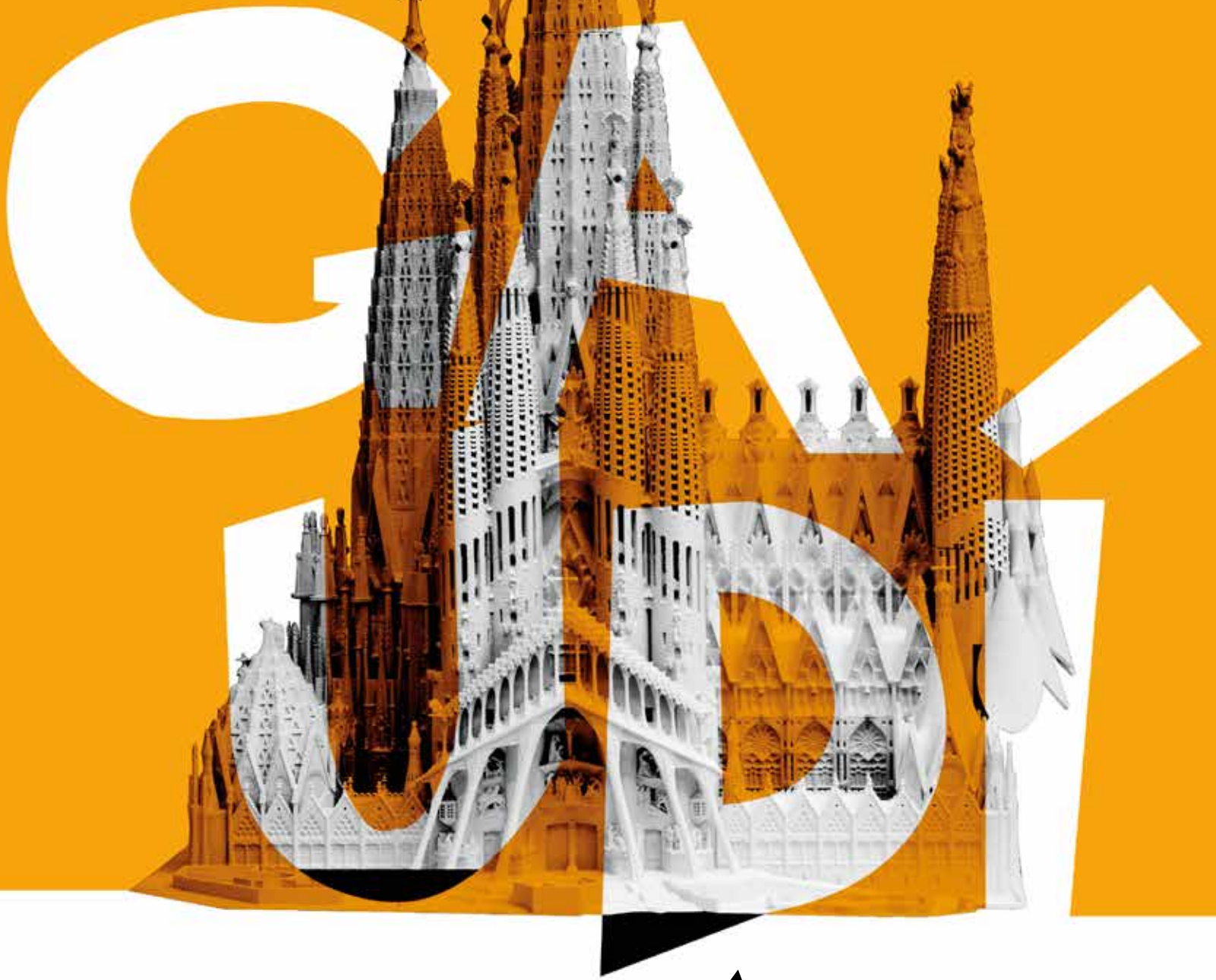


ANTONI



GAUDÍ

GA
UDI



GA
ANTONI
UDÍ

ANTONI GAUDÍ

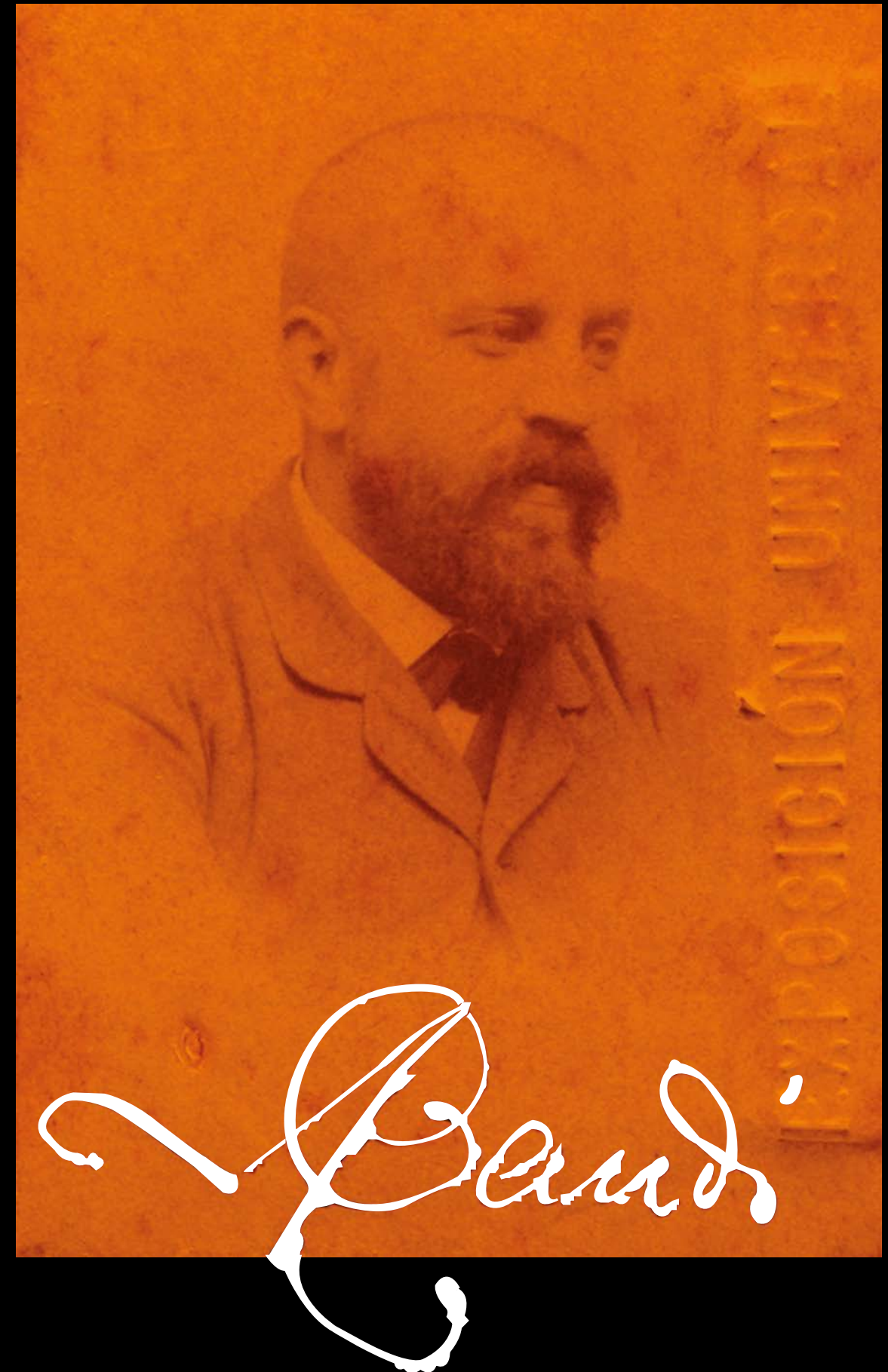


Centrum Kultury ZAMEK w Poznaniu
ZAMEK Culture Centre in Poznań

marzec–lipiec 2022 / March–July 2022

→
**Fotografia Antoniego Gaudiego z legitymacji
na Wystawę Światową w Barcelonie, 1888**
*Photograph of Antoni Gaudí from the card issued
at the Universal Exposition in Barcelona, 1888*

©Institut Municipal Reus Cultura



GAUDÍ W POZNANIU

GAUDÍ IN POZNAŃ

—

Francisco Javier Sanabria Valderrama

Ambasador Hiszpanii w Polsce
Ambassador of Spain in Poland

„Nadaliśmy tytuł wariatowi albo geniuszowi, czas pokaże”. Takie zdanie wygłosił dyrektor Escola d’Arquitectura w Barcelonie, Elies Rogent, wręczając dyplom architekta dwudziestopięcioletniemu młodzieńcowi, Antoniemu Gaudiemu i Cornet.

Ta niepewność, ledwie skrywająca szczerą nadzieję, dała tytuł wystawie „Antoni Gaudí”, której katalog zwiedzający trzyma w ręku. Wystawa pokazywana jest w Centrum Kultury ZAMEK w Poznaniu, stolicy Wielkopolski – regionu będącego jednym z kół zamachowych gospodarki i kultury kraju zamieszkałego przez 38 milionów ludzi, z których wielu spragnionych jest kultury i sztuki hiszpańskiej. Ambasada Hiszpanii w Polsce składa podziękowania Centrum Kultury ZAMEK za zaproszenie do objęcia patronatem tej wystawy i czuje się zaszczycona, że może go dzielić z Urzędem Miasta Poznania.

Gaudí, „szalenciec” w najszlachetniejszym znaczeniu tego słowa (zgoła nie takim, jakiego użył Erazm w swym „Stultitiae Laus”), jest wizjonerem, artystą totalnym, natchnionym i wykraczającym poza kanon, osobnym i wielowymiarowym. Jego płodna wyobraźnia pozwalała mu poruszać się płynnie pomiędzy tak różnymi stylami jak gotyk, *mudejar*, renesans czy barok; odtwarzać naturę, kreślić arabeski i motywy orientalne; kształtować kamień, drewno, szkło i żelazo wedle konceptów, które wydają się pojawiać niczym oniryczne olśnienia. Wszystko nosi jego unikalne piętno. Ze względu na zbieżność czasową i pewną wygodę Gaudiemu zwykło się przyklejać łatkę modernisty, lecz jest to niesprawiedliwe uproszczenie. Choć Gaudí nie odcinał się od ducha swych czasów, naznaczonych mnogością różnych „izmów”, wzniósł się ponad klasyfikacje i był wierny jedynie samemu sobie, „stylowi Gaudiego”. Ten tak własny i wyjątkowy znak, niepowtarzalny jak u Picassa, Chagalla, Mahlera, Giacomettiego, Chaplina, Franka Lloyda Wrighta czy Waltera Gropiusa, jest emanacją jego własnego ducha. Ducha geniuszu.

Co bowiem określa geniusza? Krytyk Harold Bloom, chcąc trafnie uchwycić, komu należy się „przepustka” na literacki Olimp twórczy, przywołuje autorytet Ralpha Waldo Emersona, dla którego geniusz to ktoś, kto ma Boga w sobie („God within”). Oryginalność to jedynie składnik geniuszu. Według Emersona i Blooma genialny twórca musi iść dalej, przywoływać to, co transcendentne i nadzwyczajne.

Być może tym, co najdokładniej definiuje geniusz Gaudiego jest właśnie ów „wewnętrzny Bóg”. Pragnienie transcendencji jest fundamentalną cechą

“We have conferred the title to a madman or a genius, time will tell”. This was a statement made by the head of Escola d’Arquitectura in Barcelona, Elies Rogent, while he was presenting the diploma of architect to a 25-year-old young man, Antoni Gaudí i Cornet.

This uncertainty, barely concealing a real hope, gave the title to the exhibition “Antoni Gaudí” whose catalogue is handed over to the visitor. The exhibition is displayed at ZAMEK Culture Centre in Poznań, the capital of Wielkopolska, a region being one of the driving forces of the economy and culture of the country inhabited by 38 million people, many of whom long for Spanish culture and art. The Embassy of Spain in Poland would like to thank ZAMEK Culture Centre for the invitation to take patronage over this exhibition and feels honoured to share it with the Poznań City Hall.

Gaudí, “madman” in the noblest sense of this word (quite different than the one used by Erasmus in his “Stultitiae Laus”) is a visionary, total artist, inspired and beyond the canon, individual and multi-faced. His prolific imagination allowed him to move smoothly between different styles, such as Gothic, *Mudéjar*, Renaissance or Baroque, to portray nature, draw arabesques and oriental motifs, shape stone, wood, glass, and iron according to concepts that seem to appear like an oneiric insight. Everything bears his unique mark. Because of the time coincidence and a certain convenience, Gaudí is usually classified as modernist, but it is an unfair simplification. Although Gaudí did not distance himself from the spirit of his times marked with a set of various “isms”, he put aside the classification and was faithful only to himself, “Gaudí’s style”. This mark, so personal and unique as in Picasso, Chagall, Mahler, Giacometti, Chaplin, Frank Lloyd Wright or Walter Gropius, is an emanation of his own spirit. The spirit of genius.

What defines a genius? The critic Harold Bloom, in an attempt to determine who deserves “a pass” to the literary Olympus of creativity, refers to the authority of Ralph Waldo Emerson, for whom genius was the “God within”. Originality is just a component of genius. According to Emerson and Bloom, the genius artist must go further, evoke what is transcendent and extraordinary.

Maybe, what defines Gaudí’s genius most accurately is this “inner God”. The desire for transcendentalism is a fundamental characteristic of this man, whose increasing religiosity in his mature age had an impact on his particular image, apparel, and gestures: always dressed in “simple and modest clothes”, a bit like

tego człowieka, którego rosnąca religijność wpłynęła na ukształtowanie w dojrzałym wieku szczególnego wizerunku, aparycji i gestów: zawsze ubrany był w „prosty i skromy strój” przypominający trochę styl Antonia Machado, a trochę mnisi habit, tak odmienny od stylu *glamour*, który był mu bliski w młodości.

Gaudí chodził po tym świecie, ale nie żył w tym świecie; wspinał się po swojej własnej Jakubowej drabinie, którą przypominają szpiczaste wieże jego arcydzieła, niedokończonej świątyni pokutnej Sagrada Família, będącej metaforą życia, wyświęconej przez Benedykta XVI w listopadzie 2010 roku. Sagrada Família, Dom Batlló, Dom Calvet, Park i Pałac Güell (Güell, obok markiza Comillas, był wielkim mecenasem artysty), Dom Milá znany jako La Pedrera. Trudno wyobrazić sobie Barcelonę bez Gaudiego. Niewiele miast zawdzięcza tak wiele geniuszowi jednego człowieka.

Sto lat po śmierci Gaudí stał się klasykiem, bo „reprezentuje inną klasę” – tak właśnie określa pojęcie klasyka poeta José María Micó w prologu do swojego tłumaczenia „Boskiej Komedii” Dantego. Przywołuję jednego z największych klasyków dlatego, że jeśli dobrze się mu przyjrzeć, dzieło Gaudiego *sensu lato* pełne jest dantejskich odniesień.

W wieku 74 lat Gaudí został potrącony przez tramwaj, gdy szedł do kościoła Św. Filipa Neri pogrążony w wewnętrznej rozmowie, dialogu z Bogiem, głuchy na doczesny hałas. Nie zauważył tramwaju. Nie usłyszał go. I wówczas znalazł się w „niebie, gdzie się rozpromienia blask”¹, który wystawiał florentczyk w prologu do „Raju” (Pieśń I, wers 4 i 5) i dopełnił tym samym wizji „chwały Tego, który świat porusza”² (Pieśń I, wers 1), którą dostrzegał i którą się z nami dzielił podczas swej pielgrzymki po tym świecie.

Antonio Machado's style, and a bit like monk's habit, so different from the *glamour* style of his youth.

Gaudí walked this earth, but he didn't live in this world; he climbed his Jacob-like ladder, which is resembled in pointed towers of his masterpiece, the Sagrada Família, an unfinished penitential temple, being a metaphor for life, consecrated by pope Benedict XVI in November 2010. The Sagrada Família, Casa Batlló, Casa Calvet, Park Güell and Palace Güell (Güell, along with the Marquis of Comillas, was a great patron of the artist), Casa Milá known as La Pedrera. It is hard to imagine Barcelona without Gaudí. Not many cities owe that much to the genius of one man.

One hundred years after his death, Gaudí has become a classic, because he “represents a different class” — this is how a poet José María Micó defines the term “classic” in the prologue to his translation of Dante's “The Divine Comedy”. The reason I refer to one of the greatest classics is that, if you look closely, Gaudí's work *sensu lato* is full of Dantean references.

At the age of 74, Gaudí was hit by a tram as he was walking to the Church of Sant Felip Neri, immersed in an inner conversation, a dialogue with God, deaf to temporal noise. He didn't notice the tram. He didn't hear it. And then he found himself in “the Heaven which most receives His Light”¹, glorified by Florentine in the prologue to “Paradiso” (Canticle 1, canto 4 and 5) and thus, completed a vision of “the Glory of Him who moveth everything”² (Canticle 1, canto 1), which he perceived and shared with us during his pilgrimage in this world.

¹ Dante Alighieri, „Boska Komedia, Pieśń I”, tłum. Julian Korsak, wolnelektury.pl/media/book/pdf/boska-komedia.pdf

² Tamże.

¹ Dante Alighieri, “The Divine Comedy, Canticle I”, translated by Julian Korsak, wolnelektury.pl/media/book/pdf/boska-komedia.pdf

² Ibid.

GAUDÍ, CZYLI JAK DEMOKRATYZOWAĆ PIĘKNO

GAUDÍ, HOW TO DEMOCRATISE BEAUTY

—

Jacek Jaśkowiak

Prezydent Miasta Poznania
President of the City of Poznań

Antoni **GAUDÍ** — Centrum Kultury ZAMEK w Poznaniu — 2022

Życie to czas, w którym mamy szansę odcisnąć piętno swego istnienia, a jego upływ weryfikuje bezlitośnie rezultaty marzeń, starań i decyzji. Nawet najsłynniejsi ludzie w historii świata często funkcjonują w zbiorowej wyobraźni jedynie pod postacią haseł i symboli, uczczeni głównie tam, gdzie ich praca znalazła materialny wymiar.

Mierząc dokonania rąk i umysłu miarą spuścizny pozostawionej późnym wnukom, stajemy dziś przed postacią Antoniego Gaudiego. Cofamy się do drugiej połowy XIX wieku, poznając młodego architekta zafascynowanego rzemiosłem, wrażliwego na warunki pracy i życia jego ciężko pracujących przedstawicieli. Z biegiem lat staje się on artystą formy przestrzennej zmagającym się z koniecznością pogodzenia użyteczności swych projektów z chęcią nadania im niepowtarzalnego rysu.

Majątni barcelończycy, którzy powierzają mu kolejne zlecenia, nie mogą wtedy przypuszczać, że nie utoną w mroku dziejów właśnie za sprawą genialnego architekta. Budynki i inne realizacje Gaudiego, ochrzczone nazwiskami fundatorów, stały się symbolem metropolii, do której pielgrzymują kolejne pokolenia młodych ludzi zafascynowanych miastem zrodzonym z przenikania się kultur, imponującym witalnością i rozmachem, ale i swoistą kameralnością. Od dwóch dekad wyprawa do Barcelony jest swoistym rytuałem także młodych Polaków, którzy widzą w słonecznej metropolii symbol marzenia o idealnym miejscu do życia.

W świecie, który sztukę często traktuje tylko jak lokatę kapitału bądź ornament okazjonalnie wyciągany na światło dzienne przez muzealników i kolekcjonerów, Antoni Gaudí zostawił nam sztukę wpisaną w ulice miasta, demokratyzując piękno na niespotykaną skalę.

Serdecznie zapraszam do Centrum Kultury ZAMEK w Poznaniu na pierwszą tak rozległą prezentację twórczości Antoniego Gaudiego w Polsce.

Life is a time when we have a chance to profound our existence, and its passage mercilessly verifies the results of dreams, efforts, and decisions. Even the most famous people in world history often appear in collective imagination only in the form of words and symbols, honoured mainly where their work has a material dimension.

Measuring the achievements of hands and mind by the size of the heritage left for late grandchildren, we are introducing today the figure of Antoni Gaudí. We go back to the second half of the 19th century, meeting a young architect fascinated by handicrafts, sensitive to the work and life conditions of its hard-working representatives. Over the years, he has become an artist of spatial forms, struggling with the need to reconcile the usefulness of his projects with his desire to give them a unique character.

The wealthy people of Barcelona, who give him the next commissions, could not think that they would not drown in the darkness of history thanks to the amazing architect. Gaudí's buildings and other works, named after their founders, has become a symbol of the metropolis, to where next generations of young people make pilgrimages, fascinated with the city of blending cultures, impressive vitality and style, but also a kind of intimacy. For two decades, the trip to Barcelona has become a kind of ritual for young Polish people, who see the sunny metropolis as a symbol of the dream about the perfect place to live.

In a world where art is usually treated only as a capital investment or an ornament occasionally drawn out by museums and collectors, Antoni Gaudí left us an art inscribed into the city streets, democratising beauty on an unprecedented scale.

I kindly invite you to ZAMEK Culture Centre in Poznań for the first such extensive presentation of Antoni Gaudí's works in Poland.

SZTUKA W ZGODZIE Z NATURĄ

ART IN HARMONY WITH NATURE

—
Anna Hryniewiecka

Dyrektorka Centrum Kultury ZAMEK w Poznaniu
Director of ZAMEK Culture Centre in Poznań

Antoni **GAUDÍ** — Centrum Kultury ZAMEK w Poznaniu — 2022

„Wielka księga, zawsze otwarta, z której powinniśmy podjąć wysiłek i czytać, to Natura”.

Antoni Gaudí

Związek Gaudiego z naturą był niemal duchowy. Od najmłodszych lat spędzał wiele godzin, kontemplując i przechowując w pamięci tajemnice przyrody, którą przez całe swoje życie uważał za najlepszą nauczycielkę, niemalże przyjaciółkę. „To drzewo przy pracowni jest moim nauczycielem” – mówił. Z upływem czasu, podczas swojej pracy starał się odtworzyć doskonałość, którą widział w naturze, próbował odnaleźć i odnajdywał jej istotę, modele struktur, dekoracji, podążał za jej wzorami i śledził procesy w niej zachodzące. Antoni Gaudí bezwarunkowo szanował przyrodę.

Swoją najpiękniejszą architekturę tworzył, wykorzystując ponownie w jej dekoracjach stare kawałki szkła i ceramiki, do jej budowy używał cegieł i płytek – „najtaniejszych w tamtych czasach materiałów” oraz lokalnego kamienia. Często wykorzystywał odpady i gruz, starał się optymalizować projekty konstrukcyjne swoich budynków, niezwykle świadomie planował też przestrzenie zielone.

Dziś, w dobie narastającego kryzysu klimatycznego, moglibyśmy nazwać go nie tylko genialnym architektem i wizjonerem, ale także ekologiem architektury odpowiedzialnie stosującym w swoich dziełach zasady recyklingu, architektonicznej biomimikry, a na co dzień praktykującego dietę wegetariańską i samoograniczanie. Jego projektowanie było organiczne i naturalne. Zrównoważone.

„W całym ogrodzie są drzewa, które unoszą i podtrzymują z gracją wszystkie swoje elementy [...]. To istniejący od tysiącleci wzór [...]. A my, ludzie, budujemy wszystko na odwrót”.

Antoni Gaudí

Dlatego przystańmy na moment. Nie budujmy „na odwrót”. Przed nami stoi bowiem wielkie, może największe wyzwanie XXI wieku – próba zatrzymania lub choćby zmniejszenia skutków katastrofy klimatycznej. Wszyscy możemy, wręcz musimy, mieć w tym swój udział. To wymaga naszego świadomego działania, współodpowiedzialności za środowisko, które musi służyć nie tylko nam, ale także przyszłym pokoleniom. Mam nadzieję, że wystawa prezentująca dzieło Antoniego Gaudiego pozwoli nam na moment tak potrzebnej refleksji nad tym, że natura była pierwsza i powinniśmy się od niej uczyć.

“The great book, always open and which we should make an effort to read, is that of Nature”.

Antoni Gaudí

Gaudí had nearly spiritual relationship with nature. From an early age, he used to spend many hours contemplating and collecting the mysteries of nature in his mind. Throughout his life, Gaudí considered nature his best teacher and even a friend. He used to say: “The tree outside my window is a great teacher”. Over time, he tried to recreate the perfection he observed in nature in his work. He tried to and managed to find its essence, its model structures, decorations; he also followed the patterns and processes of nature. Antoni Gaudí had an unconditional respect for nature.

He created his most beautiful architecture works by reusing old pieces of glass and pottery for decorations, and using bricks and tiles, “the cheapest materials at the time”, and local stone as building materials. He often used waste and debris and tried to optimise the structural design of his buildings. He was extremely conscious about planning green spaces.

Today, in the era of the growing climate crisis, Gaudí could be called not only a brilliant architect and visionary, but also an architectural ecologist who responsibly made use of recycling and architectural bionics in his works, and who was a regular self-limiting vegetarian. Gaudí’s design was organic and natural. Sustainable.

“In the garden, there are trees that gracefully lift and support all their elements [...]. It is a pattern that has existed for thousands of years [...]. But we, humans, build everything the other way round”.

Antoni Gaudí

Therefore, let us stop for a moment. Let’s not build things “the other way round”. We are facing perhaps the greatest challenge of the 21st century, which is trying to stop or at least reduce the effects of the climate catastrophe. We all not only can but actually have to contribute to it. This requires our conscious actions, co-responsibility for the environment, which must serve not only us but also future generations. I hope that the exhibition of works by Antoni Gaudí will provoke much needed reflection on the fact that nature was here before us and that we should learn from it.

Pragnę, aby Jego Ekscelencja Ambasador Hiszpanii w Polsce, Pan Francisco Javier Sanabria Valderrama oraz Pan Prezydent Miasta Poznania Jacek Jaśkowiak przyjęli serdeczne podziękowania za objęcie wystawy patronatem honorowym.

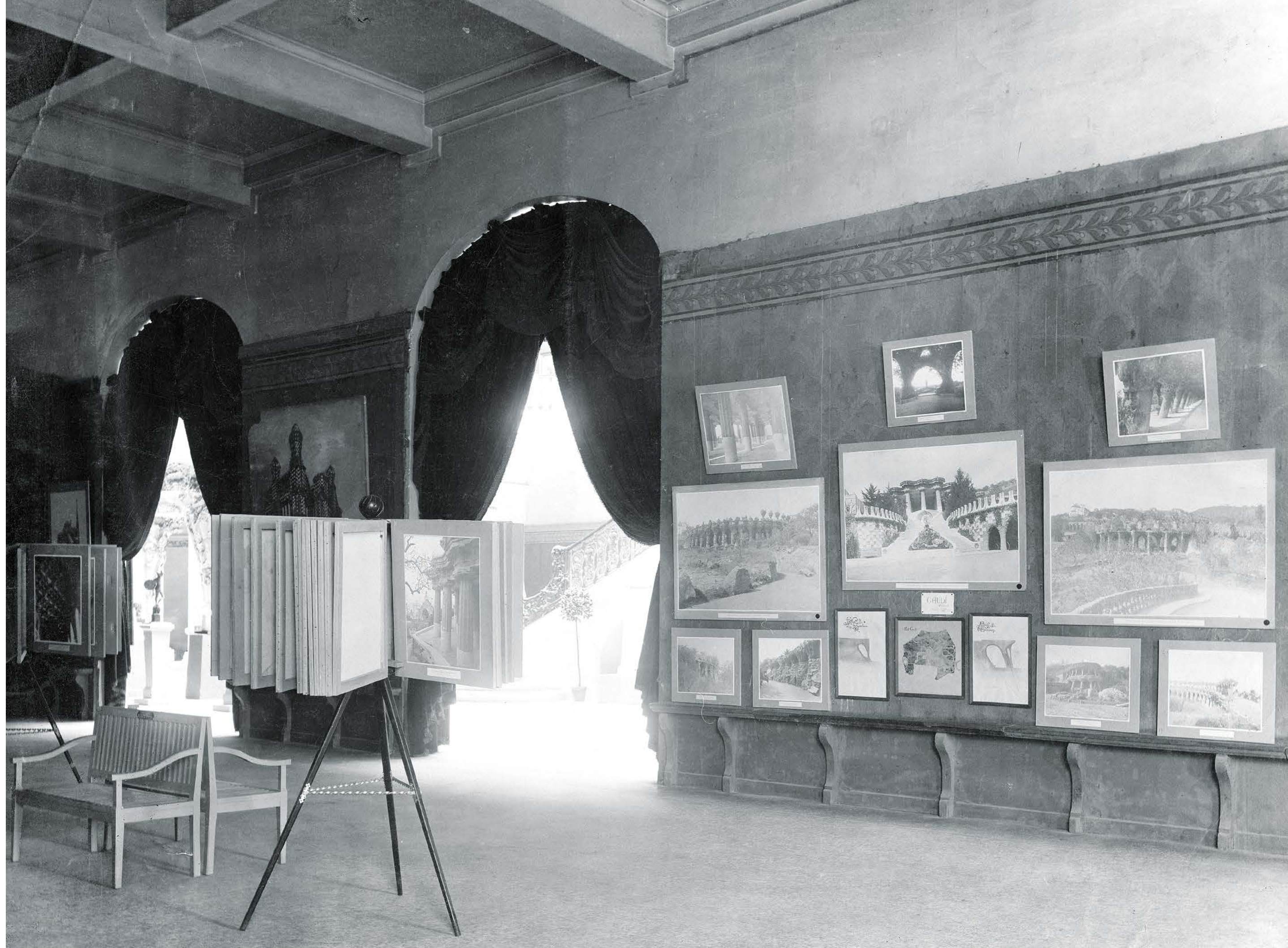
Centrum Kultury ZAMEK w Poznaniu składa również podziękowania za wkład, jaki w organizację wystawy wnieśli Pani Charo Sanjuán Gómez, kuratorka wystawy i dyrektorka Aurea Cultura i Art oraz Pan Francesc Pujol Sanjuán, koordynator projektu z ramienia Aurea Cultura i Art. Dziękujemy wszystkim muzeom, instytucjom, kolekcjonerom, fundacjom, filmotekom oraz innym partnerom w Hiszpanii za przychylność i wypożyczenie prac znajdujących się w ich zbiorach.

I would like to express my heartfelt thanks for the honorary patronage of the exhibition to His Excellency Francisco Javier Sanabria Valderrama, the Ambassador of the Kingdom of Spain to Poland, and to Jacek Jaśkowiak, the President of Poznań.

ZAMEK Culture Centre in Poznań would also like to thank Charo Sanjuán Gómez, the curator of the exhibition and the director of Aurea Cultura i Art, and Francesc Pujol Sanjuán, the coordinator of the project on behalf of Aurea Cultura i Art—for their contribution to organizing this exhibition. We would like to express our gratitude to all the museums, institutions, collectors, foundations, film libraries and other Spanish partners for their generosity and rental of works from their collections.

**Ekspozycja dotycząca Parku Güell
na wystawie poświęconej Gaudiemu
w Salon de la Société des Beaux-Arts,
Grand Palais, Paryż 1910**
*Display devoted to Park Güell
at the exhibition of Gaudí's work
at the Salon de la Société des Beaux-Arts,
Grand Palais, Paris 1910*

©Càtedra Gaudí



WPROWADZENIE

FOREWORD

—

Charo Sanjuán Gómez

Kuratorka wystawy i dyrektorka Aurea Cultura i Art
Curator of the exhibition and director of the Aurea Cultura i Art

Kiedy mówimy o Barcelonie, a konkretniej o Barcelonie modernistycznej, zawsze przychodzi nam na myśl Antoni Gaudí. Wraz z upływem czasu wzrasta zainteresowanie i fascynacja jego sztuką oraz osobą. Z całego świata przybywają rzesze odwiedzających, aby zobaczyć jedyne w swoim rodzaju budynki, dzieła niezwykłego, niemającego sobie równych artysty – architekta Antoniego Gaudiego, który zaskakiwał już w swojej epoce i który zachwyca nas także teraz.

Gaudí otrzymał wykształcenie zgodne z kanonami epoki w Escola d'Arquitectura (Szkole Architektury) w Barcelonie. Jego kunszt rodził się w okresie twórczego wzburzenia, wyrażanego przez kataloński *modernisme* (modernizm). Artysta przebył jednak swoją własną drogę twórczą i rozwinął całkowicie nową, wyróżniającą się architekturę. Jego koncepcja jest rewolucyjna, chociaż – tak jak wszyscy architekci z jego pokolenia – zaczynał swoją karierę z oczami zwróconymi w przeszłość, na architekturę średniowieczną, która była dla niego inspiracją i stała się punktem wyjścia do zrealizowania dzieł całkowicie nowoczesnych i oryginalnych.

Oryginalność form, zdobienia, kolorystyka, bogactwo symboli oraz wzorowanie się na przyrodzie to elementy, które fascynują od pierwszego kontaktu z dziełem Gaudiego. Jednak baczniejsze spojrzenie i głębsza analiza odsłaniają kolejne zagadnienia, które stanowią podstawę jego pracy i ukazują nam wielkiego architekta. Widzimy, że spod formy wyłania się racjonalna struktura, że jego architektura jest cudownie pełna inwencji, innowacyjnych rozwiązań konstrukcyjnych, stanowiąc owoc jego własnego geniuszu i wyjątkowości. Jest wynikiem badań oraz olbrzymiej, drobiazgowej pracy, której poświęcił całe swoje życie.

Wystawa proponuje przejrzyste, dydaktyczne podejście do dzieła Antoniego Gaudiego, jednej z najważniejszych postaci światowej architektury i sztuki. Plany, rysunki, makiety, meble, elementy architektoniczne, rzeźby, fotografie z epoki i materiały audiowizualne przybliżą odbiorcy złożoną osobowość wybitnego architekta i jego najważniejsze dzieła w Barcelonie i jej okolicach. Będzie to wędrówka, która obejmuje aktywność Gaudiego od projektu spółdzielni La Obrera Mataronense (spółdzielni robotniczej z Mataró) aż do świątyni Sagrada Família (Świętej Rodziny), jego najbardziej znanego dzieła. Poznamy także Palau Güell (Pałac Güell) i domy Calvet, Batlló oraz Milà – ten ostatni, potocznie określany jako La Pedrera (Kamieniołom), jest jednym z mistrzowskich dzieł architektury XX wieku.

When talking about Barcelona, or more specifically about the modernist Barcelona, one cannot help but think about Antoni Gaudí. His work as well as the person itself draw ever growing interest and fascination as time goes by. Visitors from all over the world flock here to see the unique buildings created by an extraordinary, unparalleled artist: architect Antoni Gaudí, whose oeuvre astonished the public even in his day and still continues to delight its admirers.

Gaudí received education in accordance with the then standard, having attended the Escola d'Arquitectura (School of Architecture) in Barcelona. His masterly skill was forged at a time of creative upheaval which manifested itself in the Catalan *Modernisme*. However, the artist walked his very own creative way and developed a thoroughly novel, outstanding architecture. Although his conceptions proved revolutionary, Gaudí—as all architects of his generation—began his career looking towards the past, to medieval architecture which inspired him and provided a point of departure for works which were utterly modern and original.

The originality of form and ornamentation, the colours, the wealth of symbols as well as design that draws on nature are capable of eliciting fascination at the very first exposure to Gaudí's work. However, a more attentive scrutiny and more insightful analysis reveal further elements which underlie the work and demonstrate how great an architect he was. One can see the rational structure emerge from the form and appreciate that his architecture is wondrously inventive, replete with innovative structural solutions that represent the fruit of his own genius and uniqueness. It is also a result of studious inquiry and tremendous, meticulous work to which he devoted his entire life.

The exhibition comes forward with a lucid, instructive approach to the oeuvre of Antoni Gaudí, one of the foremost figures of world architecture and art. Designs, drawings, mock-ups, furniture, architectural elements, sculptures, period photographs and audiovisual material will afford the viewer an insight into the complex personality of the eminent architect and introduce them to his major works in Barcelona and its environs. The journey will span Gaudí's undertakings from the design of La Obrera Mataronense (workers' cooperative in Mataró) to the Sagrada Família (Holy Family) temple, his best known achievement. We are also going to become acquainted with Palau Güell (Palace Güell) as well as Casas Calvet, Batlló and Milà; the latter, commonly referred to as La Pedrera (The Quarry) is one of the masterpieces of 20th-century architecture.

Dzieła i materiały źródłowe, które są eksponowane, pochodzą ze zbiorów instytucji szczególnie związanych z twórczością Gaudiego: Arxiu Històric del Col·legi d’Arquitectes de Catalunya, Casa Batlló, Casa Vicens, Càtedra Gaudí (ETSAB-UPC), Fundació Catalunya La Pedrera, Foundation Junta Constructora del Temple Expiatori de la Sagrada Família, Gaudí Centre Reus, Design Museum of Barcelona. Deposit of Càtedra Gaudí oraz Palau Güell – Diputació de Barcelona, a także Arxiu Comarcal del Maresme, Arxiu Municipal del Districte de Gràcia, Arxiu Municipal del Districte Sarrià-Sant Gervasi oraz Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona. Współpracowało z nami również wielu prywatnych kolekcjonerów. Do wystawy włączono też szeroki wybór dokumentacji fotograficznej z różnych archiwów: Arxiu Històric del Col·legi d’Arquitectes de Catalunya, Arxiu Càtedra Gaudí, Fundació Institut Amatller d’Art Hispànic. Arxiu Mas, Institut Municipal de Museus de Reus oraz Arxiu Fotogràfic del Centre Excursionista de Catalunya. Wszystkim instytucjom chcieliśmy podziękować za doskonałą współpracę. Należy podkreślić, że na wystawie zostanie pokazany zbiór jedenastu wielkoformatowych fotografii wystawianych na „Exposición homenaje a Gaudí” („Wystawie w hołdzie Gaudiemu”), która odbyła się w 1927 roku, rok po śmierci artysty, w Sala Parés w Barcelonie, a którą zorganizowała Associació d’Arquitectes de Catalunya, Cercle Artístic de Sant Lluc oraz Amics de l’Art Litúrgic, przy współpracy z Arxiu Mas. Fotografie wykonał Adolf Mas na wystawę o Antonim Gaudím zorganizowaną w 1910 roku w Société des Beaux-Arts w Paryżu.

Rygor intelektualny i rzetelność to podstawowe wartości, niezbędne by opisać osobę i dzieło Antoniego Gaudiego. Wytyczają one dyskurs i treść wystawy. Obie te cechy są konieczne do tego, by dogłębnie zrozumieć postać i twórczość tego wielkiego architekta. Komercyjna i turystyczna napastliwość, powszechna polemika i mistyczne deklaracje, które je otaczają, nie pomagają w zgłębieniu dzieła i myśli Gaudiego. Na wystawie zaprezentowano około sto dzieł Antoniego Gaudiego i ponad czterdzieści fotografii dokumentalnych, jak również różne materiały audiowizualne. Została ona podzielona na sześć działów. Każdy z nich poprzedza ilustrowana chronologia życia i twórczości architekta oraz materiał audiowizualny.

The works and the source material on display originate from the collections of institutions which are particularly dedicated to Gaudí’s oeuvre: Arxiu Històric del Col·legi d’Arquitectes de Catalunya, Casa Batlló, Casa Vicens, Càtedra Gaudí (ETSAB-UPC), Fundació Catalunya La Pedrera, Foundation Junta Constructora del Temple Expiatori de la Sagrada Família, Gaudí Centre Reus, Design Museum of Barcelona. Deposit of Càtedra Gaudí and Palau Güell – Diputació de Barcelona, as well as Arxiu Comarcal del Maresme, Arxiu Municipal del Districte de Gràcia, Arxiu Municipal del Districte Sarrià-Sant Gervasi and Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona. Numerous private collectors have also collaborated and contributed to the show. The exhibition includes a broad selection of photographs from various archives: Arxiu Històric del Col·legi d’Arquitectes de Catalunya, Arxiu Càtedra Gaudí, Fundació Institut Amatller d’Art Hispànic. Arxiu Mas, Institut Municipal de Museus de Reus and Arxiu Fotogràfic del Centre Excursionista de Catalunya. We would like to thank all involved institutions for the splendid cooperation. There is an item of special note among the photographs: a set of large-format pictures which were once displayed at the “Exposición homenaje a Gaudí” (“Exhibition in Homage to Gaudí”), a show held in 1927—a year after the artist’s death—at the Sala Parés in Barcelona, and organized by Associació d’Arquitectes de Catalunya, Cercle Artístic de Sant Lluc and Amics de l’Art Litúrgic, in collaboration with Arxiu Mas. The photographs had been taken by Adolf Mas for the exhibition devoted to Antoni Gaudí which took place in 1910 at the Société des Beaux-Arts in Paris.

Intellectual exactitude and diligence are the fundamental values one has to take into account when describing the person and the work of Antoni Gaudí. These very qualities inform the discourse and determine the content of the exhibition. Also, both traits are indispensable in order to gain a thorough understanding of the personality and the oeuvre of the great architect. The obtrusiveness of commercial and tourist ventures, the widespread polemic and the mystical declarations which surround it only serve to obscure and hamper the inquiry into Gaudí’s achievement and thought. The exhibition features nearly 100 works by Antoni Gaudí and over 40 documentary photographs as well as a range of audiovisual material. It is divided into six sections, each of which is introduced by an illustrated timeline of the artist’s life and audiovisual material.

GAUDÍ, SKUTECZNY POMOCNIK

Gaudí pochodził z rodziny rzemieślniczej. Jego ojciec był kotlarzem. Po przeprowadzce z rodzinnego Reus i rozpoczęciu studiów architektonicznych w Barcelonie, musiał łączyć naukę z pracą zarobkową, by zasilić swoje finanse. Pierwsza część wystawy pokazuje wybrane przykłady takiej współpracy z najbardziej aktywnymi w tamtym czasie architektami i mistrzami budowlanymi, takimi jak: Francisco de Paula del Villar, Josep Fontserè czy Lluís Domènech i Montaner.

WCZESNY GAUDÍ

Na wystawie wyróżnia się projekt dla spółdzielni La Obrera Mataronense – spółdzielni robotniczej z Mataró, z którą architekt rozpoczął współpracę około roku 1874, kiedy jeszcze był studentem architektury. Na tle jego długiej kariery zawodowej jest to dzieło dosyć słabo znane, przysłonięte przez późniejsze realizacje, lepiej zbadane i rozpowszechnione. Projekt dla spółdzielni jest nie tylko realizacją architektoniczną, ale również dowodem jego młodzieńczych zainteresowań problematyką społeczną klasy robotniczej.

PIERWSZE PRACE

Wśród pierwszych realizacji Gaudiego szczególne znaczenie ma Casa Vicens (Dom Vicens) (1883–1885). Budowa rozpoczęła się w tym samym roku, w którym architekt zaczął prowadzić budowę świątyni Sagrada Família. Casa Vicens jest jego „pierwszym domem”. Wraz z tym projektem, czyli już w początkowym okresie kariery Gaudiego, staje się widoczne znaczenie przyrody jako źródła inspiracji dla jego twórczości.

Z wczesnych projektów można również wymienić pawilony na terenie Finca Güell (Posiadłości Güell) (1883–1887), w których mieściła się portiernia, stajnia oraz ujeżdżalnia. Były to pierwsze zlecenia od Eusebiego Güella, katalońskiego przemysłowca, który na krótko przed śmiercią (1918) uzyskał tytuł hrabiego. Stał się on głównym klientem i mecenasem Gaudiego.

W Finca Güell (Posiadłości Güell), w bramie wjazdowej dla powozów, między pawilonami znajduje się wspaniąta Porta del Drac (Brama Smoka) z rzeźbą o dramatycznej ekspresji. Projekt Gaudiego łączy elementy o pochodzeniu przemysłowym z elementami kutymi w sposób mistrzowski i wówczas niespotykany, tworząc najwyższego poziomu syntezę funkcjonalności i dekoracyjności.

GAUDÍ, AN EFFECTIVE ASSISTANT

Gaudí came from a craftsman family, his father was a coppersmith. Having left his native Reus, Gaudí had to combine school and gainful work to support himself as he began to study architecture in Barcelona. The first part of the exhibition shows the examples of such collaboration with the most prolific architects and master-builders at the time, such as Francisco de Paula del Villar, Josep Fontserè or Lluís Domènech i Montaner.

THE FIRST GAUDÍ

One of the works which stands out at the exhibition is the design for La Obrera Mataronense, a workers’ cooperative in Mataró, with which the Gaudí became involved around 1874, while he was still studying architecture. The work is somewhat less known than other prominent achievements of his long professional career, having been overshadowed by later, better studied and publicized creations. The design for the cooperative in not just a piece of architecture, but also attests to youthful interest in the social welfare of the working classes.

EARLY WORKS

Casa Vicens (1883–1885) represents a particularly significant achievement of Gaudí’s early oeuvre. Its construction began the same year when the architect took over as the chief architect of the Sagrada Família. Casa Vicens is his “first house”. The project—conceived in the opening stages of his career—already attests to the importance of nature as a source of inspiration for his work.

Other notable early designs include the pavilions at the Finca Güell (Güell Estate) (1883–1887): the entrance lodge, the stables, and the manege. Those were his first commissions from Eusebi Güell, a Catalan industrial mogul who shortly before his death (1918) was granted the titled of count. Güell became Gaudí’s principal client and patron.

In the entrance gate for horse carriages between the pavilions at the Güell Estate there stands the magnificent Porta del Drac (Dragon Gate), featuring a dramatically expressive ironwork. Here, Gaudí’s design combines elements of industrial provenance with detail wrought in a masterful and unprecedented fashion, achieving a superb synthesis of functionality and decorative effect.

Pierwsze zlecenia, które dostaje młody Gaudí po uzyskaniu tytułu architekta, choć są dość skromne, już wyrażają jego wyjątkową osobowość. Jednym z nich jest Colegio de las Teresianas (Szkoła Zgromadzenia Sióstr św. Teresy) (1888–1890). Prace rozpoczął architekt Joan Baptista Pons i Trabal, ale projekt w rezultacie poprowadził Gaudí. Jeśli porównamy projekty obu architektów, widzimy, że Gaudí musiał zaakceptować wytyczony przez swojego poprzednika obrys rzutu budynku. Ta realizacja pokazuje, jak przy użyciu skromnych środków uzyskał surowy i wspaniały rezultat. Cegła nadaje fasadzie i wewnątrz skromny i surowy wyraz, zgodnie ze ślubami ubóstwa, jakie składa się w Zgromadzeniu Sióstr św. Teresy.

MIEJSKIE REZYDENCJE GAUDÍEGO

Ta część wystawy koncentruje się na wspaniałych domach, które architekt zaprojektował w barcelońskiej dzielnicy Eixample. Antoni Gaudí włączył się w tworzenie Barcelony określone projektem inżyniera Ildefonsa Cerdà (1860), który zakładał rozszerzenie miasta, jeszcze do niedawna otoczonego murami. W tej nowej przestrzeni, w dzielnicy Eixample, powstanie większość dzieł architektury modernistycznej. W latach 1898–1912 Gaudí zaprojektuje tu trzy bardzo charakterystyczne budynki, domy Calvet, Batlló oraz Milà (Kamieniołom). Zamanifestuje się w nich ewolucja typologii rezydencji miejskiej w twórczości architekta.

Wędrówkę rozpoczynamy jednak od Palau Güell (Pałacu Güell) (1886–1890). Choć został on wzniesiony w samym sercu starego miasta, Gaudí wprowadza w nim rozwiązania, które kilka lat później pojawią się w rezydencjach wybudowanych w dzielnicy Eixample.

Dzięki planom, makietom i fotografiom widzimy ewolucję fasad, rzutów, dachów i dziedzińców, która rozpoczyna się w Casa Calvet (Domu Calvet), następnie przechodzi w bardziej oryginalną koncepcję w Casa Batlló (Domu Batlló), by osiągnąć punkt szczytowy w spektakularnej formie Casa Milà (Domu Milà).

Porównanie planów, które architekt przygotowywał, składając wnioski o zgody administracyjne, z makietami i fotografiami domów Batlló oraz Milà pokazuje jego warsztat pracy. Gaudí przekształcał oryginalny projekt stopniowo, w trakcie budowy. Makiety budowli, które instalował na placu budowy w trakcie realizacji projektu, zastępowały plany i rysunki.

The first commissions young Gaudí received on having qualified as architect may be modest, but they do evince his exceptional personality nonetheless. One of those is Colegio de las Teresianas (Teresian Catholic School) (1888–1890). The work begun under architect Joan Baptista Pons i Trabal, but it was ultimately led and completed by Gaudí. When one compares the designs of both architects, it becomes evident that Gaudí had to accept the essential layout of the building conceived by his predecessor. Still, the final execution demonstrates how—using modest means—he arrived at an ascetic yet splendid result. Brick lends the facade an unobtrusive and austere appeal, echoing the vows of poverty taken at the Convent of St. Teresa.

GAUDÍ’S URBAN RESIDENCES

This section of the exhibition focuses on the magnificent townhouses which the architect designed in Eixample, a district of Barcelona. Antoni Gaudí became involved in the making of Barcelona to the grand design of engineer Ildefons Cerdà (1860), which envisioned expansion of the city which until recently had been hemmed in by walls. That new space of the Eixample district would see the creation of most of the outstanding pieces of modernist architecture. From 1898 to 1912 Gaudí would design three very distinctive buildings in the neighbourhood, namely houses Calvet, Batlló and Milà (The Quarry). All these edifices illustrate the evolution of the urban residence typology in Gaudí’s oeuvre.

However, our journey begins with Palau Güell (Palace Güell, 1886–1890). Although it was erected in the very heart of the old town, it features a number of Gaudí’s authorial solutions which would reappear several years later in the residences built in Eixample.

The blueprints, mock-ups and photographs show the evolution of the facades, floor plans, roofs and courtyards, an evolution which starts with Casa Calvet, then transitions into a more original concept in Casa Batlló, only to culminate in the spectacular Casa Milà.

A comparison of the designs developed by Gaudí to be submitted as he applied for building approvals with the mock-ups and photographs of Casas Batlló and Milà offers an insight into his method and process. Gaudí would transform the original design gradually as the construction progressed. The mock-ups put up at the site in the course of the works substituted for plans and drawings.

Trzy modele z brązu wykonane na podstawie gipsowych makiet zachował Josep Bayó, nadzorujący budowę Casa Milà (Domu Milà). Obecnie stanowią one część zbiorów Càtedra Gaudí i pokazują koncepcję rzeźbiarską kominów i szybów wentylacyjnych oraz części usługowych.

Three bronze models made on the basis of plaster mock-ups were kept by Josep Bayó, who supervised the construction of Casa Milà. At present, they are a part of the collection at Càtedra Gaudí and demonstrate the sculptural concepts of the chimneys, ventilation shafts and functional features.

***Casa Milà (Dom Milà – Kamieniołom),
fragment gipsowego sufitu na piano nobile***
*Casa Milà – La Pedrera,
plaster ceiling of the main floor, detail*

©Fundació Catalunya La Pedrera



GAUDÍ PROJEKTANT

Ta część wystawy pokazuje, jak drobiazgowo Gaudí podchodził do swoich dzieł, troszcząc się o wszystkie elementy związane z projektem. Każdy z nich uważał za równie istotny dla przesłania tkwiącego we wszystkich jego realizacjach.

Zostały tu wyeksponowane meble, drzwi, gałki i uchwyty, kute elementy wykończenia, mozaikowe płytki cementowe, parkiety, ceramiczne płytki szkliwione, odwzorowane w skali sufitu. Wszystko to składa się na integralną koncepcję Gaudiego, którą realizował, projektując swoje budynki. Pokazuje to również znaczenie sztuki użytkowej w jego twórczości.

Na przykładzie mebli zaprojektowanych dla Pere Màrtira Calveta i do jadalni Casa Batlló (Domu Batlló) widzimy, w jaki sposób *design* Gaudiego dostosowuje meble do ciała ludzkiego, poszukując funkcjonalności i wygody, a jednocześnie nie tracąc zamierzonej ekspresyjności.

Przedmioty ze szklonej ceramiki, które pochodzą z szybu świetlnego w Casa Batlló (Domu Batlló), pokazują restrykcyjną staranność architekta w projektowaniu każdego detalu. Na wystawie pokazujemy płytki w różnych kolorach, od białego do intensywnie niebieskiej ultramaryny, które wkomponowane w świetlik odbijają naturalne światło i kierują je do wnętrza budynku. W tym samym budynku, na *piano nobile*, czyli na piętrze z reprezentacyjnymi pomieszczeniami, Gaudí zaprojektował posadzkę z barwionego cementu z płytkami w kształcie sześciokątów. Finalnie projekt ten został tylko zrealizowany w Casa Milà (Domu Milà). Monochromatyczna mozaika posiada reliefową dekorację o motywach morskich. Być może jej inspiracją były reprodukcje opublikowane w książce niemieckiego biologa Ernsta Haeckela „Kunstformen der Natur”. Na drzwiach zaprojektowanych do domu Josepa Batlló, po obu stronach pojawiają się wyrzeźbione motywy form organicznych, które integrują kompozycję i włączają ją w całościowy projekt architektoniczny i dekoracyjny budynku.

Sufity w Casa Milà (Domu Milà), dzięki zróżnicowaniu i bogactwu form, stają się kontynuacją form organicznych i elementów kutyh fasady.

To, jak Gaudí wpływał na najdrobniejszy szczegół swojego dzieła, widać na przykładzie gałek czy uchwytów w drzwiach, które zostały zaprojektowane tak, by pasowały do dłoni i by ich używanie było

GAUDÍ, THE DESIGNER

This section of the exhibition reveals Gaudí’s meticulous approach to his designs, in which he saw to virtually each and every element of the prospective structure. The architect considered all of them to be equally vital to the message that his works sought to convey.

We will thus see pieces of furniture, doors, knobs and handles, wrought finishing elements, hydraulic mosaic tiles, parquet flooring, glazed ceramic tiles, ceilings reproduced to scale. All that makes up Gaudí’s comprehensive yet integrated concept he implemented as his buildings took their shape. Also, these creations reflect the crucial importance of applied art in his work.

The furniture designed for Pere Màrtir Calvet and for the dining room at Casa Batlló offer eloquent examples of Gaudí’s efforts to tailor the pieces to the human body—thus ensuring maximum functionality and comfort—without losing the intended expressive effect.

The glazed tiles from the lightwell (*patio de luces*) at Casa Batlló demonstrate the architect’s painstaking meticulousness as he designed each detail. The variedly coloured tiles such as those shown at the exhibition—from white to intensely blue ultramarine—covered the walls of the courtyard to reflect natural light and direct it into the building. Gaudí also designed a floor covered with hydraulic mosaic (made of pressed cement tiles) for the stately interiors of the *piano nobile*, the principal “noble floor” of that building. Ultimately, that design was implemented only in Casa Milà. The monochromatic mosaic is ornamented with relief featuring a marine motif. It may have been inspired by the reproductions in “Kunstformen der Natur”, a book by the German biologist Ernst Haeckel. Carved motifs drawing on organic forms can also be seen on either side of the door designed for the house of Josep Batlló, integrating the composition itself and aligning it with the entire architectural and decorative concept of the building.

Thanks to the wealth and diversity of forms, the ceilings at Casa Milà become a continuation of the organic forms and wrought-iron elements of the facade.

Gaudí’s striving to shape the minutest detail of his work is vividly evinced by the door knobs or handles, which were designed to fit the hand and to ensure greatest possible comfort of use. At the same time, the architect did not fail to endow them with the beauty of organic form, thanks to which they amount to miniature sculptures.

jak najwygodniejsze. Architekt nie zapominał przy tym o pięknie ich organicznych form, dzięki czemu przeobrażają się one w małe rzeźby.

KOŚCIÓŁ NA TERENIE COLÒNIA GÜELL I ŚWIĄTYNIA SAGRADA FAMÍLIA

W roku 1898 Gaudí otrzymał zlecenie, by zaprojektować kościół w Colònia Güell. Było to osiedle mieszkaniowe dla robotników z fabryki włókienniczej Eusebiego Güella w Santa Coloma de Cervelló, miejscowości położonej niedaleko Barcelony. Na wystawie pokazujemy proces, który doprowadził do określenia formy budynku. Tłumaczą go: rysunek przedstawiający rzut sklepień, szkice wnętrza i elewacji zewnętrznych, a także fotografie makiety badającej naprężenia konstrukcji, wymyślonej przez Gaudiego i wykonanej w warsztacie na terenie budowy. Aby ułatwić zrozumienie systemu opracowanego przez Gaudiego, pokazujemy kolejną makietę, która analizowała rozkład licznych sił w konstrukcjach i była reinterpretacją badań nad posadowieniem budynku wykonanych przez architekta. Z całego projektu udało się zrealizować jedynie kryptę, ale Gaudí wypróbował w nim formy i rozwiązania konstrukcyjne, które zamierzał wykorzystać w świątyni Sagrada Família.

Pod koniec roku 1883, kiedy był jeszcze młodym, mało znanym architektem, Gaudí otrzymał zlecenie na kontynuację budowy świątyni Sagrada Família (Świętej Rodziny). Nad projektem pracował do końca życia, czyli do roku 1926. Poprzez rysunki, plany i fotografie z epoki pokazujemy jego oryginalny i rewolucyjny projekt, ewolucję budowy, a także istotną rolę, jaką w realizacji tego projektu odegrali współpracownicy, architekci oraz rzeźbiarze. Tworzyli oni głównie w pracowni, która znajdowała się na terenie budowy. W lipcu 1936 roku, na początku hiszpańskiej wojny domowej, pracownię oraz kryptę świątyni Sagrada Família strawił pożar. Spłonęły wtedy plany, rysunki, oryginalne fotografie i część makiet opracowanych w skali.

Na wystawie został również przedstawiony system pracy, który Gaudí wykorzystywał do realizacji świątynnych rzeźb. System ten polegał na fotografowaniu modeli i odlewów z natury za pomocą specjalnego systemu luster. Na końcu pokazujemy chronologiczny proces budowy świątyni, od położenia pierwszego kamienia w 1882 roku do czasów nam współczesnych.

COLÒNIA GÜELL CHURCH AND THE SAGRADA FAMÍLIA TEMPLE

In 1898, Gaudí was commissioned to design a church at Colònia Güell, a residential estate for the workers from the Eusebi Güell’s textile factory in Santa Coloma de Cervelló, a locality outside Barcelona. The exhibition shows the process which eventually yielded the form of the building through a number of artefacts: a drawing of the layout of the vaults, sketches of the interior and external elevations, as well as photographs of the so-called funicular model to visualize structural stress: an original solution conceived by Gaudí and made in the workshop at the construction site. In order to facilitate understanding how the system devised by Gaudí worked, the display features another model which was used to analyze the distribution of the numerous structural forces and constituted a reinterpretation of the polyfunicular studies conducted by the architect as part of that commission. Eventually, only the crypt of the church was built, but the entire project was an opportunity to test the forms and structural solutions he intended to take advantage of in the Sagrada Família temple.

It was towards the end of 1883 that Gaudí—still a young, little known architect—was entrusted with the task of continuing the construction of the Sagrada Família (Holy Family) temple. He would work on that project until the end of his life, when he passed away in 1926. Drawings, plans, and photographs from the period offer an insight into his original and revolutionary design, show how the edifice evolved, as well as highlight the crucial role of the collaborators: architects and sculptors, who worked mainly in the workshop studio located at the site. As the Spanish civil war entered its early stage in July 1936, the workshop and the crypt of the Sagrada Família were destroyed by fire. It was then that plans, drawings, original photographs and a number of the models burned down.

The exhibition also presents a system that Gaudí employed to carry out studies of sculptures intended for the temple. The system consisted in taking photographs of models and life-size casts placed inside a special mirror arrangement. Finally, the visitors to the exhibition may become acquainted with how the construction work proceeded, from the moment when the first stone was laid in 1882 to the present day.



Pracownia Gaudiego w kościele Sagrada Família (Świętej Rodziny), 1904
Gaudi's studio at the Sagrada Família site, 1904

©Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas. Photo: Adolf Mas

Antoni **GAUDÍ** — Centrum Kultury ZAMEK w Poznaniu — 2022

Krótkie nagranie filmowe z Hiszpańskiej Filmoteki pokazuje Salvadora Dalí, który jako jeden z pierwszych upomniał się o postać i dzieło Antoniego Gaudiego. Na filmie maluje smotłą sylwetkę świątyni Sagrada Família. To wydarzenie miało miejsce w Parku Güell 29 września 1956 roku z okazji konferencji poświęconej architektowi.

Pragniemy, aby zarówno teksty, które składają się na ten katalog, jak również obszerny materiał graficzny, który je ilustruje, pomogły lepiej zrozumieć niezwykle dzieło katalońskiego architekta.

Sztuka jest środkiem zbliżenia kulturowego, dzięki niej poznajemy kulturę danego kraju, nawet będąc poza jego granicami. Chcielibyśmy, aby ta wystawa przybliżyła odwiedzającym osobowość i dorobek Antoniego Gaudiego, aby dzięki niej pogłębili wiedzę o faktach już im znanych oraz by odkryli nowe, nieznane aspekty jego twórczości. Niewątpliwie pomoże to cieszyć się dziełem Gaudiego w sposób uważny i daleki od stereotypów.

W imieniu swoim oraz Aurea Cultura i Art chciałabym wyrazić podziękowania dla Centrum Kultury ZAMEK za opracowanie tej wystawy. Jest ona wynikiem ścisłej współpracy zespołu profesjonalistów zarówno z Poznania, jak z Barcelony, którzy w jej przygotowanie włożyli swoje umiejętności, wysiłek i pasję.

Short archival footage from the Filmoteca Española (Spanish Film Library) features Salvador Dalí, who was one of the first to call for the recognition that Antoni Gaudí and his oeuvre were due. In the film, Dalí can be seen painting the silhouette of the Sagrada Família in tar; the event captured there took place on September 29th, 1956, accompanying a conference devoted to the architect.

We sincerely hope that the texts which make up this catalogue as well as the extensive graphic material which illustrates them will help the Reader to gain a better understanding of the extraordinary oeuvre of the Catalan architect.

Art is a means of bringing cultures closer together, a gateway enabling us to get to know the culture of another country, even without actually being there. We would like this exhibition to do just that: provide the opportunity to find out about Antoni Gaudí himself and his achievement, obtain further insights into facts one already knows or discover new, unknown aspects of his work. We are certain that Gaudí's oeuvre may thus be appreciated and enjoyed in a manner which is more attentive and unencumbered by stereotype.

On behalf of Aurea Cultura i Art and my own, I would like to express my gratitude to ZAMEK Culture Centre for developing this exhibition. It represents the outcome of close and fruitful collaboration of professionals from both Poznań and Barcelona, who made this show a reality thanks to their skill, effort, and passion.

ANTONI GAUDÍ I MODERNISME

ANTONI GAUDÍ AND CATALAN MODERNISME

—

Antoni Ramon Graells

Wyższa Szkoła Architektury w Barcelonie – Politechnika Katalońska (ETSAB-UPC)

Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona – Universitat Politècnica de Catalunya (ETSAB-UPC)



**Plakat z modernistycznego pisma „Pèl & Ploma”,
wykonany przez Ramona Casas w 1899 roku**
Poster from the modernist periodical “Pèl & Ploma”,
made by Ramon Casas in 1899

©Arxiu Aurea Cultura i Art. Photo: Guillem Fernández-Huerta

Pod koniec XIX wieku grupa młodych intelektualistów, pisarzy i artystów w Katalonii nazwała się modernistami. Stosując ten termin, moderniści wyrażali pragnienie odnowy macierzystej kultury, według nich zacofanej i prowincjonalnej. Termin *modernisme* (modernizm) zawiera w sobie postawę wobec ówczesnego społeczeństwa. Jest to ruch, który początkowo scala, a wkrótce staje się modą przyjętą przez znajdujące się wówczas w kryzysie społeczeństwo. Sama idea modernizmu ewoluuje w różnych kierunkach, które z czasem zaczynają wzajemnie się wykluczać, a zjawiska chwilowo ważne po pewnym czasie zostają wzmocnione lub osłabione.

Towards the end of the 19th century, a group of young Catalan intellectuals, writers and artists chose to call themselves modernists. By using such a designation, the modernists conveyed the desire for a revival of their native culture which they considered to be backward and parochial. Thus, the term *Modernisme* (lit. modernism) denoted an attitude towards the society at the time. Initially, it was an integrative movement, yet it soon transformed into a fashionable trend in a community affected by internal crisis. The very idea of modernism evolved in various directions that gradually became mutually exclusive, while phenomena which seemed important at a given point in time either grew even stronger or faded into obscurity.

W Katalonii końca XIX wieku wczesny modernizm literacki i malarski stał się nurtem estetycznym i ideologicznym. Jego przedstawiciele spotykali się na wspólnych uroczystościach, co pozwalało im budować tożsamość i identyfikację samego ruchu. Przykładem może być Primera Festa Modernista (Pierwsza Modernistyczna Fiesta) w Sitges, z roku 1893. Jednakże już po kilku latach ci, którzy identyfikowali się z terminem modernizm, sami odrzucili to określenie. Manifestowali w ten sposób swoją bezsilność, ponieważ termin nabrał negatywnych konotacji, po części ze względu na krytykę ze strony takich oponentów ruchu, jak biskup Josep Torras i Bages. Po części zaś twórcy terminu modernizm czuli niechęć, widząc jak zostaje on wchłonięty i przekształcony w pospolity styl, w którym zasmakowała katalońska burżuazja pragnąca być na bieżąco z tym, co się dzieje.

Od roku 1906 ruch *Noucentisme* negował i odrzucał wszystko to, co reprezentował sobą modernizm. Termin modernizm zostaje zmarginalizowany, a około roku 1923 zaczyna funkcjonować jako koncept historiograficzny, stosowany z różnych perspektyw ideologicznych. Dzisiaj pomijamy różne programowe działania, które istniały w ramach nurtu, jak również nie bierzemy pod uwagę niuansów i rozumiemy modernizm jako styl Barcelony i Katalonii końca XIX wieku: nowoczesny, burżuazyjny i użytkowy. A jednocześnie uważamy, że był on lokalnym odbiciem europejskich nurtów u schyłku wieku, katalońskim łącznikiem z nowoczesnością, jasnym momentem kultury katalońskiej. Świadectwem tożsamości.

Zafascynowani nowoczesnością moderniści odrzucali to, co staroświeckie, pragnęli zerwać z ustalonymi normami kultury. Tam gdzie sztuka uległa wyczerpaniu, moralność była świętoszkowata i pełna hipokryzji, zaś centralistyczną politykę cechowały układy kastowe – moderniści odrzucali burżuazję, fałszywą i charakteryzującą się złym smakiem, choć ich pogarda ograniczała się zaledwie do słów. Większość artystów modernistycznych miało związki z mieszczaństwem i to nie tylko dlatego, że sami się z tej klasy wywodzili. Potrzebowali klientów, a żeby ich zdobyć, musieli ich ukształtować, zmienić ich gusta, zapoznać ich z nową wrażliwością. Głosili, że sztuka uwalnia się z gorsetu norm społecznych i artystycznych, które ją ograniczają. Sztuka musiała być wartością samą w sobie i należało uznać rolę artysty w społeczeństwie i godnie go wynagrodzić.

In late 19th-century Catalonia, *Modernisme* in literature and painting became an aesthetic and ideological current. Its adherents would convene at joint celebrations, which enabled them to forge the identity of the movement, such as the Primera Festa Modernista (First Modernist Fiesta) of 1893 which took place in Sitges. However, only several years later those who had identified with the modernist denomination would abandon the term as such to manifest their helplessness as negative connotations grew around it, owing in part to the critique from the opponents of the movement, Bishop Josep Torras i Bages for instance. Simultaneously, those who coined the appellation *Modernisme* felt increasingly despondent, seeing how it is absorbed and transformed into a commonplace style that was much in vogue with the Catalan bourgeoisie who wished to be abreast of the current fads.

From 1906 onwards, the movement known as *Noucentisme* negated and rejected everything that modernism stood for. In consequence, the latter term became marginalized and around 1923 it began to function as a historiographic concept exploited from various ideological perspectives. Today, one tends to overlook the diverse programmatic actions undertaken as part of the movement, and fail to appreciate the nuances involved; thus, modernism is assumed to have been the style of Barcelona and Catalonia towards the end of the 19th century: a modern, bourgeois, and functional one. At the same time, it is considered to have been a local reflection of the European trends of that period, a Catalan link to modernity, a bright moment of Catalan culture. A testimony to its identity.

Fascinated with what was contemporary, modernists rejected the old-fashioned and strove to sever the ties with the established culture: artistically spent, sanctimonious and ripe with hypocrisy, politically centralist and despotic. Modernists disdained the bourgeoisie, with their duplicity and poor taste, although their scorn was limited to words only. Most modernist artists were associated with that estate, not only because they originated from it. They needed clients, and in order to find them they had to mould them first, change their preferences and instil a new sensitivity. They asserted that art was becoming liberated from the fetters of social and artistic norms, which had thus far restrained it. Art had to constitute a quality and value of its own, while the role of the artist in a society was to be recognized and the artist himself duly rewarded.



Plakat autorstwa Ramona Casas dla tawerny Els Quatre Gats w Barcelonie
Ramon Casas's poster for the Els Quatre Gats café in Barcelona

W latach 1897–1903 było to miejsce spotkań artystów i intelektualistów z kręgu modernizmu, ognisko awangardy artystycznej na przełomie wieków.
In 1897–1903, it was the meeting venue of artists and intellectuals from the modernist circles, a hub of the artistic avant-garde at the turn of the century.

Moderniści byli kosmopolitami. Na ich mentalność wpływał kryzys *fin-de-siècle*, a ich twórczość miała powiązania z podobnymi nurtami w innych krajach: symbolizmem w literaturze, prerafaelitami i impresjonizmem w malarstwie, a nawet, pomimo różnic, z europejskimi nurtami Arts & Crafts, Art Nouveau, Jugendstil czy Sezession. Paradoksalnie, indywidualizm był jedną z cech grupy. Filozofia Fryderyka Nietzschego, teatr Henrika Ibsena czy dzieło Maurice’a Maeterlincka odnoszą wielki sukces w środowiskach modernistów, bardziej ze względu na wywyższenie jednostki, niż na demaskowanie hipokryzji i upadku wartości burżuazyjnego społeczeństwa.

W takich okolicznościach architekci epoki nie nazywali siebie modernistami, początkowo traktując to określenie jak obraźliwy przydomek. Sam Antoni Gaudí czuł głęboką pogardę do tego słowa i wszystkiego, co z nim było związane. Gaudí utrzymywał kontakty z przedstawicielami restauracji burbońskiej. Byli to monarchiści do szpiku kości, tacy jak Antonio López czy Eusebi Güell, którzy z łatwością typową dla burżuazji katalońskiej łączyli poparcie dla hiszpańskiej władzy centralnej z kontaktami z Centre Català (Centrum Katalońskim¹). Nic bardziej różnego od modernistycznego laicyzmu niż uczucia religijne Gaudiego oraz jego przynależność do Cercle Artístic de Sant Lluc (Koła Artystycznego Świętego Łukasza) – stowarzyszenia artystów katolickich, które powstało jako odpowiedź na *l’art pour l’art*, czyli modernistyczny estetyzm, jako taki pozbawiony etyki.



¹ Organizacja katalońska założona w Barcelonie w 1882 roku, której celem było zjednoczenie wszystkich Katalończyków.

The modernists represented a cosmopolitan mindset. Their notions and attitudes were influenced by the crisis of the *fin-de-siècle*, while their work was linked to similar currents in other countries: Symbolism in literature, Pre-Raphaelitism and Impressionism in painting, and even—despite the differences—with such European trends as Arts & Crafts, Art Nouveau, Jugendstil or Sezession. Paradoxically, individualism was one of the salient traits in the group. The philosophy of Friedrich Nietzsche, Ibsen’s playwriting or the oeuvre of Maurice Maeterlinck gained tremendous popularity in the modernist milieus, owing more to their apotheosis of the individual rather than exposure of the hypocrisy and collapse of the bourgeois society.

In such circumstances, architects of the period did not call themselves modernists, as they initially found the appellation to be an offensive moniker. Antoni Gaudí himself was profoundly contemptuous of the word and everything it denoted. He maintained relationships with persons from the circles of the Bourbon Restoration: monarchists to the core such as Antonio López or Eusebi Güell who, with a deftness typical of the Catalan bourgeoisie, managed to combine the support for Spain’s central authority and dealings with Centre Català (Catalan Centre¹). Indeed, there were few things more incompatible than modernist secularism and Gaudí’s religious sentiment or his membership in Cercle Artístic de Sant Lluc (Artistic Circle of Saint Luke), an association of Catholic artists established in response to *l’art pour l’art*, or the modernist aestheticism which essentially eschewed ethics.

Alexandre de Riquer

3ª Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas (Trzecia Wystawa Sztuk Pięknych i Artystycznej Sztuki Użytkowej), 1896
(3rd Exhibition of Fine and Applied Arts), 1896

Uważa się, że jest to pierwszy artystyczny plakat modernizmu. Artysta był założycielem i członkiem Cercle Artístic de Sant Lluc (Koła Artystycznego Świętego Łukasza).
It is believed to be the very first art poster of *Modernisme*. The artist was a founding member of the Cercle Artístic de Sant Lluc (Artistic Circle of Saint Luke).

©Gothsland Galeria d’Art. Photo: Carles Insenser – Inphoto

¹ Catalan organization established in Barcelona in 1882, whose aim was to unite all Catalans.



Josep Llimona

La primera comunió (Pierwsza Komunia), 1897 / The First Communion, 1897

Artysta był jednym z założycieli Cercle Artístic de Sant Lluc (Koła Artystycznego Świętego Łukasza), a także przyjacielem i współpracownikiem Gaudiego.
The artist was one of the founders of the Cercle Artístic de Sant Lluc (Artistic Circle of Saint Luke), as well as a friend and collaborator of Gaudí’s.

©Museu del Modernisme de Barcelona. Photo: Carles Insenser – Inphoto

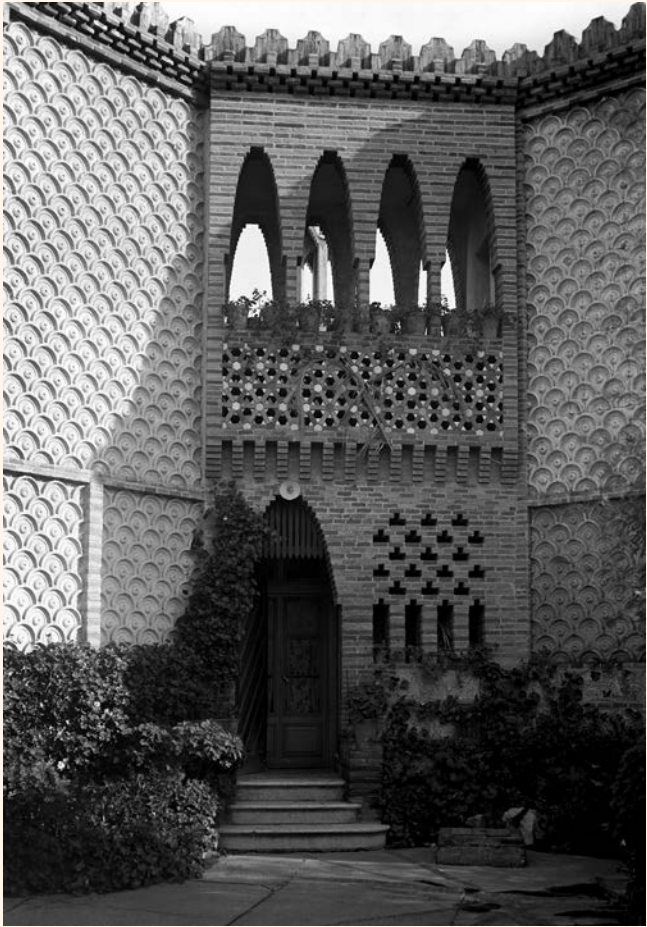
Choć może wydać się to sprzeczne, Gaudí jest jednocześnie antymodernistą i modernistą. Już jego pierwsze prace, głównie willa El Capricho (Kaprys) w Comillas (1883–1884) i pawilony przy wejściu do Finca Güell (Posiadłości Güell) w Pedralbes (1884–1887), wykazują charakterystyczne cechy oryginalnego stylu, przez co w roku 1889 krytyk sztuki Josep Yxart zakwalifikuje te obiekty jako „tendencias arquitectónicas novísimas” („najnowsze trendy architektoniczne”). Idea fragmentacji, różnorodności, kontrastu, złożoności, obfitości oraz nadmiaru to kategorie charakteryzujące architekturę młodego Gaudiego, które są bez trudu rozpoznawalne dla odbiorcy. Te cechy stylu artysty nie były całkowicie nowatorskie, opierały się na tradycyjnych wzorach zakorzenionych we wrażliwości malarskiej, która poszukiwała środków oddziaływania na widza.

Although it may seem a contradiction in terms, Gaudí is simultaneously an anti-modernist and a modernist. Even his first works, particularly the villa El Capricho (The Caprice) in Comillas (1883–1884) and the pavilions at the entrance to Finca Güell (Güell Estate) in Pedralbes (1884–1887), demonstrate the distinctive features of original style, which would prompt art critic Josep Yxart to state in 1889 that those creations represent “tendencias arquitectónicas novísimas” (“most novel architectural trends”). The concept of fragmentation, diversity, contrast, complexity, abundance and surfeit are categories which characterize young Gaudí’s work; moreover, these traits make it easily recognizable to the viewer. They were not entirely novel, but drew on the traditional model rooted in painterly sensibility, in which one sought to exert an effect on the audience.



Dom letniskowy zaprojektowany dla Máximo Díaz de Quijano w Comillas (prowincja Kantabria), potocznie nazywany El Capricho (Kaprys)
Summer house designed for Máximo Díaz de Quijano in Comillas (Province of Cantabria), colloquially known as El Capricho (The Caprice)

©Càtedra Gaudí



Fragment pawilonu z portiernią w Finca Güell (Posiadłość Güell), gdzie wyraźne są inspiracje sztuką Orientu
Detail of the gatehouse pavilion at Finca Güell (Güell Estate), showing conspicuous inspiration with Oriental art

©Càtedra Gaudí. Photo: Canosa

→

Casa Vicens (Dom Vicens), fragment fasady
Casa Vicens, detail of the facade

©Casa Vicens Gaudí, Barcelona, 2017. Photo: Pol Viladoms



Egzotyka w twórczości Antoniego Gaudiego również nie była nowa, ale silnie powiązana z orientalizmem epoki, którego przykłady architekt znał jeszcze z czasów studiów w Escola d'Arquitectura (Szkole Architektury) w Barcelonie. W uczelnianej bibliotece mógł zapoznać się ze zbiorami ilustracji i zdjęciami przedstawiającymi architekturę islamu, zarówno z Hiszpanii, jak i krajów Orientu. O ile nowatorstwo elementów i budowanie języka architektonicznego przez Gaudiego może być dyskusyjne, to jednak trzeba podkreślić, że przypisywana im waga i konsekwencja, z jaką są prezentowane i stosowane w jego twórczości, dodają jego dziełom dodatkowej wartości.

Gaudí's exoticism was not a new invention, either, but derived substantially from the orientalism of the period, whose examples the architect had known from his studies at the Escola d'Arquitectura (School of Architecture) in Barcelona. The school's library offered him collections of illustrations and photographs showing the architecture of Islam, both from Spain and countries of the Orient. Although the innovativeness of elements and the development of architectural idiom on Gaudí's part may be disputed, it needs to be emphasized that the importance they are attributed, the consistency with which they are presented and employed in his work lend an additional value to his creations.



Fragment bramy wejściowej do Finca Güell (Posiadłości Güell)
Detail of the entrance gate to Finca Güell (Güell Estate)

Zaprojektowane przez Gaudiego ogrodzenie z dekoracją z kutego żelaza w postaci smoka, którego ekspresja jest niespotykana w ówczesnej sztuce.
The gate designed by Gaudí featuring a wrought-iron dragon achieved expressiveness which had no equal in that period.

©Càtedra Gaudí



Casa Batlló (Dom Batlló), detale ceramicznej dekoracji fasady
Casa Batlló, detail of the ceramic cladding of the main facade

©Casa Batlló



Casa Batlló (Dom Batlló), fragment fasady
Casa Batlló, detail of the main facade

©Arxiu Aurea Cultura i Art. Photo: Miquel Puiggròs

Zwróćmy uwagę na to, w jak różnorodny sposób architekt wykorzystuje ceramikę. W przypadku Casa Vicens (1883–1885) użyty materiał jest widoczny, fasada jest pokryta polichromią, kontrastuje z murem, ale zastosowana jest w sposób bardzo konwencjonalny. Natomiast w Casa Batlló (1904–1906) niezwykle efekt plastyczny zostaje osiągnięty za pośrednictwem niewielu elementów. W wyjątkowy sposób rozbite fragmenty ceramiki w technice *trencadís* kwestionują logikę całego modułu, samej powtarzalności i podkreślają wartość pracy manualnej. Nowatorstwo *trencadís* nie poddaje się postępom techniki. Wraz z upływem czasu oraz dzięki pracy młodych współpracowników, przede wszystkim Josepa Marii Jujola, dzieło Gaudiego zdefiniuje własną formalną rzeczywistość, której korzeni nie należy szukać w historii architektury, lecz w naturze, a także w wizji architekta i jego dążeniu do przetwarzania pojęć w formę i materię.

Chociaż nie widać tego na pierwszy rzut oka, Gaudí chciał tworzyć architekturę prawdziwą, w której – zgodnie z tym, co głosił francuski architekt Eugène Viollet-le-Duc – logika konstrukcji ma zasadnicze znaczenie. Uczeń i współpracownik Gaudiego, Joan Rubió i Bellver, tłumaczył tę ideę zamiarem włączenia jej założeń teoretycznych do dzieła mistrza, oddzielając tym samym jego osiągnięcia od świata symboli i włączając je w historię systemów budowlanych. Według Rubió architektura Gaudiego eliminuje dualizm, który istnieje między elementami nośnymi i wspieranymi, aby osiągnąć naturalną ciągłość, a przez to znieść tradycyjne formy konstrukcyjne z belkowaniem, łukami czy sklepieniami. Czystość połączeń oraz środków równowagi towarzyszy poszukiwaniu najważniejszego elementu: łuku parabolicznego. W tym kierunku architektura Gaudiego pójdzie dalej niż architektura gotycka i stworzy „syntezę architektoniczną”.

Rubió stara się wyjaśnić racje stojące za użyciem określonych form i przekonuje, że podstawowe figury geometryczne są najłatwiejsze w odbiorze. W architekturę Gaudiego jest przecież wpisana chęć komunikowania. Taka argumentacja jest uzasadniona, o ile pomija się szereg czynników, które składają się na myśl architekta z Reus. Poza tym pozostaje do rozstrzygnięcia, czy formy powinny powstawać według jasnych reguł, czy też zawierają, ukrywają w sobie całe bogactwo znaczeń. Symbol nie musi być jasny. Chęć zrobienia z dzieła Gaudiego architektury oczywistej, prowadzi nieuchronnie do jej zakłamania. Gaudí może wydawać się dydaktykiem, a jego architektura na pierwszy rzut oka może być prosta, ale za tą fasadą

Let us note the diverse ways in which the architect took advantage of ceramics. In Casa Vicens (1883–1885), the material is conspicuous; the facade is covered with polychrome and contrasts with the wall, but its application was fairly conventional. However, in Casa Batlló (1904–1906), the extraordinary visual effect is obtained by means of just a few elements. In an uncanny fashion, the fragmented pieces of ceramics used in the *trencadís* technique question the logic of the entire module, challenge repetitiveness and underscore the value of manual work. The innovativeness of *trencadís* does not yield to technological advancements. Over time and thanks to the labour of young associates, Josep Maria Jujol in the main, Gaudí’s work would define its own formal reality, whose roots should not be sought in the history of architecture but in nature and in the vision of the architect, who strove to translate ideas into form and matter.

Although at first glance it may appear otherwise, Gaudí wanted to create true architecture in which—according to what French architect Eugène Viollet-le-Duc advocated—the logic of construction is essential. Gaudí’s disciple and collaborator, Joan Rubió i Bellver, elucidated the concept as he formulated the theoretical background of the work of his master, to set it apart from the world of symbols, and introduce it into the history of construction paradigms. Rubió is convinced that Gaudí’s architecture eliminates the dualism between load-bearing and supported elements to achieve organic continuity and, as a result, dispense with the traditional structural forms involving beams, arches, and vaults. The purity of connections and balancing components accompanies the quest for the most important element: the catenary arch. Gaudí’s architecture would pursue that path further than gothic architecture, creating an “architectural synthesis”.

Rubió tries to explain the rationale behind particular forms and argues that basic geometric shapes cause the least strain to perception. After all, the desire to communicate is inherent in Gaudí’s architecture. Such an argument appears fairly justified insofar as one overlooks a number of factors involved in the conceptions of the architect from Reus. Besides, it remains to be resolved whether forms should be created in line with clear rules or whether they contain and harbour a wealth of meanings. After all, a symbol does not have to be apparent. The desire to make Gaudí’s architecture transparently obvious inevitably leads to its distortion. Gaudí may seem somewhat didactic and his architecture may appear straightforward at first sight, but there are other, hidden meanings behind the facade. Gaudí may be modern, but he may equally well not be

istnieją inne, ukryte znaczenia. Gaudí może być nowoczesnym, ale jednocześnie nim nie być, choć ta kwestia z pewnością niezbyt go zajmowała.

Jednakże Rubió ma rację, twierdząc, że twórczość Gaudiego jest przeniknięta pragnieniem syntezy. Podzielał to zdanie Cèsar Martinell, kolejny teoretyk i uczeń Antoniego Gaudiego. Przytaczał on słowa mistrza, że duch syntezy jest tym, co czyni artystę wyjątkowym i daje życie jego dziełu. Wszechobecny cień Richarda Wagnera – nie zapominajmy o obecności wagneryzmu w Katalonii końca wieku – był zauważalny w całym projekcie Gaudiego. Jego architektura łączy w sobie konstrukcję, percepcję i symbol. Przez to architektura i sztuka mają takie samo znaczenie jak religia: łacińskie słowo *religare* znaczy „łączyć”.

