

# MÚSICA EN LOS MUSEOS: EL CASO DEL GUGGENHEIM DE BILBAO

## MUSIC IN MUSEUMS: THE GUGGENHEIM BILBAO CASE

Marina Hervás Muñoz<sup>1</sup>

Recibido: 07/02/2022 · Aceptado: 26/05/2022

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.10.2022.33050>

### Resumen

En este trabajo se reconstruye cuál ha sido la programación musical en el Guggenheim de Bilbao desde sus inicios. Se articulan tres perspectivas: por un lado, la organización de conciertos en relación con las exposiciones (y su justificación) frente al uso de los espacios del museo para eventos que, aparentemente, no guardan relación directa con las exposiciones. Por otro, se consideran brevemente propuestas que, por su carácter audiovisual o coreográfico implican la atención al sonido en el museo. Por último, se analizan los dos grandes encargos, a colación del décimo y vigésimo aniversario del museo, en cuanto constitución de eventos que proponen sonificar la totalidad del edificio. Para las tres líneas se presentan numerosos ejemplos que ilustran lo planteado, también en relación con otras instituciones españolas. De este modo, se intenta rastrear el discurso subyacente del Guggenheim con respecto a la música, que oscila entre el compromiso inicial con la creación contemporánea y la atracción de público.

### Palabras clave

Música contemporánea; Hamar; Chasmata; Guggenheim; arte sonoro

### Abstract

This paper reconstructs the musical programming of the Guggenheim Bilbao since its beginnings. Three perspectives are displayed: on the one hand, the organisation of concerts in relation to the exhibitions (and their justification) as opposed to the use of the museum's spaces for events that are apparently not directly related to the exhibitions. On the other hand, we briefly examine proposals that, due to their audiovisual or choreographic nature, involve attention to sound in the museum. Finally, the two major commissions are analysed on the occasion of the museum's tenth and twentieth anniversaries respectively, in terms of the constitution of events that propose to sound the entire building. For these three lines, numerous

---

1. Universidad de Granada. C. e.: [mhervasm@ugr.es](mailto:mhervasm@ugr.es); ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3201-7152>

examples are presented to illustrate what has been proposed, also in relationship to other Spanish institutions. In this way, an attempt is made to trace the underlying discourse of the Guggenheim with respect to music, which oscillates between a initial commitment to contemporary creation and the attraction of audiences.

**Keywords**

Contemporary music; Hamar; Chasmata; Guggenheim; sound art

.....

## INTRODUCCIÓN

La experiencia contemplativa a la que invita la organización museística que tiene en su núcleo a la pintura y escultura implica el silencio<sup>2</sup>. En este sentido, en numerosas ocasiones se ha relacionado al museo con la secularización de la experiencia religiosa<sup>3</sup>. El paulatino rechazo al modelo basado en la *vita contemplativa*<sup>4</sup>, subyacente a las prácticas expositivas centradas en las visuales, así como el gradual cruce entre artes (cada vez más ineludible), como una posible explicación del interés en combinar distintas expresiones artísticas en la que cabe el trabajo con el sonido, así como con otras «artes vivas. No obstante, la mayor parte de atención al sonido en los museos se hace a partir del enriquecimiento de la programación del programa público con visitas puntuales a la música y el sonido.

La relación entre la música y los museos puede rastrearse, en realidad, desde tan atrás como la propia noción moderna de música en el contexto occidental. En gran medida, la configuración del concierto público, que tiene sus primeros desarrollos en el siglo XVIII<sup>5</sup> y el despegue definitivo en el XIX, parte de la interiorización del modelo ideal del museo –o salones franceses– para las artes visuales: el programa de los conciertos públicos se construye como una suerte de «exhibición» de las obras más representativas de un momento, de una tendencia o de una línea creativa y donde prima una determinada primacía del cuerpo receptor<sup>6</sup>. La historiografía musical, de este modo, se ha enriquecido significativamente del entramado museístico<sup>7</sup>.

La primacía del objeto expositivo hizo que se forzara que la música se convirtiera en objeto museístico al estilo de las artes visuales, como por ejemplo en las exposiciones dedicadas a ciertos vinilos, a carteles de conciertos o instrumentos musicales (Agüero, en Huesca, Urueña, en Valladolid, Nuremberg o Berlín)<sup>8</sup> o los museos específicos de la música (como en Barcelona, Málaga, Viena o Frederiksberg), que muestran fundamentalmente la música a partir de sus objetos y no tanto de

2. Nunca hay silencio, en realidad. «La galería no es el callado espacio que una vez se imaginó que fue, sino que está lleno con sonidos ruidosos, quedos, disruptivos, yuxtapuestos, discrepantes, a gran volumen, brutales, bonitos, agresivos y/o armoniosos». Kelly, Caleb. *Gallery Sound*. New York-London: Bloomsbury, 2017, p. 3. Las traducciones de las citas de textos han sido realizadas por la autora del artículo.

3. Visscher, Eric de: «Music in Museums - Model for the Future?». *Music in Museums - A Model for the Future? Folkwang Studien: Musikaustellungen: Intention, Realisierung, Interpretation*. Hildesheim, Olms, 2018.

4. Groys, Boris: «The Struggle against the Museum; or, The Display of Art in Totalitarian Space», en Sherman, Daniel J. y Rogoff, Irit (eds.): *Museum Culture. Histories, Discourses, Spectacles*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994, pp. 144-162.

5. Del primer concierto público que se tiene constancia y que suele considerarse como punto de partida para la constitución de los conciertos tal y como los concebimos habitualmente (abiertos a todo aquel que pueda pagar la entrada, independientemente de su clase o estamento social) es el que llevó a cabo el violinista John Banister en Londres en 1672. Herr, Christopher R. y Siebein, Gary W.: «An acoustical History of Theaters and Concert Halls. An Investigation of Paralell Development in Music, Performance Spaces, and the Orchestra», *86th Acsa Annual Meeting and Technology Conference*, pp. 146-152.

6. Hegarty, Paul: *Noise/Music. A History*. New York-London, Bloomsbury, 2007, p. 169.

7. Entre otros, cabe revisar el ya devenido clásico al respecto: Goehr, Lydia: *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford, Clarendon Press, 1992.

8. Es un tema complejo, pues solo recientemente se ha puesto de manifiesto el carácter de «herencia cultural» que tienen los objetos en torno a la música, especialmente aquellos vinculados con la música pop. Véase, al respecto, Baker, Sarah, Istvandity, Lauren y Nowak, Raphaël: *Curating Popular Musin in the Museum*. New York, Bloomsbury, 2019.

la experiencia sónica. Cabría, no obstante, nombrar brevemente a un componente sonoro fundamental en gran parte de los museos actuales: la audioguía. Se trata de un dispositivo que sustituye la visita guiada de un guía especializado por un discurso preparado por el propio museo que permite la escucha individual y libre de cada visitante. Por tanto, se invita a una disposición de la mirada a partir de la escucha; que, a su vez, interviene sobre el entorno sonoro del museo.

Desde la década de 1980, tras serios intentos previos, el sonido se ha ido normalizando en las galerías de arte y museos<sup>9</sup>. La palabra sonido no es casual: justamente la estrecha relación entre espacios pensados para las «bellas artes», en gran medida entendidas como «artes visuales» y la práctica experimental sonora es uno de los lugares de emergencia del así llamado «arte sonoro». Los museos pensados para la exposición de artes visuales son, por tanto, extraños receptores –en principio– de contenido sonoro.

En los últimos años, sin embargo, ha habido un creciente interés por la exposición de arte sonoro o la relación entre el sonido y las artes: se pone así, en el centro, en el cruce entre artes, la intervención sonora del espacio museístico o la complejidad de exposición de dispositivos sonoros. En el caso de España, observamos una verdadera explosión de propuestas museísticas centradas en el sonido: En el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía se han expuesto *Disonata. Arte en sonido hasta 1980* (com. Maike Aden, 23 septiembre de 2020–1 marzo de 2021), *Audiosfera. Experimentación sonora 1980-2020* (com. Francisco López, 14 octubre de 2020–15 febrero de 2021), la retrospectiva sobre Concha Jerez, *Que nos roban la memoria* (com. Joao Fernandes, 27 de julio de 2020 – 11 de enero de 2021) y la instalación de Niño de Elche, *Auto Sacramental Invisible* (7 de octubre de 2020–29 de noviembre de 2021). En el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo se sumó a esta serie de propuestas con una retrospectiva sobre Pauline Oliveros (com. Álvaro Rodríguez Fominaya, 25 de junio 2020–17 de enero 2021). Asimismo, el IVAM acogió una intervención de Llorenç Barber: *Músicas desconfiadas (Finalmente)* (15 de septiembre–24 de enero de 2021); y en la barcelonesa Fundación Miró se presentó *¿Arte sonoro?* (com. Arnau Horta, 26 de octubre de 2019–23 de febrero de 2020). Todas estas exposiciones, salvo *Audiosfera*, tienen en común la centralidad de la objetualidad del arte sonoro, quizá por dos motivos: por un lado, porque buena parte de las piezas de arte sonoro dialogan con otras artes visuales, muy especialmente con la escultura –aunque hay soluciones previas para las piezas en soporte audio, como la exposición casi pionera<sup>10</sup> en nuestro país *Arte sonoro en España (1961-2016)* de la Fundación Juan March (com. Pepe Iges, 10 de febrero–18 de septiembre de 2016), que invitaba a los visitantes a escuchar las piezas con unos auriculares anclados a un reproductor o, en el caso de *Audiosfera*, con un QR con las piezas–, lo que las hace especialmente cercanas a las formas expositivas del museo pensado desde las artes visuales; y, por otro, porque el arte sonoro surge afín al contexto de las galerías de arte y no de las salas de concierto.

