

16 aprile 2009
Italian Cultural Institute of New York
Conference on :

“The traditional, the innovative, the ephemeral:
conception, realization, intervention
in contemporary art”



I have again accepted this second invitation from the Director of the Italian Cultural Institute of New York, Professor Renato Miracco to hold this conference at his Institute.

Ho risposto, anche in questa seconda occasione, all'invito del Direttore dell'Italian Cultural Institute of New York prof. Renato Miracco a tenere questa conferenza nel Suo Istituto.



I have also responded to the various requests I have received to publish the corresponding written text, giving a full description of the entire presentation, including the images shown during the conference.

Ho d'altra parte risposto alle diverse sollecitazioni che mi sono pervenute di pubblicare il corrispondente scritto che racchiude l'intera esposizione e le immagini proiettate durante la stessa.



I firmly believe though, that the issues under discussion need to be clarified and examined in more detail by the Institutions and consequently by the experts.

Ritengo, comunque, che la problematica in oggetto richieda particolare attenzione e bisogno di chiarezza da parte delle Istituzioni e, conseguentemente, degli esperti.

THE TRADITIONAL, THE INNOVATIVE, THE EPHEMERAL: CONCEPTION, REALIZATION, INTERVENTION IN CONTEMPORARY ART

Salvatore Lorusso*

in collaboration with **Andrea Natali** and **Filomena Volpe**

Dipartimento di Storie e Metodi per la Conservazione dei Beni Culturali
Alma Mater Studiorum Università di Bologna (sede di Ravenna)

Keywords: contemporary art, intervention, non intervention

1. Introduction

Initially I would like to greet the authorities and those present, and to thank those concerned for inviting me to hold this conference, regarding both current and problematic aspects. These aspects however – I think – mirror the present time which is in turn both critical and difficult.

Therefore my thanks go to Professor Renato Miracco, Director, and Dr. Renata Sperandio, responsible for the cultural section of the Italian Cultural Institute of New York: our e-mailing and phoning, during the last weeks, established the choice, content and date for the present conference.

In fact this meeting follows that of last November, held here on: «Authenticity and conservation state of art works: the market and auction houses and presentation of the historical-technical Journal “Conservation Science in Cultural Heritage”»: the whole lecture has been published in the last issue (No. 8/2008) of the Journal “Conservation Science in Cultural Heritage” which I founded in 2000, and was printed just some weeks ago.

There are some copies here.

We shall take up some concepts from this lecture relating to “authenticity and originality”, even if transferred to a world where they do not always correspond: this is the world of contemporary art.

Thus the aim of this series of meetings is to continuously highlight a metabolic, cultural path in which Professor Miracco and I firmly believe.

At this point the short introduction to my conference ends. The title is: “The tradition-

* Corresponding author: e-mail salvatore.lorusso@unibo.it

al, the innovative, the ephemeral: conception, realization, intervention in contemporary art": yes, there are the traditional, the innovative and the ephemeral aspects concerning the conception, realization and intervention found in contemporary art.

For this reason I feel the need to compare and take up again what has been established, canonized and regulated about conception and cooperativeness in ancient art.

What I have just said is contained in some written extracts by two important witnesses of the different conceptions in classical and contemporary art: these extracts form the "core" of my conference.

The first extract refers to Cesare Brandi, renowned art historian and critic, who underlines the "physical composition" and the "aesthetic and historical bipolarity" in ancient art.

The second extract refers to Heintz Althofer, one of the most reliable restorers of contemporary art, who underlines the importance of the "intellectual world" and the "philosophy" of the artist in contemporary art.

This is the "core" of my conference.

2. Some conceptual terms in classical and contemporary art

Even though very brief, I think it is appropriate to introduce some conceptual terms and their corresponding meanings in comparing classical and contemporary art: terms, concepts and meanings well-known to those working in this field, but whose definition and application to contemporary works of art are quite complex.

The "Code of cultural and environmental heritage", issued in Italy in January 2004, by the Ministry of Cultural Heritage and Activities, states in Article 29, under the point on conservation that:

1. The conservation of cultural heritage is ensured by means of a coherent, coordinated and programmed activity of study, prevention, maintenance and restoration.
2. Prevention refers to a series of actions suitably carried out to limit situations of risk related to works of cultural heritage in their own context.
3. Maintenance refers to a series of actions and interventions to keep the condition of the work of cultural heritage under control and to maintain its integrity, functional efficiency and identity, inclusive of all its parts.
4. Restoration means the direct intervention on the work by using a set of operations aimed at maintaining its material integrity and the reclamation of the work itself, its protection and the transmission of its cultural value. In the case of buildings situated in zones declared at risk of earthquakes based on the legislation in force, restoration involves structural improvement.

As mentioned previously, the application of such concepts in the area of contemporary art is evidently rather difficult.

When one speaks of contemporary art one refers to the artistic output of a certain period to the present day. Such time limits for some art historians go back to the beginning of the second half of the nineteenth century or more precisely to the birth of the Impressionist Movement which the academic art world had started to question. Other experts consider works of art produced during the twentieth century to be the time limit; and for others again it is the post Second World War period. These various interpretations do not help in resolving the problem of conservation and restoration of works of contemporary art. Therefore, it is only right to search for an alternative way of classifying them [1].

3. It is not chronological classification that is required, but material

The operation of conservation and restoration must be considered a critical action and it is precisely the interpretation of restoration as a “critical” action that Cesare Brandi’s “theory” is based on, as was mentioned at the beginning, he underlines that: “Restoration is the methodological moment of recognition of the work of art, both in its physical consistence and in its aesthetic and historical bipolarity, before being transmitted into the future” [2].

Continuing, Brandi again emphasizes that: “The physical consistence of the work must necessarily have precedence, because it represents the place itself where the image is manifested and ensures the transmission of the image into the future, thus guaranteeing its reception by the human conscience. So, if from the point of view of the recognition of the work of art as such, the artistic side has absolute pre-eminence, as long as this recognition is aimed at preserving the future of that possible revelation, physical composition becomes of primary importance”.

Brandi also indicates the aim of the intervention, emphasizing that “only the material with which the work of art is made, is restored” [2].

On the basis of these affirmations, which are still shared today and found in many documents about conservation and restoration, chronological distinction ceases to be valid for contemporary works of art as it is not always well defined. Therefore, it has been put aside in preference to a view which takes into consideration the material with which the “object” of contemporary art is made. It is clearly fundamental, then, to possess a knowledge of the materials used for artistic production, their characteristics and properties and their conservation environment.

Nevertheless, this view does not completely resolve the problems related to the conservation and restoration of contemporary works of art.

According to Heinz Althofer, who was also mentioned earlier and together with Brandi's standpoint, one must also consider the importance of the "intellectual world" and the artist's "philosophy" in this kind of art work:

«Nowadays, it is not enough to be knowledgeable about materials and have a good command of restoration techniques to do a professional job. One must now necessarily delve deeply into the intellectual world and into the artist's philosophy to find the starting point for the restoration, otherwise it will be unsuccessful.

After all, the same materials and the same techniques have always been used to paint Madonnas, emperors and socialists¹: background, surface, colour, paint, while the idea that dominates the representation has had little influence on the materials used. In present-day contemporary art, the materials themselves express artistic subjectivity. They are not simply theoretical considerations, similar for example to the question of neutral retouching or hatching, but conditions of great importance. If these considerations are not taken into account, the work will not only be annihilated in its physical existence, but in its spiritual existence as well» [3].

4. Types of materials and techniques used in contemporary art

Following the previous statements, it is only right that one be aware of the types of materials constituting the artifacts and techniques used in contemporary art.

4.1. The traditional and non traditional

Here it is important to note how contemporary art is characterized by a wide variety of works and is represented by artistic products, artifacts made from well-known and unknown materials or even resulting from varied and unusual combinations of these.

In fact, together with the use of traditional materials and techniques (Table 1), where restoration has become a routine practice, non-conventional materials and techniques are now also used in the production of artworks (Table 1).

This sequence gives some examples from the variegated and inexhaustible panorama of contemporary works. Let us look at the following in more detail:

- Monochromes which are made up of chromatically uniform surfaces adapted to meet the most diverse needs for expressiveness. By using them, the artist tries from the very beginning to overcome the two-dimensionality entrusted to paper, to attain three-dimensionality, thus giving importance to the gesture and the imprint.
- Poor materials. Here, the artist's search for a particular meaning or aim is underlined: evoking the native structure of the language used by contemporary society after

Table 1. Traditional and non-traditional materials and techniques.

<i>Traditional materials and techniques</i>	<i>Non traditional materials and techniques</i>
<ul style="list-style-type: none"> • Tempera • Oil paintings • Frescoes • Marble sculptures • Bronze or wood 	<ul style="list-style-type: none"> • Monochrome paintings • Shiny or mirrored surfaces • Smooth, porous, rigid or soft supports • Installations • Aggregates made with different materials • Poor or perishable materials, such as: <ul style="list-style-type: none"> – rusted iron – cardboard for packaging – straw – wax – dried leaves – earth – flowers – rope – twigs – rags

undermining its habits and semantic conventionalities. This is how the intent to subvert tradition and interpret it in an unusual way, in the second half of the 1800s, reflects the spiritual restlessness and social malaise, which then opens the way, during the sixties of the twentieth century to conceptual art.

- Another kind of artifact, is that included in objects of Contemporary Design or “functional sculptures”: either unique pieces of furniture made of industrially produced materials or reproduced in limited numbers and considered, in the light of recent quotations, works of art. Representative of this type of artifact is Duchamp’s ready made, in other words artifacts created by manipulating industrial objects extrapolated from everyday life and placing them in the world of art.

4.2. The innovative

Even more important, with respect to artifacts made using traditional techniques is the knowledge about new materials (plastic, synthetic and semi-synthetic polymeric materials such as pictorial adhesives, acrylic colours, etc.). Such knowledge must also avail itself of the manufacturers’ collaboration and of a study on its compatibility and curability, with the help of artificial aging techniques, when there are no reliable comparisons to be had from previous experiences or from the history regarding these materials. This must

also include any possible information concerning the dangers one is exposed to (from the point of view of human safety).

From this arises the importance of exercising an interdisciplinary approach to any intervention of restoration. This latter must necessarily involve experts with different competences, both historical-artistic and technical and when necessary include the artist himself if still living, or the foundation which acts as curator of the artist's memory so it is preserved for future generations. All this ensures that there exists a comprehensive view of the techniques and materials used [5-10].

4.3. The ephemeral

Traditional works of classical art are characterized by the use of widely experimented materials and techniques well-known to artists. Starting with these well-coded practices, authors from the past could choose to realize their works modifying and /or adapting some of these canons: however, they were always minor variances of age-old techniques and methods.

In the latter half of the 1800s, with the new avant-gardist, impressionist, futurist and expressionist movements, what are considered innovative ideas and unusual choices by the art world, start making their appearance. Initially, innovation is above all aimed at the way art is realized and where spiritual restlessness and social ills are evident in the rapid, thick strokes of the artist's brush.

The major changes, which even today pose significant questions, come about in the twentieth century, during the sixties when conceptual art comes into being. Drawing a parallel between industrial production and the introduction of new materials, the way is cleared for the idea that any object can become art.

