

La descrizione dell'opera d'arte contemporanea: quale processo per una *èkphrasis* funzionale alla conservazione

Francesca Gasparetto
Laura Baratin

Abstract

Le diverse correnti che costituiscono quella che comunemente viene chiamata arte contemporanea esprimono significati spesso difficili da rappresentare, che vanno oltre la mera descrizione di materiali e forme. In ambito conservativo, gli stessi significati sono i più complessi da preservare dall'usura e salvaguardare dal passare del tempo.

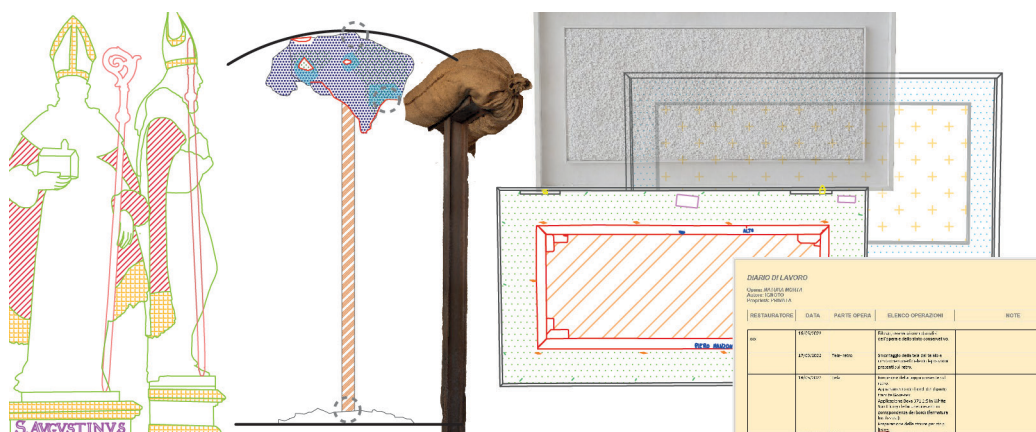
Il contributo qui presentato mette in dubbio la prassi descrittiva usata fino ad oggi, presa in prestito dal contesto analitico delle opere tradizionali e che non funziona se applicata a espressioni artistiche immateriali e intrinsecamente caratterizzate dalla nuova dimensione temporale.

Attraverso un'analisi sistematica degli strumenti rappresentativi impiegati per documentare le opere, la ricerca definisce tre livelli descrittivi associabili a tre diverse espressioni di *èkphrasis*, da considerare come un'attività di esemplificazione tecnica degli elementi costitutivi e di organizzazione dello stato conservativo. Dimostrata poi l'inefficienza dei tre livelli per i contesti contemporanei, si prova a definire un modello descrittivo teorico, inteso come punto di partenza per una sperimentazione futura.

Parole chiave

Arte contemporanea, schemi grafici, fotografia, modello 3D, livelli rappresentativi.

Visual abstract delle rappresentazioni possibili per descrivere un'opera d'arte, in uso oggi nei contesti conservativi e a supporto degli interventi di restauro (immagine delle autrici).



Introduzione

Il presente contributo esplora il significato della *èkphrasis* nel contesto descrittivo e narrativo a servizio dell'arte contemporanea e cioè per quelle opere realizzate a partire dalla seconda metà del Novecento, quando - oltre agli aspetti figurativi - le espressioni creative e simboliche di molti artisti hanno voluto indagare una nuova dimensione, quella temporale. Il riferimento è dunque alle opere che non limitano il loro significato alla figuratività, ma piuttosto a tutte quelle forme artistiche poliedriche e che utilizzano molti linguaggi diversi, elaborati e sperimentati nel corso del Novecento a partire dalle avanguardie storiche [Poli 2006]. In questo senso, facciamo riferimento a correnti come la Pop Art, il New Dada e il Nouveau Réalisme, lo Spazialismo, l'arte cinetica programmata, l'arte povera, il minimalismo, le installazioni, la body art, la video art, la net art.

Nello specifico, la ricerca guarda agli strumenti della rappresentazione impiegati a supporto dell'iter conservativo e quindi a quel linguaggio usato per mettere a sistema un insieme di informazioni tecniche. Non si fa dunque riferimento alla cosiddetta 'lettura dell'opera d'arte' [Corrain, Valenti 1991] e quindi all'analisi semiotica applicata alla pittura o alla scultura contemporanea, che richiederebbe un'indagine più filosofica e un approccio storico-critico. In questo specifico ambito applicativo, ci si è resi conto della inadeguatezza dei processi analitici impiegati fino a oggi [Gasparetto 2024], non in grado di ben rappresentare la complessità del sistema artistico contemporaneo. Il rapporto tra immagine e segno grafico, quindi tra opera reale e sintassi descrittiva non funziona perché non tiene conto dei nuovi elementi costitutivi - spesso immateriali - di tale arte.

Rappresentare, dunque, alcune opere afferenti a correnti contemporanee (fig.1) significa indagare una nuova forma descrittiva in grado di soddisfare le necessità teoriche, metodologiche e applicative del processo di intervento conservativo.

Una nuova *èkphrasis*, e cioè una nuova prassi per trasporre la struttura dell'opera d'arte contemporanea, diviene così necessaria, dove per trasposizione si intende un'attività di riduzione, semplificazione, esemplificazione: l'individuazione, appunto, di una nuova pratica descrittiva.

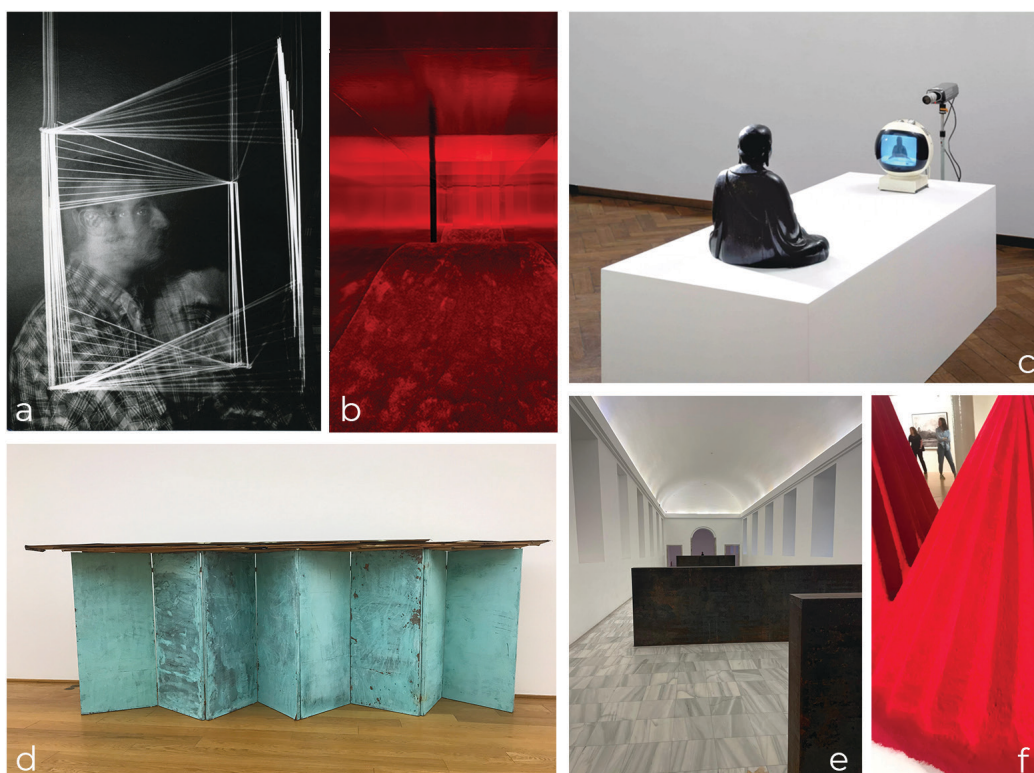


Fig. 1. a. Arte cinetica (credits: archiviogiannicolombo.org); b. Spazialismo (credits: Pirelli Hangar Bicocca); c. Video art (Stedelijk, Amsterdam, credits: mcachicago.org); d. (MamBO, Bologna); e. Minimalismo arte site specific (Reina Sofia, Madrid); f. Installazioni (Tate Modern, Liverpool).