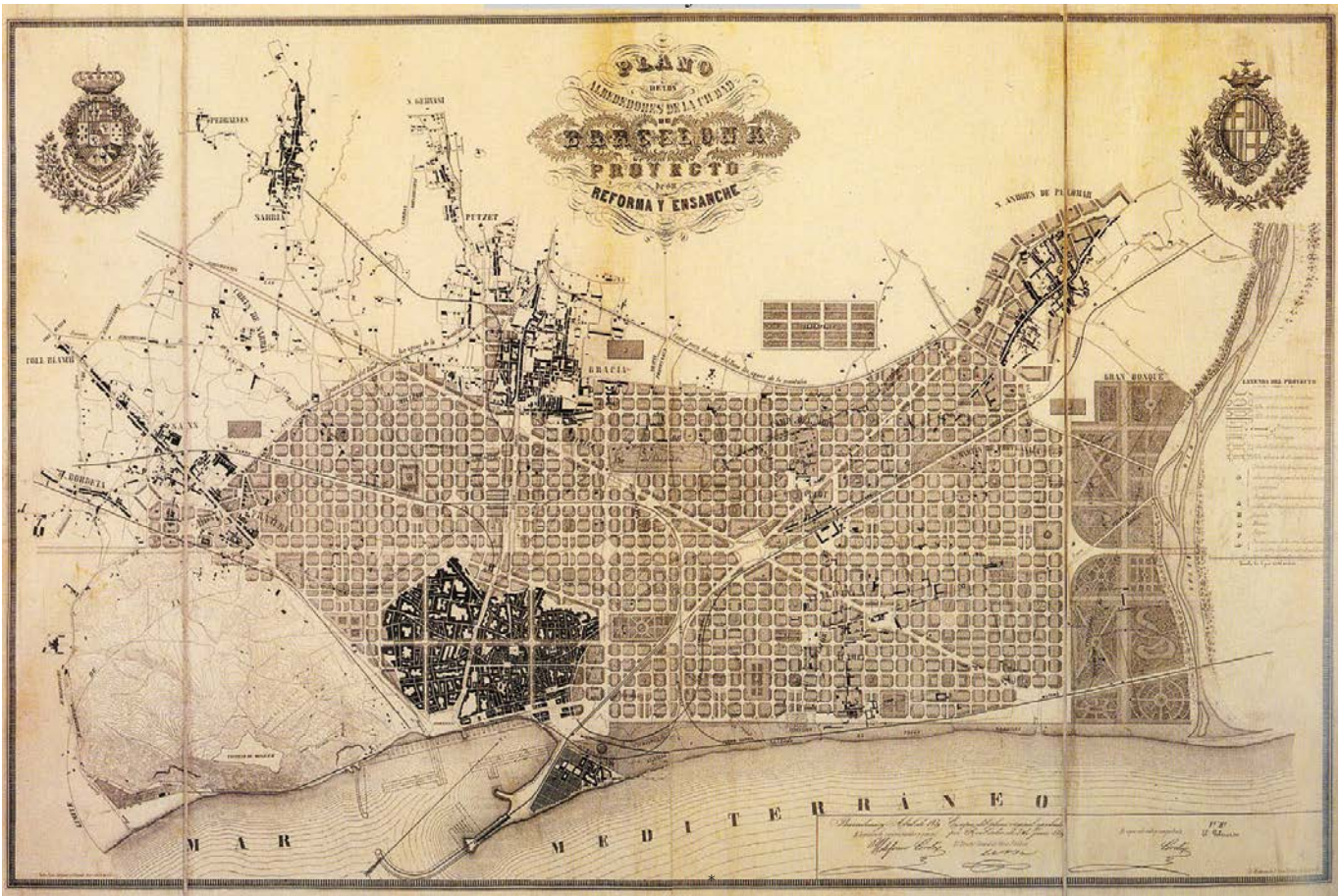
modern at all; in any case, the issue certainly did not weigh much on his mind.

Still, Rubió is right claiming that Gaudí’s oeuvre is suffused with a striving for synthesis. Cèsar Martinell, another theorist and disciple of Antoni Gaudí also subscribes to that view. He would cite his master, who had claimed that the spirit of synthesis is to be found in what makes an artist exceptional and gives life to his work. The ubiquitous shadow of Richard Wagner—as we must not forget the presence of Wagnerism in late 19th-century Catalonia—was noticeable in Gaudí’s entire project. His architecture combines structure, perception and symbol. Consequently, architecture and art carry the same essential meaning as religion: Latin *religare* stands for “unite”.

Ildefons Cerdà

Plano de los alrededores de la ciudad de Barcelona y proyecto de su reforma y ensanche (Plan okolic Barcelony i projekt reformy i rozszerzenia), 1859
Plan of the Outskirts of the City of Barcelona and the Project of its Reform and Expansion, 1859

©MUHBA. Museu d’Història de Barcelona





Palau Güell (Pałac Güell), fragment fasady
Palau Güell (Palace Güell), detail of the facade

©Càtedra Gaudí. Photo: Canosa

Tymczasem w Barcelonie, mieście modernizmu, wychodzi on ze świata ideologii, by stać się częścią rzeczywistości. Jednym z celów modernistów było wprowadzenie dzieła artysty na rynek, włączenie się w postępującą od pewnego czasu rozbudowę miasta. Barcelona, w której tworzy Antoni Gaudí, jest określona przez Pla Cerdà (Plan Cerdà) z 1860 roku. Planując układ przestrzenny miasta, które jeszcze do niedawna było otoczone murami, inżynier Ildefons Cerdà wyznaczył rozległy obszar, który miał być objęty modernistycznym dziełem. Po początkowym niezdecydowaniu i powolnych przenosinach zmiana nadchodzi w ostatniej dekadzie XIX i początkach XX wieku, kiedy ma miejsce wieki exodus burżuazji do „nowego miasta”.

Mimo że plan nowej dzielnicy Eixample był już wówczas wdrażany, krótko przed rokiem 1886 Eusebi Güell postanowił wybudować swoją rezydencję w pobliżu ulicy La Rambla, na terenie starego miasta. Miał to być, rzecz jasna, pałac, a nie zwykły dom, ponieważ Güell chciał być arystokratą, a nie mieszkańcem. W roku 1894 Josep Puiggarí w monografii napisanej z okazji wizyty w Centre Excursionista de Catalunya (Katalońskim Ośrodku Wycieczkowym), społecznej organizacji katalońskiej, wyraża swoje zdumienie decyzją arystokraty, który chce ulokować swoją rezydencję w „dzielnicy niegodziwej i odrażającej”. Nie ulega wątpliwości, że arystokratyczne aspiracje przyszłego hrabiego Güell wpłynęły na to, że wybrał dla siebie miejsce niezgodnie z duchem czasu, ponieważ wygodna przestrzeń życiowa i miejsce zajmowane przez burżuazję znajdowało się już wtedy w dzielnicy Eixample.

Eusebi Güell i Bacigalupi, syn Joana Güell i Ferrer, kontynuował interesy ojca. Po wejściu do rodziny Antoniego López y López, z którego córką się ożenił, postanawia zbudować wokół siebie własny świat. Güell, tak jak i López, miał ambicję stworzenia mitu o sobie i wokół siebie. Obaj mężczyźni kupili swoje tytuły szlacheckie: Antonio López – tytuł markiza Comillas, zaś Eusebi Güell – hrabiego. Güell chciał być szlachcicem, nie mieszkańcem. Miquel d'Esplugues, jeden z jego pierwszych biografów, a w zasadzie hagiografów, przyrównuje go do renesansowych książąt.

Związek Antoniego Gaudiego z Eusebim Güellem pomógł temu pierwszemu w realizacji pomysłów architektonicznych, zaś drugiemu pozwolił rozbudować system symboli, tak potrzebny do wykreowania postaci Güella-arystokraty. Układ był więc korzystny dla obu partnerów. Z jednej strony nadawał sens oryginalności

Meanwhile, in Barcelona, modernism transcends ideology to become reality. One of the goals of the modernists was to usher art into the market and become involved in the expansion of the city which had been going on for some time. The Barcelona in which Antoni Gaudí took up creative endeavour is defined in the Pla Cerdà (The Cerdà Plan) from 1860. Planning the spatial layout of the city which until recently had been surrounded by walls, engineer Ildefons Cerdà delineated an extensive area to be encompassed by the modernist undertaking. After initial hesitation and somewhat slow relocation, the last decade of the 19th century and the early 20th century witnessed a dramatic change, with a massive exodus of the bourgeoisie into the “new city”.

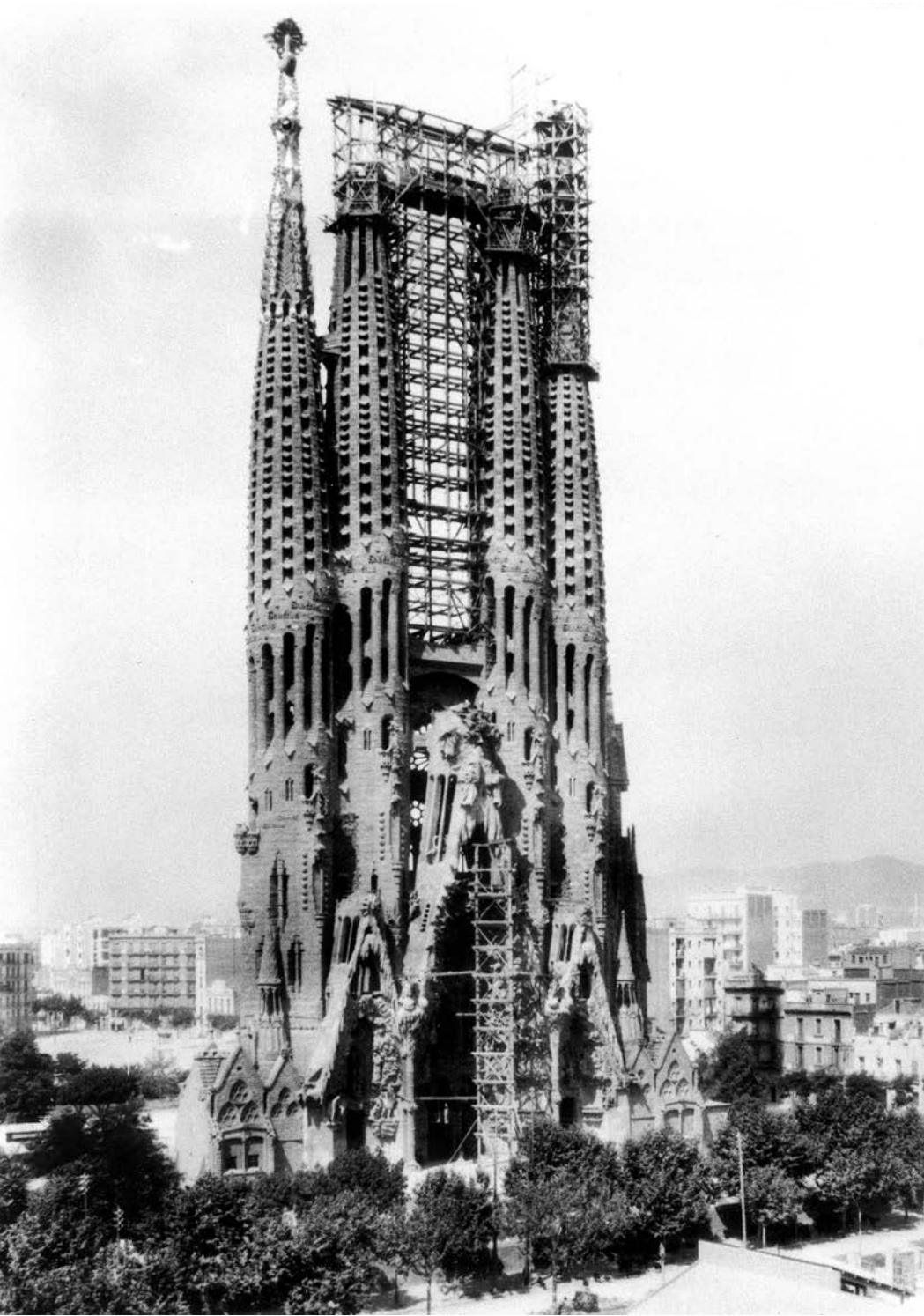
Although the grand plan of the new district—fittingly called Eixample—was being implemented at the time, shortly before 1886 Eusebi Güell decided to have his residence built in the vicinity of La Rambla, in the old town quarter. It would be a palace, of course, not an ordinary house, as Güell wished to be an aristocrat, not a bourgeois. In 1894, in a monograph written on the occasion of his visit at the social organization called Centre Excursionista de Catalunya (Catalan Centre for Excursions), Josep Puiggarí professed to be astounded by the decision of the aristocrat who wanted to have a residence built in an “ignoble and repulsive quarter”. There can be no doubt that the aristocratic aspirations of the future count Güell caused him to choose a place that went against the general trend, as comfortable living space and the preferred abode of the bourgeoisie were already to be found in Eixample.

Eusebi Güell i Bacigalupi, son of Joan Güell i Ferrer, continued to run the business established by his father. Having married into the family of Antoni López y López, whose daughter became his wife, he decided to build a world of his own around him. Just as López, Güell’s ambition was to create a myth of himself and around himself. Both men bought their noble titles: Antonio López became the marquis of Comillas while Eusebi Güell a count. Güell desired to be a nobleman, not a bourgeois. Miquel d'Esplugues, one of his first biographers—or in fact hagiographers—compared him to the dukes of the Renaissance.

The relationship between Antoni Gaudí and Eusebi Güell helped the former to realize his architectural conceptions, while the latter was thus able to expand the system of symbols he needed to create the figure of Güell the aristocrat. The arrangement was thus advantageous to both. On the one hand, it gave purpose and meaning to Gaudí’s originality, which catered to

Gaudiego – służyła ona zaspokojeniu oczekiwań mecenasa. Z drugiej zaś hrabia stawał się władcą, który czynił artystę sobie poddanym. Eusebi Güell nie tylko akceptował, ale wręcz zachęcał Antoniego Gaudiego do architektonicznego przepychu.

the expectations of the patron. On the other, the count became a ruler who made the artist his subject. Eusebi Güell not only accepted but even encouraged Antoni Gaudí to indulge in architectural opulence.



Prace budowlane przy świątyni Sagrada Família (Świętej Rodziny) w 1926 roku, roku śmierci Gaudiego
Construction work at the Sagrada Família temple in 1926, the year Gaudí died

©Foundation Junta Constructora del Temple Expiatori de la Sagrada Família. Photo: Arxiu Mas



Kuszenie człowieka
The Temptation of Man

Rzeźba przy wejściu do kaplicy różańcowej w świątyni Sagrada Família (Świętej Rodziny). Rzeźba przedstawia robotnika anarchistę, który otrzymuje z rąk diabła bombę Orsiniego (Felice Orsini w 1857 roku zaczął planować zamach na Napoleona III. Miał nadzieję, że śmierć cesarza wywoła we Francji wybuch rewolucji, która następnie rozprzestrzeni się na Włochy. Zaprojektował bombę wypełnioną piorunianem rtęci o straszliwej, jak na tamte czasy, sile rażenia, nazwaną później bombą Orsiniego).

Sculpture at the entrance to the Rosary chapel at the Sagrada Família. The piece shows an anarchist worker who receives an Orsini bomb from the hands of the devil (in 1857, Felice Orsini began to plan an attempt on Napoleon III, hoping that his death would spark a revolution which would later spread from France to Italy. The bomb he designed used mercury fulminate to cause instantaneous and unprecedentedly powerful detonation; this original ordnance would come to be called the Orsini bomb).

©Foundation Junta Constructora del Temple Expiatori de la Sagrada Família. Photo: Pep Daudé

Gaudí miał dwóch ważnych klientów: jednym z nich był Güell, drugim zaś był Bóg. W moralizatorskim „Manuscrit de Reus” („Manuskrypcie z Reus”), napisanym w 1878 roku, po zakończeniu studiów architektonicznych, Gaudí wskazał budowę świątyni jako cel ostateczny architektury. Gaudí twierdził, że trudności związane ze wznoszeniem katedr w czasach nowożytnych nie wynikają z problemów technicznych czy zastosowanych materiałów, lecz są natury duchowej. Twierdził, że naszej cywilizacji brakuje wiary, by zainicjować budowę katedry. „Minął ten czas, kiedy wiara i entuzjazm religijny były w stanie wznosić nieskończoną liczbę katedr”, pisał z nutą goryczy. Taki stan rzeczy, według Gaudiego, wynikał z faktu, że religia utraciła wiodącą rolę na rzecz estetyki.

Wznoszenie świątyni pokutnej Sagrada Família (Świętej Rodziny) było przedsięwzięciem, którego Antoni Gaudí oczekiwał. Miała to być świątynia, która zbawi Barcelonę końca wieku. Gaudí nie zauważa nowoczesnego miasta, nie mówi o nim. Jego uczniowie

Gaudí had two major clients: one of them was Güell, the other was God. In the moralizing “Manuscrit de Reus” (“Manuscript of Reus”), written in 1878 after graduating from the School of Architecture, Gaudí argued that building temples was the ultimate goal of architecture. He claimed moreover that the difficulties of constructing cathedrals in the modern times do not lie in technological issues or materials but derive from the spiritual aspect. According to Gaudí, our civilization lacked faith to initiate the building of a cathedral. “The time has passed when faith and religious enthusiasm were capable of bringing forth an endless number of cathedrals”, he wrote with a note of bitterness. Such a state of affairs should in his opinion be attributed to the fact that religion lost its leading role in favour of aesthetics.

The construction of the Temple Expiatori de la Sagrada Família (Expiatory Temple of the Holy Family) was an undertaking that Antoni Gaudí looked forward to. It was to be a temple to redeem Barcelona at the closing of the century. Gaudí does not notice the modern city,

nie odnotowują żadnych uwag mistrza na ten temat. Barcelona była „różą ognia”, miastem zamachów bombowych, robotniczego anarchizmu i bandyckich egzekucji na zlecenie przedsiębiorców. Była miastem konfliktów, w którym walka klas przebiegała w sposób gwałtowny i siłowy.

Właśnie dlatego według Antoniego Gaudiego świątynia miała dominować nad miastem, być jego koroną. Od rozpoczęcia prac nad świątynią Sagrada Família architekt nie bierze pod uwagę planu przestrzennego Cerdà. Kiedy Gaudí wspomina o umieszczeniu budowli w centrum, ma na myśli centrum duchowe, a nie centralne miejsce w układzie urbanistycznym. Sagrada Família ma być nową katedrą w nowym mieście i ma być wolna od wszelkich kwestii materialnych. Ma być świątynią dla ludu, wyrażającą zarówno transcendencję, jak i wspólnotę – czyli to, co w architekturze najważniejsze.

Upowszechnienie się modernizmu sprawia, że termin nabiera nowych znaczeń, pełniejszych i bardziej aktualnych. Modernizm traci ostrość, swoją początkową przebojową siłę i staje się po prostu zróżnicowanym stylem. Architektura modernistyczna może być jednocześnie eklektyczna i nowatorska, jest dziełem trudnym do zaszufładowania, stworzonym przez geniuszy. Jak wcześniej podkreślaliśmy, staje się katalońską wersją europejskich kierunków estetycznych końca wieku. Inaczej mówiąc, katalońska twórczość artystyczna od 1888 roku do lat dwudziestych XX wieku była niczym koszyczek z robótkami, w którym można znaleźć różnorodne elementy, mniej lub bardziej nowatorskie. Przez to różnice się rozmywają i powstaje niejednoznaczny język. Jest to język stworzony dzięki połączeniu stylów z przeszłości, odniesień do przyrody i ozdobnych motywów geometrycznych, język posługujący się różnymi materiałami i technikami.

W przypadku gdy zanikają granice stylistyczne, kwestie ideologiczne tracą na znaczeniu. Nie jest istotne, że Antoni Gaudí jest konserwatystą prześląkniętym głęboką duchowością, a Lluís Domènech i Montaner wierzy w postęp i w końcu przeobrazi się w radykalnego nacjonalistę. Obaj oni są modernistami. Modernizm traci swoją spójność, ale obowiązuje jako moda, którą akceptuje społeczeństwo. Jest poza sporami ekonomicznymi, politycznymi, religijnymi i społecznymi. Modernizm staje się obrazem epoki.

he does not speak about it. His disciples do not report any remarks of their master on that score. Barcelona was a “rose of fire”, a city of bomb attacks, workers’ anarchism, and gangs of hit men hired by employers. It was a city of conflicts in which the class struggle expressed itself in bitter violence.

For this very reason, Gaudí envisioned a temple dominating over the city, surmounting it like a crown. Setting to work on the Sagrada Família, the architect ignored the urban development plan of Cerdà’s. When Gaudí mentioned placing the edifice in the centre, he meant the spiritual centre as opposed to a central site in the city’s layout. The Sagrada Família was to be a new cathedral in a new city, unencumbered by any material issues and concerns. It was to be a temple of the people which manifested both transcendence and community—the most important qualities in architecture.

The propagation of modernism caused the term to acquire new meanings, ones which were more comprehensive and more in keeping with the times. Modernism lost its distinctiveness, its initial juggernauting force abated, and it became simply a diversified style. Modern architecture can be simultaneously eclectic and innovative, and represents an output which is by no means easy to categorize or pigeonhole, being the work of geniuses. As previously noted, it became the Catalan variant of the European aesthetic trend of a century drawing to an end. In other words, from 1888 until the 1920s, Catalan art resembled a basket full of needlework in which various—more or less innovative—elements could be found. Consequently, the differences became blurred and an ambiguous idiom emerged. It was a language created from a combination of past styles, references to nature and geometric decorative motifs, a language which made use of various materials and techniques.

When the boundaries of style disappeared, the ideological issues lost their relevance. It was not important that Antoni Gaudí was a conservative and a profoundly spiritual individual, while Lluís Domènech i Montaner believed in progress and would ultimately transform into a radical nationalist. They were both modernists. Modernism may have lost its cohesion, but it applied as a fashion which found approval with the society. It functioned beyond economic, political, religious and social dispute. Modernism became the image of an age.



Panorama tzw. Illa de la Discòrdia (Kwartalu Niezgody) / Panorama of the so-called Illa de la Discòrdia (Block of Discord)

Jest to kwartał w dzielnicy Eixample przy Passeig de Gràcia (Alei de Gràcia) leżącego między ulicami Consell de Cent i Aragó. W kwartale tym znajdują się trzy budynki modernistyczne: Casa Lleó Morera, autorstwa Lluísa Domènecha i Montanera; Casa Amatller architekta Josepa Puiga i Cadafalcha oraz Casa Batlló według projektu Antoniego Gaudiego.

This is a block in the Eixample district adjacent to Passeig de Gràcia and situated between Consell de Cent and Aragó streets. Three modernist buildings are to be found there: Casa Lleó Morera by Lluís Domènech i Montaner; Casa Amatller by Josep Puig i Cadafalch and Casa Batlló by Antoni Gaudí.

©Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas

Jednak nim modernizm stanie się modny, ma za zadanie odpowiedzieć na gusta wpływowych grup społecznych albo odpowiednio je wyedukować. Moderniści podejmują to wyzwanie i staje się to podstawą ich sukcesu. Moda zaś oznacza, że za swoją przyjmują ją zarówno sprzedawcy, którzy dekorują swoje sklepy, mieszczanie, jak również ludzie, którzy mijają na ulicy szyldy, latarnie, budynki oraz ich fasady. Wraz z początkiem XX wieku architekturze modernistycznej uda się wtopić w krajobraz miejski, a jednocześnie pozostać w nim widoczną. Udaje się jej dokonać wagnerowskiej syntezy sztuk i połączyć różne aspekty życia, znosząc granice między wielką sztuką, w tym architekturą, a sztuką użytkową.

Przejawy modernizmu są jeszcze dostrzegalne w latach dwudziestych XX wieku, ale wtedy modernizm już właściwie zamiera. Przyczyną tego szybkiego zaniku, podobnie jak w przypadku innych nowatorskich projektów, jest ich delikatna natura narażona na szybkie wchłonięcie.

However, in order to be fashionable, modernism had to gratify the tastes of influential social groups or had to be suitably inculcated. Modernists took up the challenge which became the foundation of their success. Being established as a fashion meant that it was consumed: by the shop owners who decorated their businesses, by the city dwellers, and the people who, walking the streets, distractedly contemplated the various signs, street lamps, building and their facades. As the 20th century began, modernist architecture managed to blend in into the urban landscape and yet remain well visible in that environment. It succeeded in achieving Wagnerian synthesis of arts, encompassing all aspects of life and abolishing the boundaries between fine arts—including architecture—and applied art.

Manifestations of modernism can still be seen in the 1920s, but it is already in its final throes. As with other pioneering projects, the short lifespan and prompt decline was due to its precarious nature, becoming exhausted as quickly as it was consumed.

ANTONI GAUDÍ – WIARA KATOLICKA A RYS ROBOTNICZY

ANTONI GAUDÍ – CATHOLIC FAITH AND THE WORKING-CLASS TRAIT

—
Jordi Pomés Vives

Uniwersytet Autonomiczny w Barcelonie (UAB)
Universitat Autònoma de Barcelona (UAB)

Sztuka jest owocem zarówno działań artysty, jak również kontekstu, w którym tworzy. Genialny kataloński architekt Antoni Gaudí (1852–1926) od lat młodzieńczych do około trzydziestego czwartego roku życia miał bezpośrednie związki z ruchem robotniczym. Te relacje wywarły trwałe piętno na jego twórczości. W 1868 roku jako szesnastolatek zamieszkał w przemysłowej Barcelonie i już wówczas wykazywał szczególną wrażliwość na sprawy społeczne i robotnicze. Interesowały go problemy klasy pracującej, ciężkie warunki pracy i niskie wynagrodzenia. W roku 1874 uczestniczy w wielu otwartych konferencjach, które odbywają się w stolicy Katalonii. Dyskutuje się na nich kwestie robotnicze. Jest to okres, w którym szczególnym zainteresowaniem katalońskiego ruchu robotniczego cieszą się radykalne, a nawet rewolucyjne postulaty, związane z ideałami anarchistycznymi i kolektywistycznymi. Były to poglądy przyjęte przez wpływowe Asociación Internacional de Trabajadores (Międzynarodowe Stowarzyszenie Robotników), którego nazwa nawiązuje do Pierwszej Międzynarodówki. Nie były to jednak zasady, które Gaudí przyjąłby trwale, nie doprowadziły też one do jego bliższych kontaktów z tą organizacją robotniczą. Wręcz przeciwnie. Gaudí zbliżył się do innego ruchu robotniczego o bardziej reformatorskich poglądach, który występował przeciwko brutalnym rewolucjom i siłowemu syndykalizmowi.

Od roku 1874 Gaudí utrzymywał kontakty z umiarkowanym ruchem robotniczym – za pośrednictwem robotniczej spółdzielni włókienniczej La Obrera Mataronense. Powstała ona w Mataró (wówczas było to jedno z bardziej uprzemysłowionych miast Katalonii) i była uważana za najważniejszą spółdzielnię produkcyjną założoną w Hiszpanii w XIX wieku. W roku 1874, jeszcze przed ukończeniem studiów architektonicznych, Gaudí zaprojektował dla tej spółdzielni sztandar. Drzewiec sztandaru był zwieńczony głowicą z pszczołą wykonaną z brązu, gdyż owad ten jest symbolem pracowitości i oszczędności¹. Począwszy od roku 1878, kiedy kończy studia, przez blisko osiem lat Gaudí pełni funkcję naczelnego architekta tego robotniczego zrzeszenia, aż do roku 1886. Przez ten czas zrealizował wiele ważnych projektów architektonicznych i artystycznych – znaczna część z nich to projekty o charakterze miejskim i społecznym. Ze wszystkich jego realizacji architektonicznych w Mataró zachowały się jedynie dwa obiekty.

¹ Według Joana Bassegoda, autora biografii Gaudiego, projekt sztandaru mógł powstać między końcem 1873 i początkiem 1874 roku. Został wykonany dopiero w 1884 roku.

Art is both an outcome of the artist’s actions and a product of the context in which the artist happens to create the work. Since his youth roughly until the age of 34, Antoni Gaudí (1852–1926), the brilliant Catalan architect, was closely associated with the workers’ movement, and this affiliation left a lasting mark on his work. In 1868, he came to live in industrial Barcelona as a sixteen-year-old, and even then demonstrated particular sensitivity to social and workers’ issues. He was interested in the problems of the working class, the harsh working conditions and the meagre wages. In 1874, Gaudí took part in numerous open conferences held in the capital of Catalonia, where the problems of that estate were debated. It was a time when the Catalan workers’ movement was particularly partial to radical, even revolutionary demands deriving from anarchist and collectivist ideals. Such notions and views were adopted within the influential Asociación Internacional de Trabajadores (International Association of Workers), whose very name drew on the First International. However, those were not the tenets that Gaudí would permanently embrace, and they did not bring him closer to that organization, quite the contrary, in fact. Gaudí found greater affinity with a more reform-oriented labour movement, which was totally opposed to violent revolutions and militant syndicalism.

From 1874 onwards, Gaudí became associated with a moderate workers’ movement through the textile cooperative La Obrera Mataronense. Established in Mataró (at the time one of the most industrialized towns in Catalonia), it was considered the foremost production cooperative in 19th-century Spain. In 1874, even prior to completion of his architecture studies, Gaudí designed a banner for the cooperative. The bronze finial on the top of the flagstaff was given the shape of a bee, as the insect symbolized industriousness and thrift¹. Having graduated in 1878, Gaudí held the function of the chief architect of that association for the subsequent eight years, until 1886. In that period, the architect delivered numerous architectural and artistic projects which mark a certain period in his career, characterised by designs of urban and social nature. As for his architectural creations in Mataró, only two have survived: the recently restored cotton bleaching facility built in 1883 and a small round pavilion which used to serve as a sanitary facility for the workers.

¹ According to Joan Bassegoda, author of a biography of Gaudí, the banner may have been designed between the late 1873 and early 1874; but it was made only in 1884.



Antoni Gaudí po zakończeniu studiów architektonicznych, ok. 1878
Antoni Gaudí after finishing his studies in architecture, ca. 1878

©Institut Municipal Reus Cultura. Photo: Audouard & C.a.



Sztandar spółdzielni La Obrera Mataronense zaprojektowany przez Gaudiego, ok. 1874
La Obrera Mataronense Cooperative banner, designed by Gaudí, ca. 1874

©Gaudi. Editorial Canosa, 1928



Antoni Gaudí
Pszczola, która wieńczy drzewiec sztandaru spółdzielni La Obrera Mataronense, 1884
The bee finial for the flagstaff of the banner of La Obrera Mataronense Cooperative, 1884

©Museu de Mataró

Jednym z nich jest powstała w 1883 roku bielarnia – obecnie odrestaurowana, drugi to mały pawilon na planie koła, który był przeznaczony jako budynek sanitarny dla robotników.

Przyjmując zlecenie od spółdzielni La Obrera Mataronense, Gaudí zaakceptował jednocześnie wiele idei i postulatów społecznych, zgodnych z duchem reformatorskim, na które miała wpływ polityka demokratyczna i postępowa, choć nie rewolucyjna. Idee te można wpisać w nurt polityczno-społeczny znany jako utopijny socjalizm, będący ideologią premarksistowską, która pobudziła rozwój spółdzielczości w całej Europie. Spółdzielnia La Obrera Mataronense, założona w 1864 roku, przetrwała aż do lat dziewięćdziesiątych XIX wieku. Była jednym z ciekawszych przejawów hiszpańskiego socjalizmu utopijnego. Sam Gaudí całkowicie popierał zarówno idee reformatorskie tego ruchu robotniczego, jak również utopijne projekty, które spółdzielnia chciała zrealizować. Najważniejszym z nich było wybudowanie małej dzielnicy domków robotniczych, gdzie mieli zamieszkać wszyscy członkowie spółdzielni oraz dodatkowej infrastruktury przeznaczonej tylko dla pracowników. Była to pierwsza część projektu, który Gaudí zrealizował dla spółdzielni. Zlecenie to otrzymał w 1878 roku i miał je zaprezentować na Wystawie Światowej w Paryżu, która odbywała się w tym samym roku. Projekt architektoniczny zakładał natychmiastowe realizacje dla spółdzielni La Obrera. Składał się z trzech etapów: pierwszy zakładał wybudowanie trzydziestu domów dla rodzin robotniczych zrzeszonych w spółdzielni; drugi obejmował pomieszczenia biurowe (takie jak sekretariat spółdzielni, klub, sala widowiskowo-konferencyjna), szkołę dla dzieci robotników, jak również dla dorosłych pracowników oraz bibliotekę; zaś ostatni etap projektu zakładał wybudowanie nowej hali przędzalni.

Realizacja tego projektu pozwala sądzić, że spółdzielnia robotnicza La Obrera Mataronense chciała być czymś więcej niż zwykłą spółdzielczą fabryką tekstylną. Realizowała idealistyczny projekt społeczny inspirowany ideą spółdzielczości, obejmujący wszystkie aspekty życia ekonomicznego i społecznego zrzeszonych w niej członków. Była to próba wybudowania na przedmieściach Mataró prawdziwego falansteru, czyli utopijnej wspólnoty, która miała zapewnić wszystko, czego członkowie spółdzielni potrzebują do życia: pracę, rozrywkę, kształcenie i leczenie. Większość założeń udało się zrealizować, poza domami mieszkalnymi. Zgodnie z planem każda spółdzielcza rodzina miała zamieszkać w osobnym domu. Niestety, powstały jedynie dwa z trzydziestu

By accepting commissions from La Obrera Mataronense, Gaudí embraced a number of social and ideological demands formulated in the spirit of reform, which derived from the democratic and progressive—though not revolutionary—policies of the cooperative. Those ideas fit well within the political-social current known as utopian socialism, a pre-Marxist ideology which stimulated the development of cooperative endeavour throughout Europe. Founded in 1864, La Obrera Mataronense continued to function until the 1890s as one of the most interesting manifestations of Spanish utopian socialism. Gaudí thoroughly supported the conceptions of reform advanced by that labour movement as a well as the utopian projects that the cooperative planned to carry out. The most important of those was building a small quarter of workers' houses where all members of the cooperative would live, with an ancillary infrastructure to be used exclusively by its employees. It was the first part of the project which Gaudí delivered for the cooperative. He received the commission in 1878 and expected to be able to show it at the Paris World’s Fair held the same year, as it was the central premise of the project that it would be implemented without delay. It consisted of three stages: in the first, thirty houses for the workers' families of the cooperative were to be built; subsequently, other facilities were to be constructed including cooperative’s offices, a club, an entertainment-conference room, a school for the workers’ children and adult employees, as well as a library; in the final stage a new spinning mill shop would be erected.

This undertaking warrants the assumption that La Obrera Mataronense aspired to be something more than an ordinary cooperative textile factory. It pursued an idealistic social project inspired by the concept of cooperative endeavour, which encompassed all aspects of social and economic life of its members. It was an attempt to build a genuine phalanstery in the suburbs of Mataró, a utopian community ensuring everything that members of the cooperative needed in terms of living, work, entertainment, education, and health care. Most goals were successfully accomplished, except for the houses. According to the plan, each family of the cooperative would live in a separate dwelling. Regrettably only two of the thirty intended buildings were constructed. Salvador Pagès resided in one of those from 1879 to 1887; he was the director general and the veritable soul of the cooperative, as well as Gaudí’s close friend.

In his work, the young architect drew on the architectural trends of his period, displaying influences of 19th-century romanticism, idealism, and vitalism. These ideologies

zaprojektowanych budynków. W jednym z nich mieszkał od 1879 do 1887 roku Salvador Pagès – dyrektor generalny i prawdziwa dusza spółdzielni, a zarazem bliski przyjaciel Antoniego Gaudiego.

Młody architekt realizował w swej pracy trendy architektoniczne epoki, w których widać wpływy dziewiętnastowiecznego romantyzmu, idealizmu i witalizmu. Były to ideologie powiązane politycznie z utopijnym socjalizmem, jak również z masonerią. Trzeba podkreślić, że masoneria wnikała we wszystkie ówczesne ruchy społeczne i polityczne, zarówno postępowe, jak i reformatorskie. Nie jest więc przypadkiem tak ściśle powiązanie między spółdzielczością, a tym międzynarodowym, tajemnym ruchem. Podstawowe założenia ideologiczne masonerii były również bliskie spółdzielcom: miłość bliźniego, solidarność, przestrzeganie zasad moralnych czy filantropia, traktowanie wszystkich ludzi jak braci bez względu na rasę, narodowość, a nawet religię, szacunek dla pracy jako niezbędnej potrzeby życiowej człowieka, ochrona potrzebujących. Najważniejsi intelektualiści, których można powiązać ze spółdzielnią robotniczą z Mataró, m.in. nauczyciele szkolni Josep Espinal i Salvador Llanas, byli ważnymi masonami. Najprawdopodobniej był nim też dyrektor spółdzielni, Salvador Pagès. Na najważniejsze uroczystości w przedsiębiorstwie zapraszał co roku wielkiego mistrza hiszpańskiej loży masońskiej, Miguela Morayta, który w 1889 roku założył Gran Oriente Español (Wielki Wschód Hiszpanii). Na tych imprezach bywał również Gaudí, odpowiedzialny za dekorowanie sali, w której odbywały się uroczystości. Zgodził się, by na ścianach kasyna, które zaprojektował dla spółdzielni, wygrawerowane zostały hasła masońskie (bliskie również chrześcijaństwu): „Nie ma nic potężniejszego niż braterstwo”, „Przyjacielu, bądź solidarny, wyznawaj Dobroć!”, „Chcesz być człowiekiem nauki? Bądź dobroduszny”, „Pobudźmy ludzkość do miłosierdzia”, „Niech żyje szlachetność serca, ono jest życiem”, „Duża część kurtuazji to świadectwo obłudnego wychowania”. Projekt dla spółdzielni La Obrera Mataronense i wynikające z niego kontakty ze światem masońskim nie zmieniły postawy genialnego architekta, który nigdy nie przestał być otwarcie praktykującym katolikiem. Gaudí wywodził się z rodziny głęboko wierzącej, ale jeszcze zanim zaczął projektować dla spółdzielni, praktykował w Barcelonie u znanych masonów: braci Josepa i Eduarda Fontserè, mistrzów budownictwa. Współpracował z nimi od roku 1870, tworząc Parc de la Ciutadella (Park Cytadeli) w Barcelonie. Dlatego nie może dziwić, że tak rozległe kontakty wpłynęły na twórczość Gaudiego, który wprowadzał do niej symbole typowo masońskie. Przykładem jest Parc Güell

were politically related to utopian socialism as well as freemasonry. It should be emphasized that freemasons penetrated into all contemporary social and political movements, progressive and reformatory alike. It is therefore no accident that some very close links developed between the cooperative movement and that international secret society. The fundamental ideological tenets of freemasonry corresponded with those adopted in the cooperative paradigm: love of one’s neighbour, solidarity, adherence to moral principles or philanthropy, treating all people as brothers regardless of race, nationality, or even religion, respect for work as one of life’s basic necessities, protection of those in need. The foremost intellectuals who may be associated with the Mataró cooperative, e.g. school teachers Josep Espinal and Salvador Llanas, were important freemasons. It is likely that the director of the cooperative, Salvador Pagès, was one too. Each year, he would invite the grand master of the masonic lodge of Spain Miguel Morayta—who founded the Gran Oriente Español (Grand Spanish Orient) in 1889—to participate in the celebrations at the cooperative. Gaudí also attended those festivities, as he was responsible for the decorations in the room where they took place. He agreed for a number of masonic slogans (which to some degree dovetailed with Christian notions) to be engraved on the walls of the casino he designed for the cooperative: “There is nothing more powerful than fraternity”, “Show solidarity, friend, practice Goodness!”, “Do you want to be a man of science? Be kind”, “Let us inspire humanity to charity!”, “Long live the nobility of heart, for it is life”, “Most courtesy is a testimony to duplicitous upbringing”. The project carried out for La Obrera Mataronense and the resulting contacts with the masonic world did not affect the attitude of the brilliant architect, who never stopped being an openly practicing Catholic. Gaudí came from a deeply religious family but, even before he began developing designs for the cooperative, he had trained as an apprentice with two well-known freemasons, brothers Josep and Eduardo Fontserè, both acclaimed architects. He cooperated with them since 1870, contributing to the Parc de la Ciutadella (Citadel Park) in Barcelona. It should therefore come as no surprise that such extensive contacts influenced Gaudí’s work, in which he introduced typically masonic symbols. Examples may be found particularly at Parc Güell (Park Güell) in Barcelona (1900), where the artist placed inversed five-pointed stars, squares, the athanor—an alchemical furnace, and hexagrams.

Although Gaudí has never been conclusively linked with any masonic lodge, there is no doubt that he entertained numerous ideological and spiritual notions shared by that movement, such as the aforementioned romantic

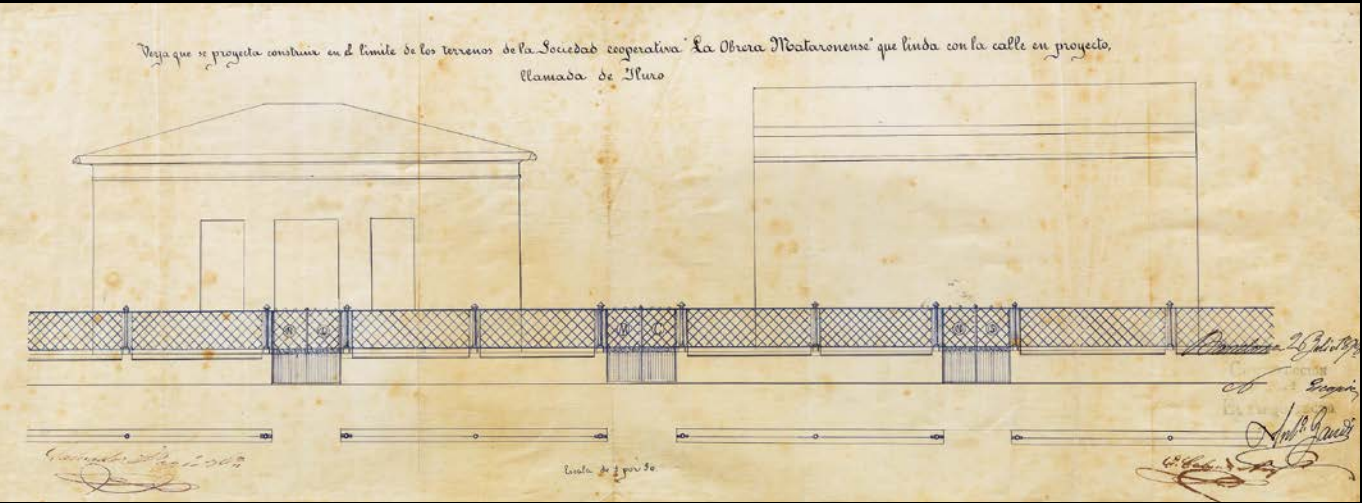


Antoni Gaudí
Spółdzielnia La Obrera Mataronense: elewacja tylna klubu-kasyna, 1878
La Obrera Mataronense Cooperative: rear facade of the casino, 1878

©Photo: Gasull Fotografia



Antoni Gaudí
Spółdzielnia La Obrera Mataronense: plan projektu architektonicznego, 1881
La Obrera Mataronense Cooperative: general draft plan, 1881
©Càtedra Gaudí



Antoni Gaudí
Spółdzielnia La Obrera Mataronense: projekt ogrodzenia oddzielającego domy pracowników od ulicy, 1878
La Obrera Mataronense Cooperative: design of the fence separating workers' houses from the street, 1878

©Arxiu Comarcal del Maresme, Fons Ajuntament de Mataró. Photo: Gasull

(Park Güell) w Barcelonie (1900), w którym artysta umieścił odwrócone pięcioramienne gwiazdy, ekierki, atanor – czyli piec do celów alchemicznych oraz sześciokąty.

Mimo że nie odnaleziono żadnego konkretnego powiązania Gaudiego z jakąkolwiek lożą masońską, nie ma wątpliwości, że podzielał on wiele poglądów i elementów duchowości wywodzących się z tego ruchu. Między innymi wspomniane już ideały romantyczne i witalistyczne, które wywyższają wartość przyrody oraz prawa natury. Z tego powodu motywy zainspirowane naturą, tak charakterystyczne dla Gaudiego, pojawiły się już w projektach dla spółdzielni La Obrera Mataronense. Pochodzące z tamtego okresu opisy budynków, m.in. domów robotniczych i ich otoczenia, podkreślają kwestie higieniczne oraz istotną rolę przyrody w jego projektach. Gaudí na pierwszym miejscu stawiał relacje z naturą, takie jak odpowiednie położenie budynków, dostęp powietrza, nasłonecznienie i bliskość roślin. Kataloński pisarz Joaquim Maria Bartrina, który był przyjacielem Gaudiego od lat młodości, opisując projekt dzielnicy robotniczej, podkreślał, że „zespół tych domków otoczonych roślinnością, będzie kiedyś wielkim ogrodem. Pośrodku każdej z trzydziestu kwadratowych parceli powstanie trzydzieści domków, które będą współtworzyć dzielnicę. Każdy z nich będzie miał dwa wejścia: jedno zimowe – osłonięte od wiatru i dobrze nasłonecznione, drugie zaś letnie – całkowicie otwarte”.

Najprawdopodobniej w tym czasie Gaudí był już pod wpływem angielskiego pisarza i reformatora społecznego Johna Ruskina, który jako jeden z pierwszych głosił potrzebę wyprowadzki z miast przemysłowych do miejsc bliższych naturze – tam, gdzie są góry, rzeki, las i morze. Jego idee były również bliskie utopijnemu socjalizmowi. Ruskin głosił istnienie reguł mistycznych w budownictwie, które miały zawierać się w „siedmiu regułach architektury” będących jednocześnie zasadami moralnymi. Były to: poświęcenie, prawda, siła, piękno, życie, pamięć i posłuszeństwo. Mistycyzm Ruskina był zbieżny z niektórymi ruchami mistycznymi w Kościele katolickim, które hierarchia kościelna uznawała za bliskie herezji. Uczestniczył w nich Gaudí i inne wybitne osobistości ze świata sztuki oraz katalońscy intelektualiści, w tym jego dobrzy przyjaciele, sławni poeci: Joan Maragall czy Jacint Verdaguer. Taki katolicki mistycyzm był mocno powiązany z doktrynami witalistycznymi i naturalistycznymi tego okresu. Nie jest przypadkiem, że Lliga Vegetariana de Catalunya (Katalońska Liga Wegetariańska), założona pod koniec XIX wieku w Barcelonie, skupiała wielu wpływowych księży

and vitalistic ideals, which elevate the value of nature and its laws. For this reason, nature-inspired motifs—which are so characteristic of Gaudí—appear already in the designs made for La Obrera Mataronense. Period descriptions of buildings, for instance workers’ houses and their surroundings, highlight the issues of hygiene and underscore the role of nature in his designs. Gaudí gave priority to relationships with nature, including orientation of the buildings, access of air, solar exposure and proximity of plants. Catalan writer Joaquim Maria Bartrina, who befriended Gaudí since their youth, emphasized in his description of the future workers’ estate that “surrounded by greenery, the complex of those houses will be a great garden one day. Thirty houses will be built in the middle of each of those square plots, making up the quarter. Each house will have two entrances: a wind-protected and sun-exposed one for the winter season, and a completely open one for the summertime”.

At that point in time, Gaudí had most likely been influenced by the English writer and social reformer John Ruskin (also very much associated with utopian socialism), who was one of the first to advocate leaving industrial cities in favour of places closer to nature, where mountains, rivers, forests, and the sea were to be found. Ruskin theorized on the existence of mystical rules governing architecture, expressed in the “seven lamps” which simultaneously constituted moral principles: sacrifice, truth, power, beauty, life, memory, and obedience. Ruskin’s mysticism corresponded with some of the mystical movements within the Catholic church which ecclesiastic hierarchy deemed to verge on heresy. Those notions attracted Gaudí and other eminent figures of the art world as well as Catalan intellectuals, such as Gaudí’s good friends and famous poets Joan Maragall or Jacint Verdaguer. That Catholic mysticism was strongly correlated with the vitalistic and naturalistic doctrines of the period. It is no accident that the Lliga Vegetariana de Catalunya (Vegetarian League of Catalonia), established towards the end of the 19th century in Barcelona, gathered many influential priests and Catholic physicians. Gaudí was also a vegetarian, a person welcoming new trends in medicine relating to hygiene and alternative medicine (homeopathy for instance) which enjoyed a considerable popularity in the latter half of the 19th century. It is also worth noting that Nicolau Guanyabens, a physician and composer closely involved with La Obrera Mataronense (in all likelihood the director of the cooperative’s healthcare fund) was a hygienist and homeopath, in addition to being a renowned composer of religious music and Gaudí’s friend.

i lekarzy katolickich. Gaudí również był wegetarianinem, człowiekiem otwartym na nowe prądy w medycynie związane z higieną i medycyną alternatywną (jak na przykład homeopatia), które cieszyły się powodzeniem w drugiej połowie XIX wieku. Godny podkreślenia jest fakt, że Nicolau Guanyabens, lekarz i kompozytor, blisko związany ze spółdzielnią robotniczą La Obrera Mataronense (niemal na pewno także dyrektor kasy zdrowotnej spółdzielni) był higienistą i homeopatą. Ten uznany kompozytor muzyki religijnej był także przyjacielem Gaudiego.

Pozostaje jeszcze jedna kwestia, która wiąże Gaudiego ze spółdzielczym ruchem robotniczym, a którą można zauważyć w spółdzielni La Obrera Mataronense. W latach osiemdziesiątych XIX wieku miały miejsce w Hiszpanii pierwsze kontakty między spółdzielczością o politycznym, postępowym rodowodzie, a tą o korzeniach katolickich bądź chrześcijańskich. Gaudí bezpośrednio obserwował podejmowane przez kierownictwo La Obrera próby stworzenia pierwszej katalońskiej federacji spółdzielców, w której znalazłoby się miejsce dla spółdzielczości o rodowodzie katolickim. Zorganizowano nawet konferencje i kongresy, na których poruszano te kwestie. Taka współpraca pomiędzy spółdzielczością reformatorską o wpływach republikańskich, laicką i masońską, reprezentowaną przez spółdzielnię robotniczą La Obrera Mataronense, a spółdzielczością katolicką była popierana przez ówczesnego papieża Leona XIII (1878–1903). W roku 1891 papież ogłosił encyklikę „Rerum Novarum”, w której po raz pierwszy wskazał na niesprawiedliwości społeczne związane z liberalizmem. Ojciec Świąty zaprosił środowiska katolickie, by zakładały związki pracownicze i spółdzielcze oraz broniły swoich praw. Te dwie formy spółdzielczości (laicko-postępowa i katolicka) były zgodne w wielu postulatach reformatorskich. Oba środowiska działały na rzecz porozumienia klas, a nie walki klas. Dlatego też rozpoczęła się ścisła współpraca między nimi. Nie trzeba mówić, że Gaudí w pełni akceptował katolicyzm społeczny Leona XIII. Cieszyła go wrażliwość na sprawy robotnicze, którą papież wykazał zaraz po wstąpieniu na tron Piotrowy. Co ciekawe, kataloński architekt podpisał swój pierwszy kontrakt z La Obrera Mataronense w roku 1878, czyli w roku rozpoczęcia pontyfikatu. W 1883 roku, zaraz po tym jak przyjął zlecenie kierowania budową świątyni Sagrada Família (Świętej Rodziny), umieścił pochodnie na działce, na której miał powstać kościół, zaznaczając w ten sposób, że jest to teren święty. Natomiast nad wejściem na plac budowy umieścił herb papieski. Był to oczywisty wyraz wiary i pełnego oddania papieżowi Leonowi XIII. Takie działanie architekta nie wywołało żadnej krytyki ze strony masońskiego kierownictwa spółdzielni La Obrera. W tym samym roku według projektu Gaudiego powstała w fabryce bielarnia, która dzisiaj nosi nazwę Nau Gaudí czyli Hala Gaudiego w Mataró.

There is yet another element which links Gaudí with the cooperative workers’ movement represented by La Obrera Mataronense. In the 1880s, Spain saw rapprochement between politically-oriented, progressive cooperative and its Catholic or Christian counterpart. Gaudí was a direct witness of the efforts made by the board of La Obrera to create the first Catalan federation of cooperative enterprises, which those of Catholic provenance would be welcome to join. The endeavour went as far as organizing conferences and congresses to discuss those issues. This kind of collaboration between reform-oriented cooperatives open to republican, secular and masonic influences, such as La Obrera Mataronense, and Catholic initiatives was endorsed by the incumbent pope, Leo XIII (1878–1903). In 1891, the pope promulgated the encyclical “Rerum Novarum”, which for the first time spoke of the social injustices resulting from the liberal doctrine. The pope encouraged Catholic milieus to establish labour and cooperative unions as well as to defend their rights. These two forms of cooperative enterprise (secular- -progressive and Catholic) were in fact like-minded in many of the demands for reform they advanced. Also, both milieus worked towards an agreement rather than the struggle of classes, which is why a close collaboration between them was established. Needless to say, Gaudí was fully on board with the social Catholicism propounded by Leo XIII, as he applauded the fact that the newly elected pope demonstrated such sensitivity to the affairs of the working classes. Interestingly enough, the architect signed his first contract with La Obrera Mataronense in 1878, the very year in which Leo XIII’s pontificate began. In 1883, right after he accepted the commission to oversee the construction of the Sagrada Família, Gaudí placed torches on the plot where the prospective temple would stand, to mark it as a sacred area, and had a papal coat of arms put over the entrance to the construction site. This was an explicit expression of faith and utter devotion to pope Leo XIII, but it may be noted that such an action on his part received no criticism from the masonic management of La Obrera. The same year, a cotton bleaching facility—known today as Nau Gaudí (lit. the Nave of Gaudí)—was built to Gaudí’s design in Mataró.



Sala bielarni bawełny na terenie spółdzielni La Obrera Mataronense, 1928
Cotton bleaching hall on the premises of La Obrera Mataronense Cooperative, 1928

©Càtedra Gaudí. Photo: Canosa



Wnętrze sali bielarni po renowacji
The restored interior of the cotton bleaching hall

©Photo: Pere Vivas

INNA ARCHITEKTURA GAUDÍEGO

GAUDÍ'S OTHER ARCHITECTURE

—
Jaume Sanmartí Verdaguer

architekt ze stopniem doktora
PhD in Architecture

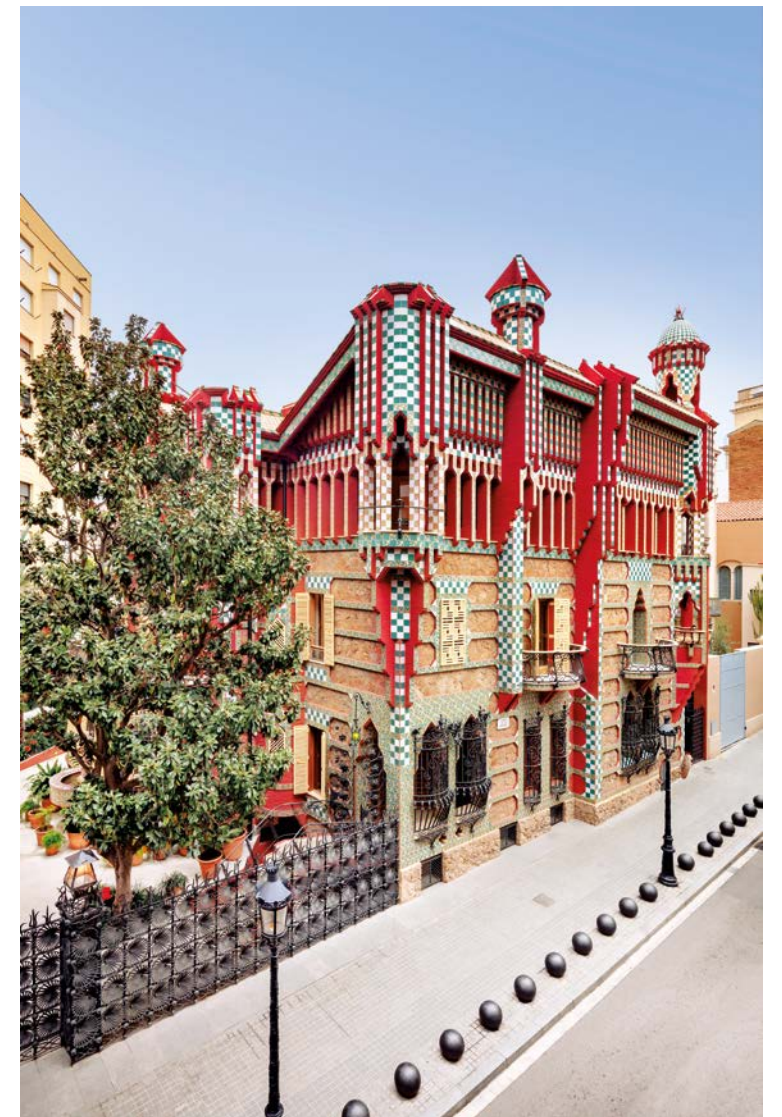
Antoni **GAUDÍ** — Centrum Kultury ZAMEK w Poznaniu — 2022

Właściwe wydaje się odczytanie dzieła Antoniego Gaudiego z czysto architektonicznego punktu widzenia. Taka analiza, w swoim wymiarze naukowym, powinna nas doprowadzić do lepszego zrozumienia motywów architekta i logiki jego pracy. Dzięki niej pozbedziemy się uprzedzeń, które wszak nie pomagają w obiektywnym zrozumieniu tej wybitnej jednostki.

Już w pierwszych pracach młodego Gaudiego widać dobry warsztat zawodowy i zachowanie pewnego rygoru. To rzadkie zjawisko. Początkujących architektów cechuje raczej entuzjazm w tworzeniu koncepcji, niż dążenie do tego, by kierować się praktycznym wymiarem tego zawodu. Często ujawniają nadmierną pomysłowość, która znacznie wykracza poza skromne rozmiary pierwszych zleceń. Jest to w sumie zrozumiałe.

It seems more than fitting to approach the oeuvre of Antoni Gaudí from a purely architectural standpoint. In its scientific dimension, such an analysis should lead to a better understanding of the architect's motives and the logic behind his method. It certainly eliminates the bias which after all does not help one to assess that outstanding individual in an objective fashion.

Even the earliest works of young Gaudí demonstrate good professional skill and certain consistently maintained strictness, a rarely seen phenomenon. Novice architects tend to be quite enthusiastic in developing their concepts rather than strive to be guided by the practical dimension of the profession and—quite understandably—display excessive inventiveness which goes well beyond the modest extent of their first commissions.



Casa Vicens (Dom Vicens), fasada
Casa Vicens, façade

©Casa Vicens Gaudí, Barcelona, 2019. Photo: David Cardelús

Nie jest to jednak przypadek Gaudiego. Dowodzi tego opis jego pierwszego projektu – była to miejska latarnia, której projekt zleciły mu władze miejskie Barcelony. Jest to błyskotliwy przykład obiektu użytkowej małej architektury, doskonale przemyślanego i opisanego pod względem funkcjonalnym, miejskim, dekoracyjnym i technicznym.

Już w jego pierwszych pracach uwidoczniła się osobowość artysty, która spowoduje, że z czasem oddali się on od swoich kolegów po fachu. Sztuka Gaudiego stanie się wyjątkowa i неповtarzalna. Styl jego pierwszych projektów, takich jak Casa Vicens (Dom Vicens), pawilony z Finca Güell (Posiadłości Güell) czy El Capricho (Kaprys) z Comillas, mogłby wskazywać, w jakim kierunku będzie on podążał w następnych realizacjach.

Casa Vicens (Dom Vicens), jadalnia
Casa Vicens, dining room

©Casa Vicens Gaudí, Barcelona, 2019. Photo: David Cardelús



Still, this is not the case with Gaudí, as attested by the description of his first design, a street lamp commissioned by the municipal authorities of Barcelona. It is a brilliant example of a minor piece of applied architecture, superbly thought-out and described in all its functional, decorative, and technical aspects.

The personality of the artist is revealed already in his first works; with time, these highly individual traits would set him apart from his professional milieu. Gaudí’s art would become exceptional and thoroughly unique. The style of his early projects, such as Casa Vicens, the pavilions at the Finca Güell (Güell Estate) or El Capricho (The Caprice) in Comillas, may be considered indicative the direction he would follow later, but such an assumption would be utterly erroneous.

Jednak nic bardziej mylnego. Po przeanalizowaniu późniejszych projektów Gaudiego widzimy, że do każdego kolejnego zlecenia podchodzi w sposób indywidualny i kreatywnie odpowiada na wymagania, jakie przed nim stawiają. Jest daleki od panującego w architekturze katalońskiej mediewalizmu, który wspiera nowo powstała Escola d’Arquitectura (Szkoła Architektury) w Barcelonie – jednostka młoda, jeśli chodzi o czas działania, lecz pod względem akademickim silnie zakorzeniona w przeszłości.

W trzech wymienionych projektach widzimy nawiązania stylistyczne do Południa: dostępnego tam bogactwa barw, śródziemnomorskiego światła oraz tradycyjnych, dobrze znanych technik konstrukcyjnych. Gaudí zgłębiał możliwości oferowane przez materiały takie jak cegła i ceramika. Czerpał z żywej wciąż tradycji i wykorzystywał techniki, które katalońscy murarze opanowali do perfekcji. Stosował formy oparte na podstawowych figurach geometrycznych w konstrukcjach, których struktura tylko w niewielkim stopniu wymagała użycia żelaza.

Palau Güell (Pałac Güell) nie ma już tej świeżości, która charakteryzuje wczesne projekty Gaudiego. Było to jego pierwsze ważne zlecenie. Przy jego realizacji musiał wziąć pod uwagę uwarunkowania takie, jak miejskie usytuowanie inwestycji i ograniczenia związane z wielkością działki budowlanej. Z drugiej zaś strony budżet, jakim dysponował przy budowie, był w zasadzie nieograniczony, a zadania projektowe postawiono przed architektem w sposób otwarty. Eusebi Güell, zamożny przemysłowiec, poprosił o powiększenie swojej rezydencji położonej przy alei La Rambla, głównej arterii starego miasta. Zadanie to Gaudí wykonał na swój sposób: rozszerzając zlecenie. Aby uzyskać dostatecznie wygodny i bezpieczny dostęp do podziemnej części rezydencji, trzeba było kupić sąsiednią posiadłość. Równocześnie powstaje aneks, w którym architekt umieszcza atelier i rozbudowuje pomieszczenia związane z obsługą domu. Palau Güell jest przykładem, jak nadmiar środków może spowodować, że przekaz ściśle architektoniczny schodzi na drugi plan.

Analityczną wędrowkę należałoby rozpocząć od Palau Güell (Pałacu Güell), potem przejść do domów Casa Calvet i Casa Batlló, a następnie zakończyć ją przy Casa Milà (Domu Milà) – według wielu badaczy najwybitniejszym dziele Gaudiego. Te trzy domy projektuje on w dzielnicy Eixample¹.

Having analyzed Gaudí’s subsequent designs, one clearly sees that he approached each commission individually, creatively responding to the requirements he was expected to satisfy. He was remote from the prevalent medievalism in Catalan architecture, endorsed by the newly established Escola d’Arquitectura (School of Architecture) in Barcelona, an institution which despite its young age was very much anchored in the past in academic terms.

The three aforementioned projects evince stylistic references to the South: its wealth of colour, Mediterranean light, and traditional, well-known construction techniques. Gaudí explored the possibilities offered by materials such as brick and ceramics. He drew on a tradition which was still alive and took advantage of techniques which the Catalan builders had mastered to perfection. He would employ forms based on the essential geometric figures, whose structure required only minor use of iron for structural support.

Palau Güell (Palace Güell) does not have that freshness which characterized Gaudí’s early designs. It was his first major commission, in which he had to allow for the urban location of the project and limitations resulting from the size of the plot. On the other hand, the budget at his disposal was practically unlimited, while his tasks had been formulated in an open fashion. Eusebi Güell, an affluent industrialist, requested enlargement of his residence located in La Rambla, the main thoroughfare of the old town. Gaudí carried out the task in his own fashion, by extending the commission. In order to obtain sufficiently convenient and safe access to the underground part of the residence, the neighbouring estate had to be acquired. At the same time, an annexe was built, in which the architect set up his studio, and created a suite of service interiors. Palau Güell is an example of how the strictly architectural message becomes a matter of secondary importance due to surfeit of means.

The analytical tour should begin with Palau Güell, move subsequently on to Casa Calvet and Casa Batlló, and finish with Casa Milà which, according to numerous researchers, represents Gaudí’s supreme achievement. The three houses designed to be built in the district called Eixample¹ shared a similar programme but their cubic capacity differed, confronting Gaudí—just as any other architect—with the challenges typical of a residential building: the choice of suitable typology, diversity of meanings and, in consequence, different

¹ Nazwa w języku katalońskim. Jest to jedna z dzielnic Barcelony. Termin *eixample* oznacza zespół domów i nowych ulic, dzięki którym rozszerza się miasto.

¹ This Catalan name of a district of Barcelona denotes a complex of houses and new streets thanks to which the city expands.

Mają one podobny program, ale różną kubaturę, stawiając przed nim, jak przed każdym architektem, wyzwania typowe dla projektu budynku mieszkalnego: wybór odpowiedniej typologii, zróżnicowanie znaczeń i – w konsekwencji – wyglądu elewacji, ustalenie koncepcji przestrzeni wspólnych w budynku oraz sposobu oddziaływania budynku na przestrzeń miejską.

Każdy z tych trzech budynków został już przestudiowany i opisany. Spróbujmy jednak ocenić, ile mają ze sobą wspólnego i w jakim stopniu czerpią z projektów wcześniejszych. Casa Calvet, Casa Batlló i Casa Milà stanowią, według mojej oceny, wyrazisty trzon twórczości Gaudiego, który pozwala zobaczyć, jak architekt na nowo formułuje i materializuje założenia projektowe, jasno określone już w Palau Güell (Pałacu Güell).

Co się zaś tyczy typologii, to w przypadku każdego z trzech domów Gaudí ma do dyspozycji działkę budowlaną położoną między dwoma sąsiadującymi budynkami. Jest to typowe dla śródmiejskiej zwartej zabudowy Barcelony. Co więcej, charakterystyczny dla architektury mieszczańskiej początków XIX wieku był tzw. program mieszany. Wymagał on odpowiedniej kompozycji architektonicznej, by pogodzić ze sobą umiar właściwy dla kamienicy czynszowej z okazałą rezydencją, która ma podkreślać wyjątkowość jej właściciela. Możemy się przekonać, że w tych trzech projektach, które zrealizował w ciągu dziesięciu lat, Gaudí dokonał reinterpretacji tej ważnej kwestii i zrewolucjonizował ją w mistrzowski sposób.

W Palau Güell (Pałacu Güell) zastosowano rozwiązania, które pojawią się w twórczości Gaudiego także w późniejszym czasie. Jednym z nich jest wielka centralnie położona przestrzeń, która organizuje bogaty układ rezydencji.

Jest to przestrzeń symboliczna, miejsce powitalne, gdzie odbywają się uroczystości i spotkania towarzyskie rodziny Güell. Jest to przestrzeń przeznaczona zarówno do modlitwy, jak również do koncertów muzyki organowej i kameralnej, na których bywał sam Gaudí, spotykając tam osoby z najwyższych sfer barcelońskiej socjety. Ten trzykondygnacyjny, widowiskowy salon jest przykryty wspaniałą, bogato zdobioną, paraboliczną kopułą i oświetlony naturalnym światłem. Jest usytuowany na drugiej kondygnacji budynku. Na tym samym piętrze znajdują się reprezentacyjne pomieszczenia domu, bardzo dobrze skomunikowane z resztą rezydencji.

approaches to the facade, determination of the concept of common spaces within the building and, finally, the relationship the building would establish with the urban space.

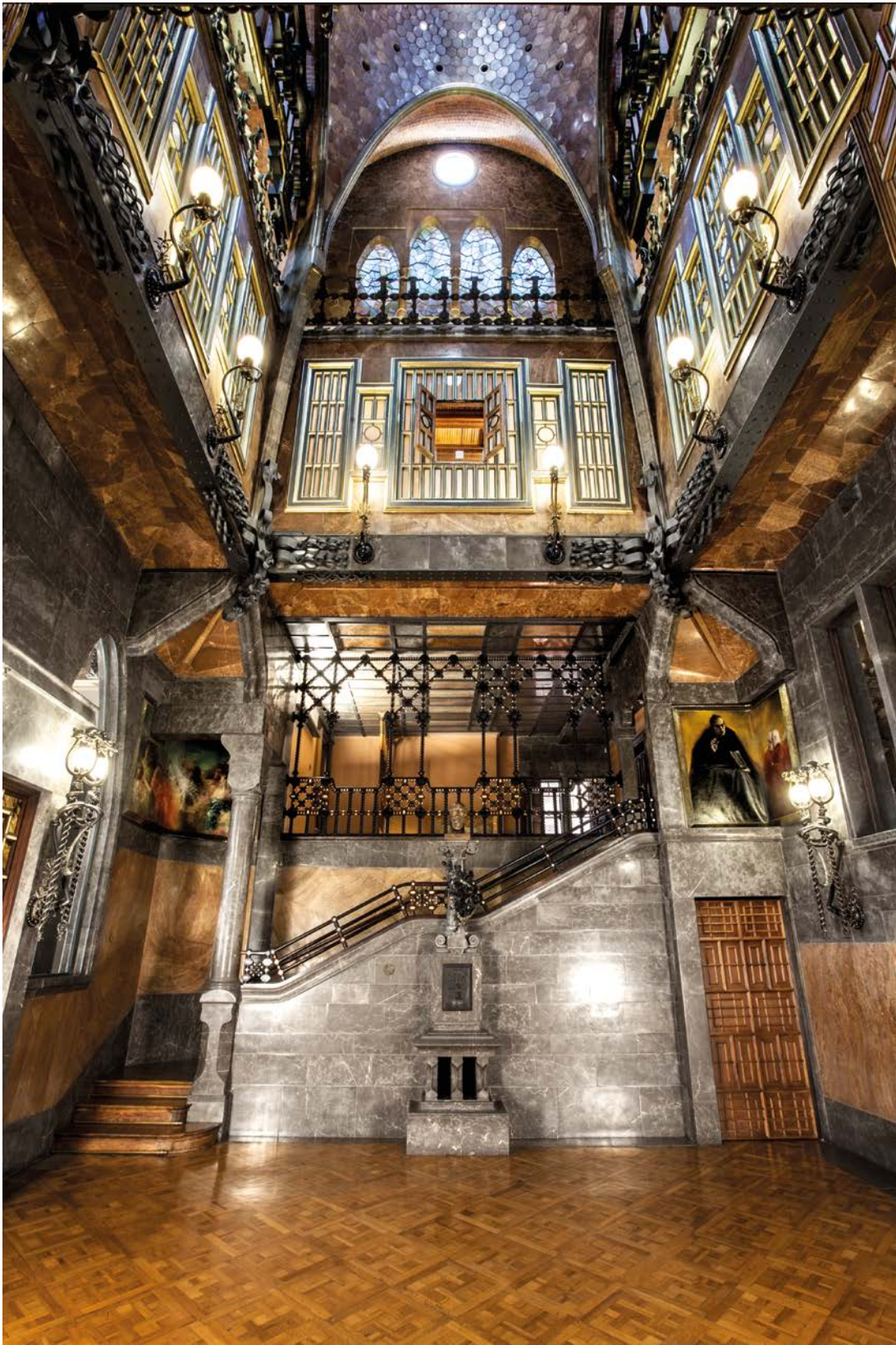
Each of those three structures and their individual features have been thoroughly studied and described. Still, let us assess how much they have in common and to what an extent they draw on the previous designs. In my opinion, Casa Calvet, Casa Batlló and Casa Milà constitute the distinctive core of Gaudí’s oeuvre, enabling one to see how the architect reformulated and reified the design premises which had already been clearly set out in Palau Güell.

As for typology, in each of those three cases Gaudí has to work with a building plot situated between two neighbouring structures, a situation typical for the densely built-up Mediterranean city that Barcelona is. What is more, town architecture of the early 19th century was characterized by the so-called mixed programme. It required an appropriate architectural composition to reconcile the moderation of a tenement house with the grandeur of residence, which would underscore the status of its owner. The three projects, completed over a period of ten years, offer eloquent proof that Gaudí not only successfully reinterpreted that crucial issue but also revolutionized it in what was a truly masterful way.

The solutions adopted for Palau Güell would also be utilized in Gaudí’s later work. One of those is extensive space located in the centre around which the elaborate layout of the residences is organized.

It was a symbolic space, a venue of welcome, where Güell family festivities and social gatherings took place. The space was intended for both prayer and concerts of organ and chamber music that Gaudí himself attended, meeting persons from the most select circles of Barcelona’s high society. That three-storey-high, spectacular hall is topped with a magnificent, richly ornamented catenary dome and illuminated by natural light. It is situated on the actual second storey of the building, with a number of other stately interiors—very well connected with the rest of the residence—located on the same floor.

Whereas Casa Calvet corresponds with the traditional typology to such a degree that its layout does not differ from other buildings of its period, Gaudí takes a step towards deconstruction of that typology in Casa Batlló, a flagship example of Catalan modernism. Using renovation works as an opportunity, the architect



Hol główny Palau Güell (Pałacu Güell)
Central Hall of Palau Güell

©Palau Güell – Diputació de Barcelona. Photo: Ginger Studio Bcn



Podczas gdy Casa Calvet (Dom Calvet) odpowiada tradycyjnej typologii do tego stopnia, że rzut budynku nie różni się od innych sobie współczesnych, to w Casa Batlló (Domu Batlló), który jest flagowym przykładem katalońskiego modernizmu, Gaudí robi krok w stronę dekonstrukcji tej typologii. Przy okazji remontu architekt zmienia charakter pomieszczeń, które w niezwykle sposób znajdują wyraz na zewnątrz budynku. Zlecenie Josepa Batlló początkowo dotyczyło połączenia dwóch mieszkań, znajdujących się na *piano nobile*. Gaudí proponuje jednak – podobnie jak przy wcześniejszych zleceniach – całkowitą przebudowę budynku, obejmującą również obie fasady oraz dach, i projekt ten udaje mu się zrealizować. Bez zmian pozostaje główna struktura budowli oraz system wewnętrznych dziedzińców. Na *piano nobile* Gaudí częściowo wyburza ściany nośne z dwóch przejść biegnących wzdłuż fasady. Uzyskuje w ten sposób wyjątkową zmianę w układzie przestrzennym. Trzy konwencjonalnie rozmieszczone pomieszczenia przekształca w ciągłą przestrzeń, równoległą do fasady budynku.

Takie rozwiązanie pozwala na wyjątkowe połączenie głównego salonu z Passeig de Gràcia (Aleją de Gràcia) – a to dzięki nowej, przeszklonej fasadzie. W tylnej części taras w podobny, choć bardziej dyskretny sposób zwraca się ku dziedzińcowi. Takie przekształcenia zmusiły konstruktora Josepa Bayó do podjęcia trudnych i ryzykownych działań, by wzmocnić konstrukcję górnej części budynku.

Rzut *piano nobile* pokazuje, jak tradycyjna typologia, która wyraża się w planie ortogonalnym ze względu na prostopadły układ ścian nośnych, ewoluuje dzięki zastosowaniu nowych ścianek działowych oraz wewnętrznych, krzywoliniowych podziałów. W taki sposób uzyskuje się płynną przestrzeń, wyeksponowaną przez dobrane oświetlenie, które poczynając od elewacji i dachu przepływa bez przeszkód do wnętrza i poprzez główny dziedziniec łączy część mieszkalną z przestrzenią zewnętrzną.

changed the nature of its interiors, which was then expressed in an extraordinary manner on the exterior of the building. The commission from Josep Batlló was initially concerned with two apartments on the main floor which the owner wanted to have combined. However, as with previous commissions, Gaudí suggested complete conversion of the building, including both facades and the roof as well, and successfully delivered the project. The principal structure of the building and the arrangement of the inner courtyards remained unchanged. On the *piano nobile*, Gaudí demolished a part of load-bearing wall in the two passages running along the facade, thus obtaining an astonishing transformation of the spatial layout. Three conventionally located interiors become a continuous space aligned to the facade.

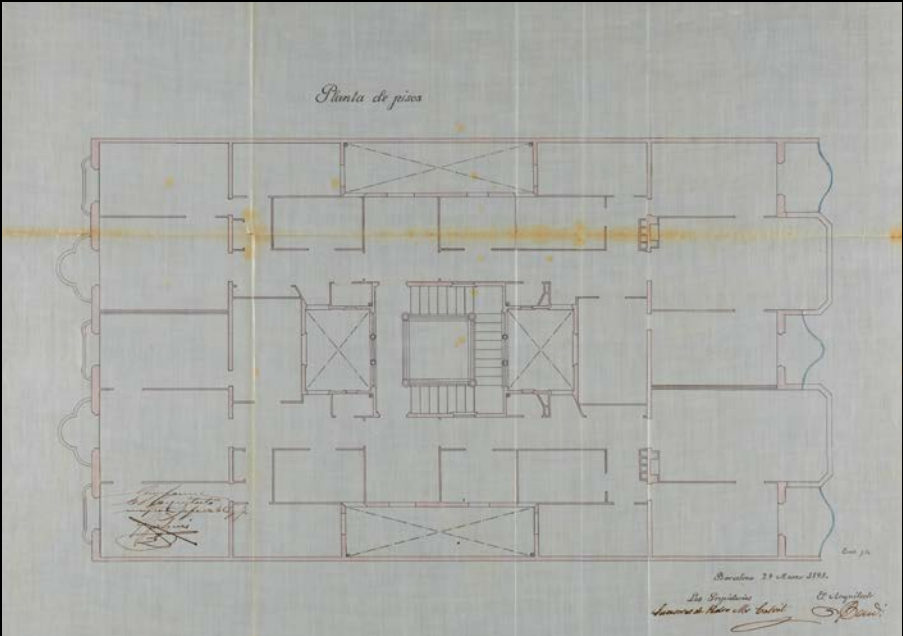
The solution enabled an exceptional connection of the main salon with the Passeig de Gràcia (Avenue de Gràcia), thanks to a new, glazed facade. In the rear part of the building, the terrace opens to the courtyard in a similar manner. These changes compelled Josep Bayó, a construction professional, to undertake difficult and risky steps to reinforce the structure in the upper sections of the building.

The layout of the main floor demonstrates how traditional typology, manifesting in the orthogonal plan due to perpendicular arrangement of the load-bearing walls, evolves thanks to introduction of new partition walls and curvilinear inner divisions. As a result, one arrives at a fluid space, underscored by suitable channelling of light, which penetrates easily from the facade and roof inside the building and, via the main courtyard, connects the residential part with the space outside.

↑

Kopuła paraboliczna nad holem głównym Palau Güell (Pałacu Güell)
Parabolic dome over the Central Hall of Palau Güell

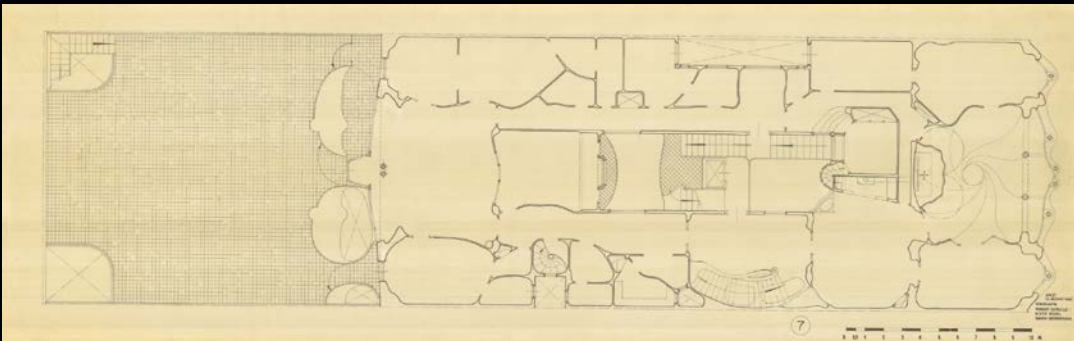
©Palau Güell – Diputació de Barcelona. Photo: Ginger Studio Bcn



Antoni Gaudí

Casa Calvet, rzut kondygnacji, 1898
Casa Calvet: plan of the floors, 1898

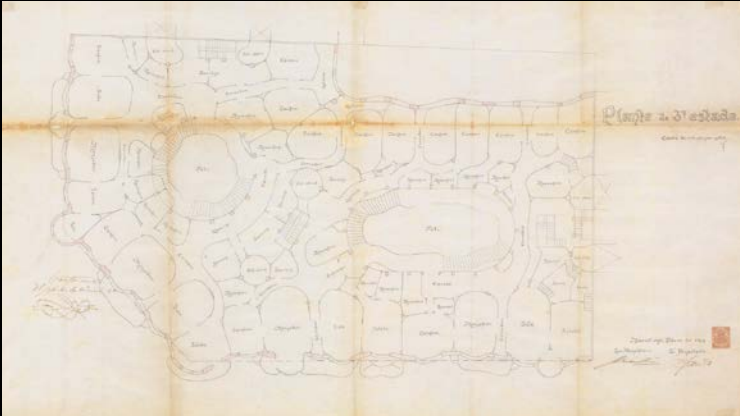
©AMCB. Fons Ajuntament de Barcelona



Lluís Bonet Garí

Casa Batlló, piano nobile, ok. 1958
Casa Batlló, the main floor, ca. 1958

©Càtedra Gaudí



Antoni Gaudí

Casa Milà, rzut trzeciej kondygnacji, 1906
Casa Milà, plan of the third floor, 1906

©Càtedra Gaudí

Rozwój typologii architektury mieszkaniowej osiągnie swój wyjątkowy, szczytowy moment w Casa Milà (Domu Milà) wraz z wprowadzeniem wolnego planu. Układ słupów i belek zaprojektowany przez Gaudiego uwolnił elewację budynku od jej tradycyjnej, konstrukcyjnej roli. Pozwoliło to na dużą swobodę w rozmieszczeniu czterech mieszkań na poszczególnych kondygnacjach. Mieszkania zostały zaprojektowane wokół dwóch wielkich dziedzińców, które zapewniają doskonałe oświetlenie przejść i wewnętrznych pomieszczeń.

Przyjrzyjmy się też, jak do architektury mieszkaniowej dzielnicy Eixample, cechującej się pewną stałością, Gaudí wnosi swój innowacyjny wkład. W jakim stopniu na charakter budynków wpływa kompozycja i wykończenie dwóch elewacji oraz dach – część istotna, choć nieco zapomniana, która w architekturze Gaudiego nabiera szczególnego znaczenia.

The development of typology of residential architecture would reach its spectacular culmination in Casa Milà with the introduction of the free plan. The system of pillars and beams designed by Gaudí liberated the facade from its traditional, structural role. This gave him much leeway with respect to the placement of four apartments on the particular storeys. The apartments were designed around two tremendous courtyards, which ensure splendid lighting of the passages and interiors.

Let us also consider the impact of Gaudí's innovative contribution on the residential architecture of the Eixample district, which showed little variation. It may be interesting to see how the nature of buildings is affected by the composition and the finishing of the two facades as well as the roofs—an important though somewhat neglected element which becomes particularly significant in Gaudí's architecture.



Elewacja tylna Palau Güell (Pałacu Güell)
Rear facade of Palau Güell

©Palau Güell – Diputació de Barcelona. Photo: Ginger Studio Bcn



Fasada Palau Güell (Pałacu Güell)
Main facade of Palau Güell

©Palau Güell – Diputació de Barcelona. Photo: Ginger Studio Bcn



Elewacja od strony ulicy oraz ta skierowana na wewnętrzny dziedziniec parceli miały różną funkcję i różny charakter, co odzwierciedlała ich kompozycja i ornamentyka. Była to zasada ówczesnie akceptowana w miejskiej architekturze Barcelony. Określała ona wygląd pomieszczeń mieszkalnych od strony dziedzińca, ze zróżnicowanym, bogatym repertuarem przeszklonych galerii. Zamykały one przejścia między prywatnymi pomieszczeniami, które miały zapewnić przebywającym w nich osobom większą intymność. Wymagania, jakie stawiano przed ówczesnymi architektami, dotyczyły więc projektu frontowej, reprezentacyjnej fasady kamienicy. Projektant starał się wywiązać z takiego zadania jak najlepiej, skoro właściciel angażował w nie swój majątek i prestiż. Natomiast dla Gaudiego, wbrew przyjętym praktykom architektonicznym, ważna stała się również elewacja wewnętrzna budynku. Artysta dba o jej układ kompozycyjny i konsekwentnie używa podobnych materiałów jak na elewacji frontowej.

Palau Güell (Pałac Güell) ma więc elegancką fasadę od strony ulicy – można by powiedzieć, że niewystarczająco wytworną dla tak szlachetnej rezydencji. Elewacja frontowa wyróżnia się dowolnością formy, choć jest równocześnie uporządkowana, a bogactwo użytych materiałów nie odbiera jej powagi i wrażenia surowości chromatycznej. Odmienne została potraktowana elewacja tylna, otwarta na ciche patio, wyraźnie kontrastująca z frontową. I choć ma ona charakter domowy, została w niej użyte szlachetne materiały. Oczom obserwatora odśladania się wysmakowany projekt galerii. Pozwala on kontrolować stopień nasłonecznienia i zapewnia oświetlenie pomieszczeń, w których w ciągu dnia zwykle przebywa rodzina.

W przypadku Casa Calvet (Domu Calvet) Gaudí stosuje właściwy mu kanon, zgodnie z którym dąży do tego, by zapewnić obu elewacjom podobną jakość, niezależnie od ich odmiennego znaczenia dla miasta. Fasadę wykonaną z ciosów kamiennych współtworzy znany już katalog otworów i balkonów. Zaś centralną część *piano nobile* zajmuje wykusz. W sumie daje to projekt całkowicie tradycyjny. Natomiast tylna elewacja charakteryzuje się stylem bardziej nowoczesnym, który wykorzystuje asymetrię nieparzystej liczby pomieszczeń mieszkalnych. Architekt skutecznie pracuje nad kompozycją, używając balkonów i zabudowując loggie. Projektuje również potrzebne zacienienia, aby chronić pomieszczenia przed nadmiernym światłem słonecznym, na które budynek jest narażony ze względu na swoje położenie. W rezultacie powstaje elewacja zupełnie odmienna od wówczas spotykanych.