Classified under this kind of art, we find displays and events such as:

- ✓ Performances. A form of art where the action of an individual or group, in one place and at one particular moment, gives life to the work of art.
- ✓ Happenings. These are artistic events which take place in public places and so break into a routine, releasing the observer from a passive role.
- ✓ Installations or land art. The work, composed of one or more tri-dimensional objects, tries to counteract its surroundings and amaze the observer.
- ✓ Computer art or net art. The work utilizes virtual objects and systems found in technology and computers.
- ✓ Eat art. Food is transformed into a work of art: bread, chocolate, lettuce, salami.
- ✓ Kinetic art. The presupposition for this kind of art is found in movement, guaranteed

by the use of internal mechanisms and small electric motors. The movement is frequently accompanied by sound and light effects.

5. The possibilities of intervention on works of contemporary art

In Table 2 an outline is given of the different possibilities of intervention on contemporary works of art, subsequently with the aim of presenting in detail the corresponding methodological paths to be used relevant to the types of materials and artifacts.

For this purpose it is particularly interesting and explicative to show some contemporary works of art which refer back to the three types of materials-artifacts described previously.

Table 2. Types of materials and corresponding methodological paths in contemporary art.

	Types of material	Methodological steps
Traditional	Works made of traditional materials for which traditional criteria of analysis, restoration and conservation can be applied	<ul style="list-style-type: none"> • historical-artistic analysis of the work • characterization of the materials • evaluation of the conservation state • analysis of the interaction between the work and environment • evaluation of the causes of degradation • carrying out of conservative interventions • monitoring of the system: artifact-environment-human being
Innovative	Works made of non traditional materials or of innovative materials for which intervention is possible	Works which require the modification of traditional conservation methods and the introduction of innovative ones
Ephemeral	Works made of perishable materials and works from conceptual art	Works for which conservation methods are not applied
	Works from electronic art or net art	Works for which conservation methods are applied

- Works made of traditional materials for which traditional criteria of analysis, restoration and conservation can be applied: canvas (Figures 1-2), "poor" (Figure 3), glass (Figure 4), metal (Figure 5), industrial (Figure 6), wood (Figure 7).



Figure 1. Giorgio Morandi, Still life, 1956. Giovanardi Collection, Rovereto (Oil on canvas) [11].



Figure 2. Renato Guttuso, Occupation of the uncultivated lands in Sicily, 1949/50. Dresden, Gemäldgalerie (Oil on canvas) [12].



Figure 3. Michelangelo Pistoletto, Rag Venus, 1967. Pistoletto Foundation Collection, Biella (Marble and rags) [13].



Figure 4. Mario Ceroli, Maestral, 1992. Owned by the artist [14].



Figure 5. Ettore Colla, Big spiral, 1962. National Gallery of Modern Art, Rome (Sculpture in iron) [15]



Figure 6. Pablo Picasso, Woman, 1930. Private collection (Sculpture in iron) [4].



Figure 7. Mario Ceroli, Horse, 1990.

- Works made of non traditional materials (Figures 8, 9) or of innovative materials (Figures 10-14) for which intervention is possible.



Figure 8. Pino Pascali, Dinosaur, 1966. National Gallery of Modern Art, Rome (Reconstruction of the work-white canvas on wooden support, 16 pieces total) [16].



Figure 9. Mimmo Rotella, Mythology 3, 1962. National Gallery of Modern Art, Rome (Canvas and paper) [3].



Figure 10. Marcel Duchamp, Bicycle wheel, 1913. National Gallery of Modern Art, Rome (Ready-made diameter 64.8 cm mounted on a stool-height 60.2: original lost, copied in multiples of 12 in 1964) [17].



Figure 11. Alberto Burri, Big red P18 or Plastic red, 1964. National Gallery of Modern Art, Rome [18].



Figure 12. Tony Cragg, Britain seen from the North, 1949 (Plastic) [19].



Figure 13. Mario Merz, Untitled (Work with neon) [20].



Figure 14. Giulio Turcato, Untitled, 1965. Private collection (Enamels on foam rubber) [3].

- Works made of perishable materials (Figure 15) and works from conceptual art (Figures 16-17).



Figure 15. Dieter Roth, Untitled (Detail of a work in chocolate devoured by weevils) [4].



Figure 16. Dan Flavin, Untitled. November 2004. Gelsenkirchen (Work of colored lights as completion of an urbanistic decoration) [21].



Figure 17. Christo Javacheff, Untitled, June 1995. Reichstag (Wrapping of the German Parliament: silver fabric) [22].

- Works from electronic art or net art (Figure 18).



Figure 18. Nam June Paik, *The Andy Warhol Robot*, 1994. *Wolfsburg Kunstmuseum Collection* (Tv, screens, magnetic and digital bands, filmcameras, photographic cameras) [23].

6. Some case studies

After the first part concerning the very variegated and complex world of contemporary art, a comparison will be made between works of art from different historical periods and of different material composition, presenting different methodological scientific approaches and respecting the author's intention.

They are as follows:

- a painting, a fourteenth century artifact;
- an installation, a contemporary artifact.

The different scientific approaches constitute, as far as possible the correct methodological paths to follow respecting the author of the work.

6.1. Diagnostic investigations and historical-stylistic evaluation of the painting "Madonna with Child and devotee" attributed to Alvise Vivarini

The present case study deals with a painting (oil on wood 52 × 44 cm) showing the Madonna holding the benedictory Child and by his side the kneeling figure of the devotee (Figure 19), attributed to the Venetian artist Alvise Vivarini (circa 1445-1505). The painting was sold by the auction house Semenzato in 1984, in Venice, together with a communication written by the historian Rodolfo Pallucchini, which attributed the work to



Figure 19. Alvise Vivarini, Madonna with Child and devotee.

the artist Alvise Vivarini. The estimated price was 30/40 million lire. It went to the highest bidder for 50 million lire. The tests carried out were aimed at establishing the validity of the attribution. This was done by means of:

- ✓ a stylistic and historical-artistic examination of the work and comparing it with the known pictorial technique used by Vivarini;
- ✓ diagnostic examinations, in order to establish the characterization of the constituent materials, as well as evaluating the conservation state of the work.

The exponent of a well-known family of artists working in Venice during the second half of the fifteenth century, Alvise Vivarini's style shows the passage from International Gothic to Renaissance forms and techniques. Vivarini studied in his father's workshop, where the essential components of his artistic language were already visible in the first works he produced, for example, his search for a geometrical simplification of figures in a space, deriving from his lesson with Antonello da Messina (in Venice between 1475 and 1476) and his tendency to indulge in sentimentalism. He was also influenced by Mantegna and Giovanni Bellini. This is already evident in his first work (Figure 20). Round, solid figures, shaped by a crystalline light, characterize more clearly his successive works, especially in his "Sacred Conversation" (Figure 21), considered to be his masterpiece and "Saint Jerome" (Figure 22).



Figure 20. Madonna with Child with four saints, 1476. National Gallery of Marche, Urbino. Polyptych for the convent of Montefiorentino [24].



Figure 21. Sacred conversation 1480 ca., Accademy Gallery, Venice [24].



Figure 22. Saint Jerome, 1476. National Gallery of Art, Washington [25].



Figure 23. Digital photo in visible diffused light.

6.1.1. Diagnostic investigations

Diagnostic examinations were made using:

- ✓ Digital photo in visible diffused and hedgetop light;
- ✓ Visible, infrared and ultraviolet reflectography;
- ✓ X-ray fluorescence spectroscopy (XRF).

➤ Digital photo in visible diffused and hedgetop light

The photographic shots (Figures 23-25), especially those taken in a dim light, showed as well as the application of a thick and consequently inappropriate layer of paint, some alteration-degradation resulting mainly from



Figure 24. Digital photo in visible hedgetop light from left.



Figure 25. Digital photo in visible light from right.

numerous longitudinal cracks (due to the contraction of the pictorial film as a result of aging) in correspondence with the parquetry, some recent stuccoing and lack of adhesion between the pictorial film and the preparatory layer.

➤ Visible and infrared reflectography

To characterize the pictorial technique used during the realization of the painting and to detect the presence of possible preliminary drawings and/or pictorial retouching, infrared reflectography was used. The entire photographing of the painting, carried out in infrared when compared to that in visible reflectography (Figures 26-27) reveals some important information: the presence of another

figure on the right of the Madonna. This could point to a change of mind or the use of an already partially painted table: such a figure may possibly be Saint Joseph.



Figure 26. Visible reflectography.



Figure 27. Infrared reflectography.

The IR photography reveals the presence of a preparatory drawing developed for the realization of the shape and anatomical parts, with particular attention given to the hands (Figures 28-31).

The pictures show how the definition of the shadows and the “chiaroscuro” were realized at the very beginning of the pictorial procedure.



Figure 28. Visible reflectography.



Figure 29. Infrared reflectography.



Figure 30. Visible reflectography.



Figure 31. Infrared reflectography.

➤ Ultraviolet reflectography

By comparing the picture in visible light (Figure 32), with that in infrared (Figure 33), as was the case for the following photographs taken in visible reflectography compared with that in UV (Figure 34), it was possible to discern the writing on the cartouche more clearly and was legible as: “ALVISIUS VIVARINUS P.”. It was thus possible to confirm the contemporaneity of the cartouche with respect to the rest of the work.



Figure 32. VIS reflectography.

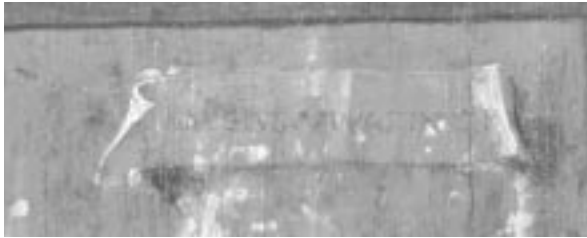


Figure 33. IR reflectography.

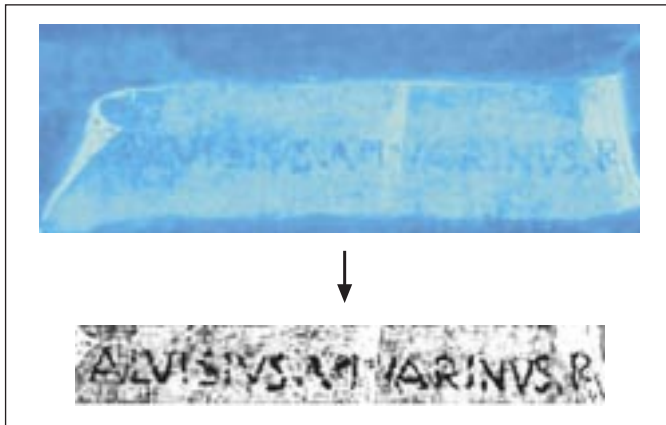


Figure 34. UV reflectography.

Observing the painting with Wood's lamp confirmation was given of the presence of a highly reflective superficial glossy layer, attributable to paint and the presence of some clumsy restoration work.

