la rivista di **engramma**
maggio **2024**

212

Arte e spiritualità. Omaggio a Antoni Tàpies

edizioni**engramma**

La Rivista di Engramma
212

La Rivista di
Engramma
212
maggio 2024

Arte e spiritualità. Omaggio a Antoni Tàpies

a cura di
Victoria Cirlot, Ada Naval e Marta Serrano

edizioni**engramma**

direttore
monica centanni

redazione
damiano acciarino, sara agnoletto, mattia angeletti, maddalena bassani, asia benedetti, maria bergamo, elisa bizzotto, emily verla bovino, giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli, concetta cataldo, giacomo confortin, giorgiomaria cornelio, mario de angelis, silvia de laude, francesca romana dell'aglio, simona dolari, emma filipponi, anna ghiraldini, ilaria grippa, roberto indovina, delphine lauritzen, laura leuzzi, michela maguolo, ada naval, alessandra pedersoli, marina pellanda, filippo perfetti, margherita piccichè, daniele pisani, stefania rimini, daniela sacco, cesare sartori, antonella sbrilli, massimo stella, ianick takaes, elizabeth enrica thomson, christian toson, chiara velicogna, giulia zanon

comitato scientifico
barbara baert, barbara biscotti, andrea capra, giovanni careri, marialuisa catoni, victoria cirlot, fernanda de maio, alessandro grilli, raoul kirchmayr, luca lanini, vincenzo latina, orazio licandro, fabrizio lollini, natalia mazour, alessandro metlica, guido morpurgo, andrea pinotti, giuseppina scavuzzo, elisabetta terragni, piermario vescovo, marina vicelja

comitato di garanzia
jaynie anderson, anna beltrametti, lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, nadia fusini, maurizio harari, arturo mazzarella, elisabetta pallottino, salvatore settis, oliver taplin

La Rivista di Engramma
a peer-reviewed journal
212 maggio 2024
www.engramma.it

sede legale
Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
edizioni@engramma.it

redazione
Centro studi classicA Iuav
San Polo 2468 | 30125 Venezia
+39 041 257 14 61

©2024

edizioni**engramma**

ISBN carta 979-12-55650-38-6
ISBN digitale 979-12-55650-39-3
ISSN 2974-5535
finito di stampare aprile 2024

Si dichiara che i contenuti del presente volume sono la versione a stampa totalmente corrispondente alla versione online della Rivista, disponibile in open access all'indirizzo: http://www.engramma.it/eOS/index.php?issue=212 e ciò a valere ad ogni effetto di legge. L'editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

7 *Arte e spiritualità. Omaggio a Antoni Tàpies. Editoriale di Engramma 212* | ITA | ES
Victoria Cirlot. Numero monografico a cura di Victoria Cirlot, Ada Naval e Marta Serrano

Testi

15 *Art i espiritualitat* | CAT | ES | ENG
Antoni Tàpies

35 *Primeros artículos sobre Antoni Tàpies de Juan Eduardo Cirlot (1955-1958)* | ES
Juan Eduardo Cirlot

47 *Historia sin acción (1960)* | ES
Giulio Carlo Argan

55 *¡ Tàpies, Tàpies, clásico, clásico! (1962)* | ES
Salvador Dalí

Contributi

61 *Contemplating the Wall. Tàpies' First Visit to the United States, 1953* | EN
Emily Braun

75 *L'arte di Tàpies tra Oriente e Occidente* | ITA
Giangiorgio Pasqualotto

81 *El instante del arte* | ES
Eduard Cairol

91 *Straw. An essay on Tàpies* | ENG
Daniel R. Esparza

99 *La huella en la obra de Tàpies* | ES
Martine Heredia

113 *Una puerta* | ES
Enrique Granell

127 *Antoni Tàpies,* Grande Équerre*, 1962* | ES
Juan José Lahuerta

131 *Antoni Tàpies y la tradición iconográfica cristiana* | ES
Lourdes Cirlot

141 *Una nada de inagotable secreto* | ES
Alfonso Alegre Heitzmann

Sala de Reflexió a la Universitat Pompeu Fabra

159 *Un espai de meditació (1995)* | CAT | ES | ENG
Antoni Tàpies

162 *Galleria*

171 *Sala de reflexió, espai de silenci i meditació* | CAT
Jordi Garcés

177 *El silencio, un bien necesario* | ES
Javier Melloni

189 *Fer voltejar una creu* | CAT
Perejaume

Una puerta

Enrique Granell

En la época antonina tanto en Roma como en la parte oriental del imperio aparecieron unos talleres de labra de sarcófagos que introdujeron en su composición motivos de arquitectura. Esos motivos procedían de la miniaturización de aspectos del *decorum* romano desarrollados sobre todo en los *scenae frons* de los teatros con sus edículos y hornacinas ordenados por sistemas columnarios. Estos cuadros componían escenas en las cuales la figura humana se entretejía con las columnas y los capiteles de los órdenes. Estos sarcófagos componen la serie que hoy llamamos *sarcófagos columnados*. Las repercusiones históricas de estas composiciones las podemos rastrear, en sus diferentes formalizaciones, desde el primer arte cristiano hasta la Ilustración, pasando por el arte medieval.

