

Frank Gehry, arkitektoa

GUGGENHEIM BILBAO

IRAGANLEKUAK.....	3
-------------------	---

IRAGANLEKUAK

J. FIONA RAGHEB

Arkitekturak beti irudikatu du artelan baten prototipoa, zeinaren harrera kolektibitate oharkabetu batek gauzatzen duen. Walter Benjamin¹

Gure garaiko museo bakoitza Frank Lloyd Wright-en Guggenheimen umea bada², Frank Gehry-ren Guggenheim Bilbao Museoa nerabe bihurria da. Diseinuaren energia brida gabeak ez du Wrightek Manhattango Upper East Siden egin eraikin enblematikoaren lotsaren batere arrastorik, inguruarekiko harremanean bizkar ematen baitio hark Bosgarren Etorbideari, mataza kiribil trinko-estu batean biltzeko asmoz. Aitzitik, *Guggenheim Bilbao Museoa* (1991–7), menderakaitz eta hezigaitza bera, aldekoen adiskide egiten da, harrigarriki gainera: itsasadarraren ertzean kokatzen da, hura zeharkatzen duten zubietako baten azpitik igarotzen, eta neurri-neurrian egokitzen zaio ondoko eraikinen hemeretzigarren mendeko eskalari. Hartzen duen lekuari ezin askatuzko moduan lotua, eraikinak parte hartzen du, halaber, bera sortzeko arrazoi diren pintura eta eskulturekin arreta handiz koreografiatu solas batean, eta ezaugarri hori berori da Gehryren sentsibiltatearen giltza gordetzen duena. Wrightek “arkimuseo” bat sortzeko zuen interesa nagusitu bazitzaion ere eraikina apainduko zuen artearekiko interesari, Gehryren hiztegia ikusizko arteekin duen konpromiso betierekoz blaitua dago.

Gehryk hasiera batean halako interes bat erakutsi bazuen ere Wrighten obrarekiko, ia-ia berrogei urteko lanbide ibilbidean zehar garatu duen hiztegi ikonoklasta Wrighten hiztegiaren zeharo desberdina da, lehen eraikinak, esate baterako Los Angeleseko Bel Air auzoko Steeves etxea (1958-9), antzekoak ziren pare. Gehryri egin zioten lehen-lehen enkarguetako batek, kasualitatez Wright zendu zen eta honen Guggenheim bukatu zuten urte berean amaitu Steeves etxe aipatuak zehazki, Wrightekiko halako zor bat erakusten du bere profil baxuarekin, gurutze formako oinplanoarekin eta harreman espazial bereziekin. Alabaina, hurrengo hamarkadan Gehry esperimentatzen ari zen jada, ez baina soilik bere estiloaren bereizgarri izango zituen ezohiko materialekin, baizik eta baita aro modernoko estetika zuzenarekin eta sarekararekin ere, nahiz azkenean erabat baztertuko zuen hori, arkitekturan kutxa-forma suntsitzeko Wrighten anbizio betierekoa bere eginez, espresio organiko eta plastikoago bat lortzearren. Wrighten obrarekiko eta estetika eta eraikitze-metodo japoniarrekiko interesaren ondotik, popularrean eta material ezohiko samarren adierazpen indarrean sustraitutako estetika iritsi zen. Lehen proiektuetako hiztegi soilaren eta eskala uniformearen tokian, pixkanaka-pixkanaka forma eta material estratifikazio konplexu bat agertu zen, betiere amaitzekearen sentsazioaz markatua. Kaliforniako proiektu batzuek, esaterako San Juan Capistranoko *O’Neill lasto-biltegiak* (1968) eta Malibuko *Davis estudio-etxebizitza* (1968–72), agerian jartzen dute ikusizko irudikapenaren azpian dauden perspektibaren legeak ikertzeko joera piztu berri bat. Ron Davis pintorearentzat *Davis estudio-etxebizitza* diseinatu zuenean –oso une egokia zen–, pintorea, aldi berean, perspektibarekiko kezka esploratzen ari zen, mundura zabaldutako

leihotzat harturiko pinturaren konbentzioa distortsionatzen zuten formak zeuzkaten mihiseetan. Eta pintoreak perspektibarekiko erakutsi interes hori kutxa zeharxe batean gauzatu zuen Gehryk; kuxak, izan ere, distortsionatu egiten zituen ikuste-baldintzak, eta aldi berean egokitu egiten zitzaion Santa Monicako Mendietako bere inguruari.

Gehryren arkitekto gisako perspektiba Kalifornia Hegoko Unibertsitatean egin lehen arte-ikasketetatik elikatu zen. Ikasketa horiek, baina, utzi egingo zituen azkenean, arkitekturara jotzeko, nahiz sekula ez dion bi mundu horien artean mugitzeari laga. Berak esana baitu honakoa: “artista hilen eragina besterik ez sentitzeaz oso bestela, nire lankide askori horixe gertatzen baitzaie, beti sentitu izan dut artista biziak ni ari naizen gauza berean ari direla lanean”³. Aipatzen dituen artista horietako asko lagun min ditu, esaterako Chuck Arnoldi, Larry Bell, Robert Irwin, Ed Moses eta bere belaunaldiko beste asko eta asko. Davisekin egin zuen lana artistentzat, artistekiko elkarlanean, edo ikusizko arteak eta arte eszenikoak aurkezteko diseinatu zuen proiektu-sorta luze bateko lehenetakoa izan zen. Mota horretako lehen obra 1964–Sean Lou Danziger diseinugile grafiko ospetsuarentzat Los Angelesen egin estudio eta etxebizitza izan zen. Proiektu berrienen artean, berriz, New Yorkeko Annandale-on-Hudson-eko Bard College-rako 1997an hasitako arte eszenikoei eskaini zentro bat dago, eta Manhattango hegoaldeko nasetan kokatuko duten [Guggenheim museo berri](#) baterako 1998ko proposamena. Bitartean, artearen munduari gero eta lotuagoko giroan egin du lan, ikusizko zein performancearen arloko artistekiko elkarlanean, erakusketetarako instalazioak sortuz, eta museo asko diseinatzaz edota berrituz.