➤ X-ray fluorescence spectroscopy

To identify the elements, present only in traces, constituting the various pigments used by the author during the realization of the work, the non-destructive technique of X ray fluorescence spectroscopy was used. The areas examined were:

- 1) the red of the Madonna's mantle;
- 2) the blue of the Madonna's robe;
- 3) the white of the cushion;
- 4) the brown of the devotee's robe;
- 5) the green of the drapery (Figure 35).



Figure 35. Map of the points examined using X-ray fluorescence.

Red pigment

The elements present in significant amounts in this point (Figure 36) are basically mercury and sulphur. This leads us to hypothesize the use of a mercuric sulphide based pigment that can be traced back to the use of vermilion (of artificial origin) or cinnabar (of natural origin).

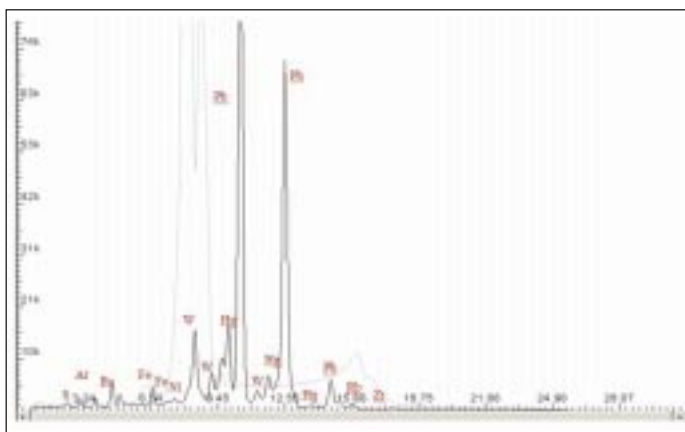


Figure 36. X-ray fluorescence spectrum of red pigment.

Blue pigment

The distinctive element of the blue pigment is copper (Figure 37). This element is present as the only heavy element in a whole series of old and modern blue pigments; therefore they cannot be directly identified by using only the non-destructive technique of X-ray fluorescence. On the sole basis of XRF data, the pigment analysed can therefore be included in the general category of copper based blue pigments.

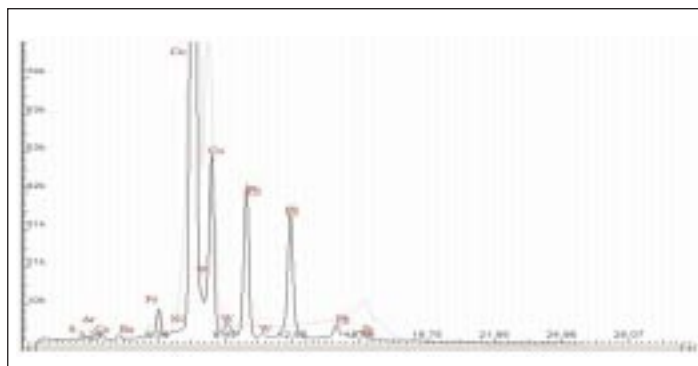


Figure 37. X-ray fluorescence spectrum of blue pigment.

White pigment

The characteristic element of this pigment is without doubt lead (Figure 38). Consequently, it is white lead.

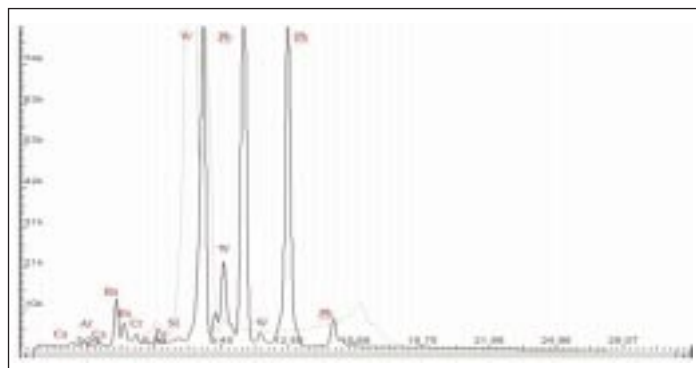


Figure 38. X-ray fluorescence spectrum of white pigment.

Brown pigment

The brown colour of the devotee's robe is essentially composed of iron and copper (Figure 39). The joint presence of these elements can lead to the following hypothesis: the colour may be Florentine brown (hexacyanoferrate of copper) which was in use during the fifteenth century.

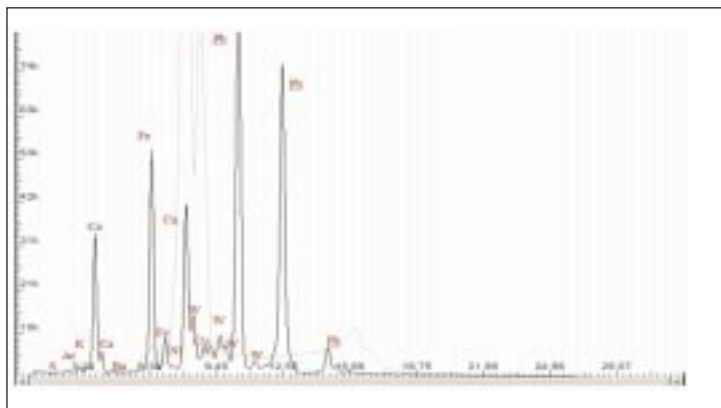


Figure 39. X-ray fluorescence spectrum of brown pigment.

Green pigment

The green of the drapery behind the Madonna is for the most part made of copper (Figure 40). Copper is present in a whole series of ancient and modern green pigments, which however cannot be directly identified using only X-ray fluorescence. On the basis

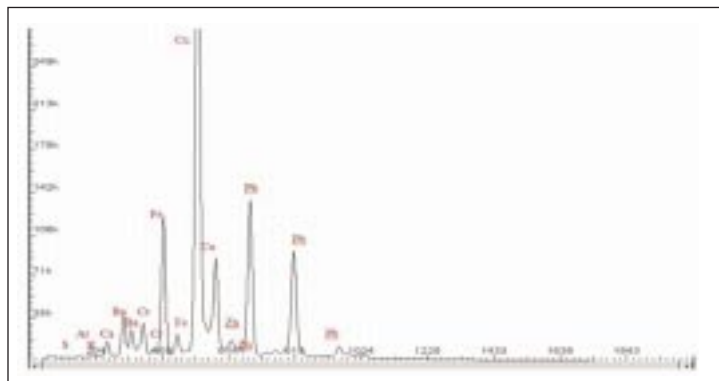


Figure 40. X-ray fluorescence spectrum of green pigment.

Table 3. Table of the pigments examined.

Area examined	Colour	Identified components	Possible pigments
Madonna's mantle	Red	Hg, S	vermilion or cinnabar (mercury sulphide)
Madonna's robe	Blue	Cu	element found in ancient and modern blue pigments
Cushion	White	Pb, Fe	white lead (basic lead carbonate)
Devotee's robe	Brown	Fe, Cu	brown Florentine used in XV century (hexacyano ferrate of copper)
Drapery	Green	Cu	element found in ancient and modern green pigments

of XRF data alone, one must necessarily speak of copper based green pigment in general terms. The presence of iron in the pictorial layer allows us to trace its composition to one of earth mixed with green.

Table 3 shows the results relating to the elementary composition of the pigments in correspondence with the areas examined.

6.1.2. Historical-stylistic evaluation

The painting signed "ALVISIUS VIVARINUS P." resembles the final works by Alvise Vivarini (Venice 1442/1453-1503/1505), as for example *Madonna with Child* (Museum of Castelvecchio in Verona) and *Madonna and Saints* (1500, Museum of Picardy in Amiens) completed by Basaiti.

In the painting *Madonna with Child and Devotee*, the old master, now approaching death, again demonstrates a great capacity for renewing his ideas; in the years when the "modern manner" begins to manifest itself, he assimilates from the experience of Giovanni



Figure 41. Madonna of Capodistria. 1489 [26].



Figure 42. *Virgin of the Church of the Redeemer* [25].

Bellini and the young genius Giorgione, the modern, human dimension of the domestic composition, setting the apparition of the “Madonna” to the client, in an interior.

The benedictory Child, with his characteristic half-open mouth, can readily be compared to other works by the painter: the “putti” in the *Madonna* of Capodistria (Figure 41) or those found in the *Virgin* in the Church of the Redeemer (Figure 42).

6.1.3. Results

The results of the diagnostic examinations, with particular reference to: the materials used, the pictorial technique employed, the concurrence of the pigments with the historical period and the stylistic analysis of the work, all confirm without any doubt whatsoever that the work examined is one of the last paintings to be realized by the Venetian artist Alvise Vivarini.

6.2. “Wave” by Mario Ceroli

The case study is of particular significance: some artifacts by Ceroli, living artist, are located in my Department of Histories and Methods for the Conservation of Cultural Heritage of Bologna University.

Mario Ceroli lives in Rome. After his first works – tree trunks spiked with nails – Ceroli discovers the possibility of using cut-out forms and figures, associated with images from



Figure 43. China, 1966. Owned by the artist (Painted wood) [14].

daily life and advertising. The mid-sixties are for Mario Ceroli the period of “gigantic-sized” wooden “letters” and objects; the artist feels the influence of Pop from the USA, even though his figurative search is linked to the humanistic tradition of Italian painting.

Struck by the Pop Art seen in works by Louise Nevelson and Joe Tilson, he started using the materials and forms, which would from then on characterize his creations.

Some of his works are illustrated below (Figures 43-44).

In 1967-1968, he took part in the exhibitions organized by the “Arte Povera” group, with the intention of recalling the native linguistic structures of contemporary society.

The use of “poor” materials in Ceroli’s works is associated with the definition of form. The “invasive” character of his work takes him into the world of cinema, design, projects for churches and their interior design and even a plan for a theatre, which remains unfinished.

In the middle of the eighties, blocks of wood are replaced with sheets of glass which give rise to chromatic effects.

At the same time, he realizes public works and monumental installations.

6.2.1. Characterization of materials

The “Wave” by Mario Ceroli, with two other works by the same artist (Figure 45), was



Figure 44. Fifth State, 1981. Owned by the artist (Painted wood) [14].



Figure 45. Wave, 1990.

placed in 1991 in the entrance hall of Palazzo Strocchi, where Ferruzzi Finanziaria of Ravenna has its offices in Via degli Ariani 1 and is the present seat of the Department.

The work represents a three-dimensional wave which breaks out of a background representing a stormy sea and a cloudy sky where a waning moon can be seen.

It is made up of an assembly of thin layers of wood, which form a large wave (depth 1.75 m, height 1.75 m, width 3.50 m). An integral part of the work is the backdrop (height 3.50, length 3.90 m) formed by a glass panel representing the horizon over the sea.

As mentioned previously, "Arte Povera" uses materials defined as being poor and as such are considered to have a primary expressiveness. For this reason they remain untreated in any way. As they are not made to last, artifacts created with these materials are immediately exposed to degradable processes of a physical (fractures, tears, etc.) and/or chemical (oxidization) nature.