9. Véase Kahn, Douglas: *Noise, Water, Meat. A History of Sound in the Arts*. Massachusetts, MIT, 1999.

10. Habría que nombrar, sin duda, *ARTE SONORO* (com. J. M. Costa, 22 de abril al 13 de junio de 2010) en La Casa Encendida.

El caso que nos ocupa, el Museo Guggenheim de Bilbao, mantiene una borrosa relación con la música: su interés por ella es más bien complementaria y centrada en eventos, más que nuclear en el diseño de contenidos del museo, como mostraremos en lo que sigue. Para el desarrollo de la panorámica por las distintas propuestas y actividades musicales que ha albergado el Museo Guggenheim de Bilbao, se establecerá un diálogo con otras instituciones museísticas públicas y privadas, sobre todo españolas, que permitan dimensionar la programación del museo bilbaíno en relación a otros espacios similares. Cabría analizar en otro contexto las diferencias significativas, tanto presupuestarias como de programación, que pueden darse entre los centros con financiación pública de los demás.

## «EL CASO» GUGGENHEIM

### LA MÚSICA DE FONDO: ART AFTER DARK Y ART&MUSIC KM. 0

Desde hace décadas, se ha puesto en el centro de la discusión sobre los museos la responsabilidad educativa y civil de sus contenidos con respecto a la ciudadanía<sup>11</sup>. Es decir, se tiende a la retirada al –posible– elitismo del discurso de una colección o exposiciones a favor de la consideración del museo como un espacio de convergencia de saberes, formas de hacer y aprendizajes. De este modo, los contenidos expositivos ya no son punto de llegada sino de partida.

Una de las tareas urgentes de cualquier centro cultural consiste en garantizar la continuidad de la asistencia del público. Por eso, entre otros motivos, una de las tendencias en la programación de las últimas décadas buscar atraer a los museos al público joven. La propuesta Art after dark (ADD), que vio la luz el 31 de octubre de 2008, quedó congelada desde el 13 de marzo de 2020 por el inminente estado de alarma motivado por la pandemia de la COVID-19. Ese día habría sonado Jennifer Caridni, Perel y Michiwoky en el atrio del museo. A través de ADD, el museo quedaba concebido durante esa década y media, un viernes de cada mes, como un espacio de escucha y baile. El objetivo de AAD es explícito. En la nota de prensa de presentación del proyecto lo plantea así: «acercar la actividad del Museo al público más joven»<sup>12</sup>. Así lo confirmaba, de nuevo, Marga Meoro, en ese momento subdirectora de comunicación y márketing del Guggenheim (entre 2006 y 2014): se busca «atraer a jóvenes al museo, de 18 a 25 años, que quizá no vendrían de forma natural a las exposiciones que organiza el museo, pero sí que vienen atraídos por otra actividad – musical– [...] y, además, es el gancho para poder venir a ver la programación artística

11. Palomares Samper, José Angel. «Museos, Centros de Interpretación y salas de exposiciones, realidades y ficciones». *Boletín de la sociedad de amigos de la cultura de Vélez-Málaga*, 12 (2013), pp. 5-10.

12. Fundación Museo Guggenheim Bilbao (FMGB). «Art After Dark en el Museo Guggenheim Bilbao». 22 de octubre de 2008. <https://prensa.guggenheim-bilbao.eus/notas-de-prensa/actividades/art-after-dark-en-el-museo-guggenheim-bilbao-2008-10-22/> [Consultado el 1 de enero de 2022].

del museo»<sup>13</sup>. Estas declaraciones, articuladas además desde el departamento de comunicación y márketing, dan buena cuenta de qué se esconde detrás de la propuesta: la noción de que los jóvenes, en principio, solo son visitantes de manera tangencial al museo. Es llamativo que el proyecto no se presente desde el comité de programación y, más en concreto, por parte del área de educación y programas públicos, si efectivamente el objetivo es la atracción de público joven a las exposiciones (es decir, que tenga un impacto cualitativo en el fin educativo del museo) y no solo en el aspecto cuantitativo. En los mismos términos se han expresado desde la sección de prensa del museo a la hora de presentar otras actividades, como la colaboración del Guggenheim con el festival MEM a colación de la noche de los museos de 2007, que contó con Miss Le Bomb y Dj Mauri. Se indicaba que era «una iniciativa destinada al público más joven que aúna arte y música de vanguardia»<sup>14</sup>.

Los proyectos centrados en actividades pensadas para el público considerado como no habitual del museo se topan con dos problemas: por un lado, la dificultad de rastrear el impacto en el interés posterior por los contenidos del museo, es decir, el impacto real de esas propuestas en el aumento de visitas de jóvenes a las exposiciones. Se suelen medir números de visitas referidos, en general, a rangos de edad, pero no si son esos jóvenes que van a ADD los que en ese momento de sus vidas o más adelante terminan incluyendo las visitas al museo entre su consumo cultural.

Por otro, la creación de «espacios-para» o «actividades-para», es decir, dirigidas claramente a un objetivo pero que no dejan clara su permeabilidad con respecto a la normalidad expositiva del museo. En el caso de AAD, las sesiones se conciben de manera aislada a las exposiciones temporales y la colección, así que no se puede realizar una relación conceptual o temática más allá de que la música suena «de fondo» cuando, quizá, algún asistente a AAD decide visitar algunas de las exposiciones. En este sentido, son significativas las propuestas que invitan a escuchar dentro de las propias exposiciones.

Parecería que la programación de este tipo de actividades destinadas a público considerado como no habitual se encuentra ante dos problemas de definición del espacio expositivo: Por un lado, su ampliación discursiva como espacio cultural en términos generales, algo que excedería los límites de una suma de exposiciones y colecciones. Por otro lado, la adscripción del Guggenheim a la perspectiva constructivista del museo, defendida por, entre otros, George Hein, que plantea que el aprendizaje se daría cuando la persona que aprende «es capaz de asociar una situación educacional con lo que ya sabe»<sup>15</sup>. Las conexiones no tienen por qué ser conceptuales, sino que el rango es muy amplio. A juicio de Hein, el propio espacio expositivo tiene un rol importante en tales asociaciones: mientras que los edificios durante el siglo XVIII y, sobre todo XIX, buscaban lo imponente y,

13. FMGB: «Descubre Art After Dark». 7 de junio de 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=3zKWqtohXRc> [Consultado el 1 de enero de 2022].

14. FMGB: «La noche de los museos». 10 de mayo de 2007. <https://prensa.guggenheim-bilbao.eus/notas-de-prensa/actividades/la-noche-de-los-museos-2007-05-10/> [Consultado el 2 de enero de 2022]. No entraremos aquí en la inexactitud de la definición de «música de vanguardia».

15. Hein, George E: *Learning in the Museum*. London, Routledge, 1998, p. 156.

así, la experiencia distanciada; en los nuevos edificios –como el del Guggenheim– priman las cuatro características que marcan este modelo constructivista: «libertad de movimiento», «confort», «competencia» (es decir, «que los visitantes [...] no deben sentirse abrumados por todo lo que es nuevo e incomprensible») y, por último, «seguridad»<sup>16</sup>. A partir de la construcción de un espacio que equilibre los cuatro elementos señalados, puede darse, según Hein, un acceso conceptual a los contenidos. Parece, entonces, que los conciertos de ADD se podrían justificar bajo la creación de una conexión entre algo conocido (un concierto, un espacio de baile o de fiesta) con algo, aparentemente, desconocido, el museo, que comenzaría a articularse como espacio disponible para otros usos (visitar la colección) para los visitantes no habituales. Para ello, se aprovecharía de algo que la visita atomizada al museo normalmente no da: interacción social real y la ampliación del tiempo que normalmente se destina a las visitas, donde subyace la contradicción de que el visitante extienda su permanencia en el museo (más confort) y que haya el mayor número de visitantes posible<sup>17</sup>.

Hay cierta continuidad entre AAD y otras propuestas en otros museos, como los Conciertos Mini de la OCNE que organiza el MNCARS. En ellos, se conjugan conciertos de música fundamentalmente minimalista en el Auditorio 400, divididos en dos partes de media hora, con un intermedio con una pinchada en la cafetería. Hay dos modalidades de entradas y ambas incluyen el acceso a una de las dos partes y una consumición; solo la más cara permite también acceder a las exposiciones temporales. La descripción que se hace del evento es explícita y muy similar a la de AAD. Se busca «atraer a nuevos públicos a la música clásica y contemporánea»<sup>18</sup>. Podríamos preguntarnos si este repertorio realmente permite lograr ese objetivo o si, como parece, ofrece una aproximación estetizada y muy acotada sobre la creación actual y la así llamada «clásica». En los Conciertos Mini, que tiene un precedente en HyperSounds, vemos una diferencia espacial significativa: los conciertos que se consideran al uso suceden en el auditorio mientras que los djs se reservan para la cafetería<sup>19</sup>.

