
T E R E S A D U R A N

EINES PER A L'ANÀLISI DE LA IL·LUSTRACIÓ

Avui resulta inimaginable que un llibre adreçat als infants no contingui il·lustracions. N'han esdevingut un senyal d'identitat, o d' idoneïtat si es vol filar més prim. Gairebé es podria dir que les il·lustracions en el llibre infantil han arribat a la categoria d'adverbi, si es definia adverbi com una manera de fer. Precisament per la sinonímia existent entre llibre infantil i llibre il·lustrat, es creu pertinent que el nombre i la proporció d'il·lustracions minvin a mesura que augmenta l'edat del destinatari lector, sobretot pel que fa a les edicions en rústica o de butxaca, fins arribar a ser inexistents en moltes de les col·leccions juvenils del mercat. Tanmateix, l'avidesa que els lectors adolescents i joves mantenen per la imatge il·lustrada motiva que molts d'ells decantin les seves preferències lectores vers el món del còmic, el manga i les anomenades novel·les il·lustrades que estan protagonitzant un veritable èxit de vendes els darrers anys a casa nostra. I ningú no se n'hauria d'estranyar, ja que la nostra societat viu plenament immersa dins el que els experts anomenen l'era de la imatge.

Cal remarcar que si bé tota il·lustració és una imatge, no tota imatge és una il·lustració. Ens cal, doncs, analitzar i demostrar què és el que distingeix, comunicativament, la il·lustració de la imatge i també debatre quin és el paper de la il·lustració, què se li exigeix específicament, i en què es diferencia substancialment de la resta de les arts plàstiques.

Ni en la seva realització tècnica ni en els seus elements compositius, una il·lustració té cap necessitat de diferenciar-se de la resta de les imatges existents al

mercat, però tanmateix, per al comú dels mortals la distinció entre una obra il·lustrada i una pintura, posem per cas, s'efectua de manera instantània, sense dificultats aparents. Existiria, tanmateix, una subtil però essencial diferència entre el professional que es comunica amb el seu públic a través d'imatges pictòriques, i aquell que ho fa a través del suport editorial? Es troba aquesta diferència en el potencial específicament narratiu i seqüencial de la il·lustració? En cas afirmatiu, en què consistiria la narrativitat d'un llibre il·lustrat, independentment del fet que el text sigui del mateix il·lustrador o d'un altre autor, que sigui de caire fantàstic o documental, o bé que hi hagi o no hi hagi text? I si fos així, si l'accent de l'especificitat de la il·lustració respecte a les altres modalitats plàstiques consistís en el seu potencial narratiu, en quina mesura hi hauria similitud o diferència respecte al còmic, al cinema o a altres mitjans de comunicació que passen per ser els més emblemàtics de la cultura contemporània?

COM CARACTERITZEM LA IL·LUSTRACIÓ

Tots quans intenten definir la il·lustració d'una manera més o menys precisa detecten la insuficiència amb què aquest mot és definit al diccionari i l'amplitud del camp que es pretén acotar. En resulta, gairebé sempre, una definició prolixa, però, reduïnt a un mínim comú denominador les definicions que tenim al nostre abast, un fet es remarca sempre arreu: *la il·lustració és un llenguatge*. En qualsevol cas, potser ha arribat el moment de dir que, cada cop més, sobretot a partir dels anys 90, hom pot constatar, en l'intent de definir la il·lustració, dues tendències si no oposades, divergents. Els col·lectius professionals d'il·lustradors, especialment al nostre país, malden per una definició que apropi la il·lustració al món –mercat i estatus– de la pintura, com fa, per exemple, l'il·lustrador, escriptor i doctor en Belles Arts Miguel Ángel F. Pacheco (1997: 150): «Podríem dir que la il·lustració és una branca de la pintura i del dibuix que, superant limitacions temàtiques, mecàniques i de mercat, produeix obres d'art destinades al gran públic», mentre que aquells a qui podríem denominar «usuaris» o «analistes», com Denise Dupont Escarpit o Angelo Nobile, tendeixen en canvi a deslligar la il·lustració del món de l'art –n'hi deixen, però, les arrels– per a vincular-la amb el món de la informació o la comunicació. Serveixi d'exemple aquesta citació: «La il·lustració és un art instructiu: eixampla i enriqueix el nostre coneixement visual i la percepció de les coses. Sovint interpreta i complementa un text o clarifica visualment les coses que no es deixen expressar amb paraules. Les il·lustracions poden explicar-ne el significat mitjançant esquemes o diagrames o exposar conceptes impossibles de comprendre d'una manera convencional. Poden reconstruir el passat, reflectir el present, imaginar el futur o mostrar situacions impossibles en un món real o irreal. Les il·lustracions poden ajudar, persuadir i avisar

d'un perill; poden desvetllar consciències, poden recrear la bellesa o emfasitzar la lletjor de las coses; poden divertir, complaure i commoure la gent (Vernon-Lord 1997: 168).

Especialistes més recents, com Salisbury (2005: 6), Nières (2003: 69) o Van der Linden (2003: 115) segueixen la via oberta per Uri Schulevitz el 1977, i insisteixen a definir la il·lustració com una imatge *narrativa* d'una molt especial eloqüència persuasiva. Així doncs, tindriem ja dos elements que compondrien una bona aproximació a les propietats específiques de la il·lustració i que la caracteritzarien respecte a les propietats generals de la imatge, ja que, pel que portem dit, la il·lustració participaria de les propietats del *llenguatge* i de les de la *narratologia*. I així, el treball de il·lustració, el llibre il·lustrat, podria arribar a ser definit com un “conjunt d'imatges seqüenciades seguint un fil narratiu coherent, susceptible de ser llegit com un relat d'una certa autonomia respecte al text, cas que n'hi hagi”. I a partir d'aquí ja resultaria més fàcil per als educadors receptors estudiar-la i analitzar-la, mentre que per als artistes emissors l'anàlisi reposa més usualment sobre els procediments tècnics i expressius emprats, procediments i recursos que, per la seva complexitat, sovint escapen al gran públic capaç de confessar tímidament i errònia que, d'art, no hi entén.

