

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo

**JESÚS
PALOMINO**



**20 ALTAVOCES
REPRODUCIENDO
EL SONIDO
DEL LUGAR**

Sábados

30.05 Y 6.06/09

11:00 A 19:00 H.

Elogio de la dimensión sonora

José Iges

En rigor, el término arte sonoro fue acuñado para definir, ya en la segunda mitad del siglo XX, las prácticas con el sonido realizadas por artistas plásticos. Pasado un cierto tiempo, esa acepción ha venido describiendo un sinfín de obras firmadas por poetas, artistas visuales, arquitectos, performers... y, por qué no, también por músicos. Podría decirse por tanto que el arte sonoro es un arte que trabaja con el sonido en la encrucijada de diferentes disciplinas artísticas, medios y soportes. Pero esa no es sino una entre muchas definiciones posibles.

A lo largo de buena parte del pasado siglo XX y de lo que llevamos del actual, el sonido se ha revelado como materia idónea para la plasmación de las ideas artísticas. Más allá de su organización con criterios musicales, el sonido ha venido aportando una nueva dimensión que no se limita a lo temporal, sino que se extiende a la percepción del espacio y a las transferencias y modulaciones que siempre se producen entre las diversas estrategias y artes que confluyen en su uso.

El arte, en cualquier caso, se define por las obras. Lo mismo sucede con el arte sonoro, que nos llega en forma de instalaciones, obras radiofónicas, poesía sonora, acciones... La dimensión sonora ha sido conquistada para el arte gracias a la tecnología de grabación, reproducción y manipulación del sonido, de modo que con esas herramientas el creador puede trabajar el objeto sonoro como si fuese un trozo de mármol o de madera, utilizando un arriesgado símil. Los medios electrónicos han traído consigo la cultura del altavoz, en la que ese arte sonoro ha encontrado asiento propicio, pero esa cultura no habría podido crecer y desarrollarse sin un nuevo paradigma que daba valor estético al ruido, es decir, al sonido no armónico, no musical. Un paradigma que era el del Futurismo¹, que evolucionó tras la sordera surrealista y el fonetismo dadaísta² hacia la música concreta³, la poesía sonora⁴ y los paisajes sonoros en la segunda mitad del siglo⁵, y que, en definitiva, se fue consolidando con esa escucha atenta y participativa propugnada por John Cage ya desde los años 40. Entretanto, Max Neuhaus decía a finales de los 60 que los compositores debían tener en cuenta también el espacio para componer, y mucho antes que los dos autores citados, Duchamp ya había comentado que el sonido también ocupa espacio. La instalación sonora había nacido.

Buena parte de lo dicho hasta aquí es pertinente para presentar la obra que nos ocupa. Su autor, el artista Jesús Palomino (Sevilla, 1969), llega por primera vez al campo de la instalación sonora, aunque su interés por trabajar con el sonido sea más antiguo. Hacer referencia a la instalación o a la acción como géneros, y al paisaje sonoro y a los sonidos concretos del entorno como, respectivamente, actitud estética y materia prima, nos lleva directamente a sus *20 altavoces reproduciendo el sonido del lugar*. Efectivamente, su título ilustra a la perfección sus intenciones y contenido: son los propios sonidos grabados de la huerta de naranjos aledaña a las instalaciones del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla los que se reproducen en esos altavoces.

Los altavoces están situados de un modo singular: separados entre sí por unos 5 metros de distancia forman una línea de 100 metros que invita al visitante a un paseo en el que va a comparar inevitablemente los sonidos grabados de la huerta con los que en ese momento se producen en ella. Se trata de una grabación monoaural, pues todos los altavoces reproducen la misma grabación, de modo que es el visitante/paseante quien va encontrando las (pequeñas) diferencias al moverse de uno a otro. La acústica natural del lugar se superpone por consiguiente con la grabación de campo realizada durante ocho horas en ese mismo espacio. Estamos ante un sonido duplicado.