Davis estudio-etxebizitzaren diseinuak bere garrantzia izan zuen, forma ortogonalean oinarritutako lengoaiaren ordezkari perspektiban oinarritutakoa erabiltzea ekarri baitzuen. Pertzepzioaren ezaugarrietako bat denari buruzko ikerkuntza espazialak perspektibaren legeen arabera jokatzeko ez duen objektu fisiko bat produzitu zuen. Horren ordezkari, forma eraikiak imitatu egiten ditu, eta nabarmenarazi horrenbestez, perspektiba behartuaren baldintzak; eraikina, perspektibaren legeen indarrez espazioan atzera egiten duela emateaz gain, horrela dago benetan eraikia. Lege horiek urratzean, Gehryk errefusatu egin zuen pertzepzio-modu ikusizko hutsa. Eta hain da handia sorrarazten duen nahasmendua ezen begia ez baita gai eraikina begiratu bakarrean asimilatzeke; are gehiago, perimetro osoan zeharreko bidaia egitea eskatzen dio behatzaileari. Esperientzia fisiko hori gero eta garrantzitsuago bihurtzen joan zen, Gehryren proiektuek ikuspegi espazialek gero eta konplexuagoak ziren eraikinetarantz eboluzionatu ahala. Bere arkitektura ulertzeko tresna gorputzak izan behar zuelako kontzeptua Gehryk berak azaldu zuen behin batean: “Arkitektura zela ulertu aurretik norberak topo egingo zuen arkitektura egin zitekeelako sentsazio arrotza nuen”⁴.

Altzairu galbanizatuzko xafra ildodunez zeharo estalia, *Davis estudio-etxebizitzak* eskultura-objektu baten antzera hartzen du paisaia, masak erantzun egiten baitio atze-oihal dituen mendien bolumenari. Espazio bakarreko eraikinen indar egundokoarekiko liluramendua sentitzen zuelarik, proiektu bakoitzeko eskalaren diseinua masa indibidual-sorta baten antzera egituratuz bideratu zuen, Santa Monican egin *Zinemagile batentzako etxea* (1980–1) lanean kasu. “Gogoan hartu espazio bakarreko eraikinen energia, eta historian zehar eraikinik onenak espazio bakarra dutenak direla... Nahiago izan dut [*Zinemagile batentzako etxea*] gela independentetan deskonposatu, orube berean bildutako objektu independenteak balira bezala, interrelazio joko oso bat ezarri eta material desberdinen erabilera ikertzeko, eskala xehatzeko xedez”⁵. Proiektu bateko elementuak banatu eta leku aukeratuan barna sakabanatzean, espazio interstizialak are nabarmenago geratzen ziren. Tarteko espazioekiko joko hori estrategikoki

aplikatu zuen bere etxea berritzeko lanean, nahiz kale kantoian kokatutako orube estua izateak eragotzi egin zion elementu askotarikoak sortzea. Berritze-proiektuak bi etxe eman zituen, bataren barnean bildua bestea, espazio bera okupatzen baitzuten, barnealdearen eta kanpoaldearen artean etengabeko talka eragiten duen tentsioa sorraraziz horrela.

Arkitekturaren esperientzia fisiko eta materializatu hori bat zetorren Gehryren belaunaldi bereko artisten artean artearen esperientzia ikusizko eta transzendente hutsarekiko sortutako errefusarekin. 1960ko urteen amaiera aldean, “eskultura berriaren” inguruko eztabaida kritikoak publikoarekiko eta obraren inguruarekiko loturan biltzen ziren nagusiki. Robert Morris artistak konposizioaren nozio tradizionalak esternalizatzeaz hitz egin zuen, “obraren erlazioak atera eta espazioaren, argiaren eta behatzailearen ikus-eremuaren zerbitzura jartzera begira... obraren espazio berean den izakiaren kontzientzia aurreko obretan baino handiagoa da”⁶. “Espazioari, argiari eta behatzailearen ikus-eremuari” garrantzi bera ematen dien planteamendu zeharo testuinguruzko eta fenomenologikoan oinarritu hori bere egin zuen Gehryk, Kaliforniako Calabasas-en *Loyola Law School*-eko irakasle batentzat diseinatutako *Benson* etxeari (1979-84) buruz egin zituen adierazpenetan. Aurrekontu murrizkak ezarritako mugak kontuan harturik, espazio gutxi hartuko zuten bolumen pare bat diseinatzera jo zuen arkitektoak; egitura handi bakar bat eraikitzea baino askoz merkeagoa ere izango zen, zalantzarik gabe. Gehryren arabera, proiektuaren indarra kanpo-baldintzen mendean zegoen neurri handi batean, eskultura minimalista batean bezala: “Proiektuaren aberastasuna elementuak bereiztean, formen artean ezartzen den harremanean eta sortuko diren espazioetan datza”⁷.

Idea horiek guztiak findu eta eskultura-maila gorenera eraman zituen *Winton gonbidatu-etxean* (1983-7), Wayzata, Minnesotan; izan ere, erraza den arren proiektu asmo handiko eta epe luzeko gauzatze-plan batez hornitu batean forma desberdin eta askotarikoak baliatzea –Los Angeleseko *Loyola Law School*-ekoa (1978tik gaur arte) horrelakoa baita–, antzeko balentria bat espazio bakarreko eraikinaren paradigma den gonbidatu-etxe bateko programa mugatuarekin gauzatzea askoz lantegi konplexuagoa da. Alabaina, Gehryk ahalik eta unitaterik txikienetan oinarriturik proiektatu zuen gonbidatu-etxea, Philip Johnstonek 1952an diseinatutako etxe nagusiarekin kontraste egingo zuen eskultura-multzoa sortzearen. “Gogoetari ekin, eta zera esan nuen nire artean, natura hil bat eginez gero, Morandi bat adibidez hiru botila eta bi pitxer, hiru botila handi eta beste hainbeste txiki jarrita, pieza bakoitzak bere objektu gisako identitatea atxikiko bazuen hautsi egin beharko zen multzoa, bereizi, eta ezingo zen egitura jarraitua izan”⁸. Banaka egituratutako osagaiak are nabarmenago ager zitezen, arkitektoak material desberdinez estali zuen horietako bakoitza.