Secondo quanto detto, l'obiettivo della ricerca qui presentata è quello di individuare un modo per definire ordini prevedibili aderenti al contesto dell'arte contemporanea, in grado di saper fornire l'informazione massima proprio grazie a una corretta descrizione dell'opera.

“Da quando gli uomini hanno cominciato a riflettere criticamente sulla qualità del loro pensiero, essi si sono resi consapevoli dell'imperfezione del proprio linguaggio.” [Black 1976, p.169]. La breve citazione mette in dubbio la capacità della parola di essere sufficientemente descrittiva ed esaustiva riguardo il pensiero umano. Allo stesso modo, il contributo mostra un primo approccio analitico alla capacità delle tecniche di rappresentazione di saper ben esprimere e far comprendere le caratteristiche delle opere più contemporanee.

Il primo livello monodimensionale fa riferimento alle parole e alla più immediata idea di *èkphrasis* praticata fin dall'antichità nella letteratura, nella poesia, nella saggistica, nella filosofia:

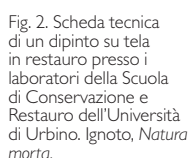
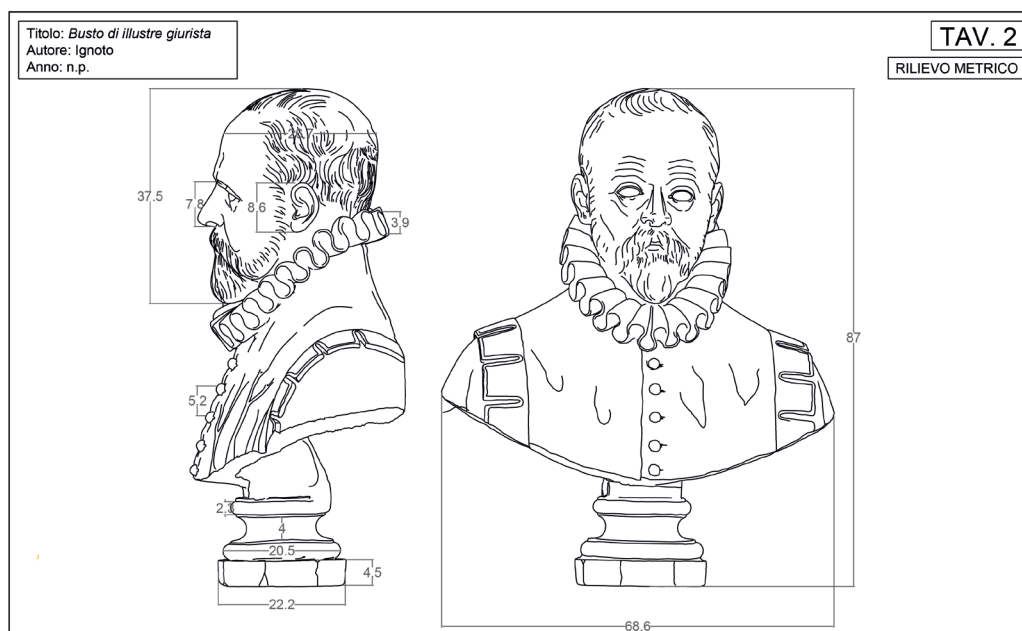


Fig. 3. Schema grafico del busto lapideo in analisi per conto della Scuola di Conservazione e Restauro dell'Università di Urbino. Ignoto, *Busto di illustre giurista*.



una pratica in grado addirittura di modellare i pensieri e gli atteggiamenti culturali. Come afferma Cometa “[...] dal *Laocoonte* di Winckelmann e Heinse alla *Madonna Sistina* di Heidegger e Freud non sono in gioco, dunque, soltanto ‘opere d’arte’ e ‘testi narrativi’ ma icone dell’immaginario che organizzano il pensiero, la società, i costumi e i comportamenti” [Cometa 2012, pp. 164, 165].

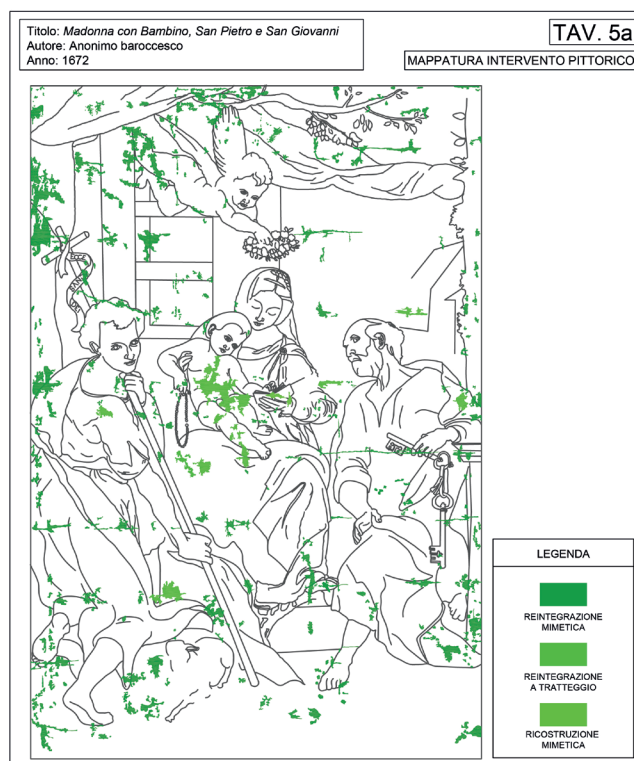
Discostandoci però, come detto in apertura, dall’ambito critico, lo strumento descrittivo monodimensionale per eccellenza e a cui fa riferimento la ricerca è la scheda tecnica (fig. 2), cioè il dispositivo documentale utilizzato in ambito conservativo e utile ad annotare verbalmente materiali costitutivi, stato di fatto ed eventuale progetto di intervento necessario.

Ma, per quanto il linguaggio verbale sia uno strumento ben funzionante e alla base della nostra comunicazione ha dei limiti espressivi. Per questo motivo, spesso, nella scheda tecnica vengono utilizzate le immagini a completare il significato della parola. L’immagine, infatti, può essere intesa come strumento di sussidio al testo, grazie al suo intrinseco potere educativo e motivante [Bovi 2010]. Il secondo livello bidimensionale utilizza quindi i segni grafici e le immagini come alfabeto di traduzione. Schemi grafici e fotografie possono meglio rappresentare le strutture più complesse, come rese cromatiche, specifici meccanismi di realizzazione e dettagli di varia natura delle opere (figg. 3, 4). Nel contesto conservativo, gli schemi grafici - con i relativi segni convenzionali - vengono utilizzati per sintetizzare lo stato di fatto e semplificare la lettura di informazioni puntuali o diffuse sull’opera. Le fotografie, invece, servono a dettagliare il dato. Entrambe le forme dunque funzionano da supporto, ma con scopi descrittivi diversi.

L’impiego di *medium* più tecnologici rispetto alla parola – e cioè quello fotografico e quello grafico – porta a una nuova idea di *èkphrasis*, ripensata poiché viene aumentata la restituzione dell’oggetto artistico [Portesine 2020]. Rimane evidente l’impronta concettuale e l’arcaica volontà di rendere accessibile un dato oggetto, ma viene attualizzata attraverso l’uso di un ulteriore linguaggio.

Infine, l’ultimo livello descrittivo è quello tridimensionale. L’applicazione della pratica dell’*èkphrasis* è qui più contemporanea che mai, perché vede il necessario utilizzo di tecnologie digitali con l’obiettivo di descrivere aspetti delle opere d’arte non accessibili con le parole e le immagini (i due livelli precedenti). Viene dunque superata la descrizione verbale, così come il supporto di elementi visuali statici o bidimensionali. Il terzo livello utilizza la geometria, il suo corpus di teorie e gli strumenti che la tecnologia mette a disposizione. Un modello è a tutti gli effetti una simulazione, “capace di evocare la forma e le qualità, non solo

Fig. 4. Schema grafico dipinto in restauro presso i laboratori della Scuola di Conservazione e Restauro dell'Università di Urbino. Anonimo barocco, *Gloria di Madonna con Bambino, San Pietro e San Giovanni*.



formali, dell'oggetto che rappresenta." [Migliari 2002, p.17]. Un modello può ben descrivere le dimensioni, le superfici, i volumi e inoltre la compenetrazione di questi volumi, l'eventuale loro deformazione.