The streetside facade and the facade looking onto the inner courtyard of the plot differed in terms of nature and function, resulting in distinct composition and ornamentation. At the time, this was an accepted principle in the residential architecture of Barcelona, which thus determined the appearance of the dwelling interiors, with its diverse, rich repertory of glazed galleries. The latter closed off the passages between non-public rooms to ensure increased privacy to the residents. Thus, the chief challenge that contemporary architects had to face was designing the formal main facade of the townhouse. The designer would strive to deliver the task to the best of their ability, given that the owner invested his money and prestige in it. However, going against the established architectural practice, Gaudí came to consider the inner facade an important element as well, paying attention to its compositional arrangement and employing materials consistent with those used on the main facade.

Thus, Palau Güell has an elegant streetside facade, one could even say that it is not sumptuous enough for such a noble residence. It stands out due to conspicuous freedom of form though it is well-ordered nonetheless, while the opulence of the material used does not diminish its gravity and a sense of chromatic austerity. Opening onto a quiet patio, the rear facade contrasts with its front counterpart, but despite being intimately domestic, it was constructed using noble materials. Here the observer will see a tastefully designed gallery which makes it possible to control the degree of exposure to sunlight and provides illumination of the interiors which the family would use during the day.

In Casa Calvet, Gaudí employs his singular canon, striving to ensure that both facades share a similar quality, regardless of their distinct significance for the urban landscape. Made from blocks of stone, the main one is furnished with the already known catalogue of apertures and balconies, with a bay window in the central section of the main floor. Altogether, the design appears to be thoroughly traditional. In contrast, the style of the rear facade is more modern, exploiting the asymmetry of the odd number of the residential interiors. The architect elaborated the composition to quite an impressive effect, using balconies and walling off the loggias. He also designed the much needed shading features, to protect the interiors from excessive sunlight to which the building is exposed due to its location. The resulting facade is unlike any other seen at the time.



Fasada Casa Calvet (Domu Calvet), ok. 1960
Main facade of Casa Calvet, ca. 1960

©Càtedra Gaudí





Elewacja tylna Casa Calvet (Domu Calvet), ok. 1954
Rear facade of Casa Calvet, ca. 1954

©Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas

Antoni **GAUDÍ** — Centrum Kultury ZAMEK w Poznaniu — 2022

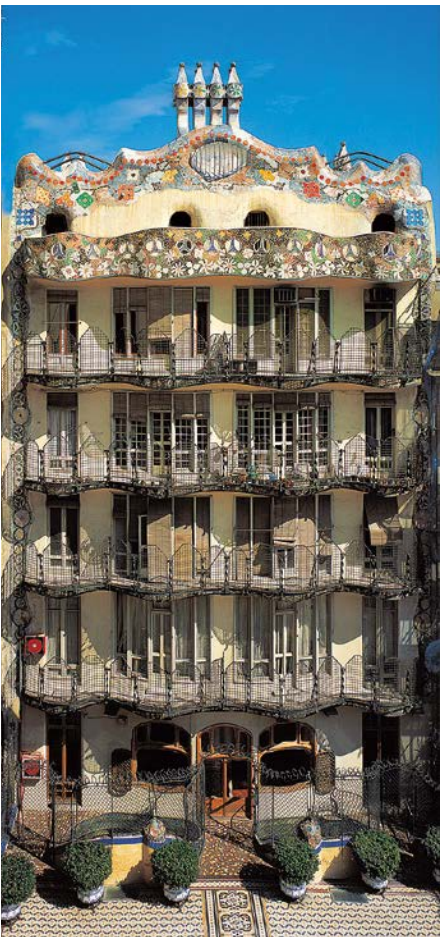


Fasada Casa Batlló (Domu Batlló)
Main facade of Casa Batlló

©Casa Batlló

Elewacja tylna Casa Batlló (Domu Batlló)
Rear facade of Casa Batlló

©Casa Batlló



W Casa Batlló (Domu Batlló) Gaudí stosuje te same zasady. Pokrywa ceramiką tylną elewację, którą projektuje zgodnie z rzutem budynku. Używa środków chromatycznych i elementów metalowych, ale w bardziej surowy sposób niż na frontowej elewacji od strony Passeig de Gràcia (Alei de Gràcia). Tam ekspresja jest kluczowa, ponieważ front budynku stanowi rodzaj witryny wychodzącej na „Illa de la Discòrdia” (Kwartal Niezgody) – przestrzeń miejską, w której spotkały się dzieła najbardziej utytułowanych ówczesnie architektów.

Kompozycja fasady frontowej wykazuje ciekawą asymetrię w porównaniu do sąsiadującego budynku, czyli do Casa Amatller (Domu Amatller), który jest dziełem architekta Josepa Puiga i Cadafalcha. Warto zwrócić uwagę na wykończenie budynku w postaci wspianego przyziemia cokołowego o nowej fakturze. Takie rozwiązanie subtelnie narzuca rytm, który jest określony przez otwory na wyższych kondygnacjach, których architekt już nie zmienia.

Gaudí relied on the same principles in Casa Batlló. The rear facade, designed to correspond with the plan of the building, is covered with ceramics. Chromatic and metal elements are also employed, though in a more ascetic manner than in the main facade seen from Passeig de Gràcia. Expression is crucial there, as the exterior of the building is a kind of storefront overlooking the “Illa de la Discòrdia” (Block of Discord), an area in which creations of the most acclaimed contemporary architects happened to be situated.

The composition of the main facade demonstrates an interesting asymmetry with respect to the adjacent building, i.e. Casa Amatller, the work of architect Josep Puig i Cadafalch. One of the noteworthy features is the splendid cornice to a thoroughly novel design. Such a solution imposes a subtle rhythm reverberating in the apertures on the upper storeys, where the architect does not introduce any more variations.



Fragment dekoracji ceramicznej na fasadzie Casa Batlló (Domu Batlló)
Detail of the ceramic ornamentation on the main facade of Casa Batlló

©Casa Batlló

Trzeba podkreślić swobodne wykończenie tej elewacji za pomocą ceramicznych i szklanych fragmentów różnego rodzaju i pochodzenia. Staje się ona dziełem o abstrakcyjnej, niestandardowej i kolorowej matrycy. Przy pracy nad nią Gaudí po raz pierwszy podjął współpracę z architektem Josepem Marią Jujolem. Casa Batlló (Dom Batlló) jest zapowiedzią koncepcji, które znajdziemy w późniejszej realizacji Gaudiego, w Parku Güell.

Fasada główna Casa Batlló (Domu Batlló) posiada równowagę dynamiczną osiągniętą w sposób mistrzowski. Jej kulminacją jest wieża, zwieńczona krzyżem o czterech ramionach, a w jej wnętrzu znajdują się schody na strych. Jest to miejsce magiczne, skonstruowane z ceglanych, parabolicznych łuków, podtrzymujących zadaszenie budynku. Na nim zaś pojawiają się elementy będące zapowiedzią przyszłych fantazji, które artysta wcieli w życie w Casa Milà (Domu Milà), a które czerpią z jego początkowych doświadczeń architektonicznych, takich jak dach Palau

One should also underline the casual finish of the facade, where a diverse assortment of ceramic and glass fragments creates a piece of its own based on an abstract, unorthodox, and colourful matrix, the outcome of Gaudí's first collaboration with architect Josep Maria Jujol. Casa Batlló anticipates the concept we will find in Gaudí's later project, namely Park Güell.

In a masterful fashion, the main facade of Casa Batlló has been endowed with a dynamic balance. Its culmination is a tower topped with a four-arm cross, in which a staircase leading to the attic is to be found. It is a magical place, constructed using brick catenary arches to support the roof. The elements which appear in the latter foretoken the fantasies that the artist would realize in Casa Milà, deriving at the same time from his early architectural experience, such as the roof of Palau Güell.



Elewacja tylna Casa Milà – La Pedrera (Domu Milà – Kamieniołomu)
Rear facade of Casa Milà – La Pedrera

©Fundació Catalunya La Pedrera



Fragment fasady Casa Milà – La Pedrera (Domu Milà – Kamieniołomu)
Detail of the main facade of Casa Milà – La Pedrera

©Fundació Catalunya La Pedrera



Widok na Casa Milà – La Pedrera (Dom Milà – Kamieniotom)
View of Casa Milà – La Pedrera

©Fundació Catalunya La Pedrera

Güell (Pałacu Güell). Architekt zaprojektował Casa Milà (Dom Milà) w sposób trudny do wyobrażenia dla ówczesnego odbiorcy. Zaproponował całkowicie nowatorską fasadę frontową, nie zapominając przy tym o szlachetnym wykończeniu tylnej elewacji. Elementy kamienne w subtelny sposób okalają otwory w fasadzie, a jej moc potęgują swobodnie wkomponowane okna, balkony i tarasy. Zastosowano tu wspaniałe balustrady z kutego żelaza, dzieło architekta Josepa Marii Jujola. Duża powierzchnia oraz asymetryczny kształt parceli pozwoliły na złagodzenie narożnika budynku i stworzenie ujednoliconej płynnej elewacji. W taki sposób powstała budowla o wielkim potencjale wizualnym, która zaskakuje ekspresją dzięki naturalnemu oświetleniu, które zmienia się w zależności od pory roku.

Niewielka tylna elewacja La Pedrera (Kamieniołomu, bo tak barcelończycy nazwali Casa Milà) otwiera się na wspaniałe wnętrze kwartału. Również tutaj Gaudí zachował klarowny związek formalny z fasadą frontową, mimo różnych systemów konstrukcyjnych. Ta druga elewacja została zaprojektowana w podobnym stylu, co frontowa. Tworzy ją otynkowany mur o płynnych kształtach oraz metalowe barierki pełne ekspresji i elegancji, mimo pozornej skromności wykonania.

Należy również wspomnieć o systemie przestrzeni wspólnych budynku, czyli o westybulu, klatce schodowej i dziedzińcach. Są one niezbędne do odpowiedniego doświetlenia i wentylacji mieszkań, które zazwyczaj ciągną się w głąb budynku. Służą także do organizowania ciągów komunikacyjnych oraz do powiązania budowli z miastem.

Dziedzińce graniczne, które zazwyczaj były anektowane na rzecz sąsiadujących kamienic, pełniły funkcję usługową, związaną z funkcjonowaniem domu. Dlatego były one niewielkie, najczęściej położone niżej niż reszta terenu, a ich wykończenie było ściśle funkcjonalne. Natomiast dziedzińce główne, nazywane również „dziedzińcami parceli”, były obszerniejsze i staranniej wykończone. Świetliki na osłaniającym je zadaszeniu miały zapewnić odpowiednie doświetlenie i wentylację wewnętrznych części budynku. Przestrzenie te były ważne dla życia społecznego w kamienicy. Natomiast w rezydencjach jednorodzinnych najważniejsze było *piano nobile*, na którym znajdowały się pokoje mieszkalne właściciela. W takich rezydencjach jedna klatka schodowa wzmacniała znaczenie holu prowadzącego do budynku.

The architect designed Casa Milà in a manner that went beyond the imagination of any contemporary viewer. He came forward with an utterly novel concept of the main facade, and did not fail to provide a noble finish to the rear one. The sensual language of stone in the three protruding spans of the main facade is amplified by the free composition of the windows, balconies and terraces, which feature the magnificent wrought-iron balustrades created by Josep Maria Jujol. The large surface and the asymmetrical shape of the plot made it possible to render the corner of the building less angular, achieving a uniformly fluid facade. In consequence, the structure was endowed with a tremendous visual potential, manifesting in astonishingly expressive effects thanks to natural lighting that changes depending on the season.

The fairly small rear facade of La Pedrera (The Quarry, as the Barcelonians nicknamed Casa Milà) opens to the superb interior of the block. In this case, Gaudí also retained a conspicuous formal association with the main facade, even though different construction methods were employed. The rearward one matches the style of the front, with a plastered wall in an undulating shape and metal railings which, despite appearing very modest, are highly expressive and elegant.

One should also mention the system of common spaces in the building: the vestibule, the staircase, and the courtyards. These features are indispensable for adequate lighting and ventilation of apartments, which usually extend well into the building. They also serve to organize the passageways and connect the building with the city.

The outer courtyards, which usually tended to be integrated into the adjacent tenements, served to support the general functioning of the house. Consequently, they were not extensive and most often lay at the entresol level, while their finishing was strictly functional. In contrast, the main courtyards also known as “parcel courtyards” were larger and finished with greater attention. The skylights on the roofs which covered them were to ensure sufficient lighting and air flow to the inner parts of the building. Also, the spaces were vital for the community life in the house. In single-family residences, on the other hand, the noble floor where the owner’s residential rooms were located constituted the most important area. In such residences, the presence of a single stairway boosted the significance of the hallway leading to the building.



Dach Palau Güell (Pałacu Güell)
Roof of Palau Güell

©Palau Güell – Diputació de Barcelona. Photo: Ginger Studio Bcn

Westybul Palau Güell (Pałacu Güell)
Vestibule of Palau Güell

©Palau Güell – Diputació de Barcelona. Photo: Ginger Studio Bcn



Palau Güell (Pałac Güell) łączy się z miastem poprzez okazały westybul, którego fasadę tworzą dwa wspinałe paraboliczne łuki. Tutaj znajdują się portiernia oraz miejsce, gdzie wysiadają pasażerowie, a pojazdy zostają wprowadzone do garażu. Stąd okazałą klatką schodową udajemy się do części reprezentacyjnych domu, które zostały zaprojektowane na wyższych kondygnacjach. Mijamy pierwsze piętro, które w tym wypadku nie pełni funkcji mieszkalnej. Trasa wiedzie po starannie wykonanych schodach, ale można również skorzystać z dyskretnie umieszczonej windy. Schody prowadzą nas do wyjątkowego pomieszczenia zlokalizowanego od frontu budynku. Ten reprezentacyjny przedpokój przylega do głównego salonu i łączy ciągi komunikacyjne z wyższych kondygnacji.

Gaudí, mimo młodego wieku, udziela nam prawdziwie mistrzowskiej lekcji architektury. W jego projekcie westybul staje się centralnym punktem odniesienia, który łączy budynek z miastem i wokół którego buduje się kolejne główne pomieszczenia domu. Na dachu kamienicy Gaudí wprowadza rozwiązania, które wdroży kilka lat później w projektach domów w barcelońskiej dzielnicy Eixample. Już pod koniec XIX wieku architekt po raz pierwszy wprowadza „piątą elewację”, która stanie się jednym z postulatów przyszłego ruchu modernizmu.

Gaudí uważał, że tak ważny budynek powinien posiadać wszelkie innowacyjne rozwiązania technologiczne, żeby zapewnić jak najlepszą higienę oraz wygodę mieszkańcom i gościom. Jego położenie, na działce znajdującej się pomiędzy dwiema kamienicami w samym sercu starego miasta, nie ułatwiało takich rozwiązań. Stąd właśnie ogromna liczba zaprojektowanych pieców do ogrzewania pomieszczeń i ciągów wentylacyjnych potrzebnych do tego, by odpowiednio przewietrzyć sutereny. Gaudí wykorzystuje te rozwiązania jako pretekst do stworzenia pierwszego sztucznego pejzażu: przeobraża elementy funkcjonalne w rzeźby, dodaje kopułę nad salonem-dziedzińcem oraz zmienia dach we wspinały taras z widokiem na morze i pobliski port.

Przy projektowaniu głównych pomieszczeń w Casa Batlló (Domu Batlló) architekt wykorzystał doświadczenia zdobyte przy innych realizacjach z dzielnicy Eixample. To w Casa Calvet (Domu Calvet) Gaudí zachwyca nas wyrafinowanym i starannym wykończeniem pomieszczeń wewnętrznych, dziedzińców głównych i westybulu połączonych z klatką schodową i windą. Tak ciekawe rozwiązanie architektoniczne zastosowano prawdopodobnie w związku z umiejscowieniem pomieszczeń biurowych na parterze budynku.

In Palau Güell, the access into the city was through an impressive vestibule fronted by two splendid catenary arches. This is where the doorkeeper had his cubicle, vehicles were led into the garage, and, of course, where their passengers alighted. From there, a grand staircase leads into the “noble” area of the house on the upper storeys, going past the main floor, which in this case did not serve residential function. The route continues up a flight of meticulously crafted stairs, but a discreetly located lift could be used as well. The stairs lead to an exceptional interior in the street-facing part of the building. This formal antechamber adjoins the main hall and connects passageways from the upper storeys.

Despite young age, Gaudí gave us a truly masterful lesson in architecture. In his design, the vestibule became the central point of reference which linked the building with the city and around which further principal interiors of the house were built. On the roof, Gaudí introduced solutions he would implement several years later in the houses constructed in the Eixample district. Already in the late 19th century the architect ushered in the “fifth facade”, which would become one of the chief concepts of the future modernist movement.

Gaudí believed that such an important building should be fitted with all kinds of innovative solutions to ensure superior hygiene and comfort to residents and guests. Its location—on a plot between two townhouses in the very heart of the old town—did not make it an easy task. Hence numerous stoves were designed to provide adequate heating of the rooms; also, plenty of ventilation runs were put in place so that the basement was sufficiently aired. For Gaudí, those amenities were a pretext to create the first artificial landscape: he transformed functional elements into sculptures, added a dome over the main hall-courtyard and changed the roof into a magnificent terrace offering a view of the sea and the nearby harbour.

When designing the principal interiors in Casa Batlló, Gaudí relied on the experience gained as he carried out other projects in the Eixample district. For instance, one cannot help but admire what Gaudí brought off in Casa Calvet: the refined and painstaking finish of the interior space comprising the central courtyards and the vestibule with its staircase and lift, an interesting combination which was most likely due to the fact that the offices were located on the ground floor of the building.



Dziedziniec wewnętrzny Casa Calvet (Domu Calvet), 1928
Inner courtyard of Casa Calvet, 1928

©Càtedra Gaudí. Photo: Canosa



Westybul Casa Batlló (Domu Batlló)
Vestibule of Casa Batlló

©Casa Batlló. Photo: David Cardelús



Strych Casa Batlló (Domu Batlló)

Attic of Casa Batlló

©Casa Batlló



Dach Casa Batlló (Domu Batlló)

Roof of Casa Batlló

©Casa Batlló



Szyb świetlny w Casa Batlló (Domu Batlló)
Lightwell in Casa Batlló

©Casa Batlló

Korzystając z poprzednich doświadczeń projektowych, Gaudí również w przypadku Casa Batlló (Domu Batlló) przeobraża centralną przestrzeń pomiędzy ścianami nośnymi w reprezentacyjne pomieszczenia kamienicy. Tworzy sekwencję przestrzenną, którą inicjuje już na zewnątrz – przez wprowadzenie westybulu. Prowadzą do niego różne wejścia do budynku. Stąd nasza niezwykła i pełna ekspresji podróż architektoniczna zaprowadzi nas na dach kamienicy. Powstaje tu miejsce o nowej fakturze, a Gaudí – nieograniczany przez kwestie funkcjonalne – tworzy swój olśniewający, sztuczny krajobraz. Centralną przestrzeń budynku oświetla z góry wielki świetlik, natomiast jej ściany boczne zdobi ceramika, podobnie jak fasadę frontową budynku. Pozwala to na uzyskanie zmiennego efektu chromatycznego, w czym pomagają też zmienna wielkość okien i zróżnicowane materiały – wszystkie te zabiegi zastosowano po to, by jak najlepiej wykorzystać naturalne oświetlenie.

In Casa Batlló, Gaudí also drew on previous design experience and transformed the central space between the load-bearing walls into the stately interiors of the house. He created a spatial sequence which commences already outside the building by incorporating the vestibule where various entranceways into the building converge. Starting there, our extraordinary and expressively intense journey will lead us to the roof of the house, a space fashioned by Gaudí anew to transcend strictly functional concerns and yield a dazzling, artificial landscape. The central space of the building is illuminated by an enormous skylight, while its walls are decorated with ceramics, in a manner echoing the main facade. This enabled him to achieve a variable chromatic effect, which is further sustained by the irregular sizes of windows and diversity of material; all those devices are used to make the most of natural light.

Dach Casa Milà – La Pedrera (Domu Milà – Kamieniołomu)
Roof of Casa Milà – La Pedrera

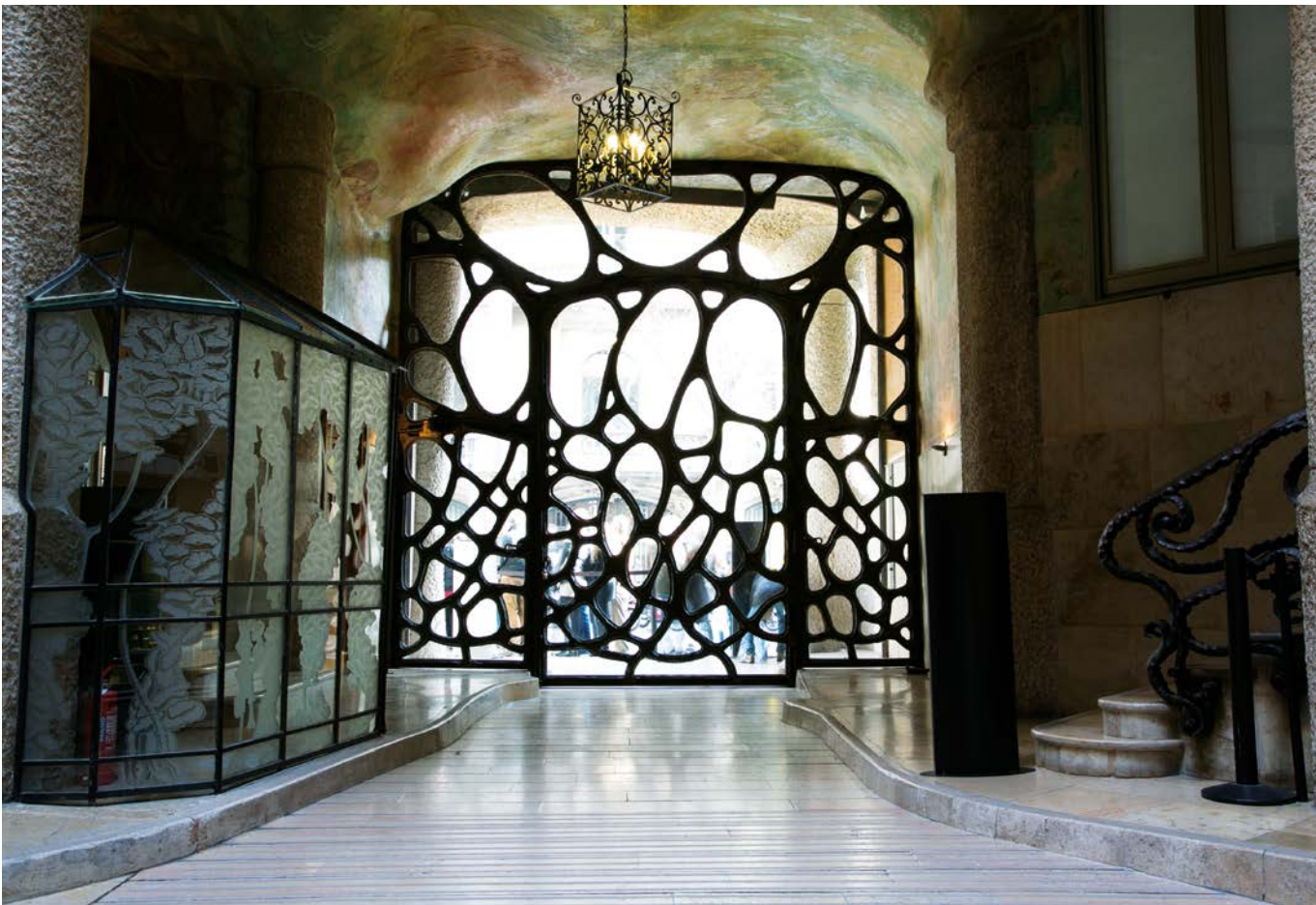
©Fundació Catalunya La Pedrera





Widok na dwa dziedzińce wewnętrzne Casa Milà – La Pedrera (Domu Milà – Kamieniołomu)
View of the two inner courtyards of Casa Milà – La Pedrera

©Fundació Catalunya La Pedrera



Westybul Casa Milà – La Pedrera (Domu Milà – Kamieniołomu)
Vestibule of Casa Milà – La Pedrera

©Fundació Catalunya La Pedrera



Strych Casa Milà – La Pedrera (Domu Milà – Kamieniołomu)
Attic of Casa Milà – La Pedrera
©Fundació Catalunya La Pedrera

Antoni **GAUDÍ** — Centrum Kultury ZAMEK w Poznaniu — 2022

Koncepcja przestrzeni centralnej Casa Batlló (Domu Batlló) pokazuje zarówno ciągłość, jak i stopniową ewolucję rozwiązań architektonicznych stosowanych przez Gaudiego. Następną realizacją będzie Casa Milà (Dom Milà), jedno z najlepszych dzieł architekta. Jak już wspomnieliśmy, konwencjonalna typologia ulega tu definitywnej transformacji. W konsekwencji architekt rezygnuje z tradycyjnych dla dzielnicy Eixample dziedzińców, które funkcjonowały jako części wspólne dla sąsiadujących kamienic. Zastępują je mniejsze przestrzenie usługowe, zaś schody dla służby zostają przesunięte na drugi plan. Natomiast bezpośrednio do mieszkań prowadzą windy, które znajdują się w głównym westybulu, przy wejściu do kamienicy.

Dwa największe dziedzińce, na planie koła i elipsy, stanowią serce kamienicy. Dzięki nim przestrzenie mieszkalne zostają odpowiednio doświetlone, a oprócz tego znajdują się tu wejścia na *piano nobile* i do suterenu. Zróżnicowany przekrój dziedzińców pozwala na lepsze oświetlenie pomieszczeń na niższych kondygnacjach. Brak zadaszenia umożliwia wejście na wspinały dach, który jest miejscem niepowtarzalnym i jedynym w swoim rodzaju. W tym miejscu po raz kolejny zaskakuje nas geniusz Gaudiego.

The concept of the central space in Casa Batlló demonstrates both continuity and gradual evolution of architectural solutions employed by Gaudí. His next project would be Casa Milà, one of his most consummate creations. As already stated, the conventional typology undergoes a definitive change there. In consequence, the architect forgoes the courtyards which were a traditional feature in the Eixample district and served as shared spaces for neighbouring houses. They are replaced with smaller utility spaces, while stairs become no more than a functional feature, as lifts are installed instead to enable direct access to the apartments; they are located in the main vestibule, next to the entrance to the building.

The two largest courtyards, built on a circular and elliptical plan, are the heart of the structure. They provide ample amount of light for the residential spaces, and include the entrances to the main floor and the basements. The wells of the courtyards are irregularly shaped, which ensures that light reaches the interiors on the lower storeys. Since there is no canopy-like structure over it, one can access the magnificent roof: an extraordinary, truly one-of-a-kind place. Here, once again, one cannot help but be astonished by Gaudí's genius.

SPADEK PO *INDIANO*¹

THE *INDIANO*¹ LEGACY

Josep Maria Huertas Claveria

pisarz, dziennikarz
writer, journalist

MODNE ALEJE

W kwietniu 1904 roku jezdnia Passeig de Gràcia (Alej de Gràcia) w dzielnicy Eixample była nieutwardzoną mieszanką ziemi i żwiru, z której często wznosiły się tumany kurzu. Urzędnik Ajuntament de Barcelona (Ratusza w Barcelonie) Josep Puig i Cadafalch, członek Lliga Regionalista (Ligi Regionalnej), zawnioskował o wybrukowanie alei. Formalności biurokratyczne jeszcze trwały, kiedy Juventud Monàrquica (Młodzieżówka Monarchistyczna) uznała, że jest to najlepsze miejsce na przyjęcie króla Alfonsa XIII. Trakt stawał się więc coraz modniejszy wśród dobrze sytuowanych obywateli miasta. Tutaj budowały swoje rezydencje takie rodziny jak Samà czy Robert.

Kiedy Alfons XIII zobaczył aleję, był nią zachwycony. Podczas kolejnej wizyty miał nawet powiedzieć: „Madryt jest piękny, ale w Barcelonie przerastają go dwie rzeczy: wzgórze Tibidabo i Passeig de Gràcia”.

W czasie, kiedy Antoni Gaudí realizował przebudowę starej kamienicy dla rodziny Batlló, wielu mieszczan już przy tej ulicy mieszkało w swych nowych rezydencjach, bądź właśnie prowadziło budowy. Był to moment, w którym burżuazja zdecydowała się stawiać domy przy tej modnej alei.

Nocą 25 kwietnia 1908 roku, Palau Robert (Pałac Robert) został uroczyście udekorowany na przyjęcie króla Alfonsa XIII, który znowu przyjechał do Barcelony. Był on już wtedy żonaty z Angielką, Wiktorią Eugenią. Z tej okazji gospodarz Robert Robert i Surís, znany jako markiz de Robert, tytułujący się także hrabią de Serra i Sant Iscle oraz hrabią Torroella de Montgrí, zaprosił wybranych pięciuset gości na bal w ogrodach zaprojektowanych przez Ramona Olivę.

Wśród uczestników balu w Palau Robert (Pałacu Robert) był Pere Milà i Camps, stryjeczny brat sekretarza młodzieżówek monarchistycznych Josepa Marii Milà i Camps, oraz jego żona, Rosario Segimon, którą wszyscy nazywali „Panią Rosario”. Owa dama uczestniczyła tego ranka w delegacji barcelońskich kobiet, które wręczały banderę wojenną okrętowi Cataluña.

THE FASHIONABLE AVENUES

In April 1904, the surface of Passeig de Gràcia (Avenue de Gràcia) in the Eixample district was as yet unpaved: a loose mixture of earth and gravel, with traffic stirring up clouds of dust. An official of the Ajuntament de Barcelona (Barcelona Town Hall) Josep Puig i Cadafalch, member of the Lliga Regionalista (Regional League), put forward a motion to have the avenue paved. Bureaucratic procedures were still in progress when Juventud Monàrquica (Monarchist Youth) found that it is the best place to receive king Alfonso XIII. The thoroughfare thus began to enjoy increasing vogue among the affluent citizens. It was there that families such as Samà or Robert had their residences built.

Alfonso XIII was enchanted when he saw the avenue. On his subsequent visit, he was reported to have said that: “Madrid is beautiful, but two things in Barcelona surpass it: Mount Tibidabo and Passeig de Gràcia”.

When Antoni Gaudí conducted the conversion of an old townhouse for the Batlló family, many bourgeois had already been living there or were just building their new abodes. It was a moment when members of that estate decided to have their houses erected in that fashionable avenue.

On the night of April 25th, 1908, Palau Robert (Palace Robert) was festively decorated to receive king Alfonso XIII, who was coming on yet another visit to Barcelona. At the time, the king had already been married to Victoria Eugenie, an English princess. To celebrate the occasion, the host, Robert Robert i Surís, known as Marquis de Robert, also holding the titles of Count of Serra i Sant Iscle and Count of Torroella de Montgrí, invited 500 selected guests to a ball in the gardens designed by Ramon Oliva.

Attending the ball at Palau Robert was Pere Milà i Camps, a cousin of the secretary of the Monarchist Youth, Josep Maria Milà i Camps, and his wife, Rosario Segimon, whom all called “Doña Rosario”. That morning, the lady had participated in the delegation of Barcelonian ladies who presented the ensign to the warship Cataluña.

¹ *Indiano* to określenie Hiszpana, który wraca do kraju po tym, jak wzbogacił się w hiszpańskich koloniach w Ameryce.

¹ *Indiano* denoted a Spaniard who returned home having made fortune in the Spanish colonies in America.



Rosario Segimon i Artells, ok. / ca. 1906

©Fundació Catalunya La Pedrera



Pere Milà i Camps, ok. / ca. 1906

©Fundació Catalunya La Pedrera

Pere Milà i Rosario Segimon mieli wkrótce zostać nowymi mieszkańcami modnej alei, ponieważ Antoni Gaudí zaprojektował dla nich ogromną kamienicę na rogu Passeig de Gràcia i ulicy Provença. Pere Milà był zachwycony budynkiem, który Gaudí przebudował dla Josepa Batlló, współlnika jego ojca w handlu włóknem konopnym. Natomiast Rosario Segimon znała rodzinę Gaudiego, ponieważ matka architekta przychodziła do jej rodzinnego domu w Reus po resztki jedzenia i używane ubrania.

Kamienica, którą wznosili, stanie się najstłynniejszą budowlą przy Passeig de Gràcia. Bardziej niż jako Casa Milà, będzie znana pod swoim przydomkiem – La Pedrera, czyli Kamieniołom.

PERICO MILÀ, PANI ROSARIO I WŁAŚCICIEL EL CHOCOLÀ

Pere Milà i Camps urodził się w 1873 roku w Barcelonie jako członek bardzo szacownej rodziny. W tamtych czasach nosić nazwisko Milà, mieć dwadzieścia siedem lat i mieszkać w Barcelonie przełomu wieków oznaczało „bycie kimś”. Jego ojciec, Pere Milà i Pi, był znanym przemysłowcem działającym w branży tekstylnej, zaś stryj, Josep Maria Milà i Pi w 1899 roku przez kilka miesięcy sprawował urząd burmistrza Barcelony, na którym to zastąpił słynnego doktora Bartomeu Robert.

Według Roberta Hughesa – Pere Milà, którego przyjaciele nazywali Perico, „miał wygląd pewnego siebie dżentelmena, dandysa. Zawsze nosił szaropertłowe garnitury w czarny prążek i posiadał jeden z pierwszych samochodów w Barcelonie”. Hughes nazywa go „przedsiębiorcą z rynku nieruchomości” – nieśluszenie, bo Pere nigdy nim nie był. Inni natomiast określali go mianem przemysłowca, którym również nie był. Pere czy też Perico Milà żył dostatnio dzięki swojej dobrej aparycji i rodzinnemu majątkowi.

Rosario Segimon i Artells urodziła się w Reus w 1871 roku. Jej ojciec i stryj byli przedsiębiorcami z branży budowlanej, zajmowali się budową dróg w regionie Walencji, Murcji i Andaluzji. Kiedy Rosario miała dwadzieścia dwa lata, Lola Guardiola, mulatka, córka *indiano*, czyli powracającego z hiszpańskich kolonii w Ameryce Josepa Guardiola i Grau, przedstawiła jej swojego ojca. Josep Guardiola, urodzony w L’Aleixar niedaleko Reus, miał wtedy sześćdziesiąt lat. Rosario wyszła za niego za mąż, pomimo różnicy wieku.

Pere Milà and Rosario Segimon would soon become new residents of the fashionable avenue, moving into the immense townhouse at the junction of Passeig de Gràcia and Provença street, built to the design of Antoni Gaudí. Pere Milà had been greatly impressed by the building which Gaudí had converted for Josep Batlló, a partner of his father’s in hemp fibre trade. For her part, Rosario Segimon knew Gaudí’s family, as the architect’s mother would come to their family house in Reus to collect leftovers and used clothing.

The townhouse they were building would become the most famous edifice in Passeig de Gràcia. Rather than being referred to as Casa Milà, it would come to be known under its nickname La Pedrera, meaning The Quarry.

PERICO MILÀ, DOÑA ROSARIO AND THE OWNER OF EL CHOCOLÀ

Pere Milà i Camps was born in 1873 in Barcelona into a very respectable family. In those times, to have Milà as one’s surname, be 27 years old and live in Barcelona of the turn of the century meant “being somebody”. His father, Pere Milà i Pi, was a well-known industrialist in the textile business, while his uncle, Josep Maria Milà i Pi, held the office of mayor of Barcelona for several months in 1899, having succeeded the renowned Dr. Bartomeu Robert.

According to Robert Hughes, Pere Milà, whom friends called Perico, “had the bearing of a self-confident dandy. He would always wear pearl-grey suits with black pin-stripe and owned one of the first cars in Barcelona”. Hughes calls him a “real-estate entrepreneur”, though unjustly so, because Pere never was one. Others described him as an industrialist, which he was not, either. Pere or Perico Milà lived a sumptuous life thanks to his handsome looks and family fortune.

Rosario Segimon i Artells was born in Reus in 1871. Her father and uncle were successfully involved in construction business, building roads in Valencia, Murcia, and Andalusia. When Rosario was 22, Lola Guardiola, a mulatto and daughter of Josep Guardiola i Grau, an *indiano* who had returned from the Spanish colonies in America, introduced her to her father. Josep Guardiola, born in L’Aleixar near Reus, was 60 at the time. Rosario married him, despite the age difference.

Rosario była ładna, miała jasną, porcelanową cerę. Jak wspomina jej daleki krewny Albert Manent: „jej kości były jak ze szkła, dlatego w ciągu jej życia łamały się dziesiątki razy”. Jej mąż Josep Guardiola i Grau zbił majątek dzięki plantacjom kawy w Gwatemali, które nazywały się: El Chocolá.

Małżeństwo dzieliło życie między Paryż i Barcelonę. Ich rezydencja w stolicy Katalonii znajdowała się przy Pasaje de La Concepció, a na jej fasadzie umieszczono inicjały „JG”. Budynek nadal można podziwiać, dziś ma pomalowaną na kremowy kolor elewację. W 1901 roku, po dziesięciu latach małżeństwa, Josep Guardiola zmarł.

Po śmierci męża Rosario Segimon w towarzystwie kuzynki koiłá swój smutek we francuskim uzdrowisku Vichy, gdzie poznała Pere Milà. Ten starał się o jej względy, choć początkowo szczęście mu nie dopisywało. Pewnego dnia przesał jej więc dwie róże, w kolorze białym i czerwonym, wraz z liścikiem. Napisał w nim, że jeśli dama na spacerze pojawi się z czerwonym kwiatem w butonierce sukni, będzie to oznaczało, że przyjęła jego awanse. I tak też się stało.

W 1905 roku Pere Milà i Rosario Segimon pobrali się, zamieszkali przy Rambla dels Estudis. Letnie wakacje spędzali w domu w Blanes, który Rosario dostała w spadku po swoim pierwszym mężu. Zawsze rozmawiali ze sobą po hiszpańsku, ponieważ jako dziecko Rosario mieszkała w regionie, w którym nie mówiono po katalońsku. Poza tym trzeba zaznaczyć, że burżuazja zazwyczaj nie posługiwała się tym językiem. Natomiast Pere Milà mówił po katalońsku wtedy, kiedy było to dla niego wygodne.

Rosario Segimon była bardzo bogata, dostała piętnaście milionów w spadku po Josepie Guardioli. Lola, córka Josepa, która urodziła się w Gwatemali, odziedziczyła pięć milionów. W wyższych sferach Barcelony powtarzano żart oparty na grze słów: mówiono, że nie wiadomo, czy Perico wziął sobie za żonę wdowę po panu Guardiola czy *guardiolę* wdowy (w języku katalońskim słowo to oznacza „skarbonkę”, „oszczędności”).

Sława Passeig de Gràcia (Alei de Gràcia) przyciągnęła rodzinę Milà. Pere i Rosario kupili willę od Josepa Antona Ferrer-Vidal, usytuowaną na rogu Passeig de Gràcia i ulicy Provença, a następnie zatrudnili Antoniego Gaudiego. Architekt dostał zlecenie wybudowania nowej kamienicy na tej działce. Małżeństwo zamierzało zamieszkać na *piano nobile*, a pozostałe mieszkania wynająć. Była to praktyka częsta wśród ludzi majątnych.

Rosario was pretty, with fair, porcelain-like complexion. Her distant relative, Albert Manent recalled that “her bones were as brittle as glass, and she suffered dozens of fractures throughout her life”. Her husband, Josep Guardiola i Grau, had made his fortune thanks to a coffee plantation in Guatemala, known as El Chocolá.

The couple lived between Paris and Barcelona. Their residence in the capital of Catalonia was located in Pasaje de La Concepció, with the initials “JG” marking the facade. The building, with its current cream-coloured exterior, can still be admired today. Josep Guardiola died in 1901, after 10 years of marriage.

After her husband’s death, Rosario Segimon soothed her sorrows accompanied by a cousin at the French spa of Vichy, where she met Pere Milà. The latter tried to win her favours, though with little success at first. One day he sent her two roses, a white and a red one, along with a letter in which he wrote that if the lady were to take a stroll with a red flower in the boutonniere of her dress, it would mean that she accepted his advances. And this is what she did.

Pere Milà and Rosario Segimon got married in 1905 and moved in at Rambla dels Estudis. They would spend their summer holidays in a house in Blanes, which Rosario inherited from her first husband. They would invariably use Spanish in their conversations, since Rosario grew up in a region where no Catalan was spoken. Also, it needs to be noted that the bourgeoisie did not use the language as a rule. On the other hand, Pere Milà spoke Catalan when he found it expedient.

Rosario Segimon was very wealthy, having inherited 15 million after Josep Guardiola died. Lola, Josep’s Guatemalan-born daughter received 5 million. Barcelona high society would amuse themselves with a joke based on a play on words: one did not know whether Perico married the widow of Guardiola or the *guardiola* of the widow (in Catalan, the word means a “money box” or “savings”).

The fame of Passeig de Gràcia attracted the Milàs. Pere and Rosario bought a villa from Josep Anton Ferrer-Vidal, located at the junction of Passeig de Gràcia and Provença street, and subsequently engaged Antoni Gaudí, whom they commissioned to build a new townhouse on the plot. The couple intended to reside on its main floor and rent the remaining apartments, which was a frequent practice among the wealthy.

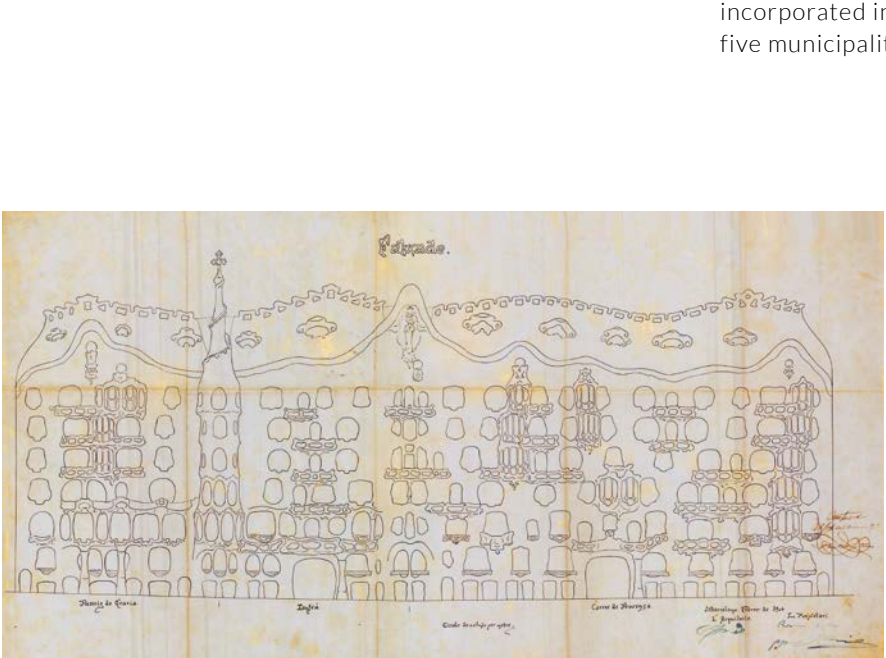
Państwo Milà wiedli normalne życie, typowe dla bogatego, mieszczańskiego małżeństwa. Mieli powóz (preferowany przez Panią Rosario) i samochód, lożę w Liceu² (Operze) i letnisko w Blanes. Poza tym dysponowali domem w L’Aleixar, który wprawdzie nie był ich własnością, ale mogli z niego korzystać.

Pere Milà, podobnie jak inni mężczyźni z kręgów burżuazji, miał na utrzymaniu kochanki, z którymi pojawiał się w loży Liceu (Opery) pośród szeptów widowni, która współczuła Pani Rosario.

Ona zaś wcale nie była kobietą uległą i miała bardzo porywczy charakter. O osobach, które – jak Pani Rosario – pochodzili z Camp de Tarragona mawiano: „Gent del Camp, gent del llamp” (w języku katalońskim: „Ludzie z Camp, ludzie z pioruna”). Rosario nieustannie wypominała mężowi rozrzutność i przypominała, że „pieniądze są jej”.

NARODZINY LA PEDRERA (KAMIENIOŁOMU)

Pani Rosario, zachęcona przez swojego nowo poślubionego drugiego męża, kupiła od Josepa Antona Ferrer-Vidal willę na rogu Passeig de Gràcia i ulicy Provença. Dawniej biegła tam granica pomiędzy Barceloną a miasteczkiem Gràcia, ale po 1897 roku włączono w granice miasta sześć okolicznych gmin.



Rysunek elewacji Casa Milà (Domu Milà), zgodny z projektem przedstawionym przez Gaudiego w 1906 roku w Ajuntament de Barcelona (Ratuszu w Barcelonie)
Drawing of the facade of Casa Milà, according to the design which Gaudí submitted to the Ajuntament de Barcelona (Barcelona City Hall) in 1906

©Càtedra Gaudí

The Milàs led a normal life of an affluent bourgeois couple. They had a carriage (Doña Rosario’s preferred vehicle) and a car, a box at the Liceu² (Opera House) and a holiday retreat in Blanes. Also, they had a house at their disposal in L’Aleixar, which they did not own but could use at leisure.

Just as other men from the bourgeois circles, Pere Milà had a number of mistresses with whom he would appear in the box at the Liceu, accompanied by the whispers of the audience who sympathized with Doña Rosario.

The latter was in no way a meek type, being gifted with an impetuous nature. Persons native of Camp de Tarragona—as Doña Rosario was—tended to be characterized with the following saying: “Gent del Camp, gent del llamp” (in Catalan: “People of Camp, people of thunderbolt”). Rosario constantly reproached her husband for being too profligate, reminding him that “the money is hers”.

THE BIRTH OF LA PEDRERA (THE QUARRY)

Doña Rosario, encouraged by her newly-wed second husband, purchased a villa on the corner of Passeig de Gràcia and Provença street from Josep Anton Ferrer-Vidal. The location had once marked the boundary between Barcelona and the town of Gràcia, but it was incorporated into the city in 1897 along with other five municipalities.

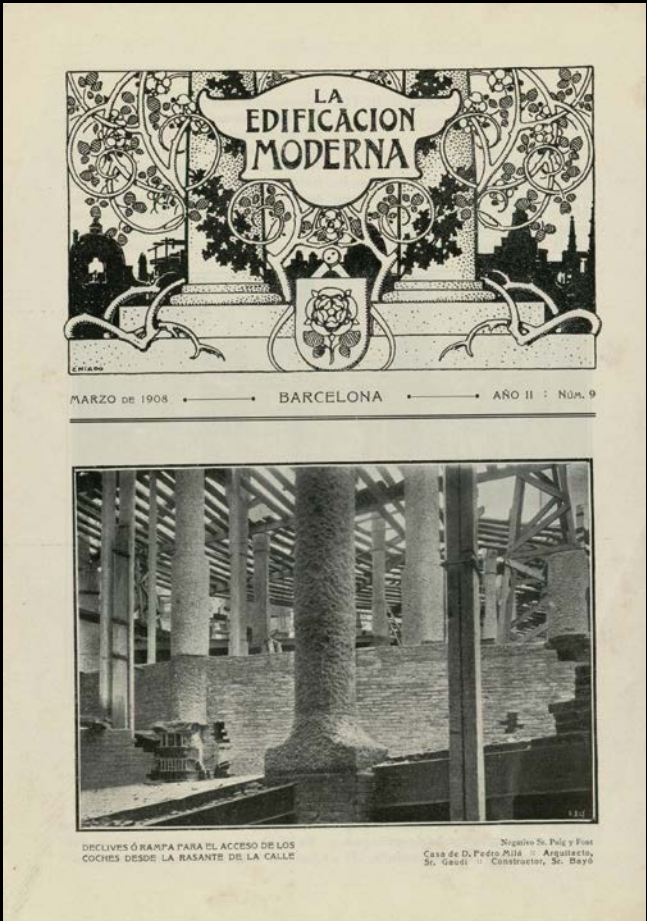
² Gran Teatre del Liceu – Teatr Wielki, Opera w Barcelonie.

² Gran Teatre del Liceu is one of Barcelona’s opera houses.



Budowa Casa Milà (Domu Milà) sfotografowana przez wykonawcę Josepa Bayó
Construction work on the Casa Milà, photographed by contractor Josep Bayó

©Càtedra Gaudí. Photo: Josep Bayó



Oktadka pisma „La Edificación Moderna” („Nowoczesne Budownictwo”), Barcelona, nr 9, marzec 1908
The cover of the periodical “La Edificación Moderna” (“Modern Construction”), Barcelona, no. 9, March 1908

Na okłace zostało opublikowane zdjęcie z budowy Casa Milà (Domu Milà), co pokazuje, jakie zainteresowanie budziła ta budowla.
The cover shows the construction of Casa Milà, attesting to the interest that the undertaking attracted.

©La Edificación Moderna, 1908

Dnia 9 czerwca 1905 roku willa i ogród, które zajmowały działkę o powierzchni 1835 metrów kwadratowych, stały się własnością Rosario Segimon. Trzy miesiące później Pere Milà wystąpił o potrzebne zezwolenia, bo początkowy plan zakładał rozbiórkę i budowę w tym miejscu nowej kamienicy mieszczańskiej.

Małżeństwo zleciło projekt znanemu już wtedy Antoniemu Gaudíemu. Ukończył on prace nad Casa Batlló (Domem Batlló), również położonym przy Passeig de Gràcia (Alej de Gràcia), ale bardziej w kierunku morza. Dnia 2 lutego 1906 roku architekt złożył plany w Ajuntament de Barcelona (Ratuszu Barcelony). Gaudí wybrał do współpracy tego samego wykonawcę, z którym realizował projekt Casa Batlló (Domu Batlló), czyli Josepa Bayó.

Zastosowanie kamienia w kolorze biało-kremowym, który pochodził z kamieniołomów Garraf oraz z Vilafranca del Penedès, a także sposób wyeksponowania budowli, która przypomina okręt zmierzający ku ulicy, szybko wytworzyły jej przydomek La Pedrera, czyli Kamieniołom. Określenie to stało się na tyle popularne, że wyparło w zasadzie nazwisko właścicieli z nazwy budynku. I choć stosowano obie formy: Casa Milà (Dom Milà) i La Pedrera (Kamieniołom), niewątpliwie to drugie określenie zdecydowanie wygrywało.

Mimo że prace już trwały, Ajuntament (Ratusz) zaczął mnożyć problemy i nie chciał wydać formalnej zgody na rozpoczęcie budowy. 27 grudnia 1907 roku wpłynęła skarga, że jeden z filarów kamienicy częściowo stoi na chodniku Passeig de Gràcia. Joan Bassegoda, autor biografii Gaudíego, zapewnia, że konstruktor Josep Bayó poinformował architekta o tym problemie. Ten zaś miał odpowiedzieć: „Powiedz im, że jeśli chcą, to odetniemy filar jak kawał sera, a na wyszlifowanej powierzchni, która po nim zostanie, napiszemy: «Wycięty z polecenia Ratusza»”.

Zirytowany inspektor miejski miesiąc później kazał przerwać prace, ale nikt zakazu nie przestrzegał. W sierpniu 1908 roku władze miejskie ponowiły swoje żądania i nałożyły na właścicieli mandat w wysokości stu tysięcy peset. Zawiadomienie dotarło na adres przy La Rambla dels Estudis, gdzie jeszcze wtedy mieszkała rodzina Milà, ale służba miała nie podpisywać żadnych potwierdzeń o odebraniu przesyłki.

On June 9th, 1905, the villa and the garden stretching over a plot measuring 1,835 square metres became the property of Rosario Segimon. Three months later, Pere Milà applied for the necessary permission, because the initial plan presupposed demolition of the previous buildings and construction of a new townhouse in that spot.

The couple commissioned the work to Antoni Gaudí, who already enjoyed a fair notoriety. The architect had already completed Casa Batlló, a house also located in Passeig de Gràcia, but somewhat closer to the sea. On February 2nd, 1906, Gaudí submitted the designs to the Ajuntament de Barcelona (Barcelona Town Hall). To collaborate on the project, he chose the same contractor with whom he created Casa Batlló, namely Josep Bayó.

The white-cream-coloured stone from the quarries in Garraf and Vilafranca del Penedès, as well as the exterior aspect of the building, which resembles a ship about to float onto the street, soon gained it the nickname of La Pedrera, or The Quarry. The moniker became so popular that it virtually supplanted the name referring to its owners. Although both forms—Casa Milà and La Pedrera—were in use, the latter decidedly predominated.

The works were already in progress when the Ajuntament began to find fault after fault with the project, and refused to issue formal building permission. On December 27th, 1907, a complaint was filed, alleging that one of the pillars of the townhouse stands on the pavement of Passeig de Gràcia. Gaudí’s biographer, Joan Bassegoda, assures that Josep Bayó had advised the architect of the problem, to which he apparently responded as follows: “Tell them that if they want, we’ll cut the pillar off like a piece of cheese, and on the polished surface that remains we’ll put an inscription saying ‘Cut by decree of the Town Hall’”.

A month later, an annoyed municipal inspector ordered that works be discontinued, but nobody complied with the injunction. In August 1908, municipal authorities repeated its demands and imposed a fine on the owners, in the amount of 100,000 pesos. The notification reached the address in La Rambla dels Estudis where the Milàs still lived, but their servants had been instructed not to sign for the receipt.



Fasada Casa Milà, 1928
Facade of Casa Milà, 1928

©Càtedra Gaudí. Photo: Canosa

Antoni **GAUDÍ** — Centrum Kultury ZAMEK w Poznaniu — 2022

W końcu Ajuntament (Ratusz) ustąpił, choć ostateczna zgoda na budowę nie dotarła do budowniczych aż do dnia świętego Jana w 1909 roku, kiedy budynek miał już cztery z pięciu planowanych kondygnacji. Wciąż jednak przychodziły nowe skargi, że Casa Milà (Dom Milà) nie spełnia miejskich rozporządzeń. W końcu 20 grudnia 1909 roku Comissió Especial de l'Eixample (Specjalna Komisja ds. Rozszerzenia) definitywnie przyjęła zakończoną budowę i umorzyła wszelkie skargi. Argumentując, że „jasno widać, iż przedmiotowy budynek, bez względu na jego przeznaczenie, ma charakter artystyczny, który wyróżnia go na tle innych”. Mimo takiej opinii nie uzyskał on corocznej nagrody, którą przyznawał Ajuntament (Ratusz) dla najlepszego budynku w mieście.

Zdjęcia fasady Casa Milà z publikacji „Album d'architecture moderne à Barcelone: Collection de 70 planches” wydanej w Barcelonie w 1911 roku
Pictures of the facade of Casa Milà included in "Album d'architecture moderne à Barcelone: Collection de 70 planches", published in Barcelona in 1911

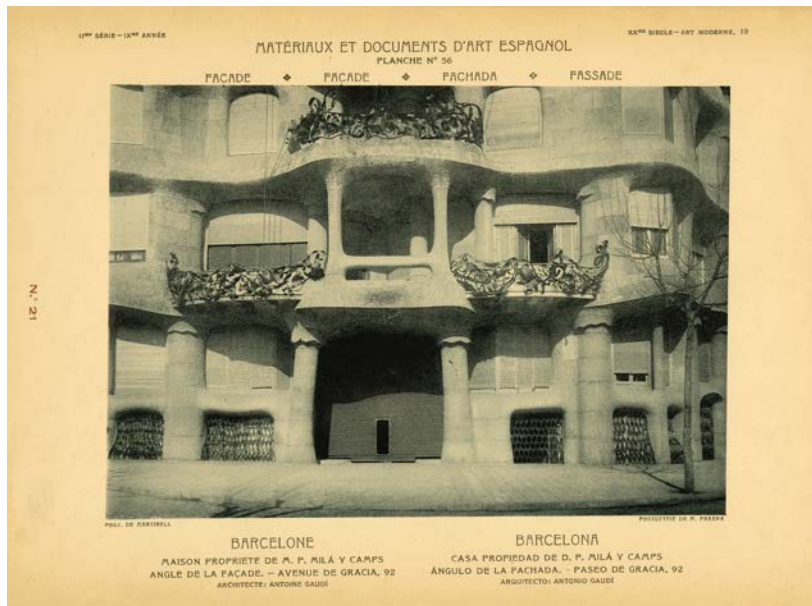
W albumie zebrano najlepsze współczesne budynki w mieście.

The volume showcases the best modern buildings in the city.

©Album d'architecture moderne à Barcelone: Collection de 70 planches. Barcelona, 1911

W skład Casa Milà wchodziły piwnice, parter, półpiętro, *piano nobile*, pięć kondygnacji z mieszkaniami, strych oraz dach. Budynek posiadał dwa wejścia, jedno od Passeig de Gràcia (Alej de Gràcia), drugie od ulicy Provença, oraz dwie windy prowadzące bezpośrednio do mieszkań. W połowie głównych schodów wchodziło się do pomieszczenia przeznaczonego dla szofera. Rodzina Milà zamieszkała na *piano nobile*. Zajmowali 1323 metry kwadratowe i było to faktycznie ogromne mieszkanie. Wchodziło się do niego bezpośrednio z windy. Przy wejściu był hol – po jednej stronie znajdowało się oratorium z gotyckim ołtarzem, a po drugiej wielki westybul. W kolejnym pomieszczeniu z oknami wychodzącymi na Passeig de Gràcia umieszczono gabinet Pere Milà. Dalej przechodziło się do Salonu Niebieskiego, który swoją nazwę zawdzięczał kolorowi ścian i obić na krzesłach.

Ultimately, the Ajuntament gave in, although the final building permission did not reach the contractors until St. John's Day in 1909, when four of the five planned storeys had already stood. However, new complaints kept on being brought, claiming that Casa Milà did not comply with municipal ordinances. Eventually, on December 20th, 1909, the Comissió Especial de l'Eixample (Special Commission for Expansion) granted their approval for the completed building and dismissed all complaints, finding that “it is evident that the building in question, regardless of its purpose, displays artistic features which set it apart from others”. Despite such an appraisal, it did not win the annual award of the Ajuntament for the best building in the city.



Casa Milà consisted of a basement, ground floor, mezzanine, the main floor, five storeys with apartments, attic and roof. There were two entrances, one in Passeig de Gràcia and the other in Provença street, as well as two lifts providing direct access to the apartments. Mid-way along the principal staircase a dwelling for the chauffeur was created. The Milàs took up residence on the noble floor, occupying 1,323 square metres of what was an immense apartment. One would enter it directly from the lift. There was a hallway by the entrance, with an oratory featuring a Gothic altar on one side and a spacious vestibule on the other. Pere Milà's study was to be found in the subsequent room, whose windows looked out onto Passeig de Gràcia. Further on, one entered the Blue Salon, which owed its name to the colour of the walls and upholstery of the chairs.

Stało tutaj pianino marki Steinway, na którym często i dosyć dobrze grała Rosario Segimon. Dalej znajdował się Salonik Fioletowy, którego nazwa, podobnie jak w przypadku Salonu Niebieskiego, wiązała się z wystrojem. Następnie wielka jadalnia z balkonem wychodzącym na aleję, Salonik Chiński – w którym wyeksponowano wyroby z laki, sypialnia małżeńska z łazienką, garderoba Pani Rosario oraz dwie dodatkowe sypialnie. W głębi mieszkania znajdowały się dodatkowe pokoje i pomieszczenia, oraz kuchnia. Wszystkie one zajmowały trzy czwarte powierzchni *piano nobile*.

A Steinway piano used to stand there, on which Rosario Segimon played often and with some proficiency. The next interior was the Purple Sitting Room, whose name was also associated with the decor. The interior adjacent to it was vast dining room with a balcony overlooking the avenue, then there was the Chinese Salon in which lacquer artefacts were displayed, the couple’s bedroom with a bathroom, the dressing room of Doña Rosario and two additional bedrooms. Further inside the house more rooms and interiors were to be found, including the kitchen. All those occupied three quarters of the surface of the noble floor.

Salon główny mieszkania pod numerem 1.o-2.a w Casa Milà (Domu Milà)

Main salon of the apartment at no. 1.o-2.a in Casa Milà

Pod tym adresem mieszkał Alberto I. Gache, który od sierpnia 1911 do końca 1919 roku był konsulem Republiki Argentyny w Barcelonie.

It was the residence of Alberto I. Gache, who served as the consul of the Republic of Argentina in Barcelona from August 1911 until the end of 1919.

©Fundació Institut Amatller d’Art Hispànic. Arxiu Mas



Relacje między rodziną Milà i Gaudím były napięte. Pani domu często nie zgadzała się z architektem. Po tym jak Gaudí podpisał zakończenie prac nad budynkiem, szybko wynajęto mieszkania. Każdy najemca miał prawo do korzystania z pralni na strychu. Były one tak duże, że używano ich jako składzików.

Państwo Milà ustalili z Gaudím, że żadne z mieszkań nie zostanie sprzedane. „Antoni i ja zawarliśmy jakby umowę w tej kwestii”, wspominała Rosario Segimon. Ale nie było porozumienia w sprawie honorarium dla architekta i w końcu sprawa trafiła do sądu. W 1916 roku Gaudí wygrał proces. Aby móc wypłacić architektowi sumę 105 tysięcy peset, rodzina Milà musiała ustanowić hipotekę na nieruchomości, na której La Pedrera była posadowiona. Joan Bassegoda zapewnia, że architekt przeznaczył pieniądze na cele dobroczynne i przekazał je jezuitcie Ignasiemu Casanovas.

Do konfliktu doszło przez zwykłą niechęć do architekta albo być może dlatego, że państwu Milà nie podobał się wystrój zaprojektowany przez Gaudiego. Po jego śmierci w czerwcu 1926 roku rodzina Milà zmieniła wszystkie meble i dekoracje w budynku.

MIĘDZY KRYTYKĄ A UZNANIEM

Budowa Casa Milà rozpoczęła się od polemiki. Według pisarza i dziennikarza Josepa Pla wynikało to z faktu, że „atmosfera intelektualna w Barcelonie [była] przeciwna Gaudíemu”.

Pisma satyryczne drwiły z niezwyklego wyglądu La Pedrery. Joan Junceda, artysta ilustrator, żartował, że budowla przypomina „wielkanocny placek” lub przyrównywał ją do paelli. Rzeźbiarz Ismael Smith kpił, że podobnie jak Mesynę w 1908 roku – tak budowlę dotknęło trzęsienie ziemi. Z kolei Picarol, rysownik i karykaturzysta, przyrównywał ją bądź do mitologicznej wagnerowskiej Walhalli, bądź do fortyfikacji wojennych znanych z walk w Maroku. Rozważał też, czy może stać się ona w przyszłości hangarem dla sterowców. Pojawiały się jednak inne opinie. W grudniu 1926 roku japoński architekt Kenji Imai, miłośnik dzieł Gaudiego, przyjechał do Barcelony, by poznać swojego mistrza. Przybył jednak kilka miesięcy za późno: Antoni Gaudí już nie żył. Zmarł sześć miesięcy wcześniej, 10 czerwca, potrącony przez tramwaj. Oddanie Kenjiego Imai przyniosło jednak owoce: w 1958 roku powołano w jego ojczyźnie stowarzyszenie Amics de Gaudí (Przyjaciół Gaudiego).

The relationships between the Milàs and Gaudí were tense, as the lady of the house often disagreed with the architect. After Gaudí signed documents confirming completion of works, the apartments were promptly rented out. Each tenant was entitled to use the laundry rooms in the attic, which were so large that they were used for storage.

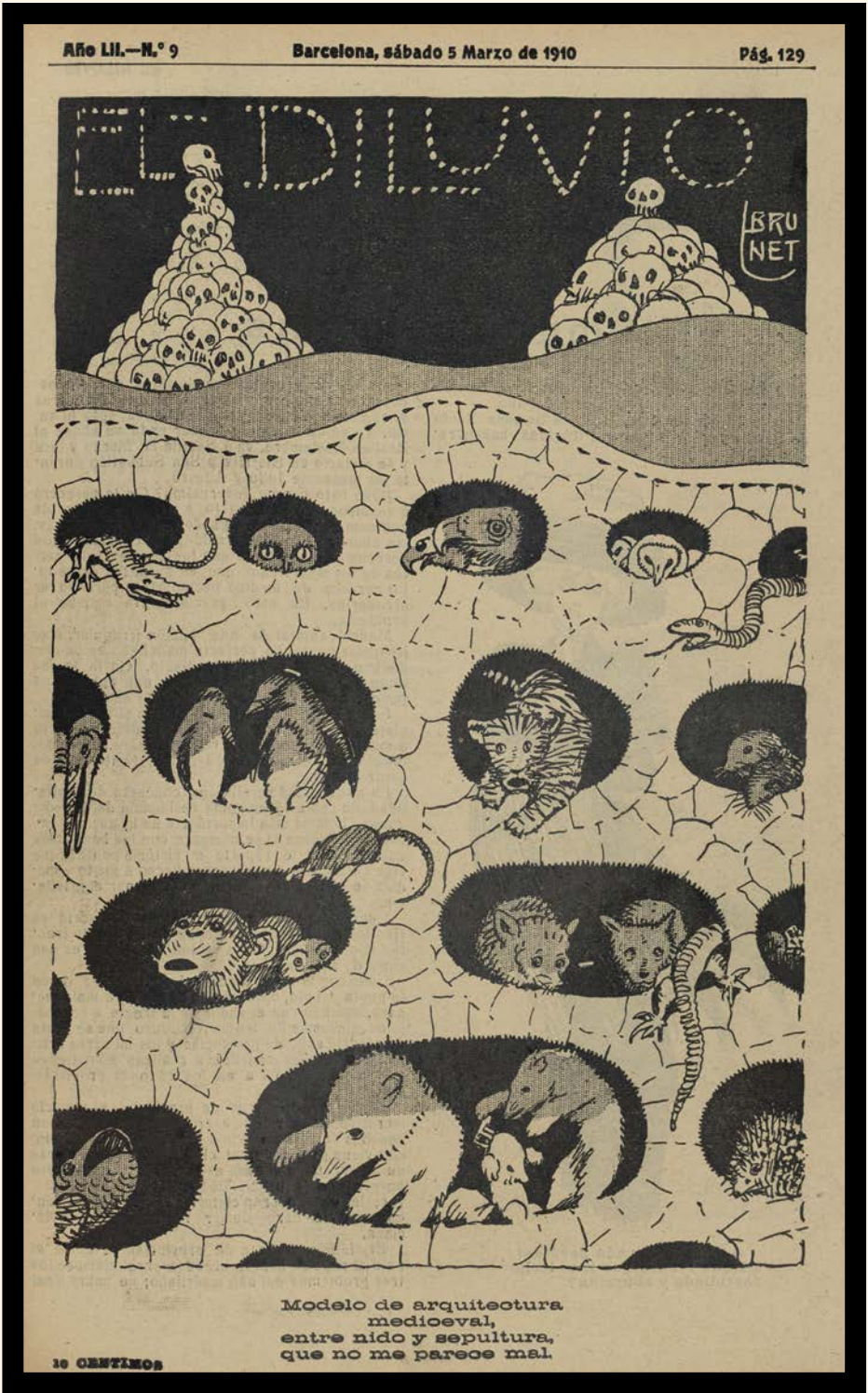
The Milàs and Gaudí decided that none of the apartments would be sold. “Antoni and I concluded a kind of agreement in that respect”, Rosario Segimon recalled. However, the matter of the architect’s fee was disputed and ultimately brought before the court. Gaudí won the lawsuit in 1916. In order to be able to pay him the amount of 105,000 pesos, the Milàs were forced to mortgage the property on which La Pedrera was located. Joan Bassegoda asserts that the architect gave the money to Jesuit Ignasi Casanovas, so that it may serve some good cause.

Perhaps out of resentment for how it all ended or because they were not enchanted with Gaudí’s design of the interior, the Milàs replaced all furniture and changed the decor after the architect died in 1926.

BETWEEN CRITICISM AND RECOGNITION

The construction of Casa Milà began with a polemic. According to writer and journalist Josep Pla this may have been due to the fact that “the intellectual atmosphere in Barcelona [was] prejudiced against Gaudí”.

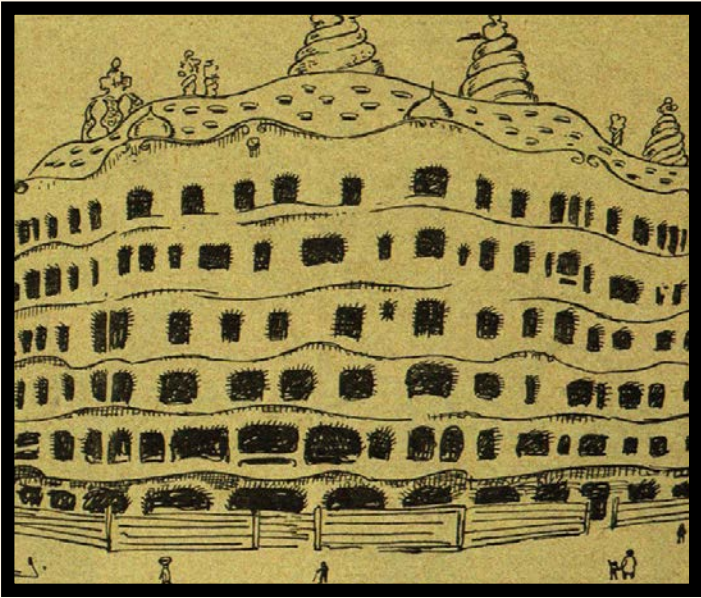
Satirical journals mocked the unusual appearance of La Pedrera. Joan Junceda, artist-illustrator, joked that the building resembled “an Easter cake” or compared it to paella. Sculptor Ismael Smith made fun of it as well, suggesting that the building was affected by earthquake, like Messina in 1908. Picarol, draughtsman and caricaturist, compared it to the mythological Walhalla of Wagner’s, or military fortifications known from the fighting in Morocco. He also wondered whether it might become a hangar for airships in the future. However, opinions to the contrary were also expressed. In December 1926, Japanese architect Kenji Imai, admirer of Gaudí’s work, came to Barcelona to meet his master. Regrettably, he was several months too late, as Antoni Gaudí had already passed away six months earlier, on June 10th, having been hit by a tram. Nevertheless, Kenji Imai’s devotion was not in vain: in 1958 the association of Amics de Gaudí (Friends of Gaudí) was established in his native country.



Rysunek satyryczny autorstwa Bru-Net (Llorenç Brunet i Torroll), zamieszczony w „El Diluvio” 5 marca 1910 roku
Satirical drawing by Bru-Net (Llorenç Brunet i Torroll), published in “El Diluvio” of March 5th, 1910

Na dole widnieje podpis: „Przykład architektury średniowiecznej, pomiędzy legowiskiem a niszą grobową, który nie wydaje mi się najgorszy”.
The caption underneath reads: “Example of medieval architecture, somewhere between a den and a tomb, which does not seem all that bad”.

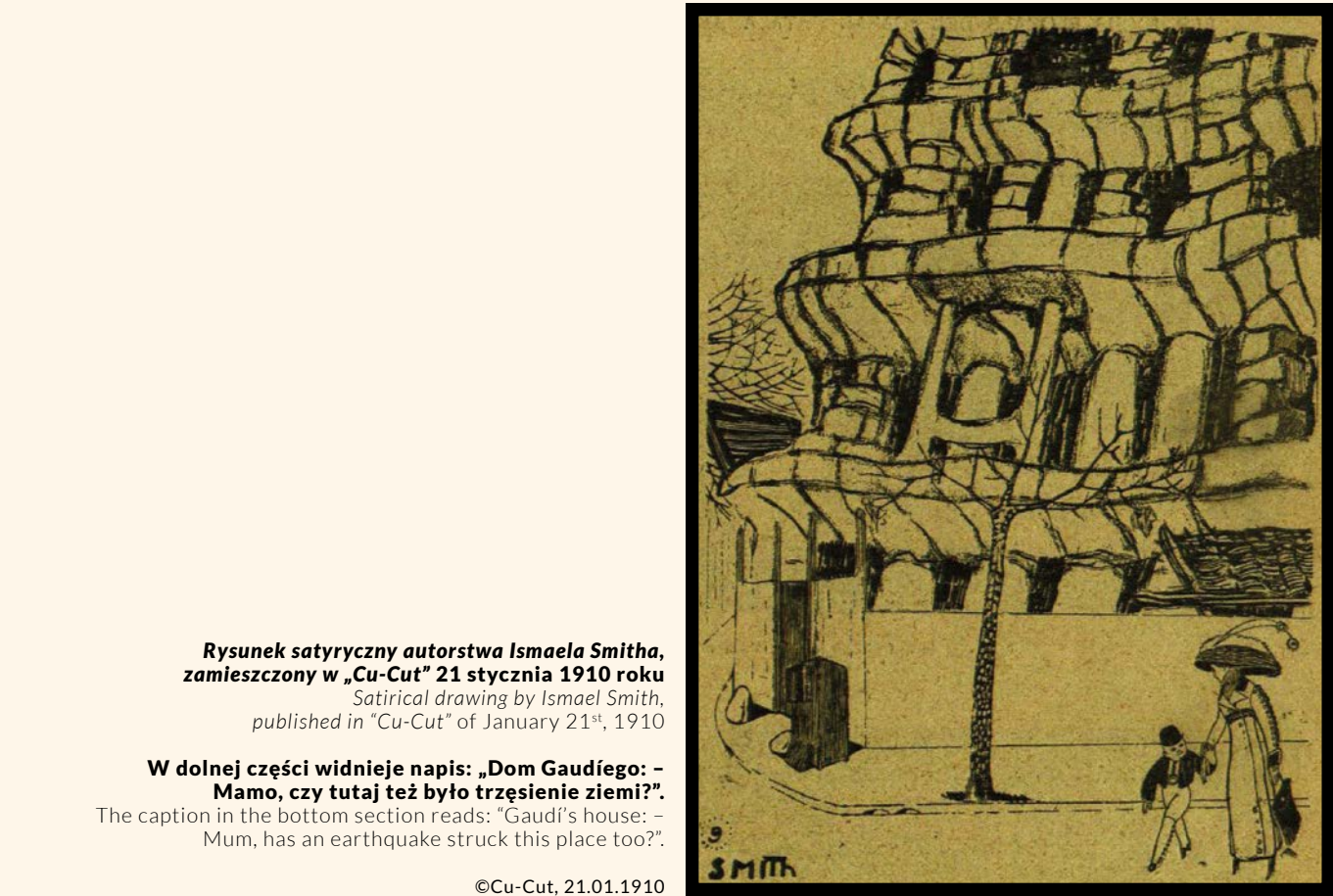
©El Diluvio. Suplemento Ilustrado, 05.03.1910



Rysunek satyryczny autorstwa Joana Junceda, zamieszczony w „Cu-Cut” 23 marca 1910 roku
Satirical drawing by Joan Junceda, published in “Cu-Cut” of March 23rd, 1910.

W dolnej części widnieje podpis: „Tato, tato, chcę mona [placek] tak wielki jak ten”.
The caption in the bottom section reads: “Dad, Dad, I want a mona [cake] as big as this one”.

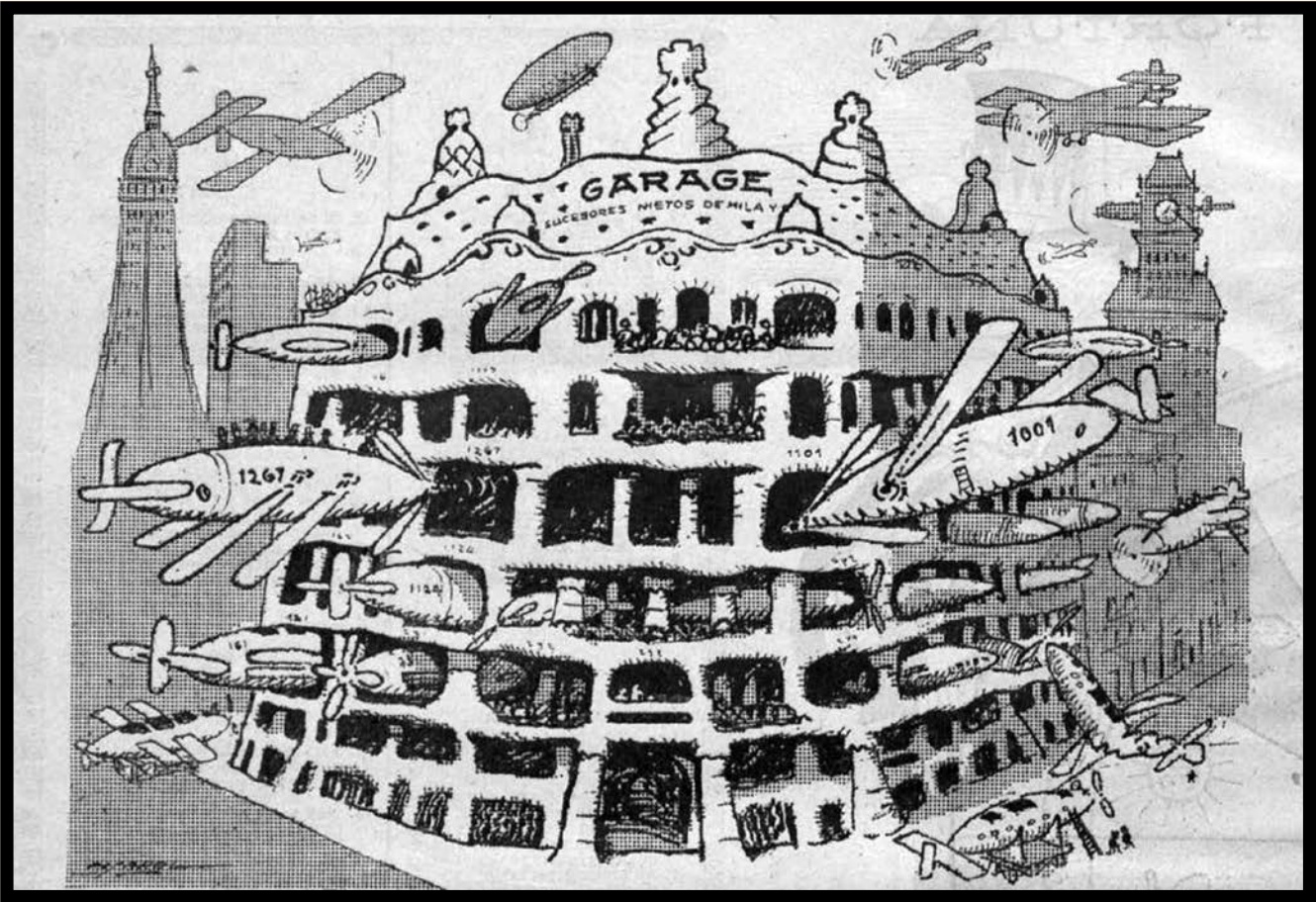
©Cu-Cut, 23.03.1910



Rysunek satyryczny autorstwa Ismaela Smitha, zamieszczony w „Cu-Cut” 21 stycznia 1910 roku
Satirical drawing by Ismael Smith, published in “Cu-Cut” of January 21st, 1910

W dolnej części widnieje napis: „Dom Gaudiego: – Mamo, czy tutaj też było trzęsienie ziemi?”.
The caption in the bottom section reads: “Gaudi’s house: – Mum, has an earthquake struck this place too?”.

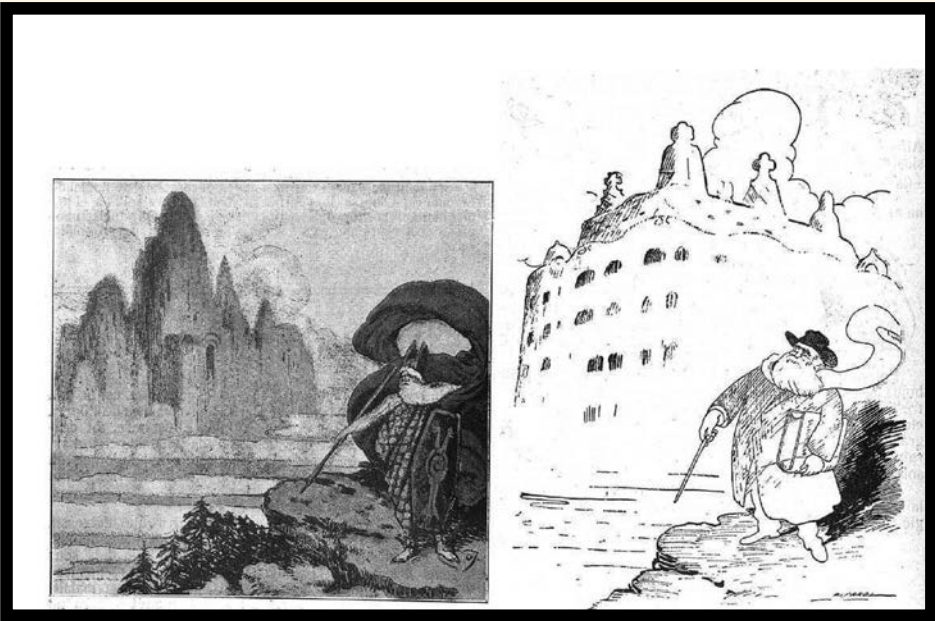
©Cu-Cut, 21.01.1910



Rysunek satyryczny autorstwa Picarola (Josep Costa Ferrer), opublikowany w „L'Esquella de la Torratxa” 4 stycznia 1912 roku
Satirical drawing by Picarol (Josep Costa Ferrer), published in "L'Esquella de la Torratxa" of January 4th, 1912

Na dole pojawia się napis: „Barcelona przyszłości: prawdziwe przeznaczenie wielkiego domu rodziny Milà y Pi”.
The caption in the bottom reads: "The future Barcelona: the true purpose of the grand house of Milà y Pi".

©L'Esquella de la Torratxa, 04.01.1912



Rysunek satyryczny autorstwa Picarola (Josep Costa Ferrer), opublikowany w „L'Esquella de la Torratxa” 1 kwietnia 1910 roku
Satirical drawing by Picarol (Josep Costa Ferrer), published in "L'Esquella de la Torratxa" of April 1st, 1910

Pod tytułem „Figuras musicales” („Nuty muzyczne”), widnieją dwa rysunki: pierwszy przedstawia wagnerowskiego Wotana, drugi zaś Wotana barcelońskiego stojącego przed La Pedrerą.
The two drawings under the heading "Figuras musicales" ("Musical Notes") show Wagner's Wotan and the Wotan of Barcelona standing in front of La Pedrera.

©L'Esquella de la Torratxa, 01.04.1910

Jednak dopiero George R. Collins, amerykański historyk sztuki z Museum of Modern Art (Muzeum Sztuki Współczesnej, MoMA) w Nowym Jorku, w 1952 roku zorganizował wielką wystawę z okazji setnej rocznicy urodzin architekta z Reus, rozbudzając powszechne zainteresowanie sztuką Antoniego Gaudiego. Do grona tych, których zawsze zachwycało dzieło Gaudiego, zaliczał się kataloński malarz Salvador Dalí. W 1951 roku Ricard Sans sfotografował Dalego na dachu La Pedrera – pośród kominów, które stały się słynne kilka lat później. Powoli zaczynano doceniać Gaudiego i jego La Pedrerę.

* Tekst jest fragmentem artykułu o tym samym tytule z publikacji „La Pedrera. Arquitectura e historia” („La Pedrera. Architektura i historia”), Barcelona, Caixa Catalunya, 1999, s. 187-224.

UWAGI:

Jednym z celów Fundació Catalunya La Pedrera (Fundacji Katalonia La Pedrera) jest zachowanie i uhonorowanie dziedzictwa artystyczno-kulturowego, jakim jest La Pedrera. Dzięki Fundacji prowadzone są badania nad społecznymi aspektami funkcjonowania tej budowli oraz inne działania na rzecz ochrony pamięci o Casa Milà.

Projekt La Pedrera Inèdita (Nieznana La Pedrera) skupia się na dogłębnym poznawaniu jej historii i korzeni. Celem inicjatywy jest rozszerzenie wiedzy o tym niezwykłym, wiekowym budynku. W ramach projektu La Pedrera Inèdita podejmowane są starania, by odkrywać i przechowywać fotografie, obrazy filmowe, dokumenty pisane oraz nieznane, albo słabo opracowane relacje ustne. Dotyczą one historii La Pedrery od roku 1906, kiedy rozpoczęła się jej budowa, do roku 1986, kiedy została zakupiona przez Caixa Catalunya. Cały ten zasób jest publikowany na stronie: <https://pedrerainedita.lapedrera.com>

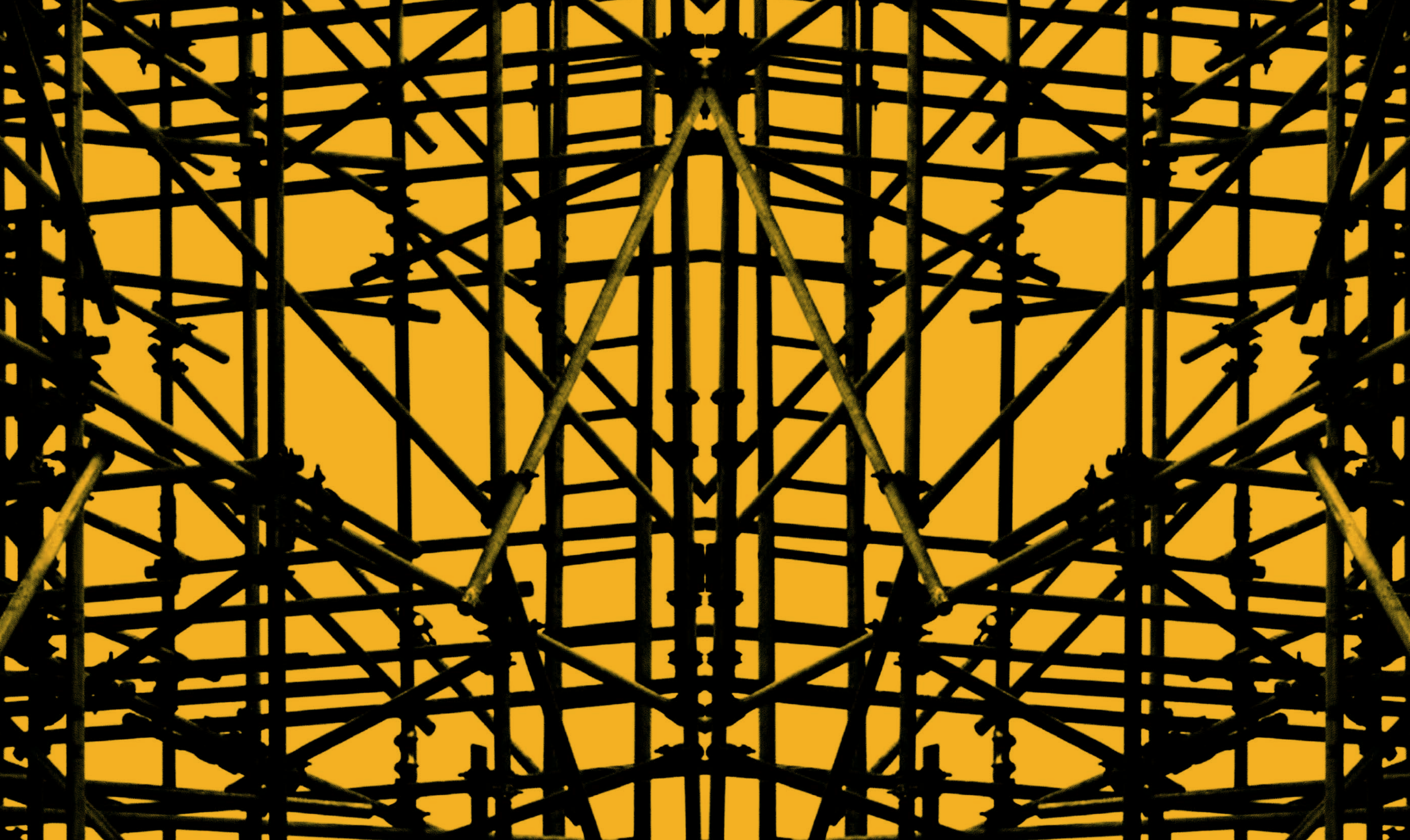
Still it was only George R. Collins, American historian from the Museum of Modern Art in New York, who in 1952 organized an extensive exhibition on the centennial anniversary of birth of the architect from Reus, sparking universal interest in Gaudí's oeuvre. One of those who professed to be deeply captivated by Gaudí's work was Catalan painter Salvador Dalí. In 1951, Ricard Sans photographed Dalí on the roof of La Pedrera, among the chimneys which became famous several years later. Slowly but steadily, Gaudí and his La Pedrera gained ever greater appreciation.

