

# El “fotoscop” de Joaquim Gomis y Joan Prats. Secuencia, orden y cadencia

## The “fotoscop” by Joaquim Gomis and Joan Prats. Sequence, order and cadence

DANIEL GONZÁLEZ GRACIA

AITOR ACILU FERNÁNDEZ

Daniel González Gracia, Aitor Acilu Fernández, “El ‘fotoscop’ de Joaquim Gomis y Joan Prats. Secuencia, orden y cadencia”, ZARCH 20 (junio 2023): 156-169. ISSN versión impresa: 2341-0531 / ISSN versión digital: 2387-0346. [https://doi.org/10.26754/ojs\\_zarch/zarch.2023207462](https://doi.org/10.26754/ojs_zarch/zarch.2023207462)

Recibido: 11-11-2022 / Aceptado: 1-1-2023

### Resumen

Tras años de amistad y colaboración en los círculos culturales defensores del arte nuevo en la Barcelona de la década de 1930, Joaquim Gomis y Joan Prats se reencontraron tras la guerra para concebir un singular artefacto fotográfico que darían en denominar “fotoscop”. Durante las siguientes dos décadas, ambos retratarán mediante su particular lenguaje visual y a través de sus más diversos formatos motivos tan dispares como las anónimas construcciones rurales de la isla de Ibiza o las quiméricas arquitecturas de Antoni Gaudí, arrojando una insólita mirada sobre ambos escenarios. Pero ¿en qué consistía exactamente aquel dispositivo fotográfico? ¿Cuáles eran sus características visuales y propiedades conceptuales? ¿Cómo fue el proceso de gestación de su lenguaje fotográfico? Y, ¿qué impacto tuvo dicho artefacto en el ámbito de la crítica arquitectónica durante las décadas de 1950 y 1960 en lo concerniente al enjuiciamiento crítico de las arquitecturas gaudinianas e ibicencas? Este artículo ahondará en tales cuestiones apoyándose en la revisión crítica de los testimonios y materiales legados por sus protagonistas, algunos de ellos inéditos, para establecer nuevos vínculos y comparaciones con las aportaciones previas de otros autores, a fin de poner en valor dicho legado.

### Palabras clave

Fotografía, Joaquim Gomis, Joan Prats, Fotoscop, Antoni Gaudí, Ibiza

### Abstract

After years of friendship and collaboration in the cultural circles that defended the new art in Barcelona in the 1930s, Joaquim Gomis and Joan Prats met again after the war to conceive a unique photographic artifact that they would call “fotoscop”. During the following two decades, both would portray through their particular visual language and through their most diverse formats motifs as disparate as the anonymous rural constructions of the island of Ibiza or the chimerical architectures of Antoni Gaudí, casting an unusual gaze on both scenarios. But what exactly did that photographic device consist of? What were its visual characteristics and conceptual properties? How was the process of gestation of its photographic language? And what impact did this artifact have on the field of architectural criticism during the 1950s and 1960s regarding the critical judgment of Gaudí and Ibizan architecture? This article will delve into these questions based on a critical review of the testimonies and materials bequeathed by its protagonists, some of them unpublished, in order to establish new links and comparisons with previous contributions by other authors, with the aim of highlighting the value of this legacy.

### Keywords

Photography, Joaquim Gomis, Joan Prats, Fotoscop, Antoni Gaudí, Ibiza

**Daniel González Gracia** (Zaragoza, 21 de septiembre de 1993). Graduado en Arquitectura, Diplomado en Estudios Curatoriales (2017) y Doctor por el Programa de Creatividad Aplicada (2021) de la Universidad de Navarra con la tesis doctoral titulada «Dalla Spagna alla IX Triennale 1951. Coincidencias con el “gusto moderno” entre las artes y el oficio de ayer y de hoy». Investigador visitante en el Politecnico di Milano (2019) y en la Universität für angewandte Kunst de Viena (2022). Sus intereses teórico-proyectuales indagan en torno a las diversas acepciones atribuidas al concepto de «modernidad» y a las intersecciones entre historia y cultura crítica en la práctica de la arquitectura moderna y contemporánea.

**Aitor Acilu Fernández** (Vitoria, 3 de octubre de 1985). Graduado en Arquitectura (2010), Máster en Historia y Teoría (2011) y Doctor por el Programa de Historia y Análisis Crítico de la Arquitectura Española del siglo XX (2015) de la Universidad de Navarra con la tesis doctoral titulada «Viajes al Mediterráneo en busca de la modernidad. AC 21: lugar de encuentro» (Premio Extraordinario de Doctorado y tesis finalista Arquia). Visiting scholar en la Architectural Association School of Architecture de Londres (2013-2015). Actualmente es Profesor Ayudante Doctor (ANECA) e imparte clase en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra. Sus trabajos de investigación se centran en los referentes vernáculos para la arquitectura moderna, poniendo atención en las líneas que divergen de la ortodoxia con la que ha sido estudiada la historia de la modernidad. Ha participado en numerosos congresos a nivel nacional e internacional y ha publicado artículos en revistas como ZARCH, Constelaciones, Materia Arquitectura, RITA, The international Journal of Design Education, ESTOA y Thinking Skills and Creativity.



Figura 1. Fotografías de Joaquim Gomis del “fotoscop” inédito *Eucaliptus*, ca. 1940.

En 1940, una vez finalizada la guerra, Joaquim Gomis, que, por entonces, contaba treinta y ocho años, regresó con su familia a Barcelona. Acumulaba ya más de dos décadas de comprometida afición a la práctica fotográfica, desde que su madrina le obsequiara por su duodécimo cumpleaños con una cámara de cajón Kodak Brownie No. 2 Model D y comenzara a retratar de manera impulsiva todo aquello que suscitaba su curiosa atención infantil.

Un viejo compañero de aventuras le esperaba a su regreso. Joan Prats, tras dejar atrás los siete meses de miseria y terror vividos en prisión, se puso de nuevo a sus cuarenta y nueve años al frente de la sombrerería familiar en el número 29 del Carrer de Ferran. Ambos trataron de retomar la vida que habían conocido en la Ciudad Condal con anterioridad a la Guerra Civil y algunas de las actividades que juntos habían organizado durante la última década en el seno de ADLAN.