Con esos mimbres se puede hablar de una instalación sonora y de un paisaje sonoro, por descontado. Pero la propuesta de Jesús Palomino tiene, desde un planteamiento que bebe de presupuestos conceptuales, relación estrecha con la acción y, en un cierto límite, con el concierto. El artista sevillano invita a los asistentes a deambular por la Huerta de la Cartuja de Sevilla en ocasiones muy precisas, dando lugar a una utópica proyección acústica a modo de concierto de ocho horas de duración, o a una acción sonora de esa misma longitud. Esto deja en absoluta ambigüedad el género al que la obra se adscribe, pues con toda justicia podríamos también considerarla como una instalación efímera, sin olvidar por supuesto que los propios espectadores son a la vez los sujetos de una acción motriz que activa la contemplación de la obra y los receptores de la proyección sonora que allí se efectúa. Estamos ante una obra que busca una acción temporal y un bajo impacto, según palabras de su autor. Así pues, obedece a una actitud ética del artista, que por una parte haría suyos algunos de los postulados de la Ecología Acústica en cuanto a la conservación del entorno acústico y a la recogida de las marcas sonoras del lugar, y por otra se apoyaría en una vivencia previa del propio lugar que se quiere transferir al espectador con ayuda del sonido.



Pero esa transferencia implica ganar la dimensión que el sonido aporta, que no es simplemente temporal, sino espacial, vibratoria y de movimiento, y que, como experiencia, afecta tanto a la memoria como a la percepción sensorial. Vemos que, en efecto, se promueve esa experiencia desde una comparación que sólo puede hacerse en el tiempo, pero a la que ayuda la motricidad y que se enriquece con la vivencia del espacio y las diferentes posibilidades y rincones de un lugar concreto, a descubrir activamente por el visitante.

Si bien Jesús Palomino es, por edad y biografía, un artista de imposible adscripción a las corrientes conceptuales históricas de nuestro país, la comparación sonora a la que somete al oyente remite a estrategias emparentadas con dicho movimiento, pues esa comparación que propone va más allá de lo puramente sensual/sensorial y apela a la búsqueda de “otros pensamientos para esos objetos”, parafraseando al ya mencionado Marcel Duchamp, artista conceptual *avant la lettre* por cierto. No se debe olvidar que, en este caso, esos objetos son de naturaleza acústica, y que al ser grabados se comportan un poco como objetos encontrados por el micrófono, pero que se ofrecen simultáneamente en su propio contexto original y descontextualizados en la grabación. Por tanto, si en el primer caso disfrutamos del tiempo presente del sonido que produce la huerta, en el segundo los re-visitamos como documentos. Esa superposición de tiempos es un factor de tensión estética de raíz conceptual que alimenta la valoración toda del lugar, y una actitud interfiriente de los sonidos grabados en los naturales, lo que estimula dicha valoración y obliga a posicionarse al espectador.

Por otro lado, Jesús Palomino propone la disolución del mensaje propio del autor –de su subjetividad– en el mensaje propio del medio, la huerta en este caso. En ello coincide con el planteamiento seguido por tantos artistas de las diferentes vanguardias del pasado siglo XX. Es el propio lugar, convertido en mediático en razón de su potencialidad comunicativa puesta en evidencia por la propia obra, el que provee toda la sustancia de la intervención. Es el medio el que nos muestra su mensaje, el autor se limita a poner el acento –con un criterio apropiacionista de ese mensaje que por otra parte ya es característico en no pocas obras de los últimos decenios, sean o no de arte sonoro– pero a la vez quedándose un poco al margen, o al menos compartiendo autoría con el oyente y contemplador activo de la propuesta.

