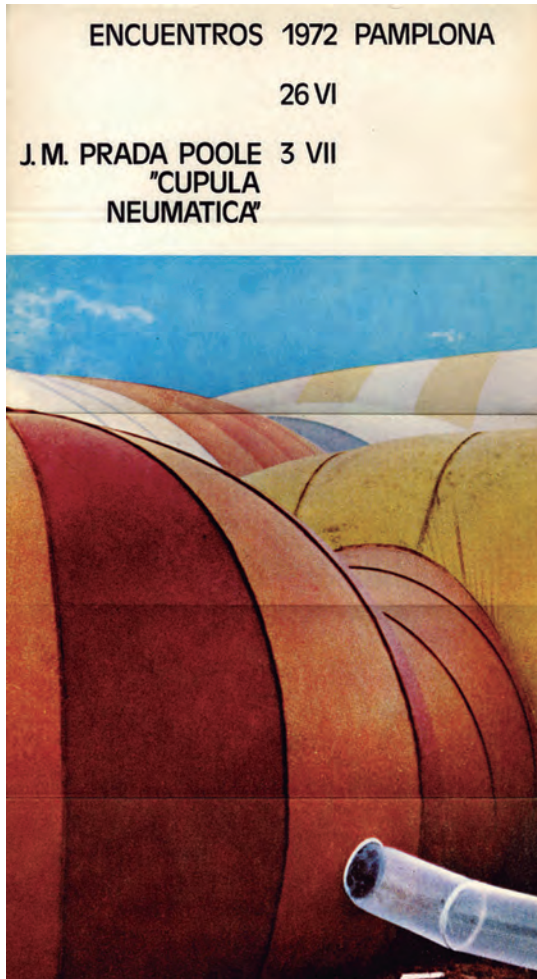
The aerial photo of Pamplona (Fig. 4) follows the polyptych as an ad for the planned interaction between the city (stage), population (general public) and the most avant-garde art that the festival designers described in the following lines: 'one of the notes for the Encounters that we wanted was, on the one hand, for the so-called general public to be able to – we could even say have to – intervene in the artistic event in a much closer and hands-on way than was customary, inhabiting it differently, and, on the other, a logical consequence of the former, that creators would have much less passive audiences than ordinarily (Alea, 1972, p 14)'. The sequence of the book's contents follows the chronological order of the programming so that, when leafing through its pages, you can read the narration of an anticipated logbook, a projection of the Encounters. The great feat rests with how the graphic design managed

neumáticas de De Prada Poole que en el Catálogo se evocaban con una fotografía de un proyecto anterior del arquitecto realizado en Ibiza.

El hecho de que finalmente la ubicación de estas cúpulas fuera en un vacío urbano fue fruto de las circunstancias; los promotores propusieron originalmente la céntrica Plaza del Castillo para la instalación; sin embargo, esta ubicación fue rechazada por las autoridades locales que, desconcertadas por el sorprendente proyecto impulsado por los Huarte, se negaron a ceder el corazón de la ciudad. El asiento definitivo de las cúpulas fue un solar sin uso junto a la Avenida del

Ejército y próximo a La Ciudadela, surgido del derribo de los cuarteles militares que lo habían ocupado hasta bien entrado el siglo xx; allí se acabaría configurando, ya en el siglo xxi, la Plaza del Baluarte y el Palacio de Congresos y Auditorio del mismo nombre.

El comienzo del inflado de la cúpula neumática de De Prada Poole, de 15.000 m² de planta por 16 m. de altura cubriendo una plaza de la ciudad (sic), era el primero de los eventos programados a las 11 de la mañana del lunes 26 de junio; en realidad fueron once cúpulas cada una de un color (De Prada, 1972; De Prada 2017). Los autores anti-





7



8

5. Alea, *Encuentros 1972 Pamplona*, (Madrid: Alea, 1972), Cartel Cúpula Neumática

6. Alea, *Encuentros 1972 Pamplona*, (Madrid: Alea, 1972), fotografía lugar de la Cúpula Neumática

7. De Prada Poole, *Cúpulas Neumáticas, Encuentros de Pamplona, 1972*. Vista aérea. Fotografía de De Prada Poole

8. De Prada Poole, *Cúpulas Neumáticas, Encuentros de Pamplona, 1972*. Vista interior

5. Alea, *1972 Pamplona Encounters*, (Madrid: Alea, 1972), Pneumatic Dome poster

6. Alea, *1972 Pamplona Encounters*, (Madrid: Alea, 1972), photograph of site of the Pneumatic Dome

7. De Prada Poole, *Pneumatic Domes, 1972 Pamplona Encounters*. Aerial view. Photograph by De Prada Poole

8. De Prada Poole, *Pneumatic Domes, 1972 Pamplona Encounters*. Inside view

cuparon así que el propio inflado, el levantamiento de las cúpulas mediante la única fuerza del aire, iba a ser uno de los momentos mágicos del evento, así como lo fue el efímero espacio creado en su interior, que acabaría quedando como uno de los recuerdos imborrables y más trascendentes de aquella cita (Fig. 7). No obstante, también fue el primer incumplimiento sobre lo programado: el inflado no se pudo iniciar a la hora prevista y duró más de lo esperado, lo que no impediría que las cúpulas acabaran alcanzando el protagonismo que presagiaba el lugar preponderante que se les había otorgado en el Catálogo (Fig. 8).

