

Mercis Rossetti

16/01 – 01/03 2026

Caminar sobre l'aigua

Una recerca visual entre
icona, ciència i miracle



AJUNTAMENT D'ALELLA

Amb el suport de:



rocaumbert f.a.



Diputació
Barcelona



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

Recordo la primera vegada que vaig notar una tensió superficial entre dues matèries en estats diferents. Era en un menjador, devia ser al voltant del migdia, al carrer d'Avenir. L'escola era l'Infant Jesús i, cap a l'any 1993, encara estava regida per l'ordre de les Dames Negres. A l'hora de dinar ens col·locaven a tots en unes taules llargues on disposaven el menjar. A la paret del fons hi havia l'escut del centre amb el lema de l'ordre: «Sencillo en la virtud, firme en el deber»¹.

Els dimecres, de postres, sempre hi havia una mena de natilles servides en uns petits pots metàl·lics platejats. Vaig posar-hi els dits. En aquell gest mínim, trobaven una resistència llefiscosa a la superfície brillant. El punt just de tensió que no trencava la superfície i retenia la mà, no s'enfonsava. Sor Lucía va venir corrents.

A les parets d'alguns d'aquells espais hi havia pintures religioses, retaules més aviat austers, que van quedar progressivament diluïts a la memòria a partir de l'any 1995, quan vaig entrar per primera vegada a l'edifici dels Jesuïtes de Sarrià, un castell neogòtic² situat al capdamunt del carrer Carrasco i Formiguera. Tenia cinc anys. Ens feien entrar a la capella per una de les tres portes ogivals de pedra. La planta rectangular estava delimitada per un cor sobrealçat amb l'orgue, una capçalera plana flanquejada per arcs ogivals i uns murs ornats amb un fals presbiteri de traceria pètria i marbre rosat amb rosasses inscrites.

Asseguts als bancs, esperàvem mentre, un a un, anaven dient el nostre nom i la classe a la qual quedàvem assignats. Al fons de la capella s'imposava una imatge de la Verge de la Immaculada Concepció, custodiada per dos àngels. La figura s'alçava imponent i alhora dolça. Coronada per dotze estels, trepitjava amb un sol peu una serp, símbol de tot pecat³. Aquella imatge em va acompanyar durant molts anys.

Aviat vaig aprendre que, a través d'aquelles imatges, s'explicava allò que ens transcendia. No només com un relat formal, sinó com una doctrina ferma. La imatge no era un complement del discurs: era el discurs mateix. Abans de saber llegir, el cos ja havia après a reconèixer i a creure.

A Barcelona, aquesta pedagogia visual tenia llocs concrets repartits per tota la ciutat. Molts d'ells no els podria anomenar. Formaven part d'una constel·lació difusa de petites esglésies de barri. D'altres apareixien en llibres, calendaris de butxaca, clauers, imants, postals, medalles i objectes domèstics que circulaven de manera gairebé silenciosa al meu voltant. Imatges repetides, portàtils, persistents. La imatge sacra coexistia amb la vida ordinària.

Algunes d'aquestes representacions eren estudiades i venerades per la seva qualitat artística. A la Catedral de Barcelona, el *Retaule de la Transfiguració*⁴ de Bernat Martorell (1445 i 1452), inserit en una capella lateral, on crist revela la seva naturalesa divina. Al Museu Nacional d'Art de Catalunya, el *Frontal d'altar de Santa Maria de Taüll*⁵ (c. 1200) condensa el dispositiu pedagògic del romànic en una sola superfície: jerarquia, simetria, frontalitat i una narració comprimida que no deixa espai al dubte. La imatge funciona com un manual visual abans de l'alfabetització⁶. De la mateixa manera, les pintures murals procedents d'esglésies com Sant Climent de Taüll⁷ o Santa Maria d'Àneu⁸ —avui també conservades al MNAC— despleguen un univers iconogràfic fortament codificat: Maria en Majestat o Crist en Majestat ocupen el centre de la composició, inscrita dins la màndorla com a espai de transcendència, mentre el tetramorf i les figures secundàries s'organitzen segons una jerarquia visual que subordina els cossos humans a l'ordre diví. El temps narratiu queda suspès i la representació imposa una visió del món on la matèria sembla governada per forces superiors.