Com que explicar a través d'un pa de text com el d'aquest article –que no té l'oportunitat de ser filmat o profusament il·lustrat– els procediments i tècniques per a la creació d'imatges seria prolix i potser confús, preferirem bastir la present exploració sobre l'àmbit de la il·lustració a partir d'elements d'anàlisi més propers a la semiologia i a les teories de la recepció.

QUÈ ÉS LA REPRESENTACIÓ?

Una de les funcions essencials de les il·lustracions adreçades a la infància més tendra consisteix a familiaritzar progressivament l'infant amb la representació de la realitat perquè, cognitivament, percebre la realitat o percebre'n la representació són dues coses ben diferents, on l'infant hi desenvolupa habilitats i experiències bàsiques per al seu aprenentatge i sociabilització. Comprendre la representació, per a un infant situat entre els dos i els quatre anys, vol dir entendre que allò que ell percep com una taca groga, per exemple, té un significat: és el sol! De la mateixa manera que un cercle negre sobre blanc, la O, significa un so. La representativitat del món mitjançant els signes gràfics pot anar adquirint major complexitat a mida que el lector creix i, també això està poc estudiat, a mida que ell mateix desenvolupa les seves capacitats per a representar-lo amb dibuixos propis. A mida que creix l'infant creix tant la seva admiració per les formes alienes de representació, com la seva pròpia competència, que, s'ha de dir, pot seguir pautes de desenvolupament que van des d'una major concreció sintètica (esquema conceptual) a una major prolixitat formal (realisme) segons uns

paràmetres que empaiten una expressivitat eloqüent. Cal precisar que l'eloqüència de la il·lustració esdevé tant més convincent com més representativa sigui (des de l'elaboració d'esquemes formals dels conceptes fins a la riquesa i precisió del detall) i que cal entretenir-se una estona a reflexionar sobre les propietats de la representació.

Re-presentar, etimològicament, vol dir tornar a presentar. I *pre-sentar* vol dir deixar ben assentada una cosa. En l'aspecte etimològic representar vol dir presentar d'una altra manera. Parlem de *representació* teatral quan fingim qualsevol esdeveniment, quan fem comèdia, quan fem veure que ens movem en una "altra" realitat. Anomenem *representants* del poble aquelles persones que ens *representen* als òrgans de govern, i aquells "altres" que esdevenen la meua veu dins les institucions públiques. I es parla de representació en el cas de la imatge quan, per exemple, una postal, *representa* la torre Eiffel de París (no ho és, només la representa, és a dir, la presenta d'una "altra" manera de com ho faria la realitat). El nexa comú entre aquests tres tipus de representació rau en el concepte d'alteritat, tan preuat per Lacan i altres psicòlegs. Un concepte importantíssim perquè a través de l'altre, d'allò altre, s'aconsegueix esdevenir més nosaltres mateixos que mai.

BREU SÍNTESE EVOLUTIVA DE LA IL·LUSTRACIÓ

La il·lustració, com a modalitat específica de la imatge, és deutora d'una llarguíssima herència figurativa. Les arts més primitives i reculades en el temps se'ns mostren, quasi indefectiblement, com arts de la representació. Tant en les arts plàstiques dels inicis (en un ventall que ens duria des del neolític fins al gòtic a Occident) com en la il·lustració destinada als infants, la síntesi simbòlica predomina per damunt la fidelitat de la reproducció.

La il·lustració en minúscula, la imatge il·lustrada, ja era una aportació freqüent i bàsica en els llibres des de molt abans que la Il·lustració amb majúscules en fes l'ús més emblemàtic a l'*Encyclopédie Diderot-D'Alembert* (1747). Miniatures i gravats havien sortit abans de les mans d'artistes de la categoria d'Abraham Cresques, els germans Limbourg o Albrecht Dürer.

Però no serà fins al segle XVII que un pedagog, Johann Amos Comenius (1592-1670), reclamarà llibres il·lustrats per als infants a fi que puguin aprendre a llegir. I no solament ho reclamarà sinó que ell mateix passarà a l'acció escrivint i dibuixant una obra titulada *Orbis sensualis pictus*, més coneguda com *Orbis pictus* (món pintat), que passa per ser la primera publicació il·lustrada de la literatura infantil, cosa que potser caldria matisar aclarint que més aviat és un llibre de text o de coneixements que no pas una creació literària.

A partir d'aleshores, s'inicia la llarga tradició d'il·lustrar els llibres destinats a la infància, il·lustració que podia ser més o menys tosca, a vegades aprofitant fins i tot gravats provinents d'altres publicacions o impresos, com auques i ventalls i, normalment, ometent el nom de l'autor d'aquests gravats. També a partir d'aleshores arrela la idea que la il·lustració, dins el llibre infantil, serveix per a entendre millor el que es llegeix, però sense fer esment que tota imatge, amb el seu potencial narratiu, reclama també una competència lectora. Encara ara, llevat del cas excepcional de l'àlbum –una modalitat de llibre on més es posa en joc aquesta competència lectora visual– es usual supeditar la funció de lectura de la imatge a la de facilitar la lectura textual, fins i tot en el cas que els llibres no siguin per a iniciar els infants en la lectura, sinó en la literatura.

Pel que fa a les primeres obres literàries infantils il·lustrades, amb dibuixos executats per a ser reproduïts amb la tècnica del gravat, es presentaven al receptor aquestes característiques formals, que es podrien anomenar de tipus academicista:

- Pla general frontal en les escenes d'acció.
- Afany per representar el context on passa l'acció.
- Angulacions i punts de vista molt primaris
- Retrat dels personatges principals preferiblement de cos sencer.
- Absència d'expressió als rostres.
- Estaticisme i teatralitat en el gest.
- Idealització de l'època en el cas que l'acció transcorri en el passat.
- Peremptòria necessitat d'oferir credibilitat documental a allò que hi passa.