“Pieza bakoitzak objektu gisako identitatea atxiki zezan”. Gehryk eraikinaren osagaien “objektu gisako identitate” hori azpimarratzea bat zetorren, nabarmen gainera, minimalismoari buruzko diskurtso kritikoak bildu zuten eztabaidekin. Arte minimalistaren kontra egin kritika orain ospetsuan, Michael Fried-ek objektuaren esperientzia gero eta denborazkoagoaren kontra jo zuen, esperientzia hori, Friedentzat, “teatrozkoaren” muga baitzegoen eta, horrenbestez, ez baitzuen lekurik modernitatearen erresuma sagaratu⁹. Donald Judd-ek “objektu espezifik” deitu zituenei buruzko diskurtsoari atzera helduz, Friedek zioen ezen “objektu gisako identitatearen” porrota ezinbestekoa zela, modernitatearen printzipioak kontserbatu nahi izanez gero behintzat, zeren eta identitate horren berezko teatraltasuna behatzailearekiko solasaren mendean zegoen, hots, une horretara arte arte modernoarentzat ezer izan ez zenarekiko solasaren mendean. Behatzaile horren presentzia onartzeak aldagai berria sartu zuen

harreraren mekanismoetan, ez soilik ikusizko harremanean oinarriturik baizik eta baita gorputzezko harremanean ere. Eta, hain zuzen ere, testuinguru horretan egiten dugu topo Gehryren arkitekturarekin, gu haren diseinuei forma ematen dieten espazio mutanteetan barrena mugitu ahala.

Proiektu horien guztien ezaugarri diren material espero gabeek alderdi komun asko dauzkate minimalismoaren industria-hiztegiarekin. Normalean etxebizitzetan aplikatzen ez badira ere, agerian jartzen dute bere objektu gisako identitatea. 1980ko hamarkadaren erdialdean, Gehryk ezohiko materialekiko erakutsi zaletasunak kolorezko betegarri eta azuleju pila itzel bat eman zuen, horrelakoek berdin oxkarratzen baitzituzten *Wosk etxea* (1981–4) Beverly Hills-en eta *Norton etxea* (1982–4) Venice-n, Kalifornian. Brikolaje hori bereziki nabarmentzen da hondartza ondo-ondoan kokatua dagoen aipatu azkenean. Enkargu horiek hartu zituenean, Gehryk argi eta garbi zuen proiektu bat diseinatzeko unean horren ingurune espezifikoa duen garrantzia: “Esperientzia urbanoa zatikatua hautematen dut, eta saiatzen naiz kidetasun maila bat duten objektuak konbinatuz adierazten hori, objektu horien arteko erlazioa, funtsezkoa bera, begi-bistakoa ez den arren”¹⁰. Materialik arruntenetan eta hiri-paisaiako hiztegiaren gozatua harturik, Gehryren eraikinek erlazio hori islatzen dute, denboran zehar egindako erantsiak iradokitzen dituzten forma libreko elementuen baturaren bitartez; eta horren guztiaren emaitza “eraldaketa-prozesua argitara ateratzen duten objektuak”¹¹ dira. Horrelaxe lortzen du etxebizitza batek –elementu ezagugarriena, eta azken batean ospea emango ziona, hondartza osoa ikusmenean duen zaintzako dorre formako estudio bat da– Venice Beach-eko giro informala, paregabea eta eskusiboa atzematea.

Alabaina, hiztegi minimalistaren aurrean amore eman eta industriako materialekin forma soilak sortu zituzten artistek, neurri batean, artistaren eskuaren parte hartzearen arrasto oro ezabatzeko asmoz jardun bazuten ere, Gehryk material berberak erabili zituen, zeharo bestelako ondorio batez, ezen eraldaketa-prozesuaren zentzu oso indibidualizatua eta eskulangintzakoa eman zien bere diseinuei, formaren planteamendu idiosinkratiko batekin batera. Material desberdinak elkarren ondoan jartze ahulgarri hori arkitektoak oso helburu zehatz batez lantzen duen efektu bat da: “Xehetasuna beste edozeinek adina landu arren, azken produktuak kasualitatearen emaitza ematen du. Horixe da bilatzen dudana efektua”¹². Efektu horrek amaitu gabearen, iragankorra denaren halako aire bat ematen die Gehryren proiektuei, eta aire horixe dute, era berean, bizi emaila. Bizitzeko makina bat sortu beharrean, Gehryk makina humanizatzen eta xehetasunak “desjainkoestera” jo du. Propio bilatzen dituelarik “lotura arriskutsuak, jazz-interprete batek notak pixka bat aldatzen dituen moduan”¹³, haren eraikinek garrantzi handiagoa ematen diote primarioari, oinarritzkoari, edertasunari baino, eta agerian uzten dituzte arrailak eta hutsuneak, arkitektura modernoaren, hots, monumentu monolitikoa dugun arkitektura modernoaren pitzadurak argitara ateratzearren.

Frank Lloyd Wrighten Guggenheim Museoa arkitektura modernoari egin ekarpen paregabea eta eredugarria da... Askatasun-adierazpen baten, arkitekturako ideal baten bilaketaren adierazpena irudikatzen du eta, horretan, lirikoak eta poetikoak espazioa eta forma transzenditzen dituzte. Santiago Calatrava¹⁴

Posible baldin bada ingerada figuratiborik gabeko inguru espazial bati buruz hitz egitea eta, hala eta guztiz, inguru horrek ezaugarri gorputzezko zeharo sendoak izatea, inguru horretan barrena noraezean ibiltzeak ahalbidetzen badu eraikin baten

ordenako konplexutasunak planoko trazaduratik harago azaltzea, mendetan zehar lotan egon den arkitektura bat esnarazi du Bilboko Museoak. Kurt Forster¹⁵

Richard Serra artistak Gehryri buruz esan moduan: “haren lorpen garrantzitsuenetako bat arte garaikidearen historia bildu izana da, hurrena, joritasun itzulingururik gabeko batez, buru-argitasun handiz, trebetasunez eta irudimen jario handiz, bere hiztegi bihurtzeko”¹⁶. Gehryren estetikaren bilakaeran zalantzarik gabe argia den historia bati buruz ari gara, zeren eta artista belaunaldi oso bat hasi zen bezala artelan hermetikoaren eta autoerreferentziazkoaren nozioa errefusatzen ingurutik at geratzeko ezgai zen beste artelan baten alde, arkitektoaren obrak ere eboluzioa izan zuen, testuinguruan zeharo kokatu eta espazio konplexutasunek markatutako praktika baterantz joz.

