



Genmaicha
SOUNDING THE MUSEUM

Wade Matthews

Digital synthesis, field recordings processed in real time,
amplified objects

Javier Pedreira

Guitar

Sounding

This music is about *sounding*, in both senses of the word.

First, to sound in the sense derived from the French *sonder*. That is, to discover the depth of something. To *probe* it, to explore or examine it with our music. If we assign some significance to the fact that we are making music here and now, then the results will only be relevant if we are truly aware of both *here* and *now*. That means our musical *conception* must draw heavily on our sonic *perception*. If we play music here, it's not enough to hear the music, we also have to *hear* the *here*. So we are sounding the place and the moment, and we are doing so with our music, and with our perception of the music. Both music and perception thus depend on place and time.

Second, we want to sound in the sense derived from the Latin *sonare*. Specifically, we want to sound *in* the space, but also, to sound the space, that is, to make it sound. To sound the space the way we would sound a trumpet. When a particular space has its own sonic qualities, improvising there involves exploring them in a reciprocal way: discovering how they make *us* sound, and also, discovering how we can make *them* sound. So we are not just playing in the space; we are *playing the space*. That is, the space itself has become an instrument.

This idea begins to reveal its potential when we understand its reciprocity. In other words, if we approach the space as an instrument, it is because we approach our instruments as spaces. Both architects and dancers understand that the human relationship to space is a sort of dialog, and for us, that same dialog characterizes our relationship with our instruments. With the exception of some overly phallic skyscrapers, the time when buildings stood as symbols of man's triumph over Nature is hopefully past. Nowadays, buildings, like humans, need to establish some sort of dialog, some kind of give-and-take with Nature in order to function, and even to survive. Just so, playing an instrument can no longer be understood as "mastery" in the traditional sense of the word, where the presence of a "master" is consubstantial with the existence of a "slave." Nowadays, mastery

Sounding

La palabra inglesa *sounding* juega con una polisemia tan apropiada como fecunda en el contexto del presente proyecto, ya que el verbo *to sound* no es uno sino dos.

Primero está el que viene del francés *sonder*, es decir, sondear. Así, *to sound*, sería comprobar la profundidad de algo. Para nosotros, esto significa explorarlo, examinándolo con nuestra música. Si asignamos alguna importancia al hecho de hacer música aquí y ahora, entonces la relevancia de esa música dependerá del grado de conciencia que tengamos, tanto del *aquí* como del *ahora*. Esto significa que nuestra *concepción* musical dependerá, en gran medida, de nuestra *percepción* sonora. Si creamos música aquí, no basta con oírla; también debemos oír el *aquí*. Así pues, estaremos sondeando tanto el lugar como el momento, y lo estaremos haciendo con nuestra música y con nuestra percepción de ella. Tanto una como otra dependerán, entonces, del lugar y del momento.

Segundo, *to sound* puede englobar el sentido del *sonare* latino, es decir, *sonar*. Y en inglés, este verbo puede ser, también, transitivo. Así, queremos sonar en el espacio, pero también, queremos *hacer sonar el espacio*. Cuando un espacio determinado tiene sus propias cualidades sonoras, improvisar en él implica explorarlas de manera recíproca; descubrir cómo nos hace sonar a nosotros, y también cómo podemos hacerlo sonar. Así, no sólo estamos tocando en el espacio, *estamos tocando el espacio*. En otras palabras, el espacio en sí se ha convertido en nuestro instrumento.

Las posibilidades de esta idea emergen cuando constatamos su reciprocidad. Si nos planteamos el espacio como instrumento, es porque nos planteamos nuestros instrumentos como espacios. Tanto los arquitectos como los bailarines entienden que la relación del ser humano con el espacio constituye una especie de diálogo, y para nosotros, ese mismo diálogo caracteriza nuestra relación con nuestros instrumentos. Con la excepción de algunos rascacielos excesivamente fálicos, es de esperar que el tiempo en que los edificios simbolizaban el triunfo del hombre sobre la Naturaleza ya haya pasado.

is not about bending an instrument to the player's will, forcing it to conform to a canon established by tradition in order to comply with the requirements of a score or impress an audience with the acrobatics of a long-obsolete virtuosity.

Our relation with our instruments is closer to the potter's hand as (s)he shapes a vessel spinning on a wheel. Pure will is not enough. Indeed, it is almost certainly guaranteed to produce failure, as the pot spins off into disaster. The potter must feel the clay in his or her hands, sensing its elasticity and wetness, its balance and inertia. Through this dialog, potter and pot reach an agreement that reflects what the potter wants and what the clay vessel is actually capable of becoming.

To a mind still caught up in the idea of man's triumph over almost everything—Nature, women, other men, opposition of any kind, his own weakness, etc.—this dialogic approach may well sound like a form of resignation, the admission of less-than-total mastery. To us, it is the beginning of mastery, or more precisely, the beginning of *understanding*.