Por aquel entonces, y como ya había hecho en años anteriores, Gomis continuó mostrando sus últimos trabajos en sesiones privadas a algunos de sus amigos más cercanos. Su práctica fotográfica siempre había gozado de una condición estrictamente recreativa. Entendida como un mecanismo privado e introspectivo de conocimiento, era esta más un juego en el que ejercitar su sensibilidad artística que un medio de expresión artística al uso. Así, el resultado de tal placentera pero esforzada actividad quedaba siempre reservado a los ojos de su círculo más estrecho de amistades. Un carácter *amateur*, podríamos llamar, que, por cierto, encontraría en sucesivos años otros acérrimos defensores desde diferentes enclaves del territorio nacional, como fue el caso de los fotógrafos Gabriel Cualladó o Paco Gómez.<sup>1</sup>

En una de aquellas íntimas sesiones, Prats quedó asombrado por una serie de fotografías que Gomis había tomado de uno de los eucaliptos que crecían en el jardín de su casa (figura 1). Aquellas imágenes habían sido elaboradas siguiendo un particular procedimiento de paulatino acercamiento al motivo retratado, para descubrir en los pormenores de aquel eucalipto nuevos valores plásticos de naturaleza abstracta. Impactado por el lenguaje visual empleado por Gomis, vio la posibilidad de ir más allá, por lo que le pidió, como rememoraba el propio fotógrafo, ampliaciones de 20 x 20 centímetros de algunas de aquellas fotografías y las ordenó en forma de secuencia. Acababa de nacer el “fotoscop”.<sup>2</sup>

Pero ¿en qué consistía exactamente el artefacto fotográfico denominado “fotoscop”? ¿Cuáles eran sus características visuales y propiedades conceptuales? ¿Cómo fue el proceso de gestación de su lenguaje fotográfico? Y, ¿qué impacto tuvo dicho artefacto en el ámbito de la crítica arquitectónica durante las décadas de 1950 y 1960 en lo concerniente al enjuiciamiento crítico de las arquitecturas de Antoni Gaudí y las anónimas construcciones rurales de la isla de Ibiza? A tales preguntas tratan de dar respuesta las siguientes líneas.

1 Cfr. Marie Geneviève Alquier y Ángel Aguado. *Cualladó esencial: Gabriel Cualladó, fotógrafo. 1925-2003* (Madrid: Comunidad de Madrid, 2017); Alberto Martín Expósito, Iñaki Bergera y Rafael Levenfeld. *Archivo Paco Gómez. El instante poético y la imagen arquitectónica* (Madrid: Fundación Foto Colectania, 2016).

2 “¿Cómo nació el *fotoscop*?” — “Mi auténtica pasión por la foto nació entonces. Escogía un tema y primero captaba fotos de lejos y después cada vez más cerca, hasta llegar a primeros planos. Es tal como ocurre en la realidad: algo te impresiona y te acercas. Prats vio un día un par de centenares de fotos que acababa de realizar sobre un eucalipto que tenía en mi jardín. Quedó muy impresionado. Algunas eran ya abstractas. Me pidió ampliaciones de 20 x 20 y las ordenó en forma de secuencia”. Permanyer, “Entrevista a Joaquim Gomis”, *La Vanguardia*, 22 noviembre 1987, 31.

**DANIEL GONZÁLEZ GRACIA**  
**AITOR ACILU FERNÁNDEZ**

El “fotoscop” de Joaquim Gomis  
 y Joan Prats. Secuencia, orden y  
 cadencia

The “fotoscop” by Joaquim Gomis  
 and Joan Prats. Sequence, order and  
 cadence

## La invención del “fotoscop”. Una manera compartida de ver y re-crear

A pesar de que la mayoría de los “fotoscops” elaborados por Gomis y Prats fueron publicados como fotolibros entre finales de los sesenta y principios de los setenta, lo cierto es que aquellas secuencias fotográficas habían sido ya, en cierto modo, esbozadas hacía casi veinte años. Las imágenes de Gomis, hilvanadas por Prats, vieron la luz por primera vez como parte de las actividades culturales auspiciadas en Barcelona por el “Club 49” a finales de los años cuarenta.<sup>3</sup>

Los dos amigos ya habían organizado, antes de la guerra, en el seno de ADLAN —colectivo del que ambos fueron presidentes durante su breve pero intensa existencia— la proyección de secuencias con algunas de las fotografías y postales antiguas celosamente coleccionadas por el propio Gomis y comentadas simultáneamente por el poeta Carles Sindreu, otro de los impulsores de la agrupación.<sup>4</sup> Y, retomando el espíritu de aquellas primeras proyecciones, la pareja realizó nuevamente aquellos pases de diapositivas, proyectando esta vez las fotografías tomadas por Gomis.

Prats seleccionaba el material —siempre en torno a temas monográficos— y establecía el orden, y Alexandre Cirici hacía ahora una breve introducción previa a la proyección para después contemplar las imágenes en completo silencio. Unos experimentos visuales que recibieron entonces el nombre de “linterna mágica”, hasta que en 1952 fueron rebautizados oficialmente como “fotoscop”, en griego, “examinar con la luz”.<sup>5</sup>

Fue, precisamente, en ese año cuando Gomis y Prats elaboraron su primera publicación en un novedoso soporte editorial que aglutinó una serie de fotografías dedicadas al templo de la Sagrada Familia de Antoni Gaudí, a propósito de la celebración del centenario del nacimiento del arquitecto. Un libro al que le seguiría pocos años después, en 1958, un segundo “fotoscop” dedicado nuevamente a las arquitecturas gaudinianas, elaborado esta vez por Ediciones RM.

Aquellos dos volúmenes se convirtieron en los pioneros de una numerosa serie de libros que conformaron, como decíamos, a finales de la década de los sesenta y comienzos de los setenta la “Colección Fotoscop”, publicada por Ediciones Polígrafa. Más de veintitrés títulos llegaron a formar parte de esta colección, de los cuales doce de ellos se confeccionaron íntegramente a partir de las fotografías tomadas por Joaquim Gomis y a la selección y secuencia propuestas por Joan Prats (figura 2).

El concepto secuencial alumbrado por Prats parecía introducir en una nueva dimensión la labor fotográfica realizada por Gomis hasta la fecha, aunque, en realidad, esta idea ya formaba parte de manera connatural desde su adolescencia de su práctica fotográfica. De hecho, como señaló el propio Gomis, las primeras fotografías que tomó con apenas quince años en el claustro del monasterio de Santa Maria de l'Estany con su Kodak Brownie ya eran, en cierto modo, “una especie de fotoscop”.<sup>6</sup>

Las fotografías inéditas que todavía se conservan en su fondo personal —Arxiu Nacional de Catalunya. Fons Joaquim Gomis— de aquellas iniciáticas capturas permiten apreciar la predilección innata de un joven Gomis por fotografiar, como él mismo diría años más tarde, “cuanto le impresionaba” a partir de un atento escrutinio de la realidad. Una actitud que permanecerá inalterada a lo largo de toda su producción fotográfica. Precisamente, las perspectivas oblicuas de los paramentos que delimitaban el patio del monasterio acentuaban la percepción dinámica de aquel espacio y manifestaban la actitud curiosa del joven Gomis por recorrer el acotado lugar, cámara en mano, en busca del mejor encuadre para retratar los pormenores del claustro (figura 3).