La distancia entre estas propuestas y las que, inicialmente, parecía que se incluirían en el Guggenheim es muy significativa. En sus comienzos, parece que la programación de conciertos iba alineada con la música académica contemporánea<sup>20</sup>, quizá porque parece el repertorio paralelo a las artes visuales que marcan los contenidos del Guggenheim. El 22 de julio de 1999, por ejemplo, el auditorio del museo bilbaíno acogió un concierto que no ha tenido parangón –salvo, quizá, algunas de las citas que el festival MEM ha realizado en el Guggenheim, como la presentación de arte sonoro vasco de su edición de 2007–: una muestra de obras de compositores vascos contemporáneos interpretada por Synaulia Trio

16. Hein, George E.: *Op. cit.*, p. 158.

17. Hein, George E.: *Op. cit.*, pp. 171-172.

18. <https://www.museoreinasofia.es/actividades/conciertos-mini> [Consultado el 13 de enero de 2022].

19. Por ejemplo, en Hypersounds de 2009, actuaron el 13 de noviembre Umfeld y Various production en el Auditorio y los djs. Rec Overflow, Svreca y Mary Anne Hobbs en la cafetería.

20. Este tipo de categorías para encasillar distintas corrientes compositivas siguen siendo un problema y motivo de discusión en el ámbito musicológico. Se adopta en este texto esta categoría («Música académica») para las músicas que no pertenecen a las músicas populares urbanas.

y Laboratorio de Música Electroacústica «Jesús Guridi» de Vitoria-Gasteiz. La iniciativa surgió por parte de los Amigos del Museo Guggenheim Bilbao y contó con la financiación del desaparecido Centro para la Difusión de Música Contemporánea (hoy polémicamente absorbido por el CNDM). También en 1999, en concreto el 9 de octubre, hubo un concierto similar en la apuesta por lo contemporáneo: *La voz en el fin de un Milenio* unía a Esperanza Abad y a Pepe Iges, cuyo programa consistió en piezas de John Cage, Luciano Berio, Alison Bauld, Diana Pérez Custodio, Consuelo Díez y el propio José Iges. La rareza de estos conciertos, cuya estela dura hasta hoy, incide sobre dos asuntos: hasta qué punto, por un lado, los museos como el Guggenheim entienden como parte de su compromiso de programación la inclusión de repertorio contemporáneo, en estrecha relación al discurso de sus contenidos en artes y visuales; y, por otro lado, cómo se ha cedido espacio en la programación musical a repertorios cuyo público se entiende como más masivo por difusión y características por mor de esa prometida ampliación de número de visitantes y no tanto por una justificación estética o artística. Hay ejemplos contrarios que podrían servir como contrapunto: la utilización de espacios históricos para repertorio de música actual, como es el caso del ciclo Mubea, que se celebra dentro de las salas expositivas del Palacio de Carlos V de la Alhambra (donde se encuentra el Museo de Bellas Artes de Granada) y que ha tenido entre su programación a artistas como Prado Negro, Niño de Elche, Flamante o Dellafuente.

Las noches del Guggenheim, por su parte, es una de las programaciones más complejas en su evolución (y que tiene una deriva actual, Art&Music Km. 0, creada en 2020, que consiste en conciertos de jazz de artistas locales en la terraza del Guggenheim). Su origen se encuentra en la Semana Grande del año 2000. En ese momento, el discurso se centraba en crear una experiencia excepcional, con cierto carácter selecto<sup>21</sup>. Tal parece la línea que, posteriormente, también siguió el museo en su colaboración con Radiation Tours para concebir, en 2012 –con motivo del decimoquinto aniversario del museo–, Women’s Nights en la que artistas internacionales que podrían haber congregado a muchos seguidores, daban conciertos casi íntimos (750 personas) en el Guggenheim. Para la cita, contaron con Patti Smith, Wanda Jackson, Nneka, Cocorosie y Julieta Venegas. A la vez, esa intimidad –que se fue perdiendo poco a poco– se ve contrapuesta al ánimo de acercar el polémico museo a los habitantes de la ciudad justamente mediante actividades

---

21. Así lo refleja la prensa del momento: «Por 2.200 pesetas se puede visitar el museo y tomar una copa en el atrio del edificio, bajo la cúpula más alta, donde se instalan los músicos que llenan el museo de música. [...] La otra posibilidad cuesta 7.200 pesetas y, previa reserva, consiste en la visita y la degustación en el restaurante del museo de un menú concebido especialmente para la ocasión. Aunque durante los tres primeros días de apertura la media de asistencia no ha superado las 80 personas y las cenas del menú especial no han llegado a la treintena, lo cierto es que la organización del museo no está defraudada. «No está concebida para ser una atracción masiva, asegura Abasolo, [...]». Setién, Loreto: «Violines y cava en la ‘txosna’ de Gehry», *El País*, 22 de agosto del 2000. [https://elpais.com/diario/2000/08/22/paisvasco/966973215\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2000/08/22/paisvasco/966973215_850215.html) [Consultado el 30 de diciembre de 2021]. Otros museos han seguido el discurso de la experiencia única. Un caso significativo es el del Centro Botín de Santander, que presentaba así el concierto «Música viva», sin hacer mención alguna al repertorio, del alumnado del Conservatorio Jesús de Monasterio de Santander en la navidad de 2020: «Escuchar música mirando al mar es maravilloso, pero si además tienes la suerte de escucharla en vivo rodeado de obras de arte y con tu familia estás ante un momento único. ¿Te lo vas a perder?». <https://www.centrobotin.org/actividad/musica-viva/> [Consultado el 25 de abril de 2022].

públicas, como conciertos de jazz. En esos casos, buena parte de las notas de prensa, que articulan el discurso oficial del museo al respecto, hablan de «un ambiente relajado» y «disfrutar de la música tomando algo en buena compañía»<sup>22</sup>. Así rezaba, por ejemplo, un texto de Marta Nieto para *El país* del 22 de agosto de 2002:

La institución ha querido desde el primer momento formar parte de la vida de los bilbaínos. Ese empeño se ha traducido en multitud de actividades para acercar a los habitantes de Bilbao, pequeños y mayores, hasta sus puertas, así como en distintas colaboraciones con los organismos locales<sup>23</sup>.

Este deseo de «formar parte de la vida de los bilbaínos» explica la rápida articulación en icono del edificio. Apenas unos meses después de la inauguración del museo Guggenheim de Bilbao, ya se había convertido en algo más que un edificio: era un dispositivo<sup>24</sup>. Mucho se ha escrito ya sobre el edificio de Gehry como reclamo independiente a las exposiciones<sup>25</sup>. Ello explicaría la prontísima elección del Guggenheim para el videoclip de *Sweetheart* de Jermaine Dupri (Life in 1472, 1998) con Mariah Carey (#1's, 1998). El edificio, desligado de prácticamente cualquier elemento que recuerde a su carácter museístico –salvo por la aparición de las tiras de led *Installation for Bilbao* (1997) de Jenny Holzer, pertenecientes a la colección permanente, convertidas en decoración de un bar construido para el videoclip– es tratado sobre todo destacando sus líneas de modernidad: grandes planos generales puntos de fuga, metal, cristal, etc. algo que se acentúa por el uso del ojo de pez. Pronto se vieron ecos de la sobrecarga simbólica del edificio para el relato de Bilbao, en general, y de la experiencia del visitante, en particular. Ejemplo de ello es la pieza de Andrea Fraser *Little Frank and His Carp* (2001), una performance en la que la artista se va excitando sexualmente mientras escucha el texto de presentación de la audioguía y termina, con la falda de su vestido subida y mostrando sus bragas,

22. FMGB: «Gran acogida de Art & Music Km 0, el programa de jazz en vivo del Museo Guggenheim Bilbao». 24 de julio de 2020. <https://prensa.guggenheim-bilbao.eus/notas-de-prensa/actividades/gran-acogida-de-art-music-km-0-el-programa-de-jazz-en-vivo-del-museo-guggenheim-bilbao/> [Consultado el 30 de diciembre de 2021]

23. Nieto, Marta: «Kandinsky y el jazz». *El País*, 22 de agosto de 2002. [https://elpais.com/diario/2002/08/22/paisvasco/1030045225\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2002/08/22/paisvasco/1030045225_850215.html) [Consultado el 30 de diciembre de 2021]

24. El término «dispositivo» es de lo más comentados en la crítica cultural de las últimas décadas a colación del uso que hace Foucault del término. El uso que se hace en este texto para entender desde este término al propio edificio del Guggenheim, parte del análisis al respecto de Agamben. Señala, por un lado, que «los dispositivos siempre deben implicar un proceso de subjetivación, es decir, deben producir su sujeto» (16), algo que luego amplía de la siguiente manera: «llamaré dispositivo literalmente a cualquier cosa que de algún modo tenga la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes.» (18). La generalidad de su definición permite no reducirla a objetos específicos o que entenderíamos vinculados a un uso concreto, sino también a otros contextos y elementos. El Guggenheim convierte a Bilbao en sujeto, dotando a la ciudad de caracterizaciones derivadas de la subjetividad como la «personalidad» o la «distinción». Asimismo, tal capacidad de reconfiguración de la propia ciudad por parte del Guggenheim implica que se identifica la visita a Bilbao, en parte, con el turismo cultural, en el que el Guggenheim está acreditado como icono incluso antes de su visita. Ir al Guggenheim es una confirmación de un discurso preestablecido, no un descubrimiento. Las páginas entre paréntesis se corresponden a la siguiente edición del texto de Agamben: Agamben, Giorgio: *Qué es un dispositivo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2014.