Entre los *sarcófagos columnados* tenemos una serie, que a su vez se divide en dos tipos, caracterizada por mostrarnos una puerta en el centro de alguna de sus caras. Lo que determina la colocación de la puerta es el tipo de tapa. Si la tapa representa un lecho plano donde están acostadas las imágenes de quienes han sido enterrados en el sarcófago, la puerta está en el centro del lado largo. Si por el contrario la tapa toma la forma de una cubierta de templo a dos aguas y, por lo tanto, dibuja dos frontones planos sobre los lados cortos del sarcófago, entonces es en esa cara donde se coloca la puerta. Ésta está colocada en el interior de un edículo formado por dos columnas, la mayoría de las veces con estrías enrolladas, que sustentan un frontón recto. Las hojas de la puerta están subdivididas en cuarterones con representaciones animales o con figuras alusivas a las cuatro estaciones.

En los del primer tipo su parte frontal larga está siempre dividida en tres partes. La parte central es la ocupada por la puerta. Es la representación de la puerta del Hades o del más allá, del inframundo. Los laterales están ocupados por imágenes de quienes han sido enterrados en el sarcófago, solos o bien acompañados de figuras que representan valores morales que acompañaron a los muertos en su vida terrenal. Estas figuras pueden estar sobre lienzos rectangulares, agrupadas bajo arcos rejados de dos en dos u ocupando arcos independientes en una arquería. En los sarcófagos de época más tardía los paneles laterales presentan superficies estrigiladas.

Las hojas de la puerta pueden estar cerradas o entreabiertas e incluso, en algunos casos, entreabiertas con un personaje semioculto tras una de las hojas de la puerta que parece querernos guiar hacia el interior, hacia el inframundo o bien que viniendo de él nos quiere explicar lo que allí pasa. Esta figura puede ser Hércules arrastrando a Cerberus o bien Hermes. La puerta nunca está abierta. En las esquinas del sarcófago encontramos unas figuras grandes,

1-2 | Frontal de sarcófago romano “Los esposos con las virtudes”, mármol blanco, 240-250 d.C. Roma, Museo Pio Clementino, MV.866.0.0; frontal de sarcófago romano “De las cuatro estaciones”, mármol, hacia 250 d.C. Roma, Musei Capitolini, Palazzo dei Conservatori, MC1185.

3-4 | Frontal de sarcófago romano “Del Brillante” o “De las Puertas del Hades”, mármol, 225-235 d.C. Córdoba, Palacio de los reyes cristianos; frontal de sarcófago romano con paneles laterales estrigilados, mármol, III d.C. Pisa, Camposanto monumental.

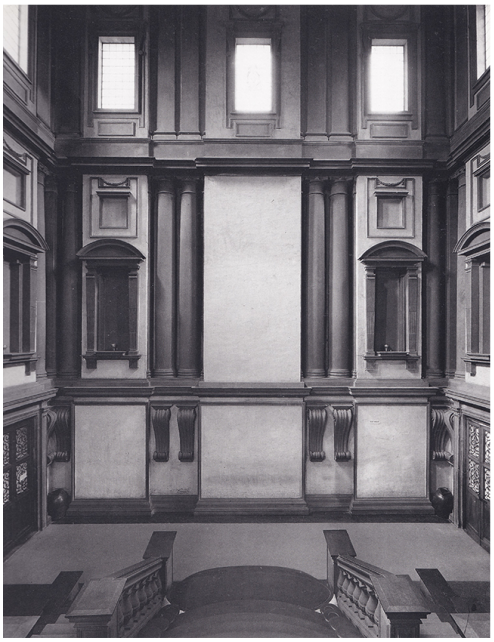
exageradas para la escala general de la pieza o bien unas grandes columnas, con estrías enrolladas exageradas también, que parecen dar a entender que también veremos el sarcófago en escorzo.