3 Cfr. Pilar Bonet y Martí Peran, *Club 49. Reobrir el joc, 1949-1971* (Barcelona: Centre d'Art Santa Mònica. Generalitat de Catalunya, 2000), 34.

4 Cfr. Carme Arenas, “Carles Sindreu i Pons o el compromís amb la avantguarda”, *Laura: revista del Museu de Granollers* 21 (2001): 40.

5 Cfr. Permanyer, “Entrevista a Joaquim Gomis”, 31.

6 “La primera serie de fotografías que hice fue sobre todo el claustro de Santa Maria de l'Estany; en realidad era ya una especie de “fotoscop”, porque disparé sin descanso y capté con minuciosidad todos los detalles, hasta los más irrelevantes”. Permanyer, “Entrevista a Joaquim Gomis”, 31.



Figura 2. Pliego del “fotoscop” *La Sagrada Familia de Antonio Gaudí*, 1952.



Figura 3. Primeras fotografías de Joaquim Gomis en el claustro de Santa Maria de L'Estany, ca. 1915.

Sin embargo, lo más llamativo de estas primeras fotografías es, nuevamente, fruto de aquella misma inquieta actitud, su decisión última de aproximarse a los elementos de aquel lugar que más intensamente captaron su atención: los capiteles románicos de las columnas que cercaban las galerías del claustro. Asombrado, Gomis parecía deleitarse en la minuciosa contemplación de aquellos pequeños conjuntos escultóricos plagados de extraños animales mitológicos, de hacinadas figuras humanas y de motivos vegetales y arabescos que se agolpaban en las abigarradas ilustraciones de los capiteles del claustro.

Podemos apreciar, por tanto, en estas tempranas fotografías de un Gomis todavía adolescente algunos de sus modos innatos de examinar la realidad que le rodeaba, presentes de manera natural en su particular modo de captar dicha realidad a través del objetivo fotográfico y que, por supuesto, se encontrarán años más tarde en la base del carácter perceptivo del “fotoscop”.

Pero, ¿cómo era el proceso creativo que animaba la gestación del artefacto fotográfico ideado por Gomis y Prats? El “fotoscop” constituía un mecanismo visual cuyo proceso creativo se desarrollaba en dos fases fundamentales: una primera, llevada a cabo por Gomis, basada en la elección de un tema de su interés y en su correspondiente representación fotográfica, y una segunda, dirigida por Prats, en la que esa abundante materia prima elaborada por su socio era cribada, seleccionada y ordenada en base a distintos criterios compositivos. El resultado, en sus diferentes posibles formatos, como veremos, consistía siempre en la elaboración de una secuencia lógica a partir de la yuxtaposición de

**DANIEL GONZÁLEZ GRACIA**  
**AITOR ACILU FERNÁNDEZ**

El “fotoscop” de Joaquim Gomis  
 y Joan Prats. Secuencia, orden y  
 cadencia

The “fotoscop” by Joaquim Gomis  
 and Joan Prats. Sequence, order and  
 cadence

una serie de fotografías que, en un juego constante de “complementariedad y antítesis”,<sup>7</sup> causaban una experiencia estética que iba más allá de la proporcionada por la fotografía individual y que permitía contemplar el tema o escenario representado bajo una inédita apariencia.

En este sentido, resulta particularmente sugerente destacar las semejanzas de este procedimiento con los conocidos experimentos combinatorios realizados por Aby Warburg poco antes de su fallecimiento para su inacabado *Atlas Mnemosyne*. En su intento por trazar una cartografía tanto de la evolución de las formas e imágenes de la Antigüedad, como de las fuerzas que animaron tales cambios, Warburg esperaba que el *Atlas Mnemosyne* permitiera a sus espectadores “experimentar por sí mismos las ‘polaridades’ que desde siempre han hostigado nuestra cultura”.<sup>8</sup> En consecuencia, elaboró una serie de paneles en los que, a través de un largo proceso combinatorio de yuxtaposición y colocación en secuencia de determinadas imágenes, se fomentaba una visión inmediata y sinóptica de la vida de las formas en lo que el propio historiador del arte denominó “Bewegtes Leben” o vida animada, en movimiento. Así pues, del mismo modo que Warburg se esforzaba por hacer comprensible el inefable proceso de cambio y recurrencia históricos de determinados repertorios formales, Gomis y Prats trataron de revelar el espíritu inmanente a los temas o escenarios retratados superando igualmente la condición fragmentaria de la imagen aislada.

Para ello, el procedimiento ideado por Gomis y Prats superponía un doble proceso de descubrimiento de la realidad fotografiada, al solapar, por un lado, la experiencia vivida *in situ* por Gomis en la captación de las imágenes y, por otro, la exploración de aquel mismo lugar o sujeto por parte de Prats a través de la nueva realidad fotográfica y de su posterior cribado. Un procedimiento que, como ha señalado Horacio Fernández, convierte inmediatamente a la fotografía en una obra colectiva en tanto que su percepción última constituye el precipitado de la labor de múltiples agentes.<sup>9</sup>

Así, el “fotoscop” proponía siempre una suerte de caminar hedonista, sin rumbo ni propósito preconcebidos, idéntico al realizado por cada uno de sus creadores en sus correspondientes fases de trabajo. Sin embargo, era este un pasear atento a cualquier inesperado pormenor que pudiese despertar el inquieto interés de un paseante ávido de pequeñas sorpresas que deleitasen su distinguida mirada, las cuales, como si de un auténtico *flâneur* se tratara, constituían el auténtico motivo de su deambular.

Este carácter secuencial asociado al “fotoscop” introducía un inédito concepto de ritmo en el proceso de lectura y percepción tanto de las fotografías como de la relación visual trazada entre ellas. La fotografía abandonaba su condición individual de imagen estática para asociarse en un conjunto dinámico a través de un orden visual y una unidad compositiva sin apenas precedentes en aquellos primeros años cuarenta y cuya singularidad en el ámbito de la fotografía contemporánea resulta interesante contextualizar.

Así pues, en un contexto internacional, podemos hallar uno de estos precedentes en el fotolibro titulado *Paris de Nuit*, elaborado en 1932 por el editor francés Charles Peignot con fotografías de Brassai —uno de los fotógrafos predilectos de Gomis— y un texto introductorio de Paul Morand. Este libro presentaba una sucesión de fotografías tomadas por el fotógrafo austrohúngaro en una de sus habituales excursiones noctámbulas por las calles de París, captando las inesperadas sorpresas que la iluminación artificial de la ciudad descubría de su vida nocturna. No obstante, las fotografías que componen *Paris de Nuit* constituían

7 Lluís Permanyer, “Fotoscop, una colección única y ejemplar”, *La Vanguardia*, 22 de julio de 1979, vi.

8 Martin Warnke y Claudia Brink. “Der Bilderatlas: Mnemosyne”, en *Aby Warburg Gesammelte Schriften: Studienausgabe. Zweite Abteilung*, Uwe Fleckner e Isabella Woldt, coord. (Berlín: Akademie Verlag, 2012), 129.