* The text is an excerpt from the eponymous article published in "La Pedrera. Arquitectura e historia", Barcelona, Caixa Catalunya, 1999, pp. 187-224.

NOTES:

The aims of Fundació Catalunya La Pedrera include conservation and appreciation of the artistic and cultural legacy of La Pedrera. In its efforts to preserve the memory of Casa Milà as well as explore its origins, the Foundation continues to study social life of the building through the project La Pedrera Inèdita (The Unknown La Pedrera).

The goal of this initiative is to promote greater knowledge of that singular, historic edifice, therefore La Pedrera Inèdita strives to discover and preserve photographs, footage, as well as unpublished or little known documents and oral accounts relating to the history of La Pedrera since 1906, when its construction began, until 1986, when it was purchased by Caixa Catalunya. All the collected resources are published at <https://pedrerainedita.lapedrera.com>



SAGRADA FAMÍLIA – HISTORIA, KTÓRA TRWA

THE SAGRADA FAMÍLIA – A HISTORY WHICH CONTINUES

–

Jordi Faulí Oller

Architekt-koordynator i dyrektor prac w kościele Sagrada Família
Architect-coordinator and director of works at the Sagrada Família temple

Temple Expiatori de la Sagrada Família (Świątynia Pokutna Świętej Rodziny) jest kościołem, który powstaje wyłącznie ze środków przekazywanych przez ludzi. Ta monumentalna budowla jest deklaracją i syntezą wiary katolickiej, którą Antoni Gaudí ujął w całościowym projekcie. My zaś kontynuujemy i realizujemy to przedsięwzięcie. Mamy te same cele co on, mamy jego projekt oraz wskazane przez niego metody pracy.

Budowa rozpoczęła się w 1882 roku z inicjatywy Asociació Espiritual de Devots de Sant Josep (Stowarzyszenia Naśladowców Świętego Józefa). Celem zaś było wzniesienie kościoła pokutnego poświęconego Świętej Rodzinie z Nazaretu. W 1883 roku poproszono Antoniego Gaudiego, mającego wówczas trzydzieści jeden lat, o pokierowanie pracami, które rozpoczęły się półtora roku wcześniej budową krypty pod absydą. Architekt przez czterdzieści trzy lata angażował cały swój geniusz, aby sprostać spisany przez promotorów przedsięwzięcia celom: „Obudzić z obojętności uśpione serca” i „ofiarować sztuce nieoceniony klejnot, budując dla religii nową świątynię, prawdziwie mistyczny poemat wykuty w kamieniu”.

W roku 2021, sto trzydzieści dziewięć lat po tym jak został położony pierwszy kamień, budowa Świątyni Pokutnej Sagrada Família (Świętej Rodziny) koncentruje się na wznoszeniu sześciu środkowych wież, które zostaną dodane do ośmiu już istniejących. W sumie, wraz z czterema wieżami fasady głównej, będą one współtworzyć zespół osiemnastu wież, tak jak w projekcie Gaudiego. Architekt rozmieścił je w układzie piramidalno-hierarchicznym, niczym w chrześcijańskiej katechezie. Powstał niebywale plastyczny zespół, który zmienia się w zależności od tego, skąd go obserwujemy.

Gaudí zaprojektował świątynię monumentalną. Miała być ona wyrazem Chwały Bożej. W swoim dziele stworzył silny związek między symbolizmem a formą architektoniczną, zarówno w całościowym układzie projektu, jak i w każdym jego elemencie. Wszystko czego architekt nauczył się podczas projektowania innych budynków, wykorzystał w projekcie kościoła Sagrada Família. Chciał, aby powstało wielkie dzieło architektoniczne zrodzone z doświadczenia, u którego podstaw leży obserwacja przyrody. W wieku sześćdziesięciu lat zdecydował się całkowicie poświęcić budowie Sagrada Família i projektowaniu fragmentów budowli, które miały powstać w przyszłości. Przez czternaście lat zajmował się więc budową pierwszej fasady i projektowaniem kluczowych części świątyni w modelach gipsowych w skali 1:10 i 1:25.

Temple Expiatori de la Sagrada Família (Expiatory Temple of the Holy Family) is a church whose construction is funded exclusively from donations. This monumental building constitutes an expression and a synthesis of Catholic faith, which Antoni Gaudí made an inherent part of his comprehensive project. It is now our task to continue and carry out this undertaking. Our goals are the same as Gaudí’s, we have his design and rely on the methods he had recommended to employ.

The construction began in 1882 on the initiative of Asociació Espiritual de Devots de Sant Josep (Spiritual Association of Devotees of St. Joseph). Their intention was to build an expiatory church dedicated to the Holy Family of Nazareth. In 1883, Antoni Gaudí, who was thirty-one at the time, was asked to head the work which had begun one and a half years earlier with the construction of the crypt under the apse. For forty three years that followed he applied all his genius pursuing the aims laid down by the originators: “To awake the dormant hearts from indifference” and “give art a gem beyond value, building a new temple for religion, a truly mystical poem carved in stone”.

In 2021, 139 years after the first stone had been laid, the construction of the Temple Expiatori de la Sagrada Família focuses on the six central towers, which will be added to the eight which are already there. In all, together with the four towers of the main facade, they will constitute a complex of eighteen spires, as envisioned in Gaudí’s design. The architect placed them in a pyramidal-hierarchical arrangement, as in Christian catechesis, which yielded an exceedingly plastic array which changes depending on one’s viewpoint.

Gaudí designed a monumental temple which would be capable of expressing Divine Glory. His work established a potent connection between symbolism and architectural form, both in the overall design and in each of its individual elements. All that the architect had learned whilst designing other buildings was put to use as he drafted the blueprints for the Sagrada Família. He wanted a great work of architecture to be created, one which derived from experience that in its turn relied on the observation of nature. At the age of 60, he decided to devote himself wholly to the Sagrada Família and design those parts of the edifice which would be built in the future. Thus, he spent 14 years constructing the front facade and designing crucial sections of the temple using 1:10 and 1:25 scale plaster models.



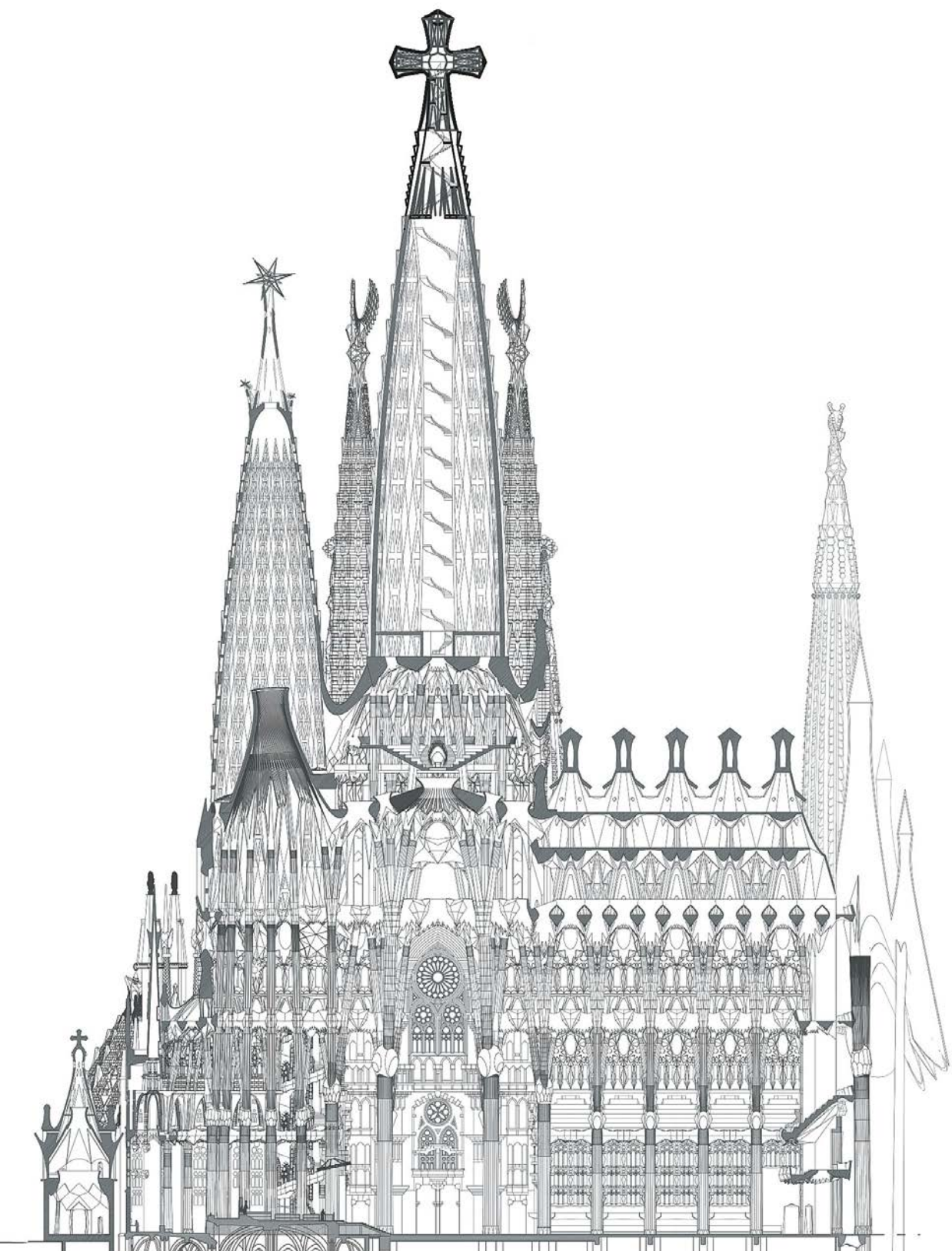
Makieta projektu końcowego Świątyni Pokutnej Sagrada Família
Mock-up based on the final design of the Sagrada Família temple

©Foundation Junta Constructora del Temple Expiatori de la Sagrada Família. Photo: Pep Daudé

Antoni **GAUDÍ** – Centrum Kultury ZAMEK w Poznaniu – 2022

Gaudí zdawał sobie sprawę, że budowa o takich rozmiarach będzie wymagała zaangażowania kilku pokoleń. Dlatego tak ważne było dla niego, by zagwarantować spójność całego projektu. Już na początku XX wieku precyzyjnie określił założenia dotyczące zarówno treści symbolicznych, jak również architektonicznych. Pośrodku transeptu ma powstać najwyższa wieża. Będzie ona mierzyć 172,5 metra i zostanie poświęcona Jezusowi Chrystusowi. Na niej zaś zostanie umieszczony krzyż o czterech ramionach, który nocą będzie oświetlony i będzie promieniował światłem ku niebu (światło Chrystusa, które oświeca świat). Wokół niej powstaną cztery wieże mierzące 135 metrów każda i będą dedykowane czterem ewangelistom oraz ich Ewangeliom. Nad absydą, o kilka metrów wyższa, wznosi się wieża Najświętszej Marii Panny. Na jej szczycie zaś znajdzie się gwiazda, zawsze lśniąca niczym Gwiazda Poranna. Natomiast na trzech wielkich fasadach, które otwierają ramiona transeptu i nawy głównej, powstaną dwanaście wież reprezentujących apostołów. Fasada Narodzenia Pańskiego, zorientowana ku wschodowi słońca, stanie się pochwałą życia, dając wyraz temu, że całe stworzenie świętuje narodzenie Jezusa, przynoszącego światło. Z kolei surowa fasada skierowana w kierunku zachodnim, sroga i naga, obrazuje Mękę Pańską i śmierć Chrystusa. Wieńczy ją środkowy witraż ze sceną Zmartwychwstania, przez który wpadają do wnętrza ostatnie promienie zachodzącego słońca – witraż przedstawia pusty Grób Święty i chwalebny krzyż na szczycie. Fasada główna wyraża wieczną Chwałę Pańską. Obrazuje historię ludzkości od Adama i Ewy do Sądu Ostatecznego. Pokazuje też drogi, które wskazują nam Jezus i jego Kościół, byśmy dostąpili szczęścia życia wiecznego. Architektura ma wyrazić te wszystkie znaczenia, stąd też trzy fasady zaprojektowane przez Gaudiego są tak różne, by wyrazić narodziny, życie, ból i śmierć oraz wieczną Chwałę Pańską. Rzeźby wpisują się w architekturę, a ich styl jest odpowiedni do przedstawionych tematów. Na fasadzie Narodzenia Pańskiego, wybudowanej jeszcze za życia Gaudiego, roślinność, ptaki i anioły wypełniają przestrzeń wokół grup rzeźbiarskich, przedstawiających sceny z dzieciństwa i młodości Jezusa oraz tajemnice wiary chrześcijańskiej. Na szczycie środkowego portalu znajduje się zielone drzewo cyprysowe, czyli drzewo życia, które wieńczy portal i wyraża miłość Boga do ludzi. Wieże na trzech fasadach na pierwszy rzut oka wyglądają podobnie, lecz zarówno kształt, jak również kolory wieńczących je pinakli oraz wielościany umieszczone w połowie ich wysokości są różne – w projekcie zaś najważniejszym założeniem jest jedność w różnorodności.

Gaudí realized that an edifice of such magnitude would require the efforts of several generations, which is why he strove to ensure consistency of the entire project. For this end, he precisely delineated the premises relating to symbolic and architectural substance already in the early 20th century. The highest tower is to be built in the middle of the transept. It will rise to the height of 172.5 metres and be dedicated to Jesus Christ. On top of it, a four-arm cross will be mounted which, illuminated at night, will radiate the light into the sky (the light of Christ which enlightens the world). Four further towers, 135 metres each, will be constructed around it; these will be dedicated to the four Evangelists and their Gospels. Several metres higher, the spire of the Holy Virgin Mary tops the apse surmounted by star, permanently luminous like the Morning Star. Then, twelve towers representing the apostles will be created on the three great facades which delimit the arms of the transept. Oriented towards sunrise, the Nativity facade will constitute a praise of life, manifesting the fact that every living being celebrates the birth of Jesus, the one who brings light. In contrast, the austere facade facing westwards, bare and forbidding, will embody the Passion and death of Christ. It is crowned with the central stained-galls window showing the scene of Resurrection, with the Holy Sepulchre empty and the glorious cross at the top, through which the last rays of the setting sun penetrate into the temple. The main facade expresses the eternal divine Glory, depicting the history of humanity, from Adam and Eve to the Last Judgment. It also shows the ways indicated by Jesus and His Church, so that we may attain the happiness of eternal life. Architecture is supposed to convey all those meanings, therefore the facades designed by Gaudí are so different, seeking to epitomize the birth, the life, the suffering and death as well as perpetual divine Glory. The sculptures harmonize with the architecture while their style matches the represented themes. On the Nativity facade, built while Gaudí lived, the plants, birds and angels fill the space around the sculpture groups which depict the scenes from Jesus' childhood and youth, as well as the mysteries of Christian faith. At the top of the central portal one finds a cypress tree: the tree of life which crowns the portal and expresses God's love for people. The towers on the three facades may appear similar at first glance, but the shape and the colour of their pinnacles, as well as the polyhedrons at their mid-height are in fact different, for the most fundamental premise of the project is unity in diversity.



Przekrój podłużny Świątyni Pokutnej Sagrada Família
Longitudinal section of the Sagrada Família temple

©Foundation Junta Constructora del Temple Expiatori de la Sagrada Família

Antoni **GAUDÍ** – Centrum Kultury ZAMEK w Poznaniu – 2022

Aby kontynuować budowę kościoła Sagrada Família, trzeba było zaangażować obywateli Katalonii, Hiszpanii oraz ludzi z całego świata. Po ukończeniu fasady od strony absydy Gaudí wystąpił z propozycją budowy kościoła pełnymi partiami. W ten sposób każdy odcinek budowli odpowiadałby kolejnemu pokoleniu budowniczych i darczyńców, którzy podążaliby zarówno za ogólnymi, jak i szczegółowymi wytycznymi Gaudiego. Architekt zdecydował, że prace rozpoczną się od fasady Narodzenia Pańskiego z czterema blisko stumetrowymi wieżami. W ten sposób powstawał wizerunek kościoła Sagrada Família, rozpoznawalny na całym świecie, zaś jego budowa była i jest wielkim wydarzeniem dla chrześcijan, mieszkańców Barcelony i Katalonii oraz ludzi z całego świata, którzy odwiedzają świątynię.

Prace nad fasadą Narodzenia Pańskiego nabrały rozpędu dzięki wielkiej anonimowej darowiźnie. Następnie, w 1954 roku, kontynuatorzy prac rozpoczęli budowę kolejnej fasady, Męki Pańskiej, po tym jak otrzymali znaczną darowiznę od pewnego Meksykanina. Architekci, uczniowie Gaudiego, pierwsi spadkobiercy jego dzieła, Francesc de Paula Quintana, Lluís Bonet i Garí, Isidre Puig i Boada, a później także Francesc de Paula Cardoner byli w stanie poprowadzić prace, ponieważ mieli doświadczenie zdobyte przy budowie, a za przykład służyły im wieże fasady Narodzenia Pańskiego. Posiadali także wytyczne Gaudiego zawarte na szczegółowym rysunku portalu, modele pinakli, a także opisy geometrii portalu i wpisanych weń symboli. Budowę fasady poprzedzały szeroko zakrojone kampanie społeczne, które miały skłonić społeczeństwo do przekazywania potrzebnych darowizn.

W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych budowano dolne fragmenty portalu fasady Męki Pańskiej, a także sześciu majestatycznych pochyłonych kolumn, które przypominają pnie drzew i podtrzymują paraboliczne sklepienia. Górna część portalu powstała w ostatnich latach. Tworzy ją osiemnaście dziewięciometrowych kolumn, które wspinają się ku szczytowi. Ich bazy i kapitele są ze sobą połączone. Wszystkie mają taką samą geometrię, lecz różnią się wielkością. Końcowy projekt powstał na podstawie dokładnych badań opartych na rysunku Gaudiego z wykorzystaniem programów do projektowania parametrycznego.

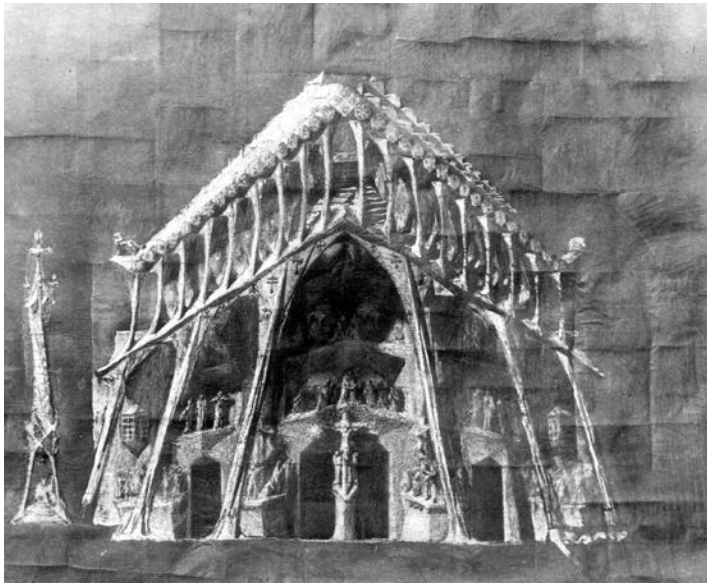
Projekt Gaudiego współtworzyli architekci i artyści, ale zawsze, nawet używając nowych form ekspresji artystycznej, działali w ramach spójnych i jednoznacznych założeń, które przyjęto przy budowie świątyni Sagrada Família.

In order to carry on building the Sagrada Família, citizens of Catalonia, Spain, and the people around the world had to become involved. Having completed the facade on the apse side, Gaudí suggested that the construction of the church should proceed by successively completing its parts in their entirety. Thus, each section of the building would be associated with consecutive generation of builders and benefactors, who would follow both general and detailed guidelines left by Gaudí. The architect decided that the work should begin with the Nativity facade, with its four, nearly 100-metre high towers. This is how the Sagrada Família gained its distinctive appearance that people around the world immediately recognize, while its construction has been and continues to be a great event and undertaking for Christians, the people of Barcelona and Catalonia, as well as for people from all over the world who come there to visit the temple.

The works on the Nativity facade gained momentum thanks to a massive yet anonymous donation. Then, in 1954, the continuators embarked on the construction of the Passion facade, having received substantial funds from a certain Mexican. Gaudí's disciples and his first successors at the site, architects Francesc de Paula Quintana, Lluís Bonet i Garí, Isidre Puig i Boada, and later also Francesc de Paula Cardoner were able to direct the works because they had the experience from the previous stages of construction, and used the towers of the Nativity facade as the example. Moreover, they took advantage of Gaudí's guidelines contained in the detailed drawings of the portal, models of the pinnacles, as well as descriptions of the portal's geometry and the symbols inscribed in it. The building of the facade was preceded by extensive publicity campaign, to encourage the community to make the donations that the undertaking required.

In the 1960s and 1970s, the efforts focused on the lower fragments of the portal of the Passion facade and six majestic leaning columns which resemble tree trunks and support the catenary vaults. The upper section of the portal was created in recent years: it consists of 18 9-metre columns which climb towards the apex. Their geometry is the same, but the sizes differ. The final design was developed in the course of thorough studies of Gaudí's drawing and used parametric design software to adhere to a geometry based on paraboloids, hyperboloids and planes.

A number of architects and artists contributed to the elaboration of Gaudí's original design, but even when they employed new forms of artistic expression, they would always proceed in accordance with the uniform and unequivocal premises adopted for the construction of the Sagrada Família.



Rysunek portalu fasady Męki Pańskiej, autorstwa Gaudiego
Gaudi's drawing of the portal in the Passion facade

©Foundation Junta Constructora del Temple Expiatori de la Sagrada Família.
 Photo: Arxiu Mas



Fasada Męki Pańskiej z kolumnadą nad portalem
Passion facade, with the colonnade above the portal

©Foundation Junta Constructora del Temple Expiatori de la Sagrada Família. Photo: Pep Daudé



Fasada Męki Pańskiej, 1976
Passion facade, 1976

©Foundation Junta Constructora del Temple Expiatori de la Sagrada Família



Fasada Męki Pańskiej, fragment ze sceną Ostatniej Wieczerzy, projektu Josepa Marii Subirachsa
Passion facade, detail of The Last Supper by Josep Maria Subirachs

©Foundation Junta Constructora del Temple Expiatori de la Sagrada Família. Photo: Pep Daudé

W roku 1986 rzeźbiarz Josep Maria Subirachs zapoczątkował wielkie przedsięwzięcie, jakim było wykonanie rzeźb do fasady Męki Pańskiej. Wyrażają one tajemnicę pasyjną, zachowując osobisty styl rzeźbiarza, podkreślający ból i szorstkość, przez co doskonale wpisują się w przesłanie i architekturę Gaudiego. Artysta wykonał również drzwi z brązu, które są elementem tej fasady, a także drzwi do fasady Chwały Pańskiej. Następnie rzeźbiarze Lau Feliu i Francesc Fajula wykonali rzeźby w wyższych partiach portalu fasady Męki Pańskiej. W latach osiemdziesiątych Portal Miłosierdzia, znajdujący się w fasadzie Narodzenia Pańskiego, uzupełniono o rzeźby aniołów. Ich autorem jest japoński rzeźbiarz Etsuro Sotoo, który zaprojektował również wykonane z brązu drzwi do fasady Narodzenia Pańskiego. Widzimy więc, że budowa kościoła Sagrada Família odbywa się przy współpracy z wieloma artystami i wymaga prowadzenia żywego dialogu, który dzisiaj kontynuujemy.

Ostateczne rozwiązanie projektowe naw i dachu, makieta z roku 1923

The final design solution for the naves and the roofs, mock-up from 1923

©Foundation Junta Constructora del Temple Expiatori de la Sagrada Família. Photo: Aleu



In 1986, sculptor Josep Maria Subirachs initiated a formidable undertaking, namely creating sculpture groups for the Passion facade. They convey the mystery of Passion and Lord's tribulations while retaining the artist's individual style that underscores pain and harshness, which is why they dovetail perfectly with Gaudí's message and architecture. Subirachs also made the bronze doors which are an element of the facade, as well as the doors to the Glory facade. Subsequently, sculptors Lau Feliu and Francesc Fajula created pieces for the upper parts of the Passion facade portal. In the 1980s, sculptures of angels were added in the Portal of Charity in the Nativity facade. Their author, Japanese sculptor Etsuro Sotoo, also designed the bronze doors of the Nativity facade. As can be seen, the building of the Sagrada Família involves collaboration with numerous artists and requires a lively dialogue in which we invariably continue to engage.



Budowa kolumn w nawie głównej, 1987
Construction of the columns in the main nave, 1987

©Foundation Junta Constructora del Temple Expiatori de la Sagrada Família. Photo: Carles Pelegrí



Budowa sklepień w nawie głównej, 1998
Construction of the vaults in the main nave, 1998

©Foundation Junta Constructora del Temple Expiatori de la Sagrada Família

Po zakończeniu budowy wież, które wchodzą w skład dwóch pierwszych fasad, podjęto prace nad nawami wewnątrz świątyni. Prowadził je architekt Jordi Bonet i Armengol. Najważniejszym dokumentem źródłowym była wielka, wysoka na pięć metrów makieta nawy głównej w skali 1:10, którą Gaudí ukończył w ostatnich latach życia. W 1936 roku, na początku hiszpańskiej wojny domowej, makieta uległa zniszczeniu. Uczniowie Gaudiego częściowo ją odrestaurowali, korzystając z zachowanych fragmentów. Jako wskazówki posłużyły im zachowane zdjęcia, a także wyjaśnienia samego mistrza dotyczące geometrii budowli.

Projekt Gaudiego był rezultatem długiego procesu. Na początku zawierał propozycje naw w stylu neogotyckim i łuków parabolicznych. Następnie pojawiły się w nim pochylone kolumny, które miały swój pierwowzór w kościele na terenie Colonia Güell (Kolonii Güella). Ostatecznie powstał projekt zespołu naw, który został zrealizowany w latach 1980–2010. Gaudí zamierzał stworzyć nową przestrzeń liturgiczną przeznaczoną do modlitwy, kultu i obrzędów eucharystycznych – przestrzeń skonstruowaną tak, by jej wnętrze było bogato doświetlone poprzez otwory okienne i sklepienia.

Following the completion of towers above the two first facades, work on the temple's naves began, headed by architect Jordi Bonet i Armengol. The most important source document was an enormous five-metre high mock-up of the central nave in 1:10 scale, which Gaudí prepared in the final years of his life. The mock-up was destroyed at the beginning of Spanish civil war in 1936, but Gaudí's disciples managed to partially reconstruct it, using the surviving fragments. While doing so, they drew on the photographs made previously as a reference, as well as on the explanations they had received from their master regarding the geometry of the building.

Gaudí's design was an outcome of a long process. At first, it contained a proposal of Neo-Gothic naves and catenary arches. Subsequently, the author introduced tilted columns whose prototypes had been created in the church of the Colonia Güell (Güell Colony). The complex of naves which was ultimately designed was constructed only in 1980–2010. Gaudí intended to create a new liturgical space where one could pray, perform rites and celebrate the Eucharist, a space constructed in such a way that its interior would be amply illuminated by the window apertures and the vaults.

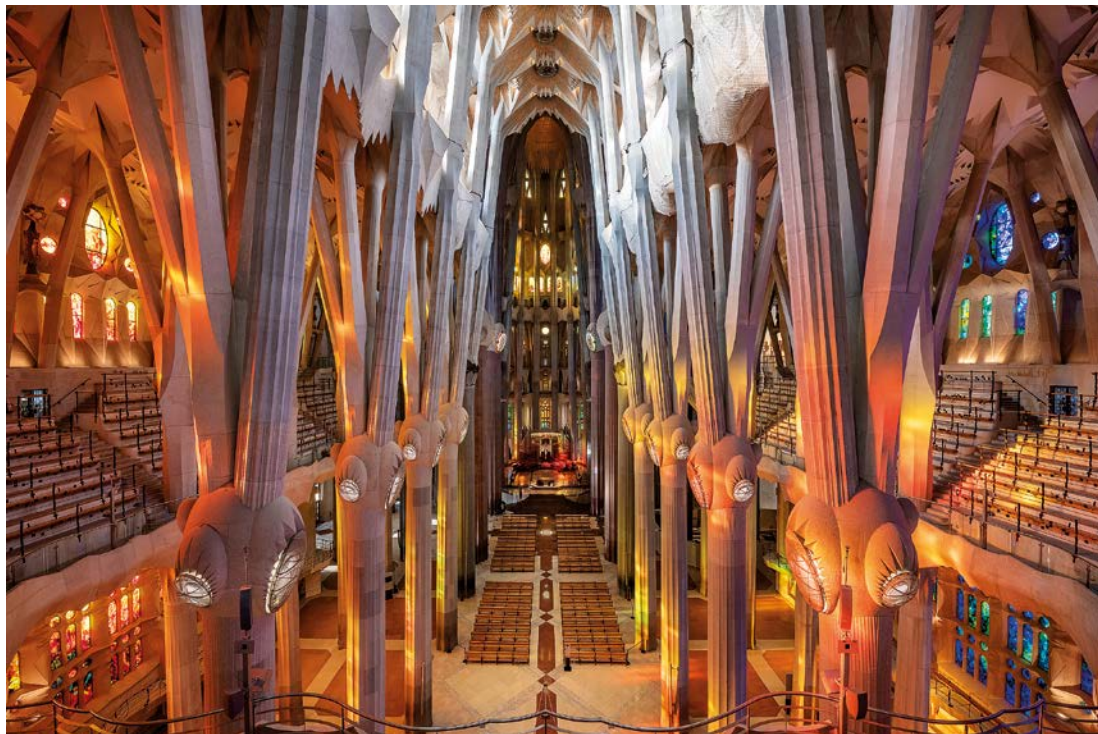


Główny świetlik nad przejściem
Central skylight over the crossing

©Foundation Junta Constructora del Temple Expiatori de la Sagrada Família. Photo: Pep Daudé

Wnętrze świątyni Sagrada Família
Interior of the Sagrada Família temple

©Foundation Junta Constructora del Temple Expiatori de la Sagrada Família. Photo: Pep Daudé



W ostatecznej wersji układ pochylonych kolumn, które mają kształt drzew, dźwiga ciężar sklepień spoczywający na ich koronach. Te drzewiaste kolumny przekazują ciężar bezpośrednio do fundamentów. Pozwala to na umieszczenie świetlików w sklepieniach oraz wielkich okien w fasadach świątyni, czyli elementów wywodzących się z katedr gotyckich. Jednak w odróżnieniu od architektury gotyckiej, w kościele Sagrada Família dzięki temu, że mury są pozbawione systemów przyporowych, do wnętrza wpada ogromna ilość światła. Jest to efekt, który zaskakuje po wejściu do świątyni. Dodatkowo artysta Joan Vila i Grau dzięki swoim witrażom nadał murom ekspresję kolorystyczną i rytmiczną.

Projektując nawy świątyni, wykorzystano odrestaurowany model nawy głównej. Jednak transept i absyda były zarysowane w przekroju podłużnym w sposób bardzo ogólny. Dlatego podczas budowy nawy głównej nie zdecydowano się na obliczenia oparte na prostym zwielokrotnieniu oryginalnych modeli, ale przeprowadzono studium ich geometrii, wielkości, proporcji oraz kompozycji, aby ustalić zasady, na których bazował projekt. Dzięki temu mogły zostać użyte w pozostałych nawach, przy nadawaniu kształtu dużym oknom, kolumnom i sklepieniom, tworząc w ten sposób harmonijną przestrzeń. To pozwoliło nam odkryć szczegóły procedury projektowej – czyli metodę, którą Gaudí wymyślił dla tej świetlistej architektury, a którą jego uczniowie opisali.

Aby kolumny zaprojektowane jako pień albo gałąź drzewa mogły być jednocześnie elementami strukturalnymi budowli, Gaudí wymyślił nowy rodzaj kolumny. Powstała ona w wyniku przecięcia dwóch kolumn o wspólnej bazie, skręcających się spiralnie w przeciwnych kierunkach. W ten sposób stworzył on piękne, bardzo stabilne kolumny, które zwężają się i zmniejszają swoją średnicę zewnętrzną, przy równoczesnym zwiększaniu liczby krawędzi, aż osiągają formę wielokąta zbliżonego do koła.

Tego typu rozwiązań Gaudí używa w projekcie majestatycznych kolumn dolnych, które mają smukłość porządku korynckiego. Wychodząc z tych założeń, architekt projektuje wszystkie kolumny tworzące gałęzie drzew w taki sposób, aby płynnie następowało przejście z jednej do drugiej, podobnie jak dzieje się to w naturze. Gaudí zaplanował dziesięć różnych kolumn w nawie głównej, a my w zespole architektów zaprojektowaliśmy kolejnych dwanaście w transepcie i absydzie, używając systemu bazowych reguł, który Gaudí ustanowił dla kolumn na swojej makiecie.

In the final version, the arrangement of inclined, tree-shaped columns support the weight of the vaults resting on their crowns. Those arboreal columns transfer the weight directly into the foundations; consequently skylights could be placed in the vaults and large windows integrated into the facades, echoing the features of Gothic cathedrals. However, unlike in Gothic architecture, the Sagrada Família church is devoid of buttressing elements, enabling a substantial amount of light to penetrate inside. This produces an astonishing effect upon entering the temple. In addition, the stained-glass windows created by Joan Vila i Grau render the colours and the rhythms of the interior even more expressive.

The design of the naves relied on the reconstructed model of the central nave, but the transept and the apse were delineated in a longitudinal cross-section in a very general manner. It was therefore decided during construction of the central nave that calculations based on simple multiplication of the original models would not suffice. Instead, their geometry, sizes, proportions and composition were meticulously analyzed to determine the principles which governed the design. Consequently, they could be applied in the remaining naves and served to define the forms of large windows, the columns and the vaults, making it possible to obtain a harmonious space. This enabled us to discover the details of the design procedure—the methodology that Gaudí conceived for that luminous architecture and that his disciples later described.

Since columns designed to resemble the trunks or boughs of a tree were also supposed to function as structural elements of the building, Gaudí invented a new type of column, resulting from a combination of two columns with one base and an inverse helicoidal twist. Thus, he created beautiful, very stable columns which taper gradually as their diameter diminishes but the number of striations simultaneously increases to form a polygon whose shape is virtually circular.

Solutions of this kind are used by Gaudí in the design of the majestic lower columns, which evoke the slender lines of the Corinthian order. Following that paradigm, the architect designs all bough-shaped columns in a manner enabling smooth transition of one into another, just as it happens in nature. Gaudí planned 10 different columns in the central nave, while our team of architects developed 12 more for the transept and the apse, relying on the core rules established by Gaudí and evinced in the columns in his mock-up.

Taką samą procedurę zastosowaliśmy w przypadku sklepień. Zostały one zdefiniowane przez Gaudiego jako kombinacje hiperboloid i paraboloid, które łączą się między sobą płynnie i sprawiają, że światło i dźwięk przenikają całą przestrzeń. Według zasad kompozycyjnych przyjętych w sklepieniach nawy głównej – starannie zbadanych na odrestaurowanych oryginalnych makietach oraz na fotografiach – zostały zaprojektowane sklepienia transeptu i absydy.

We wnętrzu nawy przedstawiony został las, a drzewem, które króluje w nawie głównej, jest palma. Na sklepieniach nawy głównej, między niewielkimi ceramicznymi cegielkami, rozmieszczonymi zgodnie z liniami hiperboloid, znajdują się trójkątne elementy ze szkła weneckiego w kolorze zielonym i złotym, naśladujące liście palmowe. W centralnym świetliku transeptu trójkąty są złote i umieszczono je wyżej. W tym miejscu nie przedstawiają liści, lecz będą otaczać reprezentację Baranka Bożego i współtworzyć obraz Nowego Jeruzalem, który w przyszłości zostanie umieszczony pod tymi sklepieniami. Natomiast w absydzie kolor niebieski symbolizuje niebo, otaczające Boga Stwórcę w złotym trójkącie Trójcy Świętej. Te sklepienia wybudowano z niewielkich, pustych w środku ceramicznych cegiełek ułożonych warstwowo – zgodnie z tradycyjną techniką, której w Katalonii używano do budowy sklepień. Murarze swój warsztat opierali na wielowiekowym doświadczeniu, osiągając dzięki niemu niezwykle rezultaty.

Zaprojektowane przez Gaudiego sklepienia nawy głównej harmonijnie rozpościerają się nad transeptem i absydą, współgrają z charakterem i strukturą poszczególnych przestrzeni i poziomów, a także wyrażają odpowiednią symbolikę. Kolumny, które przypominają pochylone drzewa, wznoszą się od nawy bocznej aż do absydy. Sklepienia i otwory okienne złożone z hiperboloid, oświetlają wnętrze. Z wielkich górnych galerii, pełniących funkcję chóru, rozbrzmiewają pieśni religijne. Wszystko to tworzy niezwykle przestrzeń liturgiczną, którą 7 listopada 2010 roku poświęcił papież Benedykt XVI.

Projekt jest jednolity dla całej przestrzeni, dlatego rezultatem przecięcia hiperboloid są również wielkie okna. Przez umieszczone w nich witraże do wnętrza dostaje się i rozprzestrzenia się w nim światło słoneczne. W położonych wyżej oknach umieszczono symbole eucharystyczne, które przypominają, że Eucharystia to najważniejsze z wydarzeń celebrowanych we wnętrzu świątyni. Na zewnątrz zaś – na pinaklach, które wieńczą frontony – umieszczono owoce, symbole dobrych uczynków zainspirowanych działaniem Ducha

The same procedure was applied with respect to vaults, which had been defined by Gaudí as combinations of hyperboloids and paraboloids that combine smoothly with one another and enable light and sound to pervade the entire space. The vaults of the transept and the apse were designed in compliance with the compositional principles applied in the central nave, which had been thoroughly studied using restored original mock-ups and photographs.

Inside the nave a forest is represented, while the tree which reigns supreme in this interior is a palm. On the vaults of the central nave, between small-sized ceramic bricks which trace the lines of hyperboloids, there are triangular elements made of Venetian glass in green and gold colours which imitate palm leaves. In the central skylight of the transept, the triangles are gold and positioned higher. Here, they do not embody leaves but will surround a representation of the Lamb of God and form a part of the image of the New Jerusalem, which will be put up under those vaults in the future. In the apse, blue colour symbolizes heaven enveloping God the Creator in the golden triangle of the Holy Trinity. The vaults were constructed of relatively small, hollow ceramic bricks laid in layers, in keeping with the traditional technique used by Catalan builders. Their expertise derived from many centuries of experience, which enabled them to achieve spectacular results.

The vaults built according to Gaudí’s design spread harmoniously above the transept and the apse, correlate with the nature and structure of particular spaces and levels, as well as convey corresponding symbolic meanings. The columns which resemble leaning trees rise from the side aisle to the apse. The hyperboloid vaults and window apertures illuminate the interior. Religious songs resound from the great upper choir galleries. All this creates an extraordinary liturgical space which was consecrated by pope Benedict XVI on November 7th, 2010.

The design remains consistent throughout the entire space, therefore the junctures of the hyperboloids provide space for the great windows. Light flows through the stained glass fitted into the openings and disperses throughout the interior. The windows situated higher feature Eucharistic symbols to remind everyone that the Eucharist is the most important event celebrated in the temple. On the other hand, fruit can be seen outside on the pinnacles which crown the pediments, denoting good deeds inspired by the Holy Spirit. There is colour there as well, to show how the fruit ripens as the seasons change.

The year 2016 saw the completion of the sacristy, built to the model developed by Gaudí. The themes

Świętego, dojrzewające zgodnie z następującymi po sobie porami roku – tutaj również obecny jest kolor.

W roku 2016 ukończono wznoszenie zakrystii według modelu, który opracował Gaudí. Pojawiają się w niej elementy artystyczne związane z kapłaństwem i męczeństwem. Budynek ma aż czterdzieści metrów wysokości. Jest smukłą i piękną kopułą paraboliczną, która powstała jako rezultat przecięcia dwunastu wielkich paraboloid, połączonych ze sobą w jednym punkcie na wierzchołku. Trójkątne okna powstały przez wytyczenie prostych linii geometrycznych.

Gaudí stworzył ten projekt jako modelowy, przeznaczony do tego, by go powielać w środkowych wieżach kościoła. Mają one ponad sto metrów wysokości, a dla każdej z nich formą wyjściową była zakrystia, to znaczy jej przecinające się paraboloidy oraz trójkątne okna. Na przykład wieżę Jezusa Chrystusa również tworzy dwanaście przecinających się paraboloid, ale są one o sześćdziesiąt metrów wyższe. Prace nad budową zakrystii wiele nas nauczyły. Zdobyliśmy doświadczenie w tworzeniu form, zrealizowanych następnie w dużo większej skali. Podczas przekształcania modelu zakrystii i ogólnie w całej pracy wykonanej w ostatnich latach bardzo pomocne były programy informatyczne. Na wzór zakrystii w wieżach Jezusa Chrystusa oraz Ewangelistów krawędzie wykonano z czerwonego porfiru, jako odniesienie do krwi Chrystusa. Natomiast niebieskawego granitu użyto w wieży Najświętszej Marii Panny, co ma przypominać kolor jej błękitnego płaszcza. Elementy wież są budowane w ogromnej montażowni. Tutaj za pomocą wewnętrznych prętów ze stali konstrukcyjnej skręcane są rzędy kamiennych ciosów. W ten sposób powstaje jeden element lub panel. Następnie w tym samym warsztacie są montowane wszystkie płyty z poszczególnych poziomów i konstrukcje narożników. Są one poddane kontroli, a następnie transportowane do Barcelony, a potem szybko i precyzyjnie włączane w budowlę. Konstrukcje zaprojektowane z wykorzystaniem dzisiejszych możliwości obliczeniowych i technicznych pozwoliły na powstanie monumentalnej, sześćdziesięciometrowej przestrzeni wewnątrz wieży Najświętszej Marii Panny, która posiada 800 trójkątnych okien doświetlających wielki świetlik nad ołtarzem w kościele.

Obecnie jesteśmy w trakcie projektowania zwieńczenia wieży Jezusa Chrystusa. Wykorzystujemy wytyczne Gaudiego, a jako modelu używamy elementów fasady Narodzenia Pańskiego. We wnętrzu wieży znajdują się sceny ewangeliczne, które będą ilustrowały słowa

of its artistic elements are associated with priesthood and martyrdom. The building reaches the height of as much as 40 metres, in a slender and beautiful catenary dome composed of twelve immense paraboloids which converge in one point at the apex. The triangular windows were created by tracing straight geometrical lines.

Gaudí developed that design as a model to be duplicated in the central towers of the church. The latter are over 100 metres high, but it was the sacristy which provided the baseline form for each, with its intersecting paraboloids and triangular windows. For instance, the tower of Jesus Christ also consists of twelve intersecting paraboloids, but these are 60 metres higher. The work on the sacristy has taught us much, as we have gained experience in creating forms which were subsequently put in practice on a considerably larger scale. While transforming the model of the sacristy and generally in the entire work in recent years, dedicated software proved very helpful. As in the sacristy, the edges in the towers of Jesus Christ and the Evangelists were made of reddish porphyry, as a reference to the blood of Christ. On the other hand, blueish granite was used for the tower of the Virgin Mary, evoking the blue colour of her mantle. Elements of the tower are put together in an enormous assembly facility, where rows of stone blocks are tensioned using structural steel bars, to eventually produce one element or panel. Subsequently, all panels from particular levels and corner structures are assembled at the same facility. Having cleared quality control, they are transported to Barcelona, to be integrated into the building, promptly and with great degree of precision. The structures planned using today’s possibilities in terms of calculation and technique have made possible a monumental 60-metre-high space inside the tower of the Virgin Mary, with eight hundred triangular windows to light the great skylight over the altar in the church.

At present, we are working on the design of the crown of the tower of Jesus Christ. We rely on Gaudí’s guidelines and use elements of the Nativity facade as a model. Inside, it will feature gospel scenes illustrating the words of Christ: “I am the way, the truth, and the life”. A the very centre of the 60-metre-high, parabola-shaped interior, a lift shaft and stone staircase will be constructed, making it possible to ascend to the cross at the top. The design solutions have been rendered by means of virtual visualizations, plaster models and prototypes: outcomes of collaboration of teams of architects and engineers—whose contribution was nothing short of crucial—as well as dialogue with theologians and artists. The plan for the four-armed central cross fits the long description



Owoce, które symbolizują dobre uczynki, umieszczone na pinaklach wieńczących frontony okien
Fruits which symbolize good deeds, placed on the pinnacles on top of the window pediments

©Foundation Junta Constructora del Temple Expiatori de la Sagrada Família. Photo: Pep Daudé

Chrystusa: „Ja jestem Drogą, Prawdą i Życiem”. Wnętrze mające sześćdziesiąt metrów wysokości i przekrój paraboliczny zostanie wyposażone w windy i kamienne schody. Rozwiązania projektowe zostały zilustrowane za pomocą wirtualnych wizualizacji, modeli gipsowych oraz prototypów. Są one wynikiem współpracy między zespołami architektów i inżynierów, kluczowych w procesie projektowym, a także dialogu z teologami i artystami. Plan czteroramiennego krzyża centralnego odpowiada długiemu opisowi stworzonemu przez Gaudiego, jest zgodny z jego modelami krzyży i wykorzystuje geometrię oraz metodę rzutowania, którą sam zaplanował. Tak więc geometria podwójnych spiralnych kolumn przewidzianych do naw, a w szczególności przejście od kwadratu do ośmiokąta, określa kształt podstawy i ramion krzyża.

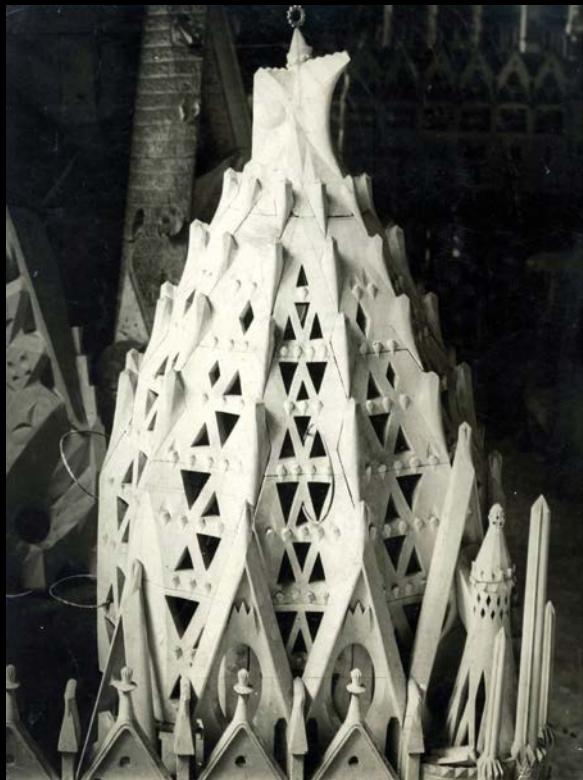
Poszukując rozwiązań technicznych, które moglibyśmy zastosować w procesie budowlanym, używamy najnowszych technologii i nigdy nie rezygnujemy z najlepszych rozwiązań. Na podstawie dokładnych badań oryginalnych modeli i planów prawie ukończyliśmy prace nad podstawowym projektem fasady Chwały Pańskiej. Wykorzystujemy badania formy i geometrii, korzystamy z doświadczenia, które nabyliśmy w fazie projektowania i wznoszenia budowli, uwzględniamy analizy wymagań strukturalnych i budowlanych. Przed czterema wieżami fasady – zespół szesnastu potężnych hiperbolicznych latarni (stworzonych przez Gaudiego za pomocą wielkiego, gipsowego modelu), wspartych na trzonach kolumn, dodaje ekspresji wzniosłemu, monumentalnemu charakterowi fasady i wieńczy ogromny, niezwykle portyk, który ma pomieścić główne dzieło sztuki zgodnie z symboliką zaplanowaną przez Gaudiego i który będzie głównym wejściem do bazyliki.

W grudniu 2021 roku została ukończona dziewiąta wieża kościoła, a jednocześnie pierwsza z wież centralnych – wieża Najświętszej Marii Panny, nad absydą. Zwieńczona jest ona dwoma atrybutami Marii Panny: koroną z dwunastu kutek metalowych gwiazd i królującą nad nią wielką gwiazdą – Gwiazdą Poranną. Zgodnie z życzeniem Gaudiego, ta siedmioipółmetrowa, szklana gwiazda jest podświetlana w dzień przez słońce, w nocy przez światła znajdujące się w jej wnętrzu.

Gaudí published, follows his models for crosses and makes use of the geometries and projection method he himself planned. Thus, the geometry of the double helical columns planned for the naves—and specifically the switch from a square to an octagon—defines the shape of the foot and the arms of the cross.

Looking for technical solutions we could use in the construction process, we take advantage of state-of-the-art technology and always opt for what is best. We have almost completed the basic design for the Glory facade on the basis of a rigorous study of the original models and plans. We also rely on investigations into form and geometry, draw on the experience acquired in the course of planning and construction, as well as take the analyses of structural and building requirements into account. In front of the four towers of the facade, a set of sixteen immense hyperbolic lanterns, created by Gaudí in a large plaster model, supported on trees of columns, add expressiveness to the lofty, monumental character of the facade, crowning a huge, extraordinary portico, which is to house a major work of art according to the symbols planned by Gaudí and which will be the main entrance to the basilica.

In December 2021 the ninth tower of the church and the first of the central ones was completed, the tower of the Virgin Mary, over the apse. It is topped by two of the attributes of the Virgin: a crown of twelve forged metal stars, culminating in a great star, the Morning Star. This star, 7.5 metres in diameter, is—as Gaudí wished—illuminated: its twelve glass points are lit up with the sun during the day and by lights inside it at night.



**Fotografia makiety zakrystii,
autorstwa Gaudiego**
*Photograph of the mock-up
of the sacristy made by Gaudí*

©Foundation Junta Constructora del Temple Expiatori
de la Sagrada Família

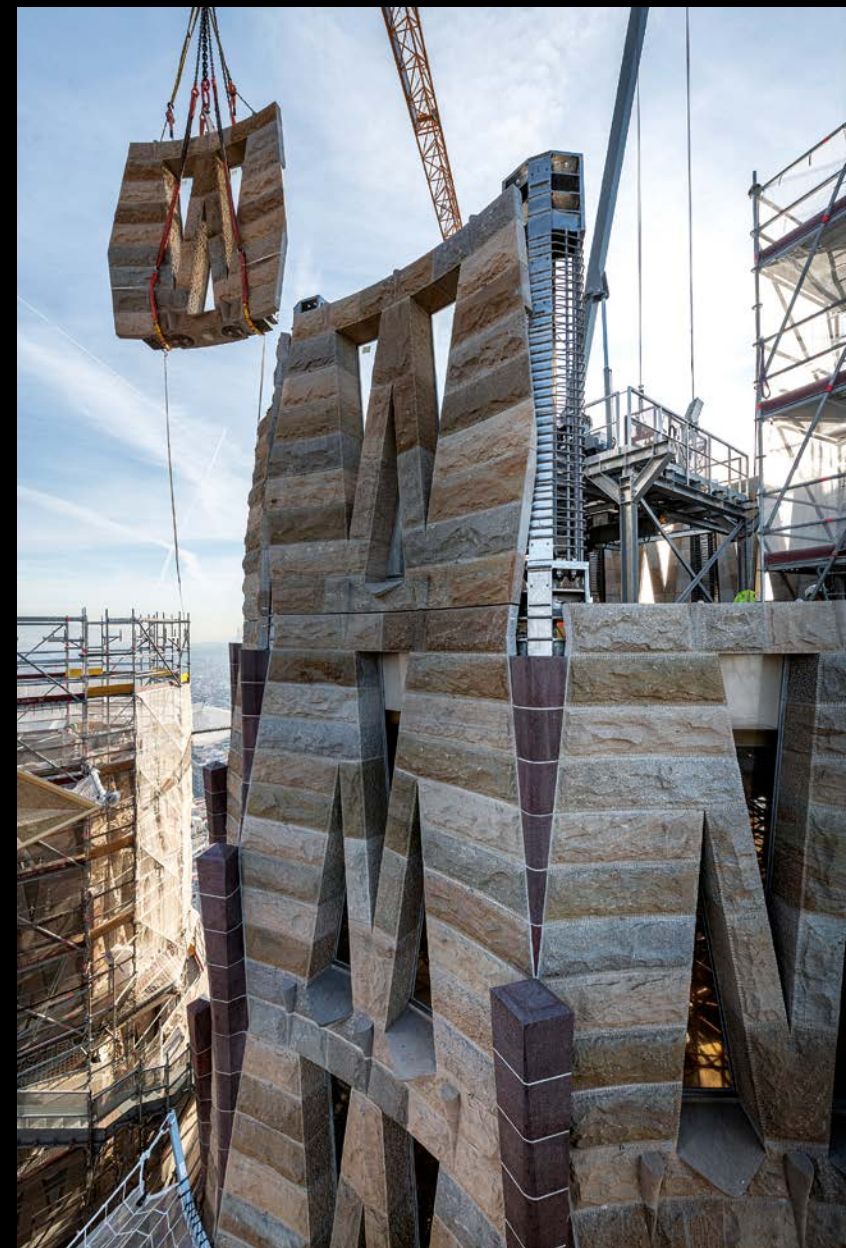


Zakrystia po ukończeniu budowy
The sacristy, once the construction was completed

©Foundation Junta Constructora del Temple Expiatori
de la Sagrada Família. Photo: Pep Daudé

Sagrada Família powstaje dzięki ofiarom darczyńców z całego świata – osób, które ją kochają i widzą w niej symbol nadziei dla swojego życia oraz „świadection piękna” dla wszystkich ludzi i kultur. Kiedy ją odwiedzają, ich serca biją mocniej. Silnie oddziałuje na nich ekspresja jej fasad, liczne elementy inspirowane naturą oraz smukłość naw. Każdy znajduje w tej przestrzeni coś osobistego. I choć wiele osób nie miało wcześniej do czynienia z wielką architekturą, a zwłaszcza tak oryginalną i wyjątkową, Sagrada Família wydaje im się bliska, znajoma, ich własna, przez co czują się w niej przyjęci i kochani, i dzięki czemu odczuwają w niej obecność Boga.

The Sagrada Família is being built thanks to donations of benefactors from around the world: people who love it and see it as a symbol of hope in their lives, who consider it a “testimony to beauty” for all people and all cultures. When they visit it, their hearts beat stronger, moved by the powerfully expressive aspect of the facades, the numerous elements inspired by nature and the slender shapes of the naves. Here, everyone discovers something personal, something that belongs to them. And although many have not seen or experienced grand architecture, especially that original and exceptional, they find Sagrada Família familiar, well-known and their own, a place where they feel welcome and loved, where they sense the presence of God.



Budowa wieży Jezusa Chrystusa, 2020
Construction of the Jesus Christ tower, 2020
©Foundation Junta Constructora del Temple Expiatori de la Sagrada Família. Photo: Pep Daudé



Centralna wieża latarniowa, z ukończoną wieżą Najświętszej Marii Panny, 2021
The central lantern tower, with the Virgin Mary tower completed, 2021
©Foundation Junta Constructora del Temple Expiatori de la Sagrada Família. Photo: Pep Daudé



Oryginalny model fasady Chwały Pańskiej wykonany przez Gaudiego
Photo of the Glory facade original model made by Gaudí
©Foundation Junta Constructora del Temple Expiatori de la Sagrada Família

CAUDI!

KATALOG PRAC /
CATALOGUE OF WORKS

GAUDÍ,
SKUTEČNÝ POMOCNÍK
GAUDÍ,
AN EFFECTIVE ASSISTANT

Gaudí, skuteczny pomocnik

Gaudí, an effective assistant

Francesc Gaudí i Serra nie miał wątpliwości, że jego dwaj synowie muszą skończyć wyższe studia. Dlatego zastawił swój majątek, a następnie zamknął swój zakład kotlarski w Reus i przeniósł się z rodziną do Barcelony. Środki na utrzymanie były w tej sytuacji skromne i młody Gaudí musiał łączyć studia architektoniczne z pracą pomocnika mistrzów budowlanych i architektów.

W tym okresie jednym z jego pracodawców był Francisco de Paula del Villar, pierwszy architekt świątyni Sagrada Família (Świętej Rodziny), architekt diecezjalny w Barcelonie, wykładowca w Escola d'Arquitectura (Szkole Architektury). Powierzono mu też inną ważną funkcję: był odpowiedzialny za rozbudowę opactwa Matki Bożej w Montserrat, ważnej placówki religijnej w Katalonii.

Gaudí pracował jako pomocnik i rysownik w pracowni należącej do rodziny Villar, ojca i syna. W swoim dzienniku szczegółowo opisuje wiele spośród zrealizowanych prac. Przy okazji w niezbyt pochlebny sposób komentuje jakość pracy i zawodowe zaangażowanie swojego chlebodawcy.

Pokazany na wystawie rysunek jest przypisywany Antoniemu Gaudíemu. Rzecz jasna został on wykonany pod kierownictwem Villara. Rysunek przedstawia nową absydę kościoła w Montserrat, zaprojektowaną w związku z powiększeniem świątyni. Dzięki rozbudowie miała powstać nowa, niewielka kaplica, w której wierni mogliby adorować wizerunek czarnej Madonny, nazywanej *La Moreneta*, która jest patronką Katalonii.

Kluczową postacią w karierze zawodowej Gaudiego był Joan Martorell i Montells. Ten uznany architekt był wierny stylowi mediewistycznemu, a przez to bliski innemu katalońskiemu architektowi – Eliesowi Rogentowi. Martorell pozostawił nam szeroki wybór dzieł architektury świeckiej i religijnej, a wśród nich monumentalny zespół pałacowy w Comillas oraz klasztor w Barcelonie: Jezuitów i Sióstr Wizytek.

Pod koniec XIX wieku gotycka katedra w Barcelonie nadal nie była ukończona. W mieście znajdowały się już dwie zbudowane dawno, bo aż w XIV wieku, świątynie gotyckie: Santa María del Mar (Najświętszej Maryi Panny Morza) oraz Santa María del Pi (Najświętszej Maryi Panny Sosnowej)). Tymczasem we wspaniałej gotyckiej katedrze nadal brakowało fasady.

Francesc Gaudí i Serra was convinced that his two sons must have higher education. Therefore he pledged his property, closed down his coppersmithing workshop in Reus and moved with the family to Barcelona. The family lived on meagre means, which is why young Gaudí was compelled to work as an assistant to master builders and architects while he studied.

One of the first for whom he worked was Francisco de Paula del Villar, the initial architect of the Sagrada Família, diocese architect in Barcelona and lecturer at the Escola d'Arquitectura (School of Architecture). Villar was also entrusted with another important task, namely extension and conversion works at the Santa Maria de Montserrat Abbey, an important religious site in Catalonia.

Gaudí worked as an assistant and draughtsman at the studio of the Villars, father and son. In his diary, Gaudí describes in detail many of the completed projects he was involved in, as well as remarks—in fairly critical terms—on the qualities and professional dedication of his employer.

The drawing shown at the exhibition is attributed to Antoni Gaudí, though it was obviously executed under Villar's supervision. It shows the new apse of the church in Montserrat, designed as part of extension of the temple. As a result, a new small chapel would be created in which the believers could worship the effigy of Black Madonna known as *La Moreneta*, the patroness of Catalonia.

However, it was Joan Martorell i Montells who played a pivotal role in Gaudí's professional career. The acclaimed architect was an adherent of medievalism, which linked him to Elies Rogent, another eminent Catalan architect. His legacy spans a range of secular and religious architecture including the monumental palace complex in Comillas and the monasteries of the Jesuits and Salesian Sisters in Barcelona.

Towards the end of the 19th century, the Gothic cathedral in Barcelona was still unfinished. There were other Gothic churches in Barcelona: Santa María del Mar (Saint Mary of the Sea) and the church of Santa María del Pi (Saint Mary of the Pine) dated back to the remote 14th century, while the cathedral, a magnificent Gothic edifice, still lacked the facade whose design was commissioned to Josep Oriol Mestres, after Joan Martorell's proposal was dismissed.



Antoni Gaudí
Rzut fasady katedry w Barcelonie, 1882
Proposal for the facade of the Cathedral of Barcelona, 1882
Szkic wykonany przez Gaudiego, opisany przez Lluísa Domènecha i Montanera dla architekta Joana Martorella
Sketched by Gaudí, labelled by Lluís Domènech i Montaner for the architect Joan Martorell

tusz na papierze / ink on paper, 87,7 × 63,4 cm
Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona
©Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya

Adolf Mas (fotografia / photograph, 1910)
Francesc de Paula Quintana (kaligrafia / calligraphy, 1927)

Parc de la Ciutadella w Barcelonie – fontanna, którą zaprojektował Josep Fontserè
Parc de la Ciutadella in Barcelona – cascada designed by Josep Fontserè

Gaudí, wówczas jeszcze student, zaprojektował układ spływu wody i sztuczną grotę.
Gaudí, who still was a student, designed the water project and the artificial cave.

fotografia i tusz papierze / photograph and ink on paper, 72,5 × 55,5 cm
Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona
©Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya



Zlecenie to otrzymał architekt Josep Oriol Mestres. Odrzucono natomiast propozycję projektową Joana Martorella.

Rysunek fasady, który pokazujemy na wystawie, został wykonany przez młodego Antoniego Gaudiego, który w tym czasie był rzetelnym i oddanym współpracownikiem Martorella. Ten zaś poprosił o pomoc przy opisie rysunku innego młodego architekta, który to zadanie starannie wykonał. Tym architektem był nikt inny, jak Lluís Domènech i Montaner, autor wyróżniających się budynków, który stanie się wkrótce wzorcowym twórcą modernistycznej architektury katalońskiej.

Na podobnych zasadach Gaudí współpracował z braćmi Fontserè, zwłaszcza z Josepem, znanym architektem i budowniczym, autorem projektu Parc de la Ciutadella (Parku Cytadeli). Park powstał na terenach dawnej twierdzy wojskowej, zbudowanej przez króla Filipa V, aby ujarzmić Katalończyków.

Gaudí brał udział w wielu pracach związanych z tym przedsięwzięciem. Współtworzył ogrodzenie, monumentalną fontannę, a przede wszystkim prowadził obliczenia niezbędne do budowy wielkiego zbiornika wodnego, który zasilał fontannę w wodę. To ostatnie zadanie zapewniło mu zaliczenie przedmiotu, który w Escola d'Arquitectura wykładał Joan Torras, profesor Katedry Wytrzymałości Materiałów. Wykładowca był pozytywnie zaskoczony i zdziwiony tą pracą tym bardziej, że Gaudí nie uczestniczył w jego zajęciach.

Właśnie w Parc de la Ciutadella (Parku Cytadeli) w roku 1888 została zorganizowana główna część Wystawy Światowej. W wydarzeniu brała udział większość architektów z Barcelony. Również Gaudí, który z tej okazji zaprojektował pawilon Compañía Transatlántica (Spółki Transatlantyckiej), na zlecenie Markiza de Comillas.

Displayed at the exhibition, the drawing of that facade was made by young Antoni Gaudí, who at the time was an assiduous and efficient collaborator of Martorell. The latter asked another young architect to provide the drawing with descriptions, which he executed in a very elegant manner. The architect was none other than Lluís Domènech i Montaner, author of notable buildings who would soon become a major figure of modernist Catalan architecture as his works set an example for others to follow.

Gaudí collaborated in a likewise fashion with Brothers Fontserè, especially with Josep, a famed master builder, author of the design for Parc de la Ciutadella (Citadel Park), created on the site of the erstwhile fortress which king Philip V had built to subdue Catalans.

Gaudí contributed to numerous elements of the park, such as the fence or the monumental fountain, and above all performed the calculations needed to construct the enormous artificial water body to feed the fountain. This last task enabled him to pass the course taught at the Escola d'Arquitectura by Joan Torras, professor at the Chair of Material Resistance. The lecturer was favourably impressed, especially considering the fact that Gaudí did not attend his classes.

In 1888, Parc de la Ciutadella became the chief venue of the Universal Exposition, an event in which most of Barcelona's architects took part. Gaudí himself constructed the pavilion of Compañía Transatlántica (Transatlantic Company) commissioned by Marquis de Comillas.

Jaume Sanmartí Verdaguer

Jaume Sanmartí Verdaguer



Antoni Gaudí (autorstwo przypisywane / attributed)

Wstępny projekt absydy kościoła w Montserrat – elewacja i przekrój, ok. 1876

Preliminary design of the apse in Montserrat temple – elevation and section, ca. 1876

Szkic wykonany przez Antoniego Gaudiego dla architekta Francisco de Paula del Villar Lozano

Sketched by Antoni Gaudí for the architect Francisco de Paula del Villar Lozano

skala 1:25, tusz, ołówek i akwarela na papierze / scale 1:25, ink, pencil and watercolor on paper, 50 × 120,5 cm

Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona

©Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya

WCZESNY GAUDÍ
THE FIRST GAUDÍ

Spółdzielnia La Obrera Mataronense

La Obrera Mataronense Cooperative

Okolo roku 1874 Antoni Gaudí, jeszcze jako student architektury, rozpoczął współpracę z La Obrera Mataronense – spółdzielnią robotniczą z Mataró. W tym okresie w Mataró, mieście przemysłowym leżącym nieopodal Barcelony, rozpoczęła się budowa nowej fabryki tekstylnej. Związki Gaudiego ze spółdzielnią utrzymały się dłużej, bo kiedy w roku 1878 otrzymał dyplom ukończenia studiów, został jej naczelnym architektem.

W tym samym roku Gaudí wykonuje plan elewacji, rzut wzorcowego domu przyszłej dzielnicy robotniczej oraz projekt ogrodzenia, które miało oddzielać budynki pracowników od ulicy. Tworzy też wspianiały, kolorowany akwarelą rysunek elewacji klubu-kasyna. Spółdzielnia La Obrera Mataronense zapewne wyeksponowała te projekty, wraz z produkowanymi w fabryce tkaninami na Wystawie Światowej w Paryżu w 1878 roku. Brał w niej udział również Gaudí, pokazując projekt witryny dla zakładu rękawiczniczego Estevego Comelli.

Na zlecenie Salvadora Pagèsa, założyciela i dyrektora spółdzielni, Gaudí wykonał „Ogólny plan projektu”, którego założenia były bliskie socjalizmowi utopijnemu Pagèsa. Projekt zakładał wybudowanie domów mieszkalnych i biblioteki oraz szkoły dla dzieci i dorosłych. Zaplanowano też budowę sklepów, w których można byłoby kupić jedzenie po korzystniejszych cenach, oraz lokali rozrywkowych takich jak kawiarnia czy klub-kasyno. Oprócz tego powstać miały pomieszczenia, w których odbywać się będą zebrania, ale też kompleks gimnastyczny na wolnym powietrzu.

Ten dokument, datowany na rok 1881 i podpisany przez Gaudiego, dostarcza drobiazgowej informacji na temat działania spółdzielni: poznajemy umowę społeczną, która była podstawą spółdzielni, regulamin oraz jej historię od roku 1864. Oprócz tego „Ogólny plan projektu” uświadamia nam rozmach całego przedsięwzięcia i określa podział przestrzeni, które były przeznaczone do różnych celów. Kolorem czarnym zostały zaznaczone budowle, które wybudowano w czasie powstawania dokumentu.

Around 1874, Antoni Gaudí—still a student of architecture—engaged in collaboration with La Obrera Mataronense, a workers’ cooperative which that very year embarked on the construction of a new textile factory in Mataró, an industrial town near Barcelona. Gaudí’s association with the cooperative proved a lasting one, as he became its chief architect when he had graduated in 1878.

That year, Gaudí drew the elevation and the floor plan for a model dwelling in the future workers’ quarter, as well as designed the fence which would separate their houses from the street. In addition, he created a magnificent water-coloured drawing showing the elevation of the casino. Most likely, La Obrera Mataronense showed the designs along with the fabrics produced at their factory during the 1878 World Exposition in Paris, in which Gaudí also participated, having designed a showcase for the glove factory of Esteve Comella.

Commissioned by Salvador Pagès, the founder and director of the cooperative, Gaudí developed “General plan of the project”, whose premises corresponded closely with Pagès’s utopian socialism. The plan provided for dwellings, a library and a school for children and adults. Shops would also be built to enable workers to buy food at affordable prices, as well as leisure venues such as a café and a casino, spaces dedicated to meetings and an open-air gymnasium.

The document, dated 1881 and signed by Gaudí, offers detailed information on how the cooperative functioned—the social agreement underlying its incorporation, its regulations and history since 1864—and attests to the magnitude of the undertaking. Also, it demonstrates how the spaces were divided and allocated to specific purposes, marking in black those structures which were completed as the drawing was being made.



Wnętrze bielarni bawełny w spółdzielni La Obrera Mataronense, 1928
Cotton bleaching premises of La Obrera Mataronense Cooperative, 1928

odbitka czarno-biała z negatywu na szkle
black-and-white print reproduced from a glass-plate negative, 18 × 24 cm

Càtedra Gaudí – ETSAB-UPC, Barcelona
©Càtedra Gaudí. Photo: Canosa



Widok zewnętrzny bielarni bawełny zaprojektowanej przez Gaudiego dla spółdzielni La Obrera Mataronense, ok. 1952
Exterior view of the cotton bleaching premises designed by Gaudí for La Obrera Mataronense Cooperative, ca. 1952

odbitka czarno-biała / black-and-white print, 18× 24 cm

Càtedra Gaudí – ETSAB-UPC, Barcelona
©Càtedra Gaudí. Photo: Joan Bergós



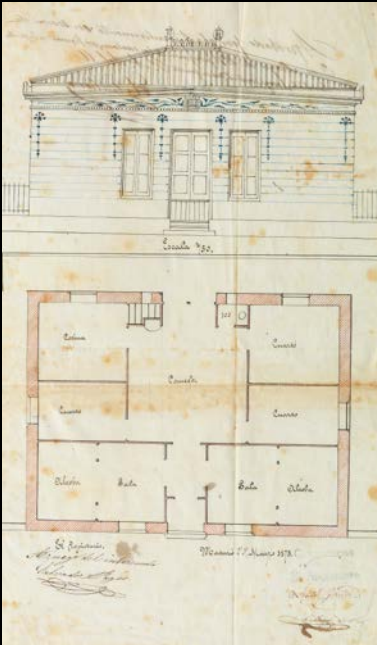
Antoni Gaudí

Spółdzielnia La Obrera Mataronense: elewacja i rzut portierni; elewacja i rzut bielarni bawełny, Barcelona, lipiec 1883
La Obrera Mataronense Cooperative: elevation and ground plan of the concierge building; elevation and ground plan of the cotton bleaching premises, Barcelona, July 1883

skala 1:50, tusz na płótnie kreślarskim
scale 1:50, ink on drafting cloth, 53 × 124 cm

Arxiu Comarcal del Maresme, Fons Ajuntament de Mataró
faksymile / facsimile

©Arxiu Comarcal del Maresme, Fons Ajuntament de Mataró



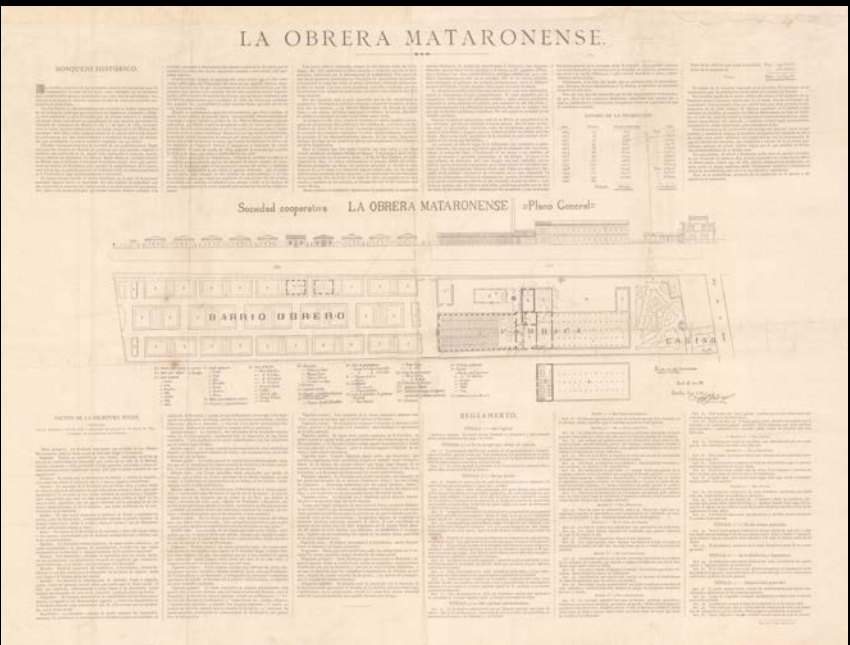
↑

Antoni Gaudí

Spółdzielnia La Obrera Mataronense: elewacja i rzut budynku mieszkalnego, 29 marca 1878
La Obrera Mataronense Cooperative: elevation and ground plan of a housing type, March 29th, 1878

skala 1:50, tusz na płótnie kreślarskim
scale 1:50, ink on drafting cloth, 54 × 32 cm

Arxiu Comarcal del Maresme, Fons Ajuntament de Mataró
faksymile / facsimile
©Arxiu Comarcal del Maresme, Fons Ajuntament de Mataró



↑

Antoni Gaudí

Spółdzielnia La Obrera Mataronense: plan ogólny projektu, Barcelona, sierpień 1881
La Obrera Mataronense Cooperative: general plan of the project, Barcelona, August 1881

litografia na papierze / lithograph on paper, 62,1 × 83 cm

Càtedra Gaudí – ETSAB-UPC, Barcelona
faksymile / facsimile
©Càtedra Gaudí

↓



SEKTOR DZIELNICY ROBOTNICZEJ:

- A: Podcienie do spotkań zimowych.
- B: Działka pod zabudowę.
- C i D: Domy wybudowane.
- E: Podcienie do spotkań letnich.

SEKTOR WYPOSAŻENIA I PRODUKCJI PRZEMYSŁOWEJ:

- od F do X
- H: Hala bielarni.
- V: Budka sanitariatów.

SEKTOR USŁUGOWY

- Y: Portiernia z mieszkaniem.
- Z: Budynek oznaczony jako „Casino” (klub-kasyno), w którym miały się mieścić: sekretariat spółdzielni, magazyn i miejsce sprzedaży produktów spożywczych, szkoła, sala zebrań, biblioteka, kawiarnia i klub.

Dwuspadowy dach hali bielarni podpierają łuki paraboliczne, zbudowane z drewnianych elementów połączonych sworzniami. Tworzyło to obszerną i jasną przestrzeń, w której stały maszyny. W ceglanych ścianach zewnętrznych umieszczono wielkie okna, przez które wpadało do środka naturalne światło. Według ekspertów prawdopodobnie tutaj po raz pierwszy Gaudí użył łuku parabolicznego, który stał się elementem obecnym w większości jego prac.

Wielki kryzys, który opanował sektor tekstylny w połowie lat osiemdziesiątych XIX wieku, dotknął też spółdzielnię La Obrera Mataronense i sprawił, że Salvador Pagès porzucił swój projekt. Ale nim to nastąpiło, kataloński architekt zdążył jeszcze wybudować: dwa domy w dzielnicy robotniczej, budynek przy wjeździe oraz wagę, portiernię, halę bielarni i budkę z toaletami.

Zaangażowanie Gaudiego w ten projekt pokazuje, że interesował się sytuacją społeczną klasy robotniczej. Potwierdza również jego związek z ruchem robotniczym o opcji umiarkowanej i reformatorskiej. Do dzisiaj zachowały się jedynie, i to dzięki kompleksowej restauracji, hala bielarni, nazywana Nau Gaudí (Halą Gaudiego), oraz

THE RESIDENTIAL AREA:

- A: Arcades for meetings during winter.
- B: The plot designated as the construction site.
- C and D: Completed houses.
- E: Arcades for meetings during summer.

EQUIPMENT AND INDUSTRIAL PRODUCTION FACILITIES:

- from F to X
- H: Cotton bleaching hall.
- V: Sanitary facility.

SERVICES AREA:

- Y: Porter’s lodge including an apartment.
- Z: Building marked as “Casino”, which would house the secretariat of the cooperative, warehouse and grocery store, the school, a meeting hall, library, café, and the casino club itself.

The gabled roof of the cotton bleaching hall was supported by catenary arches built from wooden elements that were bolted together, creating a spacious and well-defined interior for the machinery. The large windows in the brick wall provided an ample source of natural light. According to experts, this was where Gaudí most probably employed the catenary arch for the first time; the solution would later be seen in most of his works.

The great crisis which affected the textile sector in the mid-1880s did not spare La Obrera Mataronense, compelling Salvador Pagès to abandon his project. However, before that happened, the Catalan architect managed to build two houses in the workers’ quarter, the building at the entrance and the weighbridge, the porter’s lodge, the cotton bleaching hall and the toilet facility.

Gaudí’s involvement in the project demonstrates that for a number of years the architect was genuinely interested in the social circumstances of the working class, and attests to his connections with the moderate and reformatory workers’ movement. Surviving until today—thanks to comprehensive restoration—there

pomieszczenie na sanitariaty dla robotników. Budynki te są o tyle wyjątkowe, że w ich przypadku klientem Antoniego Gaudiego, który pracował przede wszystkim dla burżuazji i Kościoła, była spółdzielnia robotnicza.

is the bleaching hall known as Nau Gaudí (The Nave of Gaudí), and the sanitary facility for the workers. These buildings are exceptional, showing that Antoni Gaudí—whose professional career was largely associated with the bourgeoisie and the church—had once had a workers’ cooperative as a client.

Charo Sanjuán Gómez

Charo Sanjuán Gómez

Antoni Gaudí — Centrum Kultury ZAMEK w Poznaniu — 2022

Odrestaurowany budynek toalety na terenie spółdzielni La Obrera Mataronense, 2014
The restored small toilet building of La Obrera Mataronense Cooperative, 2014
©Photo: Pere Vivas



Sociedad cooperativa

LA OBRERA MATARONENSE

=Casino=



Fachada al Jardín

Escala 1/50



Escala 1/10



Fachada a la Calle

Escala 1/50

Spółdzielnia La Obrera Mataronense: tylna i główna fasada klubu-kasyna.
Szkic wykonany przez Gaudiego w 1878 roku
La Obrera Mataronense Cooperative: rear facade and main facade for the casino,
sketched by Gaudí in 1878

©Photo: Gasull Fotografia



Widok zewnętrzny odrestaurowanej bielarni bawełny w spółdzielni La Obrera Mataronense, 2014
 Exterior view of the restored cotton bleaching premises of La Obrera Mataronense Cooperative, 2014

©Ajuntament de Mataró. Photo: Sergio Ruiz



Wnętrze odrestaurowanej bielarni bawełny w spółdzielni La Obrera Mataronense, 2014
Interior view of the restored cotton bleaching premises of La Obrera Mataronense Cooperative, 2014

©Photo: Pere Vivas

PIERWSZE PRACE
EARLY WORKS

Casa Vicens

(Barcelona, 1883–1885)

Ten dom letniskowy w miejscowości Gràcia (włączonej w granice Barcelony w roku 1897) został wybudowany na zlecenie Manuela Vicens i Montaner – przedsiębiorcy i maklera papierów wartościowych. Budynek jest uznawany za jedno z pierwszych ważnych dzieł Antoniego Gaudiego, pierwszą wielką realizację młodego artysty.

Gaudí zaczyna budować Casa Vicens (Dom Vicens) w 1883 roku, czyli w tym samym czasie, kiedy dostaje zlecenie na prowadzenie prac w kościele Sagrada Família (Świętej Rodziny). W projekcie Casa Vicens widać przewagę linii prostych i fascynację sztuką orientalną, a konkretniej stylem *mudejar*¹.

Inspiracja płynąca z natury, która jest obecna w całej twórczości Gaudiego, w pełnej okazałości zaznacza się również w projekcie tego pierwszego domu. Wyraźny jest tu wpływ poglądów Johna Ruskina i Eugène’a Emmanuela Viollet-le-Duc, którzy poszukiwali modeli dekoracyjnych bezpośrednio w naturze i postulowali wykorzystanie w tym celu miejscowej roślinności. Inspiracje te znajdują odzwierciedlenie w ogrodzeniu Casa Vicens, na które składają się rzędy liści palmy karłatki (*Chamaerops humilis*). Widać je również w ceramicznych elementach na elewacji, przy których wykorzystano dekoracyjny motyw aksamitki (*Tagetes L.*). Oba gatunki roślin występują na terenie posiadłości.

Roślinność jest motywem przewodnim ogrodu Casa Vicens. Najważniejszym elementem dekoracji jest liść palmy karłatki, który znajduje się w obręczy przymocowanej do każdego z prostokątnych elementów tworzących ogrodzenie. W miejscu, gdzie łączą się prostokąty, umieszczono pąki kwiatów aksamitki. Szczyt ogrodu wieńczą z kolei liście agawy. Rozmieszczenie liści, skierowanych od prawej do lewej strony w długich powtarzających się rzędach, nadaje ogrodzeniu niezwykłą, plastyczną ekspresję. Liście palmy karłatki wykonano ze stopu żelaza. Jako wzór do odlewów posłużyły liście roślin, które rosły w ogrodzie na terenie posiadłości.

This summer house in Gràcia (a municipality incorporated into Barcelona in 1897) was built on commission from Manuel Vicens i Montaner, a stock broker and currency dealer. The building is considered one of the first major works of Antoni Gaudí, splendidly delivered by a young artist.

Gaudí began to build Casa Vicens in 1883, the year when he received the commission to head the construction of the Sagrada Família temple. Casa Vicens demonstrates predominance of straight lines and a taste for oriental art, specifically for the *mudéjar* style¹.

The inspiration with nature, present in his entire oeuvre, is tangibly manifested in the first house he designed. Clearly influenced by the ideas of John Ruskin and Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, he also sought for decorative patterns directly in nature; such ornamentation would draw on the local flora, as evinced by the fence surrounding Casa Vicens, decorated with a sequence of leaves of the European fan palm (*Chamaerops humilis*), or the ceramic decoration of the facade which uses a marigold motif (*Tagetes L.*). In fact, both species can be found on the estate.

Vegetation is the veritable protagonist of the fence design: its chief element is the fan palm leaf in a metal ring mounted on the rectangular elements which make up the frame of the fence. Buds of marigold adorn the intersections of the rectangles, while the top of the fence is crowned with agave. The placement of the leaves, oriented from right to left in long, repeating rows, lends the fence an extraordinary visual expression. The iron fan palm leaves were cast using a mould from an actual plant which grew in the garden on the estate.

Joan Bergós recalls Gaudí saying as follows: “When I went there to take measurements of the plot, it was thoroughly covered by yellow flowers, which I decided to use as the theme for ceramic ornamentation”².

¹ *Mudejar* – styl w hiszpańskiej architekturze i sztuce, który rozwinął się z połączenia elementów islamskich i chrześcijańskich.

¹ *Mudéjar* is a style in Spanish architecture, which developed from the combination of Islamic and Christian elements.
² Joan Bergós, “Gaudí, l’home i l’obra”, [in:] Joan Bergós, Joan Bassegoda i Nonell, Maria Antonietta Crippa and Marc Llimargas (photographs), “Gaudí, l’home i l’obra”, Barcelona, Lunwerg, 1999, p. 53. Architect Joan Bergós (1894–1974) met Antoni Gaudí at the Cercle Artístic de Sant Lluc (Artistic Circle of St. Luke) around 1914 and befriended the latter until the end of his life.



