

La imatge i la crisi del judici

Entrevista a Marie-José Mondzain

Marie-José Mondzain és filòsofa, directora de recerca al CNRS. A més del llibre que presentem aquí, ha publicat, entre altres, *Le Commerce des Regards* (París, Le Seuil, 2003). Entrevisten l'autora Jean-Claude Eslin i Marc-Olivier Padis.

«LA IMATGE ESPERA QUE LA PENSEM» —escriu Marie-José Mondzain en el seu llibre *Imatge, icona, economia. Les fonts bizantines de l'imaginari contemporani* (París, Le Seuil, 1996). I així ho van fer iconoclastes i iconòfils (o iconoduls) als segles VIII i IX durant la «querella de les imatges». Es tracta, ni més ni menys, de la relació entre allò visible i allò invisible! De fet, és més aviat un joc entre tres personatges: l'idòlatra, l'iconoclasta i l'iconòfil. Marie-José Mondzain en destaca les implicacions filosòfiques. L'idòlatra està immersit en la imatge, fascinat per ella. L'iconoclasta resisteix religiosament a aquesta fascinació, però la seva puresa intransigent abandona enterament l'àmbit de la imatge als polítics i emperadors i deixa la religió al marge. La iconofília (o iconodulia), a mig camí entre el rebuig i la fascinació, admet que hi ha una *economia* de la imatge, paraula clau de la recerca aprofundida de l'autora, que segueix el precepte clàssic: qui rebutja la imatge rebutja la totalitat de l'*economia*! L'*economia* és relació. Aquí, aquesta paraula pot tenir tres sentits: primer, la *dispensació* del misteri diví segons sant Pau (Ef 3,9). En segon lloc, l'*economia* com a mètode teològic que es distingeix de la *teologia* en els Pares grecs. Contràriament a la teologia, que és especulativa i escruta els misteris de Déu, l'*economia* segueix humilment les configuracions històriques de la salvació, la *condescendència*, l'encarnació, i així ensenya les coses divines. Entre els grecs, també s'estableix una oposició, ara en l'aspecte

canònic, entre l'economia, l'adaptació misericordiosa als casos particulars, d'una banda, i, de l'altra, l'acribia, el rigor. I, finalment, en el tercer sentit, l'economia és, com en l'accepció més corrent, la gestió dels béns i serveis, igualment en el pla dels serveis espirituals. Aquest sentit, que és el primer en el llenguatge corrent, figura en la llengua dels Pares en la continuació lògica dels dos anteriors. Des de la perspectiva de la dispensació paulina, el rebuig de la imatge seria el rebuig de les vies per les quals Déu se'ns acosta; per tant, l'economia admet sense recança una gestió de la imatge que també inclou una pràctica realista del poder. El desig hi té el seu lloc, però queda metamorfozat. Marie-José Mondzain mostra les subtileses d'aquestes representacions: la idea bàsica, que sempre es manté fidel a l'Epístola als Efesis (tot i que encara es discuteix la relació d'aquesta síntesi amb sant Pau, com podria mostrar una confrontació amb el treball de Paul Ricoeur), és que la dispensació del misteri inclou tots els recursos de la saviesa humana i divina; la saviesa de la creu, la *kènosi*, però també les arts i astúcies de la saviesa humana. La imatge pertany a aquesta economia. La imatge la converteix en un espai de temptació i de llibertat per a l'home, indèstriablement.

Aquest llibre no es pot llegir amb presses, perquè també és ple d'astúcies i recursos. Ens aclimata al pensament bizantí, als seus equilibris pregons i als seus recessos. El que hi ha en joc en la qüestió de la imatge —que ens afecta tant, immergits en ella com som—, és que les posicions adoptades en altres temps segueixen tenint rellevància avui dia: la següent entrevista ho demostra.

J.-C. E.

Avui dia hi un gran debat entorn de la imatge, com si acabés d'entrar al nostre univers, com si plantegés un nou repte davant del qual no tindriem cap eina intel·lectual per a l'anàlisi. A *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, vostè mostra que en el que se sol anomenar la crisi de la iconoclàstia als segles VIII i IX s'hi troben elements de reflexió així com l'elaboració d'una doctrina filosòfica de la imatge de la qual encara



L'opció iconòfila respon a la crisi de la imatge produint una doctrina que manté la imatge en estat de crisi. Amb l'opció iconòfila, l'Església assumeix el risc de fer circular objectes que remeten a la transcendència, a allò invisible, tot preservant una eficàcia en allò visible.