Inmediatamente después se anunciaba uno de los actos que más ten-

sión acabaría generando, la muestra *Arte Vasco Actual en el Museo de Navarra*, con la lista de participantes superpuesta a una obra de Chillida, quien finalmente no acudió a Pamplona, y en la que resuena la clamorosa ausencia de Oteiza 2. (Fig. 9)

Fiel al orden cronológico establecido para todo el Catálogo, éste se cierra con el último de los actos programados y que en el cronograma aparece corregido a mano sobre el texto original. Así sucedió, Diego El del Gaster y su grupo gitano de Morón de la Frontera pusieron fin, a las 23 horas del lunes 3 de julio y después de 8 días, a los Encuentros (Fig. 10). Entre los dos eventos que abren y cierran el Catálogo, otros treinta y nueve actos programados se suceden siguiendo la misma secuencia de cartel, fotografía del lugar y descripción de la propuesta. (Fig. 11).

Algunos de los trinomios (cartel + fotografía del lugar + descripción del acto) fueron especialmente acertados a la hora de anticipar la interacción del público. En ellos, el resultado real del acto proyectado por sus creadores y plasmado en el Catálogo, superó las expectativas imaginadas en asistencia e implicación de la población. Las fotografías de la fiesta y, en especial las realizadas por el fotógrafo local Pío Guerendiáin, se convirtie-

to shape a cohesive whole from the variety and diversity of the scheduled events.

It should therefore come as no surprise that the first document that appears, after the alphabetically sorted list of the 348 artists who had confirmed their attendance at the Pamplona Encounters, is the polyptych-poster (Fig. 5), the photo of the venue (nowhere) (Fig. 6) and the explanatory pages about the unique stage, the unique architecture built for and by the Encounters: De Prada Poole's Pneumatic Domes that were evoked in the catalogue with a photograph of a previous project the artist created in Ibiza.

The fact that the final location of the domes was in an empty urban lot was the consequence of the circumstances. The promoters originally suggested the central Plaza del Castillo for the installation, although this site was rejected by the local authorities. Disconcerted by this astonishing project driven forward by the Huartes, they refused to concede space in the heart of the city. The final home to the domes was an unused lot close to the Citadel, empty after the recent demolition of the military barracks. Now in the 21st century, it ended up shaping the Plaza del Baluarte and the Conference Hall and Auditorium bearing the same name.

The kick-off for inflating the pneumatic dome, with a 15,000 m² ground area and soaring 16 metres high covering an entire square of the city (sic), appeared as the first of the programmed events at 11 am on Monday 26 June. (De Prada, 1972; De Prada 2017). The authors thus anticipated that the inflating itself, the raising of the domes solely using air, would be one of the event's magical moments, along with the ephemeral space created inside them, which would end up becoming one of the event's most unforgettable and transcendent



ENCUENTROS 1972 PAMPLONA
26 VI

ARTE VASCO 3 VII MUSEO DE NAVARRA
ACTUAL

ARRI
BALERDI
I. BAQUEDANO
BASTERRECHEA
D. BLANCO
BONIFACIO
E. CHILLIDA
G. CHILLIDA
IBARROLA
M. P. JIMENEZ
LARREA
MENDIBORU
MIEG
MIRANTES
MORRAS
ORTIZ DE ELGUEA
OSÉS
RAMON CARRERA
SISTIAGA
ZUMETA

EGUNGO NAFARROAKO
EUSKAL ARTEA 26 VI MUSEOAN
3 VII

TOPAKETAK 1972 IRUIÑEA

9

ENCUENTROS 1972 PAMPLONA
3 VII

DIEGO 23 H CIUDADELA
EL DEL GASTOR
Y
EL GRUPO GITANO
DE MORON

10

ENCUENTROS 1972 PAMPLONA
26 VI

J. M. PRADA POOLE 3 VII
CUPULA
NEUMATICA

ENCUENTROS 1972 PAMPLONA
26 VI

HOTEL
TRES REYES

GENERACION AUTOMATICA
DE FORMAS
PLASTICAS
Y SONORAS

ALEXANCO ARRECHEA
BAHER BARBAOLLO
BECHTOLD BERGONZI
CACE CORDERO
C. DEL OIS DEIRA
DUDONNY GARCIA
GOMEZ DE LUANGO
GONZALEZ GONZALEZ
GUTIERREZ GUTIAN
HERRERA
MAC ENTYRE MARINO
MESTRES OJADRENY
INGUJES OCONNOR
PRISMAN POLESSELLO
ROBERTO RUSSELL
SEARF A. SEGU
SEGUI DE LA RIVA
SEMPERE C. SEVILLA
S. SEVILLA TAMBUJINI
TACCIONE
MANRIBES
XETAKS YTURRAIDE