25. Véase Plaza, Beatriz y Haarich, Silke N.: «The Guggenheim Museum Bilbao: Between Regional Embeddedness and Global Networking», *European Planning Studies*, 23:8 (2015), pp. 1456-1475 o McNeill, Donald: «McGuggenisation? National identity and globalisation in the Basque Country», *Political Geography*, 19:4, (2000), pp. 473-494.

rozándose con una de las columnas del atrio: es, quizá, de los ejemplos que más sintética y explícitamente muestran la erótica del espacio expositivo.

En el marco de análisis, toma importancia sobre todo como «telón de fondo» para actividades musicales. Fueron los Smashing Pumpkins los primeros, entre los grupos internacionales, en utilizar los exteriores del Guggenheim como espacio de conciertos en mayo de 1998. La gira del grupo estadounidense, con motivo de la presentación de *Adore* (1998), buscaba específicamente dar conciertos en «lugares insólitos»<sup>26</sup>. Otras colaboraciones, como la del museo con el BBK Live, ha traído a su explanada a artistas como Bob Dylan el 11 de julio de 2012 (con motivo del vigesimoquinto aniversario del museo). En cualquier caso, parecería que habría cierta permanencia de la conversión del edificio en icono en la celebración del AAD como un renovado gesto por «la conquista de lo cool».<sup>27</sup>

Ocasionalmente, el museo ha organizado –en colaboración con otras entidades– conciertos que se siguen (o prometen seguirse) del contenido de las exposiciones, como es el caso del concierto que acogió el Guggenheim en cooperación con la Fundación Isaac Albéniz el 9 de octubre de 2001, titulado *Jóvenes solistas de 2001*. La descripción y justificación del concierto resulta vaga y realmente sorprendente:

Los asistentes a este ciclo [...] podrán disfrutar de la música de compositores como J.S. Bach, W.A. Mozart, J. Haydn, M. Ravel, L. van Beethoven o F. Liszt entre otros, interpretada por alumnos de la Escuela Superior de Música Reina Sofía. Este programa de conciertos pretende reflejar la relación entre la evolución de la sociedad y la creación artística desde finales del siglo XIX hasta nuestros días y se presenta en el contexto de las nuevas presentaciones de la Colección Permanente que bajo el título *Obras selectas de las Colecciones Guggenheim*<sup>28</sup>.

A cuatro años de la inauguración del museo, se abrió –el 1 de octubre de 2001– esta exposición de *Obras selectas de las colecciones Guggenheim*, que trataba de mostrar una selección de obras de la colección de Justin K. Thannhauser junto a piezas del resto de los Guggenheim. La colección está centrada, huelga decirlo por la línea coleccionista del Guggenheim, en el siglo XX. Por lo tanto, la conexión entre la inauguración de la exposición y el concierto de Jóvenes solistas, justificado como «la evolución de la sociedad y la creación artística desde finales del siglo XIX hasta nuestros días», parece discutible. Aunque no hemos podido encontrar el programa exacto de las obras que se interpretaron, los autores que se nombran en la nota de prensa hacen dudosa la frase de presentación por dos motivos: por un lado, por cómo piezas del siglo XVIII (como las de Bach o Mozart) pueden encajar en «finales del siglo XIX» y, por otro, porque el único compositor que puede considerarse dentro de cierta línea vanguardista –que daría cuenta de la relación cronológica y, sobre todo,

26. Manrique, Diego A.: «Los Smashing Pumpkins inauguran el Guggenheim Bilbao como escenario de rock». *El País*. 21 de mayo de 1998. [https://elpais.com/diario/21/05/1998/cultura/850215\\_895701612.html](https://elpais.com/diario/21/05/1998/cultura/850215_895701612.html) [Consultado el 25 de noviembre de 2021].

27. Frank, Thomas: *La conquista de lo cool. El negocio de la cultura y la contracultura y el nacimiento del consumismo moderno*. Barcelona, Alpha Decay, 2020.

28. FMGB: «Ciclo de conciertos». 5 de octubre de 2001. <https://prensa.guggenheim-bilbao.eus/notas-de-prensa/actividades/ciclo-de-conciertos/> [Consultado el 13 de enero de 2022].

estética, con la exposición, es Ravel. En este sentido, no se defiende que el paralelismo cronológico implique paralelismo estético entre las artes, pero sí que sometemos a crisis el aparentemente forzado argumento para que encajen las actividades públicas con los contenidos expositivos. Comparemos, si no, la propuesta que, unos meses antes, había acogido el Museo: el 1 de marzo de 2001 ofreció un concierto de Wim Mertens –dentro de la así llamada «Semana Minimal»<sup>29</sup>– donde presentó *Der Heisse Brei* (2000) con motivo de la exposición *Percepciones en profundidad: la Colección Panza del Museo Guggenheim* (10 de octubre del 2000-22 de abril de 2001). La vinculación es cristalina: Mertens podría representar una deriva contemporánea del minimalismo (mucho más lírico que sus precursores norteamericanos), algo que podría implicar una voz actual sobre el minimalismo frente a la colección de Giuseppe y Giovanna Panza di Biumo, centrada sobre todo en arte minimalista y posminimalista. Hay algún ejemplo más de intento de entrelazamiento entre exposición y repertorio, como el concierto del Ensemble Kuraia –cuya relación con el Guggenheim ha sido muy estrecha hasta en la práctica coincidencia de sus fechas de nacimiento– junto a la conferencia de José Luis García del Busto titulado *Abrazos desde la música... Egon Schiele* del 10 de noviembre de 2012, donde a propósito de la retrospectiva de Egon Schiele (2 de octubre 2012-6 de enero de 2013) se interpretó la *Sinfonía de cámara n. 1* (1906) de Arnold Schönberg: es decir, una pieza que coincide con el inicio de la trayectoria pictórica del pintor vienés (igual que Schönberg) –de hecho, es precisamente en 1906 cuando Schiele accede a la Academia de Bellas Artes de Viena<sup>30</sup>–. Si bien se podría discutir con más profundidad, como hemos apuntado antes, la pertinencia del encaje temporal, sí que parece, al menos, que hay un esfuerzo por aunar aproximaciones similares al objeto artístico. Cinco años después se programó algo parecido (fuera de las instalaciones del Guggenheim, en la bilbaína Plaza Nueva): el 19 de mayo de 2017 se invitó a cuatro músicos de jazz (la nota de prensa no cita que se trató de The Deptyone, un cuarteto surgido del Conservatorio de Música de Pamplona) a que improvisaran a partir de la proyección aleatoria de algunos cuadros que se mostraron en la exposición *Expresionismo abstracto*. Se trata, como reza la nota de prensa, de una actividad pensada para «acercar a la ciudadanía una exposición irreplicable [...] lo hace a través de una música libre que, al igual que los pintores expresionistas, no sigue una fórmula fija»<sup>31</sup>. Asimismo, el Guggenheim también organizó el concierto que realizó la Orquesta

29. FMGB: «Semana Minimal». 26 de febrero de 2001. <https://prensa.guggenheim-bilbao.eus/notas-de-prensa/actividades/semana-minimal/> [Consultado el 13 de enero de 2022].

30. Steiner, Reinhard: *Egon Schiele, 1890-1918.- The Midnight Soul of the Artist*. Köln, Taschen, 2004, p. 22.

31. FMGB: «El Museo Guggenheim Bilbao presenta un concierto de Jazz inspirado en las obras de los grandes maestros del Expresionismo Abstracto». 19 de mayo de 2017. <https://prensa.guggenheim-bilbao.eus/notas-de-prensa/actividades/el-museo-guggenheim-bilbao-presenta-un-concierto-de-jazz-inspirado-en-las-obras-de-los-grandes-maestros-del-expresionismo-abstracto2/> [Consultado el 20 de noviembre de 2021]. Este tipo de asociaciones entre pintura y jazz también han sido protagonistas en otros museos, como es el caso del Museo de Bellas Artes de Sevilla que, con motivo de su exposición *Cara a cara. Picasso y los maestros antiguos* (noviembre-diciembre 2021), organizó una serie de conciertos que, tal y como reza la nota de Prensa de la Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico, de quien surgía la idea, servían para «difundir este género musical, una de las principales influencias del pintor», así como «dinamizar», «ambientar», «ayudar a situar al visitante dentro de la atmósfera del artista». <https://www.juntadeandalucia.es/cultura/aaicc/noticias/la-consejeria-de-cultura-programa-siete-conciertos-de-jazz-en-el-museo-de-bellas-artes-para> [Consultado el 25 de abril de 2022].