Van caldre tanmateix una pila d'anys i l'aparició dels grans rotatius perquè la caricatura, amb les seves agudes capacitats de síntesi conceptual i minimalista, es fes un lloc respectat i respectable en el món de la il·lustració. Els seus fonaments van ser elaborats, estudiats i fixats per un professor titular de retòrica a l'acadèmia ginebrina de Belles Arts. Es tracta de Rodolphe Topffer, el qual publica el 1827 la primera historieta en forma seqüencial, assentant les bases de la historieta il·lustrada o còmic. Les característiques que desenvoluparia aquesta mena de il·lustració serien, a grans trets:

- Enginyoses maneres d'enquadrar la imatge.
- Economia formal del traç.
- Menyspreu per ubicar l'acció en un paratge o context concret.
- Protagonistes arquetípics i, en la seva majoria herois grotescos.
- Personatges caricaturescos o aninotats.
- Expressivitat del rostre i el gest.
- Invenció enginyosa i heterodòxia formal de les solucions al conflicte narratiu.

Les característiques formals citades entre una tradició acadèmica i la tot just nounada confecció caricaturesca acabaran convivint o fusionant-se l'una amb l'altra, en una lliure opció de cada il·lustrador. L'una apel·la a la intel·ligència racional i l'altra a la intel·ligència emocional. Amb el temps, cada autor trobarà estils i temes que li permeten vies mixtes.

BREU SÍNTESE HISTÒRICA DE LA IL·LUSTRACIÓ CATALANA PER A INFANTS

Mentre que en altres països europeus amb més tradició de llibre infantil el dibuixant per a infants ja s'havia consolidat durant el segle XIX –per exemple, John Tenniel (1820-1914), Oscar Pletch (1830-1888) o Gustave Doré (1832-83)– a casa nostra la il·lustració per a infants no acaba de quallar fins gairebé l'entrada del segle XX amb il·lustradors que procedeixen, en la seva immensa majoria, de les revistes satíriques. La figura més destacada i que millor contribuirà a assentar les bases de la il·lustració per a infants serà Apel·les Mestres (1854-1936) artista privilegiat que tant pot oferir il·lustracions d'un virtuosisme i elegància acadèmics a *Liliana* (1907) com mostrar-se deixeble entusiasta de la caricatura i la vinyeta a *Cuentos vivos* (1878). Caricaturista emèrit fou també Gaietà Cornet (1878-1945), un dels puntals de la revista *En Patufet*, que fou pedrera de il·lustradors. Naturalment no es pot citar aquesta revista sense citar l'il·lustrador Joan G. Junceda (1881-1948), autor d'una quantitat ingent de llibres i acudits, i dibuixant inoblidable que excel·lí en el treball a la ploma. Juntament amb Xavier Nogués (1873-1940) i Ricard Opisso (1880-1966) aquests noms omplirien per si sols la graella del bo i millor dels ninotaires catalans. Altres il·lustradors més afins a la ideari noucentista del tombant de segle que defugien de bona gana de la caricatura grotesca foren Joan Llaveries (1865-1938), Joan d'Ivori (1890-1947), Josep Obiols (1894-1967) i Lola Anglada (1893-1984), per citar només alguns dels noms més emblemàtics de l'època.

Entre la guerra civil i la represa de l'edició infantil en català, mereixen un esment especial aquells il·lustradors que mantingueren la torxa d'una il·lustració de gran qualitat per a lectors infantils i juvenils, en ple auge ja de les tècniques reprogràfiques que permetien il·lustracions o cobertes a tot color. Roc Riera Rojas (1913-1992) o Pablo Ramírez (1926-1966) foren pintors i il·lustradors de tremp que dominaren els efectes del color i la composició. Joan Ferràndiz fou potser l'autor més prolífic d'aquelles dècades i el qui tingué més influència creant mestratge (1918-1997). Mercè Llimona (1914-1997) i Elvira Elias (1917-), ambdues d'un estil delicat i amorós en la creació de personatges i recreació d'ambients, representen la baula d'enllaç entre una certa concepció del llibre infantil català heretada del noucentisme i la plena connexió amb allò que s'il·lustrava a Europa. Josep Coll (1923-1984), Francisco Ibáñez (1936-)

i Ambrós (1913-1992) representen potser el bo i millor de la vinyeta d'aquells anys, el primer dins el que s'anomena la "línia clara", el segon més popular i grotesc, i el tercer més proper als còmics americans de Marvel.

A partir de l'any 1962, mentre tots aquests artistes encara viuen i produeixen, la literatura infantil catalana ressorgeix, en gran part gràcies a l'aparició de revistes tan oposades a la línia de l'editorial Bruguera, com *L'infantil* o *Cavall Fort*, que serviren també de pedrera per a autors i il·lustradors que haurien de trobar en editorial La Galera una plataforma on publicar de manera més perenne del que és permès en una revista. Cesc (1927-2006), Fina Rifa (1939-), Maria Rius (1938-), Lluïsa Jover (1942-) són noms ben característics d'aquesta renovació icònica, als quals, amb un curt distanciament, caldrà afegir els de Carme Solé (1944) o Montse Ginesta (1952-). L'apogeu de l'edició per a infants en català tindrà lloc als anys vuitanta, amb la proliferació de noves editorials –Cruïlla, Barcanova, Gregal...– que, sumades a aquelles preexistents però que enceten línia infantil en català –Joventut, Lumen, Hyma...–, ofereixen un ventall ben ampli d'oportunitats i registres per als il·lustradors. Després del segon Congrés de Cultura Catalana, editors, escriptors i il·lustradors s'apleguen per a constituir associacions professionals encaminades a donar suport i divulgar la seva tasca. D'aleshores ençà, la nòmina no para d'engrandir-se i els noms propis dels il·lustradors esdevenen familiars per al públic educador, el qual, davant la profusió de publicacions, estils i tècniques que s'ofereixen als seus ulls, comença a interrogar-se sobre com valorar la qualitat d'aquestes il·lustracions.