ENCUENTROS 1972 PAMPLONA
26 VI

LUGAN 3 VII PASO SARASATE
COMUNICACION HUMANA
TELEFONOS ALEATORIOS

ENCUENTROS 1972 PAMPLONA
22 H

LUC FERRARI 22 H REDIÑ
SERGE BRETON MURALLAS
...AQUI LA TIERRA

ALLO ICI LA TERRE
LUC FERRARI 22 H MURAILLES
SERGE BRETON 22 H MURAILLES

ENCUENTROS 1972 PAMPLONA
22 H

ENCUENTROS 1972 PAMPLONA
2 VII

JOHN CAGE 18 H FRONTON
DAVID TUDOR LABRIT

BASQUE PAH
DAVID TUDOR 18 H COURT LABRIT

MEETINGS 1972 PAMPLONA
2 VII

11



9. Alea, *Encuentros 1972 Pamplona*, (Madrid: Alea, 1972), Cartel Arte Vasco actual

10. Alea, *Encuentros 1972 Pamplona*, (Madrid: Alea, 1972), Cartel Diego el del Gastor

11. Alea, *Encuentros 1972 Pamplona*, (Madrid: Alea, 1972), Diferentes carteles-polípticos contenidos en el catálogo

9. Alea, *1972 Pamplona Encounters*, (Madrid: Alea, 1972), Contemporary Basque Art poster

10. Alea, *1972 Pamplona Encounters*, (Madrid: Alea, 1972), Diego del Gastor poster

11. Alea, *1972 Pamplona Encounters*, (Madrid: Alea, 1972), Different polyptych-posters in the catalogue

ron en uno de los documentos más valiosos de los Encuentros, y resultan imprescindibles en este artículo para trasladar al lector el ambiente vivido y compararlo con el proyecto artístico inicial (Cánovas 2017).

Una de las acciones más recordadas y fotografiadas, la marcha de Llimos, aparece anunciada en el cartel por la secuencia de fotogramas de un marchador en posición frontal; unas fotografías en blanco que remiten a los experimentos con crono-fotografía del artista Eadweard Muybridge (1830-1904) sobre el movimiento (Fig. 12). Tras ella y con la fotografía aérea del centro de la ciudad de Pamplona Alexanco no quería solo determinar el área donde podría desarrollarse el evento, sino también representar a la población que se enredaría entre los pasos de los marchantes, por las calles de Pamplona. Las páginas siguientes anticipan el diseño de la peculiar vestimenta de los corredores (Fig. 13).

También el díptico de la fotografía aérea de Pamplona es la imagen que acompaña al que quizás sea el poster más recordado de los Encuentros, el que elaboró Equipo Crónica para anunciar la omnipresencia en todos los actos y lugares de Pamplona de su “espectador de espectadores”, escultura icónica y repetible que concentra toda la ambición de experimentalismo y transversalidad que acompañó al conjunto de la celebración. (Fig. 14 y 15).

El cartel de la Poesía pública se diseñó sobre una hoja de anuncios clasificados de un periódico reciente (incluso contiene una esquela de un fallecimiento acaecido el 26 de mayo) (Fig. 16). Se llamaba así la atención sobre la necesidad de elegir palabras significantes a la hora de conseguir la rápida y directa

transmisión de los mensajes que persigue la poesía pública (Gómez de Liaño 2017). El texto de Gómez de Liaño que sigue al cartel, y a una pobre y casi irreconocible fotografía del espacio de la Ciudadela, insiste en esta idea de construir una comunicación artística por medio de la palabra, que “convertida ya en garantía del orden, define y categoriza el sentido de todo; impone sobre las cosas su ley marcial (Gómez de Liaño 1972)” (Fig. 17).

En el cartel del espectáculo “Aquí la tierra” diseñado por Luc Ferrari los dibujos de diferentes colores aparecen sobre una rígida trama cuadrada que bien pudieran corresponder a las diferentes miradas del autor hacia el planeta. El espectáculo de música y luz iba a proyectarse en las murallas del Redín, y por ello acompaña al cartel una imagen del contexto en el que la obra había sido imaginada; en el texto que sigue a las imágenes Ferrari se dedica a provocar a los espectadores exigiendo su participación mediante movimientos y vestimentas coloristas. Por desgracia, la lluvia obligó a buscar refugio en el Frontón Labrit, alterando la potente propuesta inicial.