20 altavoces reproduciendo el sonido del lugar nos invita a reflexionar con ayuda del sonido. A reflexionar sobre un lugar que a su vez obedece a un modelo en retroceso en nuestras alocadas y ruidosas urbes, entre las que Sevilla, pese a su indudable encanto, también se encuentra. Ese espacio otro, casi podríamos decir esa “heterotopía”, alude a otras relaciones de poder y a otros encuentros con el saber. Jesús Palomino hace con su obra un elogio de la dimensión sonora, pero cuidado: en ese sonido duplicado que nos propone puede el visitante quedar atrapado como Alicia ante el espejo. Y quizá la experiencia le cambie por dentro. Es la prerrogativa del arte.

1. **Filippo T. Marinetti** (* Alejandría - Egipto, 1876 † Bellagio - Italia, 1944) y **Luigi Russolo** (* Portogruaro - Italia, 1885 † Cerro di Laveno - Italia, 1947).
2. **Kurt Schwitters** (* Hannover - Alemania, 1887 † Ambleside - Inglaterra, 1948) y **Raoul Hausmann** (* Viena - Austria, 1886 † Limoges - Francia, 1971).
3. **Pierre Schaeffer** (* Nancy - Francia, 1910 † Aix-en-Provence - Francia, 1995).
4. **Henri Chopin** (* París - Francia, 1922 † Norfolk - Inglaterra, 2008).
5. **R. Murray Schafer** (* Sarnia, Ontario - Canadá, 1933).

Reproducir el sonido del lugar y como es, propiciando un e

Abril 2009

Conversación entre José Iges y Jesús Palomino

José Iges_ Estamos ante la primera instalación sonora de tu carrera. Se muestra en un curioso formato de exhibición en eventos puntuales, y no en continuo durante un periodo determinado, como suele hacerse habitualmente en este género. De esta manera la instalación cumple con el requisito para serlo de dialogar estrechamente con el espacio que la alberga, pero lo hace con la singularidad temporal de la acción o del concierto. ¿Cuál es el motivo de esa decisión?

Jesús Palomino_ Lo primero que hice al recibir este encargo, fue comenzar a definir claramente cómo no quería realizar el proyecto. No quería hacer uso de ninguna de las salas del museo. No quería proponer un proyecto de producción elevada y compleja, ni proponer una intervención de alto impacto, sino que ésta fuese sutil e inclusiva con el entorno. Tampoco quería un proyecto que tuviese presencia constante y que perdurara físicamente por lo que conlleva de mantenimiento, etc.

Todo esto nos llevó a definir el proyecto como una intervención temporal haciendo uso del sonido al aire libre en la hermosa y desconocida Huerta del Monasterio de Santa María de las Cuevas, en la Isla de la Cartuja, con la idea de poner en valor el lugar y darlo a conocer al público de Sevilla.

Ha sido de esta manera como ha ido tomando forma la propuesta final, que como bien apuntas, dado su carácter temporal se parece más a un concierto o una *performance* que haciendo uso de una grabación, intentará abrir y desvelar el lugar al público asistente a la convocatoria.

J I_ De tu respuesta parece desprenderse un respeto por el entorno que interviene que me atrevería a calificar de ecológico, al apostar por una presencia discretizada y no invasiva del mismo. Pero en tu propuesta no pienso que te sitúes del lado conservacionista de la ecología acústica, pues no buscas la pervivencia de los

sonidos del lugar en un archivo, sino que más bien tratas de poner el acento en ellos para valorarlos estéticamente. En todo caso, ¿no estarás tratando de atrapar al visitante con el sonido para llevarlo a una vivencia más completa del lugar? O dicho de otro modo: ¿el sonido grabado no actuaría más bien como agente desencadenante de una apreciación estética de la Huerta de la Cartuja en su conjunto?

J P_ A tu primera cuestión respondería claramente que sí. Habitualmente cuando se introduce un elemento de sonido en algún lugar (ya sea una música, una voz, o simplemente ruido) es con la idea de añadir algún “elemento diferenciador” que transforme la percepción del espectador y que cambie el lugar mismo.