9 Horacio Fernández y otros. *El fotolibro latinoamericano* (México: RM, 2011), 294. Véase: Javier Ortiz-Echagüe. “Fernández, H. El fotolibro latinoamericano. Recensión”, *Historia y Comunicación Social* 17 (2012), 381-400.



Figura 4. Portada del “fotoscop” *Gaudí. Cripta de la Colonia Güell*, 1972.

una mera concatenación de escenas, sucesos y detalles inconexos que tenían como único vínculo la noche parisina. Las imágenes no albergaban, como sí ocurrirá en los “fotoscops” de Gomis y Prats, una unidad compositiva visual o narrativa.

Otro precedente, si bien prácticamente contemporáneo al nacimiento del “fotoscop”, será el fotolibro titulado *Ballet*, publicado en 1944 por el fotógrafo ruso Alekséi Brodóvitch. El libro recogía una secuencia de fotografías que plasmaban las actuaciones y la vida entre bambalinas de algunas de las compañías itinerantes de ballet que actuaron en Nueva York entre 1935 y 1937 y que Brodóvitch se dedicó a retratar. Los recursos empleados para alcanzar una unidad visual que reflejase, en un ejercicio de abstracción, el dinamismo de la danza, el juego de luces y sombras sobre el escenario o el frenético ajeteo de los ensayos permiten, en cierto modo, emparentar los trabajos del fotógrafo ruso con los de Gomis y Prats.

En el ámbito nacional, hasta bien entradas las décadas de los sesenta y setenta, apenas hubo en España fotolibros que pudiesen asemejarse al planteamiento formal y a la unidad compositiva que proponían desde hacía ya casi dos décadas en sus distintos formatos —proyecciones, exposiciones o libros— los “fotoscops” de Gomis y Prats. Algunos de los fotolibros más conocidos editados entre las décadas de los treinta y los cincuenta, como los de José Ortiz Echagüe, Nicolás Muller, Alfonso o Francesc Català-Roca, apenas constituían una selección de fotografías sin más relación entre ellas que una temática común, conservando cada una de ellas su carácter individual. Habrá que esperar a algunos de los fotolibros publicados a partir de 1965, como los de Ramón Masats, Xavier Miserachs o Colita, para observar una incipiente voluntad por elaborar un documento integral en el que las fotografías formen parte de una unidad visual y compositiva haciendo uso de las posibilidades expresivas del libro como soporte fotográfico, tal y como ya proponían los “fotoscops” desde hacía casi dos décadas.<sup>10</sup>

Pero aquel novedoso concepto de ritmo inherente al dispositivo fotográfico concebido por Gomis y Prats se veía, además, animado por los evidentes paralelismos que resultaba posible rastrear con algunas de las técnicas propias del montaje cinematográfico de la época, así como la métrica y la armonía sincopada propia de la composición musical (figura 4). Siendo Prats un declarado amante de la música,<sup>11</sup> las secuencias fotográficas elaboradas por él mismo, lejos de poseer una estructura narrativa o argumental *sensu stricto*, suponían sencillamente un experimento estético en el que la cadencia modulada de las sucesivas fotografías transmitía al espectador, en un ejercicio de sinestesia, una

10 Cfr. Horacio Fernández y otros. *Fenómeno Fotolibro* (Barcelona: RM, 2017).

11 Cfr. Fundació Joan Miró, *Record de Joan Prats* (Barcelona: Fundació Joan Miró, 1996), 13 y 21.

**DANIEL GONZÁLEZ GRACIA  
AITOR ACILU FERNÁNDEZ**

El “fotoscop” de Joaquim Gomis  
y Joan Prats. Secuencia, orden y  
cadencia

The “fotoscop” by Joaquim Gomis  
and Joan Prats. Sequence, order and  
cadence

sensación de armonía melódica similar a la que podía trasladar una composición musical. Precisamente, ambos aspectos, musical y cinematográfico, aparecían íntimamente ligados según los propios autores al concepto de “fotoscop”, a partir de la descripción que ellos mismos daban de sus propias intenciones en uno de los fotolibros que compusieron bajo este criterio:

Nota de los editores: Deseamos llamar la atención sobre el interés particular que, en el presente libro, posee la ordenación de las láminas. Los señores Gomis-Prats, autores de la documentación fotográfica, se han propuesto no sólo facilitar imágenes de marcado valor, cada una de por sí, y han concedido primordial atención al modo de sucederse y eslabonarse constituyendo una verdadera “suite”, a la que denominan “fotoscop”. En este, las formas y figuras enlazan armoniosamente, como períodos literarios o musicales: de este modo, en la contemplación de dichas láminas se establece un ritmo sutil, casi cinematográfico, que liga los aspectos expresivos de los monumentos y de los pormenores. El efecto de cada imagen se completa con el de su antecedente y consecuente y la totalidad origina un conjunto superior, por su intención y su belleza, al de la simple suma de las partes.<sup>12</sup>

Todavía podemos encontrar otra definición de los propios autores que resulta, si cabe, aún más precisa para definir la relación del “fotoscop” con las técnicas de producción cinematográfica, y que es especialmente esclarecedora del carácter secuencial inherente al artefacto visual elaborado por Gomis y Prats:

“Fotoscop” o secuencia de fotografías colocadas en el mismo orden que determina la sugestión plástica del edificio, según ritmo riguroso en la distribución de los temas, la dosificación de las distancias, entre el “gran plano general” y el “primer plano próximo”, los escorzos y la relación entre términos distintos, lo mismo que en el *découpage* de un “film”.<sup>13</sup>

Prats era también un gran apasionado del cine<sup>14</sup> y el término *découpage* —del francés *découper*, “recortar”, “fragmentar”, “separar de un golpe”—, propio de las artes cinematográficas, denotaba la familiaridad de éste con aquellas, al tiempo que resultaba especialmente oportuno para definir el modo en que se articulaba la secuencia fotográfica en el “fotoscop”.<sup>15</sup> Tomemos ahora prestadas algunas palabras del cineasta Luis Buñuel, cuya figura comparecía esporádicamente entre las décadas de los veinte y los treinta en las páginas de la revista *Cahiers d’Art*, de la que, como sabemos, Prats era un asiduo lector, para señalar el valor creativo de la acción del *découpage*.