Casa Vicens, ok. / ca. 1885–1927

odbitka czarno-biała
black-and white print, 24 × 18 cm

Arxiu fotogràfic del Centre Excursionista de Catalunya
©Arxiu fotogràfic del Centre Excursionista de Catalunya



Antoni Gaudí

Casa Vicens, fasada, 15 stycznia 1883 / *facade*, January 15th, 1883

skala 1:50, tusz indyjski na płótnie kreślarskim
scale 1:50, Indian ink on drafting cloth, 49,5 × 67,4 cm

Arxiu Municipal Districte de Gràcia. Fons Ajuntament de Gràcia
faksymile / facsimile
©Arxiu Municipal Districte de Gràcia



Casa Vicens

Makieta wykonana w Pracowni Makiet Wyższej Szkoły Architektury w Vallès, pod kierownictwem Laury Baringo i Àngela Garcíi
Model made by Taller de Maquetes de l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura del Vallès (UPC) supervised by Laura Baringo and Àngel García

skala 1:50, poliuretan i emalia akrylowa
scale 1:50, polyurethane and acrylic enamel, 75,5 × 75,5 × 75,5 cm

Casa Vicens Gaudí Collection
©Casa Vicens Gaudí, Barcelona, 2017

„Kiedy udałem się na miejsce, aby pomierzyć działkę, cała była zarośnięta żółtymi kwiatkami, które wybrałem jako motyw dekoracyjny ceramiki” – to słowa Gaudiego, które zapisał Joan Bergós². Rzeczywiście, kataloński architekt projektuje płytki dekorowane trzema kwiatami, dwoma pączkami oraz wieloma liśćmi aksamitek. Płytki umieszcza na elewacjach, czasem łącząc je z białymi i zielonymi elementami ceramicznymi.

Gaudí umieścił Casa Vicens bezpośrednio przy granicy z sąsiadującą działką, dzięki czemu można było założyć większy ogród z roślinnością śródziemnomorską. Znaczenie wody w tym projekcie podkreśla wodotrysk umieszczony na głównej fasadzie. Rolę wody podkreślał również wodospad, który dziś już co prawda nie istnieje, ale miał zapewniać świeżość w ogrodzie i w pomieszczeniach wewnątrz budynku. W wodospadzie zastosowano monumentalny łuk paraboliczny.

Poprzez różne sztuki dekoracyjne motywy zaczerpnięte bezpośrednio z flory i fauny śródziemnomorskiej przenikają do wnętrza domu. W ten sposób zostaje zapewniona ciągłość pomiędzy przestrzenią zewnętrzną i wewnętrzną.

Wspaniały przykład tego, jak Gaudí wykorzystał inspiracje pochodzące z natury do dekoracji wnętrz Casa Vicens, odnajdziemy w salonie palaczy, położonym na *piano nobile*. Strop salonu pokrywa *mukarnas*³, który został wykonany z polichromowanego stiuku, imitując liście palmowe i kiście daktyli. Płytki z *papier mâché* z motywami roślinnymi stanowią okładzinę ścian. Z kolei w niższych partiach ścian, wśród płytek tworzących lamperie, pojawiają się płytki niebieskie i w kolorze ochry, z namalowaną na nich olejną dekoracją różaną. Prace restauratorskie przywróciły temu miejscu oryginalny koloryt: tło jest niebieskie, różne tonacje zieleni pojawiają się w motywach liści, zaś kolor złoty występuje na reliefowych detalach.

Charo Sanjuán Gómez

Indeed, the Catalan architect designed tiles decorated with three flowers, two buds, and multiple leaves of marigold, which were then put on the facades, along with other tiles in white and green.

Gaudí built Casa Vicens at the very boundary of the neighbouring plot, which left ample space for a garden with Mediterranean plants. The importance of water in the design is reflected by the fountain situated in the main facade and, above all, the waterfall. The original feature—constructed using a monumental catenary arch—no longer exists, but in its day it was supposed to create a refreshing ambience in the garden and the interior of the house.

By means of various decorative devices, the motifs drawing on the Mediterranean fauna and flora penetrate inside Casa Vicens, maintaining a continuity between its exterior and interior.

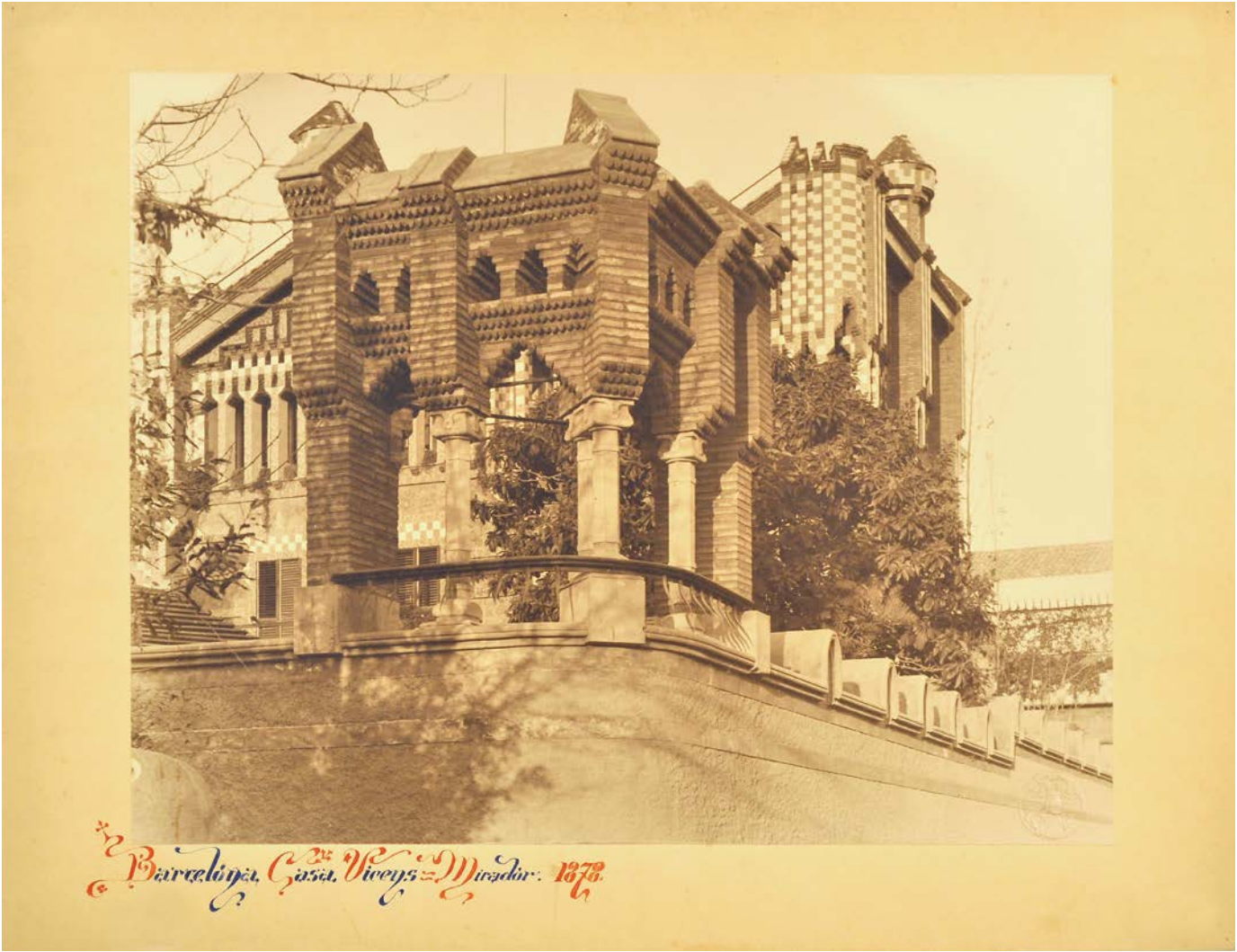
A magnificent example of how Gaudí took advantage of the natural inspiration to decorate the interior of Casa Vicens may be seen in the smoking room, located on the main floor. Its ceiling is covered by *muqarnas*³, whose polychromed stucco imitates palm leaves and bunches of dates. *Papier mâché* tiles featuring plant motifs clad the walls, while blue and ochre tiles decorated with roses painted in oils were used for the wainscoting below. Restoration works have brought back the original colour of this space, with the blue background, various hues of green on the leaves and the gold on the detail of the reliefs.

Charo Sanjuán Gómez

Adolf Mas (fotografia / photograph, 1910)
 Francesc de Paula Quintana (kaligrafia / calligraphy, 1927)

Casa Vicens, okno wykuszowe / bay window
fotografia i tusz na papierze
 photograph and ink on paper, 50 × 65 cm

Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona
 ©Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya



² Joan Bergós, „Gaudí, l’home i l’obra”, [W:] Joan Bergós, Joan Bassegoda i Nonell, Maria Antonietta Crippa i Marc Llimargas (fotografie), „Gaudí, l’home i l’obra”, Barcelona, Lunwerk, 1999, s. 53. Architekt Joan Bergós (1894–1974) poznał Antoniego Gaudiego w Cercle Artístic de Sant Lluc (Kole Artystycznym Świętego Łukasza) około roku 1914 i był przy nim do końca życia.

³ *Mukarnas* – inaczej ornament stalaktytowy. Jest to motyw konstrukcyjno-dekoracyjny zaczerpnięty z architektury muzułmańskiej. Bywa też określany jako plaster miodu.

³ *Muqarnas*, otherwise known as “stalactite” or “honeycomb” vaulting, is a structural-decorative solution originating from Islamic architecture.



Casa Vicens, detale balkonu i fontanny
Casa Vicens, detail of the balcony and the fountain

©Casa Vicens Gaudí, Barcelona, 2019. Photo: David Cardelús



Antoni Gaudí
Casa Vicens, dachówki szczytowe, ok. 1883–1885
roof crown tiles, ca. 1883–1885

Wykonane przypuszczalnie w wytwórni Hijo de Jaume Pujol i Bausis
 Made by Hijo de Jaume Pujol i Bausis (attributed)

ceramika glazurowana
 glazed ceramic, 18 × 23 × 15 cm

Casa Vicens Gaudí Collection
 ©Casa Vicens Gaudí, Barcelona, 2017



Antoni Gaudí
Casa Vicens, płytki z fasady budynku, ok. 1883–1885
tiles of the facade, ca. 1883–1885

Wykonane przypuszczalnie w wytwórni Hijo de Jaume Pujol i Bausis
 Made by Hijo de Jaume Pujol i Bausis (attributed)

ceramika glazurowana
 glazed ceramic, 15 × 15 × 1 cm

Casa Vicens Gaudí Collection
 ©Casa Vicens Gaudí, Barcelona, 2017



Casa Vicens, palarnia
smoking room

©Casa Vicens Gaudí, Barcelona, 2017. Photo: Pol Viladoms





Antoni Gaudí

Casa Vicens, liść palmy kartatki jako element ogrodzenia, ok. 1883–1885
European fan palm leaf, piece of the fence, ca. 1883–1885

Element wykonany w pracowni Joana Oñósa
Made in Joan Oñós workshop

żeliwo / cast iron, 44 × 49 × 12 cm

Casa Vicens Gaudí Collection
©Arxiu Aurea Cultura i Art. Photo: Guillem Fernández-Huerta



Casa Vicens, model terakotowy do odlewu liścia palmy jako elementu ogrodzenia
Terracotta model used to melt the palm leaves for the fence

©Foundation Junta Constructora del Temple Expiatori de la Sagrada Família



Casa Vicens, płytką z palarni, ok. 1883–1885
tile of the smoking room, ca. 1883–1885

Element wykonany w pracowni Hermenegildo Mirallesa
Made in Hermenegildo Miralles workshop

papier-mâché, 20 × 20 × 0,5 cm

Casa Vicens Gaudí Collection
©Casa Vicens Gaudí, Barcelona, 2017



Casa Vicens, detale ogrodzenia
detail of the fence

©Casa Vicens Gaudí, Barcelona, 2017. Photo: Pol Viladoms



Casa Vicens, detale z palarni
smoking room, detail

©Casa Vicens Gaudí, Barcelona, 2017. Photo: Pol Viladoms

Pawilony z Posiadłości Güell

Pavilions of Güell Estate

(Barcelona, 1883–1887)

Podczas Wystawy Światowej w Paryżu w 1878 roku Eusebi Güell i Bacigalupi, zamożny przemysłowiec, zwrócił uwagę na jedną z pierwszych prac Antoniego Gaudiego. Była to witryna wystawowa zaprojektowana dla zakładu rękawicniczego Estevego Comelli. Krótco po tym przyszły hrabia Güell poznał architekta osobiście i został jego mecenasem, a także jednym z jego najlepszych przyjaciół.

Joan Güell i Ferrer, ojciec Eusebiego, kupił w roku 1860 wielką posiadłość w Les Corts de Sarrià, gminie położonej niedaleko Barcelony. Po śmierci ojca dobra odziedziczył Eusebi, a następnie powiększył je dzięki zakupom kolejnych parceli. W ten sposób powstaje Finca Güell, czyli Posiadłość Güell, a ogrodzenie jej rozległego terenu razem z wjazdami i drobnymi elementami dekoracyjnymi zaprojektował Antoni Gaudí.

W 1929 roku z okazji Wystawy Światowej w Barcelonie spadkobiercy Eusebiego Güella odstąpili część swojej posiadłości na rzecz hiszpańskiej rodziny królewskiej, która wybudowała tam swoją rezydencję w Barcelonie. Nazwano ją Palau Reial de Pedralbes (Pałacem Królewskim w Pedralbes). Inwestycja powstała w wyniku rozbudowy i przekształcenia rodzinnej rezydencji Güellów. Kiedy w roku 1960 rozpoczęła się budowa nowego kampusu uniwersyteckiego w Barcelonie, rząd hiszpański zakupił pozostałą część posiadłości Güellów. Granice działki były już wówczas radykalnie zmienione, ponieważ od lat czterdziestych XX wieku przebiegała tędy ważna arteria miejska, Avenida Diagonal (Aleja Diagonal).

Większość obiektów z otoczenia posiadłości zostało utraconych, podobnie zresztą stało się w przypadku głównego budynku. Na szczęście zachował się zespół przy wjeździe na teren posiadłości. Tworzą go dwa pawilony, które znajdują się po bokach wspaniałej Porta del Drac (Bramy Smoka). Są to budynki o prostej konstrukcji, wykonane w tradycyjnych technikach budowlanych, w modelowy sposób łączące formę, funkcję i znaczenie. Najbardziej złożoną formę ma portiernia – w przypadku dwóch korpusów, które tworzą mieszkanie stróża, użyto logiki bardziej retorycznej. Natomiast stajnia i ujeżdżalnia są wybitnymi przykładami konstrukcyjnej racjonalności – w ich przypadku zastosowano ścisłą logikę funkcjonalną

Visiting the Paris World Exposition of 1878, wealthy industrialist Eusebi Güell i Bacigalupi noticed one of Gaudí’s first works: a display case designed for the glove-maker Esteve Comella. Shortly afterwards, the future count Güell met the architect personally, soon becoming his patron and one of his best friends.

In 1860, Joan Güell i Ferrer—Eusebi’s father—purchased a vast estate in Les Corts de Sarrià, a municipality not far away from Barcelona. Eusebi inherited it after his father died, and then enlarged it by buying successive adjoining parcels, ultimately creating what became known as Finca Güell, or Güell Estate. The perimeter fence of this extensive domain, along with the entrance gates and minor ornamental works were designed by none other than Antoni Gaudí.

On the occasion of the Universal Exposition held in Barcelona in 1929, the heirs of Eusebi Güell ceded a part of the estate to the royal family of Spain, where the latter built their Barcelona residence, known as Palau Reial de Pedralbes (Pedralbes Royal Palace), having expanded and converted the erstwhile residence of the Güell family. When the construction of a new university campus began in Barcelona in 1960, Spanish government bought the remaining part of the estate. Its bounds had radically changed by that time following the construction of a major city thoroughfare, Avenida Diagonal (Avenue Diagonal) in the 1940s.

Most outbuildings which had existed on the estate disappeared, along with its main edifice. Fortunately, the complex at the entrance to the estate has survived. It is composed of two pavilions on either side of the magnificent Porta del Drac (Dragon Gate). Their structure is simple; built using traditional techniques, they combine form, function and significance in an exemplary fashion. The porter’s lodge is the most elaborate in terms of form, whereas the stables and the manege are remarkable examples of constructional rationality, with brick vaults supported on catenary arches anchored in faced, rammed-earth wall.

Using relatively simple measures and means, Gaudí created a singular complex at the entrance to the estate, a place laden with symbolism and manifesting magnificence that each guest of the count could not

Adolf Mas (fotografia / photograph, 1910)
Francesc de Paula Quintana (kaligrafia / calligraphy, 1927)

Pawilony przy wjeździe na teren Posiadłości Güell
Pavilions at the entrance to the Güell Estate

fotografia i tusz na papierze
photograph and ink on paper, 50 × 65 cm

Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona
©Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya



Les Corts Casa Güell - Porteria i barri 1886

i formalną. Pomieszczenia zostały przykryte ceglanymi sklepieniami, które wspierają się na łukach parabolicznych zakotwiczonych w oblicowanym murze z ubitej gliny (hiszp. *tapial*; ang. *rammed earth*).

Gaudí za pomocą prostych środków tworzy przy wjeździe do posiadłości wyjątkowy zespół o wielkiej urodzie. Jest to wspaniałe miejsce o rozbudowanej symbolice, którego nie mógł ominąć żaden z gości hrabiego Güell.

Jaume Sanmartí Verdaguer

Pawilony z Posiadłości Güell, przekrój kopuły maneżu i stajni
Pavilions of Güell Estate: cross section of the dome of the manege and the stables

Makieta wykonana w Pracowni Makiet Wyższej Szkoły Architektury w Vallès, pod kierownictwem Laury Baringo, projekt architektoniczny: Fernando Marzá
Made by Taller de Maquetes de l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura del Vallès (UPC) supervised by Laura Baringo, architectural design: Fernando Marzá

skala 1:50, gips i drewno / scale 1:50, plaster and wood, 60 × 77 × 57 cm

Fundació Catalunya La Pedrera, Barcelona
©Fundació Catalunya La Pedrera. Photo: Pau Giralte-Miracle



escape seeing as they passed the gates. Each building consists of readily discernible parts which create an amalgam of great beauty; this intrinsic formal fragmentation reveals the strictly functional and formal logic underlying the stables and the manege, as well as the more rhetorical logic behind the two-part body of the porter's lodge.

Jaume Sanmartí Verdaguer



Szkoła Zgromadzenia Sióstr św. Teresy

Teresian Catholic School

(Barcelona, 1888–1890)

W 1888 roku, w którym odbywała się Wystawa Światowa w Barcelonie, Gaudí otrzymał swoje trzecie zlecenie o charakterze religijnym. Zlecenie dotyczyło budowy klasztoru i szkoły Zgromadzenia Sióstr św. Teresy. Zadanie to powierzył mu wielbny Enric d'Ossó, fundator Zgromadzenia Sióstr św. Teresy, zakonu zajmującego się edukacją dziewczynek.

Rok wcześniej Gaudí stworzył projekt pałacu biskupiego w Astordze i przekazał go swojemu przyjacielowi, biskupowi Joanowi B. Grau, który – tak jak on – pochodził z Reus i który powierzył mu to zadanie. W tym czasie w świątyni Sagrada Família (Świętej Rodziny) trwała budowa krypty. Na tym wczesnym etapie swojej działalności architektonicznej Gaudí zajmował się również projektem Palau Güell (Pałacu Güell). Było to zlecenie od Eusebiego Güella, który chciał powiększyć swoją rezydencję przy alei La Rambla. Budynek ten, zaprojektowany jako przyszła siedziba znamienitej rodziny, jest wyjątkowy w wielu aspektach, zarówno formalnych, jak i konstrukcyjnych. Jednak różni się skrajnie od klasztoru Sióstr św. Teresy, który jest tematem naszych rozważań.

Budowę szkoły i klasztoru Zgromadzenia Sióstr św. Teresy rozpoczął architekt Joan Baptista Pons i Trabal i była ona prowadzona zgodnie z jego projektem. Gaudí musiał więc zaakceptować wytyczony przez swojego poprzednika obrys rzutu budynku, utrwalony w dodatku przez położone już fundamenty. Co więcej, musiał zachować początkowe założenia typologiczne z układem trzytraktowym, w którym trakty podłużne miały podobne wymiary. Były to dwa ciągi pomieszczeń znajdujących się wzdłuż elewacji oraz jeden węższy niż pozostałe trakty, położony między nimi. Istniał tu więc obszerny ciąg komunikacyjny, który nie wymagał analizy. Od strony formalnej projekt był oczywistą kontynuacją stylu Eliesa Rogenta, a dokładnie budynku Universitat Central de Barcelona (Uniwersytetu Centralnego w Barcelonie), modelowego dzieła w panoramie architektonicznej Barcelony końca wieku.

Dzięki swojemu talentowi i pomimo niewielkich środków, jakie miał do dyspozycji, Gaudí przeobraził skromny obiekt w wielką architekturę, nie zmieniając

When the 1888 Universal Exposition was taking place in Barcelona, Gaudí received his third commission of ecclesiastic nature, this time from Rev. Enric d'Ossó, founder of the Congregation of St. Teresa, a religious order dedicated to the education of girls. The commission concerned the construction of the school and convent of the Teresian sisters.

At that time, the building of the crypt at the Sagrada Família was already in full progress, while a year earlier Gaudí submitted the design of an episcopal palace in Astorga to Bishop Joan B. Grau, a fellow countryman native of Reus. In this early period in his career, Gaudí was also commissioned by Eusebi Güell to expand the latter's residence in La Rambla, known as Palau Güell (Palace Güell). The edifice, intended as the future dwelling of the illustrious family is exceptional for a number of reasons, both formal and constructional, though it represents an extreme opposite of the convent building we are discussing here.

The construction of the school and the convent of the Teresian sisters had begun following the design of architect Joan Baptista Pons i Trabal. Gaudí was therefore compelled to accept the general layout of the building, clearly defined by the existing foundations. What is more, he had to retain the initial typological conception with the three similarly sized main bays: two adjacent to the facades and a somewhat narrower central one, resulting in an extensive distribution space without any noteworthy features. In formal terms, the design clearly drew on the style of Elies Rogent, specifically the building of the Universitat Central de Barcelona, a prime reference in the architectural panorama of end-of-century Barcelona.

Despite meagre resources, Gaudí's talent made it possible to transform the modest structure into grand architecture, without changing neither the general concept nor the cubic capacity. The architect limited himself to an imaginative redesign of the building's section, slightly altering the internal dimensions of the three bays to introduce more natural light through patios. The building is characterized by restrained yet unmistakable spatial expression thanks to catenary arches whose well-considered variants are found throughout the convent. Here, Gaudí took advantage

ogólnej koncepcji ani kubatury budynku. Architekt ograniczył się do wizjonerskiego projektowania przekroju budynku. Nieznacznie zmienił wewnętrzne wymiary trzech traktów, tak aby doświetlić je naturalnym światłem z dziedzińców. Budynek charakteryzuje się skromną, ale godną uwagi ekspresją przestrzenną, którą tworzą różne warianty łuków parabolicznych na terenie klasztoru. Jako budulec zastosowano głównie cegłę. Była to technika konstrukcyjna, którą Gaudí opanował do perfekcji. W rzucie zastosował wewnętrzne dziedzińce, które pozwalały na wprowadzenie naturalnego światła do pomieszczeń reprezentacyjnych i korytarzy umieszczonych we wnętrzach budynku. W ten sposób stworzył komfortowe warunki przestrzenne odpowiednie dla budynku szkolnego, których nie zapewniał pierwotny projekt.

Elewacja budynku, choć surowa w wyrazie, jest jednak zróżnicowana. Charakteryzuje ją subtelna równowaga, której siłę i wartość trzeba docenić tym bardziej, że architekt dysponował bardzo ograniczonym budżetem. Co więcej, miał do czynienia z niełatwym klientem, jakim był ojciec Ossó, znany wszystkim ze swojego silnego charakteru.

Po zakończeniu prac okazało się, że dalsza współpraca między nimi nie była możliwa. Gaudí dostał propozycję budowy nowego kościoła przy szkole, miał jednak wiele zastrzeżeń do jego koncepcji. Między innymi nie mógł zrozumieć, dlaczego kościół ten nie może być ogólnodostępny. Wielka szkoda, że architekt i matka przełożona zgromadzenia nie doszli do porozumienia. W rezultacie zlecenie trafiło do innego zaprzyjaźnionego architekta. Ten zaś stworzył eklektyczną architekturę, w której są błędne nawiązania formalne do początkowego projektu. W kolejnych latach podobne błędy powtórzono podczas dalszej rozbudowy kompleksu, a pierwszy budynek Gaudiego był tego niemym świadkiem.

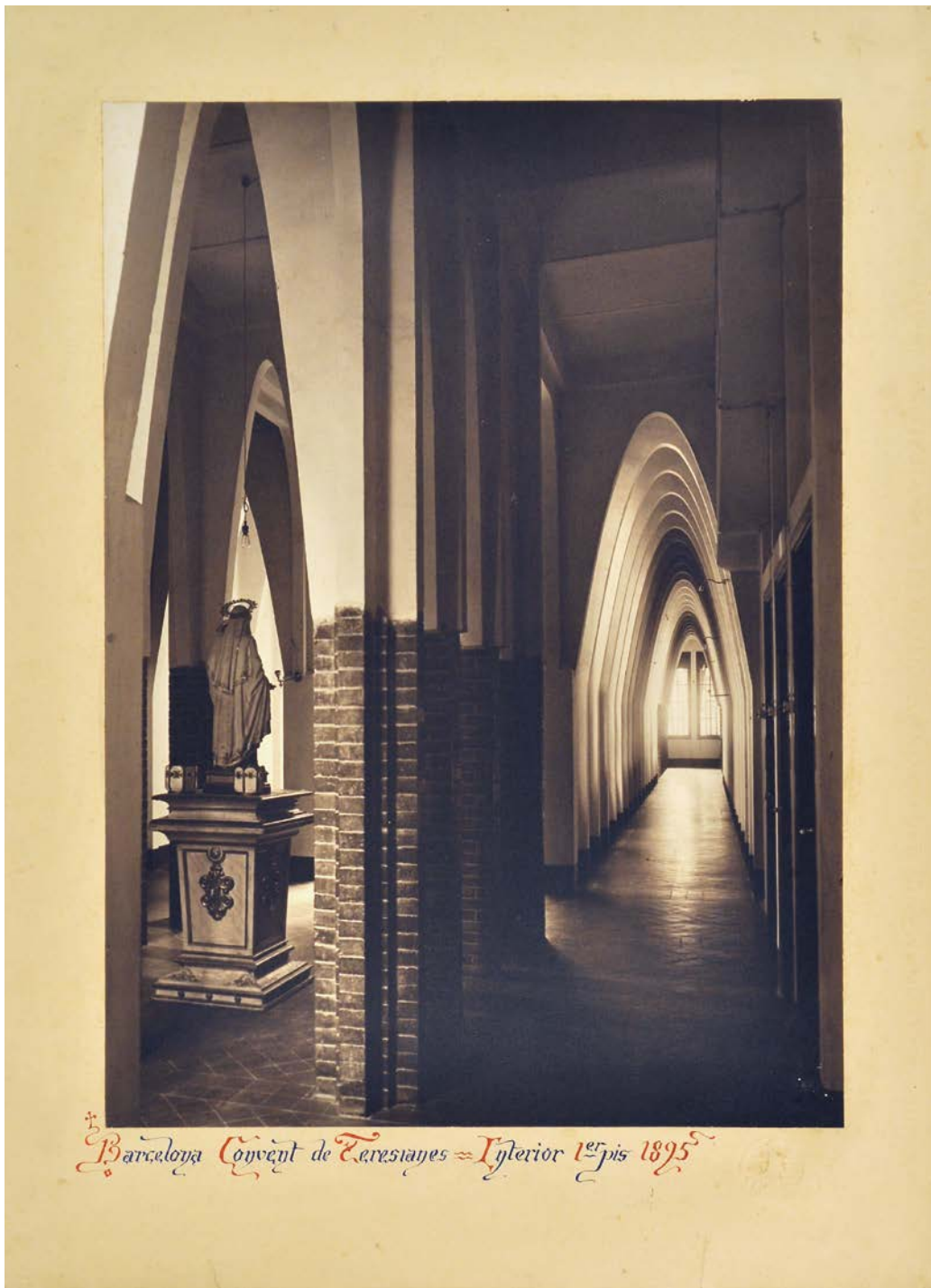
Jaume Sanmartí Verdaguer

of brick, using a construction technique he had mastered to perfection. The floor plan includes central courtyards which enable natural light to penetrate into the formal interiors and the passageways inside the building. As a result, he obtained a spatial quality which was particularly suited for a school building, thus improving on the initial design which did not include such features.

The language of masonry on the facades is austere and varied at the same time. It exudes a subtle balance whose value and merit deserve to be appreciated even more when one considers the sparing budget available to Gaudí. The architect delivered what the commission required, constructing an interesting building with limited resources and a client who was far from easy-going, as Father Ossó was widely known for his strong character.

The work having finished, there were plans to build a church adjoining the school. However, further collaboration proved impossible, as Gaudí refused the commission. Among other things, he could not understand why the church would not be accessible to the public. It is a great shame that the architect and the mother superior did not come to an understanding in this case, and the commission went to another professional, who ultimately created an eclectic piece of architecture with some dubious formal references to the initial design. In the years to follow similar errors were made as the complex was further extended, while Gaudí's original building stood a mute witness to those unsuccessful efforts.

Jaume Sanmartí Verdaguer



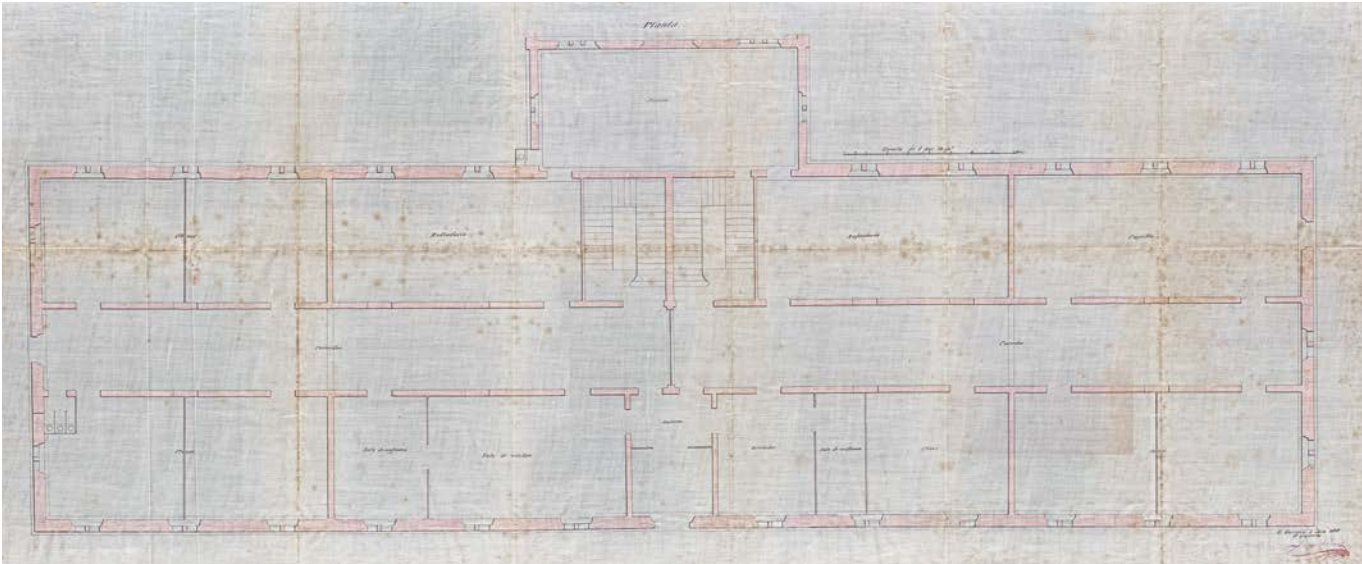
Barcelona Convent de Teresianes Interior 1895

Adolf Mas (fotografia / photograph, 1910)
Francesc de Paula Quintana (kaligrafia / calligraphy, 1927)

Łuki paraboliczne we wnętrzach szkoły Zgromadzenia Sióstr św. Teresy
Catenary arches inside the Teresian Catholic School

fotografia i tusz na papierze / photograph and ink on paper, 69,5 × 50 cm

Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona
©Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya



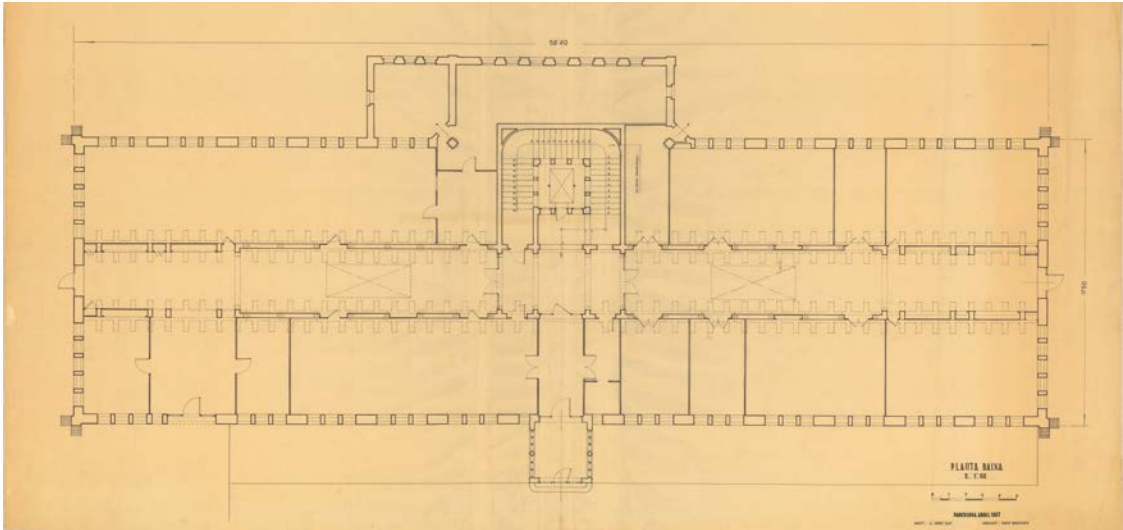
Joan Baptista Pons i Trabal

Szkoła Zgromadzenia Sióstr św. Teresy, plan budynku, 4 lipca 1888

Teresian Catholic School, layout, July 4th, 1888

skala 1:50, tusz indyjski na płótnie kreślarskim / scale 1:50, Indian ink on drafting cloth, 55 × 132 cm

Arxiu Municipal del Districte de Sarrià-Sant Gervasi
reprodukcja oryginału / reproduction of the original, 25 × 60 cm
©Arxiu Municipal del Districte de Sarrià-Sant Gervasi



Lluís Bonet Garí

Szkoła Zgromadzenia Sióstr św. Teresy, rzut parteru, kwiecień 1957

Teresian Catholic School, layout of the ground floor, April 1957

Szkic wykonany przez Ramona Berenguera dla architekta Lluísa Boneta Gariego

Sketched by Ramon Berenguer for the architect Lluís Bonet Garí

tusz indyjski na kalce kreślarskiej

Indian ink on tracing paper, 68,2 × 134,3 cm

Càtedra Gaudí – ETSAB-UPC, Barcelona
©Càtedra Gaudí

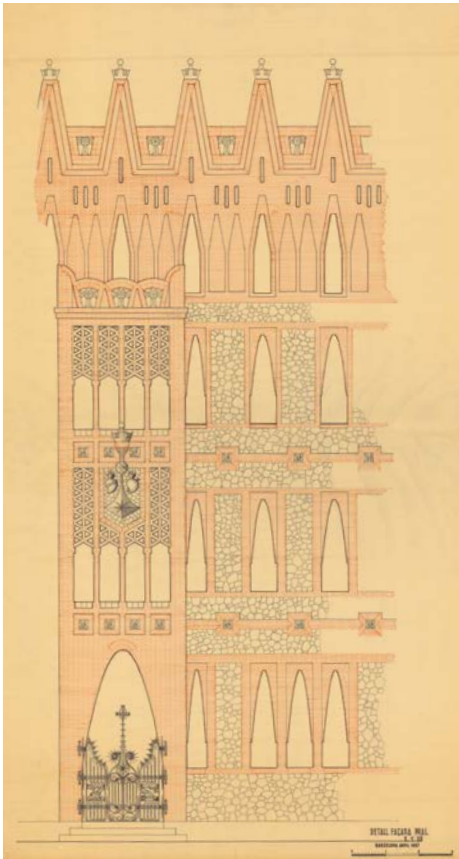
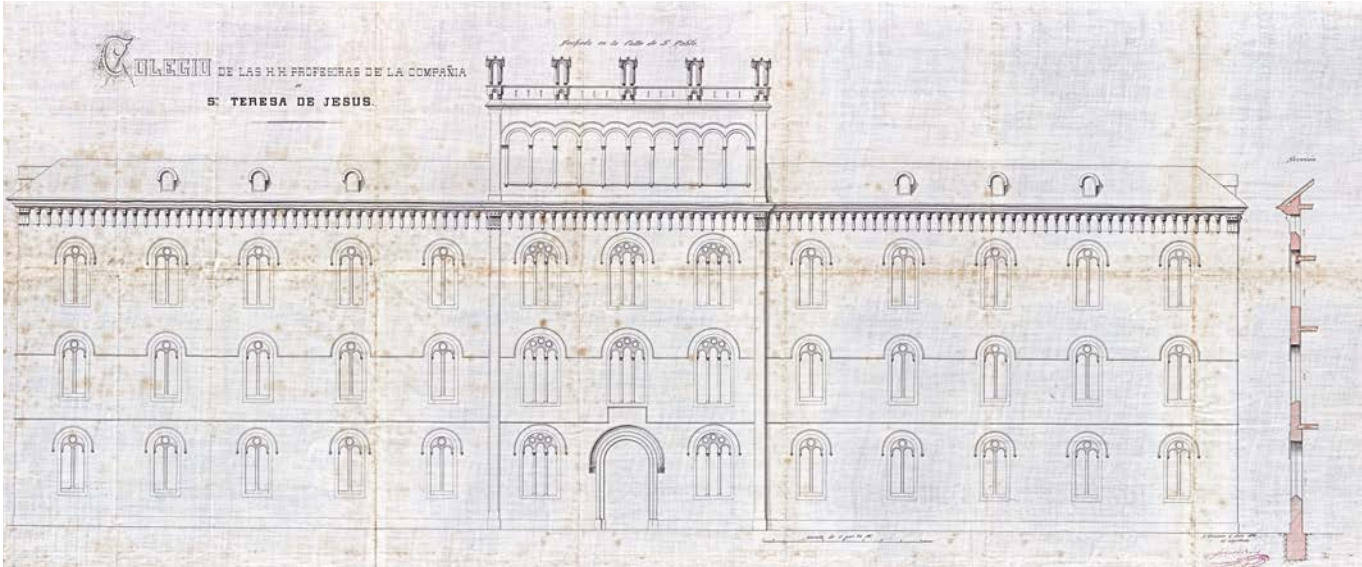
Joan Baptista Pons i Trabal

Fasada szkoły Zgromadzenia Sióstr św. Teresy, 4 lipca 1888

Teresian Catholic School: main facade, July 4th, 1888

skala 1:50, tusz indyjski na płótnie kreślarskim / scale 1:50, Indian ink on drafting cloth, 59 × 142,3 cm

Arxiu Municipal del Districte de Sarrià-Sant Gervasi
reprodukcja oryginału / reproduction of the original, 25 × 60 cm
©Arxiu Municipal del Districte de Sarrià-Sant Gervasi



Lluís Bonet Garí

Szkoła Zgromadzenia Sióstr św. Teresy, fragment fasady, kwiecień 1957

Teresian Catholic School, detail of the facade, April 1957

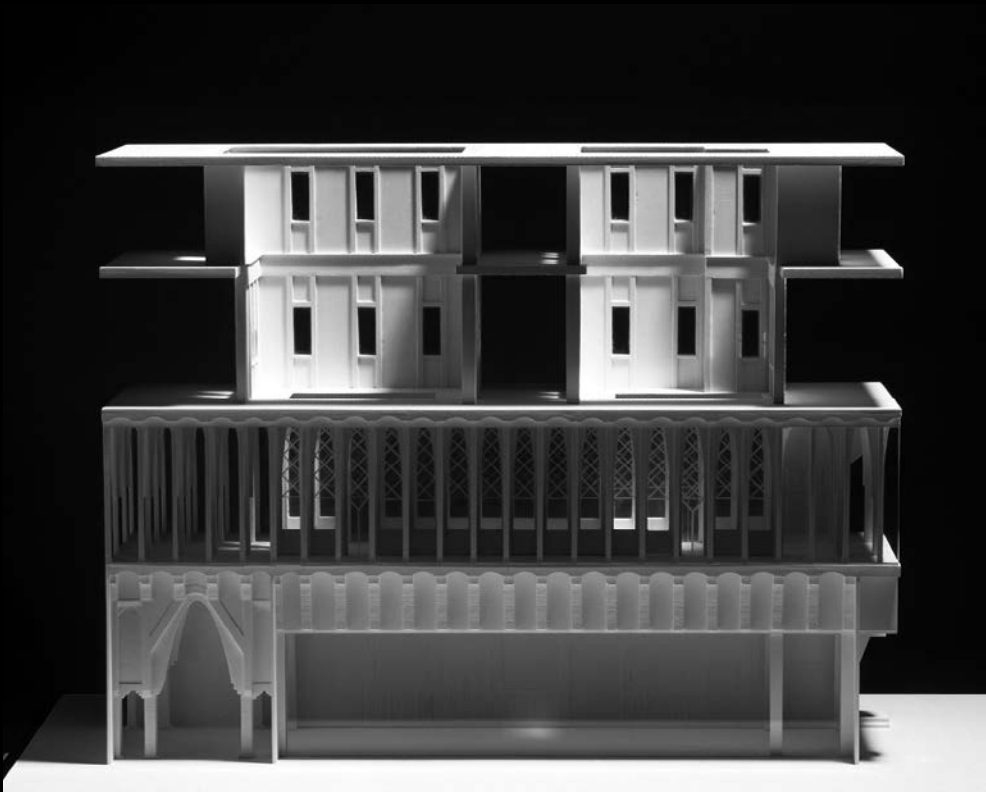
Szkic wykonany przez Ramona Berenguera dla architekta Lluísa Boneta Gariego

Sketched by Ramon Berenguer for the architect Lluís Bonet Garí

tusz indyjski na kalce kreślarskiej

Indian ink on tracing paper, 128,85 × 72,85 cm

Càtedra Gaudí – ETSAB-UPC, Barcelona
©Càtedra Gaudí



Szkoła Zgromadzenia Sióstr św. Teresy, oświetlenie budynku światłem z dziedzińców usytuowanych na podłużnej osi budynku
Teresian Catholic School, lighting through the courtyards located on the longitudinal symmetry axis

Makieta wykonana w Pracowni Makiet Wyższej Szkoły Architektury w Vallès, pod kierownictwem Laury Baringo, projekt architektoniczny: Fernando Marzá
 Model made by Taller de Maquetes de l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura del Vallès (UPC) supervised by Laura Baringo, architectural design: Fernando Marzá

skala 1:50, gips i metakrylan / scale 1:50, plaster and methacrylate, 67 × 77 × 57 cm

Fundació Catalunya La Pedrera, Barcelona
 ©Fundació Catalunya La Pedrera. Photo: Pau Giralt-Miracle



Adolf Mas (fotografia / photograph, 1910)
Francesc de Paula Quintana (kaligrafia / calligraphy, 1927)

Widok ogólny szkoły Zgromadzenia Sióstr św. Teresy
General view of the Teresian Catholic School

fotografia i tusz na papierze / photograph and ink on paper, 49,5 × 64,5 cm

Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona
 ©Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya

MIEJSKIE REZYDENCJE
GAUDÍEGO
GAUDÍ'S URBAN RESIDENCES

Pałac Güell

Palau Güell

(Barcelona, 1886–1890)

W roku 1885 Gaudí budował dla Eusebiego Güella pawilony przy wjeździe do Finca Güell – jego posiadłości w Pedralbes. W tym samym roku dostał również zlecenie rozbudowy głównej rezydencji rodziny Güellów, położonej przy alei La Rambla, w samym sercu starego miasta. Palau Güell (Pałac Güell) to pierwsze ważne dzieło Gaudiego. Tutaj po raz pierwszy pojawiają się rozwiązania funkcjonalne, konstrukcyjne i ornamentalne, które będą obecne w jego późniejszych projektach zrealizowanych w dzielnicy Eixample w Barcelonie.

Eusebi Güell otworzył przed Gaudím drzwi swojego domu i wprowadził go do najbardziej elitarnego środowiska w Barcelonie przełomu wieków. Szczodry mecenas Güella umożliwił architektowi z Reus nawiązanie kontaktów z wieloma wpływowymi osobistościami. Gaudí i Güell rozpoczęli długą i owocną współpracę, której rezultatem były ważne projekty artystyczne.

Prezentowana na wystawie makieta pokazuje okazałe wnętrze pałacu. Pomieszczenia zostały rozmieszczone wokół centralnej przestrzeni, w której toczy się bujne życie towarzyskie rodziny Güell. Zgodnie z projektem było to miejsce przeznaczone do uroczystości religijnych, koncertów muzycznych oraz innych wydarzeń. Przestrzeń, wokół której zostały usytuowane wszystkie reprezentacyjne pomieszczenia domu, przykrywa wspianała polichromowana kopuła, przepuszczająca do wnętrza budynku naturalne światło. W ten sposób podkreślony zostaje symboliczny charakter tego wspianatego trzykondygnacyjnego wnętrza.

Ten ciekawy budynek jest pierwszym ważnym dziełem Gaudiego, który mimo młodego wieku wykonał swoje zadanie w sposób wybitny i przekraczający wszelkie oczekiwania. Architekt miał do dyspozycji działkę budowlaną ograniczonych rozmiarów oraz nieograniczone środki, które Eusebi Güell hojnie oddał do jego dyspozycji. Po rozpoczęciu budowy działka musiała zostać powiększona. Zakupiono sąsiadującą posiadłość, aby w dogodny i bezpieczny sposób umieścić rampę wjazdową prowadzącą do podziemnych kondygnacji. Miały się tam znajdować: garaż, stajnie i inne pomieszczenia usługowe.

In 1885, Gaudí was already engaged in the construction of pavilions at the entrance to Finca Güell—Eusebi Güell’s estate in Pedralbes—when he was commissioned to extend the principal residence of the family in La Rambla, in the very heart of the old town quarter. Palau Güell (Palace Güell) was the first major work by Gaudí, which anticipated the functional, structural and ornamental solutions that would appear years later in other buildings constructed in the Eixample district of Barcelona.

Eusebi Güell opened the doors of his house to Gaudí and introduced him into the most select social circles in Barcelona of the turn of the century. Under Güell’s generous patronage, the architect from Reus was able to connect with numerous influential and socially important figures, while Gaudí and Güell themselves established a long and fruitful relationship which yielded some major artistic undertakings.

The mock-up displayed at the exhibition demonstrates the opulence of the palace interiors, organized around a central space: a venue where all sorts of social events of the Güell family took place. It was a place designed for religious celebrations, music concerts and various receptions. The space—a hub surrounded by all noble rooms and interiors of the house—was topped by a splendid polychromed dome, through which natural light filtered inside the building, thus reinforcing the symbolic significance of the central space that spanned three storeys and constituted the backbone of the noble part of the house.

This interesting edifice was the first important work by Gaudí who, despite young age, carried out his commission showing both brilliant talent and professional competence, as he overcame spatial limitations of the plot and took advantage of the abundant means that Eusebi Güell had generously placed at his disposal. Once the work had started, the plot was enlarged by the purchase of the neighbouring parcel, enabling construction of a convenient and safe access ramp to the basement where the garage, the stables and other utility interiors of such an important residence were to be located.

Pałac Güell był w swojej długiej historii wykorzystywany w różny sposób, przy czym często niezgodnie z pierwotnymi rozwiązaniami architektonicznymi. W roku 1945 budynek stał się własnością Diputació de Barcelona, instytucji zasobnej finansowo i wypłacalnej, która dokonała modelowej renowacji budynku.

Jaume Sanmartí Verdaguer

Throughout its century-long history, Palau Güell was used for various purposes, some of which were clearly at odds with its architectural make-up. In 1945, the building became the property of Diputació de Barcelona, a solvent and well-funded institution which carried out an exemplary restoration.

Jaume Sanmartí Verdaguer



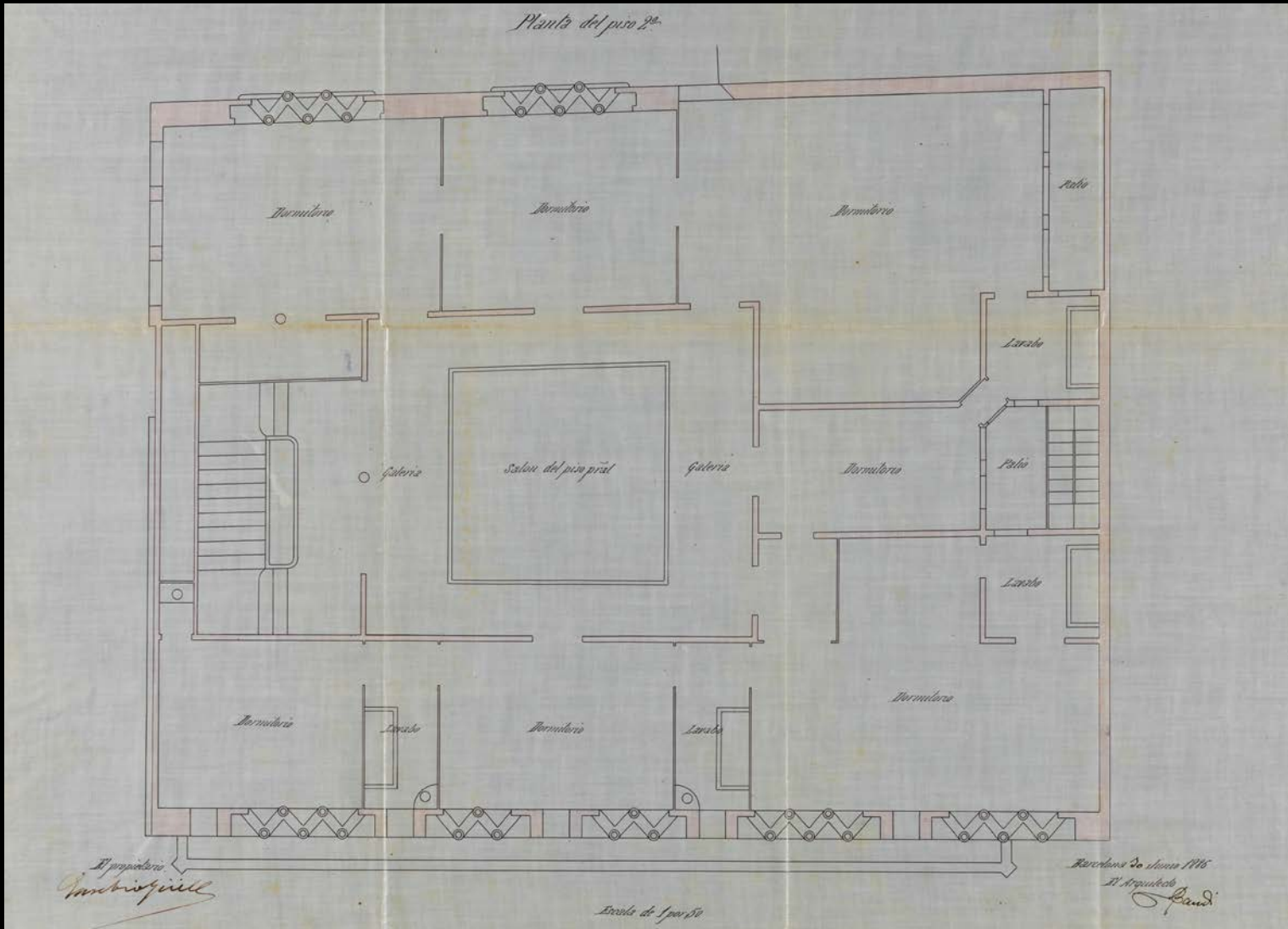
Pałac Güell, przekrój kopuły centralnej i sal bocznych
Palau Güell, cross section of the central dome and side rooms

Makieta wykonana w Pracowni Makiet Wyższej Szkoły Architektury w Vallès, pod kierownictwem Laury Baringo, projekt architektoniczny: Fernando Marzá
Model made by Taller de Maquetes de l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura del Vallès (UPC), supervised by Laura Baringo, architectural design: Fernando Marzá

skala 1:50, gips / scale 1:50, plaster, 81 × 76 × 66 cm

Fundació Catalunya La Pedrera, Barcelona
©Fundació Catalunya La Pedrera. Photo: Pau Giralte-Miracle





Antoni Gaudí

Pałac Güell, plan drugiego piętra, 30 czerwca 1886

Palau Güell: layout of the second floor, June 30th, 1886

skala 1:50, tusz indyjski i ołówek na płótnie kreślarskim
scale 1:50, Indian ink and pencil on drafting cloth, 48 × 64 cm

AMCB. Fons Ajuntament de Barcelona: Q127 Obres Majors·Foment
faksymile / facsimile

©AMCB. Fons Ajuntament de Barcelona



Adolf Mas (fotografia / photograph, 1910)
Francesc de Paula Quintana (kaligrafia / calligraphy, 1927)

Wejście do Pałacu Güell / Entrance to the Palau Güell

fotografia i tusz na papierze / photograph and ink on paper, 49,5 × 65 cm

Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona
©Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya

Casa Calvet

(Barcelona, 1898–1899)

Krótko po ukończeniu Palau Güell (Pałacu Güell) Gaudí otrzymał zlecenie, by zaprojektować swój pierwszy dom w dzielnicy Eixample. Tutaj właśnie, po zburzeniu murów miejskich, Barcelona przełomu wieków rozpoczęła swój rozwój zgodnie z urbanistycznymi wytycznymi zawartymi w Pla Cerdà, czyli Planie Cerdà.

Projekt Casa Calvet (Domu Calvet) realizował powszechny wówczas model bogatej mieszczańskiej rezydencji. Zlecniodawcy, czyli dzieci Pere Calveta, zaplanowali, że na najniższej kondygnacji znajdą się pomieszczenia biurowe rodzinnego przedsiębiorstwa tekstylnego. Natomiast *piano nobile* zostało przeznaczone na rezydencję, co widać na zewnątrz budynku, gdyż na tym piętrze znajduje się elegancki wykusz. Poza tym fasada charakteryzuje się jednak niezwykle skromnością. Pozostałe kondygnacje budynku przeznaczono na wynajem.

Powstała więc kamienica o tradycyjnej architekturze, w ścisłym tego słowa znaczeniu. Gaudí zachował większość typowych cech rezydencji, modyfikując i ulepszając dwa aspekty architektoniczne: dziedzińce oraz wychodzące na ich stronę fasady. Modyfikacje te będzie zresztą powtarzał i doskonalił w kolejnych projektach o podobnym charakterze.

Kondygnacje mieszkalne w Casa Calvet (Domu Calvet) są skonstruowane zgodnie z tradycyjnym schematem budowlanym. W sensie funkcjonalnym i kompozycyjnym nie znajdziemy tam wielu nowych rozwiązań. Jednak koncepcji centralnej przestrzeni, tak bardzo wyeksponowanej i rozwiniętej w Casa Batlló (Domu Batlló), nie można u Gaudiego zrozumieć bez odniesienia do poprzedzających ją rozwiązań architektonicznych w Casa Calvet (Domu Calvet). Tutaj konwencjonalna budowa pięter nie stoi na przeszkodzie, by Gaudí zaskoczył nas błyskotliwą koncepcją kształtowania przestrzeni. Dwóm centralnym dziedzińcom architekt nadaje role głównych ciągów komunikacyjnych i projektuje dla nich piękną, widowiskową dekorację, która przesądza o niezwyklej charakterze budynku. Jest to tym bardziej znaczące, że na parterze kamienicy miały się znajdować biura właścicieli.

Już w założeniu opracowanym dla dzielnicy Eixample było wiadomo, że frontowe fasady rezydencji, ich

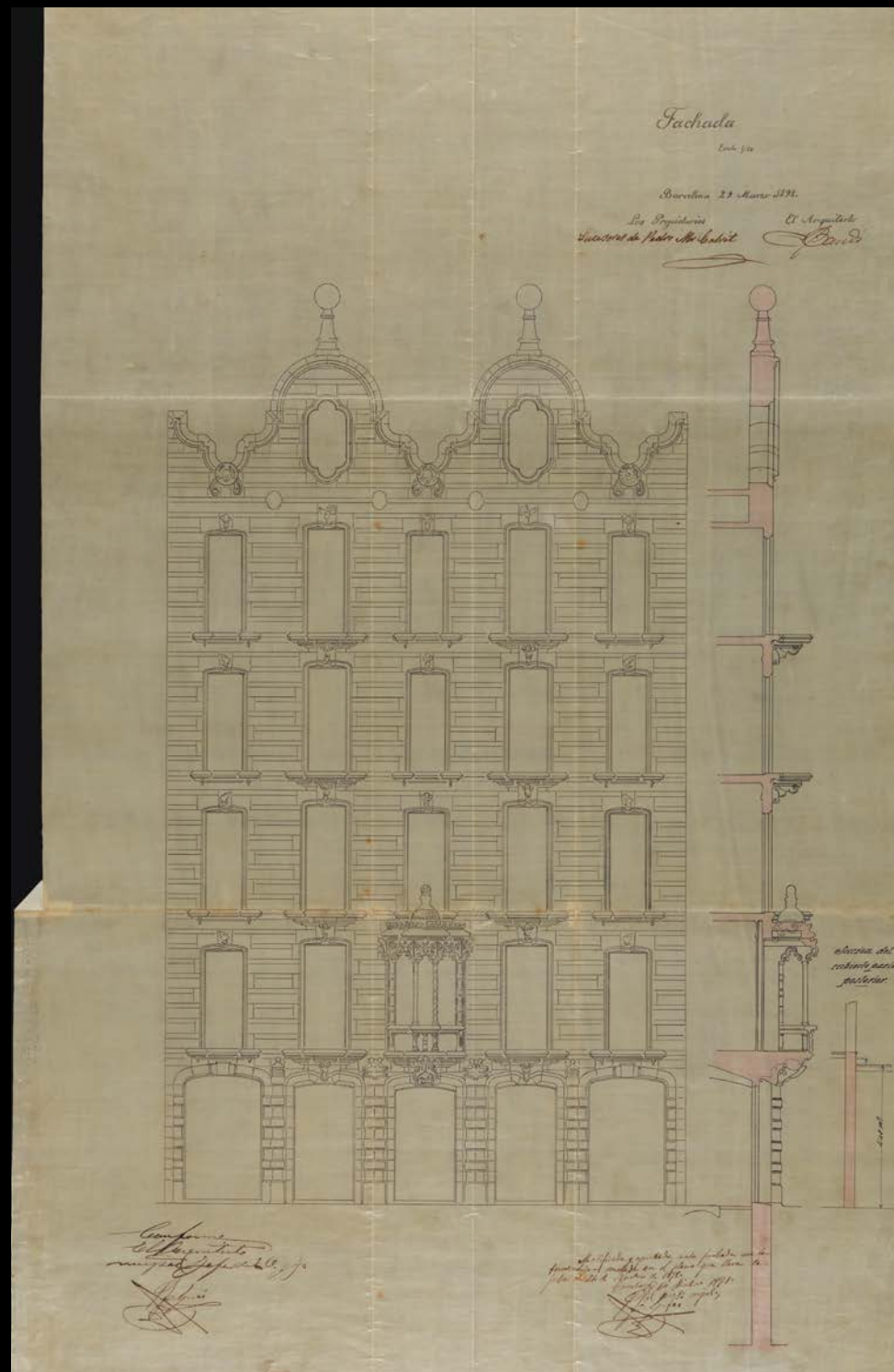
Shortly after completion of Palau Güell (Palace Güell), Gaudí received commission for a design of his first house in the Eixample district. Following the demolition of the city walls, it was where Barcelona of the turn of the century began to expand in accordance with the urban development guidelines contained in the Pla Cerdà (Cerdà Plan).

The design of Casa Calvet was in keeping with the then model of a bourgeois residence. In this case, the owners—children of Pere Calvet—decided to have the various offices of their textile enterprise situated on the lowest floor. The proper residence would be found on the main floor, whose location is indicated by the elegant bay window which stands out on the otherwise unobtrusively modest facade. The interiors on the remaining storeys would be rented out.

The architecture of the townhouse is therefore a traditional one in the strict sense of the word, as it adheres to residential typology, but two aspects—the courtyards and their respective facades—were considerably improved. These modifications would see their iterations and further enhancements in Gaudí’s later works of this kind.

The residential floors in Casa Calvet are constructed in line with the traditional standards adopted for such architecture, contributing nothing new in terms of functionality and composition. However, the concept of central space, whose most consummate realization is seen in Casa Batlló, cannot be fully appreciated without its architectural precedent in Casa Calvet. Here, the conventional structure of the storeys was no obstacle to Gaudí, who astonishes us with a particularly brilliant approach to space. The two central courtyards become the nucleus of internal circulation while their beautiful and spectacular ornamentation lend an extraordinary air to the building, especially given the fact that the offices of the owner were to be found on the ground floor.

It was a default assumption at the time that the front and rear facades of the residential buildings in the Eixample district should differ in terms of composition and ornamentation. Those facing the streets were to be more stately and symbolical, whereas the other more domestic and informal. This differentiation explains a seemingly



Antoni Gaudí

Casa Calvet, elewacja i przekrój fasady, 29 marca 1898
Casa Calvet, elevation and section of the facade, March 29th, 1898

skala 1:50, tusz indyjski na płótnie kreślarskim
scale 1:50, Indian ink on drafting cloth, 81 × 53 cm

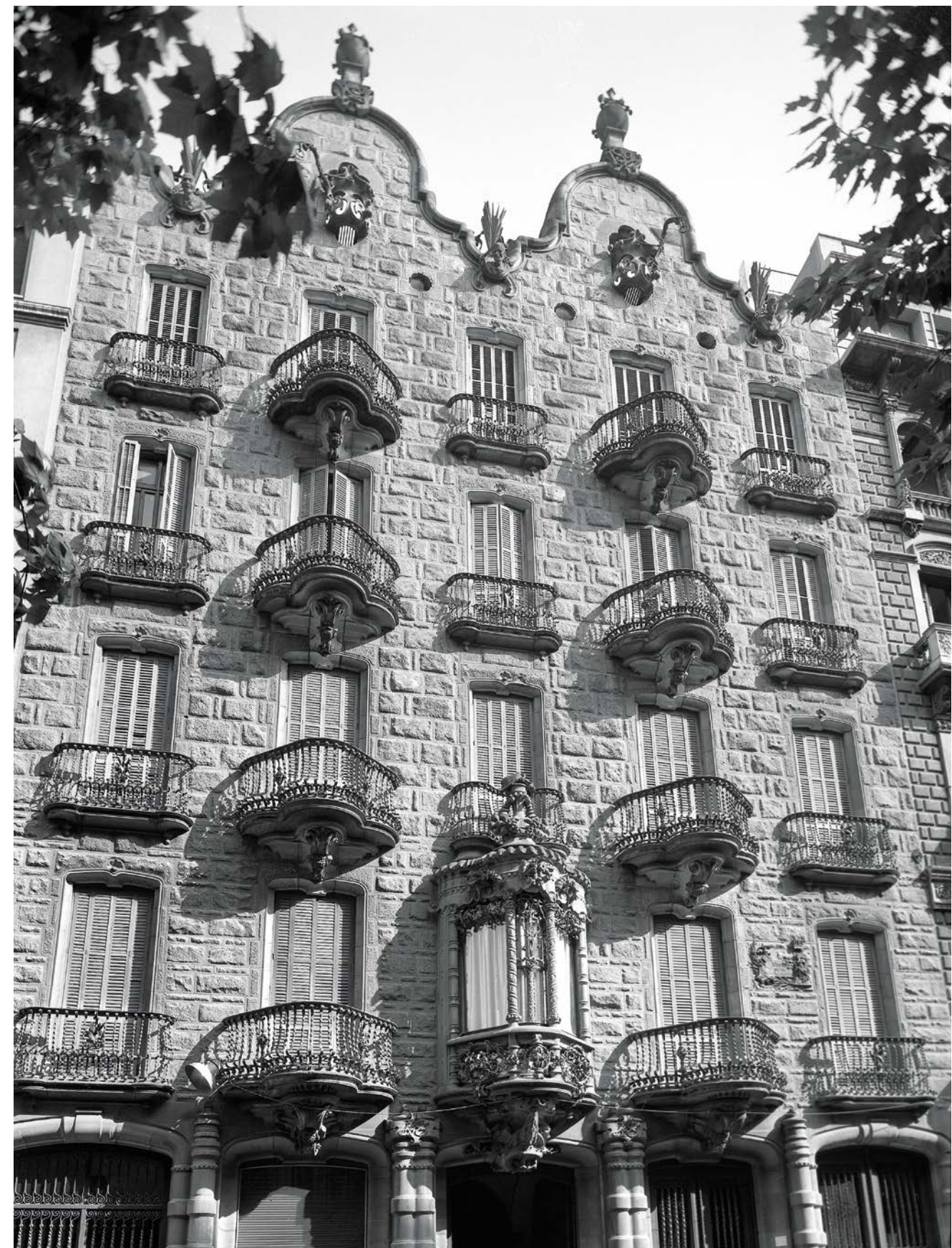
AMCB. Fons Ajuntament de Barcelona: Q127 Obres Majors-Eixample
 reprodukcja oryginału / reproduction of the original, 42,3 × 26,4 cm
 ©AMCB. Fons Ajuntament de Barcelona



Casa Calvet – fasada, ok. 1960
Facade of the Casa Calvet, ca. 1960

odbitka czarno-biała
black-and-white print, 24 × 18 cm

Càtedra Gaudí – ETSAB-UPC, Barcelona
 ©Càtedra Gaudí



kompozycja i dekoracje, będą inne niż te od strony dziedzińca. Fasady wychodzące na ulicę miały mieć charakter bardziej reprezentacyjny i symboliczny, zaś te wewnętrzne – mniej oficjalny i domowy. Takie zróżnicowanie wpisane było niejako w styl dzielnicy Eixample. Pomieszczenia wychodzące na wewnętrzne dziedzińce miały wyjątkowy i bardzo prywatny charakter, czasem dopełniany przez bujną roślinność ogrodów. Były też bardzo różnorodne, przy czym właściciele budynków mieszkali zazwyczaj na *piano nobile*. Występuje tu niezwykle repertuar przeszklonych galerii, dających dodatkową przestrzeń w ostatnim trakcie, w którym znajdowały się pomieszczenia związane ze sferą intymną, mające z zasady niższą rangę społeczną. Zupełnie inaczej była traktowana fasada od ulicy. Jej kompozycja była głównym wyzwaniem dla każdego architekta i wymagała najwyższego kunsztu. Świadczyła bowiem o prestiżu i majątku właściciela budynku.

Gaudí zrywa z tą tradycją. Jego projekty znacząco poprawiają jakość formalną tylnej elewacji. Dzieje się tak w przypadku Casa Calvet (Domu Calvet), ale miało to już miejsce w powstałym wcześniej Palau Güell (Pałacu Güell). W Casa Calvet architekt wprowadza ulepszenie, które będzie powtarzał w swoich kolejnych budynkach miejskich. Będzie ono polegało na doskonaleniu wewnętrznych elewacji, zarówno ich projektu, jak też wykonania. W pewnym stopniu oznaczało to koncepcyjne zerwanie z tradycją. W Casa Calvet fasada od ulicy jest zbudowana z ciosanego kamienia, z konwencjonalnymi otworami okiennymi i balkonami, a w środkowej części zdobi ją wykusz, przylegający do głównego apartamentu tego domu. Powstał w ten sposób budynek bardzo poprawny, a jego układ kompozycyjny jest całkowicie tradycyjny. Zupełnie inaczej jest z tylną elewacją, która utrzymana jest w stylu bardziej funkcjonalnym i ekspresyjnym. Wykorzystuje ona asymetrię rzutu budynku, dzięki eleganckiej kompozycji oraz zaprojektowaniu balkonów i loggii. Zostały one bardzo dobrze opracowane pod względem technicznym i funkcjonalnym, skierowane na stronę południową, odpowiednią dla pomieszczeń, w których mieszkańcy przebywają w ciągu dnia. W ten sposób powstała elegancka fasada, zupełnie inna niż tradycyjne elewacje tylne o charakterze domowym.

inherent characteristic of Eixample: the unique and special nature of the inner spaces of the courtyards, occasionally augmented by substantial vegetation of the gardens of the main floor apartments, and a vibrant repertory of glazed galleries which created additional space in the innermost part of the building, where one found interiors which required more quietude and, in general, carried an inferior social connotation. On the other hand, the composition of the street-facing facade was a challenge that demanded the best of any architect, as the wealth and the prestige of the owner were at stake.

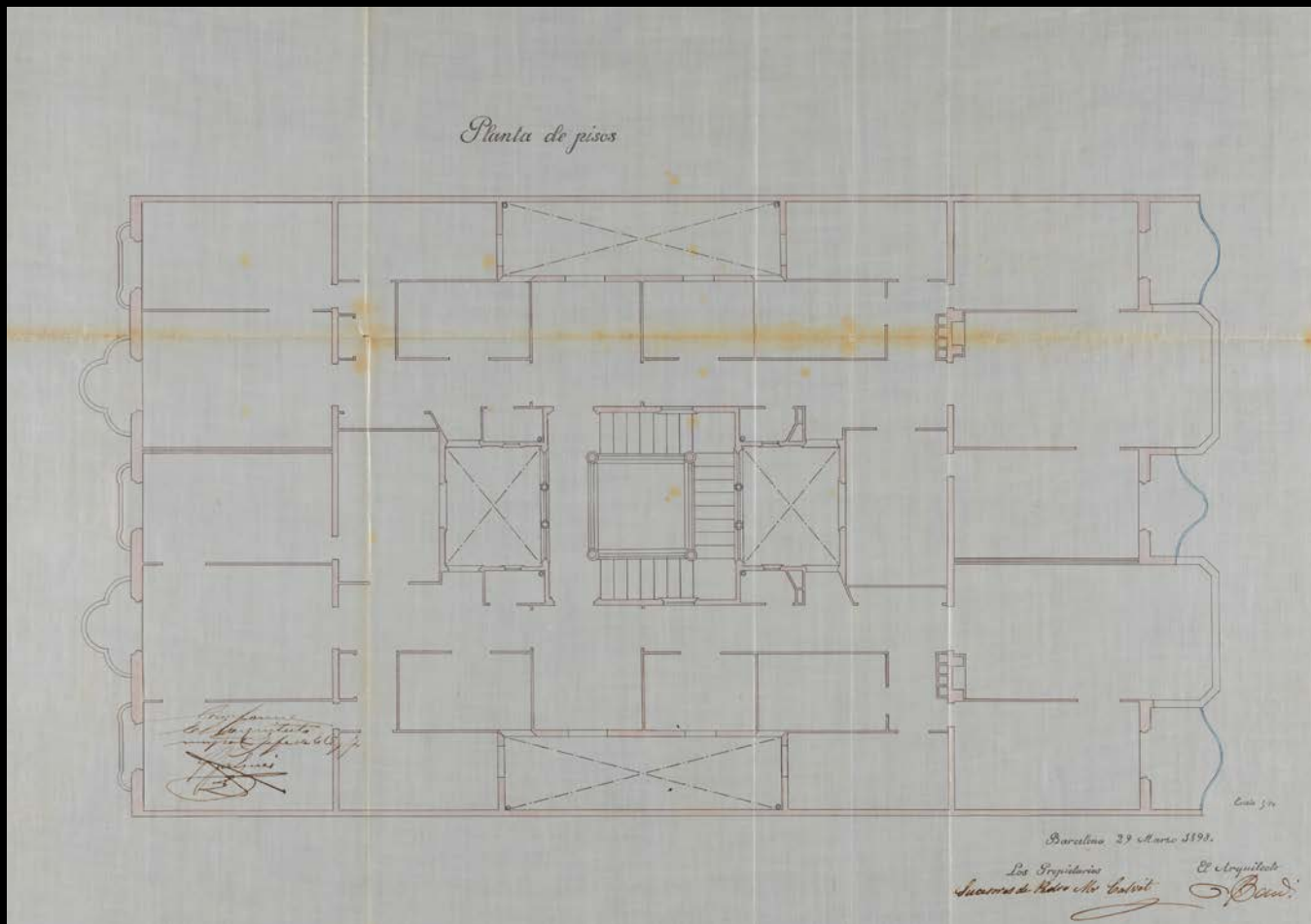
Gaudí breaks with the tradition to reasonably improve the formal quality of the rear facade of Casa Calvet, proceeding as he had previously done with Palau Güell. The improvements introduced at Casa Calvet would later be repeated in the subsequent townhouses, as he would strive to refine the design and the execution of the inner facades, resulting in a conceptual departure from tradition. In Casa Calvet, the main facade is built of stone with conventional windows and balconies, and embellished with a bay window of the main floor situated in the centre, yielding a perfectly correct arrangement whose composition is nevertheless thoroughly traditional. In contrast, the rear facade shows a more functional and expressive aspect, exploiting the asymmetry of the floor plan thanks to elegant volumetric composition and a highly elaborate and functional design of the balconies and loggias which allow for the southern exposure and suit the nature of rooms which residents use daily. As a result, one sees an elegant structure which represents a total opposite of the usual domestic character of the rear facades.

Gaudí was also commissioned to design and construct the elements which make up the magnificent vestibule of the building, the stairway and the lift, as well as the interior decor and the furniture for the offices of the owners' company. A number of those elements are shown at the exhibition.

Gaudíemu zlecono również zaprojektowanie i wykonanie elementów tworzących wspaniały hol budynku, klatkę schodową i windę, jak również dekorację wnętrz i umeblowanie biura przedsiębiorstwa. Niektóre z tych elementów zostały pokazane na wystawie.

Przy tym projekcie współpracowali z Gaudím jego stali pomocnicy Francesc Berenguer i Joan Rubió, jak również Juli Batllellé, który kilka lat później zaprojektuje Casa Trias (Dom Trias) w Parku Güell. W roku 1900 Ajuntament de Barcelona (Ratusz w Barcelonie) przyznał Casa Calvet nagrodę dla najlepszego budynku w mieście.

Gaudí worked on the project with his regular collaborators, Francesc Berenguer and Joan Rubió, as well as Juli Batllellé, who several years later designed Casa Trias in Parc Güell. In 1900, Casa Calvet received the award of the Ajuntament de Barcelona (Barcelona City Hall) for the best building in the town.



Antoni Gaudí

Casa Calvet, plan kondygnacji, 29 marca 1898

Casa Calvet, layout of the floors, March 29th, 1898

skala 1:50, tusz indyjski na płótnie kreślarskim

scale 1:50, Indian ink on drafting cloth, 43 × 68 cm

AMCB. Fons Ajuntament de Barcelona: Q127 Obres Majors-Eixample

reprodukcja oryginału / reproduction of the original, 31,7 × 22,1 cm

©AMCB. Fons Ajuntament de Barcelona



Casa Calvet - fasada tylna, 1954

Rear façade of the Casa Calvet, 1954

odbitka czarno-biała

black-and-white print, 24 × 18 cm

Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas, Barcelona

©Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas



Casa Batlló

(Barcelona, 1904–1906)

W latach 1898–1912 Antoni Gaudí zaprojektował trzy budynki rezydencyjne w dzielnicy Eixample, która została włączona do Barcelony w drugiej połowie XIX wieku i kształtowała się jako nowa przestrzeń miejska. Domy Calvet (1898–1899), Batlló (1904–1906) i Milà (1906–1912) tworzą charakterystyczny rozdział w twórczości Gaudiego. Przyglądając się tym trzem budowlom po kolei, można prześledzić, w jaki sposób architekt podejmował i rozwiązywał wiele fundamentalnych kwestii dotyczących projektowania i wznoszenia budynku mieszkalnego.

W roku 1904 przedsiębiorca Josep Batlló zlecił Gaudíemu przebudowę domu położonego na terenie, który później zyska potoczną nazwę: „Illa de la Discòrdia” czyli „kwartał niezgody”. Była to przestrzeń miejska wyróżniająca się na tle innych, bo na działkach położonych w jej obrębie powstało wiele budynków zaprojektowanych przez znanych architektów, rozchwytywanych przez rosnącą w siłę burżuazję. W rezultacie na Passeig de Gràcia (w Alei de Gràcia) między ulicami Aragó oraz Consell de Cent doszło do pokojowej artystycznej konfrontacji między dziełami sztuki architektonicznej, takimi jak:

- dom, który Marcel·lí Coquillat zaprojektował dla Delfiny Bonet;
- Casa Amatller (Dom Amatller) – budynek zaprojektowany przez Josepa Puiga i Cadafalcha;
- Dom Lleó Morera według projektu Lluísa Domènecha i Montanera;
- Dom Mulleras zaprojektowany przez Enrica Sagnier;
- Casa Batlló (Dom Batlló) według projektu Antoniego Gaudiego, wyróżniający się na tle pozostałych budynków.

Zlecenie Josepa Batlló, które początkowo miało polegać na połączeniu dwóch mieszkań na *piano nobile*, w rezultacie przeobraziło się w całkowity remont budynku, obejmujący również dwie elewacje oraz dach. Pociągnęło to za sobą konieczność częściowego remontu na wszystkich kondygnacjach, ale widoczne było w szczególności na najwyższym piętrze budynku.

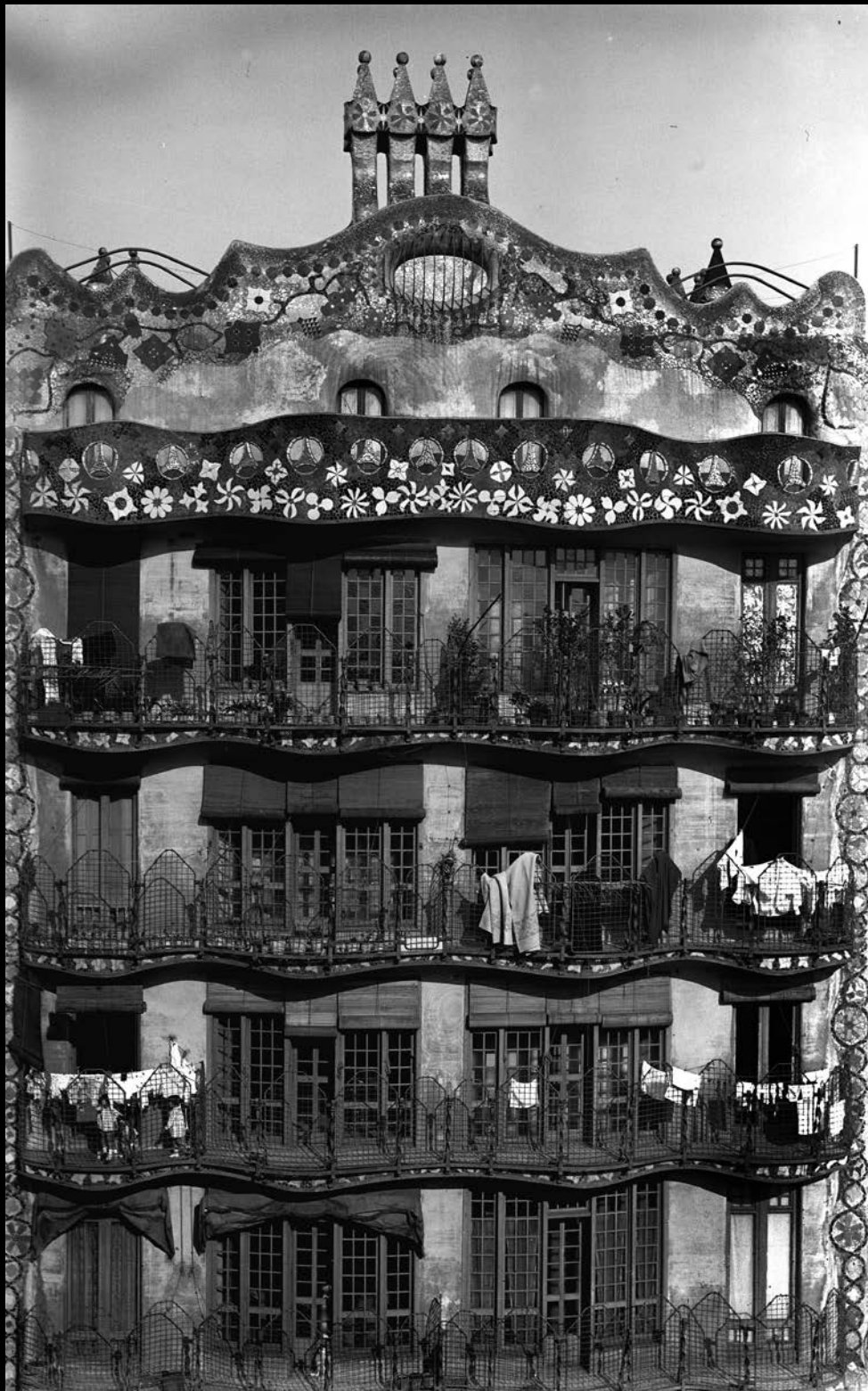
From 1898 to 1912 Antoni Gaudí designed three residential townhouses in the Eixample district, which developed since the mid-19th century as a new urban space of Barcelona. The houses known as Casa Calvet (1898–1899), Batlló (1904–1906) and Milà (1906–1912) constitute a particular chapter in Gaudí’s oeuvre, offering insights into how the architect addressed and resolved numerous fundamental questions relating to the design and construction of a residential building.

In 1904, industrialist Josep Batlló engaged Gaudí to convert a house located in an area that would later come to be known as “Illa de la Discòrdia”, or “Block of Discord”, an urban enclave characterized by the presence of buildings created by renowned architects of the period, whose services were much sought after by the flourishing bourgeois class. In effect, the stretch of Passeig de Gràcia (Avenue de Gràcia) from Aragó street to Consell de Cent saw peaceful artistic rivalry between several pieces of architectural art, including:

- the house designed for Delfina Bonet by Marcel·lí Coquillat;
- Casa Amatller by Josep Puig i Cadafalch;
- Casa Lleó Morera by Lluís Domènech i Montaner;
- Casa Mulleras designed by Enric Sagnier;
- Casa Batlló designed by Antoni Gaudí, which stood out among the others thanks to its unique features.

Josep Batlló’s commission essentially concerned combination of two apartments on the main floor, but in fact the undertaking entailed comprehensive conversion of the building, including both facades and the roof. In fact, some work had to be done on all floors, most notably on the topmost storey. The task required Gaudí to overcome major difficulties, especially during the construction of main facade, in whose finishing he was aided by his most talented collaborator, architect Josep Maria Jujol.

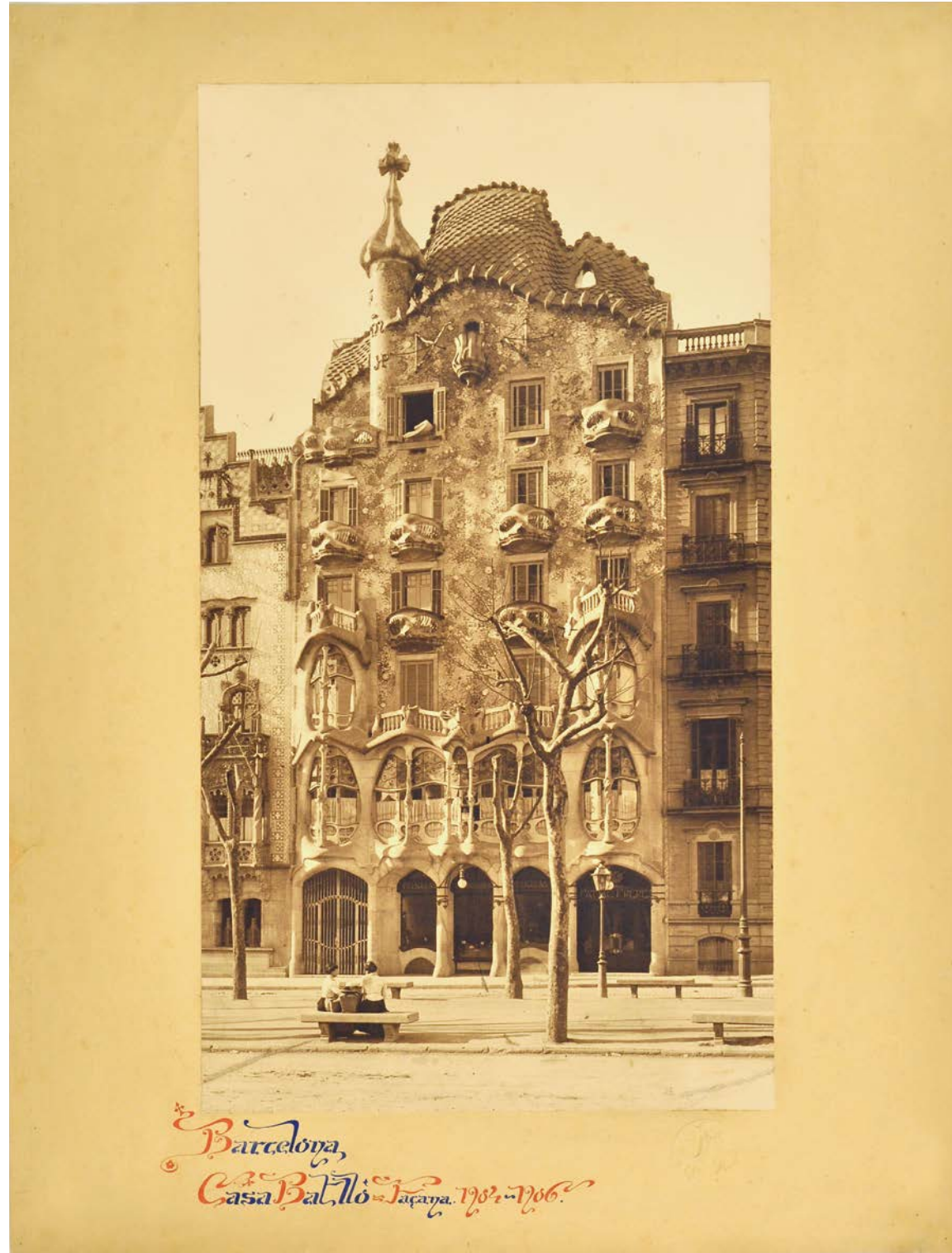
While Casa Calvet is largely in keeping with the traditional typology of townhouses in the Eixample district, Gaudí took a step towards deconstruction of that standard in Casa Batlló. He designed interior



Casa Batlló – fasada tylna, 1928
Rear facade of the Casa Batlló, 1928

odbitka czarno-biała z negatywu na szkle
black-and-white print reproduced from a glass-plate negative, 24 × 18 cm

Càtedra Gaudí – ETSAB-UPC, Barcelona
©Càtedra Gaudí. Photo: Canosa



Adolf Mas (fotografia / photograph, 1910)
Francesc de Paula Quintana (kaligrafia / calligraphy, 1927)

Casa Batlló, fasada / façade

fotografia i tusz na papierze
photograph and ink on paper, 65 × 49 cm

Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona
©Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya

W czasie tej realizacji Gaudí musiał stawić czoła wielkim trudnościom, szczególnie w trakcie budowania fasady głównej. Przy jej wykończeniu pomagał mu jego najzdolniejszy współpracownik, architekt Josep Maria Jujol.