som hereus. Tot i així, aquesta querella no pertany exclusivament als teòlegs sinó que és també una crisi política que enfronta el poder imperial amb el poder eclesiàstic. L'emperador volia monopolitzar la imatge amb finalitats de propaganda i, per això mateix, va encoratjar la posició iconoclasta. Pel que fa a l'Església, va desenvolupar una reflexió sobre la imatge per lluitar contra l'apropiació política i temporal de la mirada. Amb la imatge, ens trobem, doncs, en el nucli de la confrontació entre el poder temporal i l'espiritual. Com que genera una distinció entre aquests dos ordres, aquesta confrontació participa en el moviment de secularització característic del cristianisme. D'entrada, la imatge té una funció d'intersecció en la qüestió teològicopolítica.

Marie-José Mondzain: No solament té una funció d'intersecció; diria més precisament que es constitueix com a intersecció. Per a mi, no es tracta d'una «crisi de la iconoclàstia» sinó d'una «crisi de la imatge». Amb la imatge ens trobem en el nucli d'una crisi, en el nucli d'una convulsió crítica, és a dir, una convulsió del judici: és un moment en què els homes posen la seva capacitat de judici en l'obligació de triar. Per a la crisi de la imatge, hi ha dues solucions. La iconoclàstia no és una actitud vandàlica: és un pensament de la imatge d'alt nivell. La solució que aporta la iconoclàstia a una imatge en crisi consisteix a aniquilar la crisi aniquilant la imatge. De la imatge, només se'n conservarà l'aspecte no crític: o bé la seva estricta invisibilitat quan es refereix a la transcendència, o bé la seva estricta funció operativa

quan està al servei del poder. Així, doncs, amb relació a una imatge en crisi per culpa del doble lligam amb la transcendència i el poder, la iconoclàstia aporta la seva pròpia solució. Només hi haurà representacions polítiques. L'opció iconòfila respon a la crisi de la imatge produint una doctrina que manté la imatge en estat de crisi. Amb l'opció iconòfila, l'Església assumeix el risc de fer circular objectes que remetien a la transcendència, a allò invisible, tot preservant una eficàcia en allò visible.

Tenim una primera crisi de la imatge, amb una resposta iconoclasta i una resposta iconòfila que crea un corpus doctrinal en què la imatge segueix sent un lloc d'intersecció, de crisi, un lloc crític. Aquesta doctrina fa que la qüestió del judici es mantingui viva i alerta. Tenim la imatge al davant i se'ns exigeix que sapiguem què ens mostra, què ens imposa, què ens fa creure, què ens amaga i ens revela... La imatge sempre es manté com un nus, una exigència de judici, que ens obliga a esbrinar d'on ve, on va i de què serveix.

Ara bé, entre els iconòfils, hi ha tanmateix un «apaivagament» de la crisi gràcies a l'elaboració del concepte d'*economia*. Van manllevar de la tradició grega la noció d'economia com a gestió dels béns i serveis, i la van estendre a la gestió providencial del món, i, per tant, a l'àmbit de l'encarnació i l'adveniment de la divinitat en allò visible. De retruc, la noció d'economia va incorporar aquesta *pax christiana* de la mirada per a una imatge que segueix essent crítica. Quan va optar per la imatge l'Església va assumir amb tota consciència el risc de la idolatria, perquè la imatge sempre pot tornar a ser un talismà o un objecte miraculós. L'Església també sap que hi ha maneres de figurar la divinitat que només tenen un valor catequètic, sap que hi ha una manera d'utilitzar les emocions que la rebaixa a la categoria de propaganda o enlluernament, i, finalment, sap que la mirada posa en joc alguna cosa de la qüestió espiritual de la similitud de Déu amb la seva criatura, és a dir, de la invisibilitat. Compagina tots aquests elements incompatibles gràcies a l'*economia*, que permet assumir la dimensió crítica de la imatge allà on la mirada busca allò invisible i on la visió es deixa encantar. I està legitimada a fer-ho tant més que la mateixa encarnació és el moment històric en què aquest maneig equilibrat



El que m'interessa en l'economia és la llibertat. La criatura és feta a semblança de Déu en tant que és lliure. El mode de semblança entre Déu i els homes és la llibertat. És en aquest pla que Déu ens espera en la nostra relació amb la imatge.

d'allò visible i allò invisible ja s'ha produït: fins i tot en el Crist visible, la Paraula és invisible. La persona de Jesús com a Paraula que s'ha fet carn és un lloc crític atès que durant la seva existència no deixa de fer treballar la mirada d'aquells que se li dirigeixen en dir al seu torn: «Qui m'ha vist a mi ha vist el Pare» i «Benaürats els qui creuran sense haver vist». I és la raó per la qual els iconòfils acusen els iconoclastes de no haver entès l'encarnació: si l'haguessin entès, no dirien que hi ha, d'una banda, una invisibilitat que no es manifestarà mai i, de l'altra, una visibilitat que sempre prendrà el poder: «Qui rebutja la imatge rebutja l'encarnació».