Hoy nos es muy difícil conocer de qué ruinas o restos romanos tuvieron conocimiento los artistas del Renacimiento. Mientras muchos edificios desaparecían inexorablemente por la dinámica de crecimiento de las ciudades, otros fragmentos, esculturas o monedas iban apareciendo en las cada vez más sistemáticas campañas de excavación. Dentro de este conjunto de nuevos descubrimientos juegan un papel importante los sarcófagos. Aunque, de hecho, nunca hubiesen estado ausentes, ya que en el mundo paleocristiano y medieval fueron utilizados como fuentes, como abrevaderos de animales o incluso, sustituyendo algunas de las figuras paganas por otras cristianas, como enterramiento de nobles caballeros. Si los restos aislados eran elementos de difícil integración en sistemas generales, los sarcófagos permitían ver completa y a pequeña escala una idea de arquitectura.

El primer trabajo como arquitecto de Miguel Ángel fue el proyecto para la tumba de Julio II en el Vaticano, encargada por el papa en 1505. El artista tomó como modelo alguno de los sarcófagos columnarios antes comentados. Si aquellos habían sido ejercicios de miniaturización, Miguel Ángel invirtió el proceso y magnificó el modelo antiguo hasta convertir un sarcófago romano en un verdadero edificio. Esto le permitió concebir un lenguaje arquitectónico que disolvía los límites entre arquitectura y escultura, sintetizando ambas disciplinas en una. En esto seguía la estela del mito vitruviano del nacimiento de los órdenes, en el que los diferentes tipos de columnas surgían de la figura humana. Las columnas soportan el peso de un edificio y actúan como los protagonistas de la tragedia clásica, la energía humana que se sobrepone a la fatalidad. El proyecto original de Miguel Ángel no se construyó y la documentación que nos lo explicaría ha desaparecido.

Tras la muerte de Julio II su sucesor León X envió a Miguel Ángel de regreso a Florencia para evitar enfrentamientos con Rafael. Allí se ocupó en trabajos de arquitectura. Primero unos estudios sobre la fachada de la iglesia de San Lorenzo y después en la *sacristía nueva* y en la *biblioteca Laurenciana,* ambas en el complejo de San Lorenzo. En los dos primeros proyectos sabemos de lo importante que resultó para él la experiencia de poder mezclar la arquitectura y la escultura. Los dibujos de que disponemos explican cómo hubiesen sido los resultados si se hubiesen llevado hasta el final.

Las endiabladas características físicas del lugar escogido para colocar la biblioteca le obligaron a fraccionar el programa. Entramos por un recibidor, el *riccetto*, y subiendo una monumental escalera accedemos a la sala de lectura. Miguel Ángel pensó también en otra sala de lectura triangular colocada al final del conjunto que jamás se construyó. La construcción debía ser ligera ya que ocupaba el último piso de uno de los claustros. Eso le obligó a no utilizar la escultura y a fiarlo todo a la arquitectura.



5-7 | Miguel Ángel. *Riccetto* de la biblioteca Laurenciana, 1524-1559, Firenze, muros este y oeste; muro sur con la puerta de entrada a la biblioteca; muro norte con el paño ciego.

En el *riccetto* Miguel Ángel parece partir de la experiencia de los claustros renacentistas, desde los de los palacios florentinos hasta los más recientes de Bramante. Pero aquí no nos enfrentamos a un lugar abierto al cielo como es un claustro. Hablamos de un interior. El *riccetto* tiene una planta casi cuadrada, pero de no muy grandes dimensiones. Entramos en él por unas diminutas puertas que quieren pasar desapercibidas. El orden interior arranca de un recio zócalo de la altura de la escalera. Sobre él, aparece el gigantesco orden doble de columnas situando las ventanas hornacina con sus frontones alternos en sus vanos. Todo ese sistema se aguanta en unas ménsulas que parece que están naciendo del muro en el momento en que las vemos. Las ventanas son ciegas para enfatizar la verdadera puerta de la biblioteca que está sobre la escalera. Cada uno de los muros del cuadrado del *riccetto* es tripartito y al final de la escalera la puerta ocupa el vano central. Un espacio comprimido porque los miembros de la arquitectura tienen un fortísimo relieve. Además, la escalera se resiste a nuestro avance, nos sale al encuentro con escalones curvos, convexos contra nuestro ascenso. Si, finalmente, conseguimos entrar en la sala de lectura, el espacio es diferente, es una perspectiva larga, iluminada por rítmicas ventanas.

Al volver a salir al *riccetto* y antes de bajar la escalera sufrimos la mayor de las emociones: frente a nosotros, enfrentado a la puerta hay un muro blanco ciego, duro y sin *decorum* con el que chocamos con la vista hasta que ésta cae hasta el suelo.