La puesta en obra: la fiesta

Como en todo proyecto inteligente, la coherencia entre las diferentes partes de que constaba el proyecto era impecable. Sin embargo, la correspondencia con lo acontecido fue muy diferente. De entrada, el evento se vio alterado por el estallido de una bomba de ETA (Diario de Navarra, 27/06/1972, p.28) la misma madrugada del día 26; pero también por la demora en el levantamiento de la arquitectura efímera de De Prada Poole, por cambios de

memories (Fig. 7). Nonetheless, it was also the first deviation from the schedule: the inflation did not start at the planned time and took longer than expected, which did not prevent the domes from attaining the leading role portended in the catalogue (Fig. 8).

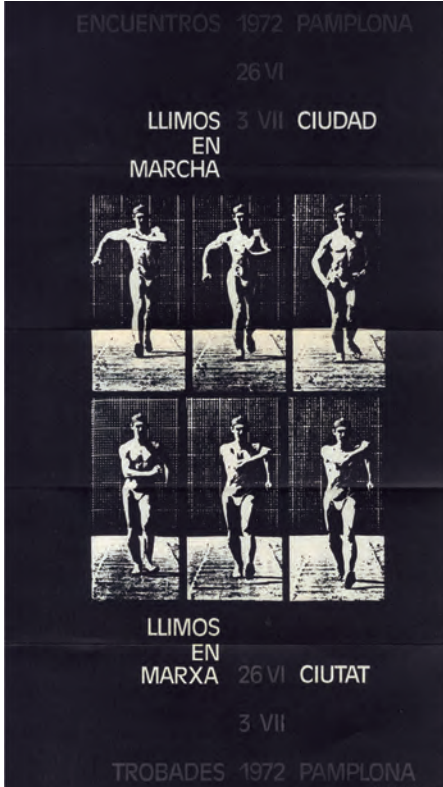
Immediately after, one of the events that would end up creating the most tension was announced, the Contemporary Basque Art exhibition at the Museum of Navarra, with the list of participants superimposed over a painting by Chillida, who would not turn up in the end, and which would echo with the clamorous absence of Oteiza 2 (Fig. 9)

Loyal to the chronological order established for the entire catalogue, it closed with the last of the scheduled acts, corrected by hand over the original text on the timeline. Diego del Gastor and his Gypsy group would close the Encounters at 11 pm on Monday 3 July after eight full days (Fig. 10). Between the two events that opened and concluded the catalogue, another 39 scheduled acts took place, following the same sequence of poster, photograph of the venue and description of the proposal (Fig. 11).

Some of the trinomials (poster + photo of venue + description of act) were especially accurate at foretelling interaction with the public. In them, the real outcome of the act planned by its creators and detailed in the catalogue exceeded the imagined expectations for public attendance and people's involvement. Photographs of the festival, especially those taken by local photographer Pío Guereñdiáin, came to be one of the most valuable documents on the Encounters (Cánovas, 2017).

One of the most remembered and photographed actions, the March of Llimós, was announced on the poster by a sequence of photograms of a front-facing marcher that was reminiscent of the chronophotography of artist Eadweard Muybridge (1830-1904) on motion (Fig. 12). After that, and with the aerial photography of Pamplona, Alexanco wanted to represent the people who would get caught up between the marchers' steps, through the streets of Pamplona in the photography (Fig. 13).

The diptych of the aerial photo of Pamplona was also the image that accompanied the poster created by Equipo Crónica to announce the omnipresence at all the acts and venues in Pamplona of its 'Spectator of Spectators', an iconic repeatable sculpture that was the essence and core of all the ambition of experimentalism and the cross-cutting nature of the celebration. (Fig. 14 and 15).