The artifact to be studied was opportunely chosen, as it is composed of many of the materials typical of Ceroli's works. They are listed here below:

- wood (used for the three-dimensional wave and the moon on the panel);
- blue mineral (used for the sea);
- fabric (used to represent the clouds);
- glass (used to hold the background materials);
- metal (used to fix the various wooden strips forming the wave and to sustain the glass).

More specifically for the wood, the blue mineral and the fabric, it can be said that:

- ✓ certain morphological aspects indicate that the wood is Russian pinewood, classified

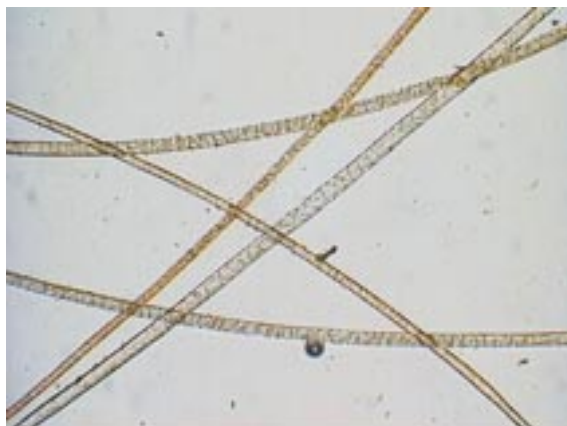


Figure 46. Microscopic photo of the wool used in the work.

according to the degree of hardness as being a pliable (or “soft”) wood. These types of wood are easy to work with but they are just as easily scratched, they are not resistant and are rarely used in structures which are to be exhibited because they do not lend themselves to having a refined finish when displayed.

- ✓ The blue mineral is composed of copper sulphate, used in other works to represent the sea. This mineral also known by the name of blue Vitriol, turquoise, Cyprus or Venus and blue Copparosa, is used in agriculture and comes in the form of blue crystals which are soluble in water. This characteristic makes it unsuitable for conservation in humid/damp environments.
- ✓ The fabric used to represent the clouds is composed of animal fibre or to be more precise wool (Figure 46).

6.2.2. Evaluation of the conservation state

By comparing photographs taken in 1991 (Figure 47-a) with the present condition of the work (Figure 47-b), it is immediately apparent that the work must have undergone some rearranging after being placed in its new location.

There are different kinds of alteration/degradation caused by the chemical-commodity nature of the materials constituting the work in question:

- ✓ chromatic alterations of the wave;
- ✓ chromatic alterations of the sea;
- ✓ chromatic alterations of the clouds in the sky;
- ✓ chromatic alterations of the clouds present on the moon;
- ✓ fissures and detachments in the wave;

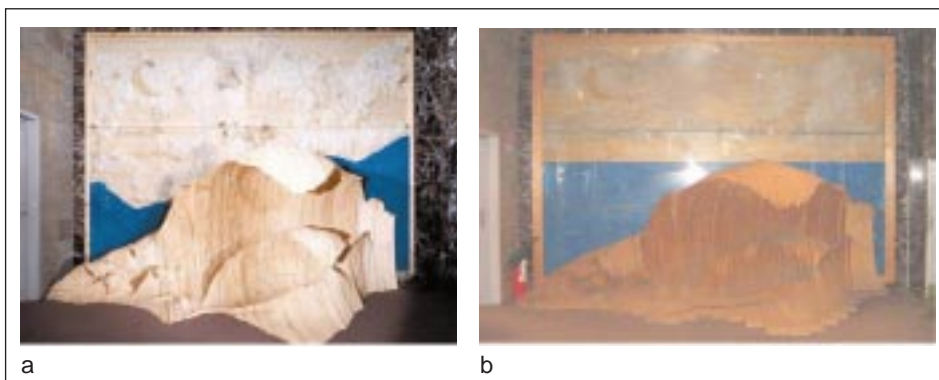


Figure 47. Wave, various materials: comparison between the situation in 1991 (a) and 2008 (b).

- ✓ missing pieces of the wave;
- ✓ stains on the wave;
- ✓ superficial deposit on the wave.

There are also cracks in the glass at the back.

Therefore it would be opportune to ask the artist, who not only knows the philosophy behind its realization, but also the materials and production techniques, to intervene on his own work.

The choice of the work "Wave" by Mario Ceroli has revealed itself to be a particularly significant one in that it provides us with a clearer and more reliable definition about the conservation of contemporary works of art, highlighting the particular problems arising from the materials employed.

7. Some final considerations

a) THE CONCEPT OF DURABILITY

Artistic production from the 1990's has questioned the concept of durability, which the work of art sends forward into the present day and to our perception of the idea of eternity, which classical art has transmitted to us through the ages, together with the model of conservation intervention. From this point of view the relationship with contemporary art becomes problematic: a vocation for the ephemeral can manifest itself in the adoption of perishable materials.

The restorer identifies a classification of types of alteration and degradation present in ancient works of art.

Now, one must deal critically with a material which starts life by already being worn or torn, and where, in some cases, it is precisely this kind of degradation which is the desired effect.

Consequently there is no real standard intervention procedure for works of contemporary art [27].

b) THE SUBJECT OF IDENTITY

The copy of an artifact made using the same materials transmits the same message as the original.

This is a fundamental point, also due to the consequences arising from the perspective of conservation, as it introduces the controversial theme about the identity of the artifact in relation to its reproducibility. Substitution of the artifact can be allowed either entirely or in part, for reasons of conservation, without it losing its significance.

c) INTERDISCIPLINARITY IN INTERVENTION OR IN NON-INTERVENTION

This consideration refers to the importance of involving:

- ✓ experts with historical-artistic competences;
- ✓ experts with technical-diagnostic-material-conservation competences.

But also:

- ✓ the artist, if living, or the foundation which acts as curator of the artist's memory after his death;
- ✓ manufacturers of materials.

The professional figure of the conservator also plays an important role in the field of cultural heritage, especially in the complex sector of contemporary art.

In fact, some years ago, the Faculty for the Conservation of Cultural Heritage of Bologna University, in agreement with the Flaminia Foundation – Foundation for the development of the University, scientific research and higher formation in the region of Romagna – started a Course of High Formation, which I am responsible for, in “Conservation, management and cataloguing of groups and collections in cultural and productive units”.

The course was set up and developed in answer to the organizational necessity arising for operators in this sector: universities, ministries, territories, in other words a cross-section of the institutional pluralism, which nowadays already characterizes – and continues to characterize – the area of formation.

8. Conclusion

How can I not refer to the essayist Georges Bataille, who writes in his book “The Accursed Share”,

« At the origin of industrial society, based on the primacy and autonomy of commodities, of things, we find a contrary impulse to place what is essential – what causes one to tremble with fear and delight – outside the world of activity, the world of things ».

I believe that for contemporary art too, “what is essential”, “what causes one to tremble with fear and delight” goes hand in hand with the artistic object, the artistic thing, but at the same time leads back to the traditional, the innovative, the ephemeral. It nonetheless responds to the philosophy and the creative, conceptual aims of the artist.

From this consideration derives a statement taken from one of the volumes in the series entitled “Cultural Heritage and Environment”, which I published some years ago. The volume in question is called “Restoration, maintenance and conservation of cultural heritage: materials, products and techniques”:

« One cannot not communicate; one cannot not listen. Effective communication runs along parallel lines: it presupposes a gap in one’s knowledge, which needs to be filled with listening. Therefore, before starting to communicate, one must learn to listen ».

I hope that I have not been too lengthy, that I have been clear, have held your attention and have made you feel involved in my discourse. However, do not let me get carried away with my words.

I shall finish by dedicating and addressing my thanks to those who have collaborated closely with me, in the preparation of this conference: my wife Mrs. Franca De Leo Lorusso and my daughters with their participating presence; my co-workers at the University Natali, Matteucci, Volpe, Giurlanda; my English teacher Angela Mari Baida and, of course, the present interpreter Lilia Pino; finally the person who – after inviting me a first time to his Institute – invited me on this second occasion and risked a great deal by doing so, my dear friend and distinguished academic, Professor Renato Miracco.

I have finished. Thank you.

Notes

- ¹ These terms summarize the origins of the motivations that determine the conception and realization of a work of art. They include: fideistic motivations of religious origin, fideistic motivations of a political order, motivations deriving from commissions (emperors, nobility or successful people who wished to possess these works for pleasure, to satisfy a need or as a status symbol).

Bibliography

- [1] Decreto Legislativo 22 gennaio 2004, n. 42 "Codice dei beni culturali e del paesaggio, ai sensi dell'articolo 10 della legge 6 luglio 2002, n. 137" Gazzetta Ufficiale n. 45 del 24 febbraio 2004 - Supplemento Ordinario n. 28.
- [2] BRANDI C. 1977, *Teoria del restauro*, Torino, Einaudi.
- 3) 1992, *Il restauro dell'arte contemporanea* in "Conservare l'arte contemporanea" Atti del Convegno di Ferrara del 1991, Firenze, Nardini.
- [4] CHIANTORE O., RAVA A. 2005, *Conservare l'arte contemporanea*, Martellago (Ve), Mondadori Electa.
- [5] LORUSSO S. 2002, *La diagnostica per il controllo del sistema manufatto-ambiente*, Bologna, Pitagora Editrice.
- [6] LORUSSO S. 2000, *L'ambiente di conservazione dei beni culturali*, Bologna, Pitagora Editrice.
- [7] LORUSSO S. 2000, *Conservazione e trattamento dei materiali costituenti i Beni Culturali*, Bologna, Pitagora Editrice
- [8] LORUSSO S., MATTEUCCI C., NATALI A. 2007, *Anamnesi storica, indagini analitico diagnostiche e monitoraggio ambientale: alcuni casi di studio nel settore dei beni culturali*, Bologna, Pitagora Editrice.
- [9] LORUSSO S., NATALI A. 2007, *Le problematiche tecniche della conservazione* in LABANCA N., TOMMASSINI L., *Forze armate e beni culturali. Distruggere, costruire, valorizzare*, Milano, Edizioni Unicopli, 261-281.
- [10] NATALI A., LORUSSO S. 2007, *Lo studio e il controllo del "sistema: ambiente/manufatto di interesse storico-documentale*. Casi di studio in MARIAGRAZIA PLOSSI, ANTONIO ZAPPALÀ (a cura di), *Libri e Documenti / Le scienze per la conservazione e il restauro*, Mariano del Friuli, Edizioni della Laguna.
- [11] www.mart.trento.it [consulted on 12/05/09].
- [12] <http://www.mnemonia.altervista.org/antimafia/img.php> [consulted on 12/05/09].
- [13] <http://www.scultura-italiana.com/Galleria/Pistoletto%20Michelangelo/imagepages/image8.html> [consulted on 12/02/09].
- [14] www.ceroli.com [consulted on 10/04/09].
- [15] www.stsenzaitolo.it [consulted on 12/01/09].
- [16] www.palazzopinopascali.it [consulted on 10/04/09].
- [17] www.luxflux.net/artists/duchamp [consulted on 9/12/09].
- [18] www.stepa.splinder.com [consulted on 12/01/09].
- [19] <http://strangemaps.wordpress.com> [consulted on 12/02/09].
- [20] www.futuronline.it [consulted on 12/05/09].
- [21] [http://it.wikipedia.org/wiki/Installazione_\(arte\)](http://it.wikipedia.org/wiki/Installazione_(arte)) [consulted on 15/02/09].
- [22] www.ioi2009.org [consulted on 9/04/09].
- [23] <http://normandart.free.fr/artconte/paik1.html> [consulted on 12/05/09].