No hay duda de que el alzado de la puerta es la interpretación de un sarcófago columnado romano. La colocación del orden sobre las ménsulas tiene relación con las ménsulas sobre las que se colocaban en los muros los sarcófagos para separarlos del suelo. En el *riccetto* la puerta no está ni cerrada ni entreabierta. Podemos acceder al interior de la sala de lectura. Pero al salir no hay salida. El muro blanco frente a la puerta nos detiene y nos abate.

***

De la primera visita de Mark Rothko a Italia en 1950 sabemos pocas cosas. No en cambio de la segunda de sus visitas en 1959 y de las circunstancias que la rodearon. A finales de la primavera de 1958 Phillip Johnson y Phyllis Lambert le habían encargado una serie de murales para el restaurante *Four seasons*, en el interiorismo del cual estaban trabajando entonces. El restaurante estaba en el edificio bajo del *Seagram Building* de Mies van der Rohe en Nueva York. En un principio les pareció que la obra de Rothko abierta a horizontes infinitos estaba llamada a dialogar con los espacios transparentes creados por Mies.

Rothko se puso a trabajar de inmediato. Para ello alquiló incluso un estudio inmenso en el que podía replicar las medidas de la sala en la que se iban a colocar sus obras. Pero el trabajo se fue torciendo, no por el propio trabajo sino por la animadversión del pintor por ese lujosísimo restaurante. “Un sitio para que los bastardos más ricos de Nueva York vayan a comer y a presumir” (Fischer [1970] 2007, 189). De las tres series de murales que iba a preparar, la primera no le gustó, no la entregó y la vendió por piezas separadas. En el verano de 1959 se tomó unas vacaciones viajando a Europa. De su recorrido italiano sabemos que estuvo en

Paestum, Nápoles, Roma y Florencia. Fuerte impresión le causaron en Florencia los murales de Fra Angelico en el refectorio del convento de San Marcos. Allí descubrió que pintar por series desplazaba el interés de la obra solamente como pintura para convertirla en lugar. Eso es lo que quería hacer en el *Four seasons*. En Roma visitó a Giulio Carlo Argan con quien habló de Fra Angelico aprovechando que el historiador italiano acababa de publicar una monografía sobre el artista en Skira. Pero más significativa fue su visita a la Biblioteca Laurenciana.

> "Después de trabajar en ello durante un tiempo, me di cuenta de que, inconscientemente, me estaban influyendo los muros de la sala de la escalera de la biblioteca de los Medici de Miguel Ángel. Él logró exactamente el tipo de sensación que estoy buscando, hace que el espectador se sienta atrapado en una habitación con todas las puertas y ventanas tapiadas, de tal modo que sólo pueda darse eternamente de bruces contra la pared". (Fischer [1970] 2007, 189-190)

Este breve párrafo fue publicado por el periodista John Fisher, tras la muerte de Rothtko en 1970. Fisher, casualmente, había acompañado al pintor y a su familia en el viaje en barco hacia Europa en el verano de 1959. De regreso a Nueva York Rothko invitó a Fisher y a su esposa a su estudio. Allí pudieron ver el estado del trabajo para el *Four seasons*. La reacción de la esposa de Fischer fue reconocer en lo que veía "una sensación de magia y ritual cercana a lo religioso", pero Rothko lo negó. Fischer añade "En su último estadio las masas de color –moradas, negras y de rojo color sangre seca- rezumaban una palpable sensación de apocalipsis. Y, a pesar de que lo negara, un misticismo casi religioso" (Fischer [1970] 2007, 195).