En el caso de la Huerta de la Cartuja mi intención era introducir un elemento diferenciador de audio sutil, no invasivo, por medio de una grabación ambiental del lugar mismo (los elementos básicos reconocibles son pájaros, aviones, tráfico, helicópteros y ambulancias, el viento, etc.)

Desde las primeras visitas a la Cartuja la huerta me fascinó, no tanto por su diseño de jardinería particular, que no deja de ser un espacio vegetal concebido para el cultivo de frutales, si no por su serena vibración y calma en medio de una de las zonas de máxima actividad económica y urbanística de la Sevilla moderna. El lugar me pareció completo en su sencilla disposición y pensé que ninguna cosa podría ser añadida para supuestamente “mejorarlo con la intervención del artista”.

Considero que la huerta posee un gran valor; el valor de un espacio vegetal en medio de la ciudad, tranquilo, abierto y con el encanto de los lugares que han permanecido largo tiempo inalterados.

Reproducir el sonido del lugar mismo era invitar a los espectadores a disfrutar de la huerta tal y como es propiciando un ejercicio de reconocimiento y apreciación.

Grabar es invitar a disfrutar de la huerta tal como es. Un ejercicio de reconocimiento y apreciación.

J I_ Dado que tú intervienes el lugar con una grabación de los sonidos de la propia huerta, de algún modo estás devolviéndole lo que ya es suyo. Es un poco como sucede con las dedicatorias, al decir de Borges: “no se da sino aquello que ya se ha dado.” Tu decisión me hace también recordar lo que John Cage recomendaba a los conservacionistas cuando les advertía que cualquier añadido que hiciesen a los sonidos del entorno –natural, urbano o industrial– sólo conseguiría empeorarlo. No iba Cage tampoco en la línea conservacionista de Murray Schafer, sino en la zen de la “no intención”. Más allá de tu línea personal, avalada por otras intervenciones marcadas por lo sutil, ¿has tenido otras influencias a la hora de abordar este proyecto del modo en que lo haces?

J P_ Por lo general cuando abordo un nuevo proyecto me documentó sobre las obras, los autores o los precedentes que pudieran tener alguna relación cercana con la idea o con lo que sospecho puede llegar a ser la idea. En esta lista, por supuesto que fue John Cage el primero en aportarme pistas para un posible uso del sonido. Me fascinan sus obras textuales, conferencias y poemas en los que explica e ilustra su vinculación con los sonidos, la historia de la música y el budismo zen. Muy reveladora es su obra *4'33"* del año 1952 en la que hace uso exclusivo del silencio como material compositivo (en YouTube puede encontrarse una versión interpretada por David Tudor).

En cualquier caso, son muchas y variadas las influencias que pueden llegar a afectar mis decisiones a la hora de definir una idea. Es un proceso bastante afín a cualquier otra actividad creativa. Nunca llegas a saber cuál es la influencia definitiva. Personalmente mezclo mucho tipo de fuentes de información, conocimientos y experiencias cuando trabajo. En este caso podrían ir desde las intrigantes composiciones de Morton Feldman, a las ideas sobre la percepción, el espacio y la luz de James Turrell, el concepto de espacio “antilusionístico” en Donald Judd o las

nociones de “apertura al sentido” acuñadas por el cabalista Marc-Alain Ouaknin. Como puedes ver, las influencias se disparan en muchas direcciones sin poder determinar claramente cuál de ellas adquiere mayor peso.

J I_ Sin duda en este trabajo confluyen distintas líneas de fuerza. Me interesa volver por un momento a lo perceptivo, y es que no puedo evitar imaginar al oyente de tu obra discriminando entre los sonidos del entorno que escucha “del natural” y los que le brindas a través de los veinte altavoces que conforman tu instalación. ¿Acaso podríamos hablar ahí de un cierto “figurativismo sonoro”, o quizá la huerta sea más bien para ti un *objet trouvé*? En cualquier caso, se produce una tensión perceptiva que tiene consecuencias estéticas. Estamos ante una inevitable confrontación entre una realidad y su doble tecnológico, aunque el sonido grabado no es como la foto de un lugar. A propósito de ello, me gustaría también preguntarte cómo ha sido tu experiencia de grabar en ese espacio y cuales los criterios seguidos para realizar dicha grabación.