Here, it might be important to point out that the idea of dialog does not involve any naïve anthropomorphization of the musical instrument. There are certainly many ways to define an instrument, but, of those we may find useful here, none posits it as a sentient being. Attributing in-existent qualities to an inanimate object is obviously no boon to understanding. Instead, the idea of dialog has to do with the manner in which distinct qualities of a material or instrument become perceptible to an experienced artist as (s)he handles them. The potter does not think of clay as a sentient being, but (s)he is very aware that each piece of clay behaves differently, and even the same piece will change depending on its humidity, how wet the potter's hands are, the speed of the wheel and how much the potter is asking of it. Sensitivity to this level of subtle yet enormously

Hoy en día, para funcionar e incluso para sobrevivir, los edificios, como los seres humanos, necesitan establecer algún tipo de diálogo, alguna relación de “dar y recibir” con la Naturaleza. Igualmente, ya no tiene sentido hablar de “dominar un instrumento” en el sentido tradicional de la palabra, donde uno domina y el otro es dominado. Esos valores datan de una época en la que, más que ciudadanos, había *súbditos*, donde la existencia del amo suponía, también, la del esclavo. Ya no se trata de someter un instrumento a la férrea voluntad del instrumentista, obligándolo a obedecer un canon establecido por la tradición para cumplir las exigencias de una partitura o para impresionar al público con las acrobacias de un virtuosismo ya largamente obsoleto.

Nuestra relación con nuestros instrumentos se parece más a la mano del alfarero que da forma a la vasija girando sobre su torno. No se trata de someter el barro a su pura voluntad. De hecho, es casi seguro que eso daría lugar al desastre. El alfarero debe sentir el barro en sus manos, captando su elasticidad y grado de humedad, su equilibrio y su inercia. Mediante este diálogo, el alfarero y la vasija llegarán a un acuerdo que refleja lo que quiere aquél, y lo que ésta puede llegar, realmente, a ser.

Una mentalidad todavía atrapada en la idea del triunfo del hombre sobre casi todo—la Naturaleza, las mujeres, otros hombres, cualquier tipo de oposición, su propia debilidad, etc.—podría entender este planteamiento dialógico como una forma de claudicación, la admisión de una maestría menos que absoluta. Para nosotros, es el comienzo del virtuosismo real, es decir, del entendimiento.

Puede ser importante subrayar, aquí, que esta idea de diálogo no implica ninguna antropomorfización naif del instrumento musical. Hay, indudablemente, muchas maneras de definir un instrumento, pero de las que nos pueden ser útiles aquí, ninguna lo propone como un ser sensible. Atribuir cualidades inexistentes a un objeto inanimado no favorece de ninguna manera el entendimiento. Aquí, la idea del diálogo se basa en la manera en que distintas cualidades de un material o un instrumento se vuelven perceptibles a un artista experimentado cuando éste lo maneja. El alfarero no concibe el barro como un ser sensible, pero es muy consciente de que cada trozo se comporta de una manera distinta, e incluso la misma pieza cambiará según su grado de humedad, la humedad de las manos del propio alfarero, la velocidad a la que gira el torno y cuánto pide el alfarero de él. La sensibilidad a este nivel de información a la vez sutil y enormemente importante constituye la maestría del alfarero, y sería

important information is what makes the potter a master without turning the clay into a slave. When asked how he managed to create such impressive sculptures, Michelangelo is said to have replied that he could see the sculpture inside a block of marble. That is the true mastery, for Buonarroti is not simply imposing his sculpture on the medium; first, he *reads* the marble to see how it might behave, what it might contain, then, he removes the extra stone, leaving only the sculpture that, in a sense, is already there.

So *sounding* is happening on various levels at the same time, and it is all part of a larger dialog in which the musician is open to his or her own musical flow while equally and simultaneously perceiving the behavior of his or her instrument, the behavior of sound in a given space, the contributions of the other musicians—both their playing *and* their listening—the presence of sounds beyond those being produced by the musicians, the attention and energy (s)he is receiving from the audience, the light or lack thereof, and innumerable other aspects less easily defined in words but no less influential in the genesis and flow of the music.

The museum

In the 20th century, art expanded a repertoire dominated by painting and sculpture to embrace something that was neither of the two—the *art object* in all its forms (*readymades*, *assemblages*, land art, etc.). Still unsated, in the nineteen sixties, it launched an unprecedented exploration of art *without* objects. Such an expansion, and questioning, of the productive aspect of art inevitably affected other aspects as well, not least, the expository. In the midst of this upheaval, the role of the museum became increasingly uncertain. Clearly, if art was taking on new forms, exploring new paths and rethinking almost every aspect of its existence, including its very *raison d'être*, then the mechanisms insuring public access to art necessarily had to change as well. The received idea of the museum as an august temple to genius, which people visit to observe the works of great masters—sometimes for their enjoyment, sometimes for their edification, and occasionally for the joy that at least a few take in edifying themselves—cannot escape unscathed from a period in which some of the most important masters are making works that simply cannot be stored in a museum because *there is nothing to store*. Or, at best, what remains to be stored is not the artwork itself, but only some of its trappings.

imposible si se planteara el barro como su esclavo. Ante la pregunta de cómo llegaba a crear esculturas tan imponentes, dicen que Miguel Ángel contestó que era capaz de ver la escultura dentro de un bloque de mármol. Esa sí que es maestría. No se trataba de que Buonarroti impusiera su escultura en el medio sin más. Primero, *leía* el mármol para ver cómo podría comportarse y qué podría contener. Luego, quitaba la piedra que sobraba, dejando visible la escultura que, en cierto sentido, ya estaba allí.