ANÀLISI DE LA IMATGE

La més rigorosa de les maneres d'analitzar una imatge qualsevol –fotografia, pintura, aquarel·la, il·lustració, vinyeta...– es pot fer a partir de les aportacions sistemàtiques que els estudiosos de la Gestalt van fer a partir dels anys cinquanta (Arnheim el 1956; o Dondis el 1976). Es tracta d'estudis sobre la percepció visual i tipifiquen uns quants elements que, combinats entre si, donen peu al que s'anomena el llenguatge visual o la sintaxi visual. Els elements del llenguatge visual són:

- Superfície o format: l'espai i dimensions que condicionen l'aparença de la imatge.
- Relleu o textura: la qualitat tàctil de la superfície on s'ubica la imatge (en el llibre acostuma a ser paper llis).
- Punt o senyal: la unitat o unitats de significació (no forçosament rodona).
- Línia o traç: el rastre que deixa l'incididor damunt la superfície, que té la possibilitat de demarcar una forma.
- Eurítmia o ritme: qualitat dinàmica de la imatge, sovint per acumulació modular.

- Contorn o forma: delimitació d'una figura respecte al fons o l'entorn.
- Contrast o tonalitat: juxtaposició de les formes entre si.
- Cromatisme o color: qualitat derivada de la refracció de la llum (en el llibre es tracta de colors pigment i no pas lumínics, com a la pantalla).
- Equilibri o composició: resultat combinatori dels anteriors elements.
- Espai i volum: quan es tracta de tridimensionalitat (que en el cas del llibre infantil gairebé només és analitzable quan es tracta d'un llibre pop-up amb pestanyes i desplegable).

Alguns títols de la literatura infantil, especialment en la modalitat de llibre anomenada àlbum, incideixen de ple en algun d'aquests elements del llenguatge visual i el treballen a fons, tot i que es tracta d'àlbums tan rars com exquisits, i poques vegades d'autor nostrat. Així, *La serp, el riu*, de Josep Palàcios, il·lustrat per Manuel Boix (València, Conselleria de Cultura Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, 1986) és un bon exponent d'un treball exploratori sobre el format. *Un punt vermell*, de D. Carter (Barcelona, Combel, 2003), ho és alhora del punt i el volum, o *Flicts*, de Ziraldo (Madrid, This Side Up, 2006), ho és alhora sobre la forma i el color.

LA COORDENADA TEMPORAL DEL TREBALL D'IL·LUSTRACIÓ

L'espai és la coordenada on es desenvolupen les arts plàstiques en general i la imatge en particular, amb els seus vectors de latitud i longitud o, dit d'altra manera, en la bidimensionalitat de l'amplada i l'alçada. L'espectador d'una imatge copsa i interpreta pràcticament amb una sola ullada el sentit de les accions dutes a terme per l'artista. Aquí no hi ha temps de lectura o, si més no, aquest temps és imperceptible, sense que es mantingui la intriga per a saber-ne el final, com passa amb la lectura textual o musical. La imatge pertany al regne de la simultaneïtat: els esdeveniments, les accions i els protagonistes pintats, fotografiats o esculpits són, tots ells, copresents, contemporanis. La relació entre les diferents accions, la seva respectiva subordinació, ja no segueix un ordre temporal com en el llenguatge oral o escrit sinó espacial.

Amb el treball d'il·lustració, trencant el relat en seqüències separades, donant una dimensió monumental a la seva obra, l'artista aconsegueix trencar-ne la contingència espacial. Les imatges que ha produït, cadascuna d'elles assenyadament compensada i composta dins el seu marc espacial, depassen aquest per enllaçar-se amb les altres, per integrar-se dins un conjunt que esdevé un joc d'associacions, tant pel que fa a la forma com pel que respecta al significat. S'ha passat d'una mera juxtaposició a una subordinació encadenada. Es crea, aleshores, un circuit visual, una itineració lectora que precisa d'un cert temps per a completar-la, i, en la ment de l'espectador, aquest

factor temps és el desencadenant d'aquella molt estimulants sèrie d'articulacions causa-efecte, que motiven l'autèntica lectura.

El text literari correspon al que s'anomenen arts temporals, és a dir, aquelles que precisen d'un cert transcurs de temps per a ser copsades en la seva totalitat, com la música. La imatge, en canvi, correspondria a les arts de l'espai. Mentre que la il·lustració es trobaria just a la cruïlla entre ambdues branques artístiques. Des del punt de vista de la tècnica emprada per l'il·lustrador (l'emissor), és un art espacial. Des del punt de vista del receptor és un art temporal. I cal tenir també en compte que, com que en la majoria dels casos l'il·lustrador no és el creador del missatge, sinó que aquest prové d'un escriptor, aleshores l'il·lustrador no és, *stricto sensu*, l'emissor, sinó el repetidor o amplificador de l'emissor (cosa que també ha provocat i provoca molts conflictes professionals).

Aquest concepte de ritme il·lustratiu en les seqüències de la imatge és, històricament, relativament nou. Data dels anys 60 i prové de les recerques comunicatives fetes per la publicitat i el disseny gràfic aplicades a l'àlbum per a infants. Els grans il·lustradors d'abans rara vegada van poder –materialment i tècnicament– exercir la il·lustració, car, tant en la ment de l'editor com del públic, bastava un dibuix per a cada història (o capítol, o plec del paper). La il·lustració, amb el seu potencial de lectura temporal també rebrà la influència de l'habilitat narrativa dels grans pioners del còmic com Wilhelm Busch o Winsor Mc Kay.