Ognuno di questi cosiddetti livelli descrittivi viene regolarmente impiegato nel mondo della conservazione, in contesti analitici e di intervento diversi e in base al grado di complessità della struttura dell'opera d'arte. Ciò detto, lo studio presentato vuole dimostrare come avendo a che fare con opere contemporanee spesso nessuno di questi livelli sia adatto a soddisfare le necessità descrittive nel contesto conservativo.

Alcuni limiti evidenti

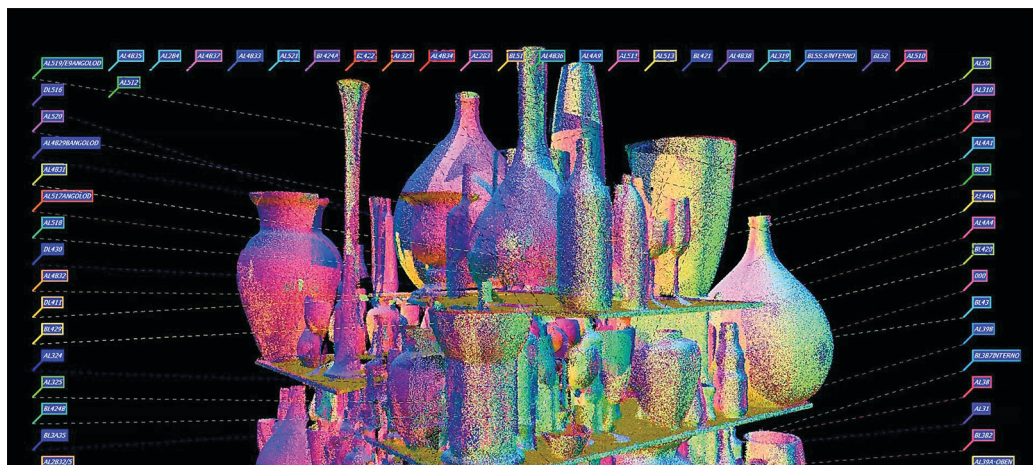
Prendendo ad esempio alcune opere afferenti a correnti contemporanee e con caratteristiche peculiari [1], si prova ad analizzare l'effettivo funzionamento delle loro descrizioni attraverso alcuni degli strumenti della rappresentazione sopra citati, come schemi grafici, fotografie o modelli tridimensionali (i tre livelli descrittivi) e provando a porsi la domanda: sono queste espressioni di *èkphrasis*, per così dire, ben riuscita per la conservazione di queste opere?

Il primo esempio in osservazione è l'opera *Eroded Landscape* (1999) di Tony Cragg esposta al MamBo a Bologna. L'opera è stata rilevata e documentata con l'obiettivo di ottenere una rappresentazione utile alla sua movimentazione. Il risultato è stato un modello tridimensionale, che supportato da un report fotografico dettagliato, ha permesso di descrivere seppur parzialmente ogni elemento componente l'installazione (fig. 5).

Un'altra opera per cui è stata analizzata criticamente la documentazione realizzata è stata l'opera *Chiar Apollinaire* (1996) di Jana Sterbak appartenente alla collezione Galleria Raffaella Cortese di Milano. In questo caso, la documentazione è caratterizzata da un set fotografico dettagliato con l'obiettivo di rappresentare lo stato conservativo della superficie e della struttura a supporto dell'intervento di restauro (figg. 6, 7).

Un ulteriore esempio è l'installazione site specific di arte povera realizzata al Centro di Scultura Contemporanea di Cagli (Pesaro Urbino) da Jannis Kounellis, *Senza Titolo* (1997).

Fig. 5. Elaborazione 3D dell'opera *Eroded Landscape* di Tony Cragg (Scuola di Conservazione e Restauro, UNIURB).



Qui è stato realizzato un modello 3D in diverse fasi, per documentare il procedere dello stato conservativo e si sono classificati i degradi presenti procedendo con uno schema grafico bidimensionale (figg. 8, 9). Il lavoro descrittivo è risultato alquanto complesso, poiché il degrado procedeva ed era parte dell'opera stessa.

Gli esempi applicati sopra riportati, per quanto descrittivi e rispondenti alle necessità tecniche richieste dalle diverse esigenze conservative, non sono completi perché non in grado di documentare il significato e il significante delle diverse opere. Manca dunque un elemento fondamentale per la corretta conservazione, perché gli strumenti descrittivi impiegati sono in grado di documentare solo gli aspetti tecnici e tangibili delle opere.

Èkphrasis per il contemporaneo: un modello descrittivo da sperimentare

A ben vedere l'*èkphrasis*, in quanto descrizione verbale di un'opera d'arte visuale, ha ossessionato i filosofi e critici d'arte per secoli, perché si tratta a tutti gli effetti di una rappresentazione di un'altra rappresentazione. E in questo gioco di ruoli che si scambiano, quando l'utilizzo dell'*èkphrasis* riguarda informazioni di tipo conservativo e quindi la volontà descrittiva non è solo metafigurativa ma primariamente tecnica, la possibilità di utilizzare i livelli descrittivi sopra analizzati può diventare una sorta di prassi operativa, che si applica a contesti ben specifici, secondo la regola che più complesso è il dato più si 'sale' di livello.

È però importante notare che il testo, in qualità di strumento descrittivo monodimensionale, non è mai utilizzato da solo [Pinotti 2024]. Infatti, le parole – in contesti analitici come quello preso in esame – sono sempre impiegate insieme alle immagini bidimensionali (grafici o fotografie) e a simulazioni tridimensionali (modelli da rilievo), perché risulta impossibile chiedere al linguaggio verbale di soddisfare in autonomia i requisiti descrittivi necessari a un processo conservativo.

Ciò potrebbe significare che i livelli descrittivi applicabili alla rappresentazione delle opere d'arte a scopi conservativi sono essenzialmente due, supportati a loro volta da un terzo livello che però funge da integrazione. Tutto ciò è vero, ma non se facciamo riferimento alle opere contemporanee che, invece, mostrano un grado di complessità maggiore che né il livello bidimensionale, né il tridimensionale, né tantomeno l'integrazione con quello monodimensionale può soddisfare. Questo perché l'arte del secondo Novecento porta con sé qualcosa che non è rappresentabile attraverso una dimensione geometrica [Gasparetto 2024]. Dunque, come procedere?

Per cercare di facilitare visivamente il significato di quanto si sta dicendo, può essere utile fare riferimento alla geometria e allo spazio geometrico, per meglio comprendere quale è l'elemento mancante e poter così immaginare una nuova applicazione dell'*èkphrasis*.

In geometria, la prima dimensione è una dimensione ad un'unica direzione che viene chiamata lunghezza e consiste nella linearità, ovvero una non-dimensione.



Fig. 6. Rappresentazione grafica a fini conservativi dell'opera *Chair Apollinaire* di Jana Sterbak (Scuola di Conservazione e Restauro, UNIURB).