Paradigma aldaketa horrek erreplika izango zuen New York eta Bilboko Guggenheim museoetako egitura ikonikoetan. Museoa katedral moderno gisa azaltzen duen topikoa agerian geratu zen erabat 1943an Hilla Rebayk, Solomon R. Guggenheimen arte-aholkulariak, Wrighti bidali zion gutunean, loratzen ari zen bildumarentzako museoa diseinatzeko erregutu baitzion horretan: “Borrokalaria behar dut, espazioaren maitalea, sortzailea, esperimentatzailea eta gizon bizkorra... Espirituaren tenplua nahi dut, monumentua!”¹⁷. Mende-erdi pasa geroago, Gehryk zeharo ideal desberdina adierazi zuen, bere museo berrirako kokalekuaren erresuma askoz mundutarragoan sustraitua:

“Ibai nabigagarri eta zubi handi batek moztu baten bihurgunean egotea eta hiri jendetsu samar bateko hiri-ehuna eta ibaiertza arte modernoari eskainitako leku batekin lotzea, horixe da niretzat paradisua”¹⁸. Gehryren postulatuaz bestela, testuingurua eta kokalekua ez zitzaizkion maila horretan axola Wrighti, halako moduan ezen Solomon R. Guggenheim Museum-en diseinuari orubea bera aukeratu baino ere lehenago ekin baitzion. 1943ko abenduan Rebayri bidali zion gutun batean honakoa aitortu zion: “Espero dut lehenago [urtarrilaren amaiera] orube bat aurkitu ahal izatea, gure museorako dudak ideia pilarekin baliteke-eta lehertzea edo neure buruaz beste egitea ideia horiei paperera igarotzen uzten ez badiet”¹⁹. Atera zen diseinuaren presentzia boteretsua Manhattango kaleen sare-forma gupidagabearen kontrako erreakzioa da. Wrighten lanaren ezaugarria paisaiarekiko sentikortasuna izan bazen ere, bereziki egin zituen landetxeen arkitektura organikoan ikusten dugun bezala, Central Parki eta hori inguratzen duen bizitegi-auzoari bizkar ematen zion eraikina sortu zen haren marrazki-mahaian. Ez dago zalantzarik, hiriari zion amorru aldarrikatuaren emaitza izan zen, arkitekturak hiri jendetsu bati eman liezaiokeen luxurik handiena argi, aire eta espazio ireki sentsazioa delako konbentzimenduen emaitza. Izan ere, Wrighten Guggenheim Museoa “salbuespena da haren eraikinen artean, ez baitago testuinguruaren, paisaiaren, ez ezaugarri materialen mendean: edozein tokitan jar litekeen eredu ideala da”²⁰. Eraikina hain zitzaiola arrotz Bosgarren Etorbideko paisaiari ezen, behin amaitu ondoren, txisteak eta burlak egiten zizkieten, eta Central Parken lur hartutako txigorgailu edo espazio-ontzi batekin alderatzen zuten.

Wrighten Guggenheimen antzera, Gehryren lehen diseinuek ez zuten ingurua kontuan hartu. Danziger estudio-etxebizitza diseinatu zuenean, Gehryk bolumen zuzenez osatu eskultura-konposizio bat sortu zuen, bezeroak etxebizitza eta lanerako espazio independenteak eduki beharrak bultzatua neurri batean. Melrose Avenuko mugimendu handiko zona batean dagoela, eraikina bakezko lekua da erabat komertziala den eta ikusizko pilaketa erakusten duen inguru horretan. Melrose Avenuera ematen duen fatxada laua guardian dago une oro, kanpotiko sartze ororen aurrean. Proiektua gogoan, Gehryk honakoa zioen: “Ulertu nuen hiriarekiko erlazio posible bat alde batean uztea oso jarrera murritzalea zela. Proiektu

horren ondoren askoz moralismo gutxiagoko jarrera hartu nuen Los Angeleseko, eta interes handiagoa izan nuen nire arkitekturaren eta hiriaren artean harreman produktiboa garatzeko”²¹.

Wrighten museo deslokalizatua bakarturik altxatzen da, monumentu gisa, ez baina soilik arkitektoarentzat, baizik eta baita hil ondoren museoari izena eman zion Solomon R. Guggenheimentzat berarentzat ere (lehenago Museum of Non-Objective Painting izena izan zuen)²². Monumentaltasunaren aurretik mugimendua lehenetsiz, Gehryren Guggenheim Bilbao Museoa, bestetik, metropoliarekiko lankidetzazko harremana ezartzen du. Arkitektoak berak esan moduan: “...Eta mugimendu sentsazioa duen eraikina egiteak erakarri egiten nau, hiriaren bilbe orokorrean egoki txertatzen delako”²³. Wrighten egitura monolitikoaren kanpoalde itxi eta junturarik gabearen kasuan ez bezala, Gehryren museoa junturaz josia dago, eta horrela keinuzko kalitate bat jartzen du agerian. Bere garaikideen arteak bezala, Gehryren sorkariak kokapen fisikoan bilatzen du bere nortasuna, eta bihurtzen eta tolesten da, sustraiak hobeto finkatzearen inguruan.

Kanpotasunaren eta barnatasunaren, solidoaren eta hutsaren, arkitekturaren eta artearen artean jorratzen duen solasari dario Gehryren diseinuaren aberastasuna. Egin diseinu ausartak Jeff Koons-en *Puppy* (1992-7) besarkatzen du, zuhaixka erako eskultura monumentala baita azken hau, lorez estalia eta museoaren ate nagusiaren pare-parean kokatua, biek elkarrekin *pas de deux* apain batean parte hartzearen. Iparragirre kalean zehar museora hurbiltzean, badirudi ezen haren forma mailakatuak amarrak askatu eta *Puppy* besarkatzeraino hedatzen direla. Bat-batean, museoa atze-oihal distiratsu bihurtzen da erne dagoen txakurarentzat, eta lehen eta bigarren planoaren arteko oszilazioa sortzen du, eraikinak behatzailearekin eta bere kokagunearekin duen harremana aberastuz horrela. Gehryk hiri-ingurunearekiko erakusten duen sentsibiltate berezi hori eraikin barnean ere ikusten da; horrela, miresgarriki bateratzen ditu kanpoko eta barneko espazioen ezaugarriak. Oso erakusketa-espazio desberdinak sorturik, duten itxuraketa dela-eta arte garaikideko lanak sortzeko eta aurkezteko benetako erronka diren geletatik astoko pinturarako bolumen lerrozuzen ohikoagoetara iristen baitira, barnealdea espazio eremu mutante eta izugarriki konplexu bihurtzea lortu du Gehryk, espazio horiek etengabe antzaldatzen ari baitira, eta bisitariari ikerketa zorrotza eskatzen baitiote duten konplexutasuna erabat bereganatu nahi badu. Eskema horretan, ataria orientazio puntua da, horretatik abiatu eta horretara itzultzen baitira bisitariak, nork bere narrazioak sortzen dituela eraikineko aretoetan zehar ibili ahala. Ustekabez ustekabe garamatzan espazio horren aurrekari kontzeptuala duela hogeit bat urte [Santa Monica bere etxean](#) egin zuen berritze lanean dago: “Etxean barrena ibili eta espazio bakoitza, txoko bakoitza ideia desberdin bat esploratzeko zer desberdin bat izatea nahi nuen”²⁴. Museoa barrenean dabilkion hezur-haragizko behatzailearen neurria egindako espazioa da, eta hiriaren erreplika izan nahi du, ikus- eta espazio-ikerkuntzarako lekutzat: “Hiri metaforiko handien tradizioan zerbait egiteko nire aukera zen. Horrexek bultzatu ninduen horrela egitera, arrapalak eta eskailerak erabiltzera, hiri metaforiko suerte batean, metropoli batean bezala”²⁵.