Así, *sounding*, tiene lugar en varios sentidos al mismo tiempo, y todos ellos forman parte de un diálogo mayor en el que el músico está abierto a su propio fluir musical a la vez que percibe igual y simultáneamente el comportamiento de su propio instrumento, el del sonido en un espacio dado, las contribuciones de los demás músicos—tanto lo que tocan como su manera de escuchar—, la presencia de otros sonidos/ruidos, la atención y energía que recibe del público, la luz o su falta, e innumerables otros aspectos más difíciles de expresar con palabras pero igualmente influyentes en la génesis y el fluir de la música.

The museum

En el siglo XX, el repertorio artístico, dominado hasta entonces por la pintura y la escultura, se expandió para incluir algo que no era ninguna de ellas: el *objeto artístico* en todas sus formas (los *assemblages*, el *readymade*, etc.). Y en los años sesenta del mismo siglo, dio otro paso más, lanzando una exploración sin precedentes en la plástica: una exploración del arte *sin* objetos. Tal expansión y cuestionamiento de la producción del arte no pudo evitar afectar también a otros aspectos, entre ellos, su exposición. En medio de esta convulsión, el papel del museo se volvió cada vez más incierto. Claramente, si el arte asumía nuevas formas, exploraba nuevas vías y reconsideraba casi todos los aspectos de su existencia—hasta su propia razón de ser—entonces, también había que reconsiderar, necesariamente, los mecanismos que aseguran el acceso público al arte. La idea recibida del museo como un augusto templo al genio, que la gente visita para contemplar las obras de los grandes maestros—algunos por placer, otros por obligación, y unos pocos por el placer de ilustrarse—no podía salir indemne de un período en el que algunos de los artistas más importantes hacían obras que no se podían almacenar en un museo sencillamente porque *no había nada que almacenar*. O, en el mejor de los casos, lo que quedaba por guardar no era la obra en sí, sino solamente algunos de sus avíos.

When Joseph Beuys covered his face and body with honey and gold leaf, then sat practically motionless in an art gallery, explaining the works on its walls to a dead hare cradled in his arms, he was creating art. Of course there are still some who cannot accept this as art, but his work was forceful and compelling enough that his status is well nigh unquestioned today. The same could be said of *I Like America and America Likes Me*, where Beuys lived for several days in a gallery space, accompanied only by a coyote, or of works by Marina Abramovich and innumerable other performance artists, not to mention a plethora of conceptual artworks whose ideas can be stunning with almost no recourse to physical substance, or, at most, a minimal plastic presence accompanied by abundant and sometimes incomprehensible documentation.

What, of all this, can be reasonably reflected in a museum? Can we be expected to grasp the meaning of such works by contemplating a stuffed hare? Some honey? A handful of black-and-white photos of a coyote tugging on a blanket? John Cage once said: "I don't know why people fear new ideas. It's the old ones that frighten me." But, for some reason, change leads some to seek a guilty party, as if art's ongoing need to remain abreast of the society it serves were something that could be characterized in terms of blame. If a child outgrows his shoes, is the child to blame? Are the shoes to blame? The whole idea is not only ridiculous—it is an exasperating waste of time and energy.

This has not saved the museum from attack, however. Living, as we do today, in a world where the worst aspects of the market economy beset an increasingly wide cross-section of our society, it should come as no surprise that *engaged* intellectuals have seen fit to condemn the museum as a major agent in the commodification of art, a role it undoubtedly shares with the leading auction houses and other networks such as e-bay. In a nutshell, this criticism views the museum as an arbiter of exchange value. Obviously, artworks' presence in a museum should facilitate their *use* value. After all, their presence there makes them accessible to a much broader public that would be able to contemplate them if they were sequestered in the homes of those private individuals rich enough to acquire them—not to mention than many of

Cuando Joseph Beuys se cubrió la cara y el cuerpo de miel y oro, se sentó en una galería de arte y, estrechando una liebre muerta entre sus brazos, le explicó la exposición, estaba creando arte. Todavía habrá alguno, claro está, que no pueda aceptar esto como tal, pero su trabajo era tan contundente que su estatus es prácticamente incontestable hoy. Lo mismo podría decirse de *I Like America and America likes Me*, donde Beuys pasó varios días encerrado en una galería, acompañado exclusivamente por un coyote, o del trabajo de Marina Abramovich u otros muchos artistas de performance, por no mencionar innumerables obras neoconceptuales capaces de enfocar ideas impactantes sin casi recurrir a producir algo material.