La segmentación de una continuidad visual, que constituye, en esencia, la acción del *découpage*, albergaba, en palabras de Buñuel, un “embrión fotogénico” —en su caso, del “film”; en el de Gomis y Prats, del “fotoscop”—. Un proceso creativo que permitía la “escisión de una cosa para convertirse en otra. Lo que antes no era”, decía Buñuel, “ahora es. Manera, la más simple, la más complicada, de reproducirse, de crear. Desde la ameba a la sinfonía”. Estos fragmentos desprendidos de su matriz originaria, continuaba el cineasta, “se sucederán después vermicularmente, ordenándose en colonia, para componer así la entidad “film” —o “fotoscop”—, “gran tenia del silencio, compuesta de segmentos materiales (montaje)” —o fotografía— “y de segmentos ideales (*découpage*)” —o selección y secuencia—. “Segmentación de segmentación”.<sup>16</sup>

La imagen aislada representaba, en efecto, muy poco tanto para Prats como para Buñuel. “Mónada simple, sin organizar, en donde la evolución se detiene y se continua a la vez, transcripción directa del mundo: larva cinegráfica”. Las fotografías suponen el producto del objetivo fotográfico que observa el mundo, “ese ojo sin tradición, sin moral, sin prejuicios, capaz, sin embargo, de interpretar por sí mismo”.<sup>17</sup> Pero es, sin embargo, el cineasta —y, en nuestro caso, el fotógrafo; o, más bien, el seleccionador, es decir, Prats— el que separa, ordena y domina la expresión de la máquina. Es el desfile acompasado de las fotografías ordenadas y valoradas en el tiempo y en el espacio lo que constituye la verdadera creación del cineasta, y de Joan Prats.

12 Joaquim Gomis y Joan Prats, *Gaudí. Fotoscop* (Barcelona: RM, 1958).

13 Joaquim Gomis y Joan Prats, *La Sagrada Familia de Antonio Gaudí. Fotoscop* (Barcelona: Omega, 1952).

14 Según los recuerdos de Joan Brossa, “a Prats le gustaba mucho el cine. Iba todos los domingos. Le gustaba la vanguardia francesa. Era un francófilo declarado y conocía a los surrealistas Tristan Tzara, Paul y Nusch Éluard, Benjamin Péret, que habían venido a Barcelona antes de la guerra. Hablaba mucho de Thomas Bouchard, el americano que hizo una película sobre Miró y estuvo mucho tiempo aquí, en Cataluña, para rodarla. (...) El “fotoscop” era prácticamente cine”. Fundació Joan Miró, *Record de Joan Prats*, 22.

15 Cfr. Joan Fontcuberta y otros. *Joaquim Gomis: fotògraf* (Valencia: IVAM. Centre Julio González, 1997), 11.

16 Luis Buñuel, “El séptimo arte. Cinema, 1928. ‘Découpage’ o segmentación cinegráfica”, *La Gaceta Literaria* 43 (octubre 1928): 1.

17 Buñuel, “El séptimo arte. Cinema, 1928. ‘Découpage’ o segmentación cinegráfica”, 1.



Figura 5. Pliego del “fotoscop” Gaudí. *La Pedrera*, 1972.

Así pues, superado el valor individual y siempre fragmentario de la fotografía, la oportuna reunión de un conjunto de estos fragmentos fotográficos, pertenecientes todos ellos siempre a un determinado tema —sea un lugar, como la isla de Ibiza; un edificio, como la Catedral de Tarragona; un espacio, como el taller de Joan Miró, o un motivo más amplio, como los rincones de la Barcelona modernista, la artesanía tradicional popular o las arquitecturas de Antoni Gaudí— permite obtener una impresión no sólo más amplia, sino más profunda de las cualidades plásticas del motivo fotografiado.

### Gaudí e Ibiza. Entre modernismo y modernidad

Precisamente, en lo concerniente a la obra gaudiniana, las fotografías de Gomis, acompañadas por la selección y secuencia de Prats, mostrarían en los “fotoscops” dedicados a ella —hasta cinco entre 1952 y 1972— una apariencia desconocida hasta la fecha de las construcciones del maestro de Reus. Atendiendo a su innata curiosidad, Gomis no dudó en aproximarse con su cámara a los detalles que más llamaron su atención de aquellas arquitecturas (figura 5). Así, obtuvo unas fotografías que se alejaban de las icónicas vistas de los edificios de Antoni Gaudí que animaban desde hacía décadas las postales y los panfletos turísticos de la ciudad de Barcelona, así como de las imágenes que habían ilustrado las publicaciones elaboradas por Josep Francesc Ràfols o Isidre Puig Boada a finales de los veinte. Estas mostraban la magnificencia y el arrollador genio creativo de Gaudí a partir de grandes perspectivas de sus edificios. La visión macroscópica de Gomis, por contra, disolvería aquella visión arquetípica y monumental para incidir en las cualidades plásticas de los detalles gaudinianos.

Tras años de constantes idas y venidas en lo relativo al enjuiciamiento de la obra arquitectónica de Antoni Gaudí desde su fallecimiento en 1926, diversos autores trataron finalmente de articular a lo largo de las décadas de los cincuenta y sesenta una valoración crítica de su labor al margen de los intereses ideológicos que habían lastrado hasta entonces su interpretación. En esta tarea de revisión crítica, las fotografías de Gomis, a través de su colaboración con Prats, jugaron un papel determinante.

De entre todos aquellos autores, fueron, primero, Juan Eduardo Cirlot en 1950 y, después, Josep Lluís Sert junto a James Johnson Sweeney en 1960 quienes reclamaron con mayor vehemencia la modernidad y el carácter precursor de la obra gaudiniana. No resulta casual que sus respectivas publicaciones estuvieran ilustradas en su gran mayoría con las fotografías que había capturado Gomis a lo largo de la década de los cuarenta.<sup>18</sup>

18 Véase: Juan Eduardo Cirlot. *El arte de Gaudí* (Barcelona: Omega, 1950); Josep Lluís Sert y James Johnson Sweeney. *Antoni Gaudí* (Londres: The Architectural Press, 1960).

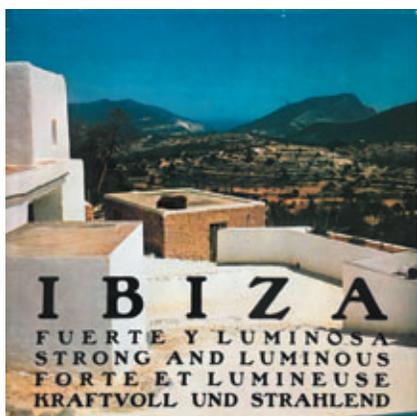


Figura 6. Pliego del “fotoscop” *Ibiza, fuerte y luminosa*, 1967.

Y es que, más que ilustrar con ellas sus respectivos discursos, lo que hicieron tanto Cirlot como, fundamentalmente, Sert fue poner voz a unas imágenes que, desde aquellas primeras proyecciones —o, incluso, desde el momento mismo en que fueron concebidas las propias secuencias fotográficas—, ya eran el testimonio de una mirada sensible a los detalles de la obra de Gaudí, reivindicando sin proponérselo, una visión íntegra e integradora de las múltiples cualidades que componían aquellas arquitecturas.