Wrighten Bosgarren Etorbideko eraikin bikainaren barnealdean ere metropoli modernoaren funtsezko sinboloa da nagusi. Gehryren museoko espazio episodikoak behatzaile ibiltari baten gorputzezko esperientzia daude oinarrituak –horrek, Serraren iritziz, “espazio ezezagunen eta antropomorfismo geruza baten arteko talka” eragiten du²⁶–; Wrighten barnealdea, berriz, espazio etengabea eta asaldagaitza da, Reyner Banham-en ustez ibilbide kontzeptua ezin bikainago erakusten duena bera²⁷. Gogoratu behar da ezen Wrighten diseinuaren aurrekari hurbilena 1924–5ean Gordon Strong

Automobile Objective and Planetarium-erako egin bere proiektu inoiz gauzatzeke izan zela, automobilek zirkulatu beharko zuten arrapala kiribil egundoko batek biltzen baitzuen hura. Horretan, automobila eta gidaria Charles Baudelaire-ren hemeretzigarren mendeko hiriko *flâneurraren* metafora garaikidea ziren, museoko arrapaletan zehar axolagabe paseoa doan behatzailearen erreplikak.

“Harat-honat” ibiltze hori saihesteko ahalegin betean²⁸, gorputza esperientziaren eremutik kentzen ari zen, egiaz, Wright. Honen museoak, museo gisa, kopia egiten ditu arte modernoaren printzipio estrukturalak, Rosalind Krauss-ek “ikusmena fetitxe bihurtze moderno” deitu duenaren historia nagusia²⁹. Wrighten “espirituaren tenpluaren” indar zentripetuak huts monokularra sortzen du, biribilguneari, hots, fisikoki okupatu ezin den museoko espazio zentral definitzaileari eta egundokoari buru ematen dion begian sinbolizatuz hori. Museoa zein puntutaraino dagoen ikusmenari lotua, eta museoa zein puntutaraino den bakar-bakarrik ikusmenaren bitartez esperimendatzekoa, horixe da Daniel Buren-ek 1971ko *Guggenheim International Exhibition* erakusketarako egin obra inguratzen duen kontua. *Barnealdea* (*Guggenheimen erdialdea*) obrak biribilgunea zatitzen zuen, argi-zulotik lurreraino ia-ia, eta beste artisten protesta sutsuak piztu zituen, beren obrak ikustea eragozten zuela iritzi baitzioten. Inguruarekiko harreman oldarkorra zuen instalazio probokatzaileraren sortzean –nahiz laburra izan, instalazioa kendu egin zuten eta erakusketatik–, Buren-ek esplizituki errefusatu zuen artea izate edo ente autonomoa delako nozio ohiz onartua, eta, horren ordez, arte-produkzio eta harreraren baldintza historikoekiko harreman dialektikoa azpimarratu zuen.

Zenbait aldarrikatu duenez Wrighten diseinuak objektu estetiko konprometitzen, behartzen, lotzen duela, ildo beretik objektuaren autoritate transzendentea ere behartu eta lotu beharko luke; are gehiago, esan genezake, orduan, diseinuak auzitan jartzen duela sortzean jatorrizko xede zituen pinturen izaera historikoa bera ere³⁰. Izan ere, museoak 1959an ateak ireki zituenean, pintura modernoak goia zuen joa espresionista abstraktuen obrarekin, eta arte garaikidea erabateko aldaketa ari zen izaten. Wrighten Guggenheim Museoak iragarri, paradigmatikoa aldaketa horrek Gehryren Guggenheimen iritsi zuen maila gorena, horretan arkitekturaren eta horren baitan daraman artearen esperientzia objektuaren, behatzailearen eta inguruaren arteko truke bihurtzen baita. XX. mendearen erdialdetik aurrera, artearen “eremu zabaldun” Gehryren espazioen tektonika ausartak aukera paregabea eskaintzen die artista garaikideei. Proiektu transzendental horiek museo-arkitekturaren tipologia bereziki aldakorraz eta elastikoaz hitz egiten dute, horrek azken hamarkadetan zehar izan duen bilakaeraz, baina oso planteamendu desberdinak ere adierazten dituzte, beren garaiko artearekiko sintonia akasgabearen egoteari lagatzeke ordea.

Alde batean utz dezagun mundu txiki, zaharkitu eta arrotz hau, eta begiak zabal-zabalik ditugula begira diezaiozun geure bizitzari, nola bilakatzen, aldatzen eta erotzen den gure ondoan... Ikuspegi guztietatik hel diezaiozun arazoari. Antola dezagun kanpo-ikuskitzuna. Ez baita zerotik “arkitektura polikromoa” sortzea besterik, egungo publizitatearen adierazpen guztiak atzemanda. Fernand Leger³¹

Gehryren *Guggenheim Bilbao Museoa* nerabe menderakaitza bada, berriagoa duen Seattleko *Experience Music Project* (EMP) lehengusu kanporakoa da. Bilboko museoak munduaren arreta erakarri zuen, ekonomiaren oinarri zituen industriekin batera behera egindako hiriaren gainera; bere aldetik EMPk, herri-musikaren historiara eta ospakizunetara eskainiak, maila berri eta ikusgarriak iritsi ditu zentzu

horretan, munduko mapan nabarmenarazteko inolako beharrik ez zegoen arren. Kasu honetan, 1962ko Erakusketa Unibertsaleko 105 aztarnaren artetik ateraz, Gehryren eraikinak zeharo bestelako erronka bati egin behar zion aurre. Seattle Center-eko eta Fun Forest-eko (Center-en sarreraren ondoan dagoen jolas-parkea) *inaute*-agertokian arreta erakartzeko lehian, EMPk erronka bikoitza zuen: beste eraikinen artean lekua aurkitzea eta, aldi berean, nabarmentzea.