¿Qué, de todo esto, puede reflejarse realmente en un museo? ¿Es razonable esperar que captemos el significado de tales obras contemplando una liebre disecada, un poco de miel o un puñado de fotos en blanco y negro de un coyote tirando de unas mantas? John Cage dijo en una ocasión: "No sé por qué la



gente teme las ideas nuevas. Son las viejas las que me asustan a mí." Por alguna razón, el cambio lleva a algunos a buscar un culpable, como si la permanente necesidad del arte de mantenerse al día con la sociedad a la que sirve fuera algo que se pudiera caracterizar en términos de culpabilidad. Si a un niño se le

quedan pequeños los zapatos, ¿Es culpa suya? ¿De los zapatos? La idea no sólo es ridícula, es una pérdida exasperante de tiempo y energía.

Pero esto no le ha ahorrado críticas al museo. Hoy en día, habitamos un mundo en el que un sector cada vez más amplio de la sociedad se ve acuciado por los peores aspectos de la economía de mercado. No debe sorprendernos, pues, que algunos intelectuales *engagés* vean al museo como uno de los principales agentes en la mercantilización del arte, un papel que comparte, indudablemente, con las grandes casas de subastas u otras redes como e-bay. En otras palabras, critican que el museo funcione como árbitro del valor de cambio de las obras de arte cuando, obviamente, la presencia de éstas en un museo debería de facilitar su valor de uso. Desde luego, su presencia allí las hace accesibles a un público mucho más amplio del que las podría contemplar si estuviesen recluidas en las casas de los pocos individuos lo suficientemente ricos como para adquirirlas—por no decir que éstos pueden haberlas adquirido puramente como

the latter may have purchased them quite simply as investments, tucking them away in hermetically sealed vaults where even they, themselves, cannot see them. Still, the argument seems to be that, simply by deciding what *is* and *is not* worthy of acquisition and exhibition, a museum endows certain works with a stamp of approval that makes them *museum quality*, and thus, much more valuable as commodities. How the resulting leap in their exchange value detracts from their use value involves a greater knowledge of Marxist economics than I presently possess, although I promise to teach any willing Marxist economist about pivot-chord modulation, inter-modal harmony and isometric rhythm if he can explain it to me in graspable terms.

At this juncture, you may well be asking: but where is the music in all of this? At first glance, it might seem obvious that, as one of the least object-oriented of all art forms, music would seem to be the ideal candidate for *exclusion* from the lofty galleries of any self-respecting museum. But a museum is more than just an idea, more than just an agent of commodification, more than a tool for edifying a society ever more needy in the face of the deliberate and all-too-efficient dismantling of the public education system. A museum is also, and quite simply, *a place*. Back when our society thought of museums as worthy of public support, when museum curators spent most of their time curating exhibitions rather than attending cocktail parties in hopes of enticing wealthy individuals or multinational corporations to fund museum shows, back when museums could survive without a director of merchandising—back then, museums were seen as important bastions of a city, and a society's, cultural gravitas. So they often occupied quite impressive buildings, and many still do.

For an improvising musician, someone who creates his music in a specific *place* at a specific time, a museum can be very interesting indeed. Personally, I have never forgotten the thrill of playing with leading improvisers on two consecutive days in the central hall of MoMA's then-new building. There was something very special about sharing music with other musicians of that quality, with an audience clearly interested in what we were doing, and with works by artists like Cy Twombly on the walls around us. When flutist and composer Jane Rigler organized that event, she clearly understood that the music we could make there, in that setting, would be substantially and qualitatively different than what the same group of musicians would make in the comparatively sterile setting of a traditional concert hall. It was that same

inversiones, escondiéndolas en cámaras selladas donde no pueden verlas, siquiera, sus dueños. Aún así, el argumento parece ser que, con la decisión de qué obras son, o no son, merecedoras de adquisición y exposición, el museo les confiere a algunas de ellas el estatus de *museum quality*, aumentando así su valor como *commodities*, es decir, bienes mercantiles. Captar cómo el resultante salto en su valor de cambio disminuye su valor de uso requiere un mayor conocimiento de la economía marxista mayor del que poseo en la actualidad, aunque prometo enseñarle a cualquier economista marxista los misterios de la modulación por acorde pivote, la armonía intermodal o la isometría rítmica si consigue explicármelo en términos inteligibles.

A estas alturas, el lector se estará preguntando: ¿Y dónde está la música en todo esto? A primera vista, podría parecer obvio que, como una de las formas artísticas menos *objetuales*, la música sería el candidato ideal para la *exclusión* de las elevadas galerías de cualquier museo que se precie. Pero un museo es más que un simple idea, más que un mero agente de mercantilización, más que una plataforma para la ilustración de una sociedad cada vez más necesitada de ella ante el deliberado y demasiado eficaz desmantelamiento de nuestros sistemas de educación pública. Un museo es, también, y muy sencillamente, *un lugar*. Antaño, cuando nuestra sociedad consideraba los museos dignos de apoyo público, cuando los comisarios o curadores pasaban la mayor parte de su tiempo comisariando exposiciones en vez de asistir a fiestas con la esperanza de convencer a individuos ricos o corporaciones multinacionales para financiar sus exposiciones, cuando los museos sobrevivían sin un director de *merchandising*. En aquél entonces, los museos se consideraban importantes bastiones de la autoridad cultural de una ciudad o una sociedad. Como tales, ocupaban edificios impresionantes, y muchos lo hacen todavía.