J P_ Si fuera posible denominar un sonido como “realista”, es así como se debería llamar la grabación que se reproducirá en la huerta; “realista” como contrapuesto a “ilusionista” o “ficcional”, ya que la grabación se reduce a una toma continua del sonido ambiente del lugar en un día normal de primavera.

La grabación se llevó a cabo ininterrumpidamente el día 2 de abril de 2009 de 8:30 de la mañana a las 18:00 horas con tres micrófonos de diferente sensibilidad ubicados entre los naranjos en el centro de la huerta.

La duración total de la grabación es de 8 horas. La edición final no ha sido cortada ni se ha introducido ningún efecto especial. Sólo se han matizado mínimamente en algún momento los efectos molestos del viento, el tráfico, el intenso sonido de los helicópteros y el excesivo rumor de la ciudad. Digamos que se ha dejado la grabación tal y como se

registró en el proceso directo de captación. Mi intervención en el audio registrado ha sido mínima.

También yo tengo curiosidad por ver qué ocurrirá cuando el espectador perciba simultáneamente los dos audios que son bastante parecidos y cercanos en elementos. Era mi intención buscar esa tensión perceptiva y conceptual entre experiencia y reproducción; entre la percepción fenoménica directa y el reconocimiento que supone el doble reproducido por los altavoces. Lo veremos cuando ocurra la presentación *in situ* y ése será el momento realmente “experimental” de todo este proceso.

J I_ Si bien ésta es tu primera instalación sonora, tengo noticia de que algún proyecto tuyo anterior se orienta hacia lo sonoro, ¿es así?

J P_ Sí, he utilizado en varias ocasiones las emisiones radiofónicas como medio artístico. Por lo general, han sido proyectos colaborativos colectivos en los que junto a jóvenes artistas o jóvenes periodistas hemos llevado a cabo programas de radio con contenidos de carácter social. Estos proyectos los he hecho en Camerún, Valladolid, Vejer de la Frontera, Jerez y Sevilla. Es muy interesante la dinámica de grupo que se genera y muy gratificante el poder acceder a un medio como la radio para expresar desde ahí opiniones diversas y libres basadas en la curiosidad de los colaboradores por unos temas concretos. Es sencillamente divertido.

Por cierto, estuve buscando más información sobre Murray Schafer, el creador de los conceptos novedosos de *soundscape* y *sound ecology*. Realmente la confluencia de ideas ecológicas y uso creativo del sonido en sus trabajos es reveladora. Mi proyecto, de hecho, converge de una manera azarosa con muchas de las ideas que él ha llevado a cabo a lo largo de su carrera.

J I_ Sin duda es así, aunque pienso que con los matices anteriormente apuntados.

Pero volviendo a tus trabajos radiofónicos, me da la impresión de que en ellos buscas el desarrollo de tus propias posiciones estéticas dentro de un manifiesto interés por lo social y de un proyecto grupal. Todo esto se conecta con el trabajo que aquí nos ocupa, pues si en él tú eres el responsable absoluto, la colaboración de los técnicos es esencial. ¿Qué has aprendido de esos proyectos colaborativos y en qué están influyendo en tu trabajo actual y en tu actitud como artista?

J P_ Parecerá un poco extraño pero lo más significativo que he aprendido de mis experiencias de radio en colaboración con otras personas es el enorme valor y la valiosa energía de la curiosidad. Siempre he considerado que la curiosidad debería ser el sentimiento y el motivo principal de nuestra relación con el conocimiento y por extensión con la educación y la formación humana. Siempre he soñado con un tipo de dinámica grupal en el que cada individuo pueda aportar e interesarse por la colaboración como vía de aprendizaje, disfrute y encuentro con los demás.