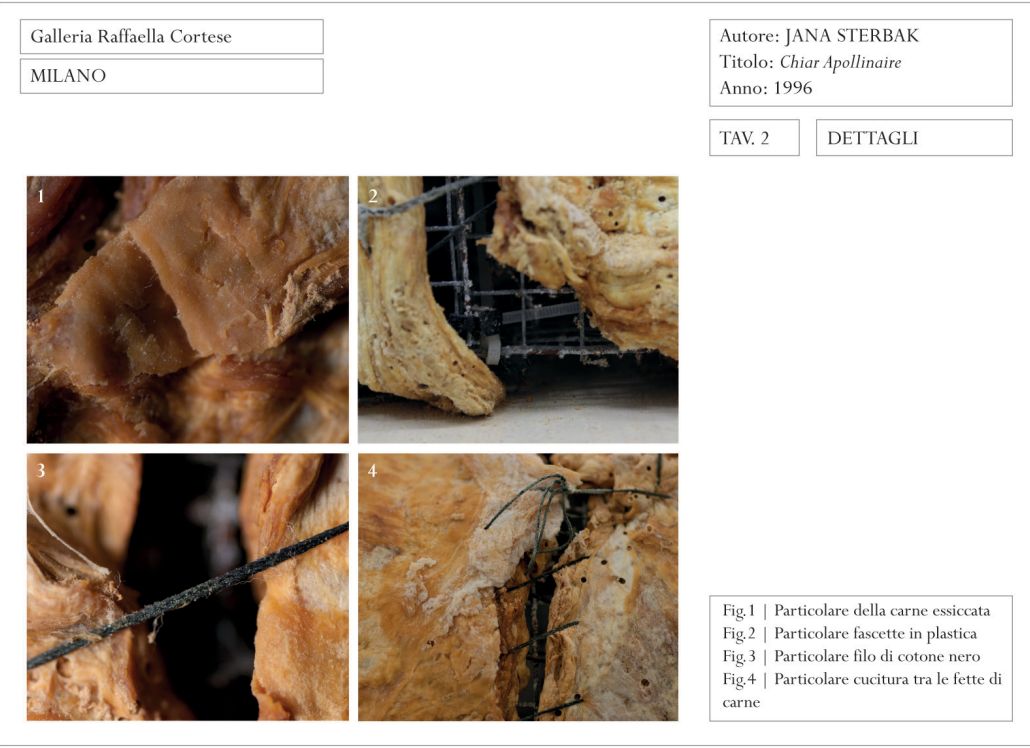


Fig. 7. Rappresentazione grafica a fini conservativi dell'opera *Chair Apollinaire* di Jana Sterbak (Scuola di Conservazione e Restauro, UNIURB).

Si tratta della dimensione che nel paragrafo soprastante è stata associata allo strumento del testo, poiché il linguaggio verbale è un *medium* senza spessore e profondità, geometricamente parlando. Vi è poi la seconda dimensione. In questa dimensione, il punto esce dal tracciato lineare e può, oltre che andare avanti e indietro, muoversi anche sopra e sotto; è così collocato in una dimensione che non ha spessore, ma può muoversi in lunghezza e altezza, su di una superficie piana. In questo caso, fotografie e schemi grafici caratterizzano la bidimensionalità, poiché impiegano quegli elementi del linguaggio grafico definiti primari [Docci et al. 2021]. Infine, la terza dimensione introduce un elemento e quindi aggiungiamo a un piano, composto di lunghezza e altezza, la larghezza. La terza dimensione è l'astrazione rappresentativa più vicina alla realtà che conosciamo e utilizza gli elementi secondari del linguaggio grafico, quali superfici, forme, texture [Docci et al. 2021]. Se come affermato da Lucio Fontana [Fontana 1946], lo spazio dell'arte contemporanea è tetradimensionale, alla lista delle dimensioni appena definita, manca un elemento che è possibile affermare essere l'elemento tempo. Secondo la storia dell'arte Bovi [Bovi 2010] la quarta dimensione (x, y, z, t) potrebbe essere ben rappresentata da un solido con in più la coordinata tempo. E in effetti, la storia dell'arte ci propone una possibilità, immaginata e rappresentata dall'artista surrealista Salvador Dalí nel 1954: l'ipercubo, figura geometrica che si può descrivere in termini matematici astratti ma che non può essere visualizzato da nessuna mente umana poiché vive in un mondo a quattro dimensioni, non reale [Bovi 2010]. Tuttavia, le nuove tecnologie e gli approcci contemporanei alla rappresentazione ci mostrano diverse possibilità di realizzazione della quarta dimensione, con strumenti che mettono in gioco la variabile del tempo, come la modellazione integrata con le fasi temporali, i BIM4D [Rashidi et al. 2023; Mazzei et al. 2024] o GIS4D. In questo specifico contesto, però, come già scritto da Rucker "Ciò di cui abbiamo veramente bisogno è il concetto di quarta dimensione spaziale, ma è difficilissimo riuscire a visualizzarla direttamente" [Rucker, 1994, p.2]. Per il grado di complessità intrinseco alle opere più contemporanee non abbiamo ad oggi una soluzione operativa applicabile. Potrebbe essere interessante sperimentare delle integrazioni dei livelli analizzati e provare così a compiere un possibile passo verso quella che potrebbe essere definita come una nuova *èkphrasis* per il contemporaneo. Seguendo l'esempio fantastico di Abbott [Abbott 1884] e provando l'approccio di Rucker, si può ragionare per analogia e immaginare la seguente proporzione $4D:3D = 3D:2D$.

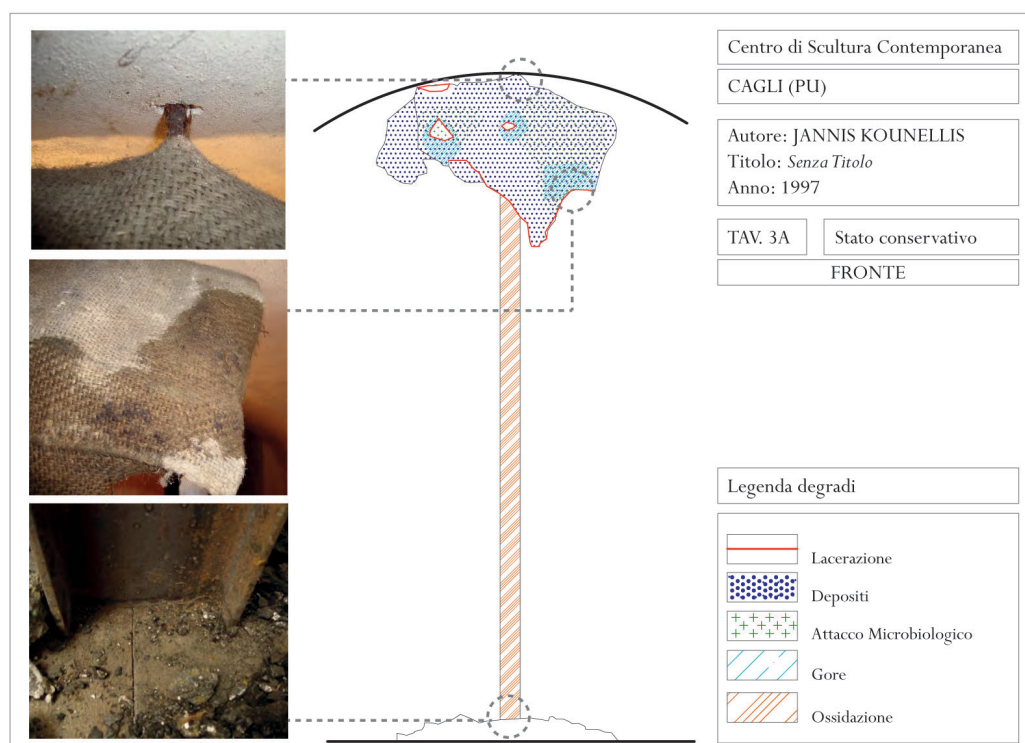


Fig. 8. Rappresentazione grafica a fini conservativi dell'opera Senza Titolo di Jannis Kounellis ((Scuola di Conservazione e Restauro, UNIURB).

Fig. 9. Rappresentazione grafica a fini conservativi dell'opera *Senza Titolo* di Jannis Kounellis (Scuola di Conservazione e Restauro, UNIURB).



Nella tabella (tab.1) è rappresentato il processo che porta alla scelta dei sistemi di rappresentazione più adeguati a descrivere un'opera d'arte, anche in contesti più tradizionali. A partire dall'individuazione del linguaggio artistico utilizzato, si passa a un'analisi del livello di complessità che questo presenta (basso, medio, alto, elevato) definito in base alla quantità degli elementi di complessità che presenta. Come riportato nella tabella, ad esempio, un dipinto a olio presenta due soli elementi di complessità che il sistema di rappresentazione – ai fini della conservazione – deve elaborare e per questo può essere classificato come basso. Una volta individuati questi, si procede per capire quale strumento può essere più funzionale allo scopo. In questo ultimo step entra in gioco la scelta dei livelli descrittivi sopra definiti (1. testo; 2. immagine; 3. modello) e il conseguente sistema di rappresentazione ad essi associati. La tabella mostra la proposta di un possibile flusso analitico applicato alla rappresentazione di opere più tradizionali (dipinto, scultura e incisione) e che potrebbe funzionare anche in contesti più complessi e contemporanei, nel tentativo di immaginare così la quarta dimensione un elemento analizzabile e rappresentabile.