Para un músico improvisador, alguien que crea su música en un lugar y momento específico, un museo puede ser especialmente interesante. Nunca he olvidado la emoción de pasar dos días consecutivos tocando con grandes improvisadores en la sala central del entonces nuevo edificio del MOMA en Nueva York. Había algo muy especial en compartir música con otros creadores de ese nivel, con un público claramente interesado en lo que hacíamos, y con obras de artistas como Cy Twombly colgadas en las paredes alrededor. Cuando la flautista y compositora Jane Rigler organizó este evento, entendía claramente que la música que podríamos hacer allí, en ese entorno, sería sustancial y cualitativamente distinta

sense that had earlier led me to organize two such events in Madrid's Reina Sofía Museum, not to mention performing in the main hall of the same city's Thyssen-Bornemisza Museum to celebrate the *Noche Blanca*, or a memorable performance at the Krannert Art Museum in Champaign-Urbana, where Reuben Radding, Andrew Drury and I were able to create our own art, surrounded by the works of truly great 20th century creators.

So, when Grimaldi Pérez invited me to Tlaxcala, México and José Luis Romero organized a concert for me at that city's Museo de Bellas Artes, I was more than happy to explore the possibilities of performing in a beautiful and beautifully resonant space under the watchful gaze of several works by Frida Kahlo and an attentive and enthusiastic audience. And when Edu Comelles invited *Genmaicha*, my duo with improvising guitarist Javier Pedreira, to play in an exquisite renaissance cloister at the Museo de Bellas Artes in Valencia, Spain, we were equally pleased.



Sounding the Museum

The results, at least the sonic ones, of these two activities are on our CD, *Sounding the Museum*, and, while no CD can capture the entirety of a live improvisation, especially on occasions when location plays a particularly important role, there is no doubt that the CD itself works as art, independent, to a degree, of the concert that generated it. And that brings us back to questions about what kind of art belongs in a museum, how the museum's function has changed in response to social and artistic changes over the course of the last century, how to understand the possible conflicts between use value and exchange value, etc.

It might help to begin by observing that the music on *Sounding the Museum* has followed the opposite course of classic "museum" art. In the traditional pattern, artworks are created by artists who then

a la que haría el mismo grupo de músicos en el entorno comparativamente estéril de una sala de conciertos tradicional. Fue esa misma convicción la que me había llevado a organizar, anteriormente, dos eventos similares en el museo Reina Sofía de Madrid, y a actuar en la sala principal del Museo Thyssen-Bornemisza con ocasión de la Noche blanca, por no mencionar un memorable concierto en el Museo Krannert, cerca de Chicago, donde Reuben Radding, Andrew Drury y yo pudimos crear nuestro arte en presencia de obras de grandes maestros del siglo XX.

Así, cuando Grimaldi Pérez me invitó a Tlaxcala, México y José Luis Romero organizó allí un concierto en el Museo de Arte, estuve encantado con las posibilidades de actuar en un espacio tan bello y tan bellamente resonante bajo la mirada de varias obras de Frida Kahlo y delante de un público tan atento como entusiasta. Y cuando Edu Comelles invitó a *Genmaicha*, mi dúo con el guitarrista improvisador Javier Pedreira, a tocar en el exquisito claustro renacentista del Museo de Bellas Artes de Valencia, en España, los dos estuvimos igualmente contentos.

Sounding the Museum

Los resultados—por lo menos, los sónicos—de esas dos actividades están en nuestro CD, *Sounding the Museum*, y aunque ningún CD puede reflejar la totalidad de una improvisación en vivo, máxime cuando el lugar juega un papel especialmente significativo, no cabe duda de que el CD en sí funciona como arte, con un cierto grado de independencia del concierto que lo generó. Y esto nos devuelve a la pregunta de qué tipo de arte puede estar en un museo, cómo la función del museo ha cambiado en respuesta a los cambios artísticos y sociales a lo largo del último siglo, cómo entender los posibles conflictos entre valor de uso y valor de cambio, etc.

Quizá ayude comenzar con la constatación de que la música en *Sounding the Museum* ha ido en dirección exactamente contraria a la del "arte de museo" clásico. Según el recorrido tradicional, las obras de arte son creadas por artistas que intentan venderlas para sobrevivir y también como manera de compartir su arte con la sociedad, o por lo menos, una parte de la sociedad—principalmente los coleccionistas, sus invitados o su tasador de seguros—. Con el tiempo, una pequeña porción de estas obras será adquirida por, o donada a museos, que expondrán algunas de ellas, llegando así a un público mucho más amplio. Aunque las mejores piezas adquiridas por un museo raramente se vuelven a vender, puede decirse sin

try to sell them, both to survive and as a means of sharing their art with society, or at least some part of society—primarily collectors, their guests and their insurance appraisers. Eventually, a small portion of these artworks will be purchased by, or donated to museums, which will exhibit some of them, hopefully reaching a much larger audience. While the finest pieces acquired by a museum are rarely resold, it can safely be assumed that, when museums begin to collect works by a particular painter, the value of most, or all, his or her works will rise accordingly. At least, their exchange value will rise. And here we have a curious paradox: if an artist's works become more expensive because many have been purchased by museums, then they will be less easily acquired by all but the wealthiest collectors, thus reducing their availability for "use." At the same time, their presence in museums makes them much more accessible to a wider sector of the public (providing, of course, that they are actually exhibited there) than would their possible presence in private collectors' living rooms or vaults.