O ile więc konstrukcja Casa Calvet (Domu Calvet) jest w znacznym stopniu zbieżna z tradycyjną typologią kamienic w dzielnicy Eixample, to w przypadku Casa Batlló (Domu Batlló) Gaudí robi krok w kierunku rozbicia tego modelu. Projektuje wnętrza o niespotykanej urodzie, podkreśla wytworny charakter centralnego dziedzińca i obejmuje swą ekspresją architektoniczną również dach, na którym powstaje sztuczny, ale wyjątkowy krajobraz. Zapowiedź tego rozwiązania można dostrzec już w Palau Güell (Pałacu Güell), zaś swoją kulminację znajdzie ono w Casa Milà (Domu Milà).

Gaudí wnosi istotny wkład w wykończenie dwóch elewacji budynku, przy czym trzeba podkreślić szlachetny charakter, jaki nadał zwłaszcza elewacji tylnej, mniej widocznej, która – jak w przypadku innych tego typu kamienic – skierowana była ku wewnętrznej części kwartału i miała skromniejszy, bardziej domowy charakter.

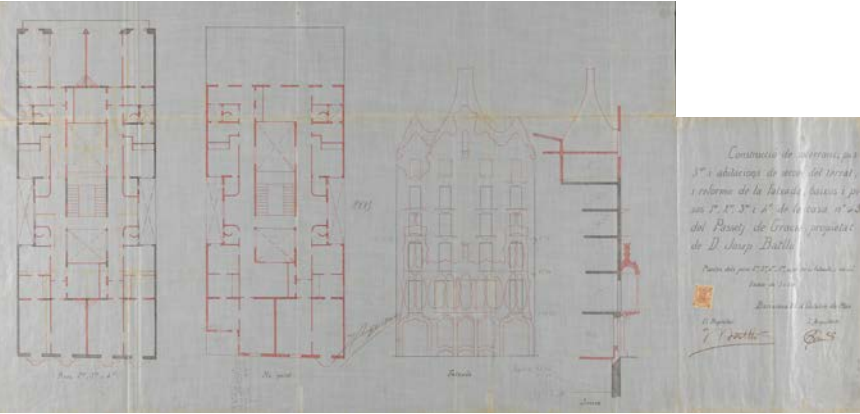
Jaume Sanmartí Verdaguer

Antoni Gaudí

Casa Batlló, plan kondygnacji, elewacja i przekrój fasady, 26 października 1904
Casa Batlló, layout of the floors, elevation and section of the facade, October 26th, 1904

skala 1:100, tusz indyjski i tusz barwny na płótnie kreślarskim
scale 1:100, Indian ink and coloured ink on drafting cloth, 47,7 × 97,5 cm

AMCB. Fons Ajuntament de Barcelona: Q127 Obres Majors-Eixample
faksymile / facsimile
©AMCB. Fons Ajuntament de Barcelona



spaces of unprecedented beauty, emphasizing the dignified aspect of the central courtyard and extending the reach of architectural expressiveness to the roof where a singular artificial landscape was created. The latter had its precedent in Palau Güell and would find its culmination in Casa Milà.

Gaudí contributed considerably to the shape of the two facades, the rear one in particular: its stateliness was much enhanced even though it was less visible and usually possessed a markedly domestic character, facing the interior of the block.

Jaume Sanmartí Verdaguer



Makieta wykonana w Pracowni Makiet L'Esfera
Model made by
Taller de maquetes L'Esfera

skala 1:45, żywica i żelazo kute
scale 1:45, resin and wrought
iron, 86 × 33 × 120 cm

Casa Batlló, Barcelona
©Casa Batlló

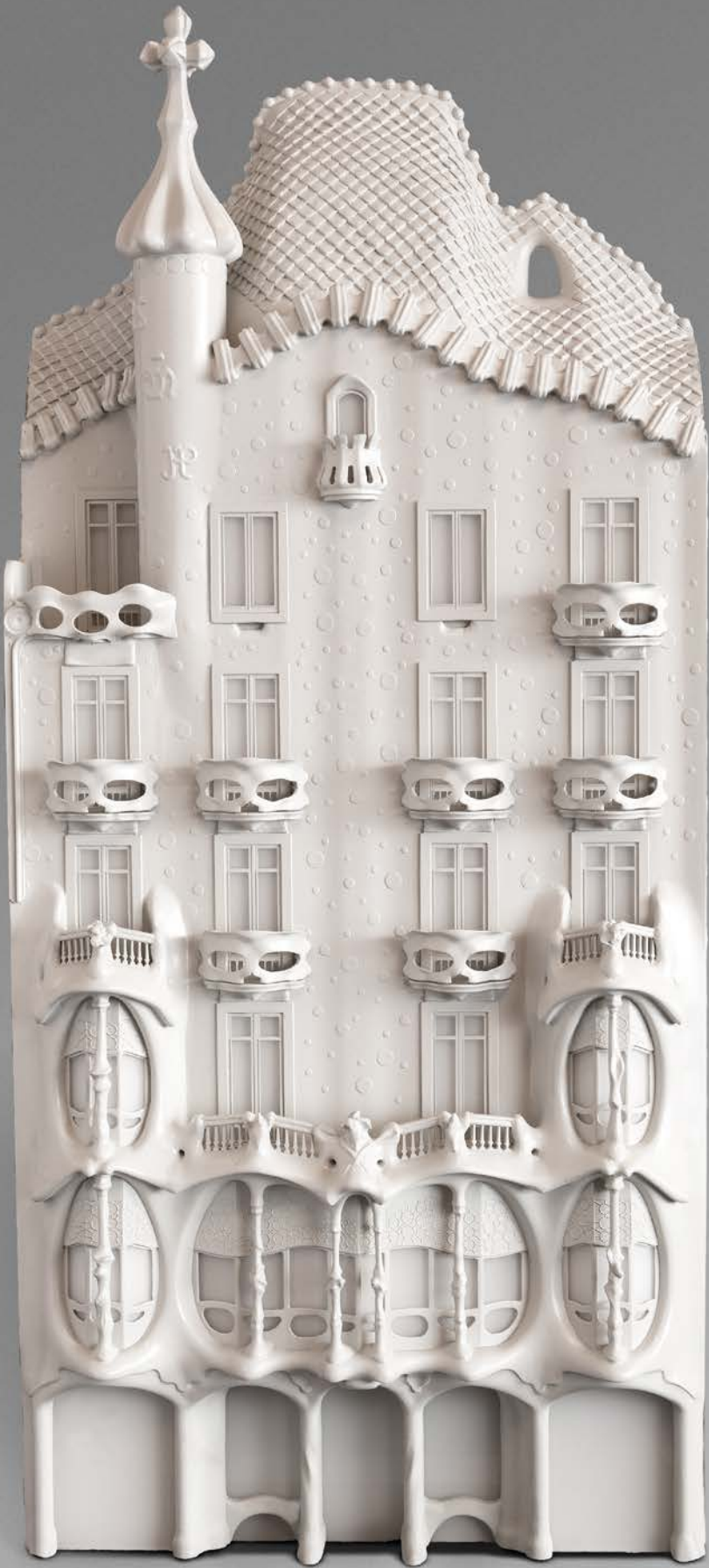


Casa Batlló

Makieta wykonana w Pracowni Makiet L'Esfera
Model made by
Taller de maquetes L'Esfera

skala 1:45, żywica i żelazo kute
scale 1:45, resin and wrought
iron, 86 × 33 × 120 cm

Casa Batlló, Barcelona
©Casa Batlló



Casa Milà – La Pedrera

(Barcelona, 1906–1912)

Ukończenie Casa Batlló (Domu Batlló) było kolejnym sukcesem w karierze Gaudiego i zapewniło mu nowego klienta. Pere Milà i Camps zamówił u niego projekt wyjątkowego budynku na najlepszej działce przy Passeig de Gràcia (Alej de Gràcia), która na początku wieku była najważniejszą i modną aleją w Barcelonie.

Ewolucja koncepcji budynku mieszkalnego, którą można zaobserwować w kolejnych miejskich projektach Gaudiego, osiągnie swój szczyt w Casa Milà (Domu Milà). Przez mieszkańców Barcelony budynek ten był potocznie określany jako La Pedrera czyli Kamieniołom. Kamienica została zaprojektowana w sposób wyjątkowy – rzut budynku pokazuje, że jest on wolny od ścian nośnych. Dzięki temu łatwiejsze było zróżnicowanie poszczególnych typów apartamentów. Ponadto łączą się tu wyjątkowe rozwiązania konstrukcyjne dotyczące otworów w ścianie zewnętrznej budynku, przez co fasada zostaje uwolniona od swojej funkcji konstrukcyjnej. Pozwala to na komponowanie otworów okiennych i balkonów w sposób ciągły i z dużą dowolnością, co przekłada się na ich niezwykle piękny i ekspresyjny wygląd. Patrząc na Casa Milà, możemy z całą pewnością stwierdzić, że znajdujemy się przed budynkiem, w opisie którego przymiotnik „modernistyczny” okazuje się niewystarczający. Niewątpliwie można go uznać za przejaw ekspresjonizmu i różnych prądów modernistycznych w architekturze.

Gaudí przeformułował schematy funkcjonalne architektury mieszkaniowej obowiązujące w Barcelonie tamtych czasów. Udało mu się to poprzez zastąpienie ścian nośnych konstrukcją słupowo-belkową oraz dzięki radykalnej zmianie koncepcji dziedzińców i systemu wejść do mieszkań. W dzielnicy Eixample patia były zazwyczaj wspólne dla dwóch sąsiadujących kamienic, co nie było dobrym rozwiązaniem ze względów zdrowotnych. Gaudí zastępuje je dwoma dużymi dziedzińcami o rzucie koła i elipsy. Stają się one głównymi przestrzeniami budynku i łączą ulicę ze wspianym dachem, wykorzystując wyjątkową przestrzenną sekwencyjność, która bierze swój początek w holu wejściowym i biegnie ku szczytowi poprzez wszystkie kondygnacje.

The opening of Casa Batlló marked another success for Gaudí and won him a new client: Pere Milà i Camps, who commissioned the architect to build an exceptional building on a prime plot in Passeig de Gràcia, the most fashionable area at the time and the most important avenue of Barcelona at the beginning of the century.

The evolution of the residential typology observed in Gaudí’s successive urban designs reaches its spectacular apogee in Casa Milà, which the inhabitants of Barcelona nicknamed “La Pedrera”, meaning “The Quarry”. This singular building was designed on a plan free of load-bearing walls, thus promoting greater typological diversity of the various apartments. Moreover, a special concept was adopted for the external walls, liberating the facade from its structural function, and enabling a continuous and unrestrained composition of window apertures and balconies, which translated into a beautiful and expressive arrangement. In this respect, it may be legitimately asserted that we are dealing with building which far surpasses the adjective “modernist” and which can be considered an evident antecedent to expressionist architecture and a precursor of the modern movement in that field.

Substitution of structural walls with pillars and radical change of the concept of courtyards and the system of access to apartments enabled Gaudí to successfully reformulate functional models of residential architecture in Barcelona. In the Eixample district, the patios were usually shared by two neighbouring houses which, given sanitary considerations, was not the best solution. Gaudí replaced them with two courtyards—a circular and an elliptical one—which became referential spaces for the entire building, and connected the street with the spectacular roof through a unique spatial sequence that began in the entrance vestibules and continued along the entire height of the building.

The finishing of the street-side facade and the facade looking onto the inner courtyard is again related to their distinct purposes: the former was supposed to manifest grandeur, while the latter would be more domestic and informal. The drawing of the main facade shown at the exhibition originates from the preliminary stage of design, and demonstrates certain compositional similarity to the main facade of Casa Batlló, created only a little earlier. Though it remained consistent with the principal idea of the preliminary design, the main facade of Casa Milà was modified as new solutions were conceived, because the architect had a habit

Adolf Mas (fotografia / photograph, 1910)
Francesc de Paula Quintana (kaligrafia / calligraphy, 1927)

Casa Milà

fotografia i tusz na papierze / photograph and ink on paper, 49,5 × 64,5 cm

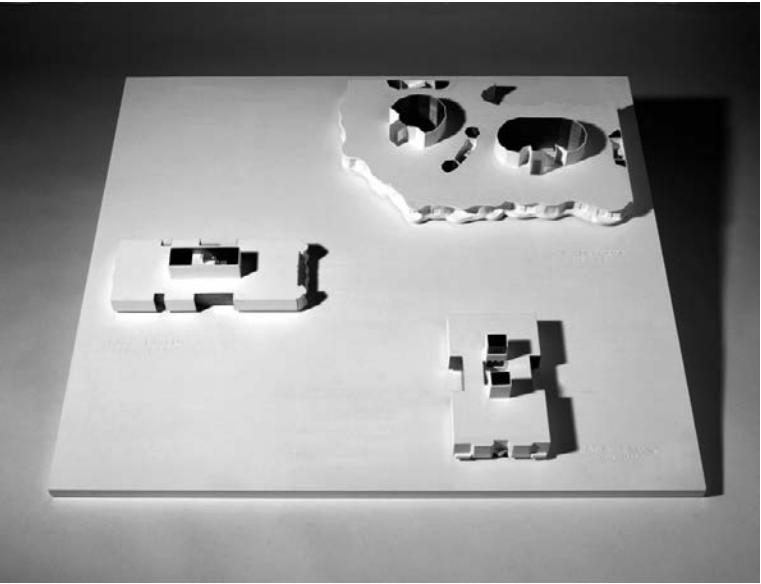
Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona
©Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya



Wykończenie fasady od strony ulicy oraz tej skierowanej na wewnętrzny dziedziniec kwartału – ponownie – zostaje powiązane z ich różnym przeznaczeniem. W pierwszym przypadku jest to przeznaczenie reprezentacyjne, zaś w drugim – domowe i mniej oficjalne. Rysunek fasady głównej, który jest pokazany na wystawie, pochodzi ze wstępnego etapu projektu. Można w nim zauważyć pewne podobieństwo kompozycyjne z – zaprojektowaną niewiele wcześniej – fasadą główną Casa Batlló (Domu Batlló). Fasada główna Casa Milà (Domu Milà), wierna założeniom obecnym w projekcie wstępnym, zmieniała się jednak wraz z poszukiwaniem kolejnych praktycznych rozwiązań. Zwyczajem architekta było bowiem łączenie obu etapów: fazy projektowej i wznoszenia budynku, tak by niejako „stapiały się” ze sobą w czasie i wzajemnie na siebie oddziaływały.

Budowa Casa Milà zakończyła się przykrą kłótnią pomiędzy architektem a żoną właściciela, panią Rosario Segimon. Spór miał swój finał w sądzie. Właścicielka kamienicy nigdy w pełni nie zrozumiała sztuki Gaudiego, a w szczególności nie mogła pojąć kosztów realizacji jego artystycznej wizji. Był to ostatni projekt budynku o przeznaczeniu „świeckim” zrealizowany przez Gaudiego. Potem całkowicie zaangażował się w prace przy świątyni Sagrada Família, chociaż zdawał sobie sprawę, że nigdy nie zobaczy jej ukończonej.

Jaume Sanmartí Verdaguer



Casa Calvet, Casa Batlló, Casa Milà, ewolucja koncepcji dziedzińców, które Gaudí zaprojektował dla domów w dzielnicy Eixample
evolution of the courtyards of the houses designed by Gaudí in the Eixample district

Makieta wykonana w Pracowni Makiet Wyższej Szkoły Architektury w Vallès, pod kierownictwem Laury Baringo, projekt architektoniczny: Fernando Marzá
Made by Taller de Maquetes de l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura del Vallès (UPC), supervised by Laura Baringo, architectural design: Fernando Marzá

skala 1:150, gips i aluminium
scale 1:150, plaster and aluminium, 45 × 102 × 76 cm

Fundació Catalunya La Pedrera, Barcelona
©Fundació Catalunya La Pedrera. Photo: Pau Giralt-Miracle

of working on the design as the actual construction work progressed, fusing both activities in practice.

The Casa Milà project ended with a bitter argument between the architect and the wife of the owner, Rosario Segimon, which was ultimately resolved in court. Segimon was never able to fully understand Gaudí’s art, its costs in particular. It was the last “secular” building designed and constructed by Gaudí, who would henceforth dedicate himself completely to the Sagrada Família temple, on which he worked until his death even though he knew he would never see it completed.

Jaume Sanmartí Verdaguer



Casa Milà – La Pedrera, wewnętrzny układ przestrzenny (dziedzińce, kondygnacje i układ pionowy)
inner distribution of spaces (courtyards, floors and vertical circulation)

Makieta wykonana w Pracowni Makiet Wyższej Szkoły Architektury w Vallès, pod kierownictwem Laury Baringo i Ángela Garcíi
Model made by Taller de Maquetes de l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura del Vallès (UPC), supervised by Laura Baringo and Àngel Garcíia

skala 1:150, gips / scale 1:150, plaster, 145,4 × 240 × 180 cm

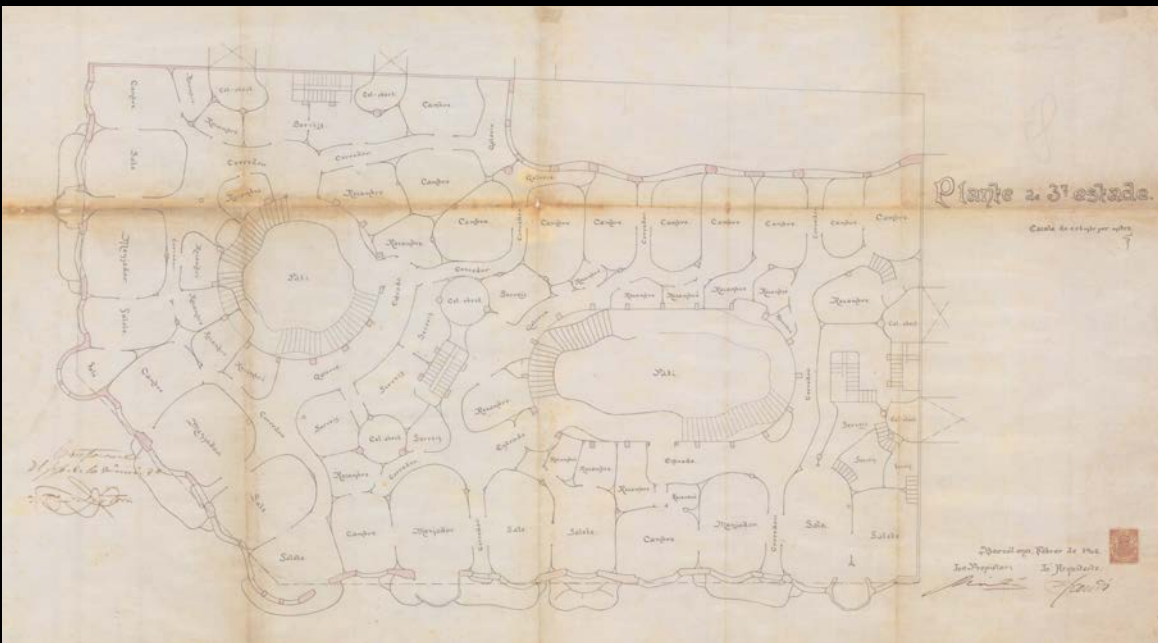
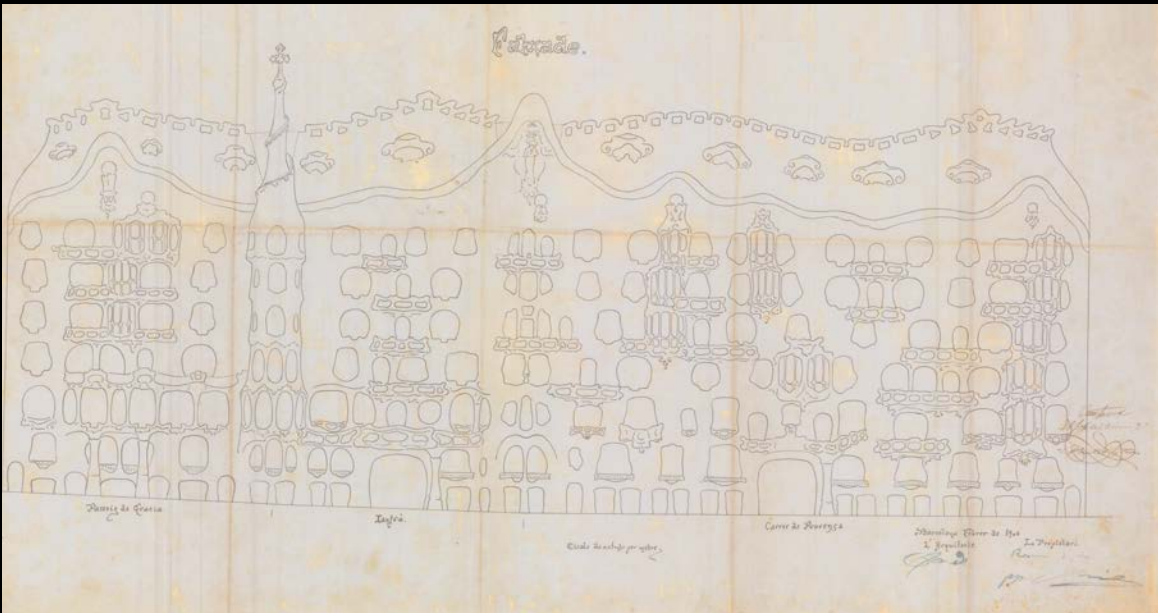
Fundació Catalunya La Pedrera, Barcelona
©Fundació Catalunya La Pedrera. Photo: Andrés Flajszer

Antoni Gaudí

Casa Milà, fasada, luty 1906 / *facade*, February 1906

skala 1:100, tusz indyjski na płótnie kreślarskim
scale 1:100, Indian ink on drafting cloth, 50,5 × 92,8 cm

Càtedra Gaudí – ETSAB-UPC, Barcelona
faksymile / facsimile
©Càtedra Gaudí

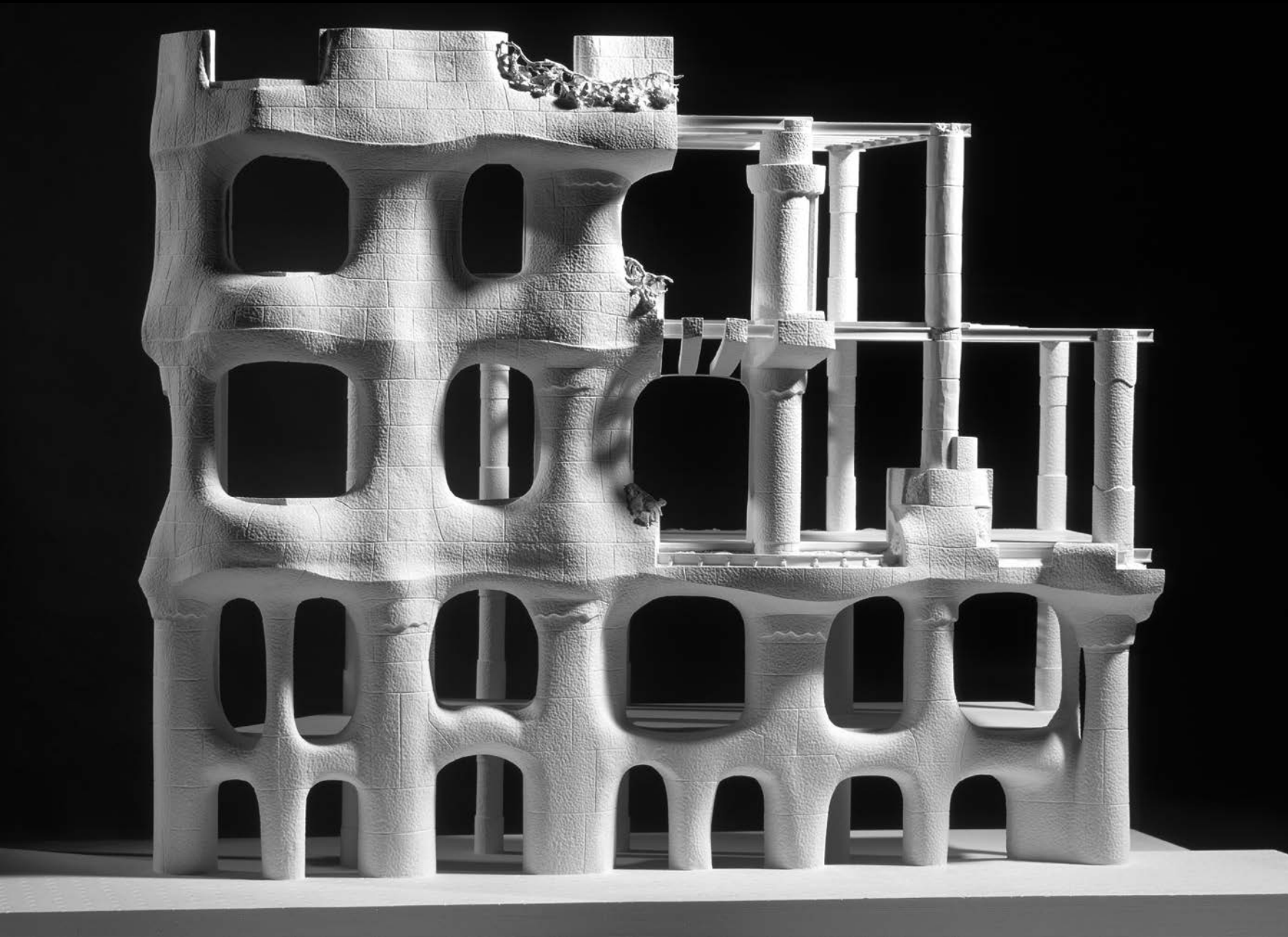


Antoni Gaudí

Casa Milà, plan trzeciego piętra, luty 1906
layout of the third floor, February 1906

skala 1:100, tusz indyjski i tusz barwny na płótnie kreślarskim
scale 1:100, Indian ink and coloured ink on drafting cloth, 46 × 83,5 cm

Càtedra Gaudí – ETSAB-UPC, Barcelona
faksymile / facsimile
©Càtedra Gaudí



Casa Milà – La Pedrera, ściana kurtynowa fasady / *curtain wall facade*

Makieta wykonana w Pracowni Makiet Wyższej Szkoły Architektury w Vallès, pod kierownictwem Laury Baringo, projekt architektoniczny: Fernando Marzá
Made by Taller de Maquetes de l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura del Vallès (UPC), supervised by Laura Baringo, architectural design: Fernando Marzá

skala 1:33, gips i malowany mosiądz / scale 1:33, plaster and painted brass, 82 × 100 × 77 cm

Fundació Catalunya La Pedrera, Barcelona
©Fundació Catalunya La Pedrera. Photo: Pau Giralte-Miracle

Casa Milà – La Pedrera: poddasze i taras

Casa Milà – La Pedrera: attic and terrace

Już na pierwszym zachowanym rysunku fasady Casa Milà (Domu Milà), który Gaudí wykonał, aby zatwierdzić projekt w Ajuntament de Barcelona (Ratuszu w Barcelonie), zwraca uwagę znaczna kubatura poddasza, cofniętego względem płaszczyzny fasady głównej.

Powstaje więc wielkie poddasze, które wznosi się jak wspaniałe zwieńczenie budowli. I chociaż na podstawie rysunku nie można określić, jak bardzo jest ono cofnięte względem płaszczyzny fasady głównej, to dzięki temu rozwiązaniu tworzy się tutaj ciekawa przestrzeń, która konfiguruje całość budynku. Nazwano ją po katalońsku *camí de ronda* – czyli ścieżką okalającą – gdyż podobnie jak gzyms biegnie wokół całej fasady.

Tak jak prawie we wszystkich projektach Gaudiego, również w Casa Milà początkowe założenia i wstępne koncepcje architektoniczne zostają utrzymane w całej fazie projektowej i budowlanej, ale podczas procesu wykonawczego następuje zmiana kursu, która sprawia, że finalne rozwiązania uzyskują nieprzewidziany kształt. W tym wypadku kubatura poddasza miała być względnie skromnym ukoronowaniem budynku – w porównaniu z ekspresyjną fasadą o ogromnych rozmiarach. Ostatecznie jednak fasada stanie się wspaniałym postumentem dla pełnego fantazji, monumentalnego zespołu, który współtworzą elementy funkcjonalne zlokalizowane na dachu.

Gaudí stawia nas wobec dwóch wyjątkowych rzeczywistości architektonicznych i różnych typologii budowlanych. Jako genialny architekt sprawił, że te dwa elementy nie tylko się nie wykluczają, lecz w wyjątkowy sposób się uzupełniają. Można więc mówić o „architekturze w architekturze”, czy o zjawisku redundancji. Do podobnych wniosków doprowadziłyby nas również bardziej szczegółowa analiza świątyni Sagrada Família (Świętej Rodziny). Przekonalibyśmy się jednak, że przestrzeń we wnętrzu świątyni nie jest wiernym odzwierciedleniem zewnętrznej kubatury budowli. Natomiast w przypadku La Pedrery (Kamieniołomu) ta relacja jest znacznie bardziej subtelna, a z punktu widzenia architektonicznego bardziej udana, gdyż dwa tak różne formalnie zespoły – budynek i zwieńczające je poddasze – współistnieją i dzielą wspólną przestrzeń dwóch dużych dziedzińców. Wiążą one przestrzeń zewnętrzną i wnętrze budynku.

Looking at the first surviving drawing of the facade of Casa Milà, which Gaudí made to submit the design to the Ajuntament de Barcelona (Barcelona City Hall), one cannot fail to notice the substantial cubic capacity of the attic, which is somewhat moved back with respect to the edgeline of the facade.

Consequently, we are dealing with a great loft which rises like an imposing crest of the building, and although the drawing does not make it possible to precisely determine its distance from the line of the main facade, the solution creates an interesting space in the final configuration of the building. It is known in Catalan as *camí de ronda*—a circular pathway or parapet walkway—running like cornice along the entire facade.

Indeed, as in all Gaudí’s designs, the essential intentions reflected in the preliminary design were retained in the design proper and in the course of construction, but as the building proceeded the final solutions took an unexpected trajectory. In this case, the cubic capacity of the attic—a relatively modest crowning of the exuberant expressiveness of the sizeable facade—transformed into a spectacular base for a fantastic and monumental arrangement composed of a multitude of functional elements emerging from the roof.

Gaudí confronts us with two greatly singular architectural realities and distinct structural typologies, which not only compete in their mutually exclusive forms but complement each other in an exceptional fashion: something that only a genius architect could achieve. In fact, what we see here is “architecture within architecture”, a redundancy that a detailed observation of the Sagrada Família would reveal as well. In the latter case, however, we would find out that the internal space of the temple is not a faithful reflection of its exterior volume. In La Pedrera, the relationship is far more subtle and more successful from an architectural standpoint, since two formally distinct structures—the building and its crowning—co-exist and share the common space of the two large central patios, which link the interior and the exterior aspect of the building.

The traditional typology of houses in the Eixample district, with its hierarchical system of courtyards, sees a definitive transformation in Casa Milà. Those which

Tradycyjna struktura domów w dzielnicy Eixample, z jej hierarchicznym systemem dziedzińców, w przypadku Casa Milà (Domu Milà) uległa definitywnemu przeobrażeniu. Dziedzińce, które zazwyczaj były wspólne dla sąsiadujących budynków, zostały tu zastąpione przez mniejsze patia wykorzystywane jedynie w celach użytkowych i jako klatki schodowe. Pełnią więc wyłącznie funkcję służebną, gdyż do mieszkań wchodzi się bezpośrednio z holu, w którym znajduje się winda.

Dwa wielkie dziedzińce główne, o rzucie koła i elipsy, tracą swoje tradycyjne przeznaczenie. Najważniejsza staje się skierowana w ich stronę powierzchnia budynku, która przekształca się w drugą fasadę wewnętrzną. Zapewnia ona lepsze doświetlenie pomieszczeń reprezentacyjnych oraz wewnętrznych ciągów komunikacyjnych. Było to bardzo dobre, nowatorskie rozwiązanie, które pozwalało na zastosowanie wind, jedynego możliwego dostępu na *piano nobile* i do rampy prowadzącej do piwnic.

Te dwa niezadaszone dziedzińce prowadzą nas na dach Casa Milà, który jest wyjątkową i niepowtarzalną przestrzenią. Tu jak zwykle zaskakuje nas geniusz Gaudiego. Elementy, które w nowoczesnym budynku z początku XX wieku zapewniały dostępność wszystkich pomieszczeń i odpowiednią wentylację, czyli kominy, szyby wentylacyjne, schody i windy – architekt przeobraża w piątą fasadę budynku. Ta wspaniała przestrzeń znajduje się na wielkim poddaszu, zbudowanym z ceglanych łuków parabolicznych, które dzięki swojej różnej wysokości poziomują posadzkę poddasza i w ten sposób tworzą niezwykle piękny sztuczny krajobraz.

Eksperymentowanie z formą Gaudí rozpoczął, tworząc taras Palau Güell (Pałacu Güell), na którym liczne kominy i szyby wentylacyjne wyrastają wokół otworów doświetlających reprezentacyjną przestrzeń budynku. W sposób dyskretny kontynuował te eksperymenty w przypadku zadaszenia Casa Batlló (Domu Batlló). Jego koncepcja artystyczna osiągnęła szczyt i pełnię w projekcie dachu Casa Milà.

Jaume Sanmartí Verdaguer

were usually shared by adjoining buildings are replaced by smaller ones, intended solely for utility purposes and as staircases. In this form, they are relegated to an ancillary function, because the apartments are accessed directly from the hallway, where the lifts are to be found.

The two spacious central courtyards, built on a circular and elliptical plan, no longer perform their traditional role but transform into a second, interior facade which provides much better lighting of the noble interiors and the inner circulation spaces. This was an excellent, innovative solution which enabled the introduction of lifts as the only route of access to the main floor, and the ramp leading to the basement.

The two open, roofless courtyards lead onto the roof of Casa Milà, a unique and inimitable space where Gaudí’s genius astonishes us once more. The architect transforms the chimneys, ventilation shafts, stairs and lifts—the indispensable elements of air circulation and accessibility in a modern building of the early 20th century—into the fifth facade of the edifice. That marvellous place rises above the extensive attic, a space built of brick catenary arches which thanks to different heights balance the variable profiles of the rooftop floor and create an extraordinarily beautiful artificial landscape.

The formal adventure that Gaudí began with the rooftop at Palau Güell, where the numerous chimneys and ventilation ducts sprouted around the skylight of the central space of the building, continued discreetly but consistently in the roof of Casa Batlló, with a repertory of elements which reached its ultimate apotheosis in the roof of Casa Milà.

Jaume Sanmartí Verdaguer



Antoni Gaudí

Casa Milà – La Pedrera, komin pojedynczego kanału wentylacyjnego
single ventilation shaft

Makieta wykonana w 1979 roku na podstawie wersji gipsowej z 1909 roku
Model built in 1979 based on a 1909 plaster model

brąz / bronze, 37 × 8 × 8 cm

Càtedra Gaudí – ETSAB-UPC, Barcelona
©Càtedra Gaudí. Photo: Guillem Fernández-Huerta

Antoni Gaudí

Casa Milà – La Pedrera, komin dwudrożnego kanału wentylacyjnego
double ventilation shaft

Makieta wykonana w 1979 roku na podstawie wersji gipsowej z 1909 roku
Model built in 1979 based on a 1909 plaster model

brąz / bronze, 35 × 11 × 10 cm

Càtedra Gaudí – ETSAB-UPC, Barcelona
©Càtedra Gaudí. Photo: Isabel Casanova



Antoni Gaudí

Casa Milà – La Pedrera, komin kanału wentylacyjnego
ventilation shaft

Makieta wykonana w 1979 roku na podstawie wersji gipsowej z 1909 roku
Model built in 1979 based on a 1909 plaster model

brąz / bronze, 55 × 20 cm

Càtedra Gaudí – ETSAB-UPC, Barcelona
©Càtedra Gaudí. Photo: Isabel Casanova



Widok tarasu Casa Milà, 1928
View of the terrace of the Casa Milà, 1928

odbitka czarno-biała z negatywu na szkle
black-and-white print reproduced from
a glass-plate negative, 24 × 18 cm

Càtedra Gaudí – ETSAB-UPC, Barcelona
©Càtedra Gaudí. Photo: Canosa



Casa Milà – La Pedrera, detale strukturalne łuków parabolicznych poddasza i klatki schodowej
structural details of the catenary arches of the attic and of a stairwell

Makieta wykonana w Pracowni Makiet Wyższej Szkoły Architektury w Vallès, pod kierownictwem Laury Baringo, projekt architektoniczny: Fernando Marzá
Model made by Taller de Maquetes de l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura del Vallès (UPC), supervised by Laura Baringo, architectural design: Fernando Marzá

skala 1:33, gips / scale 1:33, plaster, 66 × 77 × 67 cm

Fundació Catalunya La Pedrera, Barcelona
©Fundació Catalunya La Pedrera. Photo: Pau Giralt-Miracle



Adolf Mas (fotografia / photograph, 1910)
Francesc de Paula Quintana (kaligrafia / calligraphy, 1927)

Taras, komin oraz balkon (w ramce) / Terrace, chimney and balcony (inset)

fotografia i tusz na papierze / photograph and ink on paper, 50 × 68 cm

Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona
©Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya



Barcelona. Casa Milà. Terrat i Xemenieig. Balcó. 1905-1910

GAUDÍ PROJEKTANT
GAUDÍ, THE DESIGNER

Posadzki, płytki i sufity

Floorings, tiles and ceilings

Na wystawie pokazujemy fragmenty posadzek i płytek pochodzących z Casa Batlló oraz Casa Milà. Są one dobrym przykładem tego, że Gaudí podchodził do projektowania w sposób całościowy. W fazie projektowej obejmował swoją wizją twórczą całość prac, zajmował się zarówno kwestiami konstrukcyjnymi, jak i dekoracyjnymi, w tym również umeblowaniem, czy nawet najdrobniejszymi detalami. Architekt traktował dekoracje jak „zewnątrzne wyrażenie się wypływające z wnętrza dzieła, które pięknie je dopełnia”¹.

Antoni Gaudí, podobnie jak Joan Martorell, Josep Vilaseca, Lluís Domènech i Montaner czy Antoni Gallissa, był jednym z pierwszych architektów, którzy przywrócili ceramice należną jej wartość. W Casa Vicens (Domu Vicens) Gaudí wykorzystał ją chętnie, zarówno na zewnątrz, jak i wewnątrz budynku.

W Casa Batlló (Domu Batlló) dziedziniec wewnętrzny całkowicie pokrywają szkliwione płytki ceramiczne, zaprojektowane przez Gaudiego, a wykonane w fabryce Hijo de Jaume Pujol i Bausis (Syn Jaume’a Pujol i Bausis), powszechnie znanej jako La Rajoleta („mała płytka”). Płytki mają różną tonację – od niebieskiego kobaltu aż do bieli. Najciemniejsze zostały umieszczone w górnych partiach dziedzińca, zaś najjaśniejsze w dolnych, tak aby dobrze wykorzystać światło. Użyto płytek o różnych formach – w zależności od miejsca – i ułożono je na przemian, gładkie z reliefowymi.

Rezydencja właścicieli Casa Batlló znajdowała się na *piano nobile*, a mieszkania na pozostałych piętrach były przeznaczone na wynajem. Właśnie do mieszkania rodziny Batlló architekt zaprojektował posadzki ze słynnych sześciokątnych mozaikowych płytek cementowych. Ostatecznie wykorzystał je jednak w Casa Milà (Domu Milà), w sypialniach od strony wewnętrznego dziedzińca. Stąd pochodzą pokazane na wystawie eksponaty.

The specimens of floors and tiles from Casa Batlló and Casa Milà shown at this exhibition offer an eloquent example of Gaudí’s total and unifying approach to design, as he focused his attention as much on the structural aspects as he did on the ornamentation, furniture and minor detail. The architect conceived decorative elements to be “an external expression emerging from the inner depth of the work, to become its beautiful consummation”¹.

Antoni Gaudí, just as Joan Martorell, Josep Vilaseca, Lluís Domènech i Montaner or Antoni Gallissa, was one of the first architects to rediscover ceramics, recognizing its value anew. In Casa Vicens, Gaudí employed it profusely, both outside and inside the building.

In Casa Batlló, the inner patio is completely covered with glazed tiles designed by Gaudí and manufactured by factory called Hijo de Jaume Pujol i Bausis (Son of Jaume Pujol i Bausis), commonly known as La Rajoleta (“small tile”). The tonalities of the tiles vary—from cobalt blue to white—with the darkest laid in the upper sections of the courtyard and the lightest in the bottom ones, so as to use natural light to the best effect. The forms of the tiles differ as well and, depending on the location, smooth ones are fitted alternately with the relief ones.

It was also for the main floor of the house where the Batlló family were to reside—the remaining apartments would be rented—that the architect designed hydraulic mosaic floors with the famed hexagonal cement tiles. Ultimately, he used them only in Casa Milà in the inner bedrooms, which is where the exhibits shown here originate from.

The monochrome, relief mosaic creates a decoration with a marine motif, but it can only be fully appreciated when a whole set is put together: six tiles arranged around a central one. A surviving reproduction shows Gaudí’s sketch of the piece², destroyed in 1936 during the fire of his studio at the Sagrada Família construction site.

¹ Joan Bergós, „Gaudí, l’home i l’obra”, [W:] Joan Bergós, Joan Bassegoda i Nonell, Maria Antonietta Crippa i Marc Llimargas (fotografie), „Gaudí, l’home i l’obra”, Barcelona, Lunwerg, 1999, s. 38.

¹ Joan Bergós, “Gaudí, l’home i l’obra”, [in:] Joan Bergós, Joan Bassegoda i Nonell, Maria Antonietta Crippa i Marc Llimargas (photographs), “Gaudí, l’home i l’obra”, Barcelona, Lunwerg, 1999, p. 38.
² The sketch is reproduced [in:] Josep Francesc Ràfols i Francesc Folguera, “Antoni Gaudí”, Barcelona, Canosa, 1928. Facsimile published by Càtedra Gaudí with translation into English [in:] Josep Francesc Ràfols i Francesc Folguera, “Gaudí 1928”, Barcelona, UPC, 2011, p. 182.



Casa Batlló, pokryte płytkami wewnątrz dziedzińca
courtyard covered with glazed ceramic

©Casa Batlló



Antoni Gaudí

Casa Batlló, płytki z dziedzińca w trzech odcieniach koloru niebieskiego, ok. 1904
tiles of the courtyard in three shades of blue, ca. 1904

Wykonane w wytwórni Hijo de Jaume Pujol i Bausis
Made by Hijo de Jaume Pujol i Bausis

ceramika glazurowana / glazed ceramic, 21 × 21 × 2,5 cm

Casa Batlló, Barcelona
©Arxiu Aurea Cultura i Art. Photo: Guillem Fernández-Huerta



Pałac Güell, płytki z sufitu powozowni, ok. 1886–1890
tiles of the coach house ceiling, ca. 1886–1890

ceramika glazurowana / glazed ceramic, 20 × 20 × 1,5 cm

Palau Güell – Diputació de Barcelona
©Palau Güel – Diputació de Barcelona



Antoni Gaudí

Casa Batlló, płytka reliefowa z obramowania drzwi, ok. 1904
relief tile of a door frame, ca. 1904

Wykonana w wytwórni Hijo de Jaume Pujol i Bausis
Made by Hijo de Jaume Pujol i Bausis

ceramika glazurowana / glazed ceramic, 14,5 × 31 × 2,5 cm

Casa Batlló, Barcelona
©Arxiu Aurea Cultura i Art. Photo: Isabel Casanova



Antoni Gaudí

Casa Batlló, płytka reliefowa z obramowania drzwi, ok. 1904
relief tile of a door frame, ca. 1904

Wykonana w wytwórni Hijo de Jaume Pujol i Bausis
Made by Hijo de Jaume Pujol i Bausis

ceramika glazurowana / glazed ceramic, 18 × 30 × 2,5 cm

Casa Batlló, Barcelona
©Arxiu Aurea Cultura i Art. Photo: Isabel Casanova



Antoni Gaudí

Casa Batlló, płytka z dziedzińca, ok. 1904
tile of the courtyard, ca. 1904

Wykonana w wytwórni Hijo de Jaume Pujol i Bausis
Made by Hijo de Jaume Pujol i Bausis

ceramika glazurowana / glazed ceramic, 15 × 15 × 2,5 cm

Casa Batlló, Barcelona
©Arxiu Aurea Cultura i Art. Photo: Guillem Fernández-Huerta



Antoni Gaudí

Casa Batlló, płytka z dziedzińca, ok. 1904
tile of the courtyard, ca. 1904

Wykonana w wytwórni Hijo de Jaume Pujol i Bausis
Made by Hijo de Jaume Pujol i Bausis

ceramika glazurowana / glazed ceramic, 16 × 31 × 2,5 cm

Casa Batlló, Barcelona
©Arxiu Aurea Cultura i Art. Photo: Guillem Fernández-Huerta

Jednobarwna mozaika reliefowa tworzy dekorację z motywami morskimi, którą można podziwiać tylko wtedy, gdy ułoży się cały zestaw, czyli sześć płytek wokół jednej środkowej. Dzięki zachowanej starej reprodukcji możemy zobaczyć szkic tej dekoracji wykonany przez Gaudiego², zniszczony w 1936 roku podczas pożaru jego pracowni przy świątyni Sagrada Família (Świętej Rodziny).

Josep Bayó i Font (1878–1971), wykonawca Casa Batlló i Casa Milà, potwierdził, że forma do elementów sześciokątnych powstała w jednym z pomieszczeń Casa Batlló podczas budowy. Zaś jej woskowy model wykonał modelarz Joan Bertrán „w obecności Gaudiego, który niejednokrotnie własnoręcznie poprawiał gotowy woskowy model”³. Posadzka została wyprodukowana przez Casa Escofet. W tym czasie był to jeden z czołowych zakładów wytwarzających mozaiki z płytek cementowych. Widać tu więc innowacyjność architekta w zakresie projektowania niezwykle pięknych posadzek, które z zgodnie z jego założeniem były produktem użytkowym⁴.

W przypadku Casa Milà (Domu Milà) dla pomieszczeń znajdujących się na *piano nobile*, czyli jadalni, salonu, sypialni i gabinetu, Gaudí zaprojektował parkiet z drewna dębu i topoli w taki sposób, że formy trójkątne wpisują się w prostokąty. Wykonanie parkietu zostało powierzone warsztatowi Casas i Bardés, który zrobił również wykończenia stolarskie w budynku.

W Casa Milà, zwłaszcza na *piano nobile*, istotną rolę odgrywają podwieszane sufity. Charakteryzują się one niezwykłym bogactwem form i kształtów, będących kontynuacją optywowej fasady budowli. Pojawiają się na nich inskrypcje, wyryte słowa i całe wersety. Profesor Galdric Santana Roma, który szczegółowo zbadał sufity w Casa Milà, a także wykonał ich kopie w skali, wyjaśnia: „Wyjątkowość sufitów w La Pedrera (Kamieniołomie) polega przede wszystkim na tym,

Josep Bayó i Font (1878–1971), the head builder involved in Casa Batlló and Casa Milà, confirmed that the mould for the hexagonal pieces was cast in an interior of Casa Batlló during its construction, while the wax model was made by modeller Joan Bertrán “in Gaudí’s presence, who would personally adjust the finished model more than once”³. The floor was made by Casa Escofet, one of the foremost manufacturers of hydraulic mosaic at the time. It clearly demonstrates the architect’s capacity for innovation, as he designed extraordinarily beautiful floors envisioned as an industrial product⁴.

In the case of Casa Milà, Gaudí designed parquet floors for the noble interiors of the house—the dining room, the salon, the bedrooms and the owner’s study—using oak and poplar wood composed in such a way that triangular forms were inscribed into rectangular ones. The making of the parquet was commissioned to Casas i Bardés workshop, who also did the carpentry for the building.

In Casa Milà, particularly on its main floor, dropped ceilings play a prominent role, occurring in a great variety of forms and shapes that represent a continuation of the undulating features of the facade. Occasionally, they bear inscriptions, words and entire verses. Professor Galdric Santana Roma, who conducted a detailed study of the ceilings in Casa Milà and made their copies to scale, explains: “The exceptional nature of the ceilings in La Pedrera consists above all in their departure from the horizontal plane, a characteristic proper of such features, as well as in the novel visual quality of their ornamentation. This striving to evade the horizontal plane enables their transitional adaptation to the partition walls whose singular distribution owes to the non-orthogonal plan of the building, where the apartments are always polygonal, with more than four sides. In some of the main interiors, dropped ceilings are fused with columns and other elements which do not constitute a part of the ceiling”⁵. Three of the copies made by Professor Roma are presented at our exhibition.

Charo Sanjuán Gómez

że odbiegają od charakterystycznych płaszczyzn horyzontalnych. Wyjątkowa jest również nowa plastyczność ich dekoracji. Taka ucieczka przed płaszczyzną horyzontalną pozwala na lepszy podział przestrzeni przez ściany działowe. Ich oryginalność wiąże się z tym, że rzut budynku nie jest prostokątny, mimo że łatwiej byłoby wówczas rozlokować pomieszczenia, lecz ma on obrys wieloboczny, zawsze większy niż czteroboczny. W niektórych reprezentacyjnych pomieszczeniach podwieszane sufity łączą się z kolumnami i innymi elementami, które nie są już częścią sufitu”⁵. Trzy z wykonanych przez profesora kopii prezentujemy na naszej wystawie.



Charo Sanjuán Gómez



Casa Milà – La Pedrera, sufit gipsowy głównej kondygnacji
plaster ceiling of the main floor

Wykonany przez Galdrica Santanę (Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona – UPC)
Made by Galdric Santana (Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona – UPC)

reprodukcja oryginału w pomniejszonej skali, gips
scale reproduction of the original, plaster, 20 × 20 × 2,5 cm

Fundació Catalunya La Pedrera, Barcelona
©Fundació Catalunya La Pedrera



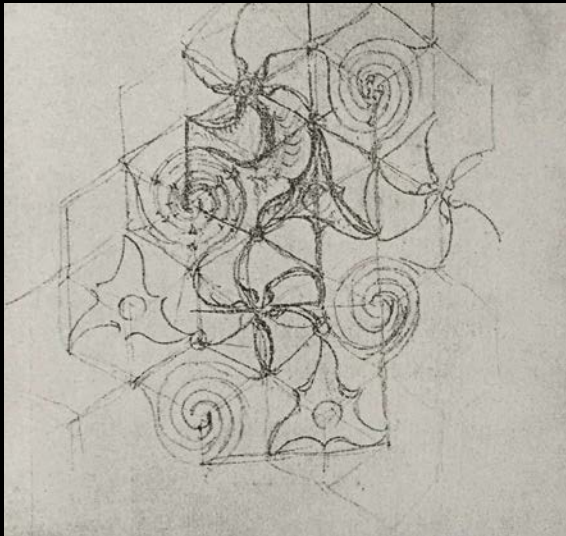
² Szkic został zamieszczony [W:] Josep Francesc Ràfols i Francesc Folguera, „Antoni Gaudí, Barcelona”, Canosa, 1928. Faksymile wydane przez Càtedra Gaudí z tłumaczeniem na angielski [W:] Josep Francesc Ràfols i Francesc Folguera, „Gaudí 1928”, Barcelona, UPC, 2011, s. 182.
³ Juan Bassegoda Nonell, „El gran Gaudí”, Sabadell, AUSA, 1989, s. 487.
⁴ W roku 1997 Ratusz w Barcelonie ułożył chodnik przy Passeig de Gràcia, wykorzystując wariację na temat tej mozaiki jako wzór i przystosowując projekt do warunków zewnętrznych.

³ Juan Bassegoda Nonell, “El gran Gaudí”, Sabadell, AUSA, 1989, p. 487.

⁴ In 1997, Barcelona City Hall had a pavement laid in Passeig de Gràcia, using a variation on the mosaic adapted to outdoor space.

⁵ Galdric Santana Roma, Pere Vivas (photographs), “La Pedrera. Sostres. Cel-rasos. Cielos rasos. Plaster ceilings”, Barcelona, Triangle Books, 2015, p. 11.

⁵ Galdric Santana Roma, Pere Vivas (fotografie), „La Pedrera. Sostres. Cel-rasos. Cielos rasos. Plaster ceilings”, Barcelona, Triangle Books, 2015, s. 11.



Antoni Gaudí

Szkic przedstawiający sześciokątne mozaikowe płytki cementowe w Casa Milà, ok. 1904–1906
Sketch of the hexagonal tiles used to build the hydraulic mosaic of the Casa Milà, ca. 1904–1906

©Gaudi. Editorial Canosa, 1928



Forma, która posłużyła do produkcji płytek cementowych, ok. 1904–1906
Mould used to make the tiles for the hydraulic mosaic, ca. 1904–1906

©Escofet 1886



Casa Milà – La Pedrera, sześciokątne płytki cementowe tworzące reliefową mozaikę z motywem morskim, ok. 1910
hexagonal tiles forming a hydraulic mosaic with a marine motif in relief, ca. 1910

Wykonane w wytwórni Casa Escofet / Made by Casa Escofet 25 × 28,5 × 2 cm

Fundació Catalunya La Pedrera, Barcelona
 ©Fundació Catalunya La Pedrera. Photo: Ramon Manent



Antoni Gaudí

Casa Milà – La Pedrera, element parkietu, ok. 1910 / piece of parquet, ca. 1910

Element wykonany przez wytwórnię Casas i Bardés
 Made by Casas i Bardés workshop

dąb, buczyna i topola / oak, beech and poplar wood, 50 × 43 × 2 cm

Fundació Catalunya La Pedrera, Barcelona
 ©Arxiu Aurea Cultura i Art. Photo: Isabel Casanova

Park Güell: technika *trencadís*

Park Güell: the *trencadis* technique

Antoni **GAUDÍ** – Centrum Kultury ZAMEK w Poznaniu – 2022

Powszechnie wiadomo, że Gaudí wykorzystywał ceramikę w większości swoich dzieł, od Casa Vicens poczynając, przez Casa Batlló, Casa Milà oraz kryptę z Colònia Güell (Kolonii Güella), na świątyni Sagrada Família kończąc. Ten rodzaj materiału pozwala na trwałe i tanie pokrywanie powierzchni, a co więcej wprowadza kolor i blask, co otwiera przed twórcą pole do kreatywnych działań.

Technika *trencadís* to rodzaj mozaiki, która powstaje z nieregularnych ceramicznych elementów szkliwionych bądź emaliowanych lub też z marmuru czy kryształu. Te drobne elementy tworzą rysunek lub efekt chromatyczny. Łatwo dostosowują się do ukształtowania powierzchni, na której układana jest mozaika. Ta technika jest szczególnie pomocna w pokrywaniu zaokrąglonych form. Gaudí i jego współpracownik, architekt Josep Maria Jujol (1879–1949), byli wielkimi mistrzami tej techniki.

To właśnie w Parku Güell architekt w największym stopniu wykazał oryginalność techniki *trencadís*, łącząc wiedzę techniczną i efekt dekoracyjny. W pawilonie usługowym i w portierni – dwóch budynkach, które znajdują się przy wejściu do parku – dachy są całkowicie wyłożone fragmentami szkliwionych płytek. Do przedstawienia muchomora czerwonego (*Amanita muscaria*), który wieńczy pawilon portierni, wykorzystano odwrócone filiżanki do kawy, aby w ten sposób pokazać białe kropki na kapeluszu tego trującego grzyba. Z kolei na dachu pawilonu usługowego znajduje się krzyż o czterech ramionach, pokryty fragmentami białej ceramiki fajansowej.

Dwutraktowe schody prowadzące do głównego pawilonu oraz „falujące” mury, które otaczają park, są pokryte dekoracją z płytek ceramicznych, wykonanych w drewnianych formach. Jeden z takich elementów, wykorzystujący płytki z Walencji umieszczone na zaprawie z mieszaniny wapna, piasku i cementu, został pokazany na naszej wystawie. W technice *trencadís* wykonano mozaikę przedstawiającą herb Katalonii, ze środka którego wyłania się głowa węża. Techniki tej użyto też w bardzo znanej rzeźbie El Drac, która jak wskazuje nazwa, przedstawia smoka, ale potocznie jest nazywana salamandrą. Z paszczy zwierzęcia wypływa woda

Gaudí is known for using ceramics in most of his works, from Casa Vicens through Casa Batlló, Casa Milà and the Colònia Güell crypt to the Sagrada Família temple. This kind of material enabled him to cover surfaces in a manner which was both lasting and economical, and on top of that lent them colour and lustre, giving free rein to his tremendous creativity.

The *trencadís* is a type of mosaic formed from irregular shards of enamelled or glazed ceramics, as well as marble and crystal, which are utilized to compose a drawing or obtain a chromatic effect. They are easily adapted to previously moulded forms, therefore they are particularly effective on curved surfaces. Gaudí and his collaborator, architect Josep Maria Jujol (1879–1949) were both greatly adept at the technique.

It was in Park Güell that the architect, combining technical expertise and decorative effect, made ample use of *trencadís* to achieve very original results. In the two pavilions at the entrance—a utility building and the porter’s lodge—the roofs of the bricked vaults are completely covered with fragments of glazed tiles. The representation of the fly agaric (*Amanita muscaria*) which crowns the porter’s lodge was created using upturned coffee cups, to mimic the white warts on the cap of the toxic and hallucinogenic mushroom, whereas white earthenware was used to cover the four-armed cross on the top of the utility pavilion.

The double stairs providing access to the main complex of the park and the undulating walls which flank it are covered with polygonal ornamentation relying on tiles made in wooden moulds. One of such elements, with tiles from Valencia on a mortar of lime, sand and cement, is shown at this exhibition. *Trencadís* mosaic was also used to fashion the shield of Catalonia from which the head of a snake protrudes. The same technique was employed to decorate the widely known El Drac, a sculpture which represents a dragon though many call it a salamander, whose maw spurts water from the cistern under the hypostyle hall in the main pavilion.

The double staircase leads to a spacious hall with columns—called the hypostyle hall—which had been designed as a marketplace. The proportions and the form of the 84 columns draw on the Doric style of



Sala hypostylowa w Parku Güell ozdobiona rozetami z mozaiką z barwnego szkła, wykonaną w technice trencadís, 1928
Hypostyle Hall of the Park Güell, decorated with rosettes made of coloured glass trencadís mosaic, 1928

odbitka czarno-biała z negatywu na szkle
 black-and-white print reproduced from a glass-plate negative, 24 × 18 cm

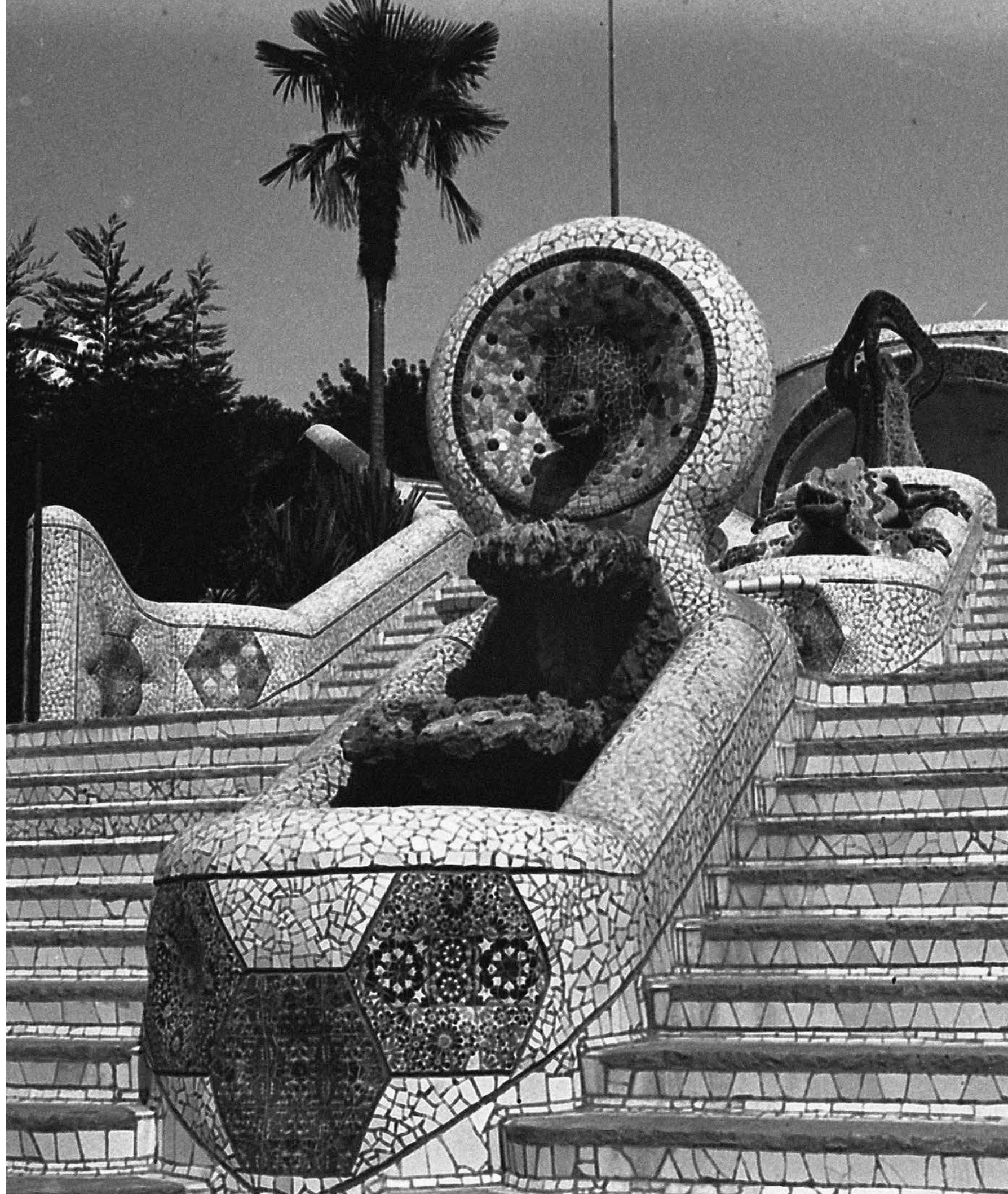
Càtedra Gaudí – ETSAB-UPC, Barcelona
 ©Càtedra Gaudí. Photo: Canosa



Główne schody w Parku Güell, zdobione sześciokątnymi panelami mozaiki w technice trencadís
Main staircase of the Park Güell decorated with hexagonal trencadís mosaic panels

odbitka czarno-biała / black-and-white print, 24 × 18 cm

Càtedra Gaudí – ETSAB-UPC, Barcelona
 ©Càtedra Gaudí. Photo: Joan Nonell Febres



dostarczana z cysterny, która znajduje się pod wielką salą kolumnową w pawilonie głównym.

Do sali kolumnowej, nazywanej salą hypostylową, prowadzą dwutraktowe schody. Została ona zaprojektowana jako hala targowa. Osiemdziesiąt cztery kolumny swoimi proporcjami i kształtem nawiązują do stylu doryckiego antycznej świątyni Apollina w Delfach. Kolumny w dolnych partiach ze względów higienicznych zostały pokryte ceramiką¹. Sufit współtworzą małe kopuły o kulistych czaszach, które są wyłożone kostkami o nieregularnych kształtach, pokrytymi białą emalią. Taka technika mozaikowa nosi nazwę *tessera*, a słowo to oznacza również pojedynczą kostkę. Prawdopodobnie, aby uzyskać więcej przestrzeni, Gaudí zrezygnował z niektórych kolumn, a zamiast nich na stropie umieścił wspiane rozety wykonane przez Josepa Marię Jujola w technice *trencadís* – z ceramiki i szkła.

Joan Matamala wspomina, że Gaudí zasugerował Jujolowi, aby dekorację rozet w sali hypostylowej wykonać ze szkła i wykorzystać fragmenty przedmiotów z odzysku. Tak więc „zmobilizowali się robotnicy z Parku Güell, Casa Milá oraz świątyni Sagrada Família, którzy podczas swojej codziennej drogi z domu do pracy i z pracy do domu zbierali wszelkie znajduwane przedmioty, poza granicami miasta, na działkach budowlanych czy w strumykach. Dzieła dokonano więc dzięki zebraniu niewyobrażalnej kolorowej masy fragmentów dzbanków, świeczników, szklanek i butelek do octu. Robotnicy byli dumni, gdy przekazywali swoje zdobycze Jujolowi, który dziękował im za nie jak za najcenniejszy skarb”².

the temple of Apollo at Delphi; their lower sections were clad with ceramics for reasons of hygiene¹. The ceiling is formed as a sequence of small spherical domes, laid out with irregular, white-enamelled tiles. This technique is known as *tessera* – and the term stands also for the single tile. It is likely that in order to obtain more space, Gaudí removed some of the columns and replaced them with magnificent *trencadís* rosettes made by Josep Maria Jujol using ceramics and glass.

Joan Matamala recalls that Gaudí suggested to Jujol that he should decorate the rosettes in the hypostyle hall with glass and fragments of discarded objects. As a result, “there was a mobilization among the workers from Park Güell, Casa Milá and the Sagrada Família, who on their daily way to work and back home would pick up what they chanced to find on the outskirts of the town, on plots of land or in streams. And so it happened that a tremendous amount of multicoloured fragments of jugs, candleholders, glasses and vinegar bottles was collected. The workers were delighted to be able to present it to Jujol, who thanked them for it as if it were a most valuable find”².

Above the hypostyle hall, Gaudí constructed a great terrace bordered by a very long, sinuous bench covered with *trencadís*, whose application yet again demonstrates Jujol’s extraordinary mastery of colour.

Park Güell is a splendid example of the multiplicity of forms in which Gaudí utilized the *trencadís* technique, and a testimony to how fabrication rejects and waste material served the genius architect to obtain beautiful and unequivocally modern visual effects.

Charo Sanjuán Gómez

Nad salą hypostylową Gaudí zbudował wielki taras, który okala bardzo długa ławka o falujących kształtach, pokryta mozaiką w technice *trencadís*. W jej wykonaniu można ponownie dostrzec wielki kunszt Jujola i jego mistrzowskie operowanie kolorem.

Park Güell jest wspaniałym przykładem tego, w jak różnorodny sposób – w wielu formach i odmianach – Gaudí zastosował mozaikową technikę *trencadís*. Wykorzystując odrzuty przemysłowe czy fragmenty odpadków, genialny architekt uzyskał przepiękny, bardzo nowoczesny efekt plastyczny.

Charo Sanjuán Gómez



Pałac Güell, komin z mozaiką wykonaną w technice trencadís
Palau Güell, chimney with trencadís type of mosaic

©Palau Güell – Diputació de Barcelona



Pałac Güell, płytką z mozaiki wykonanej w technice trencadís na jednym z kominów, ok. 1886–1890

Palau Güell, tile used in a trencadís of the chimney, ca. 1886–1890

ceramika glazurowana / glazed ceramic, 20 × 20 × 1,5 cm

Palau Güell – Diputació de Barcelona
©Palau Güell – Diputació de Barcelona

¹ Aby dowiedzieć się więcej na temat systemu budowy kolumn, zobacz: Luis Gueilburt, „La arcilla, material original en la arquitectura de Gaudí”, [W:] Katalog wystawy „La cerámica en la obra de Gaudí”, Barcelona, Col·legi d’Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Barcelona, 2002, s. 39–40.

² Joan Matamala Flotats, „Antoni Gaudí: mi itinerario con el arquitecto”, Barcelona, 1960, s. 385, rękopis przechowywany w Càtedra Gaudí de Barcelona. Joan Matamala Flotats (1893–1977), syn Llorença Matamali Piñola – rzeźbiarza i jednego z głównych współpracowników Antoniego Gaudiego. W wieku czternastu lat wstąpił do pracowni rzeźbiarskiej Sagrada Família jako asystent. Więzi przyjaźni i szacunku między rodziną Matamala a architektem zostały wzmocnione do tego stopnia, że wraz z upływem czasu Gaudí uznał ich za swoją drugą rodzinę. Joan Matamala zebrał ważne archiwum Gaudiego, które w 1972 roku przekazał katedrze Gaudiego (Càtedra Gaudí) w Escola d’Arquitectura de Barcelona.

¹ For a detailed description of the system used to construct the columns see: Luis Gueilburt, “La arcilla, material original en la arquitectura de Gaudí”, [in:] “La cerámica en la obra de Gaudí”, exhibition catalogue, Barcelona, Col·legi d’Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Barcelona, 2002, pp. 39–40.

² Joan Matamala Flotats, “Antoni Gaudí: mi itinerario con el arquitecto”, Barcelona, 1960, p. 385; the manuscript is kept at the Càtedra Gaudí de Barcelona. Joan Matamala Flotats (1893–1977), son of Llorenç Matamala Piñol – sculptor and one of Antoni Gaudí’s main collaborators. At the age of fourteen entered the sculpture workshop of the Sagrada Família as an assistant, thus that the ties of friendship and respect between the Matamala family and the architect werestrengthened, to the point that with the passage of time Gaudí considered them as his second family. Joan Matamala gathered an important Gaudinian archive, which in 1972 he gave to the Càtedra Gaudí (Gaudí Chair) of the Escola d’Arquitectura de Barcelona.



Detal odrestaurowanego budynku toalety w spółdzielni La Obrera Mataronense, 2014
The restored small toilet building of La Obrera Mataronense Cooperative, detail, 2014

©Photo: Pere Vivas



Antoni Gaudí

Park Güell, mozaika ceramiczna wykonana w technice trencadís, ok. 1903
trencadís type of mosaic, ca. 1903

Wykonana w wytwórni Hijo de Jaume Pujol i Bausis
Made by Hijo de Jaume Pujol i Bausis

potrączone płytki z Walencji na zaprawie z wapna, piasku i cementu
broken tiles from Valencia over mortar composed of lime, sand and cement, 48 × 49 × 13 cm

Design Museum of Barcelona. Deposit of Càtedra Gaudí
©Càtedra Gaudí. Photo: Guillem Fernández-Huerta

Gaudí i rzemieślnicy

Gaudí and the artisans

Twórczości Gaudiego nie można dobrze zrozumieć, jeśli się nie uwzględni udziału rzemieślników, którzy z nim stale współpracowali. Zasada ta dotyczy również innych architektów żyjących w tamtym czasie. W przypadku Gaudiego należy podkreślić jego niebywałą lojalność nie tylko wobec wykwalifikowanych majstrów z warsztatów rzemieślniczych, ale także wobec czeladników.

Młody Gaudí nauczył się podstaw rzemiosła w swoim rodzinnym mieście – od ojca kotlarza, czy od wuja kowala. Kiedy wyrusza do Barcelony na dalszą naukę, poznaje Eudalda Puntí, właściciela słynnego wówczas warsztatu przy ulicy Cera. Na tej samej ulicy miał swoją pracownię modelarz Llorenç Matamala.

Z czasem lista współpracowników Gaudiego coraz bardziej się wydłużała. Znajdowali się na niej kowal Joan Oñós i jego następcy, bracia Lluís i Joan Badia, dla których jakiś czas później artysta zaprojektuje nowy warsztat – dziś już nieistniejący. Oñós jest autorem kutych elementów w Palau Güell (Pałacu Güell), a także żelaznej bramy z niezwykle postacią smoka, która znajduje się przy wjeździe do Finca Güell (Posiadłości Güell). Kilka lat później bracia Badia, którzy najpierw terminowali w warsztacie Oñósa, zostaną przez Gaudiego zatrudnieni do prac kowalskich przy realizacji jego projektów: w klasztorze Zgromadzenia Sióstr św. Teresy, a także w domach Botines, Calvet, Batlló oraz Milà.

Kolejnym bardzo bliskim współpracownikiem Gaudiego był stolarz Joan Munné. Wykonał on większość wyposażenia stolarskiego, które artysta zaprojektował do świątyni Sagrada Família, pałacu biskupiego w Astordze i do Casa Botines. Zbudował on także drewniane formy do elementów wykonanych w technice *trencadís* w Parku Güell, jak również wielką makietę kościoła w Colònia Güell (Kolonii Güella).

Po śmierci Joana Munné jego następcy założyli przedsiębiorstwo Taller Casas i Bardés (Warsztat Casas i Bardés), które specjalizowało się w stolarstwie artystycznym. Gaudí korzystał z ich usług, zlecał wykonanie elementów stolarskich do wnętrz domów, które projektował w dzielnicy Eixample, jak również mebli do rezydencji i biur ich właścicieli.

Gaudí’s oeuvre cannot be fully appreciated without taking into consideration the craftsmen who constantly collaborated with him, which in fact applies to most architects of his times. In this context, one cannot fail to underline the extreme loyalty Gaudí showed not only highly skilled master builders from various workshops but their journeymen as well.

Young Gaudí learned some of those trades in his native town from his father, a coppersmith, or his uncle, who was a blacksmith. When he moved to study in Barcelona, he met Eudald Puntí, the owner of a renowned workshop in Cera street, where the modeller Llorenç Matamala had his atelier as well.

The list of Gaudí’s collaborators grew ever longer as time went by, including blacksmith Joan Oñós and his successors, brothers Lluís and Joan Badia, for whom the architect would later design a new workshop, which regrettably no longer exists today. Oñós was the author of the ironwork for jest Palau Güell, and the entrance gate to Finca Güell (Güell Estate) with its spectacular dragon. Several years later, brothers Badia, who had apprenticed in Oñós’s workshop, would be engaged by Gaudí to do the ironwork for the convent of the Teresian sisters, as well as Casa Botines, Calvet, Batlló and Milà.

Another very closely associated collaborator of Gaudí’s was carpenter Joan Munné, who made most of the furnishings designed by the architect for the Sagrada Família, the episcopal palace in Astorga and Casa Botines. Munné was also responsible for the wooden moulds used to make the *trencadís* elements at Park Güell, and the large-scale mock-up of the church in Colònia Güell (Güell Colony).

When Joan Munné died, his successors established the Taller Casas i Bardés (Casas and Bardés Workshop) which specialized in artistic joinery. Gaudí took advantage of their services to have interior carpentry made for the houses he constructed in the Eixample district, as well as furnishings for the apartments and offices of their owners.

The main floor in Casa Batlló features a superb range of interior carpentry made for the doorways and passageways that Gaudí customized for optimal

We wnętrzach mieszkalnych Casa Batlló (Domu Batlló), w przejściach pomiędzy pomieszczeniami na *piano nobile*, można zobaczyć cały katalog elementów stolarskich, które Gaudí zaprojektował zgodnie z indywidualnymi potrzebami zleceniodawców, kładąc nacisk na ich funkcjonalność, odpowiednie usytuowanie w przestrzeni. Wszystkie one są wariacjami na temat podstawowego zestawu motywów, który daje możliwość tworzenia różnorodnych rozwiązań. Cała stolarka została wykonana z drewna dębowego, które poddano ręcznej obróbce. Do montowanych elementów dodano szkło kryształowe, uwzględniając przeznaczenie, miejsce czy funkcję danego przedmiotu.

W Casa Calvet (Domu Calvet) rzemieślnicy z przedsiębiorstwa Casas i Bardés wykonali między innymi tapicerowane meble do głównego salonu. Jednak to przede wszystkim na potrzeby pomieszczeń biurowych firmy Fills de Pere Màrtir Calvet (Dzieci Pere Màrtir Calveta), które mieściły się na parterze budynku, Gaudí wykonał niezwykłą pracę projektową. Pomagali mu w niej wspomniani już rzemieślnicy. Z obszernego lokalu wydzielono poszczególne pomieszczenia, a następnie do sali zebrań i gabinetu dyrekcji powstały specjalnie zaprojektowane meble. Pracowano również nad dodatkowymi elementami umeblowania, takimi jak regały, krzesła, ławki, taborety czy wieszaki. Zespół zadbał o detale, nie zapomniano o tabliczkach, klamkach czy wykończeniach ślusarskich potrzebnych, by osiągnąć wysoki poziom artystyczny. Praca Gaudiego przy projekcie Casa Calvet (Domu Calvet) została doceniona. W 1900 roku Ajuntament de Barcelona (Ratusz w Barcelonie) przyznał mu nagrodę za najlepszy budynek w mieście.

W przypadku La Pedrery (Kamieniołomu) zakres usług świadczonych przez warsztat Casas i Bardés ograniczył się do wykonania niewielu elementów stolarskich. Właścicielka domu, Rosario Segimon, miała odmienny od architekta gust.

functionality, spatial positioning and expressiveness, by means of variations on the basic repertory which yielded a great variety of solutions. All those elements were handcrafted from oak wood, jointed using different elements and fitted with crystal glass where the location in space and function required.

In Casa Calvet, the craftsmen from Casas i Bardés made the upholstered furniture for the main salon, but it was in the ground-floor offices of the company Fills de Pere Màrtir Calvet (Children of Pere Màrtir Calvet) where Gaudí, with the inestimable contribution of the aforementioned craftsmen, delivered a veritable masterpiece of interior design. As the spacious premises were partitioned to create individual interiors, custom-built furniture was made for the meeting room and the office of the management, along with all kinds of complementary pieces such as shelving, chairs, benches, stools, or coat racks: a harmonious array in which one did not fail to include plates, door handles and other locksmithing elements necessary to achieve superior artistic standard. Gaudí’s work on Casa Calvet was duly recognized in 1900 with an award of the Ajuntament de Barcelona (Barcelona City Hall) for the best building constructed in the city.

In La Pedrera, the participation of the Casas i Bardés workshop was limited to certain elements of carpentry, because the tastes of Rosario Segimon, the owner, were quite unlike those of Gaudí’s. She thus decided to furnish her great residence in a more conventional fashion, which diverged considerably from Gaudinian aesthetic, as may be seen on the photographs from the period. Consequently, Casas i Bardés made only a set of benches which Gaudí designed for the vast vestibule of the exceptional apartment which occupied the entire first floor of the house.

Jaume Sanmartí Verdaguer

Postanowiła umeblować swoją wielką rezydencję w sposób bardziej konwencjonalny, daleki od estetyki Gaudiego, co możemy zobaczyć na zdjęciach z epoki. Do tego wyjątkowego apartamentu, który zajmował całe *piano nobile* kamienicy, Casas i Bardés wykonali zaprojektowane przez Gaudiego ławki do wielkiego holu.

Jaume Sanmartí Verdaguer

Antoni **GAUDÍ** – Centrum Kultury ZAMEK w Poznaniu – 2022

Josep Batlló z żoną i czwórką dzieci, ok. 1900
Josep Batlló next to his wife and four of their children, ca. 1900

odbitka czarno-biała
black-and-white print, 18 × 24 cm

Batlló Family, Barcelona
©Photo: Antonio and Emilio F. Napoleon





Salon na głównej kondygnacji Casa Batlló, 1927
The living room on the main floor of the Casa Batlló, 1927
odbitka czarno-biała / black-and-white print, 18 × 24 cm
Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas
©Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas. Photo: Adolf Mas



Pokój jadalny na głównej kondygnacji Casa Batlló, wyposażony w meble zaprojektowane przez Gaudiego, 1927
The dining room on the main floor of the Casa Batlló, with the furniture designed by Gaudí, 1927
odbitka czarno-biała / black-and-white print, 18 × 24 cm
Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas
©Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas. Photo: Adolf Mas



Antoni Gaudí
Casa Batlló, obramowanie drzwi z gzymsem i tympanonem, 1906
door frame with moulding and tympanum, 1906

Wykonane przez wytwórnię Casas i Bardés
Made by Casas i Bardés workshop

dąb / oak wood, 290 × 133 × 23 cm

Design Museum of Barcelona. Deposit of Càtedra Gaudí
©Càtedra Gaudí. Photo: Guillem Fernández-Huerta



Antoni Gaudí
Casa Batlló, skrzydła drzwi, 1906 / *door leaves, 1906*

Wykonane przez wytwórnię Casas i Bardés
Made by Casas i Bardés workshop

dąb / oak wood, 207 × 35 × 3,5 cm

Design Museum of Barcelona. Deposit of Càtedra Gaudí
©Càtedra Gaudí. Photo: Guillem Fernández-Huerta



Antoni Gaudí
Krzesło do gabinetu Pere Calveta, zaprojektowane ok. 1900
chair for Mr. Calvet's office, design ca. 1900

reprodukcja oryginału, ok. 1967
reproduction of the original ca. 1967

orzech / walnut wood, 101 × 67 × 57 cm

Càtedra Gaudí – ETSAB-UPC, Barcelona
©Càtedra Gaudí. Photo: Guillem Fernández-Huerta



Antoni Gaudí
Casa Batlló, krzesło do pokoju jadalnego, zaprojektowane ok. 1906
dining room chair, design ca. 1906

reprodukcja oryginału, ok. 1975
reproduction of the original ca. 1975

dąb / oak wood, 75 × 52 × 49 cm

Institut d'Art i Investigació de Barcelona
©Institut d'Art i Investigació de Barcelona. Photo: Isabel Casanova



Antoni Gaudí
Ława do gabinetu Pere Calveta, zaprojektowana ok. 1900
bench for the Mr. Calvet's office, design ca. 1900

reprodukcja oryginału, ok. 1975
reproduction of the original ca. 1975

dąb / oak wood, 80 × 100 × 50 cm

Private Collection, Barcelona
©Arxiu Aurea Cultura i Art. Photo: Isabel Casanova

Ślusarstwo i kowalstwo

Locksmith craft and forging

Rzemiosło ślusarskie i kowalstwo ze względów funkcjonalnych i dekoracyjnych jest ściśle powiązane z architekturą. W Europie pod koniec XIX i na początku XX wieku modernizm i inne bliskie mu nurty osiągają swój szczytowy rozwój. Wraz z nimi ornament i sztuka jego stosowania stają się nadrzędne wobec funkcjonalności. Jednak z czasem funkcjonalność dochodzi do głosu jako ta, która wyznacza reguły rzemiosła, gdyż nowe procesy przemysłowe warunkują i stopniowo ograniczają zakres kreatywności rzemieślników tego okresu.

Przypadek Gaudiego znowu jest wyjątkiem. W jego pracach odnajdujemy subtelność równowagę pomiędzy dwoma aspektami: przemysłany związek pomiędzy kreatywną poetyką na usługach bardzo szczególnej wiedzy, a inteligentnym i praktycznym wykorzystaniem zasobów, które oferował architektowi rodzący się przemysł wytwórczy.

W większości prac Gaudiego można zobaczyć delikatne i bardzo pomysłowe dzieła ślusarskie i kowalskie wykonane przez Joana Oñósa i jego następców, braci Badia. W niektórych realizacjach, jak Casa Milà (Dom Milà), istotną rolę odegrał jego pomocnik, architekt Josep Maria Jujol.

Przygotowując projekt Casa Vicens (Domu Vicens), który był jego pierwszym ważnym zleceniem, Gaudí stworzył jedyną w swoim rodzaju żelazną bramę wjazdową do posiadłości. Realizacja projektu była bardzo pracochłonna, ponieważ brama składała się z ogromnej ilości elementów w kształcie liścia palmy karłatki (*Chamaerops humilis*). Do jej budowy użyto płyt ze stopu żelaza w finezyjnym kształcie palmowego liścia i były to części wytwarzane seryjnie.

Na wystawie prezentujemy element pochodzący z Torre Mateu (Wieży Mateu) – budynku powstałego na początku XX wieku w Llinars del Vallès, mieście położonym niedaleko Barcelony. Było to mniej znane zlecenie w portfolio artysty. Prezentowany eksponat to płyta z bramy wejściowej, która swoją strukturą przypomina siatkę, wyglądem zaś nawiązuje do innych wyrobów kowalskich, między innymi z Torre Bellesguard (Wieży Bellesguard), przy których z architektem współpracował jego pomocnik,

The locksmithing craft and forging are very much associated with architecture in terms of functional and ornamental aspects. In Europe of the late 19th and early 20th century, with modernism and other related cultural currents at their peak, ornamentation prevailed over functionality, but over time the latter came to the fore as the principal tenet of the craft. Industrial processes were a chief factor here, conditioning and successively reducing the extent of creativity available to master locksmiths of the period.

However, Gaudí's case yet again represents an exception in these complex circumstances. His works demonstrate a subtle balance between the two qualities: a reasonable compromise between the creative poetics at the service of particular narratives and intelligent and practical use of the resources that the emerging manufacturing industry offered to a designer and builder.

The majority of Gaudí's projects feature delicate and very ingenious works of locksmiths and blacksmiths such as Joan Oñós and his successors, brothers Badia. In some instances, specifically in Casa Milà, outstanding contribution should be credited to his assistant, architect Josep Maria Jujol.

In his first important design, i.e. Casa Vicens, Gaudí created an original and elaborate entrance gate to the estate, relying on serially-produced elements: cast iron panels in the shape of leaves of the European fan palm (*Chamaerops humilis*).

One of our exhibits is a piece originating from the no-longer extant Torre Mateu (Mateu Tower), a minor work built in Llinars del Vallès, a town near Barcelona. It is a panel from the entrance gate to the estate, which is structured like a mesh and bears particular similarity to other specimens of ironwork from Torre Bellesguard as well as other works created by Gaudí in collaboration with his assistant Francesc Berenguer. An example of the latter may be found in Celler Güell (Güell Wineries) in Garraf, where one can see a great revolving iron gate, constructed using mixed techniques, with a similar mesh-like element.