Ara bé, la temporalitat narrativa del discurs de la il·lustració, és similar en tot a la temporalitat narrativa del text? En què s'assemblen i en què es diferencien el llenguatge de la il·lustració i el llenguatge del text, deixant de banda la seva òbvia dissimilitud en l'aparença? Observem que, si s'hagués de fer una seriació entre les arts, seguint una pauta que anés des del grau més alt al grau més baix d'abstracció, la música assoliria el punt àlgid d'abstracció, seguida per la poesia, mentre que l'escultura, la pintura i la il·lustració, per la seva molt concreta materialitat, ocuparien graons molt inferiors.

Car mentre que la grafia de la parla, el text, crea una imatge alfabètica que no té res a veure amb el referent –la paraula gegant, per exemple, poca cosa té de gegantina– i pertoca al lector projectar dins la seva ment la imatge del gegant (tampoc l'emissió fonètica d'aquest mot té res de gegantí; pràcticament només les onomatopeies remetent clarament al referent), el dibuix d'un gegant sí que pot fer evidents algunes de les característiques d'aquest ésser fantàstic, encara que sigui dins d'un llibre en format octau, i l'espectador, encara que de gegant no n'hagi vist mai cap, acabarà identificant que és aquella mena de nas i no un altre, aquella mena de gola i no una altra, aquella mena de calçat i no un altre el que «fa» gegant. I si el dibuix és en color, encara més. Cal afirmar que el vermell d'un dibuix no permet en absolut confondre'l amb el

magenta, el vermelló, el sanguina, el granat... És aquell grau de saturació i no un altre. És en aquests aspectes que la il·lustració és molt més concreta que la parla o el text, posseïdors d'una concreció laxa, que pot aproximar-se a l'abstracció.

A més del seu grau d'abstracció, el text i la imatge difereixen també, des del punt de vista del receptor, en el grau d'interiorització. I pensem que, d'alguna encara poc formulada manera, ambdós fenòmens –grau d'abstracció i grau d'interiorització– estan concatenats. La narrativitat de la il·lustració diferiria de la del text, en la gradació d'objectivitat versus subjectivitat de la seva recepció. Pel fet de ser més concreta –d'alguna manera més objectiva– esdevé menys subjectiva. Si mirem un text amb el mateix tipus de mirada amb què habitualment veiem una il·lustració, és a dir, sense descodificar-lo, tal com es contempla un text xinès o àrab quan no se'n reconeixen els signes, res no incitarà el nostre discurs interior. La temporalitat de lectura d'un relat textual és molt més plena de processos d'associació cognitiva interna. És el meu «jo» (tot el meu «jo») qui llegeix, mentre que davant la il·lustració, el concepte d'alteritat (l'altre, l'exterior) és el que ens ve a l'encontre. Ens trobaríem doncs, que, per causes de la materialitat de la imatge, en la lectura visual, sóc «jo» davant l'exterior, fet que em provoca un coneixement de realitat objectiva, mentre que en la lectura textual seria el meu «jo» intern el qui es projecta, sobreposant-se a un exterior tipogràfic fruit de moltes abstraccions consecutives, cosa que confereix a la lectura textual un grau molt alt de subjectivitat.

EMETRE IL·LUSTRACIONS

Quines són les opcions que té un il·lustrador per a comunicar-se amb el seu públic, a més de la seva habilitat tècnica i del coneixement dels procediments mecànics que en permetran la difusió? Quines decisions corren a càrrec seu quan ha de fer un llibre? A partir de les decisions que Vernon Lord (1997: 163) afirma que ha de prendre un il·lustrador a l'hora de comunicar-se amb el seu públic, proposem un model per analitzar la relació que s'estableix entre les il·lustracions i el text en un llibre:

- l'observació acurada i contínua de tot el que passa al seu voltant;
- l'anàlisi d'allò que diu el text i del que no diu;
- el record de la pròpia infantesa per a extreure'n anècdotes o punts de vista personals;
- la consideració de quins són els passatges del text que es poden il·lustrar i com (n'hi ha on el text ja és prou gràfic i no es pot reinterpretar);
- l'estudi de la seqüenciació i la diagramació d'aquesta seqüenciació en imatges tancades o obertes, grans o petites, centrades o descentrades, etc;

- la valoració sobre en quin punt de l'acció es pot congelar una imatge, com i per què respecte a les anteriors i posteriors;
- l'aprovació de les diferents grafies que es poden emprar;
- la recerca del to de la narració en la mesura que es pugui mantenir com a constant de tota l'obra;
- els tipus i l'aparença dels personatges, amb les expressions i els gestos de cada moment, tenint molta cura en la tria per tal que cadascun pugui mantenir les seves característiques individuals al llarg de tota la història i l'observador infantil pugui seguir amb rapidesa la continuïtat de les il·lustracions;
- la tria dels escenaris tant si són interiors com exteriors, que cal que sigui interessant per a l'infant, tant si es descriu de manera simple com detallada;
- la decisió de quins altres objectes, components o propietats cal incloure i quins no;
- la selecció del punt de vista per a cada imatge, perquè pot aportar contrast i dinamisme a l'obra;
- l'opció de l'estació de l'any, del dia o de la nit i el temps meteorològic, sobretot perquè així es poden obtenir matisacions lumíniques de molta expressivitat, i també l'opció d'ombres curtes, llargues o d'absència d'ombra;
- la tria de la composició per tal que cada imatge reflecteixi bé la idea o el contingut que es vol expressar;
- el ritme que imprimirem a les accions representades i al traç tècnic per a representar-les;
- també cal apostar per un determinat tipus de valors a transmetre, com per exemple la presència o no de violència, de sexisme, d'integració multicultural, de simbolisme...;
- la seriosa reflexió personal sobre què és el que es pretén aportar de nou amb aquella obra, si és que val la pena fer, per a aquella obra concreta, una aportació avantguardista, o al contrari, optar per fer de transmissors d'una tradició, etc...