Sinfónica de Bilbao el 16 de junio de 2002 centrado en Francis Poulenc, a colación de la exposición *París: capital de las artes, 1900-1968*<sup>32</sup>. El concierto, no obstante, se realizó en el Auditorio del Guggenheim –evidentemente por las dimensiones de la orquesta–, lo que distancia espacialmente la exposición del concierto, que sería una forma de sonorizarla, en caso de que se asuma que hay continuidad estética entre pintura y música. Cabría pensar si es suficiente la programación paralela de este tipo de conciertos (centrados en músicos aparentemente afines a los contenidos expositivos) para que se evidencie tal continuidad y la comprensión de la complejidad del discurso artístico en cada caso. La esquelética programación de música del siglo XX y XXI en la programación habitual de los auditorios españoles hace que aún no sea evidente tal posible continuidad entre vanguardias, por ejemplo. En cualquier caso, esta rápida panorámica nos permite ver que no hay un paralelismo habitual entre programa expositivo y musical.

## EL SONIDO COMO RUPTURA DE EXPECTATIVA VISUAL

El uso del atrio para el AAD abre un asunto complejo: la posibilidad de bailar en un museo, algo que dista de otras iniciativas que aprovechan los espacios amplios del museo –más allá de los auditorios– como lugares para escuchar música, como los conciertos del ciclo «Oviedo es música» que organiza el Ayuntamiento de Oviedo en el Museo de Bellas Artes de Asturias, en la planta baja del Palacio de Velarde, que acoge a la institución<sup>33</sup>.

El baile y la danza en el museo presentan problemas similares a los apuntados en el ámbito de la música. El interés de su conservación se remonta a 1939, con la inclusión en el archivo del MoMA de una colección de diversos materiales y documentación sobre danza por parte de Lincoln Kirstein, miembro del consejo asesor del museo.<sup>34</sup> A partir de entonces, comenzaron a programarse exposiciones con contenido documental sobre el baile. La verdadera entrada del baile en el museo, sin embargo, fue a partir de la década de 1960 con el desarrollo de la performance. A juicio de Claire Bishop, el cambio de tendencia entre los 60 y los 70 con respecto a la actualidad consiste en que hoy «se presenta el baile *dentro* de las galerías del museo» y, además, forma parte de su «cambio de imagen corporativa [rebranding]»<sup>35</sup>. Parece fundamental, para ello, la creación de un departamento específico centrado en las artes performativas, algo que se crea en el MoMA en 1944. Otro museo español, como el MNCARS, cuenta también con el Departamento de Artes performativas e Intermedia desde 2013. Ello, sería extraño en un organigrama como el del Guggenheim, que no tiene una división departamental al uso, sino

32. Y del quinto centenario del museo: <https://prensa.guggenheim-bilbao.eus/notas-de-prensa/actividades/concierto-bos/> [Consultado el 13 de enero de 2022].

33. Esta propuesta se suma al Ciclo de Música contemporánea, así como conciertos puntuales de música antigua, que se celebran en el mismo espacio.

34. Bishop, Claire: «The Perils and Possibilities of Dance in the Museum: Tate, MoMA, and Whitney», *Dance Research Journal*, 46(3), 63, 2014.

35. Bishop, Claire: *Op. cit.*, p. 64.

que cuenta con una dirección técnica de Exposiciones y Conservación y un grupo curatorial que decide los contenidos expositivos en términos generales. Justamente, tal rechazo a la división departamental clásica entre artes debería favorecer el cruce entre ellas; algo que, como estamos señalando, no parece evidente.

La tendencia a la unión entre artes, paulatinamente cada vez más habitual y también característica de la configuración contemporánea de la práctica artística, provoca que se cuele material sonoro en trabajos catalogados como «artes visuales». Esto muestra, por un lado, la permeabilidad entre lenguajes artísticos y, por otro, el agotamiento de las categorías. Pero más allá de estas cuestiones –ya ampliamente comentadas en otros trabajos–, estas propuestas acentúan aún más la atención pormenorizada a la música y el sonido en los centros destinados a las artes –así llamadas visuales–. El espacio para estos cruces en el Museo Guggenheim es, sobre todo, la sala Film&Video, donde normalmente se exponen propuestas de videoarte. La primera pieza que acogió Film&Video fue *The clock* (2010), de Christian Marclay (6 de marzo-18 de mayo de 2014), que consiste en una suerte de collage de 24 horas con fragmentos de películas que tienen al reloj como protagonista. En este caso, la propuesta exige 24 horas de permanencia en el museo y, por tanto, una visita que desmonta las reglas preestablecidas del museo. Era, así, una declaración de intenciones: en esa sala sí podían pensarse, con los propios objetos expositivos, otras formas de relación con las piezas no marcadas por la pauta exclusivamente visual. Como apuntábamos al principio del texto, la primacía de la contemplación, con la implicación subsiguiente de quietud y la interioridad, han marcado el comportamiento esperado ante las artes visuales expuestas en el museo.

Recientemente (entre junio y octubre de 2021), el Guggenheim ha acogido, por ejemplo, *Animaciones de agua* (2018)<sup>36</sup>, de Cecilia Bengolea, donde el dancehall es protagonista (buena parte de su obra está dedicada a la grabación de coreografías o de proyectos de baile, como *Bodhi – Sound of the Trap*, 2020). Esta exposición, que podría haber dado lugar a una reflexión detallada sobre el museo como espacio (alternativo) de baile, parece que conecta con cierto interés en España por activar lo que de político tiene el baile, como, por ejemplo, se puso en el centro en *Elements of Vogue* (com. Manuel Segade y Sabel Gavaldón, 17 de noviembre de 2017-6 de mayo de 2018), en la madrileña Ca2m, así como las «intersecciones entre el arte contemporáneo, la música, las culturas visuales y los fenómenos subculturales»<sup>37</sup>.

Justamente, las piezas que invitan a participar del baile hacen que, de no participar –obedeciendo así a la expectativa del relato museístico tradicional– nos convirtamos en una especie de voyeurs. Sucede lo mismo en otras exposiciones centradas en la música, como *You Got to get In to Get Out* de La Casa Encendida (Com. Sonia Fernández-Pan y Carolina Jiménez, octubre 2021-enero 2022). Otras, por el contrario, ponen el baile y la escucha en su centro: ejemplo de ello es el proyecto *Perpetuum mobile*, impulsado por el área educativa del Museo Nacional Thyssen-Bornemisza.

36. Se puede ver un fragmento de una de las tres partes que componen la pieza aquí: <https://vimeo.com/331428862> [Consultado el 25 de abril de 2022].

37. <https://ca2m.org/exposiciones/elements-of-vogue> [Consultado el 25 de abril de 2022].

Aparte de varios recorridos musicales<sup>38</sup>, el proyecto culminó con *Perpetua chorea*, donde se interpretó *Danzas migrantes*, una serie de piezas inspiradas en distintos cuadros de la colección, que se presentó el 21 febrero de 2020, cuya presentación pública contenía también una invitación a bailar al público<sup>39</sup>.

El espacio museístico como un espacio de baile e intervención, y por tanto, la ampliación de la noción de performance –no agotada solamente al artista, sino también al público– es lo que permite que el trabajo de artistas como Nam June Paik o Esther Ferrer tenga cabida plenamente. La retrospectiva *Los mundos de Nam June Paik* (22 de mayo de 2001- 30 de septiembre de 2001), que previamente estuvo en Nueva York y Seúl, incluía algunas instalaciones que se relacionan con su personalísima relación entre música y performance, como *Broken Violin from One for Violin Solo*, 1962, at the Whitney Museum of American Art, New York, June 2, 1982) (1982) Ella define a su trabajo como «partituras» y, en general, piensa buena parte de sus propuestas a través de la interacción de las personas asistentes, como en la exposición *Espacios entrelazados*, que estuvo en el Guggenheim del 16 de marzo al 10 de junio de 2018. Sucede lo mismo con la exposición retrospectiva dedicada a Yoko Ono, organizada por la frankfurtiana Schirn Kunsthalle, que el Guggenheim acogió entre el 14 de marzo y el 4 de septiembre de 2014, en la que se incluyeron sus instalaciones, su trabajo performativo y también piezas dedicadas a su trabajo audiovisual. Se presentó, de manera externa a la exposición, una selección de sus partituras de instrucción, como es el caso *Sky piece for Jesuchrist* (1965) –que fue interpretada el 12 de marzo de 2014 junto a *Promise Piece y Action Painting*–.