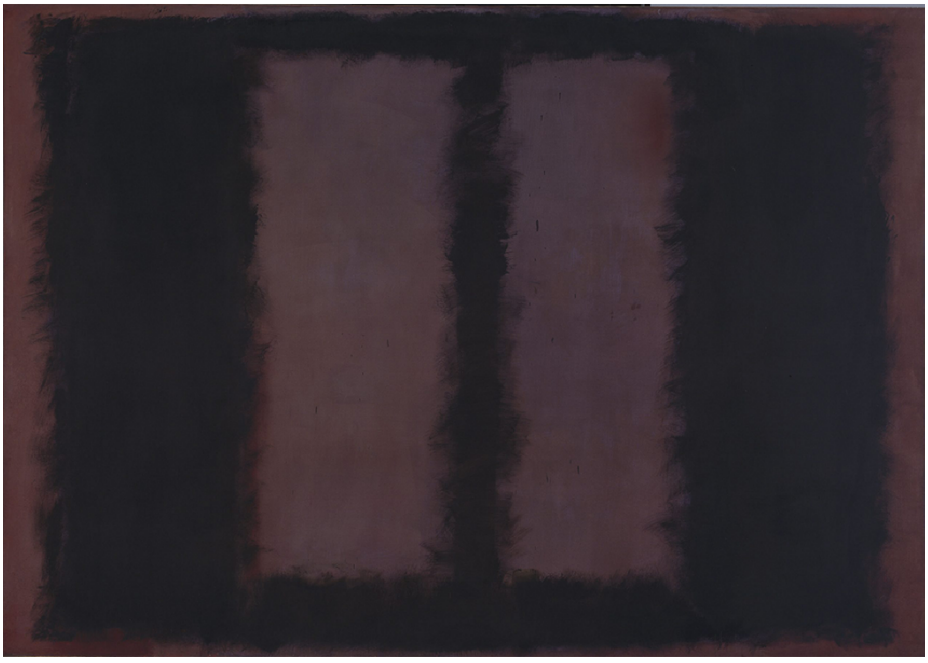
En ese conjunto de obras los colores se oscurecen, los formatos se convierten en apaisados, y lo más importante, aparecen las puertas, manchas sólidas de color que hacen invisible la materia que está tras ellas. La lección aprendida de Miguel Ángel triunfa. Un eslabón más en la cadena de eco de los sarcófagos romanos.

***

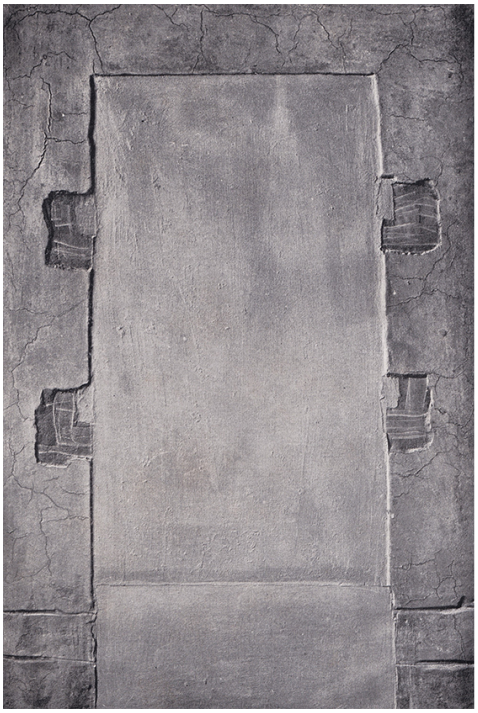
Tàpies y Rothko estuvieron ambos presentes en la XXIX *Biennale di Venezia* de 1958. Las obras del americano fueron pintadas el año anterior, el español, en cambio, presentó alguna de sus creaciones más recientes. Entre ellas estaba *portal gris*, obra que inmediatamente Paola Buccarelli compró para la *Galeria Nazionale d'arte moderna*, seguramente por consejo de Giulio Carlo Argan. Actualmente en el catálogo del museo aparece con el título de *tabula rasa*. El cuadro es una tela de grandes dimensiones que parece querer representar una puerta casi a su tamaño natural.

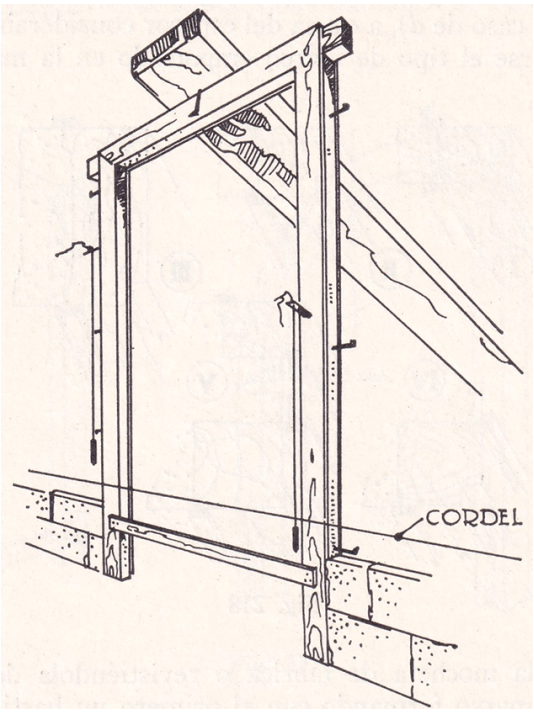
Desde 1957 es habitual encontrar puertas en la obra de Tàpies. Pero en todos los otros ejemplos de puerta puede verse fácilmente la puerta, su hoja, o en ocasiones sus hojas, todas con sus listones y cuarterones. Esas puertas nos permiten pensar que tras ellas algo hay, pero algo que no se nos permite ver, ni veremos nunca ya que no la podremos abrir dado que son imágenes, no puertas reales.