12



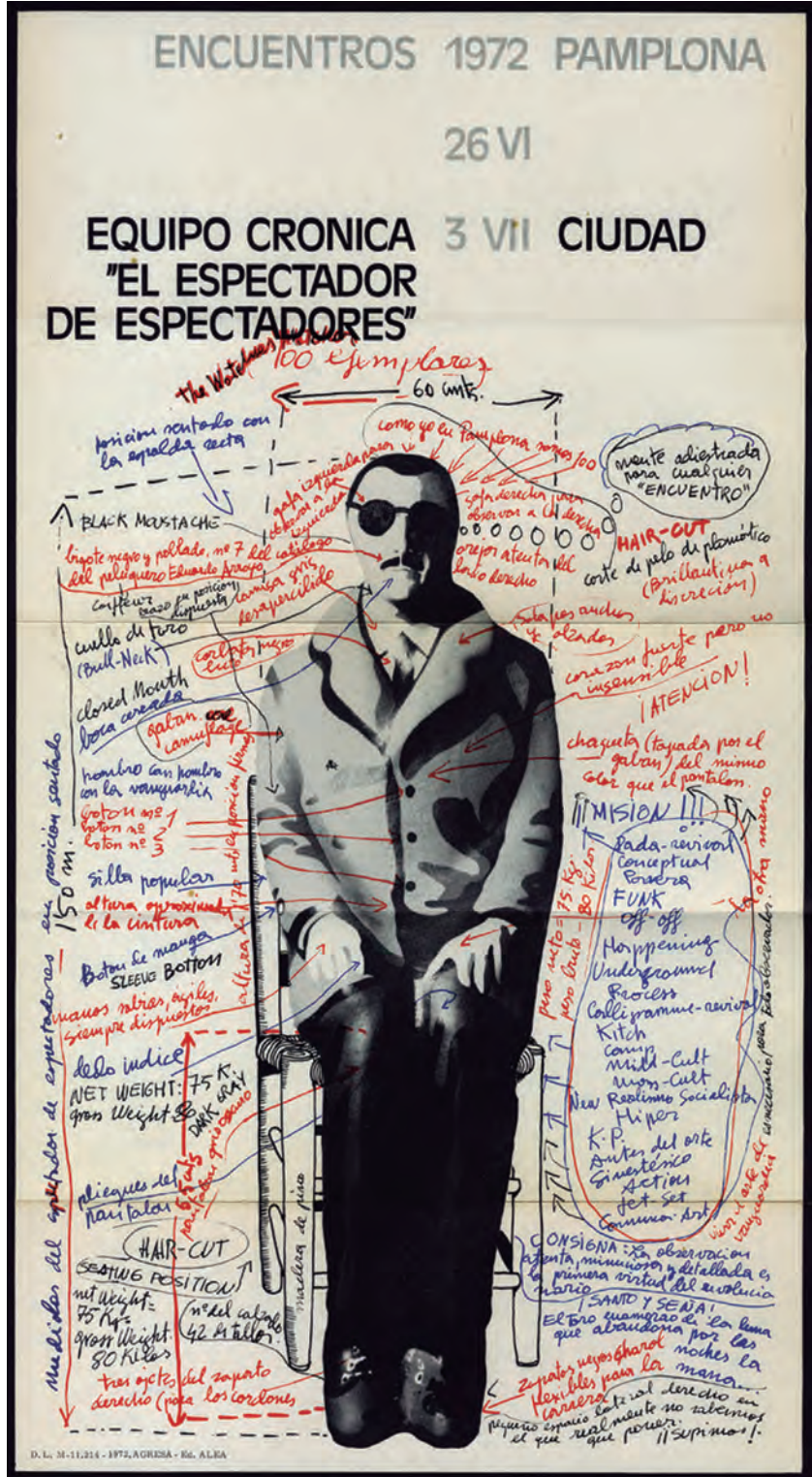
13



15

- 12. Alea, *Encuentros 1972 Pamplona*, (Madrid: Alea, 1972), Cartel Llimós En Marcha
- 13. Marchadores de Llimós en el interior de las Cúpulas Neumáticas, *Encuentros 1972 Pamplona*. Fotografía de Pío Guereñadián
- 14. Alea, *Encuentros 1972 Pamplona*, (Madrid: Alea, 1972), Cartel Equipo Crónica
- 15. Público y Espectador de espectadores en el espectáculo de Luc Ferrari que se celebró en el Frontón Labrit, *Encuentros 72*, Pamplona. Fotografía de Pío Guereñadián

- 12. Alea, *1972 Pamplona Encounters*, (Madrid: Alea, 1972), Llimós Marching poster
- 13. Llimós Marchers inside the Pneumatic Domes, 1972 Pamplona Encounters. Photograph by Pío Guereñadián
- 14. Alea, *1972 Pamplona Encounters*, (Madrid: Alea, 1972), Equipo Crónica poster
- 15. General public and 'Spectator of Spectators' at Luc Ferrari's show held at the Labrit Pelota Court, 1972 Pamplona Encounters. Photograph by Pío Guereñadián



14



- 16. Alea, *Encuentros 1972 Pamplona*, (Madrid: Alea, 1972), Cartel Poesía Pública
- 17. Gómez de Liaño, *Poesía pública en la Ciudadela*, Encuentros 72, Pamplona. Fotografía de Eduardo Momeñe

- 16. Alea, *1972 Pamplona Encounters* (Madrid: Alea, 1972), Public Poetry poster
- 17. Gómez de Liaño, *Public Poetry at the Citadel*, *1972 Pamplona Encounters*. Photograph by Eduardo Momeñe

emplazamiento por la lluvia y otras razones, además de por algunos problemas puntuales que surgieron por la acumulación de gente, por el propio éxito, podríamos decir, de los actos celebrados.

Lo que más afectó a la programación fue, sin duda, el retraso y posterior colapso de las cúpulas neumáticas. Hacia la mitad del Catálogo, y coincidiendo con la fecha del 29 de junio prevista como fin del inflado de las cúpulas, muchos de carteles contienen la palabra Cúpula Neumática como espacio de celebración y les sigue la fotografía, ahora en el formato de marca páginas suelto y doblado descrito anteriormente, en blanco y negro, del proyecto de De Prada Poole en Ibiza (Fig. 18). Son el caso de Propuestas, Realizaciones y Montajes plásticos, Videotapes, Músicas de África, Poesía visual y fonética y del espectáculo de Lily Greenham. (Fig. 19 y 20).