No encontramos numerosos ejemplos en el Guggenheim donde la danza haya sido protagonista. Uno de esos casos excepcionales fue *Im (goldenen) Schnitt II*, una coproducción de la Akademie der Künste berlina y la compañía barcelonesa Gelabert-Azzopardi que se presentó en el atrio del Guggenheim el 7 de mayo de 2001, en la que el coreógrafo Cesc Gelabert abordaba la pieza homónima de Gerhard Bohner en la que se ponían en juego la relación entre la coreografía, las esculturas esqueléticas de Robert Schad y *El clave bien temperado* de J. S. Bach. Esta pieza estaba considerada para el teatro (de hecho, estuvo en el mismo año en salas como La Abadía, de Madrid y en el Teatro Lliure, de Barcelona), por lo que resulta cuanto menos curiosa la elección del atrio como espacio de desarrollo de la pieza. La programación de esta pieza no parece tener relación evidente con las exposiciones que se podían encontrar en ese momento en el museo, que era la ya citada retrospectiva de Nam June Paik y otra, que se extendió desde el 24 de marzo hasta el 2 de septiembre de 2001, sobre Giorgio Armani. Muy diferente fue la propuesta *Puzzling*<sup>40</sup> que, el 15 y 16 de diciembre de 2018, llevaron a cabo Blanca Arrieta, Mai Ishiwata y Robert Jackson, pues sí estaba pensada en relación con la exposición *Architecture Effects*

38. «El arriba y el abajo» (21 de diciembre de 2019): <https://www.youtube.com/watch?v=uXo26Qb6uns>; «El tesoro de lo esencial» (26 de enero de 2020): <https://www.youtube.com/watch?v=olkuZsp9lS4>; «El movimiento, mejor compartido» (21 de febrero de 2020): <https://www.youtube.com/watch?v=Ld3kVOB7iL4> [Todos los enlaces fueron consultados el 30 de diciembre de 2021].

39. <https://www.museothyssen.org/conectathyssen/-360thyssen/concierto-danzas-migrantes> [Consultado 30 de diciembre de 2021].

40. <https://www.blancaarrieta.com/puzzling-es> [Consultado el 31 de enero de 2022]

(5 de diciembre de 2018-28 de abril de 2019). Este ejemplo nos interesa por la ocupación de espacios de paso del museo, como es el atrio, y la construcción de documentos, a modo de partituras gráficas (FIGURA 1), que configuraban los «procesos de construcción física», en términos de Arrieta. Cabría, más allá de AAD, buscar en estas ocasiones la continuidad entre música, baile, artistas y público.



FIGURA 1. ROBERT JACKSON INTERPRETANDO PUZZLING. CAPTURA DE BLANCA ARRIETA. «PUZZLING\THE GAME». 26 DE FEBRERO DE 2019, 17:48 EST. <https://vimeo.com/320034675> [Consultado el 02 de enero de 2022]

Dos de los casos más llamativos de entre las propuestas que se han expuesto en Film&Video es, por un lado, *Winter*, de Amie Siegel y *Sigh* (2008), de Sam Taylor-Johnson. La pieza es un vídeo que se musicaliza cada vez de una manera distinta, según la ciudad en la que se exponga, junto a los sonidos pregrabados que lo constituyen junto a la imagen. En el caso de Bilbao, contó con instrumentos como la txalaparta, aparte de otros más habituales como el cuarteto de cuerda, la guitarra o la percusión. Los distintos «pases» (entre noviembre de 2017 y marzo de 2018) implicaban la conversión en concierto de la proyección, así como la unicidad de su «bandasonorización». Es, así, un caso más de piezas que, momentáneamente, suspenden la norma perceptiva del resto de la colección. *Sigh*, por su parte, consiste en un vídeo de varios músicos de la orquesta de la BBC haciendo como que tocan, cada uno en su instrumento, la música compuesta *ad hoc* por Anne Dudley. Al contrario que la pieza de Siegel, que propone convertir su pieza en un concierto cada vez, Taylor-Johnson rompe con la promesa del concierto: lo grabado se nos desvela como tal al desproveer a los músicos de sus instrumentos. En su trabajo, atento desde los 90 por lo cotidiano, ha explorado distintas maneras de cómo los gestos y el lenguaje corporal expresan elementos simbólicos que articulan nuestra forma de presentarnos ante los demás. En este sentido, el concierto se presenta como artefacto y el museo como solo capaz de recibir una pieza que, una y otra vez, muestra lo mismo –y, por tanto, se opone así casi ontológicamente al sonido–.

## EL EVENTO

Los aniversarios del Guggenheim han estado marcados por encargos musicales. El primero de ellos fue *Hamar*<sup>41</sup>, de Gabriel Erkoreka, con motivo del décimo aniversario<sup>42</sup> –celebración que incluyó también la presentación de *Volta*, de Björk,

41. Agradezco sinceramente la diligencia y generosidad por parte de Gabriel Erkoreka a la hora de compartirme diversos materiales de la pieza y muy significativamente la partitura, que está sin editar de manera comercial. Las referencias sobre disposición y movimiento que se dan son tomadas, precisamente, de ella.

42. En la programación de celebración del 25 aniversario se ha programado de nuevo su interpretación por parte del Ensemble Kuraia los próximos 30 de abril y 1 de mayo, junto a otras propuestas musicales.

en un concierto el 19 de julio de 2007-. La pieza es *site-specific*, pues está pensada en diálogo y relación con los espacios del Guggenheim. Durante cuatro días, en concreto el 10, 11, 17 y 18 de noviembre de 2007, con tres pases cada uno a las 16, a las 17 y a las 18, los visitantes podían escuchar su *Hamar*, aunque es probable que nadie haya escuchado *Hamar* en un sentido pleno del término<sup>43</sup>. Aunque no caben aquí disquisiciones sobre si una pieza puede escucharse de una vez para siempre, sí que es un asunto especialmente relevante en esta pieza su renuncia a la escucha estándar en los conciertos, que es fundamentalmente jerárquica, (uni)direccionada. De este modo, se intenta captar, con la propia interpretación, el tránsito que supone la experiencia en el museo: el visitante se convierte en un paseante. La pieza se divide en tres secciones –cada una de diez minutos sin solución de continuidad–: en la primera, lo que se busca es exagerar las asociaciones espaciales que hacemos a las tesituras por la cual lo agudo está arriba y lo grave está abajo. De este modo, el piccolo partía del «pequeño balcón» de la tercera planta, el que mira hacia la sala 305, la trompeta de la segunda planta, frente a la sala 104, y el violín de la plataforma frente al atrio, también en la tercera planta, mientras que el clarinete bajo lo hacía desde la sala 208, «lo más lejos posible de la entrada», el trombón en medio de la sala 104, el cello en la sala 101 y la percusión se quedaba en el atrio (por razones de movilidad, pues entre otros, se incluye en la instrumentación vibráfono o Tam-Tam). La organización sonora se hace de tal modo que cada instrumento tiene organizado cronológicamente qué debe hacer en cada hora, algo esencial si tenemos en cuenta que no pueden oírse entre sí con nitidez. En este sentido, tenemos otra nueva oposición al concierto en sentido tradicional, muy especialmente al de cámara: los instrumentistas deben lidiar con la resonancia y la distancia. La segunda parte arranca con un significativo cambio de posiciones y comienzan a unirse: el violín al trombón, el clarinete bajo al piccolo (que, al final del primer movimiento, se ha unido a la percusión) y la trompeta al cello, al que luego se une también el trombón. De este modo, también, la confrontación entre tesituras se va moderando no solo por la unión entre tímbricas, sino porque se pide que cambien de planta a los instrumentos agudos y, por tanto, su percepción no será tan distante. Por último, todo el tercer movimiento sucede en la primera planta, en la sala 104 –el conjunto escultórico de Richard Serra, *La materia del tiempo* (1994-2005), una de las piezas más icónicas del museo –. Cada instrumentista está dispuesto en distintos lugares según las condiciones acústicas que ofrecen las propias esculturas, utilizando su material como reverberadores. La sala se abandona, gracias a una llamada de los cascabeles, cuyo intérprete opera como una especie de guía– para el tutti final, hacia el minuto 8 –es decir, a dos minutos de que concluya la pieza–, en la que todos se encuentran en el centro del atrio del museo. Como vemos, por tanto, la pieza consiste, a nivel espacial, en una paulatina concreción del sonido.

---

43. En 2011, el sello Sintonía en colaboración con la Fundación BBVA realizó una grabación de la pieza en DVD en la que se intentaba captar la sonoridad en tanto totalidad de la pieza. En la escucha de la propuesta de Erkoreka, así, se oponen dos posibilidades: o bien la escucha que podríamos llamar equilibrada entre espacio, disposición y proyección; o bien la escucha individual, que depende de dónde se sitúe y qué recorrido haga cada visitante, que no solo puede ser una escucha particular sino sesgada o incompleta.

El pasado 9 de octubre de 2017 se conmemoraban los 20 años del museo bilbaíno y, para ello, se programaron dos eventos clave: el primero, que no desarrollaremos aquí, fue el mapping audiovisual *Reflections* realizado por 59 productions ex profeso<sup>44</sup>. El segundo fue el estreno de *Chasmata*, de José López-Montes y Ángel Arranz<sup>45</sup>, con producción de The DK <projection> (dirigido también por Arranz)<sup>46</sup>, una cooperación entre el Guggenheim de Bilbao y la Agencia Espacial Europea (ESA). El nombre de la pieza deriva del plural de «chasma», que se refiere a depresión, una grieta alargada en la superficie de un planeta. De este modo, la idea de la grieta y el pliegue se vuelve el punto de conexión entre las texturas planetarias y el propio edificio de Frank Gehry. Igual que diez años antes *Hamar*, este proyecto buscaba llenar sonoramente el espacio del museo, aunque de una manera mucho más acusada.