No así en al caso de *portal gris*. El cuadro no nos muestra puerta alguna, nos muestra un vacío, el vacío provocado tras haberla arrancado. Además del rectángulo que definiría la puerta



8-9 | Mies van der Rohe, Philip Johnson, Interior del restaurante Four Seasons, New York, 1959; Mark Rothko, *Black on maroon*, pintura al óleo, pintura acrílica, témpera, cola y pigmento sobre lienzo, 1958, London, Tate Gallery.





10-11 | A. Tàpies, *Puerta Gris*, técnica mixta sobre lienzo, 1958, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna*; Colocación de un cerco de puerta*, ilustración de P. Benavent, *Cómo debo construir*, Barcelona [1939] 1967, 246.

podemos ver la huella del arranque de las grapas de hierro con las que los albañiles la fijan a la pared. Esa imagen la encontramos muy repetida en las fotografías de ruinas de la segunda posguerra mundial. Pero en esas fotos siempre ese vacío es el marco de algo que está detrás, bien sean más ruinas bien sea un paisaje esperanzador. En el cuadro de Tàpies, el más radical de la serie de puertas que pintó en esos años, tras el hueco nos encontramos con un muro ciego. Aquí ya no hay esperanza posible. Detrás no hay nada más que un muro que nos separa de cualquier escapatoria. Estamos inmersos en la poética de la destrucción.

Juan Eduardo Cirlot, uno de los primeros que debió ver el cuadro, dice en la monografía que le dedicó al pintor en 1960:

> En 1957 asistimos a un particular desarrollo de estas composiciones tectónicas, en las que el hermetismo de Tàpies halla un modo de manifestación máximamente característico, y que constituye acaso su más valiosa aportación al informalismo mundial. Parecen estas obras los dinteles de piedra, las falsas puertas y ventanas con que los egipcios intentaron impedir el saqueo de los tesoros de sus pirámides. Igualmente parecen vallar el acceso a un lugar misterioso, sagrado, a un centro espiritual o al camino que hasta él conduce". (Cirlot 1960, 26).

Y dos años después en su *Significación de la pintura de Tàpie*s prosigue:

> "... se presenta, sobre todo, una especie de contradicción entre aspectos constructivos: muro, pared, puerta, estela; y desmoronamientos, destrucciones, disoluciones que borran parcialmente la estructura o que la recubren de asperezas, surcos, rayados, heridas y cicatrices". (Cirlot 1962, 40).

Estas fueron las ideas que se repitieron una y otra vez a lo largo de los años sesenta. En 1970 el propio pintor intentó explicar en su primer libro de textos *La práctica del arte*, el trasfondo de esas obras en el capítulo *Comunicación sobre el muro*:

> "¡Cuántas sugerencias pueden desprenderse de la imagen del muro y de todas sus posibles derivaciones! Separación, enclaustramiento, muro de lamentación, de cárcel, testimonio del paso del tiempo; superficies lisas, serenas, blancas; superficies torturadas, viejas, decrépitas; señales de huellas humanas, de objetos, de los elementos naturales; sensación de lucha, de esfuerzo; de destrucción, de cataclismo; o de construcción, de surgimiento, de equilibrio; restos de amor, de dolor, de asco, de desorden; prestigio romántico de las ruinas; aportación de elementos orgánicos, formas sugerentes de ritmos naturales y del movimiento espontáneo de la materia; sentido paisajístico, sugestión de la unidad primordial de todas las cosas; materia generalizada; afirmación y estimación de la cosa terrena; posibilidad de distribución variada y combinada de grandes masas, sensación de caída, de hundimiento, de expansión, de concentración; rechazo del mundo, contemplación interior, aniquilación de las pasiones, silencio, muerte; desgarramientos y torturas, cuerpos descuartizados, restos humanos; equivalencias de sonidos, rasguños, raspaduras, explosiones, tiros, golpes, martilleos, gritos, resonancias, ecos en el espacio; meditación de un tema cósmico, reflexión para la contemplación de la tierra, del magma, de la lava, de la ceniza; campo de batalla; jardín; terreno de juego; destino de lo efímero...". (Tàpies 1970, 128-29).

Esta letanía de posibles significados sobre ese conjunto de su obra, no hace más que enfatizar la búsqueda de una salida a las imposibilidades en la vida de los hombres.