Si el espacio de las once cúpulas debía ser, por tanto, capaz de albergar artistas de diferentes disciplinas en su interior y el diseño obviamente lo permitía, fueron otras las circunstancias que impidieron que las cúpulas pudieran prestar la totalidad del servicio que el proyecto de Alea les encomendaba. Se ha especulado mucho con la posibilidad de que el fallo de las cúpulas no fuera debido a un problema técnico, sino que su colapso fuera provocado intencionadamente por unas autoridades que veían aquel espacio extraño y el creciente atractivo que estaba generando en la población como un fenómeno difícil de controlar (Bueno 2009). Fuera el motivo que fuera, lo cierto es que la organización no se arrojó ante ninguna de estas dificultades y, aunque alterados respecto



16



17

The poster for Public Poetry was designed over a page of classified ads in a recent newspaper of the day (Fig. 16). This focused attention on the importance of significant words (Gómez de Liaño, 2017). The text by Gómez de Liaño that followed the poster, and an almost unrecognisable shot of the Citadel, repeated this idea of building artistic communication through the word, which 'made order a guarantee, defining and categorising the meaning of everything (Gómez de Liaño, 1972)' (Fig. 17). The poster for the performance *Ici la Terre* (*Here the Earth*), for which Luc Ferrari designed the different-coloured drawings over a rigid frame, corresponded to the author's different visions of the planet. The music and light show would be projected onto the Walls of the Bastion of Redín, which is why the image for this poster showed this space. In the text, Ferrari provoked viewers, demanding their participation through movement and colourful clothing. Unfortunately, rain forced the show to seek shelter in the Labrit Basque Pelota Court, thus altering the powerful initial proposal.

The staging of the festival

Like in all intelligent projects, coherence between the different parts of the project was impeccable. However, its relationship to what actually occurred was very different. To start off, the event was altered by an ETA bomb exploding (*Diario de Navarra*, 27/06/1972, p 28) on the morning of the 26th, but also due to the delays in raising the domes, venue changes because of the rain and other reasons. There were also troubles due to the masses of people because of the great success of the events held. What most affected the programming was the delay and later collapse of the pneumatic domes. Around the middle of the catalogue, coinciding with the date of 29 June that was planned for completing their inflation, many posters contained the phrase Pneumatic Dome as a venue for their events, followed by the photograph, now in the format of a loose and folded bookmark, of De Prada Poole's project in Ibiza (Fig. 18). This was the case of Plastic Proposals, Executions and Assemblies, Videotapes, Music of Africa, Visual and Phonetic Poetry and Lily Greenham's show (Fig. 19 and 20). If the space of the 11 domes had to be able to host artists from different disciplines inside them and the design obviously allowed for this, there were other circumstances that prevented the