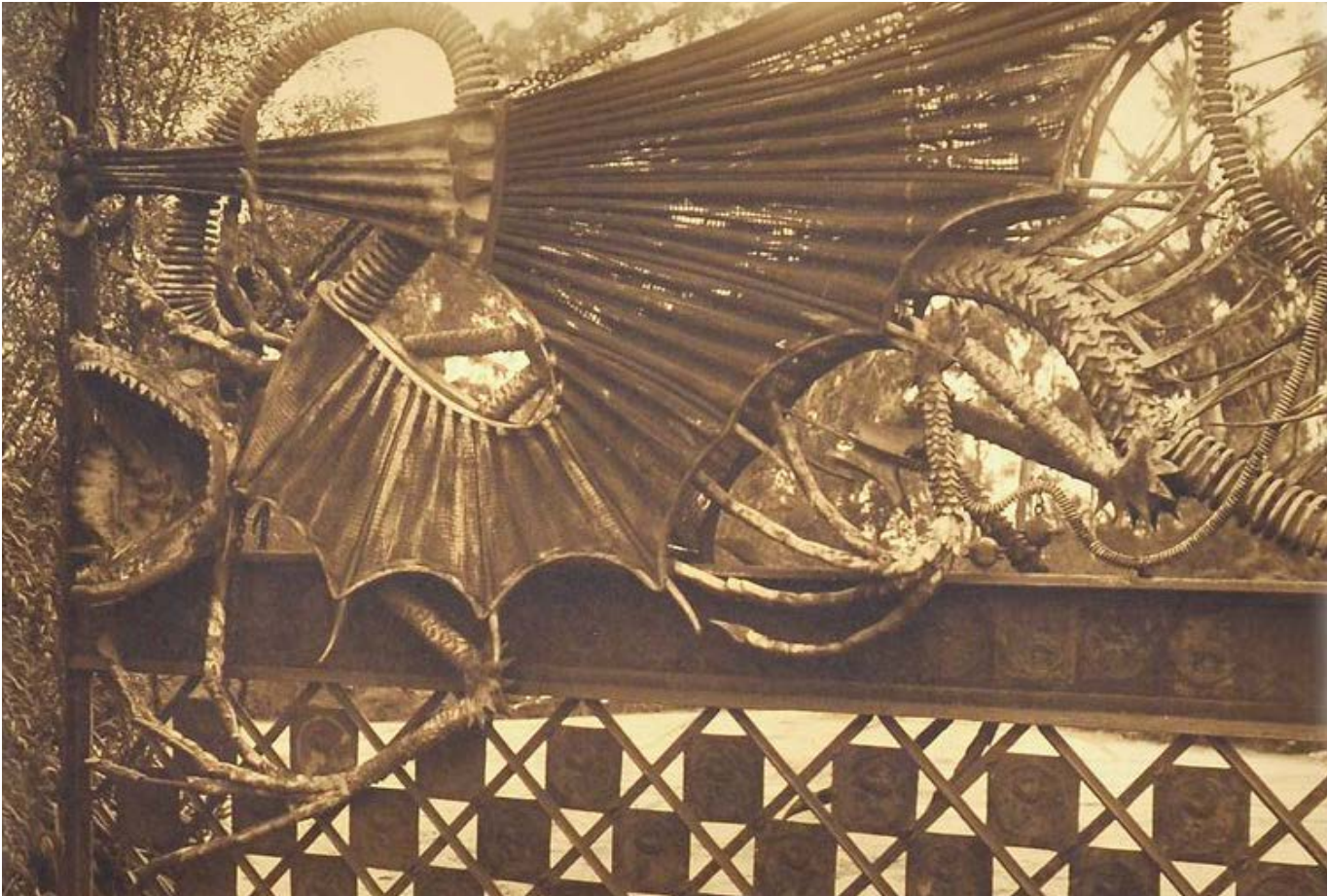
Francesc Berenguer. Kolejne dzieło Gaudiego, o którym warto w tym miejscu wspomnieć, to Celler Güell (Winiarnie Güell) – położony w Garraf, niedaleko Barcelony, kompleks obejmujący winiarnię i powiązane z nią budynki. Możemy tam zobaczyć wielką metalową obrotową bramę z podobnym motywem siatki, którą zbudowano, wykorzystując różne techniki.

Gaudí łączył wyroby kowalskie z elementami przemysłowymi – w zależności od wyzwań, przed którymi stawał i dostosowując projektowane rozwiązania do potrzeb odbiorcy. Mamy z tym do czynienia we wczesnym projekcie słynnej Porta del Drac (Bramy Smoka), która jest bramą wjazdową do Finca Güell (Posiadłości Güell), a także w ogrodzeniach, balustradach i innych elementach zabezpieczających, które tworzył na potrzeby rezydencji w dzielnicy Eixample.

Jaume Sanmartí Verdaguer

In the early design of the famed Porta del Drac (Dragon Gate) at the entrance to Finca Güell (Güell Estate), and in the later fences, balustrades as well as other safety and protective features in his houses in the Eixample district, Gaudí also combined ironwork with industrially manufactured elements depending on the challenges he faced and the problems he had to resolve.

Jaume Sanmartí Verdaguer



Detal Bramy Smoka przy wejździe do Posiadłości Güell, ok. 1927
Pavilions at the entrance to the Güell Estate, detail of the Dragon Gate, ca. 1927

odbitka czarno-biała / black-and-white print, 18 × 24 cm

Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona
©Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya



Casa Milà – La Pedrera, detale fasady głównej, 2016
details of the main facade, 2016

Fundació Catalunya La Pedrera, Barcelona
 ©Fundació Catalunya La Pedrera



Antoni Gaudí

Casa Milà – La Pedrera, balustrada w oknie fasadowym, ok. 1910
facade window railing, ca. 1910

Wykonana przez wytwórnię braci Badia / Made by Hermanos Badia workshop

żelazo kute / wrought iron, 40 × 251 × 4 cm

Fundació Catalunya La Pedrera, Barcelona
 ©Fundació Catalunya La Pedrera. Photo: Xavi Padrós



Detale bramy wejściowej do Wieży Mateu w Llinars del Vallès
Details of the gate of the Mateu Tower in Llinars del Vallès

odbitka czarno-biała / black-and-white print,
 18 × 24 cm

Càtedra Gaudí – ETSAB-UPC, Barcelona
 ©Càtedra Gaudí. Photo: Aleu

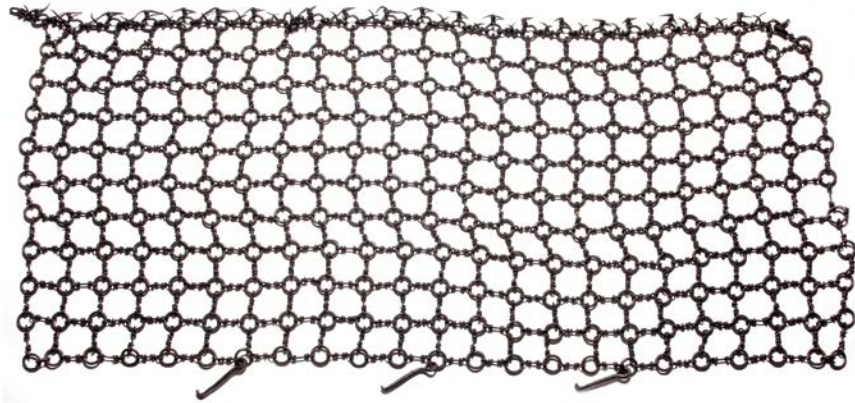
Antoni Gaudí, Francesc Berenguer

Siatka metalowa do paneli w bramie wejściowej do Wieży Mateu w miejscowości Llinars del Vallès, 1906
Chain mail of one of the panels of the gate of the Mateu Tower in Llinars del Vallès, 1906

Wykonana przez wytwórnię braci Badia
 Made by Hermanos Badia workshop

żelazo kute / wrought iron, 95 × 210 cm

Design Museum of Barcelona. Deposit of Càtedra Gaudí
 ©Càtedra Gaudí. Photo: Guillem Fernández-Huerta



Antoni Gaudí

Casa Milà – La Pedrera, oryginalne klamki o ergonomicznym kształcie, ok. 1910
original door handles with an ergonomic shape, ca. 1910

Wykonane przez odlewnię Mañach / Made by Foneria Mañach

mosiądz / brass

Fundació Catalunya La Pedrera, Barcelona
 ©Fundació Catalunya La Pedrera. Photo: Xavier Padrós



**KOŚCIÓŁ NA TERENIE
COLÒNIA GÜELL
I ŚWIĄTYNIA SAGRADA FAMÍLIA**
COLÒNIA GÜELL CHURCH
AND THE SAGRADA FAMÍLIA TEMPLE

Kościół na terenie Colònia Güell

Colònia Güell Church

(Santa Coloma de Cervelló, 1898–1914)

Colònia Güell (Kolonía Güella) powstała z inicjatywy przedsiębiorcy Eusebiego Güella na terenie jego posiadłości Can Soler de la Torre w gminie Santa Coloma de Cervelló. Były to tereny położone blisko Barcelony i już w tamtym czasie były uważane za ośrodek z potencjałem przemysłowym. Tutaj właśnie rozpoczęły się pierwsze protesty społeczne.

Osiedla przemysłowe z końca XIX wieku posiadały najnowsze rozwiązania techniczne i dawały zakwaterowanie pracownikom zatrudnionym w pobliskich zakładach przemysłowych. W zamian oczekiwano lojalności wobec przedsiębiorstwa oraz pracy w bardzo wymagających warunkach. Eusebi Güell uznawał za słuszny taki model produkcyjny, ale dodatkowo wyposażył swoją kolonię w infrastrukturę związaną z kulturą i religią. A zadanie to zlecił najlepszym architektom modernistycznym. Było to w 1890 roku. Po zakończeniu hiszpańskiej wojny domowej fabryką zaczęli zarządzać nowi właściciele, ale kolonia zachowała swój oryginalny układ urbanistyczny aż do 1973 roku, kiedy to fabrykę zamknięto i przekształcono w konglomerat przemysłowy.

Po uruchomieniu fabryki w 1898 roku Eusebi Güell zlecił Gaudíemu zaprojektowanie kościoła. Miał on powstać na małym pagórku i z tego miejsca dominować nad osiedlem. Ponieważ zlecenie zakładało wzniesienie niewielkiego budynku, Gaudí chciał na tym projekcie przetestować strukturę i rozwiązania konstrukcyjne, które w zwiększonej skali mogłyby znaleźć zastosowanie w świątyni Sagrada Família. Nad tym dziełem pracował już wówczas od piętnastu lat.

W pracy nad kościołem dla robotników z Colònia Güell Gaudíemu pomagał Francesc Berenguer (aż do śmierci w 1914 roku), współpracowali z nim również architekci Joan Rubió oraz Josep Canaleta. Natomiast w kwestiach obliczeń strukturalnych wspierał go przede wszystkim inżynier Eduardo Goetz. Z kolei modelarz Joan Beltrán i stolarz Joan Munné przygotowali zestaw makiet, które były kluczowe dla realizacji projektu.

Niestety w trakcie I wojny światowej rodzina Güell postanowiła wstrzymać prace rozpoczęte w 1908 roku. Do tego czasu ukończono zaledwie fundamenty

The construction of Colònia Güell (Güell Colony) began in 1890 on the initiative of entrepreneur Eusebi Güell on his estate, Can Soler de la Torre, in the municipality of Santa Coloma de Cervelló. Located near Barcelona, the town was indeed a thriving industrial area at the time, witnessing the first social conflicts.

Such industrial settlements emerging towards the end of the 19th century were provided with the latest technological solutions and offered both employment and accommodation to workers, in exchange for loyalty to their company where they had to contend with very demanding labour conditions. In principle, Eusebi Güell was in favour of such a model of production, but he additionally provided the colony with an infrastructure enabling cultural life and religious practices; its design was commissioned to the best modernist architects. After the hiatus of the Spanish Civil War, the factory went into the hands of new owners, but the colony itself retained the original layout until 1973, when the plant closed down and was transformed into an industrial conglomerate.

Following the launch of the factory in 1898, Eusebi Güell engaged Gaudí to design and build a church which would overlook the housing estate from a small hillock. Given the relatively limited dimensions of the commissioned work, Gaudí was convinced that he would ultimately be able to design and build the church, using it as an opportunity to test forms and structural solutions he would later apply on a larger scale in the Sagrada Família, on which he had already been working for 15 years.

In this project, Gaudí was aided by his usual associate, Francesc Berenguer (until the latter’s death in 1914), as well as collaborated with architects Joan Rubió and Josep Canaleta, and especially engineer Eduardo Goetz, who contributed substantially to structural computations. Furthermore, modeller Joan Beltrán and carpenter Joan Munné were instrumental in developing various mock-ups.

Regrettably, during World War I, Güell Family decided to suspend the works which had started in 1908. At that point, the only completed structure were the foundations and the underground nave, known as “the crypt” and its entrance portico, above which



Antoni Gaudí

Kościół na terenie Colònia Güell, fasada wschodnia
Colònia Güell Church, east facade

Wydanie z 1976 roku upamiętniające 50. rocznicę śmierci Gaudiego, odbitka 5/100
1976 edition, commemorating Gaudí's 50th death anniversary, copy number 5/100

litografia na papierze, na podstawie rysunku z ok. 1908 roku
lithograph on paper, from a drawing of ca. 1908, 75,5 × 55,5 cm

María del Carmen Gómez Navarro Collection
©Arxiu Aurea Cultura i Art. Photo: Guillem Fernández-Huerta



Antoni Gaudí

Kościół na terenie Colònia Güell, wnętrze
Colònia Güell Church, interior

Wydanie z 1976 roku upamiętniające 50. rocznicę śmierci Gaudiego, odbitka 5/100
1976 edition, commemorating Gaudí's 50th death anniversary, copy number 5/100

litografia na papierze, na podstawie rysunku z ok. 1908 roku
lithograph on paper, from a drawing of ca. 1908, 75,5 × 55,5 cm

María del Carmen Gómez Navarro Collection
©Arxiu Aurea Cultura i Art. Photo: Guillem Fernández-Huerta

budowli. Tworzyła je podziemna nawa, nazywana kryptą, oraz prowadzący do niej portyk. Nad nim miały następnie powstać reprezentacyjne schody do projektowanego kościoła. A cały budynek miał być zwieńczony wieloma wieżami i centralną kopułą.

Posiadamy graficzne przedstawienie końcowego projektu w postaci kilku anonimowych rysunków, które możemy powiązać z osobą Gaudiego. Zostały one znalezione przed kilku laty, przy okazji prac remontowych prowadzonych na terenie kolonii. Z odkryciem tych zagadkowych rysunków świątyni wiąże się więc niewyjaśniona do dziś tajemnica.

Jedynym logicznym wytłumaczeniem wydaje się to, że dokumenty zostały tam ukryte, żeby zabezpieczyć je przed aktami wandalizmu, które miały miejsce w lipcu 1936 roku, czyli po rozpoczęciu hiszpańskiej wojny domowej. W czasie wojny zniszczono większość planów oraz wielką, wysoką na cztery metry makietę badającą naprężenia konstrukcji, której fotografie posłużyły Gaudíemu do szkiców projektu.

Gaudí zlecił skonstruowanie roboczego modelu obok miejsca, na którym miała zostać wzniesiona absyda kościoła. Powstało też zadaszenie, które miało chronić monumentalną makietę analizującą naprężenia konstrukcji. Był to pomysłowy model zbudowany z płótna, sznurków i małych obciążników, dzięki którym można było określić formy architektoniczne bezpośrednio narzucone przez zależności statyczne projektowanego budynku.

Należy podkreślić, że w tej pierwszej fazie tworzenia kościoła Gaudí wykorzystał bardzo interesujące i zróżnicowane materiały. Do budowy tego wyjątkowego dzieła użyto kamieni bazaltowych, skał wapiennych, cegły, żużlu po odlewach hutniczych, ceramiki, szkła i elementów kutych. W ten sposób powstała cała gama faktur i kolorów, które w sposób mistrzowski wpisują się w otoczenie.

Dolna część budowli jest manifestem architektonicznym, w którym artysta w sposób skromny, ale emocjonalny wyraża subtelną i niepodzielną harmonię pomiędzy architekturą i sztukami użytkowymi. Znajdujemy się w wyjątkowym miejscu, w którym panuje atmosfera

a stairway was to be build leading to the future church. The entire edifice was to be crowned by a number of towers and a dome in the centre.

Today, we only possess a graphic representation of the final design in the shape of unsigned drawings which can be reasonably attributed to Gaudí. These were found several years ago during renovation works conducted at the colony. In fact, an air of inexplicable yet intentional mystery surrounds the discovery of the unique drawings of the temple.

One of the plausible explanations is that the material was hidden to protect it from acts of vandalism which took place in July 1936, coinciding with the outbreak of the Civil War. These violent incident resulted in the destruction of majority of blueprints together with the four-metre-high polyfunicular model, whose photographs served Gaudí to draft various sketches of the design.

Gaudí had an austere atelier built next to the site of the future apse of the church. Adjoining it, there was a shed to house the monumental polyfunicular mock-up, an ingenious model constructed using canvas, rope, and small weights which made it possible to determine architectural forms directly dictated by the static behaviour of the designed building.

It may be interesting to note that Gaudí employed a fair variety of material in that first phase of the church: an exceptional piece of work in which basalt stone, limestone, bricks, smelting slag, ceramics, glass and wrought iron combined the textures and the colours to achieve a masterful integration with the surroundings.

The lower part of the church is an architectural manifesto, which in a modest yet emotional form expresses the sublime and indivisible harmony between architecture and applied arts. We find ourselves in an exceptional space which creates a wondrous atmosphere of meditation that is proper to sacred places, and constitutes one of the best works of Gaudí's unique and inimitable genius.

Jaume Sanmartí Verdaguer

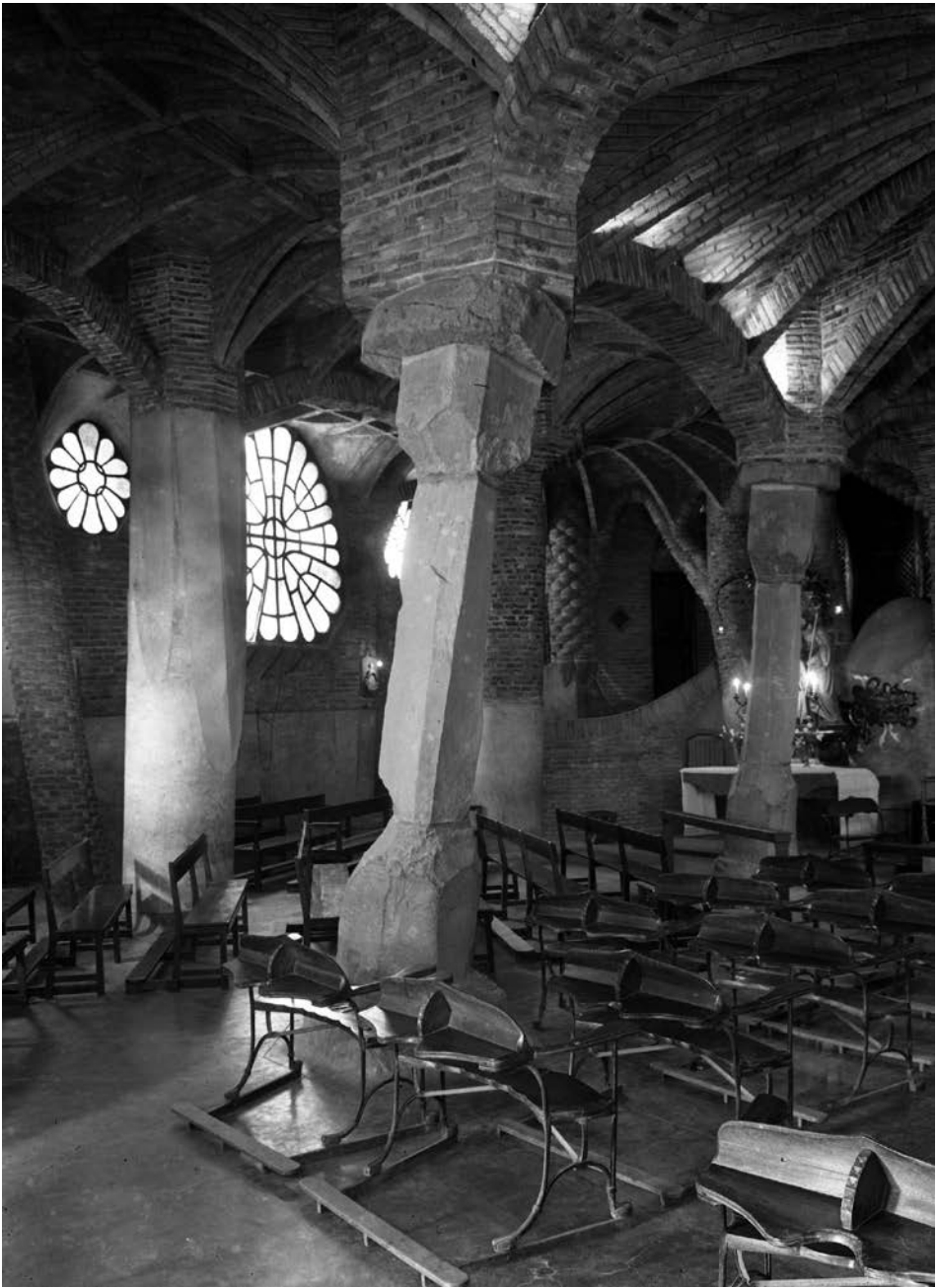
zadumy, właściwa dla miejsc świętych. Jest to jedno z najlepszych dzieł tego jedyne i неповtarzalnego geniusza, którym był Antoni Gaudí.

Jaume Sanmartí Verdaguer

Colònia Güell, wnętrze krypty kościoła z ławami zaprojektowanymi przez Gaudiego
Interior of the Colònia Güell Crypt, with the benches designed by Gaudí

odbitka czarno-biała / black-and-white print, 24 × 18 cm

Càtedra Gaudí – ETSAB-UPC, Barcelona
©Càtedra Gaudí



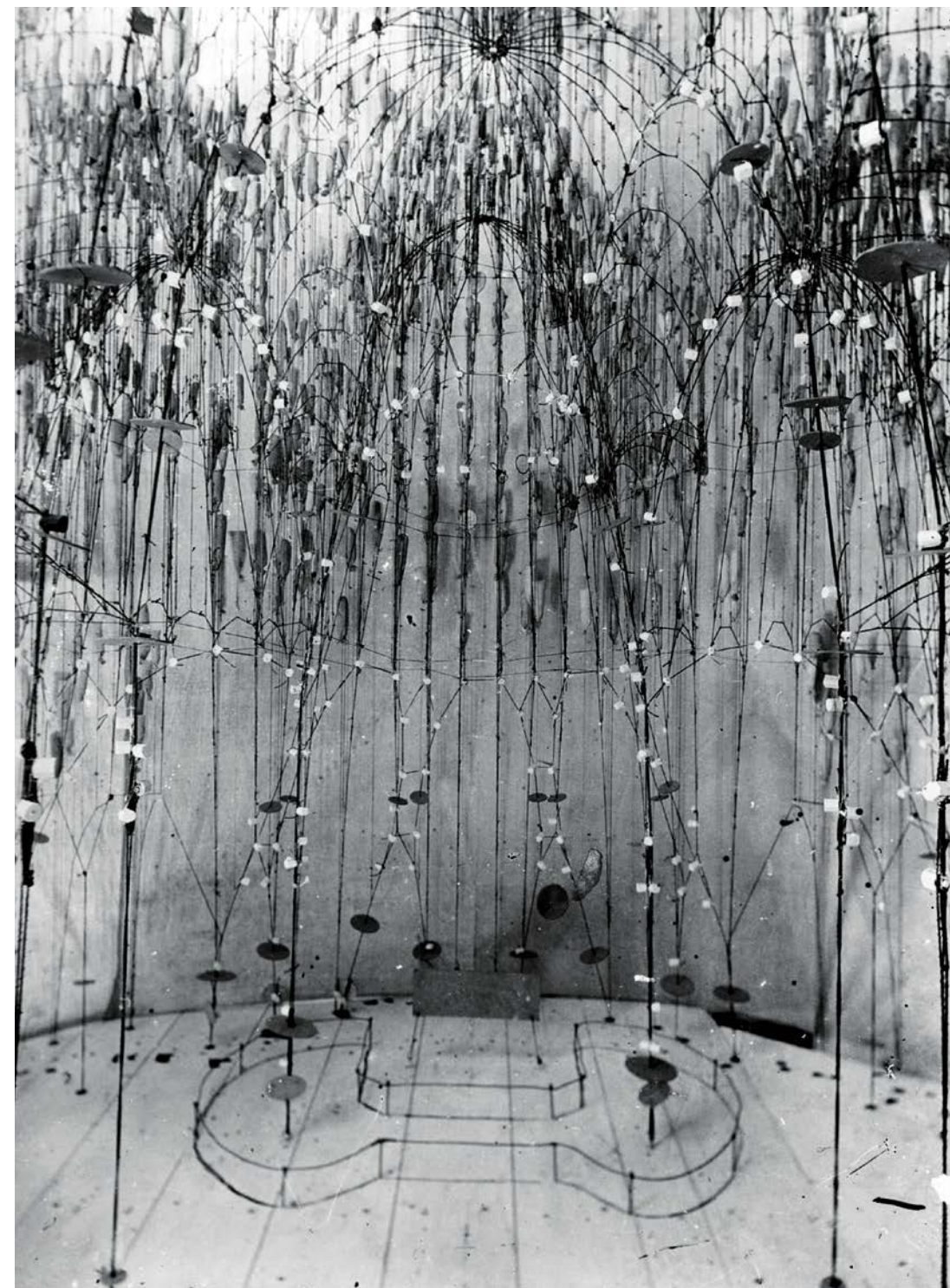


Funikularny model kościoła na terenie Colònia Güell, który za pomocą sznurków i obciążników miał analizować naprężenia konstrukcji. Zdjęcia modelu, obróconego o 180°, wykorzystano do zaprojektowania budynku, 1911

Exterior view of the Colònia Güell Church funicular model. Photos of the model with a 180° inversion were used to determine the design of the building, 1911

odbitka czarno-biała / black-and white print, 24 × 18 cm

Càtedra Gaudí – ETSAB-UPC, Barcelona
©Càtedra Gaudí. Photo: Vicenç Vilarrubies



Funikularny model kościoła z Colònia Güell od wewnątrz, obrócony o 180°, 1911
Interior view of the Colònia Güell Church funicular model, with a 180° inversion, 1911

odbitka czarno-biała / black-and white print, 24 × 18 cm

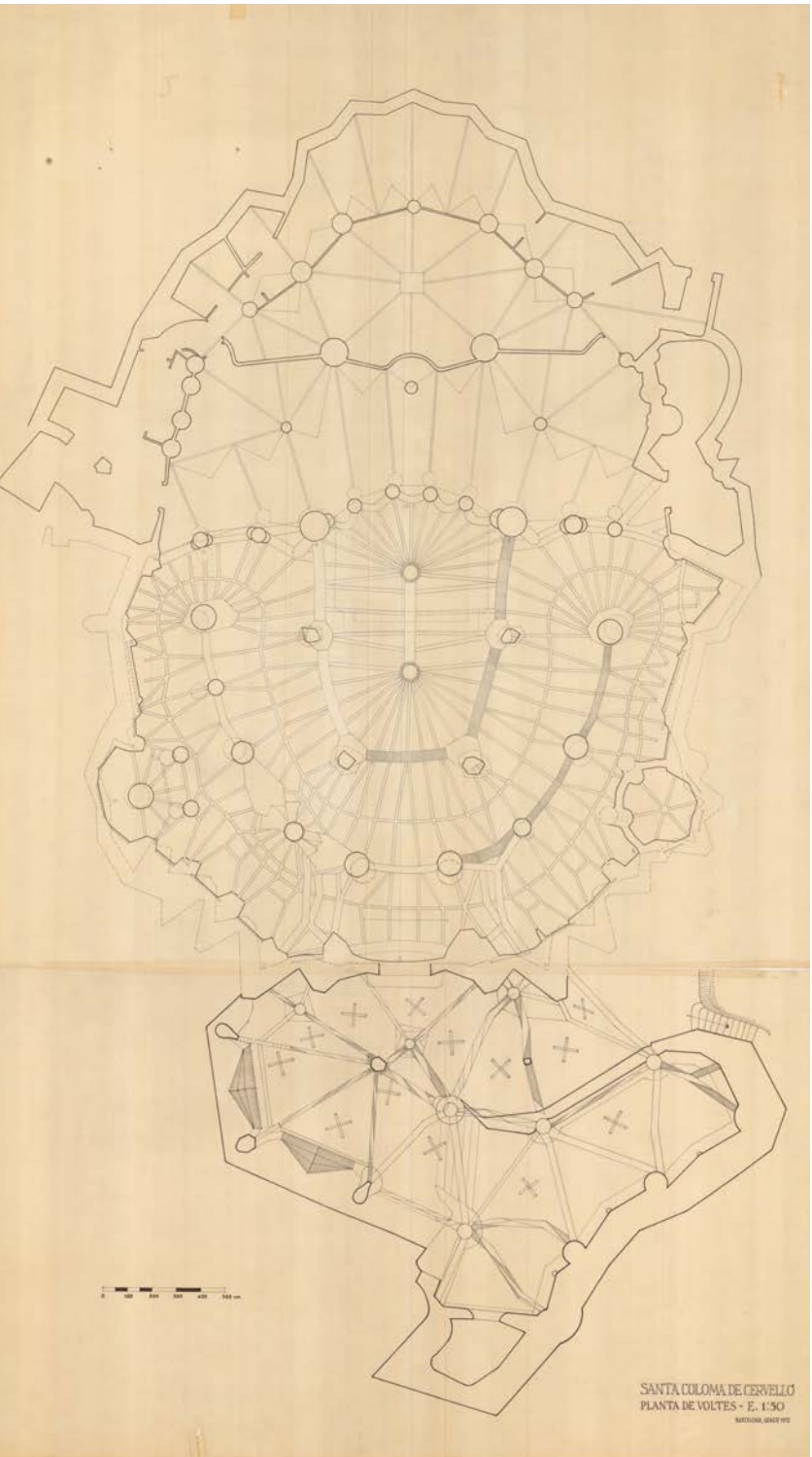
Càtedra Gaudí – ETSAB-UPC, Barcelona
©Càtedra Gaudí. Photo: Vicenç Vilarrubies



Model wielosznurowy – reinterpretacja badań Gaudiego nad siłami i naprężeniami konstrukcji
Poli-funicular model. Reinterpretation of the poli-funicular studies made by Gaudí

lina, ołów i stal / rope, lead and steel, 250 × 138 cm

Fundació Catalunya La Pedrera, Barcelona
 ©Fundació Catalunya La Pedrera. Photo: Pau Giralt-Miracle



Isidre Puig Boada

Krypta kościoła na terenie Colònia Güell, schemat sklepień, styczeń 1972
Crypt in Colònia Güell Church, layout of the vaults, January 1972

skala 1:50, tusz indyjski na kalce kreślarskiej
 scale 1:50, Indian ink on tracing paper, 121,2 × 69,2 cm

Càtedra Gaudí – ETSAB-UPC, Barcelona
 ©Càtedra Gaudí

**Portyk przed wejściem do krypty kościoła
na terenie Colònia Güell**
Porch of the Colònia Güell Crypt

odbitka czarno-biała / black-and-white print, 18 × 24 cm

Càtedra Gaudí – ETSAB-UPC, Barcelona
©Càtedra Gaudí



Świątynia Sagrada Família

The Sagrada Família temple

Pierwsze zlecenie, by stworzyć projekt Świątyni Pokutnej Sagrada Família (Świętej Rodziny) otrzymał architekt diecezjalny Francisco de Paula del Villar. Filantrop Josep Maria Bocabella, który był zleceniodawcą, chciał, żeby wzorem i inspiracją dla projektanta było sanktuarium loretańskie we Włoszech. Trudno określić, do jakiego stopnia architekt zamierzał spełnić oczekiwania swojego klienta, ale nie ma wątpliwości, że planowano wznieść kościół raczej skromny, całkowicie konwencjonalny z punktu widzenia architektonicznego.

Gdy Villar oficjalnie zrezygnował z funkcji, Gaudí zgodził się kontynuować jego pracę. Powodem rezygnacji były kłopoty techniczne przy budowie filarów krypty, których zadaniem było utrzymanie konstrukcji nowego kościoła. Szanowany architekt Joan Martorell zajął stanowisko w konflikcie, występując przeciwko racjom Villara. Ten ostatni zrezygnował wówczas z prowadzenia prac, za które nie pobierał wynagrodzenia ze względu na szczególny charakter świątyni.

Bocabella zaproponował, by to właśnie Martorell podjął się tego wyzwania, lecz architekt honorowo odmówił. Przekazał ten zaszczyt swojemu współpracownikowi, Antoniemu Gaudíemu. W 1884 roku młody architekt rozpoczął pracę. Kontynuował neogotycki projekt Villara w części związanej z kryptą, zmieniając kształt łuków i wprowadzając naturalne oświetlenie oraz wentylację. Zachował również już rozpoczętą absydę.

Można byłoby sądzić, że Gaudí nie będzie chciał kontynuować projektu w kształcie zaproponowanym przez Villara, gdyż zawsze odnosił się do niego bardzo krytycznie, zarówno jako do architekta, jak i wykładowcy. Gaudí nie zgadzał się na przyjęcie form i systemów konstrukcyjnych zaczerpniętych z architektury gotyckiej. Chociaż sam szczerze ją uwielbiał, uważał, że nie jest ona stylem odpowiednim dla mającego się wkrótce rozpocząć nowego stulecia. Trzeba pamiętać, że w 1884 roku Gaudí był w kwiecie wieku, jego talent był równy ambicjom, zaś zapał niewyobrażalny.

Jego głównym celem było zdobycie zaufania Josepa Bocabelli, który był osobą bardzo konserwatywną, o gwałtownym temperamencie i nigdy nie ulegał racjom

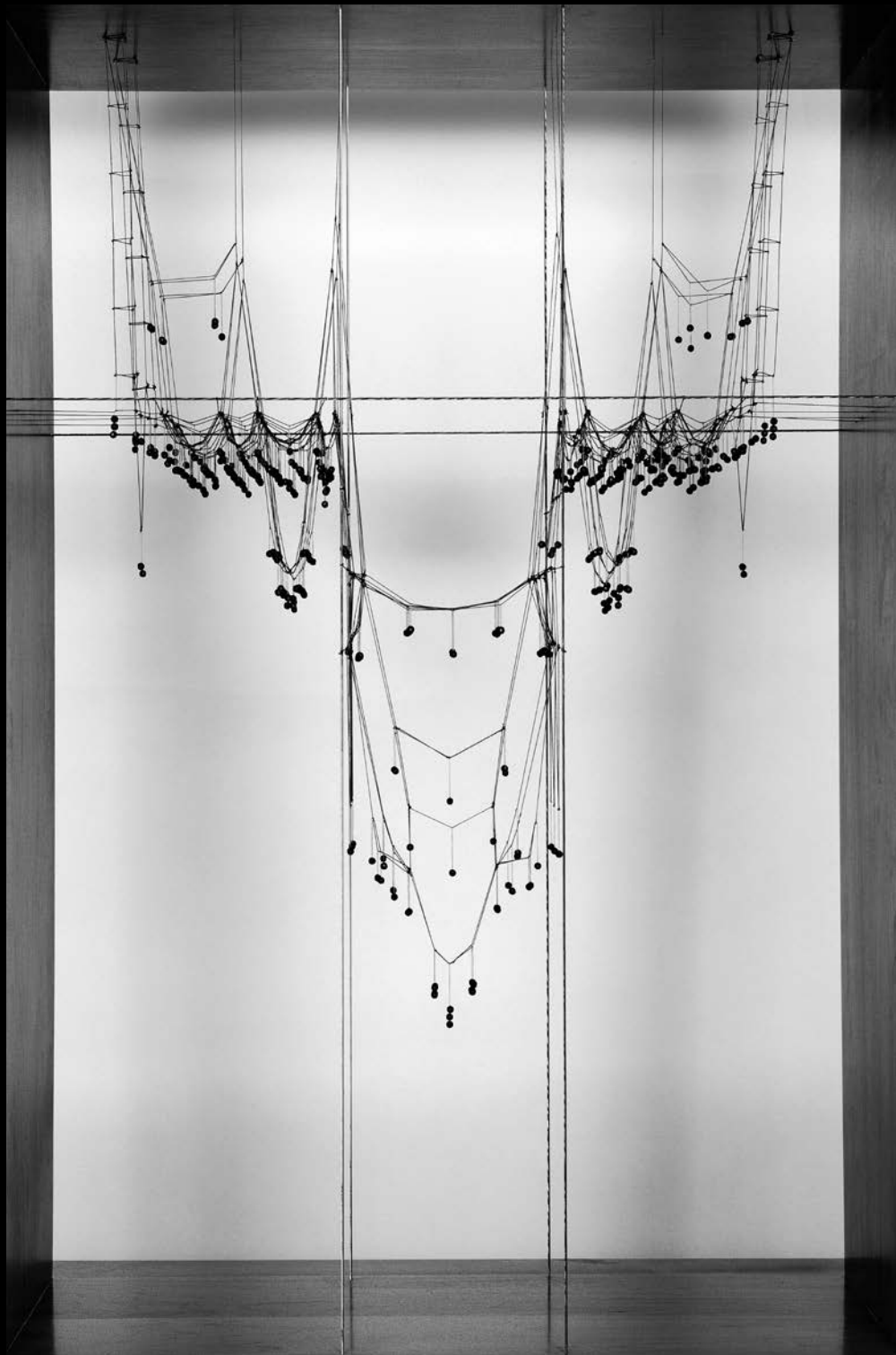
It is common knowledge that the design of the Expiatory Temple of the Holy Family (the Sagrada Família) was initially commissioned to diocesan architect Francisco de Paula del Villar and, according to the express instruction from the principal, Josep Maria Bocabella, was to draw on the sanctuary in Loreto, Italy. One can only speculate about the extent to which the architect intended to comply with the demand of his client, but there is no doubt that the envisioned church was rather modest and thoroughly conventional in architectural terms.

Gaudí agreed to continue the work when Villar had officially resigned the commission due to disagreements concerning certain technical issues, namely the construction of pillars of the crypt, which would have largely supported the new church. Joan Martorell, a renowned architect, intervened in the dispute opposing the position adopted by Villar, who consequently withdrew from continuing the work which he had in principle carried out disinterestedly, owing to the special nature of the temple.

Bocabella suggested to Martorell that he should take over, but the latter honourably declined the offer and proposed the same to his collaborator, young architect Antoni Gaudí, who took charge of the work in 1884. Gaudí followed Villar's Neo-Gothic design as far as the crypt was concerned—though he changed the form of the arches and introduced natural lighting and ventilation—as well as retained the apse, whose construction had already started.

It was only to be expected that Gaudí would not adhere to the design of his predecessor, as he had always been very critical of Villar, both as an architect and academic teacher. Also, he was anything but willing to adopt the forms and structural solutions deriving from Gothic architecture. Even though he sincerely admired it, he did not consider it suitable for the new century that was about to begin. Let us recall that in 1884 Gaudí was in the prime of his youth, his talent was as great as his ambition, while his fervour downright overwhelming.

His chief goal was to gain the confidence of Josep Bocabella, a very conservative client gifted with a fiery temperament and a sense of unappealable authority. This was by no means easy considering the good life that



**Nawa główna świątyni Sagrada Família,
model funikularny pokazujący wieloboczny rozkład sił**
Central nave of the Sagrada Família temple,
model representing the funicular polygon

lina, drewno, drut i ołów / rope, wood, wire and lead, 103 × 80 × 66 cm

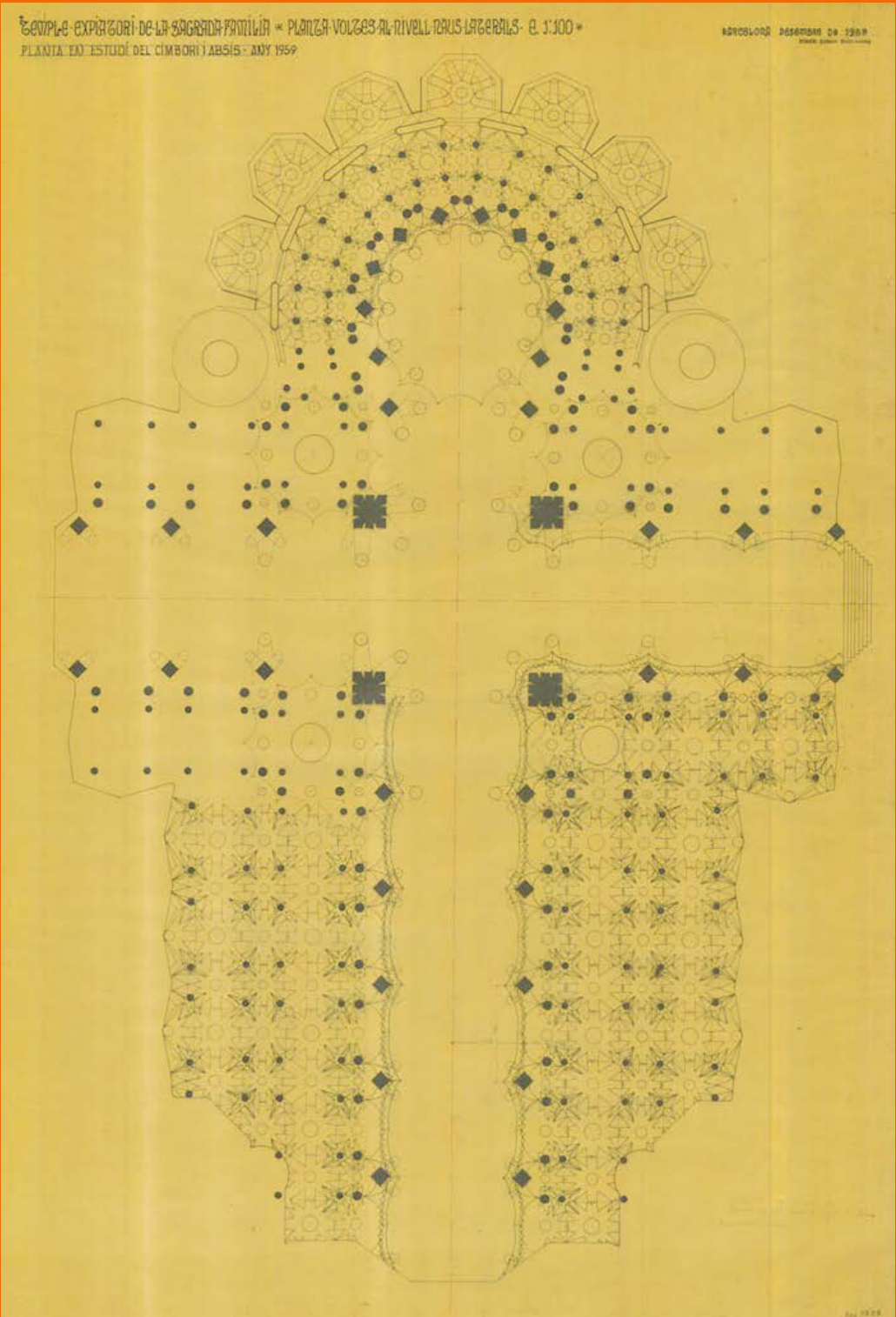
Fundació Catalunya La Pedrera, Barcelona
©Fundació Catalunya La Pedrera. Photo: Pau Giralte-Miracle



**Przekrój nawy głównej świątyni Sagrada Família
według rysunku Joana Rubió i Bellvera, kwiecień 1952**
Solution for the section of the central nave of the Sagrada Família temple,
according to a drawing by Joan Rubió i Bellver, April 1952

reprodukcja z negatywu na szkło / reproduced from a glass-plate negative, 40 × 25 cm

Càtedra Gaudí – ETSAB-UPC, Barcelona
©Càtedra Gaudí



Ramon Berenguer

Układ sklepień świątyni Sagrada Família według projektu Gaudiego, grudzień 1959
Layout of the vaults of the Sagrada Família temple, according to Gaudí's plan, December 1959

skala 1:100, tusz indyjski na kalce kreślarskiej
scale 1:100, Indian ink on tracing paper, 101 × 73 cm

Càtedra Gaudí – ETSAB-UPC, Barcelona
©Càtedra Gaudí



Sagrada Família, stan prac niedługo po śmierci Gaudiego, 1927
State of the construction work for the Sagrada Família temple, shortly after Gaudí's death, 1927

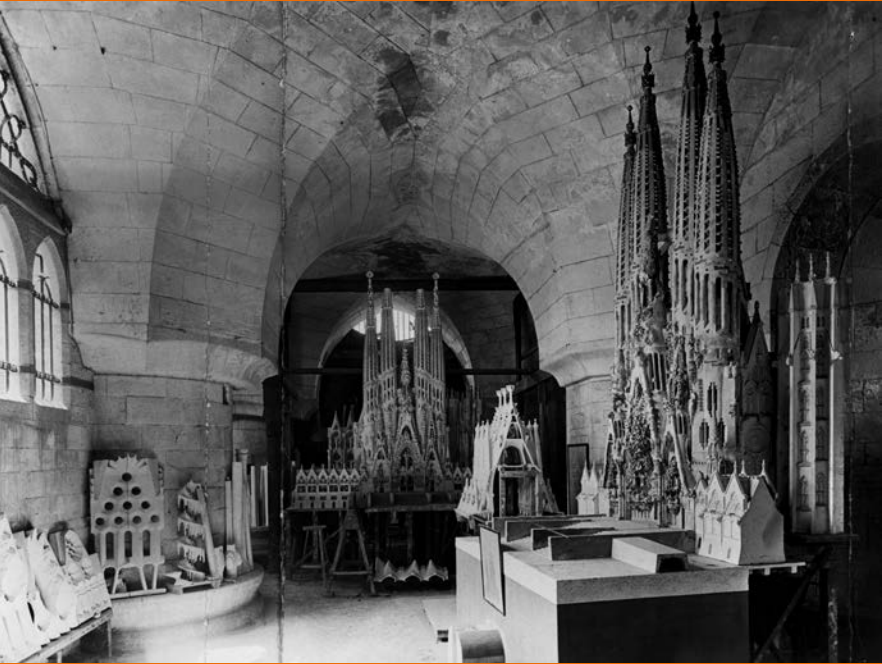
odbitka czarno-biała / black-and-white print, 18 × 24 cm

Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic, Arxiu Mas, Barcelona
©Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas. Photo: Adolf Mas

Makiety w warsztacie przy świątyni Sagrada Família, ok. 1927
Models in the Sagrada Família workshop, ca. 1927

odbitka czarno-biała z negatywu na szkło
black-and-white print reproduced from a glass-plate negative, 18 × 24 cm

Càtedra Gaudí – ETSAB-UPC, Barcelona
©Càtedra Gaudí. Photo: Canosa



innych. Nie było to łatwe dla Gaudiego, który mimo że był jeszcze początkującym architektem, prowadził dostatnie życie. Zaraz po rozpoczęciu współpracy doszło więc do pierwszego konfliktu z kontrahentem.

Na szczęście w tych trudnych początkach Joan Martorell okazał Gaudiemu bezwarunkowe wsparcie. Był to bardzo szlachetny człowiek oraz cieszący się uznaniem architekt. Znał on Gaudiego jako zdolnego współpracownika i zdawał sobie sprawę z jego talentu. Natomiast w kolejnych latach to zaufanie i mecenat Eusebiego Güella były wsparciem dla Gaudiego. Genialny talent architekta mógł się wyrażać w kolejnych projektach – bez podawania go w wątpliwość i bez jakiegokolwiek dyskusji.

Zmiana projektu świątyni stała się faktem. Koncepcja materializowała się powoli lecz nieustannie, realizacja bowiem była uzależniona od datków przekazywanych na ten cel przez darczyńców. Po ukończeniu prac krypta została konsekrowana. Zaczęto się wówczas zastanawiać, w jakim kierunku kontynuować budowę. Gaudí przekonał swoich zleceniodawców, że w pierwszej kolejności należy wznieść fasadę Narodzenia Pańskiego. Mogłaby się ona stać ważnym symbolem i zwrócić uwagę miasta na to niezwykle przedsięwzięcie, a jednocześnie być skuteczną zachętą dla kolejnych darczyńców.

Pomysł się spodobał, chociaż osoby mające wpływ na przebieg prac optowały za tym, by najpierw wznieść fasadę Męki Pańskiej, skierowaną na zachód, a więc bliższą i lepiej widoczną od strony miasta. Gaudí nie uwzględnił tej sugestii i przekonywał, że przesłaniem fasady Męki Pańskiej jest smutek i żałoba – a więc uczucia, których nie należało w tamtym momencie eksponować. Tak rozpoczęły się prace nad projektem fasady Narodzenia Pańskiego, skierowanej na wschód. Miała to być fasada niosąca radosne przesłanie i posługująca się łatwymi w odbiorze symbolami. Prace nad nią rozpoczęły się w 1892 roku.

W miarę jak Gaudí angażował się w projekt i budowę świątyni, zmieniał się jego sposób myślenia. Zbliżył się do świata religii i zagłębił w kwestie liturgiczne, co w naturalny sposób wynikało ze specyfiki tego zlecenia. Zdarzyło mu się nawet publicznie poprawiać

the young architect led, which is why first conflicts between them arose almost as soon as Gaudí set his foot on the site to take up the work.

Fortunately, during those difficult beginnings Gaudí enjoyed unconditional support of the acclaimed architect Joan Martorell, a very noble person who knew him well and duly valued, as Gaudí had distinguished himself as an efficient collaborator in various projects. In the years that followed, the confidence and patronage of Eusebi Güell also proved very helpful, enabling Gaudí to put forward a design that bore the imprint of his singular genius without any dispute.

The change of the design of the temple was accepted as unquestionable reality, which materialized gradually but persistently thanks to charity donations that the temple received. Once completed, the crypt was consecrated as a place of worship, and it was deliberated how to proceed further. Gaudí convinced his principals that it would be most expedient to erect the Nativity facade as a symbol to promote the undertaking among the city's population and effectively advertise it to encourage future donations.

The idea met with approval, but the principals suggested that one should start with the Passion facade in the westward section of the plot, because it would be nearer to the city and thus be better visible. Gaudí dismissed the proposal, arguing that the Passion facade conveys sadness and mourning, sentiments which should not be made manifest at that time, and began working on the design for the Nativity facade on the eastern side. This facade would not only communicate a joyful message but also employ readily comprehensible symbols; its construction thus began in 1892.

As Gaudí became more and more involved in the design and construction, his mindset underwent a change. He grew closer to the world of religion and delved into the liturgical issues associated with his commission. He even happened to publicly correct naive opinions expressed with respect to liturgical questions by a poorly educated cleric, unaware of who was listening to him.

Due to the fire which severely damaged the architect's studio in 1936, few of his sketches and blueprints

komentarze związane z liturgią naiwnie wygłaszane przez jakiegoś niewystarczająco wykształconego duchownego, który nie zdawał sobie sprawy z tego, kto go słucha.

Z powodu pożaru, który w 1936 roku, a więc na początku hiszpańskiej wojny domowej, strawił pracownię architekta, zachowało się niewiele jego szkiców i planów. Znamy jednak metody pracy Gaudiego. Koncentrowała się ona głównie na makietach, w których wyrażał ogólną koncepcję projektu. W tym przypadku zostało to wspaniale ukazane na rysunku, który w 1906 roku wykonał tuszem architekt Joan Rubió i Bellver, jeden z najlepiej wykwalifikowanych pomocników Gaudiego.

Świątynia Sagrada Família wprowadziła wyjątek do obowiązujących wówczas procedur wznoszenia budynków. Zalecały one, aby budować domy w sposób ciągły, poczynwszy od fundamentów, aż do zwieńczenia budowli dachem. Dopiero wtedy należało się zająć wykończeniem wewnątrz.

Gaudí miał jasną wizję świątyni jako całości. Jednocześnie zdawał sobie sprawę z trudności technicznych, jakie musi rozwiązać, aby zrealizować swoje niezwykle dzieło. Wiedział również, że potrzebuje czasu, by dokładnie przeanalizować różne rozwiązania techniczne i znaleźć to, które będzie właściwe dla tego innowacyjnego projektu. Prawdopodobnie dlatego postanowił zwieńczyć fasadę Narodzenia Pańskiego czterema wspaniałymi wieżami, jednocześnie pracując bez wytchnienia nad konstrukcją, która miała dopiero przykryć nawę kościoła.

Klient zgodził się na takie rozwiązanie, tym bardziej że krypta została już konsekrowana, a więc udostępniona wiernym. Kiedy wznoszono cztery wieże fasady Narodzenia Pańskiego, powszechnie było już wiadomo, że wielka Świątynia Pokutna Sagrada Família nie będzie zwykłym kościołem, a jej budowa stanie się dziełem wielu pokoleń. Gaudí zdążył jeszcze zobaczyć jedną z czterech wież, wieżę świętego Barnaby, zanim w 1926 roku zdarzył się tragiczny wypadek, w wyniku którego artysta stracił życie.

W roku 1954, dwadzieścia osiem lat po śmierci Gaudiego, rozpoczęto budowę fundamentów fasady

have survived. Nevertheless, his working methods are relatively well known. Gaudí would engage intensely with mock-ups developed on the basis of a conceptual solution, which in this case is splendidly reflected in a 1906 ink drawing by Joan Rubió i Bellver, one of his best qualified assistants.

The Sagrada Família temple is a clear exception from the usual construction procedures at the time, according to which one was expected to erect a building in a progressive fashion: start with the foundations and continue until the structure was crowned with the roof, whereas the interior would be finished only afterwards.

Given his unorthodox way of proceeding, one may grasp why Gaudí had a very clear picture of the temple as a whole, although he was simultaneously aware of the technical difficulties he would have to resolve to make his extraordinary design a reality. Moreover, he realized that substantial time was needed to profoundly analyze the most appropriate technological solutions, which in itself required a highly innovative design in formal terms. This is probably why he opted for the four magnificent towers on top of the Nativity facade whilst working tirelessly on a structure to cover the nave of the church.

It is evident that the client accepted it, especially considering the fact that the crypt had been consecrated and open for religious observances. When the four towers of the Nativity facade were being built, the public were already well aware that the great Expiatory Temple of the Holy Family would not be just any church, and that its construction would involve the effort of several generations. Gaudí managed at least to see the completion of one of the four towers, the tower of St. Barnabas, before the fatal accident which took his life in 1926.

Construction of the foundations of the Passion facade began in 1954, twenty-eight years after Gaudí's death. Still, the direction had already been determined in a sketch that Gaudí drew in 1911 during his stay in Puigcerdà, where he moved to recover from Malta fever (brucellosis). The design was finalized the following year in his studio, to which he returned having regained full health.



Adolf Mas (fotografia / photograph, 1910)
Francesc de Paula Quintana (kaligrafia / calligraphy, 1927)

Iglice absydy świętyni Sagrada Família
Spires from the apse of the Sagrada Família temple

fotografia i tusz na papierze / photograph and ink on paper, 50 × 65 cm

Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona
©Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya

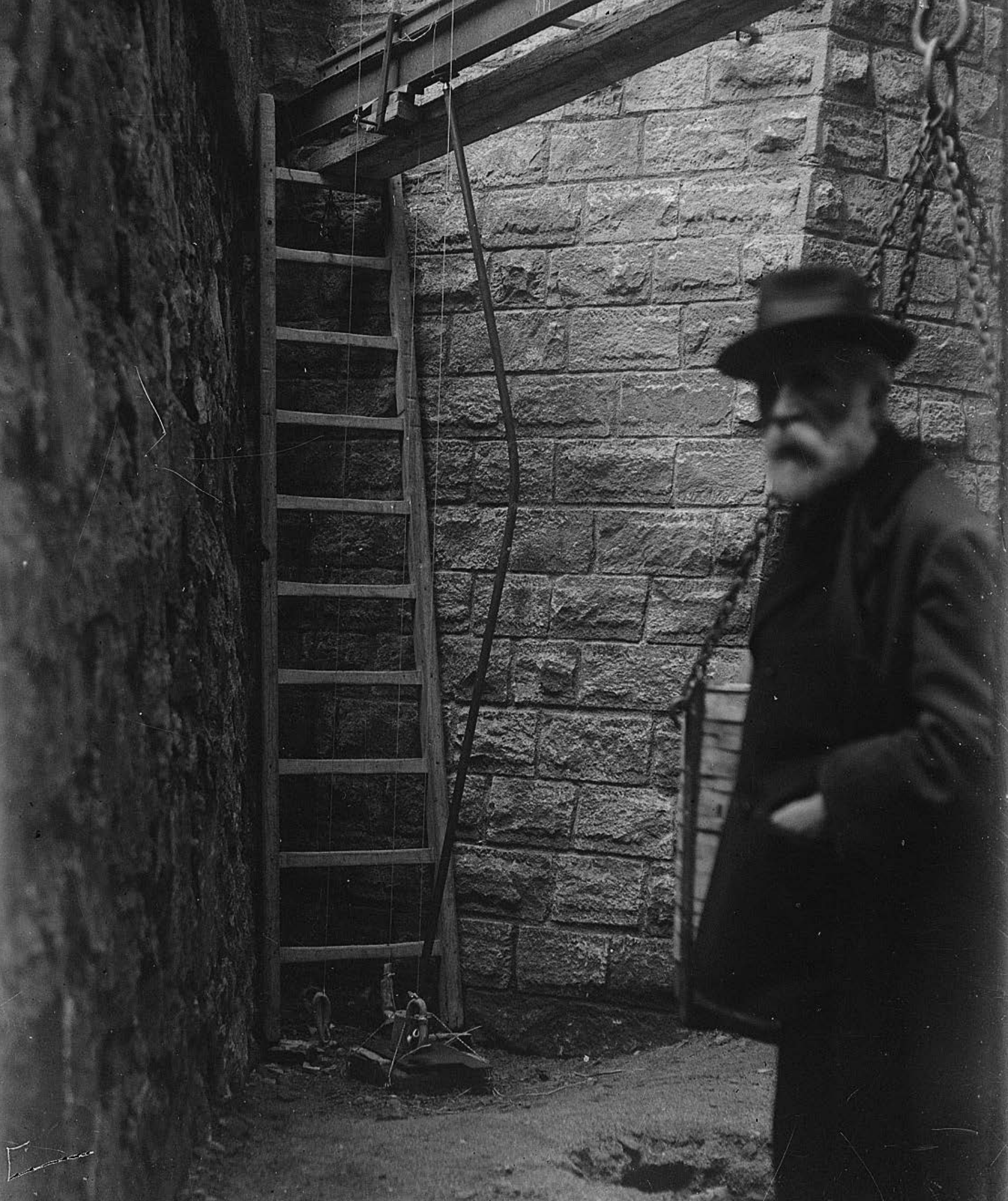


Adolf Mas (fotografia / photograph)
Francesc de Paula Quintana (kaligrafia / calligraphy)

Sagrada Família – wieża św. Barnaby, ok. 1927
The Sagrada Família temple: St. Bernabé Tower, ca. 1927

fotografia i tusz na papierze / photograph and ink on paper, 70 × 50 cm

Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona
©Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya



Pracownia Gaudiego przy świątyni Sagrada Família, ok. 1925
Gaudí's workshop on the Sagrada Família site, ca. 1925

odbitka czarno-biała
black-and-white print, 24 × 30 cm

Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona
©Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya. Photo: Ferrán



Gaudí, kardynał Francesco Ragonesi – nuncjusz apostolski oraz biskup Barcelony Enric Reig podczas wizyty na placu budowy świątyni Sagrada Família, lipiec 1915
Gaudí with Cardinal Francesco Ragonesi, nuncio of the Vatican, and the Bishop of Barcelona Enric Reig on a visit to the construction site of the Sagrada Família temple, July 1915

odbitka czarno-biała / black-and-white print, 24 × 30 cm

Càtedra Gaudí – ETSAB-UPC, Barcelona
©Càtedra Gaudí

Warsztat modelarski przy świątyni Sagrada Família, ok. 1917
Model makers workshop in the Sagrada Família, ca. 1917

odbitka czarno-biała z negatywu na szkle
black-and-white print reproduced from a glass-plate negative, 24 × 30 cm

Càtedra Gaudí – ETSAB-UPC, Barcelona
©Càtedra Gaudí



Antoni Gaudí na placu budowy świątyni Sagrada Família, ok. 1916
Antoni Gaudí at the Sagrada Família temple construction site, ca. 1916

odbitka czarno-biała z negatywu na szkle
black-and-white print reproduced from a glass-plate negative, 24 × 18 cm

Càtedra Gaudí – ETSAB-UPC, Barcelona
©Càtedra Gaudí

Męki Pańskiej. Jednak kierunek był już wyznaczony dzięki szkicom, które Gaudí wykonał w 1911 roku podczas pobytu w Puigcerdà. Przeprowadził się tam wtedy, aby wyleczyć się z gorączki maltańskiej (brucelozy). W następnym roku, kiedy już całkowicie pozbył się choroby, ostatecznie zdefiniował projekt fasady w swojej pracowni.

Mimo iż średnica czterech wież fasady Męki Pańskiej jest nieznacznie większa niż w przypadku wież fasady Narodzenia Pańskiego, architekci prowadzący – Lluís Bonet Garí, Isidre Puig Boada oraz Francesc de Paula Quintana – kontynuowali prace budowlane według podobnych założeń.

W roku 1964 mieszkańcy zorganizowali protest, podczas którego wielu szanowanych artystów i intelektualistów podpisało manifest, domagając się, by zaprzestać dalszych prac w świątyni. Sprzeciw nie odniósł skutku, gdyż postęp prac był bardzo powolny. Dopiero wiele lat później pojawiły się możliwości techniczne, które pozwoliły na to, by wybudować dach nad nawą świątyni. Udało się to, gdy Barcelona stała się ośrodkiem o znaczeniu międzynarodowym, a wpłaty z datków i wpływy z opłat za wizyty znacznie wzrosły.

W ostatnich dniach swojego życia Gaudí mówił: „Mojemu klientowi się nie śpieszy”. Kiedyś stwierdził: „Inni architekci poprowadzą moje dzieło, bo ja nie zobaczę go już ukończonego”. Trzeba przyznać, że miał rację, kiedy mówił nieskromnie: „Przybywać będą rzesze ludzi z całego świata, aby oglądać świątynię Sagrada Família”.

Wśród tych ludzi byli ważni architekci oraz uznani w międzynarodowych kręgach artyści, tacy jak Le Corbusier, Neufert, Gropius czy Neutra, którzy podczas swoich wizyt w Barcelonie zwiedzali z zainteresowaniem tę wyjątkową budowlę. Wiele znakomitych sław, zainspirowanych fenomenem świątyni, dołączyło do tej listy niedawno.

Jaume Sanmartí Verdaguer

Although the diameter of the four towers of the Passion facade is slightly greater than in the case of towers of the Nativity facade, the architects in charge—Lluís Bonet Garí, Isidre Puig Boada and Francesc de Paula Quintana—continued the work following much the same methods of construction.

The year 1964 saw a civic protest movement emerge; a number of renowned artists and intellectuals signed a manifesto demanding that the work on the temple cease. The protest had little if any effect, because the pace of works was very slow, while the technological means to build the roof over the nave became available only many years later, when Barcelona gained a truly international standing, and the proceeds from donations and visits substantially increased.

In the final years of his life, Gaudí would say that “My client is not in a hurry”. He also maintained that “Other architects will continue my work, because I will not be able to see it completed”. One has to admit that he was right, when he claimed without a trace of false modesty: “People will come from all over the world to see the Sagrada Família temple”.

Among those people there were important architects who represented quite distinct intellectual and artistic approaches, such as Le Corbusier, Neufert, Gropius or Neutra, and they all showed great interest in that exceptional edifice during their visits to Barcelona. Recently, numerous celebrities have joined the list of eminent guests, attracted by the singular phenomenon of the temple.

Jaume Sanmartí Verdaguer



Joan Matamala

Popiersie Antoniego Gaudiego, 1924 / *Bust of Antoni Gaudí, 1924*

brąz, ok. 1990 / bronze, ca. 1990, 43,5 × 26,5 × 27 cm

Càtedra Gaudí – ETSAB-UPC, Barcelona
©Càtedra Gaudí. Photo: Isabel Casanova



Świątynia Sagrada Família widziana oczami Joaquina Mira i Ricarda Opisso

The Sagrada Família temple
seen by Joaquim Mir and Ricard Opisso

Budowa świątyni Sagrada Família (Świętej Rodziny) bardzo szybko zaczęła przyciągać mieszkańców Barcelony. Organizowano różne imprezy, w czwartkowe popołudnia na przykład przybywały wycieczki ze szkół, czasem ścigały tam pułki wojskowe, które na placu ćwiczyły musztrę, grała też orkiestra wojskowa. Wszystkie te wydarzenia przyciągały w okolice świątyni tłumy ciekawskich. Wnet założyli tam swoje stoiska sprzedawcy łakoci, lodów i przekąsek. Cała ta rzesza ludzi zaczęła też przyciągać żebrzącą biedotę.

W 1898 roku wielki malarz Joaquim Mir (1873–1940) na początku swojej drogi artystycznej, kiedy należał do Colla del Safrà (Grupy Szafran)¹, uwiecznił świątynię oraz krążących wokół niej ubogich i żebraków na obrazie „La catedral de los pobres” („Katedra ubogich”)². Dzieło to stało się jednym z najbardziej znanych obrazów tego artysty, a także jednym z najważniejszych przykładów malarstwa katalońskiego końca XIX wieku. Joaquim Mir wykonał więcej obrazów w okolicach świątyni, wśród nich wymienić można pracę z 1897 roku, zatytułowaną „La Sagrada Familia en construcció” („Sagrada Família w budowie”). Prezentujemy ją na wystawie. Jest to rysunek węglem z delikatnymi pociągnięciami kredki, a na nim: nasyp, fasada Narodzenia Pańskiego w rusztowaniach, czarne postacie żebraków i zachmurzone niebo – wszystko to współtworzy wielką ekspresyjność tej sceny. Na rysunku można również zobaczyć gipsowe modele, które tworzone na próbę przed wykonaniem docelowych rzeźb w kamieniu.

Różne dzieła tego katalońskiego malarza, które powstawały w otoczeniu świątyni, pozwalają śledzić postępy prac oraz dokumentują realia społeczne tamtego okresu. Daje to wyjątkowy obraz budowy świątyni Sagrada Família.

¹ Grupa, w której skład wchodził młodzi artyści z Barcelony: Joaquim Mir, Isidre Nonell, Ricard Canals, Joaquim Sunyer, Ramon Pichot, Juli Vallmitjana oraz Adrià Gual. Odrzucali oni panujący w sztuce akademizm. Zainspirowani malarstwem *plen air* Ramona Casasa i Santiago Rusiñola, wyruszyli, aby malować podmiejskie pejzaże Barcelony, siedliska biedy i miejsca pozbawione historii. Nazwę Colla del Safrà otrzymali ze względu na żółtawo-szafranowy kolor, który dominował w ich dziełach. Członkowie grupy jako punkt wyjścia przyjęli twórczość Casasa i Rusiñola, ale nie kopiowali ich stylu. Wykształcili nowy, własny, osobisty styl, który zyskał wielkie znaczenie i miał wpływ na odnowę katalońskiej panoramy artystycznej końca XIX i początków XX wieku.

² Joaquim Mir, „La catedral de los pobres” („Katedra ubogich”), 1898, olej na płótnie, 209,3 × 253 cm, Colección Carmen Thyssen-Bornemisza, wypożyczona bez gratyfikacji i na stałe do Museu Nacional d'Art de Catalunya. Obraz dostępny on-line: <https://www.museunacional.cat/en/colleccio/beggars-cathedral/joaquim-mir/212858-000>

With the ongoing construction of the Sagrada Família, the site soon attracted numerous people and became the venue of various events: Thursday afternoons saw excursions of pupils from schools in Barcelona, army regiments conducted an occasional marching drill in the adjacent esplanade, while the music of military bands gathered crowds of curious onlookers. Before long, sellers of sweets, ice-cream and snack set up their stands there; no wonder that such a concourse of people drew the begging poor as well.

In 1898, the great painter Joaquim Mir (1873–1940)—then member of the Colla del Safrà group¹ whose artistic career had just begun—made the temple and the poverty-stricken, mendicant characters around it the protagonists of “La catedral de los pobres” (“The Cathedral of the Poor”)², one of his best known works and a major example of Catalanian painting in the late 19th century. Joaquim Mir captured the temple and its surroundings in other works, such as the 1897 “La Sagrada Familia en construcció” (“The Sagrada Família Under Construction”), which is shown at this exhibition. With subtle strokes of charcoal, the artist depicted the embankment, the Nativity facade enveloped by scaffolding, the black figures of beggars and the overcast sky, all making up a greatly expressive scene. In the picture, one can even discern the plaster models installed by way of trial before the actual sculptures were carved in stone.

The various works that the Catalan painter created in the surroundings of the temple not only document its building but also offer a testimony to the social realities of the period, yielding quite an exceptional picture of the construction of the Sagrada Família.

¹ Group which included a number of young artists from Barcelona: Joaquim Mir, Isidre Nonell, Ricard Canals, Joaquim Sunyer, Ramon Pichot, Juli Vallmitjana and Adrià Gual. They rejected the prevalent academicism and, influenced by open-air painting of Ramon Casas and Santiago Rusiñol, ventured out of the city to paint its suburban landscapes, poor neighbourhoods and places devoid of history. They owed the name Colla del Safrà to yellowish-saffron colour which predominated in their works. Although members of the group saw the oeuvre of Casas and Rusiñol as a point of departure, they did not imitate their style but developed a novel style which gained great importance through pursuit of one's own individual idiom and contributed to the revival of the Catalan art panorama in the late 19th and early 20th century.

² Joaquim Mir, “La catedral de los pobres” (“Cathedral of the Poor”) 1898, oil on canvas, 209.3 × 253 cm, Colección Carmen Thyssen-Bornemisza, loaned free of charge and permanently to Museu Nacional d'Art de Catalunya. The painting may be viewed online at <https://www.museunacional.cat/en/colleccio/beggars-cathedral/joaquim-mir/212858-000>

Podczas gdy Joaquim Mir malował na placu budowy, inny młody artysta uwieczniał powstawanie świątyni na kliszy.

Był to Ricard Opisso (1880–1966), znany rysownik i ilustrator, którego prace graficzne oraz artykuły są dobrym źródłem informacji na temat Antoniego Gaudiego i budowy świątyni Sagrada Família. Gaudí pojawia się na wielu jego rysunkach, sam albo w towarzystwie, a w tle widać świątynię w budowie. Widzimy to zarówno w pracy wykonanej węglem, z dedykacją dla Joaquima Mira podczas malowania „La catedral de los pobres” („Katedry ubogich”)³, czy na rysunku „Caballitos baratos” („Tanie karuzele”) opublikowanym w piśmie „Pèl & Ploma”⁴. Poza tym w latach 1950 i 1956, czasopismo „Diario de Barcelona” zamieściło wiele artykułów, w których Opisso wspominał swoje młodościęce lata, wizyty w pracowni przy świątyni Sagrada Família i różne anegdoty związane ze swoją obecnością u boku architekta⁵.

W roku 1892, mając zaledwie dwanaście lat, Opisso został uczniem w pracowni przy świątyni Sagrada Família, w której przygotowywano plany i makiety. Jednym z jego zadań było wyszukiwanie wśród mieszkańców dzielnicy modeli do rzeźb, które miały zdobić fasadę Narodzenia Pańskiego i uwiecznianie ich na fotografiach.

Gaudí traktował swojego młodego pomocnika z wielkim szacunkiem. Nie tylko udzielał mu rad życiowych, ale widząc jego talent rysunkowy, w 1896 roku poparł go w staraniach o przyjęcie do Cercle Artístic de Sant Lluc (Koła Artystycznego

When Joaquim Mir was busy painting and drawing at the site, he was portrayed by another young artist.

The artist was Ricard Opisso (1880–1966), a well-known draughtsman and illustrator whose works—both drawn and written—are a good source of information on Antoni Gaudí and the construction of the Sagrada Família. The architect appears in many of his drawings, either alone or in company, while the temple is there as a backdrop, for instance in the charcoal which depicts Joaquim Mir painting “La catedral de los pobres”³, or in the drawing “Caballitos baratos” (“Cheap Carousels”) published in the journal “Pèl & Ploma”⁴. Besides, between 1950 and 1956, the newspaper “Diario de Barcelona” featured a number of articles in which Opisso recalled his youth, his sojourns at the workshop studio at the Sagrada Família and diverse anecdotes from the time he spent at Gaudí’s side⁵.

In 1892, at barely twelve years of age, Opisso became an apprentice at the Sagrada Família workshop in which the plans and mock-ups were made. His task was to look for potential models among the local residents to pose for the sculptures for the Nativity facade, and subsequently photograph those who were found suitable.

Gaudí held his young assistant in great esteem, offering moral advice and, having recognized his aptitude for drawing, recommended the young man in 1896 for a member of the Cercle Artístic de Sant Lluc (Artistic Circle of Saint Luke), an association of artists and enthusiasts of art who subscribed to Catholic and

Świętego Łukasza), czyli stowarzyszenia artystów i miłośników sztuki, inspirowanego wartościami katolickimi i konserwatywnymi. Stało ono w kontrze do humorystyki antyklerykalnej, którą uprawiało wielu twórców katalońskiego *modernisme*.

Po lekcjach rysunku pobieranych w Cercle Artístic de Sant Lluc, Ricard Opisso nawiązywał kontakty z innymi młodymi artystami w tawernie Els Quatre Gats (Cztery koty), działającej w latach 1897–1903. Było to miejsce spotkań przedstawicieli awangardy artystycznej przełomu wieków. Opisso poznał tam artystów takich jak: Pablo Ruiz Picasso, Isidre Nonell, Joaquim Torres García, Joaquim Mir. W tawernie bywał także Gaudí, jednak nie był on tam mile widziany – co zresztą stawiało Opisso w niezręcznej sytuacji. Picasso w jednym z listów z 25 października 1900 roku pisał: „Jeśli spotkasz Opisso, to powiedz mu, aby posłał Gaudiego i jego Sagradę Familię do diabła”⁶.

Trzeba przyznać, że architektowi też nie podobało się, że jego pomocnik bywał w tawernie będącej ogniskiem modernizmu. Opisso łączył – na tyle, na ile umiał – surowy katolicyzm Gaudiego i Cercle Artístic de Sant Lluc (Koła Artystycznego Świętego Łukasza) z postępowymi ideami, które głosili jego koledzy artyści. Mimo że niekiedy było dla niego niewygodne to, że Gaudí starał się wzniecić w nim wiarę, rysownik zawsze czuł wielkie przywiązanie do swego mistrza i cenił lata nauki u jego boku.

Na budowie świątyni Sagrada Família bardzo często pojawiali się z wizytą duchowni, a także inne ważne osobistości. W swojej pracy „Gaudí u boku Francesc d’Assís Vidal i Barraquer, ze świątynią Sagrada Familia w tle”, Opisso uwiecznił moment, kiedy w pobliżu placu budowy spotkał się z Gaudím duchowny Francesc d’Assís Vidal i Barraquer, który również pochodził z Tarragony. Vidal i Barraquer był katechetą w świątyni Sagrada Família. Jego przyjaźń z Gaudím narodziła się, jeszcze zanim w 1899 roku został wyświęcony na księdza i trwała wiele lat – również wtedy, gdy zajmował ważne stanowiska kościelne.

conservative values whilst opposing anticlerical humorism practiced by a considerable number of representatives of Catalan *Modernisme*.

After drawing classes at the Cercle Artístic de Sant Lluc, Ricard Opisso would get together with other young artists—such as Pablo Ruiz Picasso, Isidre Nonell, Joaquim Torres García, and Joaquim Mir—at the Els Quatre Gats (The Four Cats) tavern, which functioned from 1897 to 1903 as the meeting place of modernist artists and intellectuals and a focal point of artistic avant-garde at the turn of the century. Gaudí was not particularly welcome when the regulars gathered there, which put Opisso in a somewhat awkward position. In a letter dated October 25th, 1900, Picasso wrote: “If you meet Opisso, tell him that Gaudí and his Sagrada Família can go to hell”⁶.

For his part, the architect did not like it either that his assistant frequented the modernist tavern. Opisso strove to reconcile—as much as he could—the strict Catholicism of Gaudí’s and the Cercle Artístic de Sant Lluc with the progressive ideas affirmed by his fellow artists. Although he was sometimes ill-at-ease with the efforts made by Gaudí to kindle his religious faith, Opisso always remained greatly attached to the architect and valued the years spent as his apprentice.

Visits of members of the clergy and other significant figures at the Sagrada Família site were not an unusual sight. In “Gaudí junto a Francesc d’Assís Vidal i Barraquer, con la Sagrada Familia al fondo” (“Gaudí with Francesc d’Assís Vidal i Barraquer, with the Sagrada Familia in the Background”), Opisso depicted meeting of the architect and the priest, who like the former was native of the Tarragona region. Vidal i Barraquer had been a catechist at the Sagrada Família, while his friendship with Gaudí dated back to before his ordination in 1899 and lasted for many years, even when he was appointed to important church offices.

Charo Sanjuán Gómez

Charo Sanjuán Gómez

^[1] Gins van Hensbergen, „Antoni Gaudí”, Barcelona, Plaza & Janés, 2001, s. 62

^[2] Gins van Hensbergen, „Antoni Gaudí”, Barcelona, Plaza & Janés, 2001, p. 62.

^[3] Ricard Opisso, „El pintor Joaquim Mir” („Malarz Joaquim Mir”), 1898, węgiel na papierze, 28 × 20 cm, Colección Art Petritxol. Ricard Opisso, „Joaquim Mir i La catedral de los pobres” („Joaquim Mir i Katedra ubogich”), 1899, ołówek Conté i pastele na papierze, 48 × 35,5 cm, Fundación Francisco Godia, Barcelona
^[4] „Pèl & Ploma” (Barcelona), nr 69 (01.02.1901), s. 8. Numer czasopisma dostępny on-line: https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1037973

^[5] Artykuły Ricarda Opisso zawierające wspomnienia z okresu jego współpracy z Gaudím opublikowane w „Diario de Barcelona”: „El caballo apaleado” („Rozbity koń”) (24.11.1950), „Una rigurosa abstinencia cuaresmal” („Ścisły Wielki Post”) (24.03.1951), „El escultor Carlos Mani en La Sagrada Familia” („Rzeźbiarz Carlos Mani w świątyni Sagrada Familia”) (30.08.1951), „Gaudí, genial maestro de forja” („Gaudí, genialny mistrz kowalski”) (2.12.1952), „Los cuatro ángeles trompeteros del Templo Expiatorio de la Sagrada Familia” („Cztery anioły trębacze ze Świątyni Pokutnej Sagrada Familia”) (25.06.1952), „La voluntad inquebrantable de Gaudí y el doctor Torras y Bages, de santa memoria” („Niezlomna siła woli Gaudiego i doktora Torras y Bages, ku świętej pamięci”) (20.07.1952), „Los signos del Zodíaco” („Znaki zodiaku”) (5.10.1956).

^[6] Ricard Opisso, “El pintor Joaquim Mir” (“Painter Joaquim Mir”), 1898, charcoal on paper, 28 × 20 cm, Colección Art Petritxol. Ricard Opisso, “Joaquim Mir i La catedral de los pobres” (“Joaquim Mir and the Cathedral of the Poor”), 1899, Conté pencil and pastels on paper, 48 × 35.5 cm, Fundación Francisco Godia, Barcelona.

^[7] “Pèl & Ploma” (Barcelona), no. 69 (February 1st, 1901), p. 8. The issue may be viewed online at https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1037973

^[8] Ricard Opisso’s articles devoted to recollections of his time with Gaudí published in “Diario de Barcelona”: “El caballo apaleado” (“The Battered Horse”) (November 24th, 1950), “Una rigurosa abstinencia cuaresmal” (“Rigorous Lent”) (March 24th, 1951), “El escultor Carlos Mani en La Sagrada Familia” (“Sculptor Carlos Mani at the Sagrada Familia”) (August 30th, 1951), “Gaudí, genial maestro de forja” (“Gaudí, the Genius Master Blacksmith”) (December 2nd, 1952), “Los cuatro ángeles trompeteros del Templo Expiatorio de la Sagrada Familia” (“The Four Trumpeter Angels from the Expiatory Temple of the Holy Family”) (June 25th, 1952), “La voluntad inquebrantable de Gaudí y el doctor Torras y Bages, de santa memoria” (“The Indomitable Will of Gaudí and Dr Torras y Bages, of Blessed Memory”) (July 20th, 1952), “Los signos del Zodíaco” (“Zodiac Signs”) (October 5th, 1956).



Ricard Opisso

**Gaudí i Francesc d'Assís Vidal i Barraquer,
ze świątynią Sagrada Família w tle, ok. 1907**
Gaudí and Francesc d'Assís Vidal i Barraquer
with the Sagrada Família temple in the background, ca. 1907

węgiel i akwarela na papierze
charcoal and watercolour on paper, 24 × 17 cm

Tarragona Clarasó Collection, Barcelona
©Arxiu Aurea Cultura i Art. Photo: Isabel Casanova

Joaquim Mir

Sagrada Família w trakcie budowy, 1897
The Sagrada Família under construction, 1897

węgiel i kreda
charcoal and chalk on paper, 45 × 61 cm

Tarragona Clarasó Collection, Barcelona
©Arxiu Aurea Cultura i Art. Photo: Guillem Fernández-Huerta



Prowizoryczny budynek szkolny przy świątyni Sagrada Família

Temporary school building at the Sagrada Família temple

(1909)

W roku 1909 Antoni Gaudí zaprojektował i wybudował na terenie należącym do świątyni Sagrada Família szkołę dla dzieci robotników pracujących na budowie. Budynek miał charakter prowizoryczny – postawiony został na terenie, którego jeszcze bezpośrednio nie objęła budowa, ale który w perspektywie rozbudowy świątyni przeznaczony był do rozebrania. Był to pawilon z trzema salami lekcyjnymi i skromnie wyposażonym zapleczem technicznym i sanitarnym. W placówce wykorzystywano postępowe metody nauczania, prowadzono na przykład zajęcia na wolnym powietrzu. Na zewnątrz, przy salach lekcyjnych, postawiono więc niewielkie zacienienia.

Zespół szkolny zajmował trójkątną parcelę, na rogu której pod kątem prostym przecinają się dwie ulice: Mallorca i Sardenya. Dlatego do szkoły można było wejść niezależnie od prowadzonej budowy, a usytuowanie szkoły było symetryczne względem działki, na której znajdowała się – również prowizoryczna – pracownia Gaudiego.

Obie budowle były skromne, a jednocześnie wyróżniały się pod względem technicznym i konstrukcyjnym – były więc efektywne, zważywszy na niewielki nakład kosztów. Do konstrukcji trzywarstwowych sklepień konoidalnych zastosowano małe cegły – kratówki ceramiczne. Aby wzmocnić ich stabilność, do budowy ścian zewnętrznych, które tworzą linię falistą, została użyta cegła pełna. Sklepienie umocowano na konstrukcji szkieletowej ułożonej z drewnianych belek, które tworzą kształt konoidalny. Są one oparte na metalowej belce umieszczonej pośrodku pomieszczenia, która pełni kluczową funkcję dla konstrukcji poprzecznej. Belka wspiera się na wolnostojących metalowych filarach oraz na zewnętrznej ścianie falistej. Dzięki tak ciekawej formie dachu powstaje zaskakujący rezultat na zewnątrz budynku. Dach posiada system kanalizujący do odprowadzania wód deszczowych, a jednocześnie współtworzy inspirujące i niekonwencjonalne wnętrza sal lekcyjnych, co było bardzo wyjątkowe w porównaniu ze skromną architekturą szkolną tamtych lat.

W roku 1936, w czasie hiszpańskiej wojny domowej, w szkole i w pracowni Gaudiego wybuchł pożar. Podpalenia dokonano podczas rewolucyjnych

In 1909, Antoni Gaudí designed a provisional structure which would be built at the premises of the Sagrada Família: a school for the children of workers employed there. The building was a temporary one, standing on an area which was not under construction at that point, but would be dismantled as the temple grew. It was a pavilion with three classrooms and frugally equipped ancillary facilities. Still, it enabled novel educational experience, such as open-air classes in an area adjacent to the classrooms, which was provided with small shading features.

The complex occupied a triangular plot next to the junction of Mallorca and Sardenya streets. For this reason, one could access the school without entering the construction site; the school itself was situated symmetrically with respect to plot on which Gaudí had his studio.

Both buildings shared a common characteristic: a straightforward structure which combined great technological effectiveness with very low cost. The three-layer conoidal vaults were built using thin ceramic brick (rasilla), whereas solid brick were used for the walls, whose undulating layout reinforced overall stability. The vaults were constructed on truss of wooden beams which created the conoidal form, supported on a critical transverse metal girder in the centre. The latter was supported by free-standing metal pillars and the undulating external walls. This interesting shape of the roof yields a curious external form, but it also directly integrates a drainage system, as well as contributes to a suggestive and unconventional interior, especially when compared with the inferior quality of school architecture at the time.

The school and the studio were set on fire in 1936 in the wake of the revolutionary and anti-clerical unrest. In consequence, the wooden roof of the school and Gaudí's studio with the entire archive kept there were destroyed. Republican authorities commissioned reconstruction of the school to architect Francesc de Paula Quintana, which he carried out following functional architectural criteria. The building did not last long: when Francoist troops entered Barcelona in 1939 it was partially destroyed yet again, this time because it was associated with Catalan nationalism. A faithful



**Zaprojektowany przez Gaudiego budynek szkolny przy świątyni
Sagrada Família, dach i ściany o przebiegu konoidalnym, 1913**
*The Sagrada Família Schools, designed by Gaudí
with conoids both for the roof and the walls, 1913*

odbitka czarno-biała / black-and-white print, 18 × 24 cm

Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic, Arxiu Mas, Barcelona
©Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas. Photo: Adolf Mas

i antyklerykalnych wystąpień. Drewniany dach szkoły i pracowni Gaudiego, w której mieściło się archiwum mistrza, zostały poważnie uszkodzone. Architekt Francesc de Paula Quintana otrzymał od władz republikańskich zlecenie, by odbudować szkołę i wykonał to zadanie zgodnie z kryteriami funkcjonalizmu w architekturze. Sytuację zmieniły wkrótce wkraczające do Barcelony w 1939 roku wojska frankistowskie. Budynek znów został częściowo zniszczony – tym razem dlatego, że placówkę utożsamiano z katalońskim nacjonalizmem. Wierna rekonstrukcja pawilonu odbyła się w 2002 roku – z tym że budynek został przeniesiony poza teren świątyni, by jego obecność nie kolidowała z pracami budowlanymi. Dopiero potem przetransportowano go z powrotem na dawne miejsce u zbiegu ulic Mallorca i Sardenya.