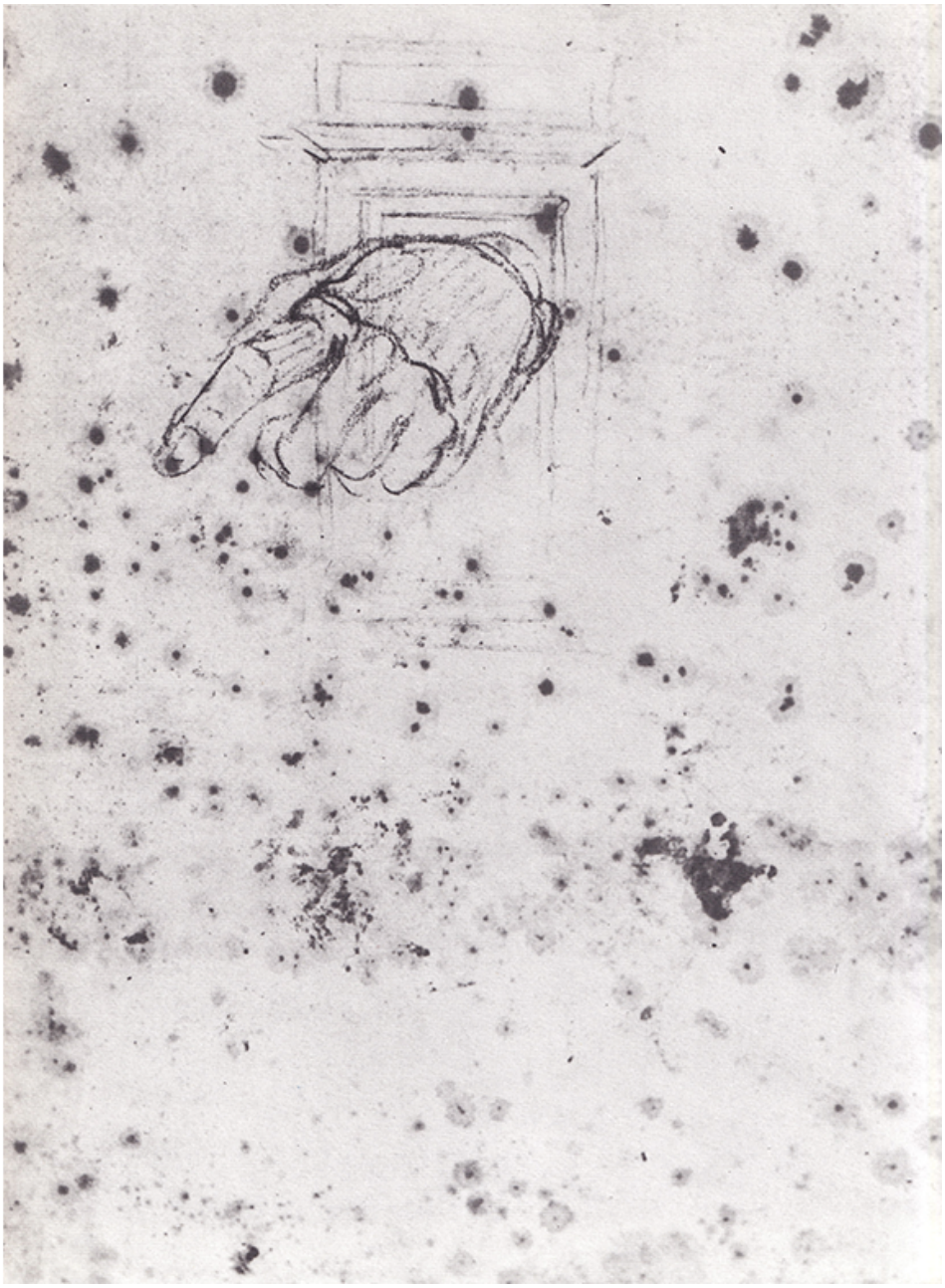
***

Finalmente, tanto Rothko como Tàpies acabaron por construir sendas salas de meditación. Ambas están en una universidad, una en Houston, la otra en Barcelona. En los siglos pasados la biblioteca era el corazón de las universidades, el lugar donde se custodiaba el saber. Estas dos capillas parecen querer desplazar el centro de gravedad de los campus universitarios hacia el acto meditativo. El saber no estaría por tanto a partir de ahora en esas acumulaciones de textos escritos a lo largo de los siglos, como en nuestro propio interior.