Hamarkada bat lehenago, Gehryk industria aeroespazialari eskainitako erakusketa-espazio bat diseinatu zuen, arlo hori Los Angeleseko ekonomiaren funtsezko alderdia izana baitzen. California Science Center-eko Gehryren *Aerospace Hall* (1982–4) Exposition Park-en dago, hots, hirian era batean edo bestean ehun urte baino gehiagoz izan den eta 1932ko eta 1984ko Olinpiadak hartu zituen espazioan. Lehenago erakusketa aeroespazialak hartu zituen armategiaren aurrean agertoki gisa eraikia, Gehryren egiturak ezkutatu eta erakutsi egiten du, aldi berean, bere edukia. Fatxadari Lockheed F-104 ehiza-hegazkin bat nabarmentzen da eta, aireratzearen erdian izotzua bezala dagoela, publizitate-hesi gisako apeua ematen du. Horrela, *Aerospace Hall*-en kanpoaldeak argi erakusten du zer daukan barnean, alderantzi balute eta eraikina bera erakusketaren parte balitz bezala. Izan ere, eta arkitektoak berak esanaren arabera, baliabide ekonomikorik ezagatik “baliteke bizpahiru urtez eraikina bera izatea erakusketa”³².

Aerospace Hall-ek bezala, EMPk lau haizetara zabaltzen ditu bere sekreturik barnekoenak, bisitariak sarrera nagusia igaro baino askoz lehenago zabaltzen ditu ere. Kanpotik, haren formak amildu egiten dira, eta energiaz eta bizitasunez burrunba egiten dutela dirudi; hala, altzairu herdoilgaitzezko eta aluminio pintatuko xafra jario bat osatzen dute, ur-jauzi eran jaisten baitira eraikineko forma irten eta puztuen gainean. 1962ko Erakusketa Unibertsaleko monorail bat, eraikina zeharkatzean, gehitu egiten zaio multzoak askatzen duen energiari, eta badirudi ezen kanpoaldeko azala inarrosi egiten dela hura igarotzean. *Aerospace Hall*-en ehiza-hegazkin soil bat nahikoa izan zen fatxadari kolore ukitua emateko, grazia gutxikoa baitzen bestenaz ere; EMPn, aldiz, azalera osoa erabili da proiektuari bizia emateko. Fender Stratocaster gitarra txikitu batean inspiraturik, badirudi ezen haren formak erabat xurgatu eta digeritu dituztela, ezagutzeko moduko inolako arrastorik uzteke, non eta ez diren kobre-kolorea eta estalkiko beirazko eskultura-elementua, gitarra bateko giderraren hariak eta trasteak iradokitzen baititu horrek, aldameneko jolas-parkeko errusiar mendiaren aipua egitearekin batera. Oraingoan, eraikineko elementu desberdin koloreztatuak taupaka ari direla dirudi, eta banaka mugitzen ari direla barnealdean entzuten den musikaren erritmoari jarraikiz.

Argigarria behintzat bada proiektu biak erakusketa-gune edo feria-barruti batean egotea, horrela ez baitira nagusiki egitura gisa existitzen, baizik eta hedabide gisa. Umberto Eco-k dioen moduan: “Erakusketa batean ez ditugu objektuak ikusten, erakusketa bera baizik. Erakusketa baten azpian den ideologia zera da, bilgarria produktua bera baino garrantzitsuagoa dela”³³. EMPren berreskuratu egin da masa-kontsumorako rock’n’roll-aren indar subertsiboa, neutralizatu egin da museo batean betiereko izan dadin, eta berez erakusketako elementu ikusgarriena bilakatu den eraikin batean paketatuta da. Baina Gehryren diseinuko joritasunean benetan nabarmentzen dena ez da soilik egitura eraiki batek hain modu berehalakoan adierazi ahal izatea eduki zeharo abstraktua eta pertsonala, baizik eta bat-bateko komunikazioa zutabe nagusietako duen garai batean arkitekturak, bitarteko motel eta estatiko samarra izan arren, bere arma guztiak baliatu ahal izatea efektu hori lortzearen.

Xelebrea eta arranditsua, kanpoalde kaleidoskopikoa da “kanpoaldearen eskultura-adierazpen benetan sendo” bat sortzeko arkitektoak sentitzen duen ezinegon betierekoaren benetako seinalea³⁴, hogeita hamar urte lehenago *Davis estudio-etxebizitzan* erretako interesaren adierazgarria. Gehryk berak esan moduan: “Ron Davis-entzat eraiki nuen etxeak ideia hori jasotzen zuen. Ahal izan nuen oskolik ederrena eraiki nuen... Gero jabea sartu eta bere gauzak jartzen ditu oskol-barruan”³⁵. Eta horrela da, zeren eta barnealdean EMPko bulkada exhibizionistak otzandu egiten baitira, espazio funtsean biluzia erakusten dutela, biltegi gisako bat zehazki, bistako altzairuzko egiturarekin, rock’n’roll-aren historiako mugarrei buruzko erakusketak hartzeko prest. Baina, hemen ere, Gehryk diseinatutako barnealdeko zatiak – eraikina bitan zatitzen duen eta leihatila, jatetxea, museoko denda eta bisitarientzako bestelako espazioak hartzen dituen zabalgunek publiko baten mugen barnean bilduak – gorputzez atzematen dira, espazioa pizten duten kolore distiratsuzko metalezko azal leunduak *Davis estudio-etxebizitzaren* forma zeharria bezain durduzagarriak baitira.