¹ **La Vanguardia**, "Las Damas Negras tenían una mentalidad avanzada a su tiempo", 6 d'abril de 2010. <https://www.lavanguardia.com/cultura/20100406/53900310986/las-damas-negras-tenian-una-mentalidad-avanzada-a-su-tiempo.html>

² **Pobles de Catalunya**, "Col·legi de l'Infant Jesús (Barcelona)". <https://www.poblesdecatalunya.cat/element.php?e=10454>

³ **Juan Carmona Muela**, *Iconografía cristiana. Guía básica para estudiantes*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2008.

⁴ **Bernat Martorell**, *Retaule de la Transfiguració*, segle XV, Catedral de Barcelona. <https://www.poblesdecatalunya.cat/element.php?e=13653>

⁵ *Frontal d'altar de Santa Maria de Taüll*, c. 1200, MNAC, Barcelona. <https://www.museunacional.cat/es/colleccio/frontal-de-altar-de-santa-maria-de-taull/anoni-mo/003904-cjt>

⁶ **André Grabar**, *La iconografía cristiana. El origen de las imágenes cristianas*, Madrid, Alianza Forma, 2001.

⁷ *Absis de Sant Climent de Taüll*, Mestre de Taüll, MNAC, Barcelona. <https://www.museunacional.cat/es/colleccio/abside-de-sant-climent-de-taull/maestro-de-taull/015966-000>

⁸ *Absis de Santa Maria d'Àneu*, Mestre de Pedret, MNAC, Barcelona. <https://www.museunacional.cat/es/colleccio/abside-de-santa-maria-daneu/maestro-de-pedret/015874-000>

Aquest conjunt d’imatges, disperses, però coherents, funcionava com alguna cosa més que un repertori iconogràfic: constituïa un sistema de formació de la mirada. Tot el que acompanyava aquests espais —pintura, escultura, vitrall, arquitectura, llum, gestos rituals— contribuïa a construir un imaginari basat en la representació de fets impossibles, miracles, poders i forces invisibles capaços de trencar les lleis de la natura.

L’art sacre va funcionar durant segles com un «catecisme visual»⁹. No era una il·lustració de la doctrina, sinó el seu mecanisme de transmissió. La imatge esdevenia prova: un dispositiu pedagògic que permetia transmetre i fixar la doctrina cristiana en societats majoritàriament analfabetes, on veure equivalia a aprendre i reconèixer equivalia a creure.

La segona vegada que vaig topar amb la idea de la tensió superficial entre dues matèries ja vaig voler, de manera explícita, caminar sobre l’aigua. Tenia deu anys i fullejava un llibre sobre els invents de Leonardo da Vinci que m’havien regalat per l’aniversari. Un dels dibuixos representava un home caminant sobre l’aigua amb l’ajuda d’uns flotadors plans fixats als peus i d’uns altres situats a l’extrem de dos bastons¹⁰.

Aquells plànols renaixentistes em prometien la possibilitat de construir un artefacte capaç de fer, amb una mica d’enginy, miracles. Havia trobat un manual per obtenir una forma de poder diví. D’aquí en van sortir diversos intents d’artefactes basats en la flotació dels peus: capes i capes de materials, suro, canyes de sant Joan, porexpan i tots els materials que se’m van acudir que poguessin flotar, sense tenir en compte l’equilibri necessari per mantenir-se dret. Cap ni un no va funcionar. Caminar sobre l’aigua acumulava fracassos.

Per caminar sobre l’aigua cal una combinació precisa de factors: tensió superficial, pes, velocitat de colpejament, cavitats d’aire i efectes hidrodinàmics. Més de 1.200 espècies poden sostenir-se o desplaçar-se sobre la superfície de l’aigua. Diverses aranyes aquàtiques, com l’aranya pescadora (*Dolomedes triton* o *Dolomedes fimbriatus*), poden caçar corrent per la superfície. Els sabaters (*Gerris lacustris*) aprofiten la tensió superficial per desplaçar-s’hi sense enfonsar-se. Alguns ocells, com el cabussó emplomallat (*Podiceps cristatus*) o la polla d’aigua (*Gallinula chloropus*), “corren” sobre l’aigua durant l’època d’aparellament mitjançant cops de pota molt ràpids que creen bosses d’aire. I un únic vertebrat terrestre ho fa de manera sostinguda, el *Basiliscus basiliscus*, conegut popularment com el llangardaix Jesucrist¹¹.