Linguaggio artistico	Livello di complessità funzionale	Elementi di complessità	Livelli descrittivi	Sistemi di rappresentazione proposti
Dipinto su tela	Basso	* Figuratività * Grado di conservazione	1+2	Scheda tecnica + Mappatura 2D
Scultura lignea	Medio	* Figuratività * Volumetria * Grado di conservazione	1+3	Scheda tecnica + Modello 3D texturizzato
Incisione su carta	Basso	* Figuratività * Grado di conservazione	1+2	Scheda tecnica + Mappatura 2D

Tab.1. Schematizzazione del processo rappresentativo per le opere contemporanee.

Nota

[1] Tutti gli esempi descritti fanno riferimento a lavori svolti nell'ambito di tesi di laurea e della didattica del *Corso di Laboratorio di restauro di manufatti sintetici lavorati e/o assemblati* della *Scuola di Conservazione e Restauro* dell'Università degli Studi di Urbino con la collaborazione di Giovanni Checcucci e supervisione scientifica della prof.ssa Laura Baratin.

Riferimenti bibliografici

Abbott, E. A. (1884). *Flatland: A romance of many dimensions*. London: Seeley & Co.

Baratin, L., Gasparetto, F., Tronconi, V. (2023). La fotografia per il restauro e la conservazione delle opere d'arte / Photography for the interventions of restoration and conservation activities. In Cicalò, E., Menchetelli, V., Valentino, M. (a cura di). (2023). *Linguaggi grafici*. Alghero: Publica, pp. 380-405.

Black, M. (1976). La semantica generale di Korzybski. In M. Baldini (a cura di). *La semantica generale*. Roma: Città Nuova.

Bovi, O. (2010). *Le immagini del tempo. Arte e quarta dimensione*. Milano: Morlacchi Editore.

Cometa, M. (2012). *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*. Milano: Raffaello Cortina Editore.

Corrain, L., Valenti, M. (1991). *Leggere l'opera d'arte. Dal figurativo all'astratto*. Bologna: Società Editrice Esculapio.

Docci, M., Gaiani, M., Maestri, D. (2021). *Scienza del disegno*. Roma: Città Studi Edizioni.

Fontana, L. (1946). *Manifesto blanco*. Buenos Aires: Color Sonido Movimiento.

Gasparetto, F. (2024). Quale scenario per la rappresentazione dell'arte contemporanea? In *Paesaggio Urbano. Unrban Design*. n. 1, pp. 8-16.

Gasparetto, F., Baratin, L. (2021). Mappare la conservazione. Analisi di un processo dinamico per il patrimonio storico-artistico. In Cicalò, E., Menchetelli, V., Valentino, M. (a cura di). *Linguaggi grafici. Mappe*. Alghero: Publica, pp. 1284-1303.

Krieger, M. (1992). *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore: John Hopkins University Press.

Mazzei, A., Martinelli, L., Empler, T., Cessari, L., Gigliarelli, E. (2024). Modelling for uncertainty in HBIM processes. In *VITRUVIO - International Journal of Architectural Technology and Sustainability*, 9(2), 22093. <https://doi.org/10.4995/vitruvio-ijats.2024.22093>.

Migliari, R. (2002). *Geometrie dei modelli. Rappresentazione grafica e informatica per l'architettura e il design*. Roma: Edizioni Kappa.

Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture Theory*. Chicago: The University of Chicago Press.

Moles, A. (1973). *Teoria dell'informazione e percezione estetica*. Roma: Lerici editore.

Pinotti, A., Somaini, A. (a cura di). (2009). *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*. Milano: Cortina.

Pinotti, A. (2024). *Il primo libro di teoria dell'immagine*. Torino: Piccola biblioteca Einaudi.

Pinotti, A. (2024). La Messa non è finita. Le tecnologie digitali e la promessa del "super". In *I castelli di Yale online. Annali di filosofia*, vol. XII, n. 1, pp. 37-5.

Poli, F. (2006). *La scultura del Novecento. Forme plastiche, costruzioni, oggetti, installazioni ambientali*. Bari: Editori Laterza

Portesine, C. (2020). L'ecfrasi ai tempi del medium fotografico, tra iperrealismo e mimesi paradossale. In *Arabeschi - Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità*, n. 15, pp. 66-89. <http://www.arabeschi.it/lecfraasi-ai-tempi-del-medium-fotografico-tra-iperrealismo-e-mimesi-paradossale/>.

Rashidi, A., Yong, W.Y., Maxwell, D. and Fang, Y. (2023), Construction planning through 4D BIM-based virtual reality for light steel framing building projects. In *Smart and Sustainable Built Environment*, vol. 12 n. 5, pp. 1153-1173. <https://doi.org/10.1108/SASBE-06-2022-0127>.

Rucker, R. (1994). *La quarta dimensione. Un viaggio guidato negli universi di ordine superiore*. Milano: Adelphi.

Autori

Francesca Gasparetto, Università degli Studi di Urbino Carlo Bo, francesca.gasparetto@uniurb.it
Laura Baratin, Università degli Studi di Urbino Carlo Bo, laura.baratin@uniurb.it

Per citare questo capitolo: Francesca Gasparetto, Laura Baratin (2025). La descrizione dell'opera d'arte contemporanea: quale processo per una èkphrasis funzionale alla conservazione. In L. Carlevaris et al. (a cura di). *èkphrasis. Descrizioni nello spazio della rappresentazione/èkphrasis. Descriptions in the space of representation*. Atti del 46° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione. Milano: FrancoAngeli, pp. 2897-2916. DOI: 10.3280/oa-1430-c906.

The Description of the Contemporary Work of Art: a Process for a Real Èkphrasis for Conservation

Francesca Gasparetto
Laura Baratin

Abstract

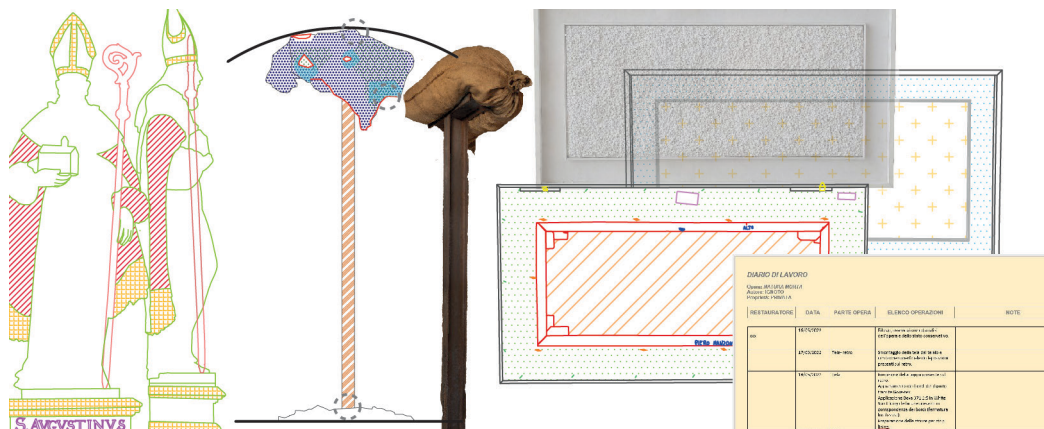
The numerous currents that compose what is often referred to as modern art carry meanings that transcend the simple description of materials and forms and are frequently challenging to depict. The most difficult meanings in conservation are those that must be protected from deterioration and the effects of time.

The contribution offered here challenges the descriptive praxis that has been employed up to this point. This praxis was taken from the analytical framework of traditional works and is ineffective when applied to immaterial artistic expressions that are inherently marked by the new temporal dimension. The research identifies three descriptive levels that correspond to three distinct èkphrasis expressions through a methodical examination of the representative instruments used to document the artworks. This can be considered as a technical exemplification of the components and structure of the state of conservation. After proving that the three levels are ineffective in modern settings, an effort is made to develop a theoretical descriptive model that will serve as the foundation for further research.

Keyword

Contemporary Art, Graphical Diagrams, Photography, 3D Model, Representative Layers.

Visual abstract of possible representations to describe an artwork, currently used in conservation contexts and to support restoration work (elaboration by the author's).



Introduction

This contribution examines the concept of *èkphrasis* within the descriptive and narrative context of contemporary art, specifically works created since the second half of the 20th century. During this period, many artists shifted their focus beyond just figurative aspects to explore new dimensions, particularly the temporal aspect of their work. Therefore, this discussion pertains to artworks that extend their meaning beyond mere representation to include a variety of artistic forms that utilize diverse languages, which have been developed and experimented with since the historical avant-gardes [Poli 2006]. Pop Art, New Dada and Nouveau Réalisme, Spatialism, kinetic-programmed art, arte povera, minimalism, installations, body art, video art, and net art are all included in this context.