Bere ibilbidearen hasieratik Gehry konbentzitua zegoen bere arkitekturaren eta hiriaren arteko produkzio-harreman koordinatua garatzea egokia zela. Horregatik, EMP proiektua onartu zuenerako, denbora asko zen Gehryk jorratzen zuen diseinatzeko modua hasia zela gaur egungo bizimoduaren kakofonia islatzen. Bere sorkariak hartu beharko dituzten inguruen energia bilatzen du, eta egiten dituen diseinuek energia hura itzultzen dute, asimilatu gabe baina, inguru eraikiarekiko eta bertako biztanleekiko harreman ezin askatuzkoa jorratuta. Gauzak horrela ez da harritzekoa gurea bezalako gizarte batean EMP, horren kontzientzia izan ez arren, Legerren aholkuari jarraikiz ikuskizuna bera baino ikuskizunago izatea –“...’arkitektura polikromo’... batez, egungo publizitatearen adierazpen guztiak atzematen dituela”–, zeren eta gizarte honetan informazioaren teknologiaren lehertzeak eta “eduki” behar aldiberekoak komertzializazioaren eta masa-kontsumoaren mendean jarri baititu, oso-osorik, eguneroko bizimoduko zenbait alderdi. Lehenago kontsumoaren eta ikuskizunaren kulturaren mendeko izatea pentsaezina zena, merkatu-gai bihurtu da orain, eta “voyeuristikoki” esperimenta daiteke Internet eta, esaterako, *Gran Hermano* eta *Supervivientes* bezalako *reality show*-en bitartez.

Oso esparru gutxi lortu dute paisaia ikuskizun bihurtze garaikide eta zorabiozko horri uko egitea, are gutxiago arkitekturak zein arkitekturaren irudikapen baldintzatuek. Horixe izango zuten gogoan, nonbait, Bilboko proiektua pentsatu eta Gehyregana jo zutenek, hark hiri oso bati nortasuna emango zion sinbolo baten eraikuntzan bere talentu guztia isur zezan: “Nazioarte-mailan presentzia izango zuen eraikina egiteko eskatu zidaten. Bilbo ez dago mundu osoko bidaien mapan, eta horregatik asko nabarmendu behar zuen”³⁶. 1967an Guy Debord-ek ikuskizunaren gizartea kritikatu zuenean, ulertu zuen turismoa eta geografiako distantziak desagertzea merkantzia-zirkulazioaren azpiproduktuak eta, horrenbestez, ikuskizunaren sintomak zirela. Bilborekin, Gehryk ez zuen soilik espazio bat sortu –hogeitau urte lehenago *Loyola Law School*-eko campusarekin egin zuen moduan, zeharo izaera berritzailea eman baitzion bizitegi-auzo baten aldamenean, hiri-erdian, kokatutako industria-eremu bateko espazio monobloke bati–, baizik eta destino bat, nazio-mugarik ezagutzen ez duela dirudien kultura batekiko sintonian. Mundu osoko pertsonak orain arte ikusi gabeko mailan erakarri dituzten erakusketa eta ikuskizunetarako espazioak sortu ditunez, Gehyren erakusketa-espazioen inpaktuak gogora dakartzkigu George Bataille-k museoaren identitateari buruz aritzean esan hitzak. Batailleren idazkiak 1930ekoak diren eta museo modernoaren sorburuez hitz egiten diguten arren, egiten dituen iruzkinak erabat baliozkoak dira kultura garaikidearentzat ere. Bataillek esan zuen museoetako bisitariak berak zirela benetako ikuskizun bihurtzen ari zirenak: “Museoa ispilu egundokoa da, eta horretan gizakiak, azkenean, bere burua

ikusten du, posible diren angelu guztietatik, eta literalki miresgarri aurkitzen du bere burua, eta arte-aldizkari guztietan adierazitako estasiak blai dezan uzten du”³⁷.

[Itzultzailea: Luis M^a Larrañaga]

Oharrak

1. Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”, in *Illuminations*, Hannah Arendt, ed. (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1968), 239. or. [\[itzuli\]](#)
2. Paul Goldberger, “The Guggenheim Effect”, *Guggenheim Magazine* 13 (1999ko udazkena), 47. or. [\[itzuli\]](#)
3. Gehry, aipatua in Coosje van Bruggen, “Leaps into the Unknown” in *The Architecture of Frank Gehry*, erak. kat. (Minneapolis: Walker Art Center, 1986), 124. or. [\[itzuli\]](#)
4. Gehry, aipatua in Barbaralee Diamonstein, “Frank O. Gehry” (elkarrizketa), in Diamonstein, ed., *American Architecture Now* (New York: Rizzoli, 1980), 46. or. [\[itzuli\]](#)
5. Gehry, aipatua in *The Architecture of Frank Gehry*, 111. or. [\[itzuli\]](#)
6. Robert Morris, “Notes on Sculpture, Part II”, *Artforum* 4, 2. zk. (1966ko urria), 21. or. [\[itzuli\]](#)
7. Gehry, aipatua in *The Architecture of Frank Gehry*, 118. or. [\[itzuli\]](#)
8. “Conversation between Frank O. Gehry and Kurt W. Forster with Cristina Bechtler”, in ed. Cristina Bechtler, *Frank O. Gehry/Kurt W. Forster, “Art and Architecture in Discussion”* (Ostfildern-Ruit: Cantz, 1999), 25. or. Pentsamendu horiek berriro planteatuko ditu bere etxeari buruz hitz egitean, nahiz hemen esplizituagoa den arkitekturaren mugak gaindituko dituen zerbait egiteko gogoia: “...hiri baten antz handiegia hartzen ari zelako aldatu nuen, ez bainuen inondik ere nahi eraikinak eraikin itxura izaterik. Objektu desberdin gisako identitatea eman nahi izan nien”. Gehry, aipatua in Martin Filler, “Eccentric Space: Frank Gehry”, *Art in America* 68, 6. zk. (1980ko ekaina), 114. or. [\[itzuli\]](#)
9. Michael Fried, “Art and Objecthood”, *Artforum* 5, 10. zk. (1967ko ekaina), 12.–23. or. [\[itzuli\]](#)
10. Gehry, aipatua in van Bruggen, “Leaps into the Unknown”, 140. or. [\[itzuli\]](#)
11. Joseph Giovannini, “Edges, Easy and Experimental”, in *The Architecture of Frank Gehry*, 80. or. [\[itzuli\]](#)
12. Gehry, aipatua in Carol Burns, “The Gehry Phenomenon”, in Carol Burns eta K. Michael Hays, ed., *Thinking the Present: Recent American Architecture* (New York: Princeton Architectural Press, 1990), 76. or. [\[itzuli\]](#)
13. Gehry, aipatua in Mildred Friedman, “Fast Food,” in *The Architecture of Frank Gehry*, 87. or. [\[itzuli\]](#)
14. Santiago Calatrava, aipatua in “The Architecture World Pays Tribute to Frank Lloyd Wright’s Guggenheim”, *Guggenheim Magazine* 5 (1994ko udaberri-uda), 5. or. [\[itzuli\]](#)
15. Kurt W. Forster, “Architectural Choreography”, in Francesco Dal Co eta Kurt W. Forster, *Frank O. Gehry: The Complete Works* (New York: Monacelli Press, 1998), 30. or. [\[itzuli\]](#)
16. Richard Serra, aipatua in Bechtler, *Frank O. Gehry/Kurt W. Forster*, 60. or. [\[itzuli\]](#)