Aquesta elaboració de la doctrina iconòfila a través del concepte d'economia, presentava dificultats especials en el context històric de la seva emergència?

Com que les qüestions de poder pesaven molt, l'Església tenia la ferma intenció de construir el seu poder temporal a partir de la gestió econòmica de l'encarnació. En els camps especulatiu i espiritual, a través de textos que anaven des dels Pares capadocis fins a Nicèfor, passant per Joan Damascè, havia desenvolupat un pensament de la similitud que ja podia funcionar. Aquest pensament de la similitud intenta dir com alguna cosa que es mostra remet a alguna cosa que no es pot mostrar, és a dir, la semblança de Déu amb la seva criatura. La semblança d'una icona amb el seu model només remet analògicament a l'autèntica similitud que no es veu mai i es manté invisible. Allò en què som semblants a Déu no es mostra en l'antropomorfisme de la figuració perquè, en aquest cas, seria Déu qui se'ns assemblaria. La relació de Déu amb la seva criatura és com l'enigma d'una inti-

mitat. L'antropomorfisme en la icona només pretén compartir la humanitat, i prou, amb el seu model. No es tracta de materialisme sinó d'encarnació.

La gestió del pla providencial

La noció d'economia no és gaire coneguda, ha estat oblidada o ocultada en la tradició. El terme figura en sant Pau, però se sol traduir per «designis de Déu» o «pla providencial». Es desconeix que aquesta paraula pot designar totes les operacions de la divinitat en la història. La mateixa oposició entre teologia i economia és estructural en la comprensió de la imatge perquè l'economia s'oposa «relativament» a la teologia. La teologia, discurs sobre Déu, només pot ser un desplaçament constant que té el seu model més acabat en la teologia apofàtica del Pseudo-Dionís. El problema és trobar punts d'aturada en el recorregut perquè allò invisible tanmateix es pugui veure i perquè allò incompreensible es pugui comprendre, etc. En l'economia, no es necessita un pensament analògic atès que s'està directament connectat amb la realitat. L'economia topa amb resistències perquè porta el pensament cap a zones de turbulència en les quals hi ha tantes «negociacions» amb la realitat que perilla l'autèntica submissió a la transcendència. Ve un moment en què l'economia eclesiàstica, és a dir, la gestió del pla diví per part dels que estan encarregats de ser-ne els ministres a la terra, queda cada vegada més marcada, al llarg de la història i a mesura que sorgeixen les conversions, les pedagogies i les guerres, per una adaptació cada vegada més làbil de la llei d'amor a una realitat política i estratègica. Ara, el que m'interessa en l'economia —com es pot veure, entre altres, en els Pares capadocis—, és la llibertat. La criatura és feta a semblança de Déu en tant que és lliure. El mode de semblança entre Déu i els homes és la llibertat. És en aquest pla que Déu ens espera en la nostra relació amb la imatge.

Com que aquesta llibertat humana no pot ser la de Déu i com que no es redueix al lliure albir, la llibertat és sempre la llibertat per



El mateix Crist és una imatge en crisi, i d'aquí ve l'estranyesa del discurs de Jesús després de la resurrecció quan diu: «Sóc el mateix i no em coneixeu.» Segueix anunciant que allò visible no serà mai el lloc d'un poderament.