Specifically, the research focuses on the representation tools employed to aid in the conservation process, as well as the language used to organize a set of technical information. It does not address the so-called 'reading of the work of art' [Corrain, Valenti 1991] or the semiotic analysis traditionally applied to contemporary painting or sculpture. Such analysis would necessitate a more philosophical investigation and a historical-critical approach.

In this particular field of application, we have recognized the inadequacy of the analytical processes used to date [Gasparetto 2024], which fail to adequately represent the complexity of the contemporary art system. The relationship between image and graphic sign, as well as between the actual artwork and its descriptive syntax, is flawed because it does not consider the new, often immaterial, elements that characterize such art.

Consequently, representing a number of works from contemporary movements (fig. 1) involves exploring a new descriptive form that can address the theoretical, methodological, and practical needs of the conservation intervention process. This calls for a new *èkphrasis*, a fresh approach to translating the structure of contemporary art. In this context, transposition refers to the activities of reduction, simplification, and exemplification, aimed at identifying a novel descriptive practice.

Abraham Moles [Moles 1973], in his discussion of the two distinct theories of form and exploration theory, posits that perceiving an image involves an act of selection.

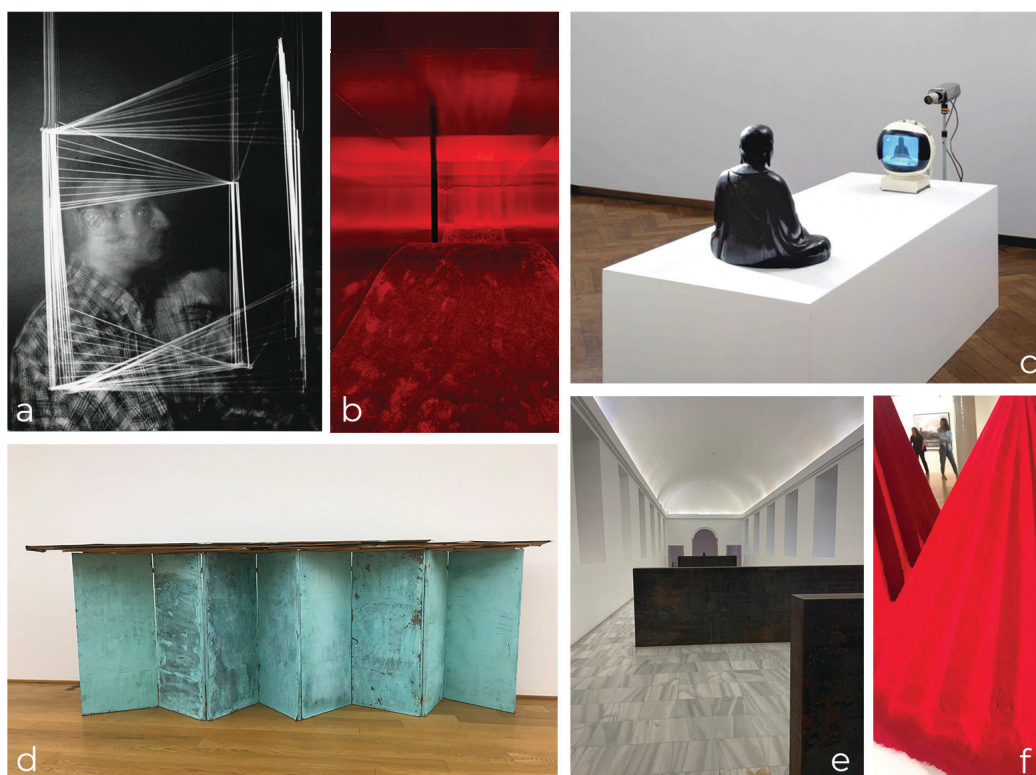


Fig. 1. a. Kinetik art (credits: archiviogiannicolombo.org); b. Spatialism art (credits: Pirelli Hangar Bicocca); c. Video art (Stedelijk, Amsterdam, credits: mcachicago.org); d. NeoDada (MamBO, Bologna); e. Minimalism art and site specific art (Reina Sofia, Madrid); f. Installations (Tate Modern, Liverpool).

Word, image, model: in how many ways can a work of art be described?

The research is set against the backdrop of the parallelism between human thought and artistic works, focusing on the descriptive systems used in the field of conservation. It aims to identify the limitations and possibilities for codifying and subsequently describing contemporary artistic expressions. The descriptive models analysed can be organized into three levels, each associated with different forms of *ékphrasis* and, consequently, different methods of writing about and reinterpreting works of art.

The first level is one-dimensional, related to words and the immediate concept of *ekphrasis* that dates back to antiquity in literature, poetry, non-fiction, and philosophy. This practice can significantly shape cultural thought and attitudes. As Cometa states, “from Winckelmann’s and Heinse’s *Laocöon* to Heidegger and Freud’s *Sistine Madonna*, it is not just ‘works of art’ and

SCHEDA TECNICA

INFORMAZIONI GENERALI

SOGGETTO-TITOLO: "Natura morta"

AUTORE/SCUOLA: Ignoto

PROPRIETÀ: Privata

OPERA: Mobile

CONDIZIONE GIURIDICA: Proprietà privata

ANNO/SECOLO: 1855 (datazione visibile)

DOCUMENTAZIONE ARTISTICO-CULTURALE

CONTESTO CULTURALE: -

INFORMAZIONI RIGUARDO L'ARTISTA: -

DATI RIGUARDANTI L'INCARICO DI RESTAURO

DIREZIONE RESTAURI: Università degli studi di

INIZIO LAVORI: 16/05/2022

FINE LAVORI: -

COMPILAZIONE SCHEDA

REDATTORE SCHEDA: Alunni della Scuola di Carlo Bo; Erika Falsanici, Gianluca Di Andrea.

DATI TECNICI

DESCRIZIONE GENERALE E TECNICA DELL'OGGETTO: ligno estendibile. Possiede una cornice lignea.

TIPOLOGIA DI OPERA/TECNICA ESECUTIVA: DI

FORMATO: Rettangolare

DIMENSIONI SPECIFICHE PARTI DELL'OPERA:

Cornice:

- generali: 67,7 x 84 cm
- profondità: 6,2 cm
- luce interna: 55,3 x 71,5 cm
- spessore regoli: 6,5 cm

Telaio:

- generali: 57,4 x 72,9 cm
- profondità: 2,1 cm
- regoli corti: 48,7 x 8 cm
- regoli lunghi: 64,7 x 8 cm

Tela:

- generali: 59,5 x 75 cm

DEGRADO MACROSCOPICO

PROBLEMATICHE GENERALI: La tela presenta visibili deformazioni angolari dovute ad un allentamento dell'ancoraggio al telaio in seguito a movimenti naturali del legno e del filo. Sono presenti leggere cretature su tutta la superficie, soprattutto in prossimità delle deformazioni e di zone che hanno subito tagli e/o urti meccanici. La zona inferiore del dipinto è interessata dalla presenza di piccole lacune dovute alla caduta della pellicola pittorica. In alcuni punti si ipotizza che queste siano state rittoccate precedentemente; sono infatti presenti ridipinture lungo i bordi. È presente un taglio di forma quadrangolare che è stato risanato con uno stucco pigmentato (n.a.), con l'aggiunta di una toppa dal retro, in un intervento precedente. La vernice ha subito un ingiallimento omogeneo, che è maggiormente visibile nelle calature dovute ad una stesura veloce e poco curata.

DIAGNOSTICA

LAMPADA DI WOOD: Con l'esposizione della superficie pittorica alla lampada di Wood sono distinguibili le ridipinture che producono un colore più opacizzato.

DATI TECNICI E STATO DI CONSERVAZIONE DEL TELAI

Si tratta di un telaio ligneo rettangolare ad espansione (fig.1). Il legno di natura incerta appare di colore più scuro, probabilmente per un trattamento della superficie o per una mordenzatura. Al tatto si ipotizza anche uno strato di cera o un'altra sostanza protettiva. Strutturalmente è formato da quattro regoli tenuti insieme attraverso un incastro a tenone e mortasa. Il telaio è vincolato alla cornice attraverso dei chiodi di sostegno ricurvi verso l'interno. La superficie presenta gore dovute all'umidità e depositi di polvere e sporco (fig.2).