The music on *Sounding the Museum*, however, has made the opposite journey. This art was *created* at a museum (two, actually), and there, it was shared with a relatively small audience. It was, however, recorded, and quite well recorded, at that. So now, it has become a CD, a *commodity* with its corresponding exchange value whose existence reflects the desire to *expand* its use value, to make this music available to a much larger number of people than were able to be in Tlaxcala or Valencia the day these concerts took place. This stands the traditional pattern on its head. The museum is not the last stop, but rather the first. The museum has played but a minor role in the public's access to this art, as the latter's insertion into the public sphere actually depends, not on the museum's *outreach* program, but rather, on the artists' conscious decision to *commodify* their music in order to reach a broader audience. Yet the museum is fundamental to this art. Site-specific art cannot be made without a site, and here, the site was two museums, each with its own feel, resonance, light and artworks. So, this music could not possibly have been made at any other place or time.

While this pattern is almost the opposite of the role most people still associate with museums, it fits rather well with earlier versions. The word itself appears in classical Greek author Pausanias' *Guide to Greece*, where it refers not to an institution but rather to a small hill in Athens directly across from the Acropolis. This hill was known as Mouseion because a musician

temor a equivocación, que su adquisición por un museo aumentará el valor de muchas, o todas, las obras del mismo artista, por lo menos, su valor de cambio. Y aquí tenemos una paradoja curiosa: si las obras de un artista se vuelven más caras porque algunas han sido compradas por museos, entonces será más difícil que las adquieran individuos, salvo los coleccionistas más acaudalados, de manera que su disponibilidad para el "uso" se verá reducida. No obstante, su presencia en los museos (siempre y cuando, claro está, decidan exponerlas) las hace más asequible a un sector más amplio del público del que podría verlas jamás en los salones o cámaras de los coleccionistas y/o inversores privados.

La música recogida en *Sounding the Museum*, sin embargo, ha hecho el viaje al revés. Este arte se *creó* en un museo (en realidad, en dos), y allí, se compartió con un público relativamente pequeño. No obstante, fue grabado, y bastante bien grabado, por cierto. Así que, ahora, se ha convertido en CD, un *bien* con su correspondiente valor de cambio y cuya existencia refleja el deseo de *expandir* su valor de uso, haciendo que esta música esté al alcance de muchas más personas de las que pudieron escucharla en su día en los conciertos de Tlaxcala o Valencia. Esto da la vuelta al patrón tradicional. El museo ya no es la última parada, sino la primera. Y ha jugado un papel comparativamente menor en el acceso público a este arte cuya inserción en la esfera pública no depende de un programa *outreach* del museo, sino de la decisión consciente de los artistas de *mercantilizarla* para llegar a un público más amplio. Y sin embargo, el museo ha sido fundamental para este arte. El arte *site-specific* no puede hacerse sin *site*, y aquí, el sitio son dos museos, cada uno con su propio ambiente, resonancia, luz y obras de arte. La música en este CD sencillamente no podría haberse hecho en ningún otro sitio o momento.

Aunque este recorrido parece contradecir el papel que la mayoría de las personas siguen asociando con los museos, cuadra bastante bien con anteriores versiones de esa institución. La palabra en sí aparece en la *Guía de Grecia* del autor griego clásico Pausanias, donde se refiere a una colina de Atenas directamente en frente del Acrópolis. Este montecito se llamaba *Mouseion* porque lo consideraba el lugar ideal para ir a cantar un tal Mousaios. Según Pausanias, este músico fue enterrado allí tras su muerte. Así, el primer *mouseion* fue un sitio para hacer música. Un museo es, también, un templo a las musas, de las que Euterpe—la musa de la música—era sólo una de nueve, de forma que una institución de esas características debía ser, forzosamente, más amplia.

named Mousaios considered it an ideal location for singing. According to Pausanias, he was eventually buried there. So the first *mouseion* was a place for making music. Of course, a museum is also a temple to the muses, and Euterpe—the muse of music—was only one of nine, so such an institution must necessarily be broader in scope. Such was, indeed, the case with Ptolemy's *Musaeum*, a center for Philosophy and Research based in Alexandria some 280 years B.C.E. In fact, the famous Library of Alexandria was part of Ptolemy's institution.

In our description of the process by which the music from *Sounding the Museum* made its way from a pair of concerts in museums to a CD, we have assumed the risk of equating (some would say “conflating”) concert and CD in an artistic sense. And followers of Walter Benjamin may well ask if a CD of a concert can be considered art at all. Can an industrially produced article ever have enough of an “aura” to merit such consideration? Shouldn't we consider a recording of a concert a mere *illustration*—no more art than a catalog photo of a painting? In response, I would ask: what happens when an artist cuts the illustration out of the catalog and uses it as part of a collage? *Ceci* may not be *une pipe*, but it has indeed become art, and it has done so *without* ceasing to be an illustration of a painting. What has changed is not the illustration, but rather, the context in which we contemplate it. Moreover, both the context and the form of contemplation are determinant in whether something is, or is not, art. In passing, we might add that a museum is most certainly a context as well. Some might even consider it a sort of gigantic collage.