Res no impedeix que aquestes opcions o decisions que, corren a càrrec de l'il·lustrador, serveixin també d'escaleta analítica per al receptor, especialment per a aquell tipus de receptor-mediador que n'ha de valorar els resultats. Ara bé, com a conjunt, un cop feta l'obra, creiem (Duran 1993 i 2007) que l'il·lustrador tindria davant seu una opció de sis vies per a assolir establir un lligam comunicatiu eficaç amb els seus receptors. Es tracta d'una tipologia dels efectes resultants, encaminada a poder tipificar quin tipus d'opcions acaben produint repercussions cognitives en la recepció del llibre il·lustrat.

LES VIES COMUNICATIVES DE LA IL·LUSTRACIÓ

Presentarem (figura 1) aquestes vies per parelles i cada parella formaria un eix de comunicació visual que pot tenir diferents graus d'intensitat. Els vèrtex oposats de cada eix marcarien les diferències entre les vies que formen cada parella, probablement inassolibles en la pràctica real. Aquestes sis vies formarien, doncs, tres eixos de comunicació diferenciats. Per a ser ben interpretats ens cal aclarir dues premisses:

- Estem fent una tipologia de *vies de comunicació visual*, no pas de llibres ni d'autors. És a dir: davant *cada* obra l'il·lustrador es pot plantejar quina via comunicativa pensa seguir, de manera que un bon il·lustrador pot haver seguit o temptejat diferents vies comunicatives al llarg de la seva carrera, títol per títol.

- Per entendre'ns ens resultarà més fàcil presentar aquestes vies comunicatives entre il·lustrador i lector separatament, com si es tractés d'una taxonomia excloent, però resulta obvi aclarir que això no es produeix tan distintament en la realitat, i que són moltes les imbricacions possibles entre una i altra via.

Figura 1



Dimensió perspèctiva de la Il·lustració

El primer eix comunicatiu a presentar reposaria sobre la facultat gràfica d'emetre signes. A un extrem hi trobaríem la *via senyalètica*, formada per icones soltes. És aquella mena d'imatge que actua com a signe, com a senyal de referència. Normalment, dins d'un llibre, es tracta de motius que no arriben ni a cul de llàntia. Es pot trobar en diccionaris, llibres de text, revistes infantils, etc. En aquesta via l'il·lustrador es comunica amb el lector pràcticament per «fonemes», per onomatopeies, per indicis,

sense proposar-li unitats semàntiques, frases significatives, visions globals. És aquell dibuixet que es posa en els laberints per indicar on és el ratolí i on es troba el formatge, imatge que, evidentment, conté un relat mínim. És el dibuixet dels llibres per aprendre idiomes que ens indiquen què és un *shirt* o com n'és de ric *my tailor*. Quan els signes emprats al llarg del llibre assoleixen bastir un relat susceptible d'una rica interpretació semiològica, quan més enllà d'allò que representa cada punt o senyal s'arriba a bastir un relat, ens trobem amb la *via semiològica*, fruit d'una recerca expressiva i comunicativa sobre la relació entre significat i significació. Es tracta d'experimentar amb els recursos propis dels elements del llenguatge visual i el seu resultat esdevé una narrativa feta a partir de la observació i divulgació de les possibilitats dels elements del llenguatge visual, recerca que origina obres concretes, llibres singulars, com ja s'ha esmentat. Però no ens enganyem, aquesta mena de llibres basats en la narrativa gràfica que possibilita un element visual és molt escassa i gairebé del tot inèdita a l'estat espanyol.

El segon eix reposaria sobre els vèrtexs que oposen la comunicació objectiva de la comunicació subjectiva. A un extrem hi trobaríem la *via documental*, feta amb il·lustracions que tenen per objectiu esdevenir un document fiable sobre la realitat. Són usuals en llibres de divulgació històrica o naturista. Cal no oblidar que «veure» equival a «saber» i que en el nostre cervell la visió estableix una relació privilegiada amb el coneixement. Cap il·lustrador parteix del no res i cada cop que dibuixa un gegant, un drac o un marcià, ho fa gràcies al cúmul d'il·lustracions que li ha llegat el passat. Explicitem això perquè no es pugui entendre que la via documental només està al servei de la narrativa realista o del llibre de coneixements. L'afany de l'il·lustrador per reproduir fidelment allò que sap i que ha observat caracteritza el discurs de la seva narració visual, per damunt de l'estil personal, amb una representació que es pretén i es vol fidedigna, en l'esperança que com a tal serà copsada i utilitzada. Al l'extrem oposat d'aquest eix comunicatiu hi trobaríem la *via subjectiva* o *introspectiva*, Parlem d'aquells il·lustradors que es comuniquen amb el seu públic a partir de la pròpia i intrínseca «poètica» visual. Són il·lustradors que no informen de l'univers extern, sinó sobre el propi i intrínsec univers intern. Són il·lustradors que no volen narrar, sinó narrar-se, i que, en cas d'il·lustrar textos d'altri, no es posen pas al servei d'aquella narració, sinó que la utilitzen per manifestar el seu art i per informar-nos del seu univers. Sigui quina sigui l'obra que il·lustren, la seva «poètica» la transcendeix. Una «poètica» que cal no confondre amb la lírica, car trobaríem il·lustracions introspectives de tipus èpic, líric o satíric. Aquesta és la via il·lustrativa que més s'apropa, voluntàriament, al món de mite de l'art.