al bé, amb tots els seus graus. En l'esplèndid *Tractat de la creació de l'home*, Gregori de Nissa recupera la idea de la doble creació: hi ha una primera creació en la qual l'home, ni mascle ni femella, participa en la divinitat i gaudeix d'una autèntica completesa. Però no té la llibertat d'aquell que actua com a ésser lliure. Aquesta llibertat neix amb la diferència de sexes, objecte d'una segona creació. Des del moment que l'home està dividit, sorgeixen el desig i la llibertat. Per tant, Gregori de Nissa ha de fer front a la dificultat de la llibertat per al mal. Per respondre a aquesta qüestió, torna a la problemàtica del desig. Si contrastem els textos de la creació de l'home amb el de la «contemplació de Moisès», ens adonem que tenen molt en comú pel que fa al desig de Moisès quan demana a Déu de poder-lo veure. Què li manca, a Moisès? Aquell que troba Déu cada dia, que no l'ha vist? El text diu que troba Déu cada dia i fins i tot que es veuen. Per què Moisès demana a Déu, com a recompensa després de totes les seves obres, de poder veure la seva glòria? Déu accedeix a la seva pregària, però se li apareix d'esquena i li tapa la cara quan passa al seu davant... Gregori dona una nova interpretació del text per mostrar que Déu accedeix a la demanda de Moisès en tant que la decep. Per què? Hi ha escrit en el text: «No podràs veure la meua cara, perquè el qui em veu no pot continuar vivint». I Gregori destaca que seria absurd pensar que el rostre de Déu pugui matar. El rostre que mata és el de la Medusa, és el d'una dona en un món politeista. No pot passar amb el rostre de Déu ni amb el monoteisme. Per tant, el sentit del text ha de ser aquest: «Ningú no em pot veure el rostre i seguir desitjant veure'». Veure'm el rostre mata el desig de veure'm. Així doncs, Déu alludeix a la mort del desig, a la pèrdua de la llibertat. Perquè l'home segueixi sent un individu lliure, ha de seguir sent

un individu que desitja, i perquè segueixi sent lliure i amb desig, la seva demanda de veure ha de quedar sempre insatisfeta. A través d'aquest text, Déu es manifesta com Aquell que desitja que un desitgi veure'l. L'encarnació respon plenament a aquesta permanència del desig de veure. I és per això que el discurs del Crist és «crític». No para de dir: «Qui m'ha vist a mi ha vist el Pare». I al mateix temps: «Benaurats els qui creuran sense haver vist». Vol dir que, de fet, un no veu el que veu. El mateix Crist és una imatge en crisi, i d'aquí ve l'estranyesa del discurs de Jesús després de la resurrecció quan diu: «Sóc el mateix i no em coneixeu». Segueix anunciant que allò visible no serà mai el lloc d'un apoderament.

Les imatges no són, per tant, una pedagogia per als il·letrats, un auxiliar per a suplir la nostra feblesa

L'economia implica aquesta gestió del valor pedagògic de la imatge, al mateix temps que la d'altres valors: mèdic, catequètic, missioner, etc. L'Església juga amb aquesta gestió. La publicació del document pontifici *Ètica i publicitat* ho recorda. En aquest text, hi trobem a la vegada la defensa dels interessos espirituals, la crítica de la fascinació per la idolatria i l'elogi del mercat, dels mitjans de comunicació i de l'eficàcia. Com podria l'Església, d'altra banda, prescindir dels mitjans amb que qualsevol institució prospera en aquest món? I tant més que les institucions, en aquest món, prosperen perquè segueixen allò que l'Església ha anat experimentant des de fa segles. Seria paradoxal retreure a l'Església que actuï com les altres institucions mundanes quan precisament és ella que les ha ensenyat. Tot i així, la situació crítica de l'Església ve del fet que vol mantenir l'eix espiritual de l'Evangeli. El seu discurs és escindit perquè ja no arriba al fidel per la via de la mateixa institució sinó directament a través dels mitjans de comunicació. La distància encara es fa més notable entre aquells que viuen la seva fe i els que es passen pel món en caixetes de vidre blindat... L'economia segueix gestionant com pot les contradiccions entre allò espiritual i allò temporal.



Déu es manifesta com Aquell que desitja que un desitgi veure'l. L'encarnació respon plenament a aquesta permanència del desig de veure. El discurs del Crist és «crític». No para de dir: «Qui m'ha vist a mi ha vist el Pare.» I al mateix temps: «Benaaurats els qui creuran sense haver vist.»

També es pot considerar que és un progrés respecte de la gestió monolítica. Vostè destaca que el discerniment i la crisi formen part del mateix missatge religiós. És un missatge que no serveix per a adormir sinó per a mantenir en estat de crisi. Per tant, el missatge té exigències pedagògiques, lligades a la gestió temporal, però també porta en ell mateix la seva pròpia potencialitat crítica. Per consegüent, no és tan planer com pugui semblar a través dels filtres contemporanis. En desenvolupar una doctrina de la imatge, l'Església assumeix deliberadament el risc de les males imatges i de la idolatria.