[24] www.wga.hu [consulted on 12/05/09].

[25] www.letturaweb.net [consulted on 6/05/09].

[26] www.istrianet.org [consulted on 6/05/09].

[27] NATALI A. 2008, *Some considerations on conservation and restoration in contemporary art*, in *Conservation Science in Cultural Heritage*, Bologna, Pitagora Editrice, 8(8).

Il tradizionale, l'innovativo, l'effimero: concezioni, realizzazioni, interventi nell'arte contemporanea

Parole chiave: contemporary art, intervention, non intervention

1. Premessa

Rivolgo il saluto alle autorità e ai presenti, ed il ringraziamento a chi mi ha invitato a tenere questa conferenza che presenta aspetti tanto attuali quanto problematici, comunque – penso – rispecchianti questo periodo storico altrettanto problematico e critico.

Ringrazio, quindi, il prof. Renato Miracco, Direttore, e la Dr.ssa Renata Sperandio, addetta culturale, dell'Istituto Italiano di Cultura di New York: il mezzo informatico oltre quello telefonico hanno, nel corso di queste settimane, direzionata la scelta, i contenuti ed i tempi della presente conferenza.

In verità questo incontro segue il primo del novembre scorso, svoltosi qui sul tema: "Autenticità e stato di conservazione delle opere d'arte: il mercato dell'arte e le case d'asta": l'intero intervento è stato pubblicato nell'ultimo fascicolo della rivista "Conservation Science in Cultural Heritage" da me diretta, stampato soltanto qualche settimana fa e di cui alcune copie sono qui a disposizione. Del precedente intervento riprenderemo alcuni concetti che si riferiscono a "autenticità e originalità", ancorché trasferiti in un mondo nel quale non sempre essi corrispondono, qual è quello dell'arte contemporanea.

L'intento, quindi, con questa sequenza di incontri è quello di evidenziare in continuità un percorso metabolico culturale al quale il prof. Miracco e il sottoscritto credono fermamente.

A questo punto termina la breve premessa della conferenza il cui titolo è:

"The traditional, the innovative, the ephemeral: conception, realization, intervention in contemporary art":

"Il tradizionale, l'innovativo, l'effimero": sì, vi è dell'uno, dell'altro e dell'altro ancora nella concezione, nella realizzazione e nell'intervento che si riscontrano nell'arte contemporanea.

E per evidenziare ciò, si ritiene opportuno effettuare l'accostamento e il ripescaggio di quanto concretizzato, canonizzato e normato nell'ambito della concezione e della operatività nell'arte antica.

Quanto detto è racchiuso in alcuni stralci di scritti di due testimoni autorevoli, che fanno capo alla concezione classica e a quella contemporanea dell'arte: tali stralci, d'altra parte, costituiscono il "cuore" del mio intervento.

Il primo stralcio si riferisce a Cesare Brandi, insigne storico e critico d'arte, che sottolinea la "consistenza fisica" e la "bipolarità estetica e storica" nell'arte classica.

Il secondo riferimento è di Heinz Althofer, uno dei più accreditati restauratori del contemporaneo che sottolinea anche l'importanza del "mondo intellettuale" e la "filosofia" dell'artista nell'arte contemporanea.

Questo è il "cuore" della mia conferenza.

2. Alcuni termini concettuali nell'arte classica e contemporanea

Ancorché in maniera molto sintetica, si ritiene opportuno introdurre alcuni

termini concettuali e i corrispondenti significati nel confronto fra l'arte classica e contemporanea: termini, concetti e significati ben noti agli addetti ai lavori, ma la cui definizione e applicazione risultano molto complesse per le opere d'arte contemporanea.

Il "Codice dei beni culturali e del paesaggio", emanato in Italia nel gennaio 2004 dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali, riporta, all'Articolo 29, alla voce Conservazione:

1. La conservazione del patrimonio culturale è assicurata mediante una coerente, coordinata e programmata attività di studio, prevenzione, manutenzione e restauro.
2. Per prevenzione si intende il complesso delle attività idonee a limitare le situazioni di rischio connesse al bene culturale nel suo contesto.
3. Per manutenzione si intende il complesso delle attività e degli interventi destinati al controllo delle condizioni del bene culturale e al mantenimento dell'integrità, dell'efficienza funzionale e dell'identità del bene e delle sue parti.
4. Per restauro si intende l'intervento diretto sul bene attraverso un complesso di operazioni finalizzate all'integrità materiale ed al recupero del bene medesimo, alla protezione ed alla trasmissione dei suoi valori culturali. Nel caso di beni immobili situati nelle zone dichiarate a rischio sismico in base alla normativa vigente, il restauro comprende l'intervento di miglioramento strutturale.

Come si è accennato precedentemente, risulta piuttosto complessa l'applicazione di tali concetti per le opere dell'arte contemporanea.

Quando si parla di arte contemporanea si fa riferimento alla produzione artistica che va da un certo periodo fino ai giorni nostri. I termini temporali per alcuni storici dell'arte hanno inizio nella seconda metà dell'Ottocento e, più precisamente, con la nascita del movimento impressionista che aveva messo in discussione l'arte accademica. Per altri studiosi si prende in considerazione la produzione artistica del XX secolo; secondo altri ancora quella del secondo dopoguerra. Ognuno di tali riferimenti, comunque, non contribuisce a risolvere i problemi della conservazione e del restauro degli oggetti d'arte contemporanea perché non apporta alcun contributo alla classificazione degli stessi oggetti. È opportuno, quindi, ricercare altre forme di classificazione [1].

3. L'esigenza di una classificazione non cronologica bensì materica

L'intervento di conservazione e restauro deve essere considerato un atto critico e, appunto sul restauro inteso come atto "critico", si fonda la "Teoria del restauro" di Cesare Brandi, nominato inizialmente, il quale sottolinea: "Il restauro costituisce il momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte, nella sua consistenza fisica e nella duplice polarità estetica e storica, in vista della sua trasmissione al futuro" [2].

E lo stesso Brandi, continuando, ribadisce che: «La consistenza fisica dell'opera deve necessariamente avere la precedenza, perché rappresenta il luogo stesso della manifestazione dell'immagine, assicura la trasmissione dell'immagine al futuro, ne garantisce quindi la recezione nella coscienza umana. Pertanto se dal punto di vista del riconoscimento dell'opera d'arte come tale, ha preminenza assoluta il lato artistico, all'atto che il riconoscimento mira a conservare al futuro la possibilità di quella rivelazione, la consistenza fisica acquista un'importanza primaria».

Brandi indica anche l'oggetto dell'intervento facendo presente che "si restaura solo la materia dell'opera d'arte" [2].

Sulla base di tali affermazioni, ancora oggi condivise e riportate nelle carte della conservazione e del restauro, viene meno la distinzione cronologica, non sempre chiara, relativa alle opere d'arte contemporanea a favore di una visione che prende in considerazione la materia con la quale è costituito l'"oggetto" d'arte contemporanea. Risulta fondamentale, quindi, la conoscenza dei materiali impiegati per la produzione artistica e delle loro caratteristiche e proprietà oltre che dell'ambiente di conservazione.

Ma tale visione non risolve completamente le problematiche relative alla conservazione e al restauro delle opere d'arte contemporanea.

Infatti, secondo Heinz Althofer, anch'egli nominato in precedenza, insieme con la posizione Brandiana vi è anche, da tener presente in tale produzione artistica, l'importanza dell'"universo intellettuale" e della "filosofia" dell'artista:

«Al giorno d'oggi non basta più conoscere materiali e padroneggiare le tecniche del restauro per fare un lavoro a regola d'arte. È ormai necessario penetrare profondamente nell'universo intellettuale, nella filosofia dell'artista perché altrimenti lo stesso punto di partenza del restauro sarebbe sbagliato. E in fin dei conti si sono sempre usati gli stessi materiali e le stesse tecniche per dipingere madonne, imperatori e socialisti¹: fondo, superficie, colore, vernice, mentre l'idea che presiede la rappresentazione ha sempre influito scarsamente sui materiali impiegati. Nel presente, nell'arte contemporanea, sono gli stessi materiali a essere espressione della soggettività artistica. Non si tratta solo di semplici considerazioni teoriche, analoghe per esempio alla questione del ritocco neutro o del tratteggio, ma di premesse di importanza centrale perché, se non le si prende in considerazione, l'opera non sarà annientata solo nella sua esistenza fisica, ma anche in quella spirituale» [3].

4. Tipologie di materiali e di tecniche nell'arte contemporanea

Sul prosieguo delle precedenti affermazioni, si ritiene opportuno render conto delle tipologie dei materiali costituenti i manufatti e delle tecniche impiegate nell'arte contemporanea.

4.1. Il tradizionale e il non tradizionale

A tal proposito si fa presente come l'arte contemporanea, sia caratterizzata da una grande varietà di opere, da prodotti artistici e manufatti costituiti da materiali noti, sconosciuti o anche risultato di combinazioni diverse e insolite.

Infatti, accanto ai materiali e alle tecniche tradizionali (tab. 1) sulle quali l'intervento di restauro è ormai una prassi acquisita, la produzione artistica si avvale di materiali e di tecniche non convenzionali (tab. 1).

Questa sequenza fornisce alcuni esempi nel variegato ed inesauribile panorama delle opere contemporanee [4]. In particolare ci si sofferma su:

- i monocromi che sono costituiti da ampie superfici cromaticamente uniformi, adattate alle esigenze espressive più diverse. Si cerca, fin dall'inizio, attraverso il loro utilizzo, di superare la loro bidimensionalità affidata al foglio per approdare alla tridimensionalità, sottolineando l'importanza del gesto e del segno;
- Per quanto riguarda i materiali poveri, si sottolinea il particolare significato e intento perseguito dagli artisti: evocare le strutture originarie del linguaggio della società contemporanea dopo averne corrosa abitudini e conformismi semantici. Ecco come l'intento di sovvertire la tradizione e di interpretarla in modo insolito, nella seconda metà dell'800, faccia rima con la irrequietezza spirituale e il malessere sociale, che poi sfoceranno, negli anni '60 del '900, nell'arte concettuale;
- un'altra tipologia di manufatti è costituita dagli oggetti di Design contemporaneo o "sculture funzionali": pezzi unici di mobilio o riprodotti in pochissimi esemplari in materiali mutuati dalla produzione industriale e considerati, anche alla luce delle recenti quotazioni, opere d'arte. Al riguardo si fa riferimento ai ready made di Duchamp, ovvero a opere d'arte nate dalla manipolazione di oggetti industriali, estrapolati dal quotidiano, per allinearle in quelle dell'arte.