At this juncture, as I type these words on a virtual page projected on my computer screen, I would venture to propose a reconsideration of Walter B.'s concept of “aura”, for we are no longer in the era of mechanical reproduction. We are now in the era of *cyber-virtuality*. Given the degree to which our everyday experiences depend on virtual reproduction, presentation and, dare I say, *simulacra*, physical existence may well be enough, at this point, to merit consideration for inclusion in the august pantheon of aura-bearers. Take, for example, the book. Who among us is insensitive to the experience of holding a book, a *real* book, with its heft, its textures, its colors and smell? My mother, who sees rather poorly, prefers an

Y así fue el *Musaeum* de Ptolomeo; un centro para la filosofía y la investigación basado en Alejandría unos 280 años antes de Cristo. De hecho, la famosa biblioteca de esa ciudad formaba parte de la misma institución.

En nuestra narración de cómo la música de *Sounding the Museum* transitó desde un par de conciertos en museos hasta el CD, hemos asumido el riesgo de equipararlos, colocando el concierto y el CD en el mismo plano artístico. Los seguidores de Walter Benjamin bien podrían preguntar si un CD de un concierto podría considerarse, realmente, arte. ¿Puede un artículo de producción industrial tener, acaso, suficiente “aura” como para merecer semejante apelativo? ¿No deberíamos considerar una grabación de un concierto como una mera *imagen* de éste, sin más contenido artístico que la foto de un cuadro en un catálogo de arte? Para mí, estas preguntas suscitan otra: ¿Qué pasa cuando un artista corta la foto que encuentra en el catálogo y la utiliza como parte de un *collage*? Puede que *ceci* no sea *une pipe*, pero sí que se ha convertido en arte, y lo ha hecho *sin dejar de ser una imagen de un cuadro*. Lo que ha cambiado no es la imagen sino el contexto en el que lo contemplamos. Y tanto el contexto como la forma de contemplar son determinantes en si es, o no es, arte. Y podríamos añadir que un museo también es



un contexto—alguno hasta podría considerarlo una especie de gigantesco *collage*.

Ahora, mientras plasmó estas palabras en una página virtual proyectada en la pantalla de mi ordenador, me atrevería a proponer una reconsideración del concepto benjaminiano del “aura”, porque ya no vivimos en la era de la reproducción mecánica. La nuestra es la era de la *ciber-virtualidad*. Y dado el actual grado de dependencia de nuestras experiencias diarias de la reproducción y presentación virtuales—hasta podría mentarse aquí el *simulacro*—, puede que la existencia física ya sea suficiente, a estas alturas, para considerar su inclusión en al augustó panteón de los portadores de auras. Pongamos, por ejemplo, el libro. ¿Quién, de entre nosotros, es insensible a la experiencia de sostener un libro, un libro *real*, con su peso, sus texturas, colores y olores? Mi madre, que no ve del todo bien, utiliza un libro electrónico porque puede darle a las palabras el tamaño que quiera. Y yo, como músico, leo en un dispositivo similar sencillamente porque sería imposible partir de gira

e-book because she can make the letters any size she wants. And I, a traveling musician, read e-books on a tablet simply because I could not possibly tour with a suitcase full of the real thing. Yet both of us prefer hard copy. Clearly, this is not because books are more convenient, or even easier to read. Maybe we're just old fashioned, relics from another century who prefer relics from another century. But I'd like to think that it is also because books have an "aura" that is lost when reading virtual letters on a screen. Most books are the products of mechanical reproduction, and they have been since Gutenberg's day, but they have a way of almost instantly becoming one's own. They seem to take on individual character from the moment we acquire them (and yes, they are also commodities), and not simply because one has scribbled one's name inside the cover. There is something akin to time travel in the experience of rereading the same book, the same exact tome that one read twenty years ago, feeling the texture of the pages, discovering an old receipt, subway ticket or newspaper clipping that has lain forgotten among its pages for oh-so-many years. Could any e-book compete with that?

Perhaps this explains why we have decided to release *Sounding the Museum* as a CD, accompanied by the present text and other paraphernalia that we think contribute to an overall experience significantly different than the simple act of downloading a file from the Internet. If *Sounding the Museum* is about context, then the CD and its accompanying paraphernalia are exactly that, *a context* for the music. There may have been a time when a CD could be considered a mere *support*, or at best, a medium for its sonic content. But today, it represents a choice in a way it did not just a few years ago. Is the CD now as obsolete as books? Someone said: "life is what happens while you're busy making plans," and maybe books and CDs are what stopped happening while we were busy recording music or writing. But if Herr Benjamin is worthy of the sway he continues to hold, perhaps there is yet some sense to seeking the aura in an object whose primary objective is, after all, to furnish an *aural* experience.