Figura 1: Foto dell'angolo in basso a sinistra con biacca.

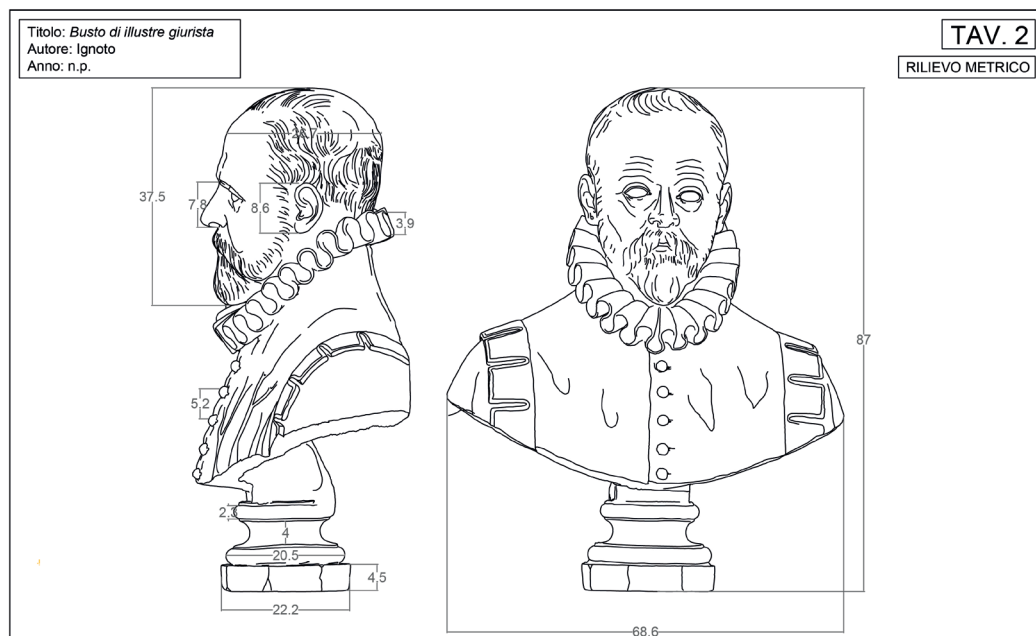
Figura 2: Gore di umidità e depositi presenti sul telaio.

DATI TECNICI E STATO DI CONSERVAZIONE DEL SUPPORTO TESSILE

Il supporto tessile è una fibra naturale, di materiale incerto (fig.3), con tessitura a tela e un'armatura di 20 x 15 ogni cm². Presenta dei sollevamenti e delle deformazioni angolari dovuti ad un allentamento

Fig. 2. Datasheets of a painting on canvas that was restored by the University of Urbino's School of Conservation and Restoration lab team. Unknown, *Natura morta*.

Fig. 3. Graphic diagram of a stone bust that was analysed by the University of Urbino's School of Conservation and Restoration. Unknown, *Busto di illustre giurista*.



'narrative texts' that are at stake; rather, they are icons of the imagination that organize thought, society, customs, and behaviour.' [Cometa 2012, pp. 164-165].

However, starting from the critical sphere, the primary one-dimensional descriptive tool referenced in this research is the data sheet (fig. 2). This documentary device is used in conservation to verbally note constituent materials, the current state, and any necessary intervention projects. While verbal language serves as a functional communication tool, it does have expressive limitations. Consequently, images are often included in the data sheet to complement the meaning of the text. Images can effectively supplement written descriptions due to their intrinsic educational and motivational power [Bovi 2010].

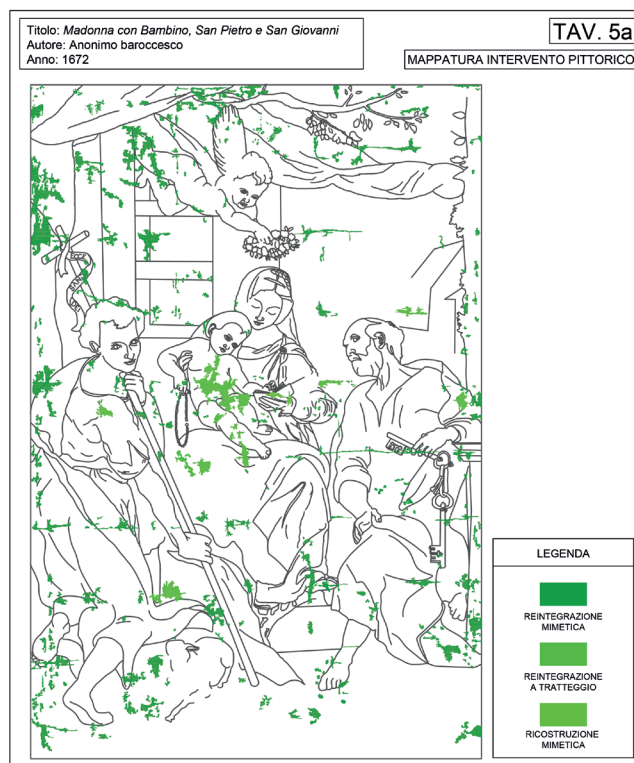
The second level is two-dimensional, which utilizes graphic signs and images as a form of translation. Graphic diagrams and photographs can better represent more complex structures, such as colour renditions, specific mechanisms of realization, and various details of the artwork (figs. 3, 4). In the conservation context, graphic diagrams —with their corresponding conventional signs— summarize the current state and simplify the interpretation of detailed or widespread information about the work. Photographs serve to elaborate on the data, and thus both forms act as support, albeit with different descriptive purposes.

The use of more advanced mediums — like photography and graphics — leads to a new concept of *èkphrasis*, rethought as a means to enhance the restitution of the art object [Portesine 2020]. The foundational desire to make an object accessible remains evident but is realized through the employment of additional languages.

Lastly, the third descriptive level is three-dimensional. The application of *èkphrasis* here is more contemporary than ever, as it requires the use of digital technologies to describe aspects of works of art that are not accessible through words and images (the two previous levels). This level transcends verbal descriptions and the static nature of two-dimensional elements. It employs geometry, related theories, and the tools technology provides. A model acts as a simulation, "capable of evoking the form and qualities — both formal and otherwise — of the object it represents" [Migliari 2002, p. 17]. A model effectively describes dimensions, surfaces, volumes, and the interaction of these volumes, including their potential deformations.

Each of these descriptive levels is routinely employed in the conservation sector; used in varying analytical and intervention contexts, depending on the complexity of the artwork. However, this study aims to demonstrate that, when dealing with contemporary works, none of these levels may adequately meet the descriptive needs.

Fig. 4. Graphic diagram of a painting on canvas that was analysed by the University of Urbino's School of Conservation and Restoration. Anonymous, *Gloria di Madonna con Bambino, San Pietro e San Giovanni*.



Some obvious limitations

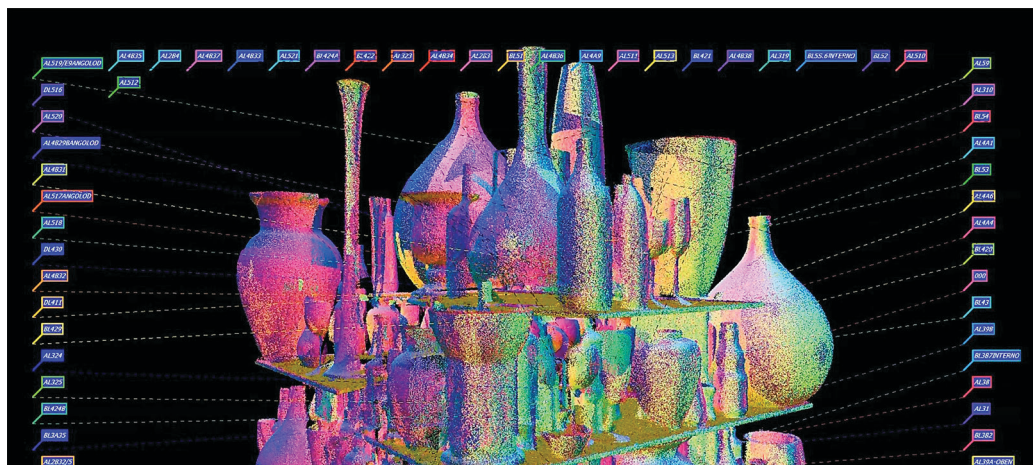
In this analysis, we examine contemporary artworks with unique characteristics and assess how various representation tools -such as graphic diagrams, photographs, and three-dimensional models- function in their descriptions. We raise the question: Are these expressions of *èkphrasis* effective for the conservation of these works?