La pieza, tal y como se presenta en el dossier elaborado por el Guggenheim, se describe como una reformulación contemporánea del concepto wagneriano de la *Gesamtkunstwerk* [obra de arte total]; no solo por el cruce de disciplinas –con especial énfasis en la música y la astronomía–, sino también por la intervención del espacio mediante visuales<sup>47</sup>. El museo, todo lo a oscuras que permiten las normas de seguridad, llenó sus paredes interiores con la proyección –nada fácil por la curvatura de las formas del edificio– de imágenes obtenidas por la sonda Mars Exprés y transformadas por Alba G. Corral y López-Montes, proyectadas a gran escala por el atrio, así como con la invitación al público a su participación mediante sus móviles inteligentes a través de una app creada ad hoc por The DK <projection>, callingHiggs, que comentaremos más adelante.

*Chasmata* se abría con *Serraphonie*. Su nombre ya indica la pieza con la que entraba en relación, a saber, *La materia del tiempo* (1994-2005). Está escrita para cuatro saxofones bajos y electrónica y tiene tres partes: desde el principio hasta el minuto 8, se escuchan un saxofón bajo pregrabado (en concreto, interpretado por Josetxo Silguero), cuyo sonido se emite por unos altavoces que, igual que en el caso de *Hamar*, gracias a su situación, aprovechan la forma de las esculturas como resonador. Para esta pieza, los compositores estuvieron haciendo pruebas de emisión durante una noche entera en el Guggenheim<sup>48</sup>. La propuesta seguía con *Juventae Chasma*, *Ius Chasma* y *Candor Chasma*.

*Juventae Chasma*, en concreto, sonifica datos de la ionosfera de Marte tomados de la sonda Mars Exprés (ESA). La sonificación es la traducción de datos –en este caso, espectrográficos– a parámetros sonoros. La sonificación no tiene solo fines estéticos, sino que en gran medida es una herramienta que arroja información útil para el análisis científico, en la medida en que hay datos que, convertidos y trabajados desde el sonido,

44. <https://www.guggenheim-bilbao.eus/reflections-un-gran-espectaculo-de-mapping-para-celebrar-el-xx-aniversario-del-museo-guggenheimbilbaolive> [Consultado el 30 de diciembre de 2021].

45. Quiero mostrar mi agradecimiento por su enorme amabilidad a la hora de compartir materiales de grandísima utilidad para este trabajo, así como su disponibilidad.

46. <https://www.thedkprojection.com/about/> [Consultado el 30 de diciembre de 2021].

47. Cabría pensar, en otro contexto, si este concepto realmente sigue siendo válido para entender piezas que, como las que nos ocupan, exceden el término «composición». El componente romántico de la *Gesamtkunstwerk* parece que implica una noción de «obra de arte» y de «totalidad» que se vienen desmontando desde hace un siglo.

48. Comunicación personal del 20 de enero de 2022.



FIGURA 2. IÑIGO IBAIBARRIAGA INTERPRETA JUVENTAE CHASMA. DONDE PUEDE VER UN FRAGMENTO DE LA VIDEOPARTITURA UTILIZADA PARA IMPROVISACIÓN. FMGB, «CHASMATA». <https://www.youtube.com/watch?v=bACHXWfe1Ao>. Vídeo del streaming del 9 de octubre de 2017 [Consultado el 25 de abril de 2022]

pueden resultar esclarecedores, por ejemplo, en lo que compete a su movimiento o recorrido. Es decir, «la sonificación trata de traducir relaciones entre datos o información en sonido(s) que aprovechen las habilidades perceptuales auditivas del ser humano de tal forma que esas relaciones de datos sean comprensibles»<sup>49</sup>.

Surge de un proceso de creación con el saxofonista Iñigo Ibaibarriaga que, para su ejecución, no recurre a una partitura, sino a unas indicaciones sobre la dirección guía para su improvisación en relación con la electrónica fija y a la manipulación en vivo. Para ello, se establecía una duración de cada sección, que además tenía una cuenta atrás, e indicaciones de gestos interpretativos como «Sonidos de altura determinada y breves explosiones dinámicas [Sección 2]» (FIGURA 2). De este modo, se establece una relación entre los datos sonificados y su exploración musical, en la medida en que la improvisación de Ibaibarriaga está alimentada por el trabajo de sonificación previo, elaborado entre él y López-Montes, así como el emitido. Esto permite el distanciamiento entre los resultados de la sonificación y su tratamiento musical.

*Ius Chasma* es la pieza que, en realidad, da lugar al resto del proyecto. Se estrenó en 2011 como fruto de un encargo del también saxofonista José Miguel Cantero a López Montes. En la pieza, trabajó con doce saxofones, lo que le permitió comprobar la homogeneidad tímbrica del grupo, pese al cambio de tesitura y su amplio abanico de técnicas extendidas<sup>50</sup>, que le hace entender al instrumento como un «hipersaxofón»<sup>51</sup>.

49. Walker, Burce N. y Nees, Michael A.: «Theory of Sonification» en Hermann, Thomas, Hunt, Andy; Neuhoff, John G. *The Sonification Handbook*. Bielefeld, COST-Logos, 2011, p. 9.

50. Entrevista «Proyecto Chasmata. Encuentro con Á. Arranz y J. López Montes». *La casa del sonido. Radio clásica*. 29 de enero de 2019. <https://www.rtve.es/play/audios/la-casa-del-sonido/casa-del-sonido-proyecto-chasmata-encuentro-angel-arranz-jose-lopez-montes-29-01-19/4956230/> [Consultado el 30 de enero de 2022].

51. [https://www.lopezmontes.es/obra/ius\\_chasma.html](https://www.lopezmontes.es/obra/ius_chasma.html) [Consultado el 30 de enero de 2022].



FIGURA 3. FRAGMENTO DE LA VOZ DEL SAXOFÓN SOPRANO DEL CUARTETO 2 DE IUS CHASMA

En el caso de la interpretación en el Guggenheim, esta pieza divide los saxofones en tres cuartetos que se sitúan en distintas zonas del atrio. Lo interesante, aquí, es la atención al pequeño desfase que se genera por la reverberación del atrio, abierto y con techos muy altos: es decir, se tiene en cuenta, en un sentido pleno, la conciencia espacial. El desfase se trabajó no solo en términos estrictamente acústicos, sino también armónicos: la pieza es microtonal (la escala está dividida, en concreto, en 36 semitonos) y cada cuarteto tenía su propia afinación a distancia de sexto de tono (440 Hz, 448,55Hz, 431,61Hz)<sup>52</sup>: el hipersaxofón se convertía, así, en una hiperescala. Parte de la escritura de esta pieza<sup>53</sup>, con notación ortocrónica pero con algunas indicaciones de nuevas grafías (en este caso, la flecha superior a las notas que, según su grosor, invita a desplazar más o menos la nota del tiempo en el que debería sonar), implica un desplazamiento irregular del tiempo, lo que busca «conseguir», en términos del autor, es «una sutil granulación del tiempo» (FIGURA 3). Es decir, se intenta conseguir un tiempo fluido y modificado por el intérprete para que tenga margen de acción con respecto al desfase sonoro.

*Chasmata* concluye con Valles Marineris, que tiene tres partes: Candor Chasma, *Calling Higgs* y, como el título de la pieza, *Valles Marineris*. *Candor Chasma* comenzó con un «prólogo electrónico», en términos de López-Montes<sup>54</sup>, que concluía con un saludo del astronauta Paolo Nespoli desde la ESA. Esta pieza para octeto es una especie de coral cuyas irregularidades sonoras, extremas desde el inicio, tratan de dar cuenta de la orografía del sistema montañoso marciano que da título a la pieza y cuyas imágenes se mostraban bajo los músicos, situados en una de las balconadas del atrio. De este modo, la escucha se dirigía de abajo hacia arriba: del «hipersaxofón» del atrio a la aparición, elevada, de voces menos texturizadas, más compactas y uniformes.

La segunda parte, *Calling Higgs*, es una invitación al público a participar. La creación interactiva a través –o a partir– de los móviles, denominada por Arranz para su propio trabajo como «phoneart», tiene un recorrido previo relevante, sobre todo, por sus posibilidades futuras. Los teléfonos se han usado en algunas obras de vanguardia para la creación de un espectro, de otro sin presencia (por ejemplo, en *La voz humana*, de Poulenc, de 1930)<sup>55</sup>. No obstante, desde el desarrollo de los teléfonos inteligentes, se empezó a considerar al móvil como una herramienta de interacción y, especialmente,

52. [https://archive.org/details/Ius\\_Chasma-tuning\\_forks/IUS\\_CHASMA\\_Quartet2\\_431%2C61Hz.mp3](https://archive.org/details/Ius_Chasma-tuning_forks/IUS_CHASMA_Quartet2_431%2C61Hz.mp3) [Consultado el 30 de enero de 2022].