Sí, fins i tot es pot llegir sota la ploma de santa Teresa d'Àvila que val més una gran obra d'art inspirada per un dimoni que una mala obra feta per una ànima piadosa. La gran obra ens acostarà més a Déu que un bunyol fet per un sant home. El gran art, i no pas les imatges piadoses, és el que eleva les ànimes. Perquè ella mateixa és una gran artista, Teresa sap que en l'obra ens hi juguem la llibertat. Per tant, la qüestió no és saber si la bellesa ens acosta a Déu. Invertint la formulació, és bell allò que ens acosta a Déu. L'obra que fa un individu lliure per a una mirada lliure no és necessàriament encisadora, ni atractiva.

La valentia de la llibertat

En destacar aquesta funció de la llibertat en el plantejament de l'obra d'art, trasllada la seva reflexió des de l'objecte representat fins a la mirada que li dirigim.

El que m'importa és la llibertat de la mirada. Em sembla que la llibertat de la mirada troba la llibertat del gest de l'artista. Els creadors són aquells que s'arrisquen a la llibertat del gest. I aquesta llibertat és el que ens ofereixen. Davant d'una obra, noto una circulació: tinc una relació lliure amb un objecte que s'ha fet lliurement. I reconec aquest objecte per la llibertat que em dona. L'art no dona una sensació d'impotència sinó, tot al contrari, la de ser capaços de fer alguna cosa nosaltres també. També ens convertim en agents. El problema de l'accés a la llibertat de la mirada és un problema pedagògic que remet a la responsabilitat de les institucions, siguin eclesiaístiques o escolars, en la divulgació dels coneixements. La llibertat creix amb el coneixement. S'han de veure les obres, s'han d'aprendre a veure i a conèixer. L'accés a la «imatge natural» no és natural; la llibertat s'adquireix i es construeix, s'intruïx en la instrucció (vegeu *L'image naturelle*, París, Éd. du Nouveau Commerce, 1995).

És d'esperar que la reflexió sobre la imatge nascuda de la crisi iconoclasta sorgeixi de nou en un director com Andrei Tarkovski, que precisament va dedicar una pel·lícula al pintor d'icones Andrei Rubliov.

Tarkovski coneixia molt bé la patrística. No es veu només en la seva manera de narrar la història d'Andrei Rubliov. Té l'obsessió de fer un cinema trinitari, i d'aquí el seu interès pel quadre dedicat a l'hospitalitat d'Abraham, que el cristianisme rus considera com una representació de la Trinitat. De fet, el nucli de la seva obra és una trilogia: *Rubliov*, *Solaris*, *Stalker*. Cada història escenifica tres personatges que es mouen, travessen Rússia, fan viatges interplanetaris o avancen cap a una zona prohibida. A aquestes tres persones, no se les veu mai de cara: sempre n'hi ha una a qui només se li veu el clatell. A *Stalker*, hi ha «el guia», un home de ciència i un periodista que representa la història. Aquests dos últims demanen al guia, el *stalker* (de l'anglès *to stalk*, avançar furtivament) que els dugui a una zona misteriosa cap on els empeny el desig. A la pel·lícula de ciència-ficció *Solaris*, els tres personatges que viuen en una estació espacial recorden les figures trinitàries, i, de fet, el personatge es diu Kris.



Santa Teresa d'Àvila diu que val més una gran obra d'art inspirada per un dimoni que una mala obra feta per una ànima piadosa. La gran obra ens acostarà més a Déu que un bunyol fet per un sant home. El gran art, i no pas les imatges piadoses, és el que eleva les ànimes.

Hi ha algunes imatges centrals en Tarkovski, com la del nen, la de l'arbre de la salvació, la de la gràcia, que apareix tot sovint en forma de pluja. La veiem com cau sobre l'aigua, i les ones figuren la difusió de la gràcia, o bé es barreja amb la terra i fa fang. Després d'aquesta trilogia molt marcada per l'ortodòxia, va intentar parlar de les mateixes coses en el marc catòlic romà, a Itàlia amb *Nostalgia*, i en el marc protestant, a Suècia amb *Sacrifici*. Em sembla que va filmar amb més valentia i més llibertat allà on més perillava la seva llibertat.