I el tercer eix reposa sobre propietats les propietats comunicatives de l'empatia que l'il·lustrador vol establir amb el receptor. A un vèrtex d'aquest eix hi trobaríem la *via de l'empatia afectiva*, que és, de bon tros, la més abundant de les maneres d'il·lustrar

aquí i a fora. Amb motiu. Perquè cal tenir en compte que són rars els adults que en trobar-se de cop i volta davant d'un infant li etziben un pinyac tot cridant exabruptes, sinó que el més usual és adreçar-se a ell amb un to de veu i un gest més manyacs que no pas els que fem quan ens adrecem als adults. De la mateixa manera és més usual, i potser més natural, utilitzar una il·lustració manyaga per adreçar-se al món infantil. Es tracta d'aquella il·lustració on colors, formes, traç dels personatges i dels entorns, angulacions, etc. suavitzen al màxim el seu potencial per empaïtar així la complicitat afectiva de l'infant, establint un joc d'intercanvi de tendresa per tendresa. Tal com es pot il·lustrar apel·lant als sentiments afectius dels infants, es pot també apel·lar a les seves capacitats intel·ligents per la *via de l'empatia enginyosa*. Les seves il·lustracions esdevenen reptes intel·lectuals, parany a la intel·ligència, i s'acostuma a classificar-les com a «divertides». Creiem més prudent optar per l'adjectiu «enginyós», perquè la rialla que provoca l'enginy és aquella que Bergson va qualificar com «la pròpia de l'home». Els personatges il·lustrats es troben situats dins d'un context, una acció o una relació distorsionada respecte a la realitat previsible, fent passar bou per bèstia grossa. Es tracta de jugar, entrant en aquell joc que agrada tant als infants i que es resumeix en aquella frase lúdica de repte que comença amb un: «A que no saps...» o «A que no pots...» o «A que no veus...». En aquesta tessitura de repte l'il·lustrador pot proposar jocs de perspectives o d'anacronismes que només poden ser copsats per un altre enginy espavilat. Pot proposar la lectura laberíntica d'un conjunt d'accions imbricades entre si, aparentment possibles però no gens «normals», que només un altre enginy esmolat pot fruit. Pot amagar en un rerefons escenes molt secundàries per al desenvolupament del relat i que constitueixen un contrarelat al llarg de tot el llibre. Pot distorsionar l'anatomia, el moviment, les proporcions, etc., per a fer-los risibles, tal com fan els ninotaires. L'il·lustrador que utilitza l'enginy busca la complicitat de l'espectador reclamant-li la capacitat de relacionar l'experiència viscuda amb l'experiència proposada per la imatge. Aquesta relació és sempre una transgressió, i és la transgressió la que fa riure.

Davant cada llibre –i els llibres tenen tipologies d'allò més variades segons objectius i funcions– el receptor pot analitzar i valorar si l'opció comunicativa de l'il·lustrador és adient o no per als objectius i les funcions de l'obra.

LA RECEPCIÓ DE LES IL·LUSTRACIONS

Tot i que hem parlat del predomini del dibuix de representació dins la il·lustració i de fins a quin punt l'il·lustrador es balança en una tria constant de resolucions formals i opcions de comunicació, cal remarcar que els adults som especialment poc conscients del fet que la comprensió d'allò que representa el més

simple dels dibuixos és fruit d'un aprenentatge. Efectivament, comprendre la representació no és una activitat congènita. És el resultat d'un procés llarg on la parla i l'experiència de l'adult esdevenen essencials.

Davant d'una obra il·lustrada, el receptor –adult o infant– pot reaccionar seguint les pautes de quatre figures retòriques, d'una gran importància pel que fa a la interpretació i la comprensió produïdes per aquella lectura:

- Pot reaccionar per *analogia*: quan pot establir un alt grau de similitud entre significat i significat, o entre l'experiència pròpia i la que veu que ha expressat l'altre. Per exemple en llibres de tipus primeres paraules, com *Petit museu* de Le Saux i Solotareff (Barcelona, Corimbo, 2000).

- Pot reaccionar per *apropiació* quan es poden establir un nombre suficient de nexes de similitud entre allò que es veu per primer cop i allò que la pròpia experiència ja ha permès conèixer. Per exemple, en llibres protagonitzats per animals, com *Els Bum-Bum es remullen* de Luchini (Barcelona, PAM, 2002).

- Pot reaccionar amb *astorament* quan les dissimilituds entre allò que es mostra i allò que es coneix són superiors a les semblances sempre i quan això estimuli la curiositat i l'interès. Per exemple en llibres de marcat caràcter espectacular, com *600 punts negres* de Carter (Barcelona, Combel, 2007).

- Pot reaccionar per *refutació* quan la pròpia experiència rebutja acceptar la insòlita proposta aliena (i cal dir a favor d'aquesta reacció que el seu valor pedagògic rau en el fet que sovint és per refutació que s'assoleix la reafirmació dels gustos estètics personals). Per exemple, en llibres d'una estètica insòlita com *No tinc paraules*, de Ballester (València, Mediavaca, 1998).

Evidentment, cada lector reacciona de manera diferent davant cada obra, o fins i tot pot canviar de reacció mitjançant la relectura, una tutoria adient o al llarg de la vida. Així, pedagògicament parlant, una iniciació didàctica a lectura visual encadenaria aquesta fenomenologia retòrica acompanyant progressivament el receptor infantil des de l'experiència analògica vers l'apropiació, de l'apropiació vers l'astorament i des d'aquest fins als límits de la refutació. I que la tasca educativa ideal consistiria a poder aconseguir que, a la llarga, allò refutat només provoqués astorament i que poguéssim arribar a apropiarnos d'aquesta estranyesa com d'alguna cosa que té permanent analogia amb el nostre quefer quotidià.

PROPOSTA D'ANÀLISI PER A LLIBRES IL·LUISTRATS

Tot el que s'ha dit fins ara correspondria a unes pautes teòriques per a fonamentar l'anàlisi valorativa dels llibres infantils il·lustrats. Intentarem ara donar unes poques pautes pràctiques prenent com a exemple dos llibres de narrativa recents

de característiques ben diferents, el text dels quals no requeria forçosament ser il·lustrat. Un és *Els animals de la ciutat*, de Vicente Muñoz Puellas, il·lustrat per Noemí Villamuza (Alzira, Bromera, 2007), pertanyent a una col·lecció en rústica de narrativa infantil, i l'altre és *Fill de rojo*, de Joan Portell, il·lustrat per Ignasi Blanch (Barcelona, Tantàgora, 2007), pertanyent a una col·lecció de narrativa documental històrica per a adolescents, sota una presentació acurada en tapa dura i gran format.