Algo similar habría de suceder en el caso de Ibiza. Las fotografías captadas por Gomis durante los viajes realizados a la isla en 1942 y 1947 albergaban un carácter radicalmente distinto al de las realizadas por otros fotógrafos que, en décadas anteriores, ya habían explorado los secretos del paisaje ibicenco y habían capturado algunas de las imágenes que contribuyeron a construir el mito de aquella arcadia moderna.

Narcís Puget, Domingo Viñets, Antoni Campanyà, Joan Andreu Puig-Ferrán o Guillem Bestard son algunos de los fotógrafos locales que captaron las estampas más conocidas de la isla durante las décadas de los veinte y treinta. Muchas de ellas quedaron recogidas en las antiguas postales de Ibiza, utilizadas con frecuencia para ilustrar algunas de las revistas que hacían mención en aquellos años treinta a los paisajes naturales y a las construcciones rurales de la isla, como fue el caso del número 18 de la revista *AC. Documentos de Actividad Contemporánea*.<sup>19</sup>

Junto a todas ellas, también las aportaciones fotográficas de artistas y arquitectos extranjeros como Raoul Hausmann y Erwin Broner, que podemos encontrar en el número 21 de la citada revista,<sup>20</sup> o Luigi Figini, quien visitó la isla dos años después que Gomis,<sup>21</sup> en 1949, distarán de las cualidades visuales y narrativas de las imágenes propuestas por Gomis y Prats (figura 6).

Las fotografías recogidas en aquellas postales ilustraban, por lo general, escenas tópicas y pintorescas del paisaje —natural y construido— ibicenco, así como de las costumbres de sus esquivos habitantes. Las imágenes captadas por aquellos arquitectos se mostraban más atentas a las características compositivas y constructivas de las edificaciones rurales ibicencas.<sup>22</sup>

En cambio, las fotografías tomadas por Gomis incidirán en las cualidades plásticas y el valor lírico sentido a través de la contemplación sensible de algunos de los pormenores de aquellos mismos escenarios.

Así pues, la visión de la isla proporcionada por Gomis y Prats permitiría enunciar una antigua “lección de medida, de buenas maneras y de buen gusto”<sup>23</sup> que algunos arquitectos, como el propio Sert y sus compañeros del GATCPAC, ya

19 Cfr. “Raíces mediterráneas de la arquitectura moderna”, *AC. Documentos de Actividad Contemporánea* 18 (segundo trimestre 1935): 31-36.

20 Cfr. Raoul Hausmann. “Elementos de la arquitectura rural en la isla de Ibiza”, *AC. Documentos de Actividad Contemporánea* 21 (primer trimestre 1936): 10-14; Erwin Broner. “Ibiza (Baleares). Las viviendas rurales” *AC. Documentos de Actividad Contemporánea* 21 (primer trimestre 1936): 15-23.

21 Ornella Selvafolta. “El viaje de Luigi Figini a Ibiza en 1949”, en *Imaginando la casa mediterránea: Italia y España en los años 50* (Madrid: Ediciones Asimétricas, 2019), 128-140

22 En contraste con su aportación fotográfica en las citadas revistas, Raoul Hausmann dejó también un testimonio escrito cargado de lirismo acerca de su estancia en la isla en su conocida obra *Hyle. Ein Traumsein in Spanien*, que supone un sensible precedente literario para la visión que Gomis y Prats presentarán de los paisajes, las costumbres y las gentes ibicencas. Cfr. Aitor Acilu. “Raoul Hausmann. Hyle en la arquitectura rural de Ibiza”, *ZARCH. Journal of interdisciplinary studies in Architecture and Urbanism* 4 (2016).

23 Josep Lluís Sert. “La medida en un medio creado por el hombre”, en *Ibiza fuerte y luminosa*. Joaquim Gomis y Joan Prats, coord. (Barcelona: Polígrafa, 1967), 15.



Figura 7. Expositor fotográfico instalado en la sección española de la IX Trienal de Milán, 1951.

habían atisbado durante los primeros años treinta, al tiempo que, en 1967, año de la publicación del “fotoscop” *Ibiza, fuerte y luminosa*, elevaba una última llamada a salvaguardar de su desvanecimiento aquel mundo atávico, entonces en peligro de extinción.

### Milán 1951. Preludio de “fotoscop”

A pesar de la disparidad de carácter entre estos dos —*a priori*— antitéticos escenarios, “extremos estilísticos de la arquitectura española”,<sup>24</sup> ambos fueron sorprendentemente reunidos en un momento preliminar de los procesos tanto de reinterpretación y lectura crítica que, como hemos mencionado, tanto uno como otro iban a experimentar en las décadas de los años cincuenta y sesenta como de conformación del lenguaje visual del “fotoscop”.

Así, sobre el expositor fotográfico de reminiscencias mediterráneas instalado durante la primavera de 1951 en la sección española para la IX Trienal de Milán, treinta fotografías componían una panorámica de ensueño. Una visión caleidoscópica de mundos naturales y animales fantásticos procedía de las dieciocho imágenes dedicadas a las quiméricas arquitecturas de Antoni Gaudí. De las doce fotografías restantes emanaba la radiante y cándida blancura propia de las edificaciones populares y anónimas de la isla de Ibiza (figura 7).

Las fotografías mostraban pequeños fragmentos y detalles aislados de cada uno de aquellos dos paisajes construidos, exhibiendo un insólito aspecto de ambos mundos, reunidos bajo una única mirada compartida. Aunque lo cierto es que para elaborar aquella selección fotográfica se contó con la aportación de múltiples fotógrafos:

24 Gio Ponti, “Spagna”, *Domus 260* (julio-agosto 1951): 24.

**DANIEL GONZÁLEZ GRACIA**  
**AITOR ACILU FERNÁNDEZ**

El "fotoscop" de Joaquim Gomis  
 y Joan Prats. Secuencia, orden y  
 cadencia

The "fotoscop" by Joaquim Gomis  
 and Joan Prats. Sequence, order and  
 cadence

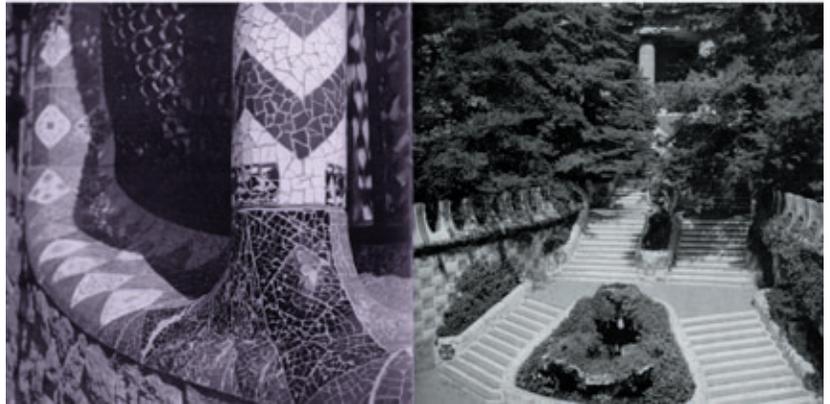


Figura 8. Fotografía volteada en Milán, recogida en el "fotoscop" *El Park Güell de A. Gaudí*, 1966.