17. Hilla Rebay baronesak Frank Lloyd Wrighti bidalitako gutuna, 1943ko ekainak 1, in Bruce Brooks Pfeiffer, ed., *Frank Lloyd Wright: The Guggenheim Correspondence* (Fresno, Kalifornia: Press at California State University, 1986), 4. or. [\[itzuli\]](#)
18. Gehry, aipatua in Scott Gutterman, "Post-Industrial Heaven: Frank Gehry Designs the Guggenheim Museum Bilbao", Guggenheim Museum-en liburuxka, 1997, orri-zenbakirik gabe. [\[itzuli\]](#)
19. Wrightek Rebayri bidalitako gutuna, 1943ko abenduak 18, in Pfeiffer, *Frank Lloyd Wright: The Guggenheim Correspondence*, 22. or. Azkenean orube bat aukeratu zuten hurrengo urteko maiatzaren 13an. Ordurako, fatxada osoa ez zeukan Bosgarren Etorbidean zehar, 88. eta 89. kaleen artean. [\[itzuli\]](#)
20. Emilio Ambasz, aipatua in "The Architecture World Pays Tribute to Frank Lloyd Wright's Guggenheim", *Guggenheim Magazine* 5 (1994ko udaberri-uda), 6. or. [\[itzuli\]](#)
21. Gehry, aipatua in Alejandro Zaero, "Conversations with Frank O. Gehry", *El Croquis* 74/75 (1995), 10.-11. or. Frank Gehryren proiektuei eskainitako zenbaki berezia, 1991-5. [\[itzuli\]](#)
22. Lotura bat ezar daiteke Wrighten monumentuaren izaera arrotzaren eta Rosalind Krauss-ek eskultura modernoaren historiaren inguruan egin iruzkinen artean. Eskulturaren logika ezin da bereizi Kraussek "monumentuaren logika" deitzen duenetik, logika mota horrek hiruko bat osatzen baitu ospakizunarekin, irudikapenarekin eta sinbolizazioarekin; eta logika mota horretan objektua plano sinboliko baten adierazle edo kronika da. Kraussek dioenez, XX. mendeko eskulturan laga egin zioten logika hori aplikatzeari, eta Constantin Brancusi-ren obran logika hori itzuli izana nabarmentzen du. Zeharo abstraktua eta autoerreferentziazkoa eraikuntza-prozesuari eta erakusteko moduari dagokienez, agerian jartzen du "kokagunearen erabateko galera", "esangura eta funtzioa funtsean nomadak direla" erakustearekin batera. Ikusi Rosalind Krauss, "Echelle/monumentalité, Modernisme/postmodernisme: La ruse de Brancusi" in *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*, erak. kat. (Paris: Editions du Centre Pompidou, 1986), 246. or., eta "Sculpture in the Expanded Field", in Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge, Massachussets: MIT Press, 1984), 279. or. [\[itzuli\]](#)
23. Coosje van Bruggen, *Frank O. Gehry. El Museo Guggenheim Bilbao* (New York eta Bilbo, 1997), 66. or. [\[itzuli\]](#)
24. Gehry, aipatua in Kay Mills, "Prefab Aesthetics", *Los Angeles Times*, 1981eko urtarrilak 18, V. zatia, 3. or. [\[itzuli\]](#)
25. Gehry, aipatua in Mildred Friedman, ed. *Gehry Talks: Architecture + Process* (New York: Rizzoli, 1999), 178. or. [\[itzuli\]](#)
26. Gehry, aipatua in Bechtler, *Frank O. Gehry/Kurt W. Forster*, 23. or. [\[itzuli\]](#)
27. Reyner Banham, *Age of the Masters: A Personal View of Modern Architecture* (Londres: Architectural Press, 1975), 51. or. [\[itzuli\]](#)
28. Frank Lloyd Wright, in Pfeiffer, ed. *Frank Lloyd Wright: The Guggenheim Correspondence*, 111. or. [\[itzuli\]](#)
29. Rosalind Krauss, "Antivision", *October* 36 (1986ko udaberria), 147. or. Ikusi halaber Norman Bryson, *Vision and Painting: The Logic of the Gaze* (New Haven: Yale University Press, 1983); Hal Foster, ed., *Vision and Visuality* (Seattle: Bay Press, 1988); eta Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious* (Cambridge, Massachussets: The MIT Press, 1993). [\[itzuli\]](#)
30. Benjamin Buchloh, "Formalism and Historicity: Changing Concepts in American and European Art Since 1945", in *Europe in the Seventies: Aspects of Recent Art*, erak. kat. (Chicago: Art Institute of Chicago, 1977), 102. or. [\[itzuli\]](#)
31. Fernand Leger, *Functions of Painting* (New York: Viking, 1973), 46. or. [\[itzuli\]](#)

32. Gehry, aipatua in Peter Arnell, “‘No, I’m an Architect’: Frank Gehry and Peter Arnell: A Conversation”, in Arnell eta Ted Bickford, ed., *Fran Gehry: Buildings and Projects* (New York: Rizzoli, 1985), XVI. or. [\[itzuli\]](#)
33. Umberto Eco, “How an Exposition Exposes Itself”, in Neil Leach, ed., *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory* (Londres: Routledge, 1997), 204. or. [\[itzuli\]](#)
34. Gehry, aipatua in van Bruggen, “Leaps into the Unknown”, 128. or. [\[itzuli\]](#)
35. Gehry, aipatua in Diamonstein, *American Architecture Now*, 37., 40. or. [\[itzuli\]](#)
36. Gehry, aipatua in Scott Gutterman, “Frankly Speaking”, *Guggenheim Magazine* 11 (1997ko udazkena), 26. or. [\[itzuli\]](#)
37. “Le musée est le miroir colossal dans lequel l’homme se contemple enfin sous toutes les faces, se trouve littéralement admirable et s’abandonne à l’extase exprimée dans toutes les revues de l’art”, Georges Bataille, *Oeuvres complètes* (Paris: Gallimard, 1970), 1. alea, 240. or. [\[itzuli\]](#)