Un episodi d'*Andrei Rubliov* resumeix el repte de la creació per a Tarkosvki. És la història del jove fonedor de campanes. El seu pare, fonedor, va morir sense transmetre-li l'art de fer campanes. Tot i així, afirma que sap fondre campanes. I és així com acaba dirigint, amb total improvisació, les obres d'excavació de la terra, per tal de fer el motlle, i de fosa del metall... I finalment aconsegueix fer la seva campana. Andrei Rubliov, que erra per Rússia completament desanimat després d'assistir al saqueig de Vladimir dels tàrtars, presència l'escena i la valentia i la llibertat d'aquest nen fan que trobi la raó de pintar. La creació es resumeix a una història d'esperança, valentia i llibertat. El nen estava en una situació de risc i d'incertesa, de valentia i de desesperació, propícia a la gràcia, perquè sense la gràcia el nen no hauria pogut fer la seva campana. Andrei Rubliov retroba la interrogació de Job: a quin grau de desesperació cal arribar per a poder acollir la gràcia? La gràcia no és una recompensa, es dona lliurement. La gràcia que es dona és la de tenir la valentia i la llibertat de posar-se a obrar. Després de travessar Rússia amb l'esquena doblegada, Rubliov, en veure aquest nen, es redreça.

En Tarkovski, aquesta qüestió es tradueix en una reflexió sobre la manera de fer pel·lícules que vagin en contra de la idolatria del cinema, que ha recreat ídols. Com fer un cinema que no sigui ni un afalagament ni una voluptuositat? No és que calgui patir de totes passades... Però per a ell la qüestió és evitar l'afalagament, quan el cinema s'ha convertit en una indústria de cortesans i cortejats, en un art esclavitzat.

Tot i així, les societats de cort, com ho va ser la mateixa Església, també van permetre el naixement d'un gran art. Els papes del Renaixement o Juli II, que va encarregar les voltes de la Capella Sixtina a Miquel Àngel, per exemple, van fer molt a favor de l'art.

Entre els eclesiàstics hi va haver gent de bon gust que van saber reconèixer els talents. Com a mecenes, van mostrar el seu respecte i el seu suport a la llibertat de l'artista. Juli II devia notar en la mirada de Miquel Àngel que sabia resistir-li, que no es doblegaria. Devia veure en ell una llibertat que el va fascinar. La cultura d'un home de poder es mesura en la seva capacitat per protegir la llibertat d'aquell que li resisteix. Avui dia no és pas el cas més freqüent!

De fet, la major part del temps l'Església va utilitzar la imatge com a potència per a fer creure i fer obeir. Amb la gestió d'allò visible, es va difondre la catequesi arreu del món tot considerant la imatge com una mena d'esperanto que permet travessar la barrera de les llengües. Quan estudiem la iconografia dels missioners, ens adonem que no es tracta tant d'il·lustrar literalment un missatge evangèlic com d'utilitzar la imatge per a produir un culte sincrètic. Ho va mostrar molt bé Serge Gruzinski en el cas de Mèxic (*La colonisation de l'imaginaire*, París, Gallimard, 1988, i *La Guerre des images*, París, Fayard, 1989): es van elaborar imatges de la Mare de Déu que donen als indígenes la sensació de conservar la seva memòria tot assimilant un missatge nou. El discurs no ho aconseguiria, però la imatge sí. Es veu aquesta flexibilitat en la iconografia de la serp que, per exemple, passa de ser una imatge redemptora a ser una imatge de condemna. Com que la serp

és l'animal de la metamorfosi i de la muda, va servir d'emblema de la modificació i de la reptació cultural. És alhora la imatge de l'enverinament i de la curació, de la mort i de la resurrecció, del pecat i de la ciència... En Miquel Àngel, a la volta de la Capella Sixtina, aquesta serp té tots els colors de l'arc iris, i envolta l'arbre de vida, bífida: és la imatge que tempta i la imatge que salva. L'arbre és cruciforme: és alhora l'arbre de la temptació i la creu redemptora. La serp està al centre del fresc. En un costat, veiem Adam i Eva abans de la temptació i de la redempció, i, en l'altre, es troben, després de la caiguda, aclaparats pel dolor i el dol, exclosos del paradís. Ho vaig interpretar (a *Michel-Ange. La Chapelle Sixtine*, París, Citadelle-Mazenod, 1991) com un homenatge a la pintura: el gest pictòric és per definició el que permet escenificar al mateix temps la temptació i la redempció. Ser pintor és gestionar l'art de la temptació amb la visió de la redempció i amb la mirada dirigida a la invisibilitat.

Paraules recollides per Jean-Claude Eslin i Marc-Olivier Padis. Agraïm a la revista *Esprit* el dret a traduir i reproduir aquest article. La traducció del francès és d'Annie Bats.