Amb el temps vaig entendre que aquella obstinació no tenia a veure amb l’aigua, sinó amb les imatges. Amb la confiança profunda, gairebé «cega», que hi dipositem. Tota imatge de poder —religiosa, política o científica— no mostra la veritat, la fabrica¹². La imatge no és una finestra neutra, sinó una tecnologia de credibilitat.

Aquesta confiança en la imatge no és exclusiva de l’àmbit religiós o propagandístic. També la ciència ha necessitat, històricament, produir imatges per fer comprensible allò que no es podia percebre directament. Leonardo da Vinci, Andreas Vesalius, Maria Sibylla Merian o Ernst Haeckel, entre d’altres, van utilitzar la imatge com a eina de coneixement. Aquesta vegada no per sostenir una creença doctrinal, sinó per comprendre allò que escapava a la percepció directa, mitjançant l’observació empírica i la creació de nous codis de representació. D’altres, com Ramón y Cajal, Charles Joseph Minard o Étienne-Jules Marey, van fer visible allò que fins aleshores no ho era.

Tant la religió com la ciència intenten donar forma a allò que no es pot explicar directament. Per fer-ho, totes dues generen imatges: representacions, esquemes, diagrames o metàfores visuals que fan perceptible allò que és invisible. En aquest sentit, la imatge religiosa i la imatge científica no són oposades, sinó estructuralment pròximes: comparteixen la voluntat de produir sentit allà on la percepció directa no arriba.

En el període paleocristià (segles II–V), el cristianisme neix en clandestinitat i necessita comunicar una doctrina sense exposar-se. Això fa que les primeres imatges siguin codificades: l’ichtus, el crismó, el Bon Pastor, l’àncora. Símbols que funcionen com a codi i que només qui els coneix els pot interpretar¹³. La ciència opera de manera semblant. Les fórmules, els gràfics, les corbes de tensió superficial o els diagrames de forces són també imatges codificades, llegibles només per qui té la formació necessària per traduir-les. Conceptualment, l’alfa i l’omega concentren —tant en la religió com en la ciència— significat i autoritat.

Amb l’expansió de l’alfabetització i l’arribada de la impremta, el monopoli visual de l’Església es va començar a esquarterar. L’accés generalitzat a la paraula escrita va permetre qüestionar doctrines abans acceptades sense

dubte¹⁴. Aquest procés dona peu a una visió del món més secular, on el coneixement basat en l’evidència guanya terreny¹⁵. I, per tant, allò que es considera ciència comença a desenvolupar-se visualment.

Amb un creixement exponencial de la representació, els gràfics, esquemes, fórmules i diagrames esdevenen arguments visuals i construeixen la veritat que pretenen mostrar¹⁶. Aquest tipus de representacions faciliten l’aprenentatge perquè converteixen l’abstracte en un mapa mental¹⁷.

En aquest sentit, tota imatge activa una forma de creença. Tant si és religiosa com científica, tota imatge encarna una promesa de veritat, una forma de miracle. Però, què fa que una imatge sigui miraculosa?

Encara hi ha una tercera revelació del miracle. Potser més discreta, menys transcendent. Va passar fa un parell d’anys, un agost a Galícia. El temps era lent i suspès, com aquells estius d’infantesa que semblen no acabar mai. Veniem de molts dies de carretera. Travessàvem el nord de la península amb un vehicle vell i gris —crec recordar que de 1998—, ratllat pels laterals i sense aire condicionat. Feia poc més d’una hora que havíem deixat enrere unes cetàries del nord de Lugo i ens dirigíem tranquil·lament cap a la Costa da Morte, amb la promesa d’un clima més fred i salvatge. Al maleter encara hi portàvem les restes d’un arròs de marisc sopat a Rinlo la nit anterior, que juràvem, devia ser, el millor de tot Galícia.

A l’hora de dinar vam agafar un desviament de la carretera i vam acabar travessant Guitiriz. Després de veure uns cartells que anunciaven fonts termals, vam aparcar el cotxe en un clar del bosc. Carregats amb bosses i provisions, ens vam endinsar entre els arbres. Era un dia de llum canviant, assolellat i daurat a moments, ennuvolat i ferrós en d’altres. La llum quedava tamisada entre les capçades. Després d’uns quinze minuts caminant, vam arribar a un estany. En un extrem, l’aigua s’escolava entre les roques amb un dring constant i humit. A l’altre, s’estenia quieta, com un llençol de metall polit, centellejant cada cop que les fulles deixaven passar un raig.