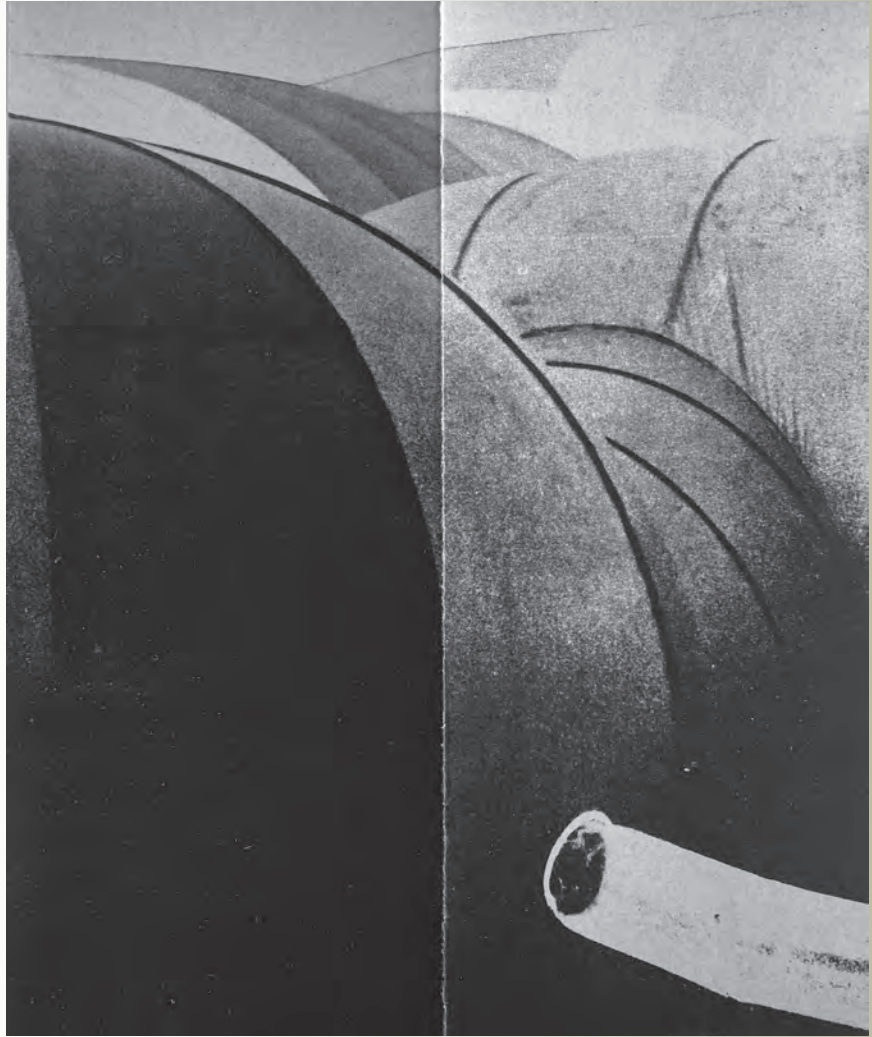


domes from fulfilling the service with which they were commissioned by the project. There has been much speculation on the possibility that the failure of the domes was not a technical problem, but that their collapse was actually caused intentionally by the authorities, who felt that the strange installation and growing attraction it was creating among the people could become a difficult-to-control phenomenon (Bueno, 2009). Whatever the reason may have been, what is true is that the organisers were not daunted by any of these difficulties and, although there were alterations from the project designed in the catalogue, the Encounters were implemented with the same spirit and attained astounding success – most likely unexpected by everyone – except for those who had so precisely imagined it before.

Conclusions

There were many weather-related and ideological incidents, techniques and policies that converged and made the differences significant between what was planned and what actually took place. However, this circumstance not only didn't make the catalogue any less valuable, but contributed enormously to its establishment as an artwork in its own right. This was because it contains the essence of the art project by Alexanco and De Pablo that would later undergo changes as it came into contact with reality.

The Documenta Hall of Kassel has been pointed out as a direct inspiration of the Encounters and of the catalogue itself. A comparison to the fifth edition may serve to somewhat support this



18



19



20



18. Alea, *Encuentros 1972 Pamplona*, (Madrid: Alea, 1972), fotografía lugar “Cúpula Neumática”
 19. De Prada Poole, *Cúpulas Neumáticas, Encuentros de Pamplona, 1972*. Exposición interior
 20. De Prada Poole, *Cúpulas Neumáticas, Encuentros de Pamplona, 1972*. Vista interior

18. Alea, *1972 Pamplona Encounters* (Madrid: Alea, 1972), photograph of Pneumatic Dome
 19. De Prada Poole, *Pneumatic Domes, Pamplona Encounters, 1972*. Inside exhibition
 20. De Prada Poole, *Pneumatic Domes, Pamplona Encounters, 1972*. Inside view

del proyecto diseñado en el Catálogo, los Encuentros se desarrollaron con el mismo espíritu y alcanzaron un éxito probablemente inesperado para todos, excepto para aquellos que los habían imaginado antes con tanta precisión.

Conclusiones

Fueron muchas las incidencias, técnicas, políticas, climatológicas o ideológicas que concurrieron para que las diferencias entre lo previsto y lo realmente ocurrido fueran tan significativas. Sin embargo, esa circunstancia no solo no resta valor al Catálogo, sino que contribuye sobremedida a su institución como obra de arte autónoma en la medida en que contiene la esencia del proyecto artístico de Alexanco y De Pablo que luego se vería alterado en su contacto con la realidad.

Se ha apuntado en distintas ocasiones a la Documenta de Kassel como inspiración directa de los Encuentros y del propio Catálogo. Una comparación con el correspondiente a la quinta edición de la prestigiosa cita alemana, celebrado también en el 72, podría servir para apoyar ligeramente esa referencia. En una de sus últimas entrevistas (ABC Cultural, 10/09/2020), el propio Alexanco ponía cierta distancia, sin negarlo del todo, apelando a una visión más humilde y menos trascendente de lo ocurrido en Pamplona. La verdad es que lo cierto o no de esta relación poco aporta a la valoración que merece el Catálogo. Su interés y su singularidad derivan tanto de su contenido como de su solución formal y, sobre todo, de la íntima conexión que se establece entre ambos ámbitos que le hace ser a la vez proyecto artístico y obra autónoma. En ello se

sustenta el alto valor de los pocos volúmenes que existen y el hecho de que hoy en día formen parte de los fondos valiosos de bibliotecas e incluso de museos. ■

Notas

1 / Luis de Pablo, compositor bilbaíno, pionero en la difusión de la música culta junto con el polifacético creador madrileño José Luis Alexanco, grabador, pintor, artista plástico en general, formaron una sociedad cultural intermitente que se plasmó en toda una serie de acciones artísticas entre las que los Encuentros de Pamplona fue una de las más significativas.