53. [https://www.lopezmontes.es/obra/ius\\_chasma/partituras.html](https://www.lopezmontes.es/obra/ius_chasma/partituras.html) [Consultado el 30 de enero de 2022].

54. Comunicación personal del 20 de enero de 2022.

55. Para otros ejemplos, véase Hope, Cat: «Sound Art/Mobile Art», *Sound Scripts: Proceedings of the Inaugural Totally Huge New Music Festival Conference 2005*, pp. 42-48.



FIGURA 4. FMGB, «CHASMATA». <https://www.youtube.com/watch?v=bACHXWfe1Ao> Vídeo del streaming del 9 de octubre de 2017 [Consultado el 25 de abril de 2022]

intervención en las piezas –por más que sea de una forma muy pautada–. Algunas de sus aplicaciones tienen un fin principalmente pedagógico, pensado para no iniciados en la creación contemporánea. Es el caso de SoundCool, un proyecto de la Universidad Politécnica de Valencia que ha sido utilizado en varias propuestas, como X Ensems 2018. En otros casos, como el que nos ocupa, se insta al público (y al resto de intérpretes) a que co-cree parte de la pieza en vivo. Para ello, debían descargarse la aplicación también

llamada *callingHiggs*. En ella, había 30 líneas de audio y vídeo –que consistía en un color plano que iba variando. La aplicación se activaba por parte de Arranz y López-Montes y elegía aleatoriamente una de esas 30 líneas posibles. Así se formaba una suerte de orquesta de luces y sonidos, una constelación específica del evento (FIGURA 4).

*Valles Marineris*, por último, hace referencia a una de las mayores depresiones de Marte. Para esta pieza, intervinieron cien saxofones distribuidos por el atrio (que, metafóricamente, Arranz y López-Montes entendían como «rastros de un cometa»<sup>56</sup>), cuatro saxofones bajos –los mismos de Serraphonie– y un saxo barítono que sirve, de alguna forma, de unión entre las distintas voces. Se utilizó electrónica especializada en 17 canales con un diseño ad hoc llamado *zigurat*, no solo distribuido en espacio en sentido horizontal, sino también distribuyendo altavoces en las distintas alturas que permitían una sonoridad envolvente.

Este tipo de propuestas, que trascienden el concierto a favor de la sonorización –en un sentido pleno– del museo, contrastan por tanto con la programación de música contemporánea en los auditorios de los museos; que no es algo ajeno a otros espacios expositivos nacionales. Es significativo, en este sentido, el Museo Nacional de Arte Contemporáneo Reina Sofía (MNCARS), especialmente por recibir en su Auditorio 400, la programación (casi única) de repertorio contemporáneo del CNDM y la propia del museo bajo el epígrafe Archipiélago, comisariado por Rubén Coll y José Luis Espejo. Al igual que en otros espacios, esta programación pertenece a la de «actividades», es decir, no dialoga necesariamente con las exposiciones temporales o la colección permanente, pero sí hacen de los museos de arte contemporáneo un lugar donde se vuelve protagonista la defensa y apoyo explícito a la creación artística en términos generales, donde se incluye también la música. Es decir, se convierten en centros culturales en un sentido integral y no solo, como en ocasiones el Guggenheim se define a sí mismo, como «pinacoteca», que reduce sus contenidos a las pinturas. En los dos ejemplos de encargos, además, lo que vemos es que el museo no es solo receptáculo de conciertos en un sentido habitual, sino que en el museo sucede un evento sonoro específico para un espacio de arte, con todas las singularidades que ello conlleva. En este sentido, también se podría poner en duda la validez actual de las salas de concierto que, como

56. Comunicación personal del 20 de enero de 2022.

hemos indicado brevemente al inicio de este texto, en las que parece que son espacios que siguen la primacía de la contemplación (también aural) de la música y no podrían albergar propuestas como las que se recogen en este apartado. La música en los museos (no solo en sus auditorios) sugiere una relación renovada con las formas de escucha convencionales y un trabajo más íntimo entre arquitectura y artes performativas.

## CONCLUSIONES

Hemos intentado mostrar que no resulta evidente cuál es el discurso del museo sobre la programación de música y sonido, en la medida en que se contraponen cuatro fórmulas, principalmente: I) la utilización de los espacios del museo por entidades ajenas a él o para actividades que no se siguen de las exposiciones, II) piezas que abren, a través del sonido, otras formas de relación con el museo y la percepción marcada por lo visual, III) programaciones puntuales cuyo apoyo en la música buscan la atracción del público por otros medios –en los que la música es una opción más–; y, por último, IV) los grandes eventos donde la música es central, como *Hamar* y *Chasmata*, cuyo despliegue se enmarca dentro de una efeméride. En la primera fórmula, encontramos la continuación del museo como icono, por un lado, y, por otro, la privatización del espacio –algo que tendría que estudiarse en detalle con respecto, sobre todo, a las políticas de alquiler y afección de las mismas a la programación y discurso del museo–. Asimismo, cabría analizar la irregularidad de programación musical que imposibilita entender al Guggenheim, de manera estable, como un espacio cultural más allá de la definición de «pinacoteca». La segunda fórmula supone un despertar algo tardío con respecto a otras exposiciones en museos occidentales (se cuenta entre las pioneras *Für Augen und Ohren. Von der Spieluhr zum akustischen Environment. Objekte. Installationen. Performances*, Akademie der Künste, Berlín, 1980), en la medida en que las piezas audiovisuales y performativas ponen en duda la propia división de artes que mantiene el discurso de la mayoría de los museos españoles, incluyendo el Guggenheim. Queda abierta, por tanto, la cuestión de cómo pueden dejar de pensarse desde el marco visocéntrico de las artes visuales a favor del entrelazamiento entre artes, rastreado y constatado en la teoría estética al menos desde los años 60, así como la recepción normativa que, implícitamente, se construye en los museos. La tercera incide en la relevancia del marketing en la configuración de la programación, especialmente de aquellas actividades que exceden la curaduría de exposiciones. En este sentido, se entiende la música como un agregado a otras políticas publicitarias, pero no como una fuerza también de peso artístico. Es una forma, por tanto, de desactivar el componente político-estético de un repertorio (en concreto, aunque no solo, la electrónica de baile) y dividir los públicos entre iniciados y no iniciados. El cuarto punto, en realidad, confluye con el tercero, en la medida en que también prima la unicidad de los eventos frente a un discurso constante en la programación. No obstante, en este caso, no se defiende la importancia de estas propuestas solo por su capacidad de atraer público, sino la conversión del museo en un receptáculo total. Puntualmente, por tanto, se amplían los horizontes del Museo Guggenheim para luego volver a replugarlos.

## REFERENCIAS

- Agamben, Giorgio: *Qué es un dispositivo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2014.
- Baker, Sarah, Istvandy, Lauren y Nowak, Raphaël: *Curating Popular Music in the Museum*. New York, Bloomsbury, 2019.
- Bishop, Claire: «The Perils and Possibilities of Dance in the Museum: Tate, MoMA, and Whitney», *Dance Research Journal*, 46(3), 63, 2014.
- Frank, Thomas: *La conquista de lo cool. El negocio de la cultura y la contracultura y el nacimiento del consumismo moderno*. Barcelona, Alpha Decay, 2020.
- Goehr, Lydia: *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford, Clarendon Press, 1992.
- Groys, Boris: «The Struggle against the Museum; or, The Display of Art in Totalitarian Space», en Sherman, Daniel J. y Rogoff, Irit (eds.): *Museum Culture. Histories, Discourses, Spectacles*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994, pp. 144-162.
- Hegarty, Paul: *Noise/Music. A History*. New York-London, Bloomsbury, 2007, p. 169.
- Hein, George E.: *Learning in the Museum*. London, Routledge, 1998.
- Hope, Cat: «Sound Art/Mobile Art», *Sound Scripts: Proceedings of the Inaugural Totally Huge New Music Festival Conference 2005*, pp. 42-48.
- Kahn, Douglas: *Noise, Water, Meat. A History of Sound in the Arts*. Massachusetts, MIT, 1999.
- Kelly, Caleb: *Gallery Sound*. New York-London: Bloomsbury, 2017.
- McNeill, Donald: «McGuggenisation? National identity and globalisation in the Basque Country», *Political Geography*, 19:4, (2000), pp. 473-494.
- Plaza, Beatriz y Haarich, Silke N.: «The Guggenheim Museum Bilbao: Between Regional Embeddedness and Global Networking», *European Planning Studies*, 23:8 (2015), pp. 1456-1475
- Steiner, Reinhard: *Egon Schiele, 1890-1918.- The Midnight Soul of the Artist*. Köln, Taschen, 2004.
- Visscher, Eric de: «Music in Museums - Model for the Future?». *Music in Museums - A Model for the Future? Folkwang Studien: Musikaustellungen: Intention, Realisierung, Interpretation*. Hildesheim, Olms, 2018.
- Walker, Burce N. y Nees, Michael A.: «Theory of Sonification» en Hermann, Thomas, Hunt, Andy; Neuhoff, John G. *The Sonification Handbook*. Bielefeld, COST-Logos, 2011.