4.2. L'innovativo

Ancor più importante, rispetto alle opere realizzate con tecniche tradizionali, è la conoscenza dei nuovi materiali (materie plastiche, materiali polimerici sintetici e semisintetici come leganti pittorici, colori acrilici, ecc.). Tale conoscenza deve avvalersi anche della collaborazione delle case produttrici e di uno studio sulla compatibilità, sulla curabilità, con l'ausilio di tecniche di invecchiamento artificiale, quando non vi siano riscontri affidabili determinati dall'esperienza e dalla storia dei suddetti materiali, e sulla pericolosità (dal punto di vista della salvaguardia umana).

Di qui l'importanza di un approccio interdisciplinare all'intervento di restauro che deve necessariamente coinvolgere esperti con diverse competenze di carattere sia storico-artistico che tecnico e, nel caso, anche l'artista stesso, se vivente, o le fondazioni che ne curano e ne tramandano la memoria, al fine di avere una visione completa delle tecniche e dei materiali impiegati [5-10].

4.3. L'effimero

Le opere tradizionali dell'arte classica sono caratterizzate da materiali e tecniche ben sperimentati e conosciuti dagli artisti. Partendo da queste pratiche ben codificate, gli autori del passato potevano scegliere di realizzare i propri lavori modificando e/o adattando alcuni di questi canoni: ci si trovava dinanzi, comunque, a delle varianti minori di tecniche e metodi secolari.

Fin dalla 2° metà dell'800, con i nuovi movimenti avanguardisti, impressionisti, futuristi, espressionisti, si manifestano idee innovative e scelte insolite per il mondo dell'arte. L'innovazione è rivolta, in questo primo momento, soprattutto al modo di fare arte, dove l'irrequietezza spirituale e il malessere sociale si ripercuotono sulle rapide e spesso pennellate.

I mutamenti maggiori, che tutt'oggi pongono gli interrogativi più significativi, si verificano negli anni '60 del '900 con l'arte concettuale. Parallelamente alla produzione industriale e a quella di nuovi materiali, si fa strada l'idea che qualunque oggetto possa diventare arte.

Rientrano in tale arte espressioni ed eventi quali:

- ✓ *Performances.* È una forma artistica in cui l'azione di un individuo o di un gruppo, in un luogo e in un momento particolare, dà vita all'opera d'arte.
- ✓ *Happenings.* Sono eventi artistici che, svolgendosi in luogo pubblico, irrompono nella quotidianità, svincolando il fruitore dal ruolo passivo.
- ✓ *Installazioni o land art.* L'opera, costituita da uno o più oggetti tridimensionali, si propone di contrapporsi all'ambiente circostante e di stupire l'osservatore.
- ✓ *Computer art o net art.* Le opere fanno uso di oggetti e sistemi virtuali della tecnologia e dell'informatica.
- ✓ *Eat art.* Il cibo viene trasformato in opera d'arte: pane, cioccolato, insalata, salumi.
- ✓ *Arte cinetica.* Il presupposto dell'opera è affidato al movimento, garantito da meccanismi interni e motorini elettrici. Molto spesso il movimento è affiancato dal suono e da effetti di luce.

5. Le possibilità di intervento sulle opere di arte contemporanea.

Si riportano in tab. 2 in maniera schematica le diverse possibilità di intervento sulle opere d'arte contemporanea, allo scopo di presentare poi, in particolare, i corrispondenti percorsi metodologici in riferimento alle tipologie di materiali e manufatti.

In particolare si ritiene interessante ed esplicativo mostrare di seguito alcune opere d'arte contemporanea che si riconducono alle tre tipologie di materiali-manufatti precedentemente descritte.

- Opere costituite da materiali tradizionali sui quali è possibile applicare i criteri tradizionali di analisi, restauro, conservazione: tela (Figure 1-2), materiali poveri (Figura 3), vetro (Figura 4), metallo (Figura 5), risulle industriali (Figura 6), legno (Figura 7).
- Opere costituite da materiali non tradizionali (Figure 8-9) o da materiali innovativi (Figure 10-14) sui quali è possibile l'intervento.
- Opere costituite da materiali deperibili (Figura 15) e opere di arte concettuale (Figure 16-17).
- Opere di arte elettronica multimediale o net art (Figura 18).

6. Alcuni casi di studio

Dopo questa prima parte che si riferisce a questo mondo così variegato e complesso qual è quello dell'arte contemporanea, ci si propone un confronto fra opere di epoca diversa e di composizione materica diversa, che presentano approcci metodologici diversi.

Tali opere sono state scelte opportunamente nell'ambito dell'attività di ricer-

ca svolta nel Dipartimento di Storie e Metodi per la Conservazione dei Beni Culturali dell'Università di Bologna di cui faccio parte. Si tratta di:

- un dipinto, opera quattrocentesca;
- una installazione, opera d'arte contemporanea.

Gli approcci scientifici diversi costituiscono, per quanto è possibile, i corretti percorsi metodologici nel rispetto dell'autore dell'opera.

6.1. Indagini diagnostiche e valutazione storico-stilistica del dipinto ad olio su tavola "Madonna col Bambino e ritratto di devoto" su attribuzione ad Alvise Vivarini

Il presente caso di studio si riferisce a un dipinto (olio su tavola, 52 × 44 cm) raffigurante la Vergine che sorregge il Bambino benedicente con a fianco il ritratto del devoto inginocchiato (Figura 19), attribuito al pittore veneziano Alvise Vivarini (1445 ca. 1505).

Il dipinto è stato venduto, con comunicazione scritta dello storico dell'arte Rodolfo Pallucchini che ha avanzato l'attribuzione al pittore Alvise Vivarini, dalla casa d'asta Semenzato nel 1984 a Venezia. Prezzo di stima 30/40 milioni di lire; prezzo di aggiudicazione 50 milioni di lire.

Le indagini effettuate hanno avuto lo scopo di accertare la validità dell'attribuzione attraverso:

- ✓ l'esame stilistico e storico-artistico dell'opera, in confronto con quanto è noto sulla tecnica pittorica utilizzata dal Vivarini;
- ✓ indagini diagnostiche volte alla caratterizzazione dei materiali costituenti, nonché alla valutazione dello stato di conservazione dell'opera.

Esponente di una nota famiglia di artisti attiva a Venezia tra la metà e la fine del XV secolo, Alvise Vivarini manifesta con il suo stile il passaggio dal gotico internazionale a forme e tecniche rinascimentali. Il Vivarini si formò nella bottega paterna, rivelando già nelle prime opere le componenti essenziali del suo linguaggio: una ricerca di semplificazione geometrica delle figure nello spazio, derivata dalla lezione di Antonello da Messina (presente a Venezia tra il 1475 e il 1476), e la tendenza ad un sentimentalismo patetico. Subì anche l'influsso di Mantegna e di Giovanni Bellini, che già si nota fin dalla sua prima opera (Figura 20). Figure arrotondate e solide, modellate dalla luce cristallina caratterizzano più chiaramente le opere successive, in particolare la Sacra conversazione (Figura 21), ritenuta il suo capolavoro, e il San Girolamo (Figura 22).

6.1.1. INDAGINI DIAGNOSTICHE

Sono state condotte indagini diagnostiche mediante:

- ✓ fotografia VIS analogica e digitale a luce diffusa e radente;
- ✓ riflettografia VIS, IR, UV;
- ✓ spettroscopia di fluorescenza a raggi x.

➤ Riprese fotografiche nel visibile e in luce radente

Le riprese fotografiche, in particolare quelle eseguite in luce radente hanno evidenziato, oltre all'applicazione di un massiccio e perciò inappropriato strato di vernice, alcune alterazioni-degradazioni riconducibili sostanzialmente a numerose cretture longitudinali in corrispondenza della parchettatura, alcune recenti scucature e mancanza di coesione tra il film pittorico e lo strato preparatorio.

➤ Riflettografia nel visibile e nell'infrarosso

Al fine di caratterizzare la tecnica pittorica utilizzata durante la stesura del dipinto ed individuare la presenza di possibili disegni preparatori e/o ripensamenti pittorici, è stata utilizzata la tecnica di riflettografia nell'infrarosso. La ripresa complessiva del dipinto (Figura 26) eseguita in infrarosso evidenzia un dato molto importante: la presenza di un'altra figura alla destra della Vergine (Figura 27). Ciò può significare sia un pentimento sia l'utilizzo di una tavola già parzialmente dipinta: tale figura potrebbe essere attribuibile a san Giuseppe.

Le riprese in IR rivelano la presenza di un disegno preparatorio sviluppato per la realizzazione delle forme e delle parti anatomiche in particolare delle mani (Figure 28-31).

Le immagini evidenziano come la definizione delle ombre e dei chiaroscuri sia stata realizzata fin dalle prime fasi del procedimento pittorico.

➤ *Riflettografia nell'ultravioletto*

L'immagine in luce visibile (Figura 32) a confronto con la ripresa in infrarosso (Figura 33) come anche la successiva ripresa in UV (Figura 34), hanno permesso di discernere in modo più evidente la scritta posta sul cartiglio che diviene così leggibile: "ALVISIUS VIVARINUS P." e di confermare la contemporaneità del cartiglio rispetto al resto dell'opera.

L'osservazione del quadro attraverso l'utilizzo della lampada di Wood ha confermato la presenza di uno strato lucido superficiale molto riflettente imputabile alla vernice e la presenza di pochi ma grossolani interventi di restauro.

➤ *Spettroscopia di fluorescenza a raggi X*

Al fine di individuare gli elementi, presenti anche in tracce, costituenti i vari pigmenti usati dall'autore durante la stesura dell'opera, si è utilizzata la tecnica non distruttiva di spettroscopia di fluorescenza a raggi X. I punti presi in esame sono:

- 1) il rosso del manto della Vergine;
- 2) l'azzurro della veste della Vergine;
- 3) il bianco del cuscino;
- 4) il bruno della veste del devoto;
- 5) il verde del drappo (Figura 35).

Pigmento rosso

Gli elementi presenti in quantità significativa in tale punto (Figura 36) sono sostanzialmente il mercurio e lo zolfo. Ciò fa ipotizzare l'utilizzo di un pigmento a base di solfuro di mercurio riconducibile a vermiglione (di origine artificiale) o cinabro (di origine naturale).

Pigmento blu

L'elemento distintivo del pigmento azzurro è il rame (Figura 37). Tale elemento è presente come unico elemento pesante in tutta una serie di pigmenti azzurri antichi e moderni, che pertanto non possono essere direttamente individuabili con la sola tecnica non distruttiva di fluorescenza a raggi X. Sulla base dei soli dati XRF il pigmento analizzato, quindi, rientra nella categoria generale di pigmenti azzurri a base di rame.

Pigmento bianco

L'elemento caratteristico di tale pigmento è senza alcun dubbio il piombo (Figura 38). Si tratta, dunque, di biacca.

Pigmento bruno

Il marrone della veste del devoto è costituito essenzialmente da ferro e rame (Figura 39). La presenza congiunta di questi elementi può ricondurre ad una ipotesi: potrebbe trattarsi di bruno fiorentino (esaferrocianato di rame) in uso nel XV secolo.