2 / “Chillida se portó mal, teniendo en cuenta lo mucho que le habíamos apoyado tanto a él como a Oteiza. Y no supieron entender lo limpio y generoso que era el proyecto” comenta Jesús Huarte en la entrevista recogida en (Llano 2017, 65-72)

Referencias

- ALEA, 1972. *Encuentros 1972 Pamplona*. Madrid: Alea.
- BUENO, P., 2009. “Esto se hincha” (Díaz 2009, 234-245)
- CÁNOVAS, C., 2017. “Pío Guereñdiáin: Aquello les trascendía y les emocionaba”. (Llano 2017, 249-262)
- DE PRADA POOLE, J.M., 1972. “Cúpula Neumática”. *Arquitectura*, nº. 162-163, pp. 48-54.
- DE PRADA POOLE, J.M., 2017. “La verdadera historia de las cúpulas hinchables”. (Llano 2017, 147-164)
- DÍAZ CUYÁS, J, 2009. *Encuentros de Pamplona 1972: fin de fiesta del arte experimental*. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía
- GÓMEZ DE LIAÑO, I., 1972. “Acción poética”. (Alea 1972)
- GÓMEZ DE LIAÑO, I., 2017. “Poesía pública y poesía concreta en los Encuentros”. (Llano 2017, 179-204)
- LLANO, R., 2017. *Los Encuentros de Pamplona en el Museo de la Universidad de Navarra*. Pamplona: Museo Universidad de Navarra.
- RUIZ J. y HUICI, F, 1974. *La comedia del arte*. Madrid: Editora Nacional.
- SÁDABA, S., 2017. “Los Huarte en Navarra y la gestación de los Encuentros”. (Llano 2017, 23-39)

Procedencia de las imágenes

1, 2, 3, 4, 6, 11, 18; Alea, *Encuentros 1972 Pamplona*, (Madrid: Alea, 1972). Fotografías del ejemplar de la Biblioteca de la Universidad de Navarra.
 5, 9, 10, 12, 14, 16; Alea, *Encuentros 1972 Pamplona*, (Madrid: Alea, 1972), fotografías de la página <http://joseluisalexanco.com/encuentros-de-pamplona>.

reference. In one of his last interviews (ABC Cultural, 10/09/2020), Alexanco distanced the Encounters from Kassel, without totally denying its influence, calling out for a more humble and less transcendent vision of what happened in Pamplona. Whether or not this relationship existed does not detract from the value the catalogue rightly deserves: its interest and uniqueness stem both from its contents and its formal resolution and, above all, the intimate connection it establishes between both fields, making it simultaneously an art project and an independent piece. The high value of the few existing volumes supports this claim, as well as the fact that the catalogues are part of the valuable collections at libraries and even museums today. ■

Notes

1 / Luis de Pablo, a composer from Bilbao and pioneer in disseminating cult music along with multifaceted Madrid creator José Luis Alexanco, engraver, painter and overall visual artist, created an intermittent cultural society that was expressed in an entire series of artistic actions, among which the Pamplona Encounters was one of the most significant.

2 / ‘Chillida behaved badly, bearing in mind how much support we had given both him and Oteiza. And they didn’t end up understanding how clean and generous the project was’, commented Jesús Huarte in the interview contained in (Llano 2017, 65-72)

References

- ALEA, 1972. *Encuentros 1972 Pamplona*. Madrid: Alea.
- BUENO, P., 2009. “Esto se hincha” (Díaz 2009, pp 234-245)
- CÁNOVAS, C., 2017. “Pío Guereñdiáin: Aquello les trascendía y les emocionaba”. (Llano 2017, pp 249-262)
- DE PRADA POOLE, J.M., 1972. “Cúpula Neumática”. *Arquitectura*, issue 162-163, pp 48-54.
- DE PRADA POOLE, J.M., 2017. “La verdadera historia de las cúpulas hinchables”. (Llano 2017, pp 147-164)
- DÍAZ CUYÁS, J, 2009. *Encuentros de Pamplona 1972: fin de fiesta del arte experimental*. Madrid: Reina Sofía National Art Museum
- GÓMEZ DE LIAÑO, I., 1972. “Acción poética” (Alea 1972)
- GÓMEZ DE LIAÑO, I., 2017. “Poesía pública y poesía concreta en los Encuentros” (Llano 2017, pp 179-204)
- LLANO, R., 2017. *Los Encuentros de Pamplona en el Museo de la Universidad de Navarra*. Pamplona: University of Navarra Museum.
- RUIZ J. and HUICI, F, 1974. *La comedia del arte*. Madrid: Editora Nacional.
- SÁDABA, S., 2017. “Los Huarte en Navarra y la gestación de los Encuentros”. (Llano 2017, pp 23-39).

Origin of the images

1, 2, 3, 4, 6, 11, 18; Alea, *1972 Pamplona Encounters* (Madrid: Alea, 1972). Photographs of a copy from the University of Navarra Library.
 5, 9, 10, 12, 14, 16; Alea, *1972 Pamplona Encounters* (Madrid: Alea, 1972), photographs from the website <http://joseluisalexanco.com/encuentros-de-pamplona>