Morton Feldman compuso para la inauguración de la capilla de Houston su *Rothko Chapel* y en las notas que acompañaban al programa el compositor insistía "Me imaginé una procesión inmóvil similar a los frisos de los templos griegos" (Feldman 1985, 141). Una procesión que guiada por Mercurio y con esa música de tonalidad suspendida de fondo atravesaría irremediablemente la puerta del *Hade*s.

12-13 | Mercurio asomado a la puerta del Hades. Detalle del sarcófago romano “Los esposos con Mercurio”, mármol, III d.C. Firenze, Museo dell’Opera del Duomo.

Aunque en ninguno de los dibujos conservados de Miguel Ángel para la biblioteca Laurenciana aparezca escultura alguna, hay uno muy revelador. Desde el interior de una de las ventanas ciegas del *riccetto* surge de la piedra una gigantesca mano invitándonos con el gesto de sus dedos a atravesar la dura materia, la puerta del más allá.



13 | Miguel Ángel, Dibujo para la biblioteca Laurenciana, tiza negra, ca. 1533. Firenze, Casa Buonarroti, 37av.

Bibliografía

Ackerman 1961
J.S. Ackerman, *The architecture of Michelangelo*, Harmondsworth 1961.

Argan, Contardi [1990] 1992
G.C. Argan, B. Contardi, *Miguel Ángel arquitecto* [*Michelangelo architetto*, Milano 1990], Barcelona 1992.

Ashton 1983
D. Ashton, *About Rothko*, New York 1983.

Barnes 1989
S.J. Barnes, *The Rothko Chapel. An act of faith*, Austin 1989.

Benavent [1939] 1967
P. Benavent, *Cómo debo construir*, Barcelona [1939] 1967.

Cirlot 1960
J.E. Cirlot, *Tàpies*, "Papeles de Son Armadans", tomo XIX, n. LVII (diciembre 1960).

Cirlot 1962
J.E. Cirlot, *Significación de la pintura de Tàpies*, Barcelona 1962.

Feldman 1985
M. Feldman, *Essays*, Kerpen 1985.

Fischer 1970
J. Fischer, *La butaca: Mark Rothko. Relato del artista enfadado*, "Harper's bazaar" (julio 1970), 16-23, in *Mark Rothko. Escritos sobre arte (1934-1969)*, edición a cargo de M. López-Remiro, Barcelona 2007, 188-198.

García Bellido 1972
A. García Bellido, *Arte romano*, Madrid 1972.

García Bellido 1959
A. García Bellido, *El sarcófago romano de Córdoba*, "Archivo español de arqueología" 99-100 (1959), 3-37.

Lambert 2013
P. Lambert, *Building Seagram*, New Haven-London 2013.

Lawrence 1932
M. Lawrence, *Columnar sarcophagi in the latin west: Ateliers, Chronology, Style*, "The Art Bulletin" 14, 2 (june 1932), 103-185.

Portoghesi, Zevi 1961
P. Portoghesi, B. Zevi, *Michelangiolo architetto*, Torino 1961.

Tapié 1959
M. Tapié, *Tàpies*, Barcelona 1959.

Tàpies 1970
A. Tàpies, *La pràctica de l'art*, Barcelona 1970.

Thomas 2011
E. Thomas, *"Houses of the dead"? Columnar sarcophagi as micro-architecture*, in J. Elsner, J. Huskinson (eds), *Life, dead and representation: some new work on Roman sarcophagi*, Berlín 2011, 387-435.

Waldman 1978
D. Waldman, *Mark Rothko 1903-1970. A retrospective*, New York 1978.

English abstract

Among the Roman remains, the columnar sarcophagi deserve special attention, since they not only offer us ruins and fragments, but also present us with examples of complete micro-architectures. Michelangelo magnified one of these sarcophagi in his project for a tomb for Pope Julius II. But he didn't only did it there. In the *riccetto* of the Laurentian Library in Florence we encounter again the memory of the columnar sarcophagi with their blind windows and the imposing presence of the door. When Mark Rothko began working on the murals for the Four Seasons restaurant in New York in 1958, he approached his work as a counterpoint to the architecture of Mies van der Rohe and Philip Johnson. He became obsessed with the oppressive space of the *riccetto* of the Laurentian Library, which led him to change formats, colours, opacities and transparencies in his work. During these same years, Antoni Tàpies introduced doors among the themes of his work. Certainly, the most dramatic of these is *Grey Doorway*. An empty space in which, at some point in the past, a door had stood and which now serves only as a frame through which we can only see the bare wall that blinds it and prevents us from any possibility of seeing through it.

keywords | Doorway; Columnar sarcophagi; Laurentian Library; Michelangelo; Mark Rothko; Antoni Tàpies