Rzut oka na tę skromną budowlę pozwala dostrzec architektoniczny geniusz Gaudiego. Złożone formy geometryczne uzyskał on dzięki użyciu prostych materiałów, takich jak cegła, zaprawa i drewniane belki, niezbędne do kształtowania płaszczyzn belkowanych charakterystycznych dla tradycyjnej katalońskiej techniki budowy sklepień, zwanej *volta catalana*. Takie rozwiązanie ukazał światu Rafael Guastavino, inny wielki hiszpański architekt tego czasu, który wyemigrował do Nowego Jorku, wybudował tam znane i piękne budynki, posługując się tą techniką, dzięki czemu odniósł wielki sukces.

Opus minor, jakim jest ten mały pawilon szkolny, zachwytiło Le Corbusiera, który zwiedzał Barcelonę w 1928 roku. Dziś, już ponad sto lat od jej powstania, patrzymy na tę budowlę jak na manifest konstrukcyjny Gaudiego. Widzimy, jak używając bardzo skromnych środków, osiągnął wielką ekspresję formalną i funkcjonalną, czego przykładem są chociażby uchylne okna. Równocześnie w tę surowość koncepcyjną zaczynamy wątpić, kiedy widzimy przesadnie bogate nadproża okienne czy żeliwne słupy, których rozmieszczenie nie jest optymalne, aby mogła sprawnie funkcjonować sala szkolna.

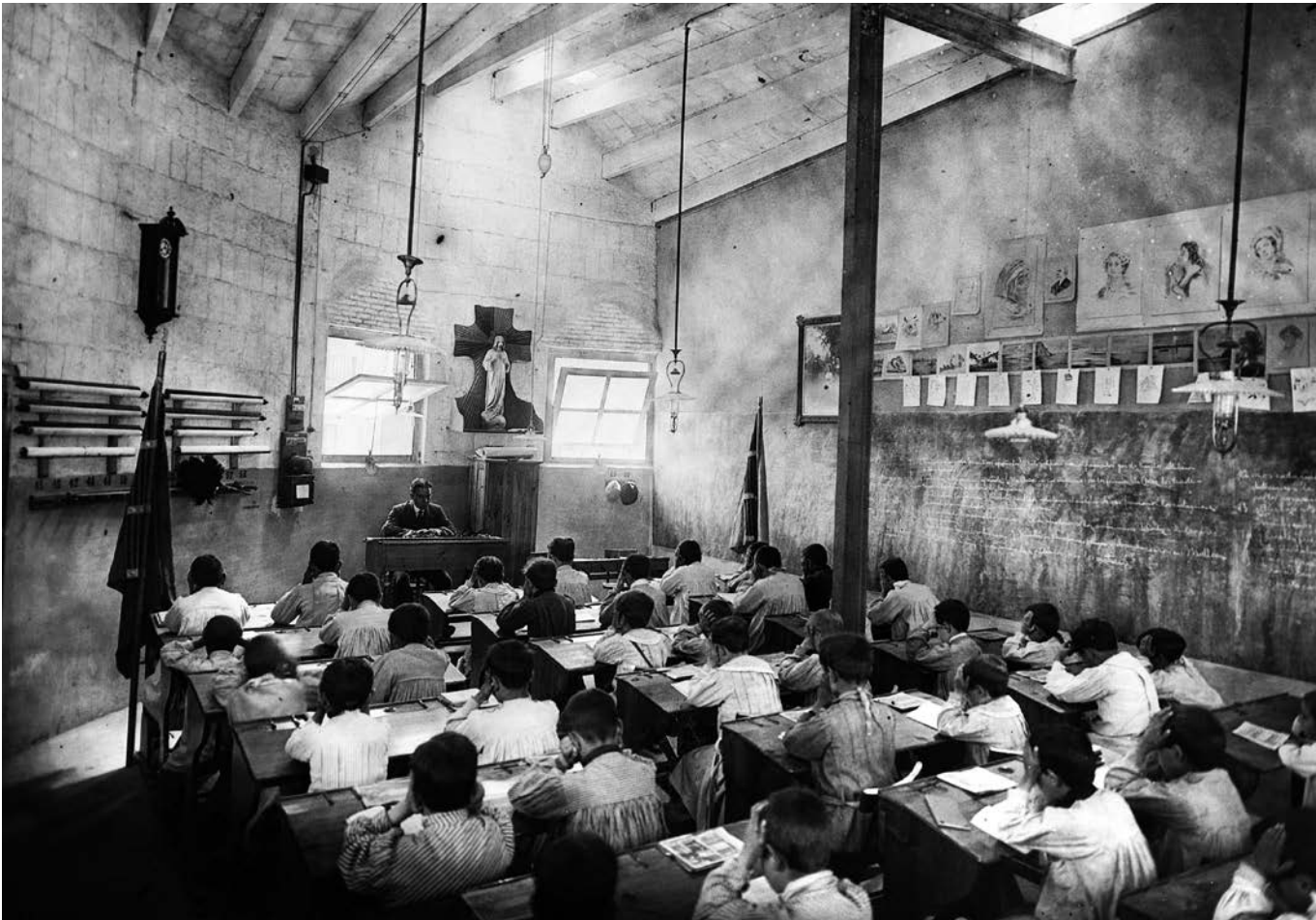
Jaume Sanmartí Verdaguer

replica of the original pavilion was built in 2002 outside the premises of the temple so as not to interfere with the construction work there, and only later was it moved to where it had once stood, at the junction of Mallorca and Sardenya streets.

A look at that down-to-earth kind of structure reveals the formal intuitions of a great architect, who constructed complex geometrical forms using traditional materials and means, such as brick, mortar and timber: the components necessary to create ruled surfaces on which the Catalan bricked vault chiefly relied. This had been demonstrated by Rafael Guastavino, another great architect of the period, who used the technique to build some notable buildings in Barcelona and later in New York, achieving great success as an architect.

The small school pavilion, the “minor opus” which deeply impressed Le Corbusier during his visit to Barcelona in 1928, may a century later be appreciated for what it is, a construction manifesto demonstrating that great formal and functional expressiveness can be achieved by modest means. Here, the swivel windows which Gaudí designed offer an eloquent example. Nonetheless, the conceptual austerity is put into question when one looks at the opulent lintels over the aforementioned windows or the iron pillars whose placement does not appear suitable for a proper functioning of a classroom.

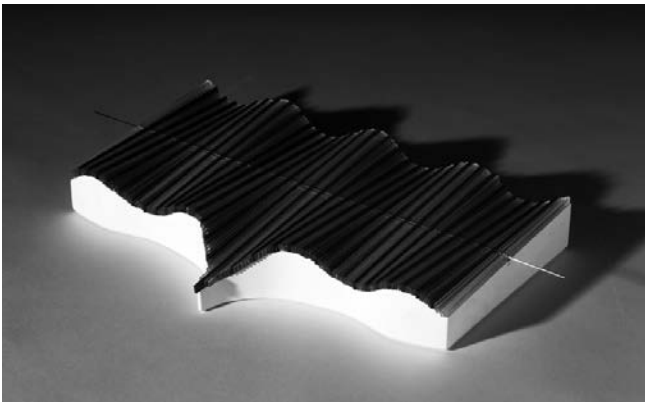
Jaume Sanmartí Verdaguer



Lekcje w sali Najświętszego Serca, w szkole przy świątyni Sagrada Família, 1913
Classroom of the Sacred Heart at the Sagrada Família Schools, during a class session, 1913

odbitka czarno-biała / black-and-white print, 18 × 24 cm

Fundació Institut Amatller d’Art Hispànic. Arxiu Mas, Barcelona
©Fundació Institut Amatller d’Art Hispànic. Arxiu Mas. Photo: Adolf Mas



Budynek szkolny przy świątyni Sagrada Família – makieta dachu
The Sagrada Família School – roof, model

Makieta wykonana w Pracowni Makiet Wyższej Szkoły Architektury w Vallès, pod kierownictwem Laury Baringo, projekt architektoniczny: Fernando Marzá
Model made by Taller de Maquetes de l’Escola Tècnica Superior d’Arquitectura del Vallès (UPC), supervised by Laura Baringo, architectural design: Fernando Marzá

skala 1:50, gips, metakrylan i drewno
scale 1:50, plaster, methacrylate and wood, 52 × 55 × 55,5 cm

Fundació Catalunya La Pedrera, Barcelona
©Fundació Catalunya La Pedrera. Photo: Xavier Padrós



Budynek szkolny przy świątyni Sagrada Família, 2013
The Sagrada Família School, 2013

©Foundation Junta Constructora del Temple Expiatori
de la Sagrada Família. Photo: Pep Daudé

Rzeźba jako część architektury

Sculpture applied to architecture

Budynki skonstruowane przez Gaudiego są sztandarowym przykładem współistnienia różnych sztuk. Takie podejście jest zbieżne z założeniami katalońskiego *modernisme*.

Rozwój rzeźby, którą postrzega się jako integralną część architektury, w największym stopniu obserwujemy po roku 1890. Dobrym przykładem łączenia rzeźby z architekturą może być Palau de la Música Catalana (Pałac Muzyki Katalońskiej). Budynek ten zaprojektował architekt Lluís Domènech i Montaner, a przy jego budowie pracowali tacy rzeźbiarze jak: Eusebi Arnau, Miquel Blay, Pau Gargallo czy Dídac Massana.

W budownictwie modernistycznym architekt ściśle współpracował z rzeźbiarzem, a w przypadku Gaudiego ta współpraca była z pewnością wyjątkowo intensywna. Świadczy o tym chociażby udział architekta w powstawaniu rzeźby Chrystusa ukrzyżowanego, autorstwa Carlesa Mani (1866–1911) do oratorium w Casa Batlló (Domu Batlló). Mani wykonał ją zgodnie z precyzyjnymi i dokładnymi wytycznymi architekta. Rzeźbiarze, którzy współpracowali przy budowie świątyni Sagrada Família, wykonywali swoją pracę niemal anonimowo, a całkowitą kontrolę nad tym procesem sprawował Gaudí.

Jeśli chodzi o przemyślenia Gaudiego na temat rzeźby, to kształtowały się one następująco: „Sztuka to Piękno, zaś Piękno jest odbiciem Prawdy. A bez Prawdy Sztuka nie istnieje. Aby poznać Prawdę, należy badać rzeczy dogłębnie. Piękno to życie. Życie jest w człowieku i wyraża się w jego ruchu”¹.

Określenie „badać dogłębnie” odzwierciedla zaangażowanie Gaudiego w proces tworzenia rzeźb do fasady Narodzenia Pańskiego w świątyni Sagrada Família².

¹ César Martinell Brunet, „Conversaciones con Gaudí”, Barcelona, Punto Fijo, 1969, s. 43.

² Szczegółowe dane na temat rzeźb w świątyni Sagrada Família, zobacz: Robert Descharnes, Clovis Prévost, Salvador Dalí, „Gaudí. Vision artistique et religieuse”, Lozanna, Edita, 1982.

It is a well-known fact that buildings constructed by Gaudí constitute a paradigmatic example of integration of distinct arts; his approach was thus in keeping with the notions of architecture adopted in Catalan *Modernisme*.

The development of sculpture as a component of architecture is observed particularly since 1890, a fine example of which is the Palau de la Música Catalana (Palace of Catalan Music) designed by Lluís Domènech i Montaner, where such sculptors as Eusebi Arnau, Miquel Blay, Pau Gargallo or Dídac Massana were engaged.

In modernist architecture, the collaboration between architects and sculptors was a close and keen one, going even further in Gaudí’s case, as evinced by his involvement in the sculpture of the crucified Christ which Carles Mani (1866–1911) created for the oratory in Casa Batlló. It was made in accordance with the precise and exact directions of the architect. Sculptors who contributed at the Sagrada Família did their work in quite an anonymous fashion, since Gaudí exercised absolute control over the process.

With respect to sculpture, Gaudí stated that “Art is Beauty, and Beauty is the reflection of Truth, therefore there is no Art without Truth. In order to know Truth, one has to delve deeply into things. Beauty is life. Life is inherent in the human figure and manifests itself in its movement”¹.

The architect indeed “delved deeply” when the sculptures for the Nativity facade at the Sagrada Família were being created². Setting out from the principle that the movement of the human being can be captured and expressed by means of the skeleton, he availed himself of the model skeletons supplied by his collaborator, sculptor Llorenç Matamala³. Moreover, Gaudí fashioned figures from wire which he could then manipulate into any desired stance or posture.

¹ César Martinell Brunet, “Conversaciones con Gaudí”, Barcelona, Punto Fijo, 1969, p. 43.

² For detailed information on the sculptures at the Sagrada Família see: Robert Descharnes, Clovis Prévost, Salvador Dalí, “Gaudí. Vision artistique et religieuse” Lausanne, Edita, 1982.

³ Sculptor Llorenç Matamala i Piñol (1856–1925) was one of Gaudí’s most important collaborators, chosen to head the team of sculptors working at the Sagrada Família.

Architekt wychodził z założenia, że ruch człowieka można uchwycić i właściwie przedstawić za pomocą szkieletu. Posługiwał się więc modelami szkieletów, które dostarczał mu jego współpracownik – rzeźbiarz Llorenç Matamala³. Poza tym Gaudí wykonywał figury z drutu, które mógł wyginać w dowolny sposób, aby uzyskać odpowiednie ułożenie sylwetki. Na niektóre z nich nakładał metalowe siatki, które udawały mięśnie, a czasami otaczał nimi postacie, aby naśladowały szaty⁴.

Posługiwał się także żywymi modelami. Zwykle byli nimi okoliczni mieszkańcy czy ludzie pracujący przy budowie świątyni. Najpierw robiono im zdjęcia, aby wybrać odpowiedniego kandydata, który mógłby stać się modelem dla konkretnej postaci. Zadaniem Ricarda Opisso było właśnie szukanie modeli i modelek, robienie im fotografii oraz klasyfikacja negatywów.

Gaudí wymyślił system ruchomych luster, którymi – dzięki odpowiednim zawiasom – można było manipulować. Zestaw składał się z trzech luster pionowych i jednego poziomego, które znajdowało się nad tamtymi. Przed lustrami stawał wybrany model, a dzięki ich ruchomemu systemowi twórca mógł go obserwować pod wieloma różnymi kątami. Na naszej wystawie pokazujemy dwa przykłady użycia takiego sytemu. Pierwszy to fotografia mężczyzny, który jako model pozuje do postaci Chrystusa ukrzyżowanego – z krucyfiksu do kaplicy w Casa Batlló (Domu Batlló). Drugi zaś to studium do sceny Narodzenia Pańskiego. Modelkami w tej scenie były siostra murarza pracującego przy budowie świątyni Sagrada Família oraz kilkumiesięczna córka rzeźbiarza Llorença Matamali.

Gaudí w swojej metodzie rzeźbiarskiej łączył nowoczesną – jak na tamte czasy – technikę, czyli fotografię, z odlewami. Otrzymywał w ten sposób gipsowe figury. Był to trudny i precyzyjny proces, który wymagał dużej sprawności manualnej.

Some were covered with wire mesh to resemble muscles; also, the mesh would be draped around the figures to imitate clothing⁴.

Gaudí made use of live models as well, usually local residents or workers engaged on the site. They were photographed first, and then suitable models for specific figures were selected. The task of recruiting the models fell to Ricard Opisso, who subsequently photographed them and classified the negatives.

Gaudí devised a system of mobile mirrors—three vertical ones and a horizontal one above—which were mounted on hinges to enable adjustment to required position. The model standing in front of the mirrors could then be looked at from all possible angles. This exhibition features two pictures showing how the system functioned. The first is a photograph of a man posing for the figure of Christ on the cross for the oratory in Casa Batlló, while the other shows a study for the Nativity facade, with the wife of a mason employed at the Sagrada Família and several-month-old daughter of scupltor Llorenç Matamala as models.

In his sculptural method, Gaudí combined the modern technique of photography with casting, so as to obtain plaster moulds of the figures: a difficult and delicate process which required great dexterity. After making necessary corrections of the proportions, plaster models were placed by way of trial in the future location of the sculpture. Subsequently, based on the model, sculptors carved the final piece in stone.

Gaudí’s studio on the premises of the Sagrada Família was enlarged in 1905 to accommodate a mock-up workshop, a photography atelier with a moveable roof which made it possible to take photographs in natural light, as well as a storeroom for plaster models.

Joan Matamala Flotats (1893–1977), son of Llorenç Matamala, who at the age of 14 became an assistant in the sculpture workshop at the Sagrada Família, recalled

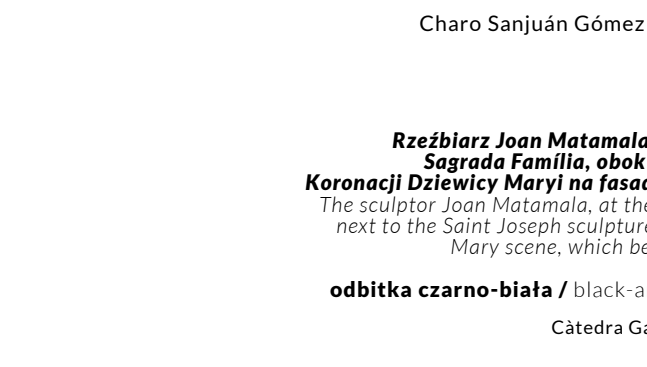
⁴ See: "Gaseta de les Arts" (Barcelona), no. 52 (1.07.1926), an issue dedicated entirely to Antoni Gaudí, with numerous photographs of his studio, enabling one to appreciate the complex sculptural process that the architect employed. The material is also available online, at https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1209941

Po naniesieniu poprawek w proporcjach figury, gipsowe modele umieszczano na próbę tam, gdzie docelowo miała znajdować się rzeźba. Następnie, na podstawie modelu, rzeźbiarze wykonywali w kamieniu końcowe dzieło.

Warsztat Gaudiego przy świątyni Sagrada Família został rozbudowany w 1905 roku. Powstała wtedy pracownia makiet, atelier fotograficzne z otwieranym dachem, który umożliwiał robienie zdjęć przy naturalnym oświetleniu, a także magazyn modeli gipsowych.

Joan Matamala Flotats (1893–1977), syn Llorença Matamali, który w wieku czternastu lat został pomocnikiem w pracowni rzeźbiarskiej przy świątyni Sagrada Família, wspominał, że po umieszczeniu kamiennych gargulców na absydzie, „gipsowe modele – ze względu na swoje okazałe rozmiary – wtargnęły do pracowni. Gaudí, który wszystko umiał wykorzystać, nakazał, aby zainstalować je pod sufitem pracowni, co miało zmniejszyć dokuczliwość temperatur. Umieszczono je ściśle jeden przy drugim, tak że sala zamieniła się w fantastyczne pomieszczenie, chronione przez gargulce od zimna i wilgoci”⁵.

Gaudí zachwycał się rzeźbą klasyczną i renesansową. Twierdził: „Nie możemy dać się zwieść pragnieniu bycia oryginalnymi. Wszyscy muszą wzorować się na tym, co już zostało zrobione”. Realizm elementów rzeźbiarskich – postaci ludzkich, figur zwierzęcych czy roślinnych – był odpowiedzią na to „odbicie Prawdy”, którego poszukiwał, wierny swoim przekonaniom religijnym oraz założeniu, że musi przeobrazić fasady świątyni Sagrada Família w katechizm dla ubogich.



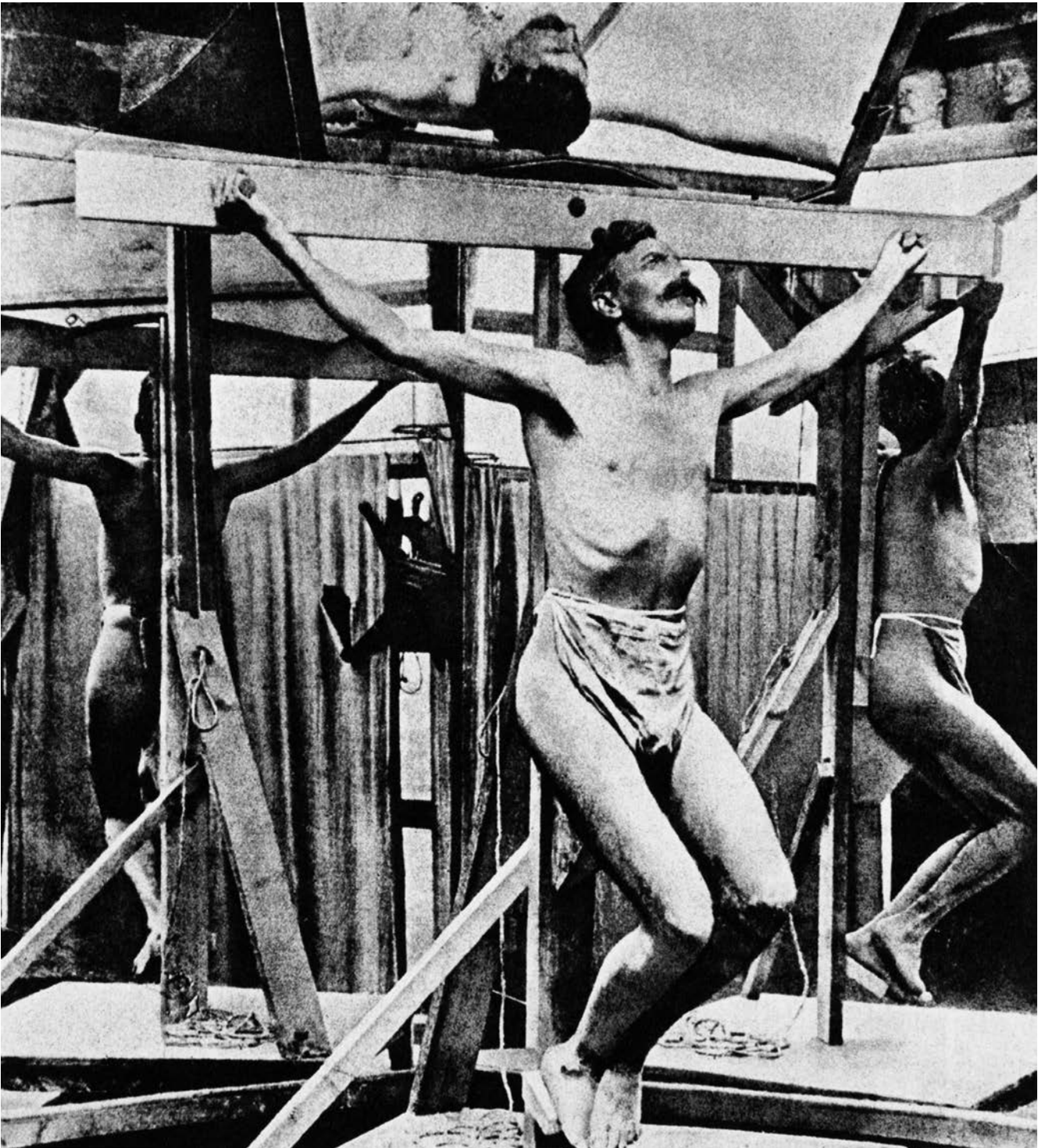
⁵ Joan Matamala Flotats, „Antoni Gaudí: mi itinerario con el arquitecto”, Barcelona, 1960, s. 160, rękopis przechowywany w Càtedra Gaudí w Barcelonie.

that after gargoyles had been put up on the apse, “the plaster models—due to their extraordinary size—invaded the workshop space. Gaudí, who had the ability to take advantage of everything, ordered that they be mounted under the ceiling of the studio, where the harshness of temperatures was quite acutely felt. They were hung side to side without a single gap in between, whereby the ceiling transformed the interior into a fantastic hall, protected by gargoyles from the cold and damp”⁵.

Gaudí was an admirer of classical and renaissance statuary, asserting that “we must not let ourselves be misled by the desire to be original. Everyone has to rely on what has already been done”. The realism of the sculptural elements—human and animal figures or plants—was a way to reify that “reflection of Truth” he pursued, true to his religious convictions and the notion that his duty was to transform the facades of the Sagrada Família into a catechism of the poor.



⁵ Joan Matamala Flotats, “Antoni Gaudí: mi itinerario con el arquitecto”, Barcelona, 1960, p. 160, manuscript kept at Càtedra Gaudí in Barcelona.



Studium do rzeźby z krucyfiksu do kaplicy w Casa Batlló, zrealizowane z użyciem systemu luster w pracowni Gaudiego przy świątyni Sagrada Família, ok. 1900–1906
Photographic study on the Crucifix sculpture for the Casa Batlló Chapel, which took place at Gaudí's workshop in the Sagrada Família, ca. 1900–1906

Zdjęcie opublikowano w „Gaseta de les Arts”, Barcelona, nr 52, 1 lipca 1926
 Published in “Gaseta de les Arts”, Barcelona, no. 52, July 1st, 1926

odbitka czarno-biała / black-and-white print, 20 × 18 cm

©Gaseta de les Arts, 1.07.1926



Modele szkieletów do rzeźb z Fasady Narodzenia Pańskiego, fotografia wykonana przy użyciu systemu luster, ok. 1900
Photograph of models, using the mirror system, for the study of the sculptures in the Nativity facade, ca. 1900

odbitka czarno-biała / black-and-white print, 18 × 24 cm

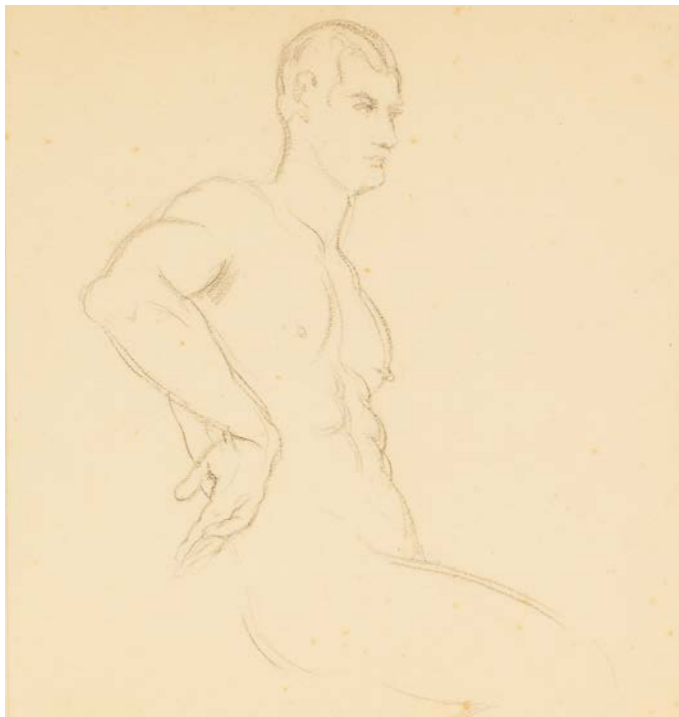
Càtedra Gaudí – ETSAB-UPC, Barcelona
 ©Càtedra Gaudí



Fotografia modeli wykonana przy użyciu systemu luster, studium do sceny Narodzenia Pańskiego, ok. 1900
Photograph of models, using the mirror system for the study of the sculptures in the Nativity scene, ca. 1900

odbitka czarno-biała / black-and-white print, 15 × 24 cm

Càtedra Gaudí – ETSAB-UPC, Barcelona
 ©Càtedra Gaudí

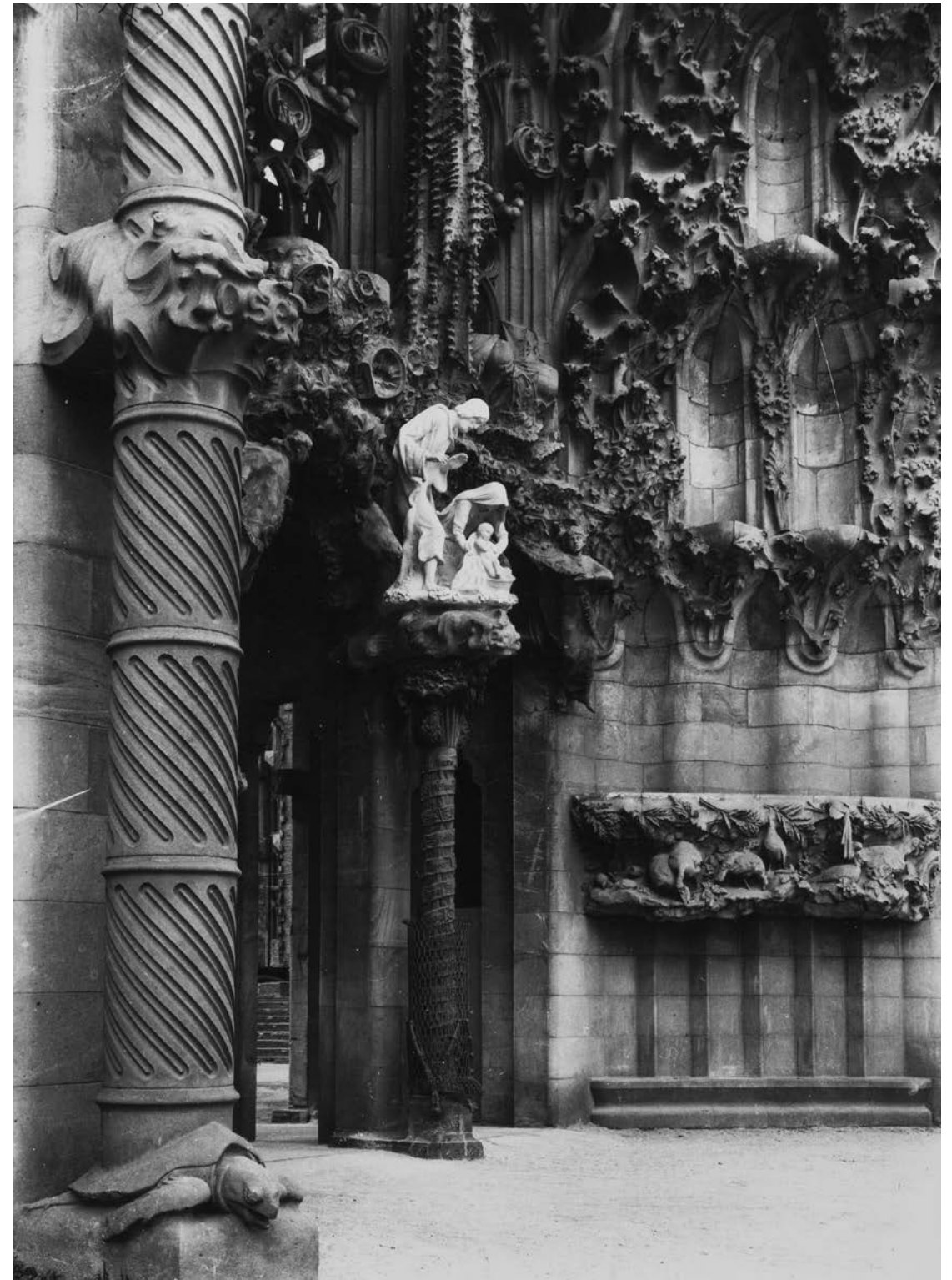


Joan Matamala

Szkic do rzeźby św. Barnaby, 1929
Sketch for a sculpture of St. Barnabé, 1929

ołówek na papierze / pencil on paper, 22,8 × 19,5 cm

Tarragona Clarasó Collection, Barcelona
 ©Arxiu Aurea Cultura i Art. Photo: Guillem Fernández-Huerta



Próbne odlewy gipsowe do sceny Narodzenia Pańskiego, ustawione na trumeau (słupku) między skrzydłami głównych drzwi fasady – później umieszczono w tym miejscu finalne wersje rzeźb, ok. 1958
Test with the plaster casts for the Nativity scene, set over the mullion of the Nativity facade main door, where later on the definitive sculptures would be placed, ca. 1958

odbitka czarno-biała / black-and-white print, 24 × 18 cm

Càtedra Gaudí – ETSAB-UPC, Barcelona
 ©Càtedra Gaudí



Pracownia Gaudiego przy świątyni Sagrada Família, w której przechowywano gipsowe modele rzeźb, 1904
Gaudí's workshop in the Sagrada Família, where the plaster models for the sculptures were kept, 1904

odbitka czarno-biała / black-and-white print, 23 × 24 cm

Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas, Barcelona
©Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas. Photo: Adolf Mas



Pożar z 21 lipca 1936 roku, który zniszczył pracownię przy świątyni Sagrada Família
The fire of July 21st, 1936 that destroyed the Sagrada Família temple workshop

odbitka czarno-biała / black-and-white print, 18 × 24 cm

Càtedra Gaudí – ETSAB-UPC, Barcelona
©Càtedra Gaudí

Chronologia

Chronology



1852

25 czerwca na świat przychodzi Antoni Gaudí i Cornet, syn kotlarza Francesca Gaudiego i Serra oraz jego żony Antònni Cornet i Bertran. Zostaje ochrzczony w kościele Sant Pere w Reus. Istnieją wątpliwości co do miejsca jego urodzenia: czy było to Reus, czy Mas de la Calderera, wiejska posiadłość jego ojca w Riudoms. Zarówno ojciec, jak i obaj dziadkowie architekta byli kotlarzami. Jako dziecko Antoni często chorował, cierpiał na gorączki reumatyczne.

Antoni Gaudí i Cornet is born on June 25th to coppersmith Francesc Gaudí i Serra and his wife Antònia Cornet i Bertran. He is christened at the Sant Pere church in Reus. It remains uncertain whether his actual place of birth was Reus or Mas de la Calderera, his family's countryside house in Riudoms. The father as well as both grandfathers of the architect were coppersmiths. As a child Antoni will often be ill, suffering from bouts of rheumatic fever.



Fasada domu rodzinnego Gaudiego w Reus. Na parterze mieścił się zakład kotlarski, 2015
Facade of the Gaudí family home in Reus. The coppersmith's workshop was located on the ground floor, 2015
©Institut Municipal Reus Cultura. Photo: F. X. Fernàndez



Mas de la Calderera w Riudoms, wiejska posiadłość rodziny Gaudiego, ok. 1952
Mas de la Calderera in Riudoms, the countryside house of the Gaudí family, ca. 1952
©Càtedra Gaudí. Photo: Joan Bergós

1860–1862

Gaudí uczęszcza do szkoły w Reus, gdzie uczy go Francesc Berenguer.

Gaudí attends the school in Reus, where he is taught by Francesc Berenguer.

1863–1868

Edukacja na poziomie średnim odbywa się w Escoles Pies (Szkole Zakonu Pijarów) w Reus.

Gaudí receives secondary education at the Escoles Pies (a Piarist school) in Reus.

1868–1872

Antoni przeprowadza się do Barcelony, a wraz z nim jego brat Francesc. W Barcelonie Gaudí kończy szkołę średnią. Uczestniczy także w zajęciach przygotowujących na studia architektoniczne.

Accompanied by his older brother Francesc, Antoni moves to Barcelona, where he completes his secondary education and attends preparatory classes which will enable him to pursue architecture studies.

1873–1878

Studiuje w Escola Provincial d'Arquitectura (Szkole Architektury Prowincji Katalonia).

Studies at the Escola Provincial d'Arquitectura (Catalonian School of Architecture).

1874

Uczestniczy w projekcie spółdzielni La Obrera Mataronense (spółdzielni robotniczej z Mataró).

Gaudí becomes involved with La Obrera Mataronense (workers' cooperative from Mataró).

Bielarnia bawełny w spółdzielni La Obrera Mataronense (spółdzielni robotniczej z Mataró), 1928
Cotton bleaching hall, La Obrera Mataronense (workers' cooperative in Mataró), 1928
©Càtedra Gaudí. Photo: Canosa



1875–1882

Jako rysownik współpracuje z architektem Josepem Fontserè przy projekcie monumentalnej kaskady w Parc de la Ciutadella (Parku Cytadeli).

Collaborates as a draughtsman with architect Josep Fontserè, participating in the design of a monumental cascade at the Parc de la Ciutadella (Citadel Park).



Kaskada w Parc de la Ciutadella (Parku Cytadeli), Barcelona, 1928
Cascade at the Parc de la Ciutadella (Citadel Park), Barcelona, 1928
©Càtedra Gaudí. Photo: Canosa

1876

Umiera jego brat Francesc, a dwa miesiące później umiera matka Gaudiego. Wkrótce potem ojciec zamyka warsztat kotlarski i przenosi się do Barcelony, by zamieszkać razem z Antonim.

Gaudí's brother Francesc dies, followed two months later by his mother. Soon afterwards his father closes down his workshop and moves to Barcelona to live with Antoni.

1876–1877

Gaudí pracuje jako rysownik u architekta Francisco de Paula del Villar przy projekcie absydy kościoła w opactwie Montserrat, a także u architekta Leandre Serrallacha, profesora w Escola d'Arquitectura (Szkole Architektury).

Gaudí is employed as draughtsman with architect Francisco de Paula del Villar, to work on the design of the apse for the Montserrat abbey church, as well as with architect Leandre Serrallach, a professor at the Escola d'Arquitectura.

1877–1878

Projektuje swoje biurko, a potem wraz z rzemieślnikami z warsztatu Eudalda Puntí je konstruuje. Bierze udział w konkursie sztuki użytkowej i projektuje relikwiarz, a także między innymi kiosk usługowy dla Enrica Girossi i drzwi wejściowe do Teatre de Sant Gervasi (Teatru Sant Gervasi).

Gaudí designs his own desk and builds it with the aid of craftsmen from Eudald Puntí's workshop. Takes part in an applied arts competition and designs a reliquary, a service stand for Enric Girossi and the entrance door to the Teatre de Sant Gervasi.



Biurko zaprojektowane przez Gaudiego do jego pierwszej pracowni architektonicznej, 1928
Desk which Gaudí designed for the first studio he occupied as professional architect, 1928

Mebel uległ zniszczeniu w 1936 roku podczas pożaru pracowni w świątyni Sagrada Família.
No trace of the piece remained after the 1936 fire which destroyed Gaudí's workshop at the Sagrada Família site.
©Càtedra Gaudí. Photo: Canosa

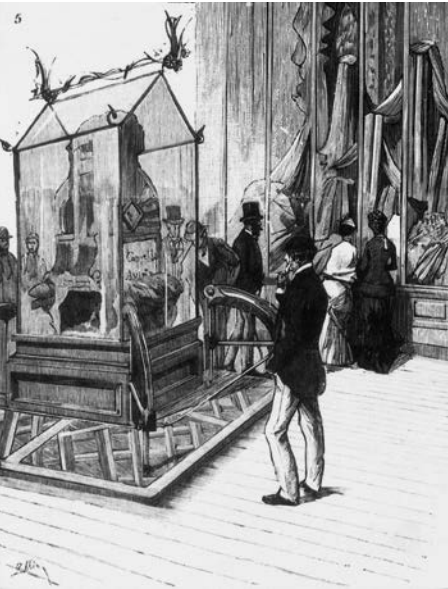
1878

Otrzymuje tytuł architekta. Projektuje witrynę dla zakładu rękawiczniczego Estevego Comelli na Wystawę Światową w Paryżu. Witrynę zachwyca się przedsiębiorca Eusebi Güell. Krótko po tym poznaje architekta osobiście i zostaje jego mecenasem, a także jednym z najlepszych przyjaciół. Gaudí projektuje dwa modele miejskich latarni gazowych, które władze Ajuntament de Barcelona (Ratusza w Barcelonie) instalują na Plaça Reial (Placu Królewskim), Pla de Palau oraz na Paseo Nacional.

Gaudí obtains the title of architect. Designs the display case for the glove-maker Esteve Comella for the World Exposition in Paris. The piece greatly impresses Eusebi Güell, who visits the show; shortly thereafter, he meets the architect personally and becomes his patron as well as one of his best friends. Also, Gaudí designs two models of street gas lamps, which the Ajuntament de Barcelona (Barcelona City Hall) has installed at the Plaça Reial (Royal Square), Pla de Palau and Paseo Nacional.



Latarnie na Plaça Reial (Placu Królewskim) w Barcelonie, zaprojektowane przez Gaudiego, 1928
Street lamps in Plaça Reial (Royal Square) in Barcelona, designed by Gaudí, 1928
©Càtedra Gaudí. Photo: Canosa



Wystawa Światowa w Paryżu z 1878 roku: witryna wystawowa zaprojektowana przez Gaudiego dla zakładu rękawiczniczego Estevego Comelli
Paris World Exposition in 1878: display case designed by Gaudí for the glove factory of Esteve Comella
©La Ilustración Española y Americana, 1878

1878–1886

Współpracuje ze spółdzielnią La Obrera Mataronense (spółdzielnią robotniczą z Mataró). Tworzy ogólny układ planistyczny fabryki, projekt bielarni, domu Salvadora Pagès (założyciela i dyrektora spółdzielni), domów dla robotników, klubu-kasyna oraz sanitariatów. W 1878 roku na Wystawie Światowej w Paryżu prezentuje swoje projekty dla spółdzielni.

Continuing his collaboration with La Obrera Mataronense cooperative, Gaudí contributes to the general layout of the factory, designs the bleaching shop, the house of Salvador Pagès (founder and director of the cooperative), workers' houses, club-casino and sanitary facilities. In 1878, his designs are shown at the World Exposition in Paris.

1878–1881

Projektuje mozaikę chodnikową, monstrancję oraz ołtarz do klasztoru Zgromadzenia Sióstr Jezusa i Marii w Sant Andreu de Palomar (Barcelona). A także ołtarz do kościoła przy szkole tegoż zgromadzenia w Tarragonie.

Gaudí designs pavement mosaic, a monstrance and an altar for the convent of the Sisters of Jesus and Mary in Sant Andreu de Palomar (Barcelona), as well as an altar for the church belonging to the school of the order in Tarragona.

1879

Umiera siostra Gaudiego, a ten przejmuje opiekę nad siostrzenicą. Rosa rozpoczyna naukę w szkole prowadzonej przez siostry ze Zgromadzenia Jezusa i Marii w Tarragonie. Gaudí wykonuje dekorację w Farmacia Gibert (Aptece Gibert), przy Passeig de Gràcia w Barcelonie. Dla proboszcza z Vallfogona de Riucorb (Tarragona) rysuje projekt alegorycznej platformy, której używa się podczas procesji (*cabalgata*).

As Gaudí's sister dies, the architect assumes care of his niece. Rosa is enrolled at the school run by the Sisters of Jesus and Mary in Tarragona. Gaudí creates the decoration for Farmacia Gibert (Gibert Pharmacy) in Passeig de Gràcia, Barcelona, and draws a design of an allegorical *cabalgata* (procession) platform for a parish priest from Vallfogona de Riucorb (Tarragona).



Fasada Apteki Gibert, już nieistniejąca
Facade of the Gibert Pharmacy, no longer extant
©Càtedra Gaudí

1880

Wraz z architektem Josepem Serramalera projektuje oświetlenie przy alei Muralla de Mar w Barcelonie. Projektuje meble do kaplicy-panteonu w Palacio de Sobrellano (Pałacu de Sobrellano) w Comillas (Santander), który jest dziełem architekta Joana Martorella.

Together with architect Josep Serramalera, Gaudí designs the lighting for Muralla de Mar avenue in Barcelona, and furnishings for the chapel-pantheon at the Palacio de Sobrellano in Comillas (Santander), created by architect Joan Martorell.

1881

Gaudí buduje pawilon w Palacio de Sobrellano (Pałacu de Sobrellano) w Comillas (Santander). Projektuje pawilon myśliwski dla Eusebiego Güella w Garraf, miejscowości położonej nieopodal Barcelony. Budynek jednak nie zostaje wybudowany.

Gaudí builds a pavilion in the Palacio de Sobrellano (Palace de Sobrellano) in Comillas (Santander). Designs also a hunting pavilion for Eusebi Güell in Garraf, a town near Barcelona. However, the building is not constructed.

1881–1889

Gaudí jako kreślarz współpracuje z architektem Joanem Martorellem przy konkursie na fasadę katedry w Barcelonie. Pracuje z nim także przy projektach do kościoła siostr wizytek, kościoła jezuitów przy ulicy Casp w Barcelonie oraz kościoła w opactwie benedyktyńskim Santo Espíritu (Ducha Świętego) w Villaricos (Almería).

Gaudí collaborates as draughtsman with architect Joan Martorell in a competition for the facade of the Barcelona cathedral. Their collaboration continues, including designs for the church of the Salesian Sisters, the Jesuit church in Casp street, Barcelona, and the church at the Benedictine abbey of Santo Espíritu in Villaricos (Almería).

1882

19 marca umieszczony został kamień węgielny pod budowę świątyni Sagrada Família (Świętej Rodziny). Neogotycki projekt stworzył architekt Francisco de Paula del Villar. Świątynia jest położona w Sant Martí de Provençals, gminie przyłączonej do Barcelony w 1897 roku.

March 19th sees the cornerstone laid for the construction of the Sagrada Família temple. Its Neo-Gothic design was created by architect Francisco de Paula del Villar. The temple is situated in Sant Martí de Provençals, a municipality incorporated into Barcelona in 1897.



Mur otaczający budowę świątyni Sagrada Família, ok. 1928
Wall marking the enclosure of the Sagrada Família construction site, ca. 1928

Na murze widać inskrypcję „1882” – w tym roku położono kamień węgielny pod budowę świątyni.
The inscription on the boundary pillar reads “1882”, the year in which the cornerstone was laid.

©Càtedra Gaudí

1883

Gaudí projektuje kaplicę Najświętszego Sakramentu w kościele parafialnym w Alella. Pod koniec roku Associació Espiritual de Devots de Sant Josep (Stowarzyszenie Naśladowców Świętego Józefa), inicjator budowy świątyni Sagrada Família (Świętej Rodziny), zleca Gaudiemu kontynuowanie prac rozpoczętych rok wcześniej. Ta nominacja stanie się w pełni oficjalna w marcu następnego roku.

Gaudí designs the chapel of the Blessed Sacrament at the parish church in Alella. Towards the end of the year, Associació Espiritual de Devots de Sant Josep (Association of Devotees of St. Joseph), initiators of the construction of the Sagrada Família temple, commission Gaudí to continue the work which began in 1882. The appointment will become official in March the following year.

1883–1885

Gaudí buduje Casa Vicens (Dom Vicens) w Barcelonie. Francesc Berenguer i Mestres, student architektury, zaczyna pracować w biurze projektowym Gaudiego, stając się od tego momentu jednym z jego najważniejszych współpracowników. Będzie z nim pracował aż do swojej śmierci w 1914 roku. Gaudí tworzy projekt El Capricho (Kaprys) w Comillas (Santander). Jest to dom letniskowy dla Máximo Díaz de Quijano, krewnego Eusebiego Güella.

Gaudí builds Casa Vicens in Barcelona. Francesc Berenguer i Mestres, a student of architecture, joins Gaudí’s design studio to become one of his foremost collaborators. Berenguer will continue working with Gaudí until he passes away in 1914. Gaudí creates the design of the villa called El Capricho (The Caprice) in Comillas (Santander): a summer house for Máximo Díaz de Quijano, a relative of Eusebi Güell.



El Capricho (Kaprys), dom letniskowy w Comillas (Santander)
El Capricho (The Caprice), summer house in Comillas (Santander)

©Càtedra Gaudí



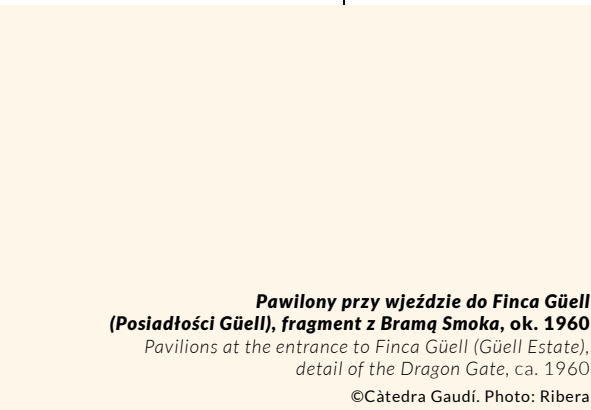
Francesc Berenguer, Aleix Clapés

Gwasz przedstawiający Casa Vicens
Gouache showing Casa Vicens
©Càtedra Gaudí

1883–1887

Projekt pawilonów przy bramie wjazdowej do Finca Güell (Posiadłości Güell) w Pedralbes. Było to pierwsze zlecenie od Eusebiego Güella.

Gaudí designs the pavilions at the entrance gate to Finca Güell (Güell Estate) in Pedralbes. This was the first commission Gaudí received from Eusebi Güell.



Pawilony przy wjeździe do Finca Güell (Posiadłości Güell), fragment z Bramą Smoka, ok. 1960
Pavilions at the entrance to Finca Güell (Güell Estate), detail of the Dragon Gate, ca. 1960

©Càtedra Gaudí. Photo: Ribera



1885

Gaudí wykonuje pierwszy projekt rzutu świątyni Sagrada Família (Świętej Rodziny). Projektuje też ołtarz, tabernakulum i relikwiarz do kaplicy w domu Josepa Bocabelli, przewodniczącego Komitetu Budowy Świątyni Sagrada Família.

Gaudí drafts the first layout of the Sagrada Família temple. Also, he designs the altar, the tabernacle and the reliquary for the chapel in the house of Josep Bocabella, head of the Construction Board of the Sagrada Família Temple.

1886–1890

Budowa Palau Güell (Pałacu Güell).

Construction of Palau Güell (Palace Güell).

Pinakle, różnorodne kominy i szyby wentylacyjne na tarasie Palau Güell (Pałacu Güell), 1928
Pinnacles, various chimneys and ventilation shafts on the rooftop terrace of Palau Güell (Palace Güell), 1928
©Càtedra Gaudí. Photo: Canosa



1887–1893

Projekt i budowa Pałacu Biskupów w Astordze (León).

Design and construction of the Episcopal Palace in Astorga (León).

Widok nieukończonego Pałacu Biskupów w Astordze (León)
View of the unfinished Episcopal Palace in Astorga (León)
©Càtedra Gaudí



1888

Markiz de Comillas zleca Gaudiemu przebudowę – na potrzeby Wystawy Światowej w Barcelonie – pawilonu Compañía Transatlántica Española (Hiszpańskiej Spółki Transatlantyckiej), który rok wcześniej służył na Ekspozycji Morskiej w Kadyksie. W rezultacie powstaje praktycznie nowy pawilon. Gaudí jako wystawca uczestniczy w Wystawie Światowej w Barcelonie, na której w sekcji architektura przedstawił projekt pawilonów w Finca Güell (Posiadłości Güell).

Marquis de Comillas commissions Gaudí to convert the pavilion of Compañía Transatlántica Española (Spanish Transatlantic Company), which a year earlier served as the venue of the Maritime Exhibition of Cadiz, for the Universal Exposition in Barcelona. A virtually new pavilion is created as a result. Gaudí himself exhibits at the Universal Exposition, showing the design of the pavilions in Finca Güell in the architecture section.

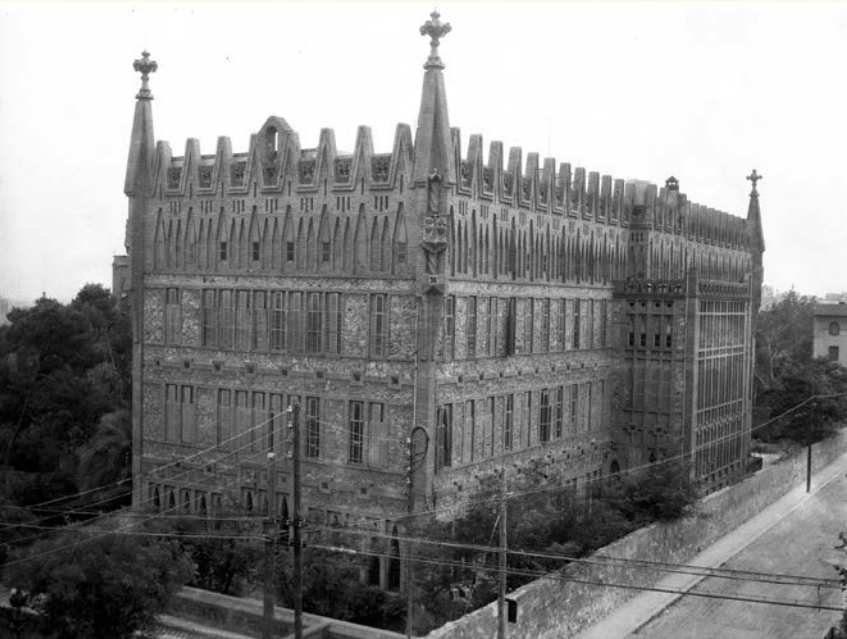
Pawilon Compañía Transatlántica Española (Hiszpańskiej Spółki Transatlantyckiej) na Wystawie Światowej w Barcelonie, 1888
Pavilion of the Compañía Transatlántica Española (Spanish Transatlantic Company) at the Universal Exposition in Barcelona, 1888
©Càtedra Gaudí



1888–1890

Budowa klasztoru i szkoły Zgromadzenia Sióstr św. Teresy, którą rozpoczął architekt Joan B. Pons i Trabal.

Construction of the convent and school of the Congregation of St. Teresa, which was initially headed by architect Joan B. Pons i Trabal.



Widok szkoły Zgromadzenia Sióstr św. Teresy, ok. 1965
General view of the Teresian Catholic School, ca. 1965
©Càtedra Gaudí

1889

Zakończenie budowy krypty świątyni Sagrada Família.

Completion of the crypt at the Sagrada Família.



Krypta w świątyni Sagrada Família
Crypt of the Sagrada Família temple
©Càtedra Gaudí

1890

Gaudí tworzy nowy projekt świątyni Sagrada Família. Porzuca neogotycki projekt Villara i proponuje wzniesienie kościoła o monumentalnych rozmiarach na planie krzyża łacińskiego, z niezwykle wysokimi wieżami.

Gaudí creates a new design of the Sagrada Família, abandoning the Neo-Gothic layout of Villar's, and suggesting construction of a monumental temple on a Latin cross plan, with extraordinarily high spires.

1891–1892

Budowa Casa Botines (Domu Botines) w León.

Construction of Casa Botines in León.



Casa Botines w León, widok ogólny
General view of Casa Botines in León
Projekt tego domu zlecił Gaudiemu przemysłowcy Simón Fernández i Mariano Andrés, którzy prowadzili interesy z Eusebim Güellem.
The project was commissioned to Gaudí by industrialists Simón Fernández and Mariano Andrés, who did business with Eusebi Güell.
©Càtedra Gaudí. Photo: Sáinz Ezquerro

1892

Rozpoczęcie budowy fasady Narodzenia Pańskiego świątyni Sagrada Família.

Construction of the Nativity facade of the Sagrada Família begins.

1892–1893

Projekt budynku dla Katolickich Misji Franciszkańskich w Tangerze. Nie zostaje zrealizowany.

Gaudí designs the building for the Catholic Franciscan Missions in Tangier; the design remains unrealized.



Projekt budynku dla Katolickich Misji Franciszkańskich w Tangerze
Design of the building of the Catholic Franciscan Missions in Tangier
©Càtedra Gaudí



1894–1895

Zakończenie budowy fasady absydy świątyni Sagrada Família i początek budowy krużganków.

Completion of the apse facade of the Sagrada Família; works on the cloister begin.

1895–1904

Francesc Berenguer i Mestres buduje Celler Güell (Winiarnie Güell); Gaudí podpisuje plany projektu.

Francesc Berenguer i Mestres constructs Celler Güell (Güell Wineries); Gaudí signs the plans.



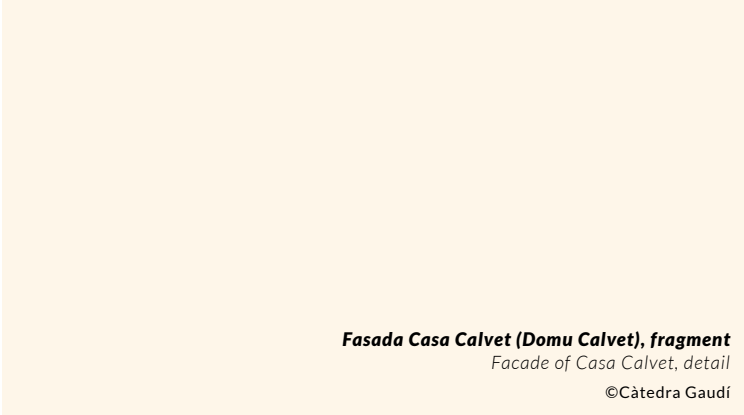
Winiarnie Güell w Garraf, w pobliżu Barcelony, 1928
Güell Wineries in Garraf, a municipality near Barcelona, 1928
©Càtedra Gaudí. Photo: Canosa



1898–1899

Projekt i budowa Casa Calvet (Domu Calvet) w Barcelonie.

Design and construction of Casa Calvet in Barcelona.



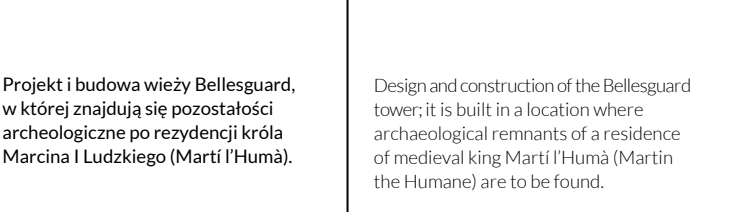
Fasada Casa Calvet (Domu Calvet), fragment
Facade of Casa Calvet, detail
©Càtedra Gaudí



1898–1908

Prace przygotowawcze do budowy kościoła w Colònia Güell (Kolonii Güella). Na działce przy kościele powstaje pomieszczenie, w którym Gaudí zakłada swoje laboratorium doświadczalne.

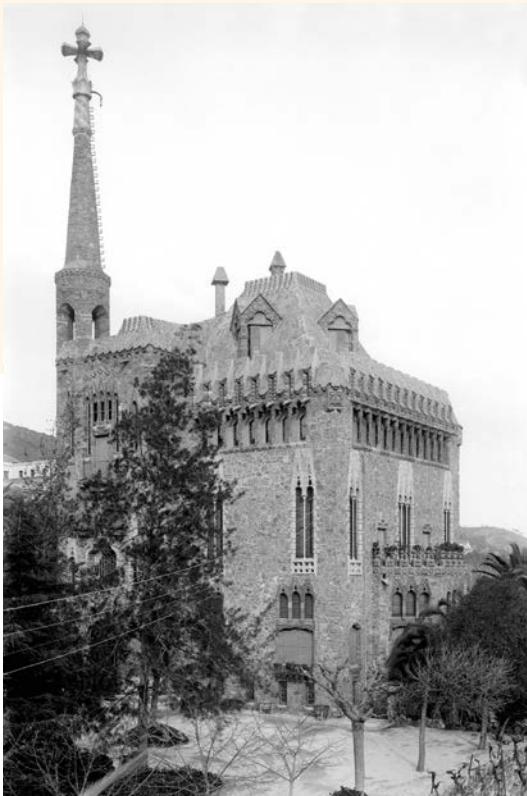
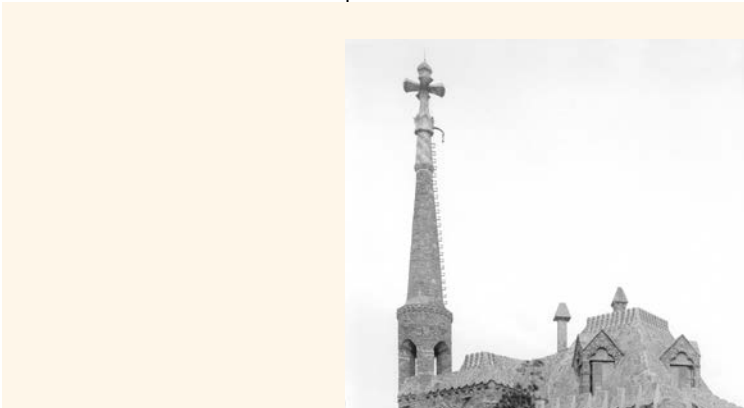
Preparatory works for the construction of the Colònia Güell (Güell Colony) church take place. Adjacent to the church grounds, Gaudí builds a shed in which he sets up his testing laboratory.



1900–1909

Projekt i budowa wieży Bellesguard, w której znajdują się pozostałości archeologiczne po rezydencji króla Marcina I Ludzkiego (Martí l'Humà).

Design and construction of the Bellesguard tower; it is built in a location where archaeological remnants of a residence of medieval king Martí l'Humà (Martin the Humane) are to be found.

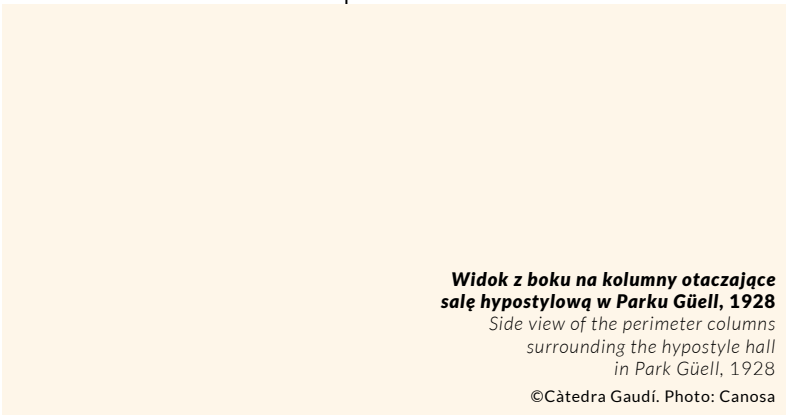


Bellesguard, rezydencja u podnóża pasma górskiego Collserola
Bellesguard, residence at the foot of the Collserola mountain range
©Càtedra Gaudí

1900–1914

Projekt i budowa Parku Güell na terenach położonych powyżej Barcelony.

Design and construction of Park Güell in the higher-lying parts of Barcelona.



Widok z boku na kolumny otaczające salę hypostylową w Parku Güell, 1928
Side view of the perimeter columns surrounding the hypostyle hall in Park Güell, 1928
©Càtedra Gaudí. Photo: Canosa



1902

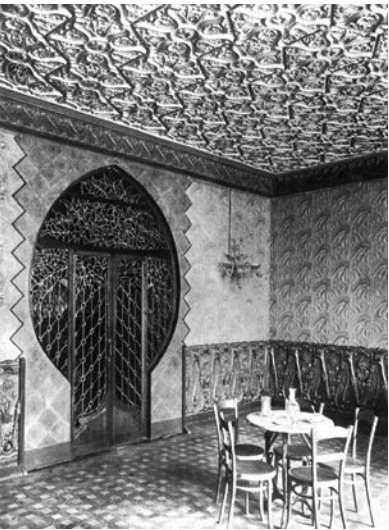
Budowa ogrodzenia i bramy wejściowej do Finca Miralles (Posiadłości Miralles) w Barcelonie. Projekt dekoracji do salonu arabskiego w Café Torino, przy Passeig de Gràcia w Barcelonie.

Construction of the fence and entrance gate at Finca Miralles (Miralles Estate) in Barcelona. Gaudí designs the decorations for the Arabic salon at Café Torino in Passeig de Gràcia, Barcelona.



Brama wejściowa do Finca Miralles (Posiadłości Miralles)
Entrance gate to Finca Miralles (Miralles Estate)
©Càtedra Gaudí

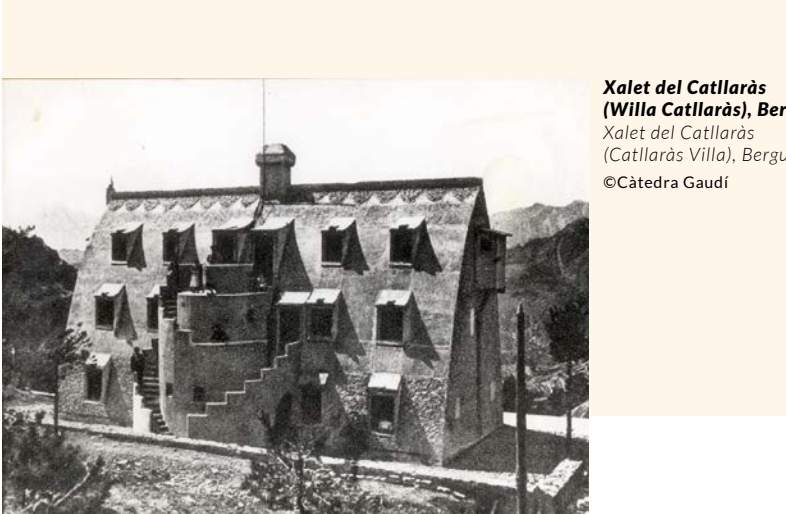
Wnętrze salonu arabskiego w Café Torino, obiekt niezachowany, 1902
Interior of the Arabic salon at Café Torino, no longer extant, 1902
©Hispania, 15.11.1902



1902–1903

W powiecie Berguedà Gaudí buduje Xalet del Catllaràs (Willę Catllaràs) dla Eusebiego Güella oraz ogrody dla rodziny Artigues.

In the district of Berguedà, Gaudí constructs Xalet del Catllaràs (Catllaràs Villa) for Eusebi Güell and gardens for the Artigues family.



Xalet del Catllaràs (Willę Catllaràs), Berguedà
Xalet del Catllaràs (Catllaràs Villa), Berguedà
©Càtedra Gaudí

1903–1907	Budowa kaplicy różańcowej z pierwszą tajemnicą chwalebną na terenie opactwa Montserrat.	Construction of the First Mystery of Glory for the Monumental Rosary at the Montserrat abbey.
1903–1914	Prace restauratorskie w katedrze w Palma de Mallorca.	Restoration of the cathedral in Palma de Mallorca.
1904	Projekt warsztatu kowalskiego dla braci Badia w Barcelonie.	Gaudí creates a design of blacksmithing workshop for Hermanos Badia (brothers Badia) in Barcelona.



Wejście do warsztatu braci Badia
Entrance to Hermanos Badia workshop
©Càtedra Gaudí

1904–1906	Na zlecenie przemysłowca Josepa Batlló Gaudí przeprowadza prace remontowe w Casa Batlló (Domu Batlló) przy Passeig de Gràcia.	Commissioned by industrialist Josep Batlló, Gaudí conducts conversion works at Casa Batlló in Passeig de Gràcia.
-----------	---	--

Fasada Casa Batlló (Domu Batlló), fragment
Facade of Casa Batlló, detail
©Càtedra Gaudí. Photo: Canosa



1905	Zdefiniowanie projektu ogólnego świątyni Sagrada Família.	The general design of the Sagrada Família takes final shape.
------	---	--

1906	Wraz z ojcem i siostrzenicą Gaudí wprowadza się do domu wzorcowego na terenie Parku Güell. Jest to dzieło jego współpracownika Francesca Berenguera. 29 października w wieku 93 lat umiera ojciec Antoniego.	Together with his father and niece, Gaudí moves into the show house located in Park Güell, a dwelling created by his collaborator Francesc Berenguer. Antoni's father dies on October 29 th , at the age of 93.
------	--	--



Dom Gaudiego w Parku Güell, 1909
Gaudí's house in Park Güell, 1909
©Càtedra Gaudí

1906–1912	Gaudí buduje Casa Milà (Dom Milà), który jest bardziej znany jako La Pedrera czyli Kamieniołom.	Gaudí constructs Casa Milà, better known as La Pedrera (The Quarry).
-----------	---	--

Fragment fasady Casa Milà (Domu Milà), który jest znany jako La Pedrera (Kamieniołom)
Facade of Casa Milà, known as La Pedrera (The Quarry), detail
©Càtedra Gaudí. Photo: Canosa



1908–1914	Budowa krypty kościoła w Colònia Güell (Kolonii Güella).	Construction of the crypt of the Colònia Güell Church.
-----------	--	--



Wnętrze krypty kościoła w Colònia Güell (Kolonii Güella), stan sprzed 1936 roku
Interior of the crypt at the Colònia Güell (Güell Colony) Church, before 1936
©Càtedra Gaudí

1909

Budowa prowizorycznego budynku szkoły przy świątyni Sagrada Família.

Gaudí constructs temporary school buildings at the Sagrada Família site.

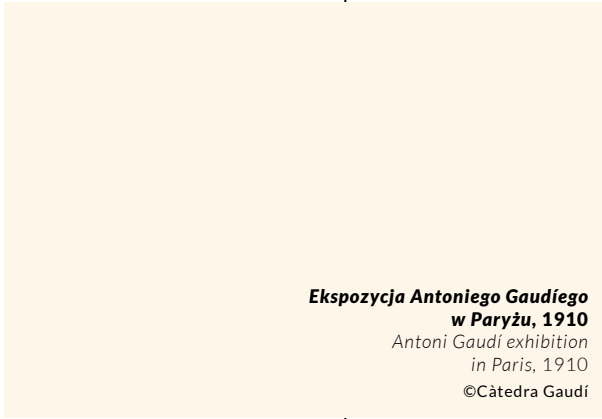


Prowizoryczny budynek szkolny przy świątyni Sagrada Família, 1913
Temporary school building at the Sagrada Família temple, 1913
©Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas. Photo: Adolf Mas

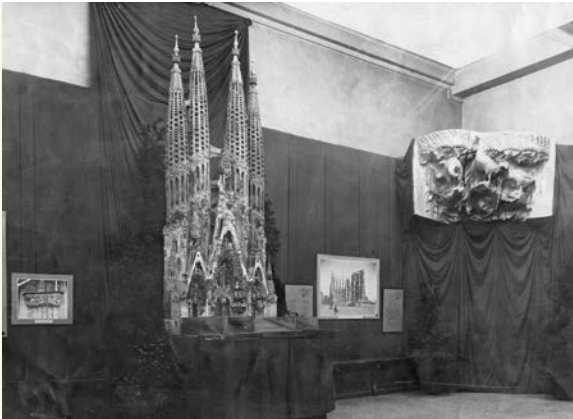
1910

Okres rekonwalescencji w Vic. Podczas tego pobytu Gaudí projektuje dwie latarnie miejskie. Między 15 kwietnia a 30 czerwca w salonie Societé Nationale des Beaux-Arts w Paryżu zostają zaprezentowane jego prace.

A period of repose in Vic. During his stay there Gaudí designs two street lamps. From April 15th to June 30th, his works are exhibited at the Salon of Societé Nationale des Beaux-Arts in Paris.



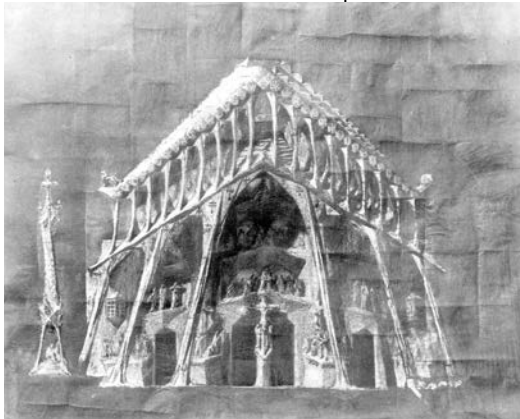
Ekspozycja Antoniego Gaudiego w Paryżu, 1910
Antoni Gaudí exhibition in Paris, 1910
©Càtedra Gaudí



1911

Gaudí cierpi na gorączkę maltańską (brucelozę) i przechodzi rekonwalescencję w Puigcerdà. Spisuje testament. Wykonuje jedyny znany rysunek fasady Męki Pańskiej świątyni Sagrada Família.

Having recovered from Malta fever (brucellosis), Gaudí convalesces in Puigcerdà, where he draws up his last will. He also makes the only known drawing of the Passion facade for the Sagrada Família.



Rysunek portalu fasady Męki Pańskiej w świątyni Sagrada Família, 1917
Drawing of the portal in the Passion facade of the Sagrada Família temple, 1917
©Foundation Junta Constructora del Temple Expiatori de la Sagrada Família. Photo: Arxiu Mas

1912

Umiera Rosa Egea, siostrzenica Gaudiego. Architekt projektuje dwie ambony do kościoła paraafialnego w Blanes (Girona).

Gaudí's niece Rosa Egea dies. The architect designs two pulpits for the parish church in Blanes (Girona).

1914

Wybucha pierwsza wojna światowa. Budowa Parku Güell zostaje wstrzymana. Podobnie dzieje się w przypadku kościoła w Colònia Güell (Kolonii Güella), w którym ukończono jedynie kryptę. Od tego momentu aż do śmierci Gaudí poświęca się budowie świątyni Sagrada Família.

World War I breaks out. Construction of Park Güell is suspended and no further works are conducted at the Colònia Güell Church, where only the crypt has been constructed thus far. Henceforth, Gaudí will dedicate himself exclusively to the Sagrada Família.



Zdjęcie Eusebiego Güella w Parku Güell
Eusebi Güell, photographed in Park Güell
©La Esfera, 13.07.1907



1916

Architekt proponuje władzom Ajuntament de Barcelona (Ratusza w Barcelonie) przeprowadzenie studium urbanistycznego i ulepszenie wytyczania parceli wokół świątyni Sagrada Família. Składa również opracowanie kwestionujące Pla d'Enllaços (Plan Połączeń) dla Barcelony, którego autorem był Léon Jaussely.

The architect suggests to the Ajuntament de Barcelona (Barcelona City Hall) that an urban development study should be carried out to improve the delineation of the plot of the Sagrada Família. He also submits a memorandum challenging the Pla d'Enllaços (Connections Plan) for Barcelona by Léon Jaussely.

1918

9 lipca umiera Eusebi Güell.

Eusebi Güell dies on July 9th.

1923

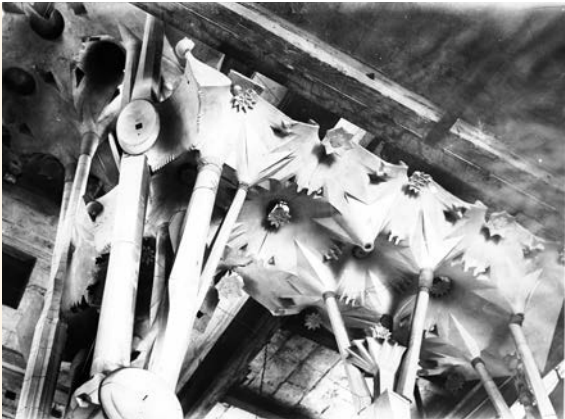
Gaudí przedstawia ostateczny projekt naw i dachu świątyni Sagrada Família.

Gaudí develops the final design of the naves and roofs of the Sagrada Família.

Rozwiązanie konstrukcyjne sklepienia nawy głównej świątyni Sagrada Família, 1928

Final structural arrangement of the vaults over the central nave of the Sagrada Família temple, 1928

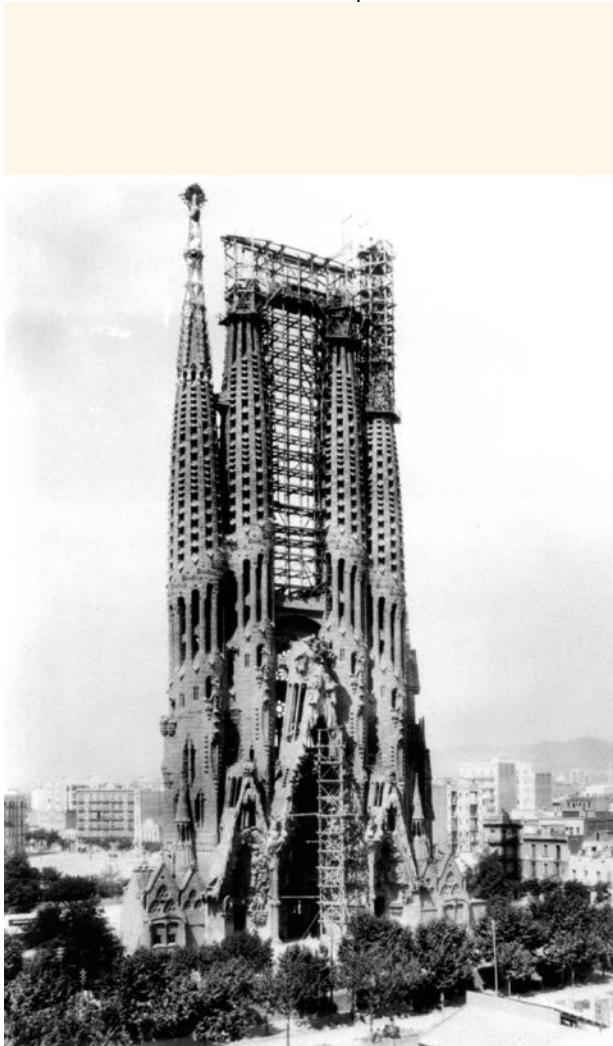
©Foundation Junta Constructora del Temple Expiatori de la Sagrada Família. Photo: Aleu



1925

Gaudí wprowadza się do pracowni przy świątyni Sagrada Família. 30 listopada zakończono budowę pierwszej dzwonnicy na fasadzie Narodzenia Pańskiego. Jest ona poświęcona świętemu Barnabie.

Gaudí moves permanently into the studio at the Sagrada Família site. November 30th sees the completion of the first bell tower of the Nativity facade, dedicated to St. Barnabas.



Zaawansowanie prac budowlanych w świątyni Sagrada Família wkrótce po śmierci Gaudiego, 1927

State of the construction work at the Sagrada Família temple, shortly after Gaudí's death, 1927

©Foundation Junta Constructora del Temple Expiatori de la Sagrada Família. Photo: Arxiu Mas

1926

7 czerwca Antoni Gaudí zostaje potrącony przez tramwaj. Umiera trzy dni później w Szpitalu Santa Creu (Świętego Krzyża). 12 czerwca niezliczony tłum w kondukcje żałobnym przemierza główne ulice Barcelony. Przejdzie on aż do świątyni Sagrada Família. Architekt został pochowany w krypcie świątyni.

On June 7th, Antoni Gaudí is knocked down by a tram, and dies three days later at the Santa Creu hospital. On June 12th, an immensely numerous cortege goes through the main streets of Barcelona, accompanying the coffin to the Sagrada Família, in whose crypt the architect is laid to rest.

Tłumy mieszkańców w kondukcje żałobnym w dniu pogrzebu Gaudiego, 12 czerwca 1926

Crowds of people follow Gaudí's coffin in the funeral cortege on June 12th, 1926

©Foundation Junta Constructora del Temple Expiatori de la Sagrada Família



Spis treści

Table of Contents

GAUDÍ W POZNANIU
FRANCISCO JAVIER SANABRIA VALDERRAMA
AMBASADOR HISZPANII W POLSCE
GAUDÍ IN POZNAŃ
FRANCISCO JAVIER SANABRIA VALDERRAMA
AMBASSADOR OF SPAIN IN POLAND

8

GAUDÍ, CZYLI JAK DEMOKRATYZOWAĆ PIĘKNO
JACEK JAŚKOWIAK
PREZYDENT MIASTA POZNANIA
GAUDÍ, HOW TO DEMOCRATISE BEAUTY
JACEK JAŚKOWIAK
PRESIDENT OF THE CITY OF POZNAŃ

12

SZTUKA W ZGODZIE Z NATURĄ
ANNA HRYNIEWIECKA
DYREKTORKA CENTRUM KULTURY ZAMEK W POZNANIU
ART IN HARMONY WITH NATURE
ANNA HRYNIEWIECKA
DIRECTOR OF ZAMEK CULTURE CENTRE IN POZNAŃ

14

WPROWADZENIE
CHARO SANJUÁN GÓMEZ
KURATORKA WYSTAWY I DYREKTORKA AUREA CULTURA I ART
FOREWORD
CHARO SANJUÁN GÓMEZ
CURATOR OF THE EXHIBITION AND DIRECTOR
OF THE AUREA CULTURA I ART

20

ANTONI GAUDÍ I *MODERNISME*
ANTONI RAMON GRAELLS
ANTONI GAUDÍ AND CATALAN *MODERNISME*
ANTONI RAMON GRAELLS

30

ANTONI GAUDÍ – WIARA KATOLICKA A RYS ROBOTNICZY
JORDI POMÉS VIVES
ANTONI GAUDÍ – CATHOLIC FAITH AND THE WORKING-CLASS TRAIT
JORDI POMÉS VIVES

48

INNA ARCHITEKTURA GAUDÍEGO
JAUME SANMARTÍ VERDAGUER
GAUDÍ'S OTHER ARCHITECTURE
JAUME SANMARTÍ VERDAGUER

60

SPADEK PO *INDIANO*
JOSEP MARIA HUERTAS CLAVERIA
THE *INDIANO* LEGACY
JOSEP MARIA HUERTAS CLAVERIA

92

SAGRADA FAMÍLIA – HISTORIA, KTÓRA TRWA
JORDI FAULÍ OLLER
THE SAGRADA FAMÍLIA – A HISTORY WHICH CONTINUES
JORDI FAULÍ OLLER

110

CHRONOLOGIA
CHRONOLOGY

304

KATALOG PRAC
CATALOGUE OF WORKS

GAUDÍ, SKUTECZNY POMOCNIK
GAUDÍ, AN EFFECTIVE ASSISTANT
133

WCZESNY GAUDÍ
THE FIRST GAUDÍ
141

PIERWSZE PRACE
EARLY WORKS
155

MIEJSKIE REZYDENCJE GAUDÍEGO
GAUDÍ'S URBAN RESIDENCES
181

GAUDÍ PROJEKTANT
GAUDÍ, THE DESIGNER
219

KOŚCIÓŁ NA TERENIE COLÒNIA GÜELL I ŚWIĄTYNIA SAGRADA FAMÍLIA
COLÒNIA GÜELL CHURCH AND THE SAGRADA FAMÍLIA TEMPLE
253

WYSTAWA / EXHIBITION

Antoni Gaudí

5 marca–3 lipca 2022 / March 5th– July 3rd 2022

Centrum Kultury ZAMEK w Poznaniu / ZAMEK Culture Centre in Poznań

KURATORKA / CURATOR

Charo Sanjuán Gómez (Aurea)

ORGANIZACJA / ORGANIZED BY



POZnań*



PATRONAT HONOROWY / HONORARY PATRONAGE



POZnań*
Patronat Honorowy
Prezydenta Miasta Poznania

PRODUCENT / PRODUCED BY

Magdalena Tomczewska

Kierownik Zespołu ds. Realizacji Wystaw / Head of Exhibition Production Team

Centrum Kultury ZAMEK w Poznaniu / ZAMEK Culture Centre in Poznań

KOORDYNACJA PROJEKTU / PROJECT COORDINATION

Francesc Pujol Sanjuán (Aurea)

PROGRAM EDUKACYJNY / EDUCATIONAL PROGRAMME

Dział Projektów Interdyscyplinarnych pod kierunkiem Bartosza Wiśniewskiego /

Interdisciplinary Projects Department, Head: Bartosz Wiśniewski

Centrum Kultury ZAMEK w Poznaniu / ZAMEK Culture Centre in Poznań

PROMOCJA / PROMOTION

Dział Promocji pod kierunkiem Karoliny Krychowskiej / Promotion Department, Head: Karolina Krychowska

Centrum Kultury ZAMEK w Poznaniu / ZAMEK Culture Centre in Poznań

ARANŻACJA WYSTAWY / ARRANGEMENT OF THE EXHIBITION

**U
GO**

TRANSPORT



UBEZPIECZENIE / INSURANCE

ASEDESA S.A.
Correduría de Seguros

PARTNERZY WYSTAWY / EXHIBITION PARTNERS



PATRONI MEDIALNI / MEDIA PATRONS



KATALOG / CATALOGUE

TEKSTY / TEXTS BY

Jordi Faulí Oller
Josep Maria Huertas Claveria
Jordi Pomés Vives
Antoni Ramon Graells
Charo Sanjuán Gómez
Jaume Sanmartí Verdaguer

REDAKCJA TEKSTÓW HISPZAŃSKICH / EDITING OF THE SPANISH TEXTS
Eva Pallarès i Sala (Aurea)

OPRACOWANIE KATALOGU / CATALOGUE DEVELOPMENT
Francesc Pujol Sanjuán
Magdalena Tomczewska

PROJEKT GRAFICZNY, SKŁAD / GRAPHIC DESIGN, TYPESETTING
Ewa Hejnowicz

REDAKCJA / EDITOR
Aleksandra Krypa

WSPÓŁPRACA REDAKCYJNA / EDITORIAL COLLABORATION
Daria Nowicka

TŁUMACZENIE / TRANSLATIONS
Kamila Szparkowska
Szymon Nowak

DRUK / PRINTING
Zakład Poligraficzny SINDRUK
ul. Firmowa 12
45-594 Opole

WYDAWCA / PUBLISHED BY
Centrum Kultury ZAMEK w Poznaniu
ul. Św. Marcin 80/82
61-809 Poznań
tel.: +48 61 64 65 276
e-mail: sekretariat@ckzamek.pl
www.ckzamek.pl

WSPÓŁPRACA / IN COLLABORATION WITH



PODZIĘKOWANIA / ACKNOWLEDGEMENTS

Organizatorzy serdecznie dziękują / The organizers express their sincere gratitude to:
Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura de Barcelona
Arxiu Comarcal del Maresme
Arxiu Fotogràfic del Centre Excursionista de Catalunya
Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona
Arxiu Municipal Districte d'Horta-Guinardó
Arxiu Municipal Districte de Gràcia
Filmoteca Española – Ministerio de Cultura y Deporte
Foundation Junta Constructora del Temple Expiatori de la Sagrada Família
Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas
Institut d'Art i Investigació de Barcelona
Institut Municipal Reus Cultura
Vilà Abogados

Ana María Acosta · Araceli Aiguaviva · Josep Maria Cabré · Laia Callejà · Josep Carracedo · Andreu Carrascal · Pilar Delgado · Eduard Fontbona · Gal·la Garcia · M. del Carmen Gómez Navarro · Juan José Lahuerta · Mar Leniz · Fernando Marzá · Núria Peiris · Núria Poch · Martina Pujol Domingo · Adriana Pujol Martínez · Èol & Atena Pujol Pallarès · Carmen Rodríguez · Josep M. Tarragona · Edmon & Marc Vidal · Neus Vilaplana · Sílvia Vilarroya · Marta Villalta · Laia Vinaixa · Montse Viu · Marga Viza

PROJEKT OKŁADKI / COVER DESIGN

Ewa Hejnowicz
©Foundation Junta Constructora del Temple Expiatori de la Sagrada Família. Photo: Pep Daudé

Wszelkie prawa zastrzeżone / All rights reserved

ISBN
978-83-960974-3-9



POZnań*

Centrum Kultury ZAMEK w Poznaniu
ul. Św. Marcin 80/82
61-809 Poznań
tel.: +48 61 64 65 276

www.ckzamek.pl

ISBN
978-83-960974-3-9