Al estudio barcelonés integrado por los fotógrafos Ramón Batlles y Josep Compte pertenecían las seis imágenes a color de fragmentos del Park Güell de Antoni Gaudí instaladas en la fila superior del expositor, mientras al fotógrafo catalán Leopoldo Plasencia correspondían ocho de las fotografías dedicadas a las construcciones ibicencas. Sin embargo, quien verdaderamente contribuyó a elaborar la imagen de conjunto proyectada por aquella selección fue Joaquim Gomis, junto con la ayuda de su amigo y colaborador Joan Prats. No sólo resultó decisiva, como decimos, porque ambos aportaran más de la mitad de las fotografías exhibidas en Milán, sino porque fue la particular manera de mirar de Gomis la que instruyó, en cierto modo, al resto de fotógrafos, así como a los propios responsables de la instalación, en la manera en que habían de mostrarse ambas arquitecturas.

Aquella selección fotográfica resultó un éxito. Sus imágenes se contaron entre las producciones más aclamadas dentro de la aportación española al certamen milanés. Los miembros del jurado internacional encargado de otorgar los premios de aquella edición concedieron a sus respectivos autores sendos "Diplomas de Honor". Plasencia, honrado por el galardón recibido, agradecía a Coderch su inestimable ayuda y consejo acerca de la elección de las fotografías a exhibir.<sup>25</sup> Pero, tal orientación procedía, en realidad, de la sensibilidad de Gomis y Prats, quienes ayudaron de manera determinante a la delegación española a la hora de componer aquella visión de conjunto de las construcciones gaudinianas e ibicencas,

25 "Por mi parte, debo hacer constar con justicia que, de no haber sido por su acertada elección, estoy seguro de que mis trabajos fotográficos no habrían sido objeto de tan alta distinción". Carta manuscrita de Leopoldo Plasencia a José Antonio Coderch. Barcelona, 22 de diciembre de 1951. ETSAV-FDJAC. Registro: 457. Pabelló d'Exposicions "IX Triennale di Milano". 2: Correspondència.

definiendo la manera en la que ambas habrían de mostrarse, tal y como confesaba el propio arquitecto.<sup>26</sup>

A través de un proceso de abstracción, la visión conocida de Antoni Gaudí se desvanecía y afloraban nuevos universos en cada uno de aquellos fragmentos re-tratados por Gomis, permitiendo, incluso, que aquellas fotografías fuesen, incluso, volteadas con respecto a su orientación lógica (figura 8). No importaba, ni siquiera, reconocer el sujeto fotografiado. Lo verdaderamente relevante era conocerlo de nuevo. Conocerlo mejor. A esto aspiraban las fotografías de Gomis.<sup>27</sup>

El expositor fotográfico en el que se dio cita a aquella treintena de fotografías de motivos gaudinianos e ibicencos fue la primera ocasión en la que las capturas de Gomis, con su particular visión de ambos escenarios, se presentaron públicamente más allá de las sesiones de proyección llevadas a cabo entre amigos en el seno del "Club 49". Así, aquella antología fotográfica constituyó el precedente directo de la publicación del primer "fotoscop" en soporte editorial, que, como ya sabemos, tuvo lugar apenas unos meses después, en 1952. De esta manera, podemos considerar aquella instalación como un "fotoscop" más, pues esta poseía algunas de las características fundamentales de los artefactos visuales concebidos por Gomis y Prats.

No tenemos constancia, sin embargo, de que las fotografías expuestas de manera definitiva en Milán fueran seleccionadas por nuestros dos protagonistas, sino que, más allá de su inestimable colaboración y las directrices aportadas a los responsables de la muestra, parece lógico pensar que fueran estos últimos los que decidieran qué fotografías habrían de exponerse finalmente. Tampoco podemos afirmar que existiera un verdadero carácter secuencial entre las distintas fotografías que se exhibían sobre aquel expositor —como sí podremos encontrar posteriormente en los fotolibros elaborados por la pareja—, aunque sí es cierto que se pueden atisbar algunos leves criterios en cuanto a cómo fueron ordenadas aquellas fotografías. Pero, aun con todo, aquel compendio de imágenes, como decimos, poseía buena parte de las cualidades inherentes al "fotoscop".

Aquella instalación trascendía el carácter individual y fragmentario de la fotografía para constituir un conjunto heterogéneo de imágenes, cuyo resultado arrojaba una suerte de perfume que impregnaba la sensibilidad del espectador, dejando en él una sensación de conjunto, tal y como ocurrirá en los "fotoscops" y como sucede al disfrutar de una pieza musical. No se distinguen necesariamente los elementos individuales que articulan estas creaciones, sino la composición resultante de su oportuna asociación. Igualmente, la percepción del conjunto formado por aquellas fotografías exhibidas en Milán introducía el citado concepto de ritmo, básico en la elaboración del "fotoscop".

En aquellas primeras sesiones de "linternas mágicas", las fotografías se sucedían aisladas a través de su inmediata yuxtaposición temporal, una detrás de otra. En los fotolibros, esta sucesión de imágenes acontece con el cadencioso pasar de las páginas y cada par de fotografías se relaciona simultáneamente entre ellas en cada uno de los pliegos, dando lugar a una tercera imagen compuesta a partir de esos dos fragmentos. En el expositor exhibido en Milán, aquella visión caleidoscópica ofrece a cada paso y a cada golpe de vista una nueva imagen, al tiempo que juega con la proximidad y la lejanía del espectador —con la escala— con respecto al expositor para ofrecerle una visión panorámica o de detalle. Cada uno de estos formatos posee sus características propias, pero, como vemos, todos ellos poseen una imprescindible condición rítmica en la percepción de su conjunto, emparentándolos a todos ellos de manera indiscutible bajo la idea fundamental del "fotoscop": secuencia, orden y cadencia.

26 "Ante todo quiero darle mis más expresivas gracias por la amable ayuda que Ud. y el Sr. Prats nos prestaron cuando estábamos agobiados con la organización de la participación española en la Trienal de Milán. Espero hacerle una visita para poder darle las gracias personalmente". Carta mecanografiada de José Antonio Coderch a Joaquim Gomis. Barcelona, 4 de octubre de 1951. ETSAV-FDJAC. Registro: 457. Pabelló d'Exposicions "IX Triennale di Milano". 2: Correspondència.