Los programas en su mayoría se realizaron en radios locales no comerciales aunque una vez se consiguió realizar en Onda Jerez, una emisora de perfil muy profesional.

Los temas de las diferentes emisiones fueron, entre otros: la enfermedad mental, la responsabilidad social de la gestión cultural, acogida de inmigrantes, la función social de la cultura, ayuda al desarrollo, las instituciones penitenciarias, la violencia de género, el racismo, trastornos alimenticios, la vida de las personas sin hogar, el Islam, etc.

Para cada uno de los temas a abordar se invitaba a uno o varios especialistas en su campo para explicar y compartir su experiencia personal y profesional.

Los jóvenes colaboradores –estudiantes de arte o periodismo– se encargaban de elaborar los guiones y, en muchos casos

y a pesar de la inexperiencia, de realizar ellos mismos la locución de los programas.

Yo me encargaba de la búsqueda de invitados, de la coordinación de las emisiones y del contacto con los responsables de las emisoras. El proceso siempre conllevó un gran esfuerzo de producción, pero finalmente también de gran satisfacción para todos los implicados, en la mayoría de las ocasiones. Para mí en todo momento lo importante era generar un ambiente humano positivo y de alegría con el que llevar a cabo la experiencia en la radio.

J I_ Siempre he pensado que la radio es un espacio público y que, como tal, hacer arte en ese medio tiene mucho que ver con el trabajo artístico en una plaza, una calle o un jardín. En el caso de tu instalación sonora para el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo estaríamos ante una circunstancia similar. ¿Ello confiere, a tu juicio, unas características concretas en la formulación de la obra que difieren de las que hubieses planteado si esta se hubiese montado en/para una sala interior del Centro?

J P_ Desde luego que resultaría intrigante haber hecho esta misma propuesta en alguna de las salas del museo. Aunque quizás hubiese sido menos elocuente, en el sentido de que hacerlo “fuera”, en el espacio abierto de la huerta, conecta el proyecto con la totalidad del espacio de la ciudad. En ese sentido me sigo quedando con proponer la idea al aire libre. Hay más vida, más diversidad sonora, se ponen en marcha unas implicaciones de mayor alcance y por ello también más capas de significado y posibles lecturas. Sólo pensando en las implicaciones ecológicas que conlleva la idea tal y como la presento tiene sentido elegir la huerta como espacio para significar.

La cuestión más directa sería: ¿Qué nos está haciendo oír el audio reproducido en la huerta? ¿Puede un simple ejercicio de escucha consciente desvelar alguna de nuestras relaciones con el entorno urbano más inmediato?

No sé si conseguiré provocar algo especial o diferente en los espectadores, o si la propuesta pasará sin generar grandes consecuencias. Personalmente, en estos últimos meses, disfruto de una manera muy clara con el silencio. A lo mejor, sólo por esta razón he querido realizar este proyecto.

J I_ Cage señalaba que cuando más atronador era el ruido, más próximo y vecino parecía el silencio. Luego quizá podríamos decir que el ruido más intenso sea el olvido. Silencio, olvido... ¿no hay también en tu planteamiento un abandono de ti mismo como autor, una disolución de tu subjetividad en ese afuera de la huerta?

J P_ Quizás ocurre con esta propuesta que intento prestar atención a lo que viene dado, al entorno de la huerta y sus condiciones actuales.

Es un planteamiento sencillo: el lugar me gusta. Poder trabajar en él me resulta en estos momentos muy gratificante. Puedo estar al aire libre en un ambiente tranquilo y apacible. Esto es valorable para mí y creo que la propuesta intenta significar en esta dirección: evidenciar las características valiosas del lugar y conectar esas realidades con un discurso ecológico-urbano de mayor alcance.