Pigmento verde

Il verde del pannello alle spalle della Vergine è prevalentemente costituito da rame (Figura 40). Il rame è presente in tutta una serie di pigmenti verdi antichi e moderni, che pertanto non possono essere direttamente individuabili con la sola fluorescenza X. Sulla base dei soli dati XRF si dovrà pertanto genericamente parlare di pigmento verde a base di rame. La presenza del ferro nello strato pittorico permette di ricondurre la composizione a quella di terre mescolate al verde.

Nella tab. 3 sono riportati i risultati relativi alla composizione elementare dei pigmenti in corrispondenza alle zone indagate.

6.1.2. VALUTAZIONE STORICO-STILISTICA

Il dipinto firmato "ALVISIUS VIVARINUS P." si accosta alle opere estreme di Alvise Vivarini (Venezia 1442/1453-1503/1505) come: *Madonna col Bambino*

(Museo di Castelvecchio a Verona) e *Madonna e Santi* (1500, Musée de Picardie di Amiens) terminata dal Basaiti.

Nel dipinto, *Madonna con bambino e ritratto di devoto*, il maestro ormai prossimo alla morte, dimostra ancora notevole capacità di aggiornamento; in anni vicini al manifestarsi della "maniera moderna", egli desume dalla maturità di Giovanni Bellini e dal giovane genio di Giorgione la dimensione umana e moderna della composizione domestica, disponendo in un interno l'apparizione della Vergine al committente.

Il *Bambino benedicente*, dalla caratteristica bocca dischiusa, trova facili confronti in altre opere del pittore: con i putti della *Madonna di Capodistria* (Figura 41) o con quelli della *Vergine della Chiesa del Redentore* (Figura 42).

6.1.3. RISULTATI

I risultati delle indagini diagnostiche, con particolare riferimento a: materiali impiegati, tecnica pittorica eseguita, concordanza dei pigmenti con il periodo, analisi stilistica dell'opera confermano, senza dubbio alcuno, l'appartenenza del dipinto oggetto di indagine all'ultimissimo tratto della carriera del pittore veneziano Alvise Vivarini.

6.2. "L'onda" di Mario Ceroli

È il caso di studio che presenta una particolarità significativa: alcune opere del Ceroli, artista vivente, sono collocate nella sede del mio Dipartimento di Storie e Metodi per la Conservazione dei Beni Culturali dell'Università di Bologna.

Mario Ceroli vive a Roma. Dopo i primi lavori – tronchi d'albero con chiodi infilzati – Ceroli scopre la possibilità di utilizzare forme e figure ritagliate, legate a immagini della quotidianità e della pubblicità. La metà degli anni Sessanta è per Mario Ceroli il periodo delle "lettere" e degli oggetti in legno "ingigantiti"; l'artista risente delle influenze pop statunitensi, anche se la sua ricerca figurativa è legata alla tradizione umanistica della pittura italiana.

Impressionato dalla Pop art tramite le opere di Louise Nevelson e di Joe Tilson, arrivò ai materiali e alle forme che avrebbero caratterizzato successivamente le sue creazioni.

Si mostrano di seguito alcune delle sue opere (Figure 43-44).

Nel 1967-1968 prese parte alle mostre del gruppo dell'Arte povera con l'intento di evocare le strutture originarie del linguaggio della società contemporanea.

In Ceroli l'uso del materiale "povero" è unito alla definizione della forma.

Il carattere "invasivo" del suo lavoro lo porta a sconfinare nel cinema, nel disegno di ambienti, nella progettazione di chiese e del loro arredo interno, fino a un progetto, mai completato, di teatro.

A metà degli anni Ottanta le lastre di legno vengono sostituite da lastre di vetro che danno vita a effetti cromatici. Contemporaneamente realizza opere pubbliche e installazioni monumentali.

6.2.1. MATERIALI COSTITUENTI IL MANUFATTO

L'"Onda" di Mario Ceroli, insieme ad altre due dello stesso autore (Figura 45), è stata collocata nel 1991 nell'atrio di ingresso di Palazzo Strocchi nella sede della Ferruzzi Finanziaria di Ravenna in via degli Ariani, 1, attuale sede del Dipartimento.

L'opera rappresenta un'onda tridimensionale che si frange da uno sfondo che raffigura il mare in tempesta e un cielo nuvoloso nel quale si scorge una luna calante. È costituito da un assemblaggio di lamelle lignee che configurano un grande flutto (profondità 1,75 m, altezza 1,75 m, larghezza 3,50 m). Fa parte integrante dell'opera un fondale (altezza 3,50 m, larghezza 3,90 m) formato da un pannello vitreo simulante l'orizzonte marino.

Come già fatto presente, l'Arte Povera opera con materiali definiti, appunto, poveri, assunti nella loro espressività primaria e quindi non trattati. Non essendo preparati per resistere nel tempo, i manufatti fabbricati a partire dai suddetti materiali sono immediatamente oggetto di processi degradativi di tipo fisico (fratture, lacerazioni, ecc.) e/o chimico (ossidazioni).

L'opera oggetto di studio è stata opportunamente scelta in quanto è costituita da molte delle tipologie materiche care alla produzione di Ceroli quali:

- il legno (impiegato per l'onda tridimensionale e la luna nel pannello);
- il minerale azzurro (impiegato per il mare);
- il tessuto (impiegato per raffigurare le nuvole);
- il vetro (impiegato per racchiudere i materiali dello sfondo);
- il metallo (impiegato per fissare i vari listelli lignei che formano l'onda e per sostenere il vetro).

Più in particolare per quanto riguarda il legno, il minerale azzurro e il tessuto si può affermare che:

- ✓ il legno può ricondursi, per aspetti morfologici, all'essenza pino di Russia, classificato, in base al grado di durezza, fra i legni teneri (o "dolci"). Tali essenze si lavorano facilmente ma altrettanto facilmente si scalfiscono, hanno scarsa resistenza e raramente vengono utilizzati per strutture da lasciare in vista perché non si prestano a essere perfettamente rifiniti;
- ✓ il minerale azzurro è costituito da solfato di rame, utilizzato, in altre opere, anche per riproporre il mare. Tale minerale, conosciuto anche con il nome di Vetriolo azzurro, turchino, di Cipro o di Venere e Copparosa azzurra, è utilizzato nell'agricoltura, si presenta sotto forma di cristalli azzurri ed è solubile in acqua. Tale caratteristica lo rende poco adatto ad essere conservato in ambienti umidi.

Il tessuto impiegato per raffigurare le nuvole è da ricondursi ad una fibra animale e, più precisamente, alla lana (Figura 46).

6.2.2. VALUTAZIONE DELLO STATO DI CONSERVAZIONE

Mediante un confronto delle fotografie del 1991 (Figura 47-a) con la situazione attuale (Figura 47-b), si notano immediatamente dei rimaneggiamenti che il manufatto ha subito dopo la sua collocazione.

Diverse sono le tipologie di alterazioni/degradazioni riconducibili alla natura chimico-merceologica dei materiali costituenti l'opera in oggetto:

- ✓ alterazioni cromatiche dell'onda;
- ✓ alterazioni cromatiche del mare;
- ✓ alterazioni cromatiche delle nuvole nel cielo;
- ✓ alterazioni cromatiche delle nuvole presenti sulla luna;
- ✓ fessurazioni e distacchi nell'onda;
- ✓ lacune nell'onda;
- ✓ macchie nell'onda;
- ✓ deposito superficiale nell'onda.

Ci sono anche fratture nel vetro sullo sfondo.

Sarebbe opportuno, quindi, chiedere all'artista, che ne conosce non solo la filosofia realizzativa, ma anche i materiali e le tecniche di fabbricazione, di intervenire sulla propria opera.

La scelta dell'opera "Onda" di Mario Ceroli si è rivelata particolarmente significativa per fornire una definizione più chiara ed affidabile sulla conservazione delle opere d'arte contemporanea evidenziando problematiche particolari riconducibili ai materiali impiegati.

7. Alcune considerazioni finali

a) IL CONCETTO DI DURABILITÀ

La produzione artistica del '900 ha messo in discussione il concetto di durata, con cui l'opera d'arte restituisce al nostro tempo e alla nostra percezione l'idea di eternità, che l'arte classica ha tramandato e il modello stesso di intervento conservativo.

Da questo punto di vista il rapporto con l'arte contemporanea diventa problematico: la vocazione all'effimero può tradursi nell'adozione di materiali deperibili. Il restauratore identifica nell'opera d'arte antica tipologie di alterazione-degradazione. Ora ci si deve confrontare criticamente con una materia che nasce già usurata e, in alcuni casi, è proprio la degradazione l'effetto da ottenere.

Ne deriva che non può esserci una prassi di intervento comune per le opere di arte contemporanea [27].

b) IL TEMA DELL'IDENTITÀ

La copia di un'opera, utilizzando gli stessi materiali, trasmette lo stesso messaggio dell'originale.

Questo è un punto essenziale anche per le conseguenze sul piano conservativo, in quanto introduce il tema controverso dell'identità dell'opera in rapporto alla sua riproducibilità.

L'opera può ammettere di essere sostituita, per intero o in alcune sue parti, per esigenze di conservazione, senza perdere il suo significato.

c) L'INTERDISCIPLINARITÀ NELL'INTERVENTO O NEL NON INTERVENTO

Tale considerazione si riferisce all'importanza del coinvolgimento di:

- ✓ esperti di competenze storico-artistiche;
- ✓ esperti di competenze tecnico-diagnostico- materico-conservative.

Ma anche di:

- ✓ artista, se vivente, o fondazione che ne cura la memoria;
- ✓ case produttrici di materiali.

Risulta altrettanto importante la figura professionale del conservatore nel settore dei beni culturali e, in particolare, nel complesso comparto dell'arte contemporanea.

Infatti da alcuni anni è stato attivato dalla Facoltà di Conservazione dei Beni Culturali dell'Università di Bologna in convenzione con la Fondazione Flaminia – Fondazione per lo sviluppo dell'Università, la ricerca scientifica e l'istruzione superiore nella regione Romagna – il Corso di Alta Formazione, diretto dal sottoscritto, in "Conservazione, gestione e catalogazione delle raccolte e delle collezioni in unità culturali e produttive".

Il Corso nasce e si sviluppa rispondendo alle necessità di occupazione fra i soggetti che operano nel settore: università, ministero, territorio, ovvero uno spaccato del pluralismo istituzionale che già oggi caratterizza – e sempre più caratterizzerà – l'area della formazione.

8. Conclusione

Come non terminare prendendo spunto dal saggista francese Georges Bataille che, nel suo libro "La parte maledetta" scrive:

« dell'origine della società industriale, fondata sul primato dell'autonomia della merce – della cosa-, troviamo una volontà opposta di collocare l'essenziale – ciò che atterrisce e rapisce nel tremito – al di fuori del mondo dell'attività, delle cose».

Penso che anche nell'arte contemporanea, all'oggetto artistico, alla cosa artistica deve accompagnarsi "l'essenziale che atterrisce e/o rapisce nel tremito" ma che ad un tempo si riconduce alla filosofia e agli intenti concettuali e creativi dell'artista.