Wade Matthews
Le Rousset d'Acon
July 16, 2013

con una maleta llena de libros reales. Y aún así, los dos preferimos éstos. Claramente, no es porque sean más convenientes, mucho menos más fáciles de leer. Quizá sea porque somos de la vieja escuela, reliquias de otro siglo que preferimos reliquias de otro siglo. Pero me gustaría pensar que también será porque los libros tienen un "aura" que no tienen las letras virtuales en una pantalla. La inmensa mayoría de los libros son producidos mecánicamente, y lo son desde, por lo menos, la época de Gutenberg. Pero, si bien salen todos iguales de la imprenta, tienen una forma de convertirse en *nuestros* casi instantáneamente. Parecen asumir un carácter individual desde el momento en que los adquirimos (y sí, también son bienes mercantiles), y no simplemente porque uno ha escrito su nombre en la guarda. Volver a leer el mismo libro, exactamente el mismo tomo que uno leyó hace veinte años, es algo similar a un viaje en el tiempo. Sentir la textura de sus páginas, descubrir un viejo recibo, billete de metro o recorte de periódico que ha quedado olvidado entre sus páginas durante tantos años—¿Acaso podrá algún libro electrónico competir con eso?

Quizá esto explique por qué hemos decidido sacar *Sounding the Museum* como CD, acompañando del presente texto y demás parafernalia que, creemos, contribuyen a una experiencia global significativamente distinta a la del simple acto de bajarse el archivo de Internet. Si *Sounding the Museum* trata de contextos, entonces el CD y los demás objetos que lo acompañan constituyen exactamente eso, un *contexto* para la música. Puede que hubiera un tiempo en que un CD se consideraba un mero *soporte*, o medio para sus contenidos sonoros. Pero hoy, mucho más que hace unos años, representa también una elección. ¿Se ha vuelto tan obsoleto como los libros? Alguien dijo: "la vida es lo que transcurre mientras estás muy ocupado haciendo planes", y puede que los libros y los CDs son lo que dejaron de ocurrir mientras nosotros nos ocupábamos escribiendo y grabando. Pero si el Señor Benjamin es merecedor, realmente, de la influencia que todavía ejerce, quizá tenga sentido hoy buscar el aura en un objeto cuyo propósito principal es, al fin y al cabo, ofrecer una experiencia *aural*.

Wade Matthews
Le Rousset d'Acon
16 de julio de 2013

CRUCE RECORDS and ASAROTON

For the last 15 years, the *CRUCE* artists' collective has been Madrid's nerve center for performances of free improvisation, experimental music and eai.; a showcase for music and musicians from all over the world who share a deep commitment to the present. Now, it is also a label with the same musical outlook.

In recent years, this music has flourished in Spain and Cruce Records has launched its *Asarotón* series to document this active, protean scene with CDs whose excellent music is matched by the quality of the recordings. Cruce's *Asarotón* recordings are enhanced CDs. They work in any CD player, and in a computer, they also offer access to documentation, photos and liner notes.

CRUCE RECORDS y ASAROTÓN

Durante los últimos 15 años, el colectivo de artistas *CRUCE* ha sido el centro neurálgico madrileño para conciertos de libre improvisación, música experimental e improvisación electroacústica; un foro para músicos y músicas de todas las partes del mundo que comparten un hondo compromiso con el presente. Ahora, también es un sello discográfico con el mismo planteamiento musical.

Ahora, esta música ha eclosionado en España y Cruce Records lanza su serie *Asarotón* para documentar esta escena tan activa como proteica con CDs cuya excelencia musical se refleja igualmente en la calidad de sus grabaciones. La serie *Asarotón* de Cruce Records se presenta en forma de "enhanced CDs". Funcionan como cualquier otro disco en un reproductor de CDs; en un ordenador también proporcionan acceso a documentación, fotos y textos.

Genmaicha
SOUNDING THE MUSEUM

[CR/ASI401]

1. TLAXCALA **18:50**
Wade Matthews

2. VALENCIA **33:58**
Wade Matthews
Javier Pedreira

1.- TLAXCALA

Concierto de la serie ARTE A 360 GRADOS organizado por la Asociación Tlaçoloni en el Museo de Arte de Tlaxcala el 10 de Marzo de 2013. Grabación realizada por Gudinni Cortina, masterizada por Wade Matthews en Smiling Cow Studio

2.- VALENCIA

Concierto celebrado en el Patio del Embajador Vich del Museo de Bellas Artes de Valencia, en el marco del Certámen Off_Herzios organizado por Audiotalaia en Valencia. Junio 2013. (www.audiotalaia.net) Grabación realizada por Benigno Moreno. (cityfieldrecordings.blogspot.com), masterizada por Wade Matthews en Smiling Cow Studio

Agradecimientos: Grimaldi Pérez, José Luis Romero, Carmen Bernárdez, Edu Comelles, Manu Marpel (fotografía) y el equipo de OFF_Herzios.

Cruce Records' Asaroton Series

crucerecords.wordpress.com
cruce.records@gmail.com