27 "¿Qué es para usted la fotografía?" — "Para mí es la máxima realidad, con una visión y una luz, en un momento dado. Una visión diferente, porque si todo el mundo hace lo mismo...! Yo lo admito todo, soy muy liberal..., pero creo que la fotografía no es hacer arte, sino dar a conocer la realidad lo mejor posible" (...) "¿Cuál es la fotografía más "sentida" que tiene?" — "¡Todas! Pero me gustan mucho los retratos... (Piensa) He hecho mucho por dar a conocer a Gaudí". Félix Pujol, "Joaquim Gomis, un mundo de recuerdos hechos fotografía", *La Vanguardia*, 4 de marzo de 1982, 23.

**DANIEL GONZÁLEZ GRACIA**  
**AITOR ACILU FERNÁNDEZ**

El "fotoscop" de Joaquim Gomis  
 y Joan Prats. Secuencia, orden y  
 cadencia

The "fotoscop" by Joaquim Gomis  
 and Joan Prats. Sequence, order and  
 cadence

## Autoría

Todos los autores han contribuido directamente al contenido intelectual del trabajo, habiendo participado en la redacción (revisión y edición) del artículo y siendo responsables del análisis formal, la adquisición de fondos, la metodología, los recursos, la validación y su visualización. Daniel González se ha encargado específicamente de la conceptualización, la curación de datos, la investigación, la administración del proyecto, la supervisión y la redacción del borrador original.

## Bibliografía

Acilu, Aitor. "Raoul Hausmann. Hyle en la arquitectura rural de Ibiza", *ZARCH. Journal of interdisciplinary studies in Architecture and Urbanism* 4 (2016): 114-123.

Alquier, Marie Geneviève; Aguado, Ángel. *Cualladó esencial: Gabriel Cualladó, fotógrafo (1925-2003)*. Madrid: Comunidad de Madrid, 2017.

Arenas, Carme. Carles Sindreu i Pons o el compromís amb la avantguarda. *Lauro: revista del Museu de Granollers* 21, 2001: 40.

Bonet, Pilar; Peran, Martí. *Club 49. Reobrir el joc, 1949-1971*. Barcelona: Centre d'Art Santa Mònica, 2000.

Broner, Erwin. Ibiza (Baleares). Las viviendas rurales, *AC. Documentos de Actividad Contemporánea* 21, primer trimestre 1936: 15-23.

Buñuel, Luis. El séptimo arte. "Découpage" o segmentación cinegráfica. *Gaceta Literaria* 43, octubre 1928: 1.

Cirlot, Juan Eduardo. *El arte de Gaudí*. Barcelona: Omega, 1950.

Fernández, Horacio; Brodsky, Marcelo; Cannabrava, Iatã; Martin, Lesley; Parr, Martin; Reverté, Ramón. *El fotolibro latinoamericano*. México: RM, 2011.

Fernández, Horacio; Badger, Gerry; Kaneko, Ryūichi, Kessels, Erik; Lezmi, Frederic; Martin, Lesley; Mendoza, Irene; Neumüller, Moritz; Parr, Martin; Schaden, Markus. *Fenómeno Fotolibro*. Barcelona: RM, 2017.

Fontcuberta, Joan; Bohigas, Oriol; Giralt-Miracle, Daniel. *Joaquim Gomis: fotògraf*. Valencia: IVAM. Centre Julio González, 1997.

Fundació Joan Miró. *Record de Joan Prats*. Barcelona: Fundació Joan Miró, 1996.

Gomis, Joaquim; Prats, Joan. *La Sagrada Família de Antonio Gaudí. Fotoscop*. Barcelona: Omega. 1952.

Gomis, Joaquim; Prats, Joan. *Gaudí. Fotoscop*. Barcelona: RM, 1958.

Hausmann, Raoul. Elementos de la arquitectura rural en la isla de Ibiza, *AC. Documentos de Actividad Contemporánea* 21, primer trimestre 1936: 10-14.

Martín Expósito, Alberto; Bergera, Iñaki; Levenfeld, Rafael. *Archivo Paco Gómez. El instante poético y la imagen arquitectónica*. Madrid: Fundación Foto Colección, 2016.

Ortiz-Echagüe, Javier. Fernández, H. "El fotolibro latinoamericano". Recensión. *Historia y Comunicación Social* 17, 2012: 381-400.

Permanyer, Lluís. "Fotoscop, una colección única y ejemplar". *La Vanguardia*, 22 de julio, vi., 1979.

Permanyer, Lluís. "Entrevista a Joaquim Gomis". *La Vanguardia*, 22 de noviembre de 1987, 31.

Ponti, Gio. Spagna. *Domus* 260, julio-agosto 1951: 24.

Pujol, Félix. "Joaquim Gomis, un mundo de recuerdos hechos fotografía". *La Vanguardia*, 4 de marzo de 1982, 23.

Sert, Josep Lluís. "La mesura en un medio creado por el hombre". En *Ibiza fuerte y luminosa*, coords. Joaquim Gomis y Joan Prats. Barcelona: Polígrafa, 1967.

Sert, Josep Lluís y Johnson Sweeney, James. *Antoni Gaudí*. Londres: The Architectural Press, 1960.

Selvafolta, Ornella. "El viaje de Luigi Figini a Ibiza en 1949". *Imaginando la casa mediterránea: Italia y España en los años 50*, 128-140. Madrid: Ediciones Asimétricas, 2019.

Warnke, Martin y Brink, Claudia. "Der Bilderatlas: Mnemosyne". En *Aby Warburg Gesammelte*

## Procedencia de las imágenes

Figura 1: Joaquim Gomis, Arxiu Nacional de Catalunya. Fons Joaquim Gomis.

Figura 2: Joaquim Gomis y Joan Prats. *La Sagrada Família de Antonio Gaudí*. (Barcelona: Omega, 1952).

Figura 3: Joaquim Gomis, Arxiu Nacional de Catalunya. Fons Joaquim Gomis.

Figura 4: Joaquim Gomis y Joan Prats, *Gaudí. Cripta de la Colonia Güell. Fotoscop* (Barcelona: Polígrafa, 1972).

Figura 5: Joaquim Gomis y Joan Prats, *Gaudí. La Pedrera. Fotoscop* (Barcelona: Polígrafa, 1972).

Figura 6: Joaquim Gomis y Joan Prats, *Ibiza, fuerte y luminosa. Fotoscop* (Barcelona: Polígrafa, 1967).

Figura 7: Fototecnica Fortunati, Arxiu Municipal de Girona. Fons i Biblioteca Rafael i Maite Santos Torroella.

Figura 8.1: Fototecnica Publifoto, Archivo General de la Administración.

Figura 8.2: Joaquim Gomis y Joan Prats, *El Park Güell de A. Gaudí. Fotoscop* (Barcelona: Polígrafa, 1966).