Di qui deriva – concludendo – quanto riportato nel breve scritto che appare in uno dei volumi, che compongono la collana "I beni culturali e l'ambiente" aperta dal sottoscritto alcuni anni fa, dal titolo "Restauro, manutenzione, conservazione dei beni culturali: materiali, prodotti, tecniche".

« Non si può non comunicare, non si può non ascoltare. La comunicazione efficace è a doppio binario: ha come presupposto un vuoto di conoscenza, che si vuole colmare con l'ascolto. Prima di comunicare, quindi, bisogna imparare ad ascoltare».

Spero di non essere stato troppo prolisso, di essere stato chiaro, di aver interressato, di aver coinvolto. Forse tutto questo è un po' troppo.

Non è invece troppo dedicare e rivolgere il mio ringraziamento a chi mi è stato vicino nella preparazione della conferenza: la signora Franca De Leo Lorusso, i miei collaboratori di Università Natali, Matteucci, Volpe, Giurlanda; la mia insegnante di inglese Angela Mari Braidà, l'interprete Lilia Pino qui presente, ma anche chi – dopo una prima volta – mi ha invitato una seconda volta nel suo Istituto: il caro amico e chiaro studioso prof. Renato Miracco.

Ho finito. Grazie.

Note

¹ *Questi termini riassumono le origini delle motivazioni che determinano la concezione e la realizzazione di una opera d'arte. Si tratta di: motivazioni fideistiche di ordine religioso, motivazioni fideistiche di ordine politico, motivazioni derivanti da committenze per soddisfare bisogni, piaceri, status symbol di potenti (imperatori, nobili, o arrivati).*

Summary

The traditional, the innovative, the ephemeral: conception, realization, intervention in contemporary art.

One must consider the traditional, the innovative and also the ephemeral related to the artistic intentions and thus to the interventions on works of contemporary art, for which the concepts of originality and authenticity do not always correspond.

The Brandian vision and point of view do not completely resolve the problematics relative to restoration and conservation: artists realize their artifacts with the intention of undermining tradition or, however, of interpreting it in an unusual way.

There are, therefore, cases when a diagnostic-analytical and conservative intervention is possible correspondently to the different and numerous typologies of the materials (poor, plastic, industrial) and techniques (collage, enamel on rubber foam, paint on textile or plastic, neon).

A vocation for the ephemeral can be transformed into the adoption of deteriorated materials or into the realization of works of conceptual art and net-art.

Some case studies are treated in the comparison of art works of different age.

The solutions to the aforementioned problematics are offered and the importance of the involvement of the historical-technical experts, authors and manufacturers of the materials used in the artifacts is highlighted.

Finally the procedure of intervention cannot be the same for all works of contemporary art. One must employ a methodology based on the critical study, not only of the materials used but also of the philosophy and creative conceptual intentions of the artist.

Riassunto

Il tradizionale, l'innovativo, l'effimero: concezioni, realizzazioni, interventi nell'arte contemporanea. È il caso di considerare il tradizionale, l'innovativo ed anche l'effimero nell'ambito degli intenti artistici, e quindi degli interventi, sulle opere dell'arte contemporanea, per le quali i concetti di originalità e autenticità non sempre corrispondono.

La visione e la posizione Brandiana non risolvono completamente le problematiche relative al restauro e alla conservazione: gli artisti realizzano le proprie opere con l'intento di sovvertire la tradizione o, comunque, di interpretarla in modo insolito. Si fa presente, quindi, quali sono i casi in cui è possibile l'intervento diagnostico-analitico e conservativo, corrispondentemente alle diverse e numerose tipologie di materiali (poveri, plastici, risulti industriali) e di tecniche (collage, smalti su gomma piuma, pittura su tela o plastica, opere al neon).

Si sottolinea, d'altra parte, come la vocazione all'effimero possa tradursi nell'adozione di materiali deperibili o nella realizzazione di opere di arte concettuale e di arte elettronica multimediale.

Vengono trattati alcuni casi di studio nel confronto fra opere d'arte di epoca diversa.

Si prospettano le soluzioni alle diverse problematiche e l'importanza del coinvolgimento degli esperti con competenza storica e tecnica, nonché degli autori e delle case produttrici dei materiali costituenti le opere stesse.

In definitiva non può esserci una prassi di intervento comune per le opere d'arte contemporanea, bensì una metodologia che abbia alla base uno studio critico non solo sui materiali impiegati, ma anche sulla filosofia e sugli intenti concettuali e creativi dell'artista.

Résumé

Le traditionnel, l'innovant, l'éphémère: conceptions, réalisations, interventions dans l'art contemporain. C'est le cas de considérer le traditionnel, l'innovant et aussi l'éphémère dans le cadre des intentions artistiques, et donc des interventions, sur les oeuvres de l'art contemporain, pour lesquels les concepts d'originalité et d'authenticité ne correspondent pas toujours.

La vision et la position Brandienne ne résolvent pas complètement les problématiques relatives à la restauration et à la conservation: les artistes réalisent leurs propres oeuvres avec l'intention de renverser la tradition ou, tout du moins, de l'interpréter de façon insolite. Nous faisons remarquer, donc, quels sont les cas pour lesquels l'intervention diagnostico-analytique et conservative est possible, en correspondance avec les diverses et nombreuses typologies de matériaux (pauvres, plastiques, débris industriels) et de techniques (collages, vernis sur caoutchouc-mousse, peinture sur toile ou plastique, oeuvres au néon).

Nous soulignons, d'autre part, comment la vocation à l'éphémère puisse se traduire dans l'adoption de matériaux périssables ou dans la réalisation d'oeuvres d'art conceptuel et d'art électronique multi-médial.

Nous traitons certains cas d'étude dans la comparaison entre oeuvres d'art d'époques différentes. Nous exposons les solutions aux diverses problématiques et l'importance de l'implication des experts ayant compétence historique et technique, ainsi que des auteurs et des maisons de production des matériaux constituant les oeuvres mêmes.

En fin de compte, il ne peut y avoir une pratique d'intervention commune pour les oeuvres d'art contemporain, mais plutôt une méthodologie qui a, à la base, une étude critique non seulement des matériaux employés mais aussi de la philosophie et des intentions conceptuelles et créatives de l'artiste.

Zusammenfassung

Das Traditionelle, das Innovative, das Vergängliche: Konzepte, Realisierungen, Eingriffe in der zeitgenössischen Kunst.

Es lohnt sich, das Traditionelle, das Innovative und auch das Vergängliche im Zusammenhang mit den künstlerischen Intentionen zu betrachten und damit auch mit den Eingriffen an Werken der zeitgenössischen Kunst, bei denen die Konzepte der Originalität und Authentizität nicht immer übereinstimmen.

Brandis Vision und Position lösen die Problemkreise der Restaurierung und Konservierung nicht vollständig: Die Künstler schaffen ihre Werke in der Absicht, mit der Tradition aufzuräumen oder sie jedenfalls auf ungewöhnliche Weise zu interpretieren. Es werden daher die Fälle aufgezeigt, in denen ein diagnostisch-analytischer und konservativer Eingriff möglich ist, und dazu die zahlreichen verschiedenen Materialarten (Billigmaterial, Kunststoff, Industrieabfälle) und Techniken (Collage, Anstriche auf Schaumstoff, Malerei auf Leinwand oder Kunststoff, Neonarbeiten).

Andererseits wird betont, dass die Neigung zum Vergänglichen sich in der Wahl leicht verderblicher Materialien oder in der Realisierung von Werken der Konzeptkunst oder der multimedialen Elektronik Kunst ausdrücken kann.

Es werden einige Studienfälle im Vergleich zwischen Kunstwerken verschiedener Epochen abgehandelt.

Es werden Lösungen für die verschiedenen Problemkreise dargestellt und die Bedeutung der Einbeziehung von Experten mit historischer und technischer Kompetenz sowie der Autoren und der Herstellerfirmen der Materialien für die Werke aufgezeigt.

Alles in allem kann es bei Eingriffen an zeitgenössischen Kunstwerken kein einheitliches Vorgehen geben, nur eine Methodologie auf der Grundlage einer kritischen Untersuchung nicht nur der verwendeten Materialien, sondern auch der Philosophie und der konzeptuellen und kreativen Absichten des Künstlers.

Resumen

Lo tradicional, lo innovador, lo efímero: conceptos, concreciones, intervenciones en el arte contemporáneo.

Llega el momento de considerar lo tradicional, lo innovador y también lo efímero en el marco de los esfuerzos artísticos, y por tanto de las intervenciones, en las obras del arte contemporáneo, en las cuales los conceptos de originalidad y de autenticidad no siempre coinciden.

La visión y la posición Brandianas no resuelven completamente las problemáticas en relación con la restauración y la conservación: los artistas realizan sus propias obras con intención de subvertir la tradición o, en todo caso, de interpretarla en modo insólito. Por consiguiente, hay que tener presente en qué casos es posible la intervención diagnóstico-analítica y conservadora, en relación con los distintos y numerosos tipos de materiales (materiales pobres, plásticos, subproductos de elaboración industrial) y de técnicas (collage, esmaltes sobre goma-espuma, pintura sobre lona o plástico, obras de neón).

Por otra parte, se subraya que la vocación hacia lo efímero puede traducirse en la adopción de materiales de poca duración o en la realización de obras de arte conceptual y arte electrónico multimedia.

Se tratan algunos casos de estudio confrontando obras de arte de distintas épocas.

Se exponen las soluciones a las distintas problemáticas y la importancia de la implicación de los expertos histórica y técnicamente capacitados, así como de los autores y de las casas fabricantes de los materiales que constituyen las obras.

En definitiva, no puede existir una praxis de actuación común para las obras de arte contemporáneo, sino un método que tenga como base un estudio crítico, no sólo de los materiales utilizados, sino también de la filosofía y de los planteamientos conceptuales y creativos del artista.

Резюме

Традиционное, новаторское, эфемерное: концепции, реализации, именная деятельность в современном искусстве.

Следует считать традиционное, новаторское а также эфемерное в области художественных практик, то есть вмешательство на произведениях современного искусства, для которых понятия оригинальности и аутентичности не всегда совпадают.

Видение и позиция Бранди не решают полностью проблематику, связанную с реставрацией и консервацией: художники реализуют свои произведения с намерением разрушить традицию или, во всяком случае, интерпретировать ее непривычным способом. Поэтому напоминается, в каких случаях возможна аналитическо-диагностическая и консервативная работа, в соответствии с различными и многочисленными видами материалов ("бедные", пластиковые, промышленные отходы) и приемов (коллаж, эмали на микропористой резине, живопись на подложке или подстакане, неоновые произведения).

Подчеркивается, с другой стороны, что тяготение к эфемерному может превратиться в применение скоропортящихся материалов или в реализацию произведений концептуального искусства и электронного мультимедийного искусства.

Рассматриваются некоторые случаи изучения произведений искусства разных эпох.

Обрисовываются решения различных проблем и значение вовлечения экспертов с историческими и техническими знаниями, а также авторов и производителей материалов, из которых изготовлены сами произведения искусства.

В конечном итоге, не может существовать общая практика именная деятельности для произведений современного искусства, а скорее методика, имеющая в основе критическое изучение не только использованных материалов, но также философии и концептуальных и творческих интенций художника.