La superfície no havia estat trencada per res. Era un mant metàl·lic, quiet i immòbil. En acostumar la vista a l’espurneig, vaig distingir una constel·lació de petits elements en moviment sobre aquell mercuri aparent. Éssers vius i negres, que levitaven a cada contracció. Desenes, potser centenars, potser milers de cossos diminuts i potes llargues, suspesos sobre l’aigua. No la trencaven ni traïen el seu estat. Es desplaçaven amb una cadència rítmica, gairebé litúrgica, una coreografia sagrada. El seu moviment innat feia possible que el líquid es comportés com una superfície sòlida. Aquells cossos s’estenien ocupant tot el llençol d’aigua. Les ombres duplicaven la multiplicitat dels gestos. Milers de miracles minúsculs succeint alhora, en un temps suspès, en un estany al bell mig d’un bosc gallec. No ens va fer falta arribar a Santiago per culminar la peregrinació.

Caminar sobre l’aigua no pretén demostrar miracles ni desmentir-los. Tampoc traduir-los en una fórmula ni esborrar-ne la seva sacralitat. El que proposa és observar el lloc exacte on la representació comença a sostenir allò impossible: l’instant en què el peu toca l’aigua, la superfície que cedeix, però aguanta, el cos que no s’enfonsa, el metall que vol ser líquid; aquell punt on interpretem, però no sabem entendre. És en aquest límit —entre suport i caiguda, entre veritat i mentida, entre fe i física— on la imatge adquireix tota la seva misticitat.

El gest adquireix aquí un paper central. Aïllat del relat, el peu de Crist concentra tota la tensió del miracle: el punt precís on el pes desafia la superfície. On les urpes del llangardaix Jesucrist desplacen l’aigua o els pèls hidrofòbics dels sabaters la repel·leixen. El mateix punt que, anys enrere, oferia resistència sota els dits en un pot metàl·lic de postres. Una experiència mínima, gairebé insignificant, que conté ja tota una cosmologia.

Potser el miracle no és caminar sobre l’aigua. Potser el miracle és la persistència de les imatges que van quedar gravades en aquelles ments en formació: la Verge dels dotze estels que trepitja la serp, aquell calvari del Retaule de la Transfiguració, o la multiplicació dels pans i els peixos; la seva capacitat de construir creença, de modelar la mirada, de sostenir idees que trenquen les lleis de la natura sense necessitat de ser demostrades. En aquell primer Crist trobat a Dura-Europos, que ja caminava sobre l’aigua cap a l’any 232¹⁸. En un estany perdut en un bosc de Galícia a l’estiu. Una superfície fràgil, una tensió invisible, un gest repetit durant segles. Una imatge que, per un moment, ens fa creure que el miracle podria existir.

Mercis Rossetti
Barcelona, gener 2026

⁹ André Grabar, *La iconografía cristiana. El origen de las imágenes cristianas*, Madrid, Alianza Forma, 2001.

¹⁰ Leonardo da Vinci, *Còdex Atlanticus*, dibuix d’un dispositiu per caminar sobre l’aigua, Biblioteca Ambrosiana, Milà.

¹¹ John W. M. Bush i David L. Hu, “Walking on Water: Biolocmotion at the Interface”, *Annual Review of Fluid Mechanics*, vol. 38, 2006.

¹² Jacques Ellul, *Propaganda: The Formation of Men’s Attitudes*, Nova York, Vintage Books, 1965.

¹³ André Grabar, *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Madrid, Alianza Forma, 2001.

¹⁴ Elizabeth L. Eisenstein, *The Printing Press as an Agent of Change*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980.

¹⁵ Peter L. Berger, *El dosel sagrado. Elementos para una sociología de la religión*, Barcelona, Editorial Kairós, 2010.

¹⁶ Edward R. Tufte, *The Visual Display of Quantitative Information*, Cheshire (CT), Graphics Press, 1983.

¹⁷ Barbara Tversky, *Mind in Motion. How Action Shapes Thought*, Nova York, Basic Books, 2019.

¹⁸ Yale University Art Gallery, *The Miracle of the Walking on Water* (objecte de la col·lecció). <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/34499>