CARACTERÍSTIQUES FORMALS

(Figura 2): Encaminades a respondre a la pregunta: Com és aquest llibre? I, com a resultat d'aquesta primera qüestió i després d'haver-ne llegit i observat els continguts, caldrà plantejar-se aquesta segon interrogant: Les seves dimensions, forma i proporció entre text i imatge són les adients per al seu contingut?

Figura 2	<i>Els animals de la ciutat</i>	<i>Fill de rojo</i>
Mides	21 x 13 cm.	26 x 24,5 cm
Enquadrernació	rústica	Cartoné
Pàgines	64	32
Proporció text/imatge per pàgina	50% aprox.	25% text 75 % imatge aprox.
Gènere	Narració fantàstica	Narració documental
Edat recomanada	Primers lectors (6-8 anys)	A partir d'11 anys

Característiques tècniques de la il·lustració (Figura 3): encaminades a respondre a la pregunta: amb quina tècnica s'han fet? (tot i que avui dia, gairebé totes han utilitzat procediments digitals si no al complet, sí per a la seva finalització i el seu lliurament editorial). I sobretot: El procediment il·lustratiu és adient per a expressar el registre tonal de l'obra?

Figura 3	<i>Els animals de la ciutat</i>	<i>Fill de rojo</i>
Procediment tècnic	Llapis i color digitalitzat	Llapis i aquarel·la tricolor
Traç	Traç resseguint la forma	Traç resseguint o insinuant forma
Gamma cromàtica	Colors terciaris	Gris, blau i ocre
Il·lustració oberta o tancada	Oberta (a sang)*	Oberta (a sang)
Via il·lustrativa	Empatia afectiva	Documental
Hi ha concordança entre el registre tonal del text i el de la il·lustració?	Sí: el text és tendre i la il·lustració també	Sí: el text és dur i la il·lustració també

Característiques comunicatives de la il·lustració (Figura 4): encaminades a analitzar detalladament quins valors s'hi poden observar, pel que fa a la creació de personatges, d'ambients, de composició, de punts de vista, etc. si pot ser en relació al text de l'obra (cas que n'hi hagi). Què aporta o què no aporta la il·lustració en relació al text?

Figura 4	<i>Els animals de la ciutat</i>	<i>Fill de rojo</i>
El protagonista apareix caracteritzat d'una manera fàcil de reconèixer al llarg de les pàgines?	Sí, malgrat els canvis de vestuari	Sí, però cal fixar-se molt en les escenes col·lectives.
Els personatges secundaris són arquetips o estereotips?	Sí, en alguns casos que provenen del text	No
La mímica i expressió dels personatges és clara i inequívoca?	Sí	Sí
La maquetació permet una lectura complementària text/imatge	Sí	Sí
La il·lustració permet desxifrar bé allò que representa?	Sí	Sí
La il·lustració aporta informació sobre el temps del relat?	Sí climàticament No històricament	Sí climàticament Sí històricament
La il·lustració aporta informació sobre el lloc del relat?	No	Sí
Sense llegir el text, les il·lustracions estan concatenades narrativament?	No	Sí (llevat de la primera i la última per tractar-se d'una narració dins d'una altra)
Les il·lustracions mantenen una coherència estilística i expressiva entre si?	Sí	Sí
Hi ha aportacions de la il·lustració que amplïm el que diu el text?	No	Sí, especialment a les guardes.
La relació fons/ forma, el punt de vista, els plans... aporten dinamisme al relat?	Sí	Sí
Quin tipus de reacció creus que provoquen les imatges al receptor?	Analogia	Apropiació / Astorament

* "A sang" és una expressió professional que indica que la imatge arriba tant fins al marge que quedarà tallada per la guillotina de la impremta en el moment de relligar el llibre.

CONCLUSIONS

Les graelles exposades són una manera tan vàlida com una altra per procedir a analitzar un llibre il·lustrat. Servirien purament per veure si, en acomplir positivament les premisses proposades, el treball d'il·lustració seria correcte, incorrecte o extraordinari. Expressament hem triat per a exemplificar l'anàlisi dues obres on el text narratiu fou abans que el treball il·lustratiu i que, per tant, era un text autosuficient i, en certa mesura, no especialment remarcable ni insòlit, que ha estat il·lustrat correctament en un dels casos –*Els animals de la ciutat*–, mentre que en l'altre –*Fill de rojo*– la il·lustració ha pogut aportar un plus més d'informació i provocar, per tant una recepció lectora més enriquidora i competent respecte al text.

TERESA DURAN
Universitat de Barcelona

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ARNHEIM, R. (1985 [1a ed. 1974]) *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza.
- CASTILLO, M (1995) *Grans il·lustradors catalans*, Barcelona, Barcanova.
- DONDIS, D.A. (1976 [1a ed. 1973]) *La sintaxis de la imagen*, Barcelona, Gustavo Gili
- DURAN, T. (1993) «Panorama actual de la il·lustració a Catalunya» dins *Ponències del Segon Simposi Internacional Catalònia d'Il·lustració*, Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.
- DURAN, T. (2007) *Àlbums i altres lectures. Anàlisi dels llibres per a infants*, Barcelona, Rosa Sensat
- NIÈRES, I. (2003) «Narrateur visuel et narrateur verbal dans l'album pour enfants», *La revue des livres pour enfants* 214, pp. 69-81.
- PACHECO, M. A. (1997) «La ilustración y las otras artes» dins *Ponències del Quart Simposi Internacional Catalònia d'Il·lustració*, Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.
- SALISBURY, M. (2005) *Ilustración de libros infantiles*, Barcelona, Acanto.
- SCHULEWITZ, M. (1985 [1a ed. 1977]) *Writing with pictures: how to write and illustrate children's books*, New York, Watson-Guptill.
- VAN DER LINDEN (2003) «L'album entre texte, image et support», *La revue des livres pour enfants* 214, pp. 59-68.
- VERNON-LORD (1997) «Some aspects of what an illustrator as to think about when creating children's picture books» dins *Ponències del Quart Simposi Internacional Catalònia d'Il·lustració*, Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.