En el caso de mi propuesta, las decisiones de orden estético atenúan la presencia del “responsable” del proyecto (yo mismo como autor) a favor de otras consideraciones. Mis decisiones estéticas han sido muy poco intrusivas, con lo cual toda la tensión de lectura puede ser derivada y concentrada hacia la experiencia de la huerta y sus sonidos.

En mi postura no desaparezo, más bien me mantengo expectante en un “grado cero” de la autoría, limitándome a diseñar un dispositivo estético con el objetivo de dejar a los sonidos sonar en el lugar. Ese sería mi trabajo aquí.

J I_ Para ir dando los últimos pasos en esta conversación, yo voy sacando en conclusión

de tus afirmaciones que tu obra la has planteado, en una buena medida, como un experimento artístico que tiene aspectos tanto perceptivos como psico-sociológicos. ¿Estás de acuerdo con ello? Y, por otro lado, aunque acaso sea ir en la misma dirección de mi pregunta, no sé si te apetece añadir a lo ya dicho algo sobre ese discurso ecológico-urbano en el que ves inserta tu intervención.

J P_ Una ecología urbana implicaría el interés por conocer de qué manera la realidad contemporánea de la ciudad está afectando al conjunto de los seres vivos, al medio ambiente y a los procesos de vida en el planeta. Obviamente, también conllevaría intentar equilibrar las relaciones y la vivencia de las ciudades con su entorno.

Simplemente escuchar nos puede ofrecer una experiencia sonora inusual del paisaje de la ciudad, de su realidad y su presente. La escucha puede, obviamente, ampliar nuestra conciencia.

Creo que lugares como esta huerta son patrimonio vegetal de la ciudad. La primera idea que tuve al visitar el lugar fue la posibilidad de publicitarlo, abrirlo para que cualquier ciudadano pudiera hacer uso de él. Si este proyecto consigue acercar, aunque sea sólo un poco, esta maravillosa huerta a los ciudadanos, pensaré que el proyecto ha tenido una utilidad clara.



20 altavoces reproduciendo el sonido del lugar es un proyecto sonoro del artista Jesús Palomino (Sevilla, 1969) realizado en la Huerta del Monasterio de la Cartuja de Santa María de las Cuevas

.....
Centro Andaluz de Arte Contemporáneo
Dirección del proyecto
José Lebrero Stals
Coordinación
Luisa Espino de la Peña
Producción
Dámaso Cabrera Jiménez

.....
Estudio de grabación
Doghouse
Diseño gráfico y fotografía
cero4

.....
Producción
Empresa Pública de Gestión
de Programas Culturales

**JESÚS
PALOMINO**

**20 ALTAVOCES
REPRODUCIENDO
EL SONIDO
DEL LUGAR**

30.05 Y 6.06/09
11:00 A 19:00 H.

Proyecto sonoro realizado en la Huerta del Monasterio de la Cartuja de Santa María de las Cuevas, sede del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.

Presentación al público los sábados 30 de mayo y 6 de junio de 2009 durante ocho horas ininterrumpidas.

Entrada gratuita.



**Centro Andaluz de
Arte Contemporáneo**

Monasterio de la Cartuja
de Santa María de las Cuevas
Avda. Américo Vespucio, 2
Isla de la Cartuja
41092 Sevilla

Tel. (+34) 955 037 070
Fax (+34) 955 037 052

actividades.caac@juntadeandalucia.es
www.caac.es

Accesos

- Avda. Américo Vespucio, 2
- Camino de los Descubrimientos s/n

Transportes

Autobuses C1 y C2

Horarios

Martes a Viernes: 10 – 21 h.

Sábados: 11 – 21 h.

Domingos: 10 – 15 h.

Lunes cerrado/Festivos consultar

Venta de tickets hasta 30 min.
antes del cierre.

Con motivo de este proyecto se ha realizado un CD edición limitada de 1 hora 02 min 25 s de duración que recoge un fragmento de una grabación de 8 horas.



JUNTA DE ANDALUCÍA

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo
CONSEJERÍA DE CULTURA