The first example is Tony Cragg's installation *Eroded Landscape* (1999), exhibited at MamBo in Bologna. This work was surveyed and documented to create a representation of its movement. The outcome was a three-dimensional model, accompanied by a detailed photographic report, which allowed for a partial description of each component of the installation (fig. 5).

Another artwork subjected to critical documentation is *Chiar Apollinaire* (1996) by Jana Sterbak, part of the *Galleria Raffaella Cortese collection* in Milan. For this piece, the documentation consisted of a comprehensive photographic set aimed at illustrating the conservation state of the surface and structure to support restoration efforts (figs. 6, 7). A further example is the site-specific arte povera installation *Senza Titolo* (1997) by Jannis Kounellis, created at the Centro di Scultura Contemporanea in Cagli (Pesaro Urbino). In this case, a 3D model was developed in several stages to document the conservation state, and the observed degradations were categorized using a two-dimensional graphic scheme (figs. 8, 9). The descriptive task was complex, as the degradation was an inherent part of the work itself.

Despite the descriptive efforts and adherence to technical requirements for conservation, the examples provided are incomplete. They fail to convey the meaning and significance of the artworks, which is a crucial element for proper conservation. Consequently, the tools employed only document the technical and tangible aspects without capturing the artworks' deeper significance.

Fig. 5. 3D elaboration of *Eroded Landscape* by Tony Cragg (School of Conservation and Restoration, UNIURB).



Èkphrasis for the contemporary: an experimental descriptive model

Upon closer examination, *èkphrasis* -defined as the verbal description of a visual work of art- has captivated philosophers and art critics for centuries. This is because it fundamentally serves as a representation of another representation. In this interplay of roles, when the use of *èkphrasis* pertains to conservative information, the descriptive intent is not only metaphysical but also primarily technical. As a result, the possibility of applying the described levels of description can become a practical approach, tailored to specific contexts. The guiding principle here is that the more complex the data, the higher one must 'climb' in terms of descriptive levels.

However, it's important to note that text, as a one-dimensional descriptive tool, is never used in isolation [Pinotti 2024]. In fact, in analytical contexts such as this, words are always deployed alongside two-dimensional images (like graphs or photographs) and three-dimensional simulations (such as survey models).

This combination is necessary, as verbal language alone cannot adequately address the descriptive needs of a conservation process. There are essentially two descriptive levels that can be applied to the representation of artworks for conservation purposes, which are further supported by a third level that acts as a supplement. While this framework holds true, it falls short when considering contemporary works. These modern pieces possess a level of complexity that cannot be encapsulated by either two-dimensional or three-dimensional representations, nor even by their integration with one-dimensional descriptions. This is largely due to the fact that art from the second half of the 20th century introduces elements that defy geometric representation. So, how should we proceed?

To visually clarify the meaning of what has been discussed, it may be useful to reference geometry and geometric space. This can help us better understand what is lacking and thus envision a new application of *èkphrasis*.

In geometry, the first dimension is a single-direction dimension known as length, characterized by linearity; it is often considered a non-dimensional aspect. This dimension is related to the medium of text, as verbal language has no thickness or depth when viewed geometrically.

Next, we move to the second dimension. In this dimension, a point is no longer limited to a linear path. It can move not only back and forth but also upward and downward, existing on a flat surface. This dimension lacks thickness but includes length and height. Photographs and graphic diagrams exemplify two-dimensionality, utilizing the primary elements of graphic language [Docci et al. 2021].



Fig. 6. Graphical representation for conservation of *Chair Apollinaire* by Jana Sterbak (School of Conservation and Restoration, UNIURB).

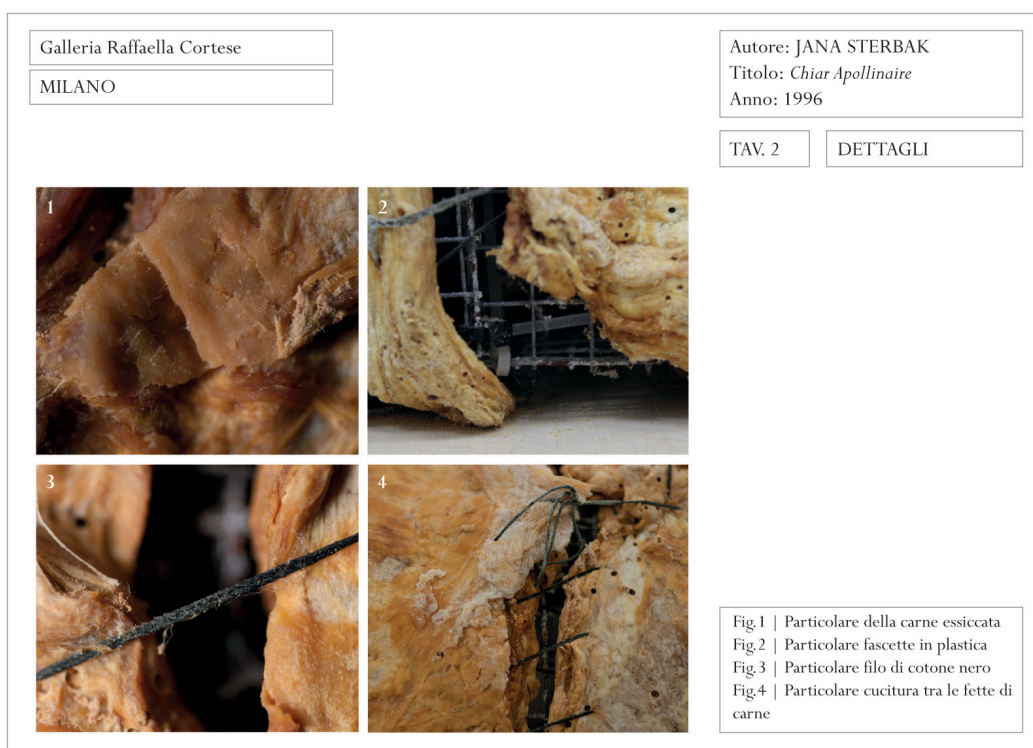


Fig. 7. Graphical representation for conservation of *Chair Apollinaire* by Jana Sterbak (School of Conservation and Restoration, UNIURB).

Finally, the third dimension introduces a new element: width. This dimension, which combines length and height, is the closest abstraction to reality that we can represent. It incorporates the secondary elements of graphic language, including surfaces, shapes, and textures [Docci et al. 2021].

As Lucio Fontana noted, the space of contemporary art is three-dimensional. However, this discussion of dimensions overlooks an important aspect: the element of time.

According to Bovi [Bovi 2010], the fourth dimension (x, y, z, t) can be represented by a solid that incorporates the coordinate of time. The history of art offers a potential representation through the surrealist artist Salvador Dali's depiction of the hypercube in 1954. The hypercube is a geometric figure that can be described in abstract mathematical terms, yet it cannot be visualized by the human mind, as it exists in a four-dimensional, non-real world [Bovi 2010].

However, contemporary technologies and innovative approaches to representation offer new possibilities for conceptualising the fourth dimension, particularly through tools that incorporate the temporal variable – such as integrated modelling with temporal phases, BIM4D [Rashidi et al. 2023; Mazzei et al. 2024], and GIS4D. Nonetheless, as Rucker observed, “What we really need is the concept of a fourth spatial dimension, but it is very difficult to visualise it directly.” [Rucker 1994, p.2].

Given the complexity inherent in most contemporary works, there is currently no universally applicable operational solution. It may therefore be worthwhile to explore integrative approaches that synthesise the various levels of analysis discussed, thereby advancing toward what could be conceived as a new form of *èkphrasis* for the contemporary context. Drawing on Abbott's imaginative framework [Abbott 1884] and extending Rucker's analogy-based reasoning, one might consider the proportional relationship: $4D : 3D = 3D : 2D$.

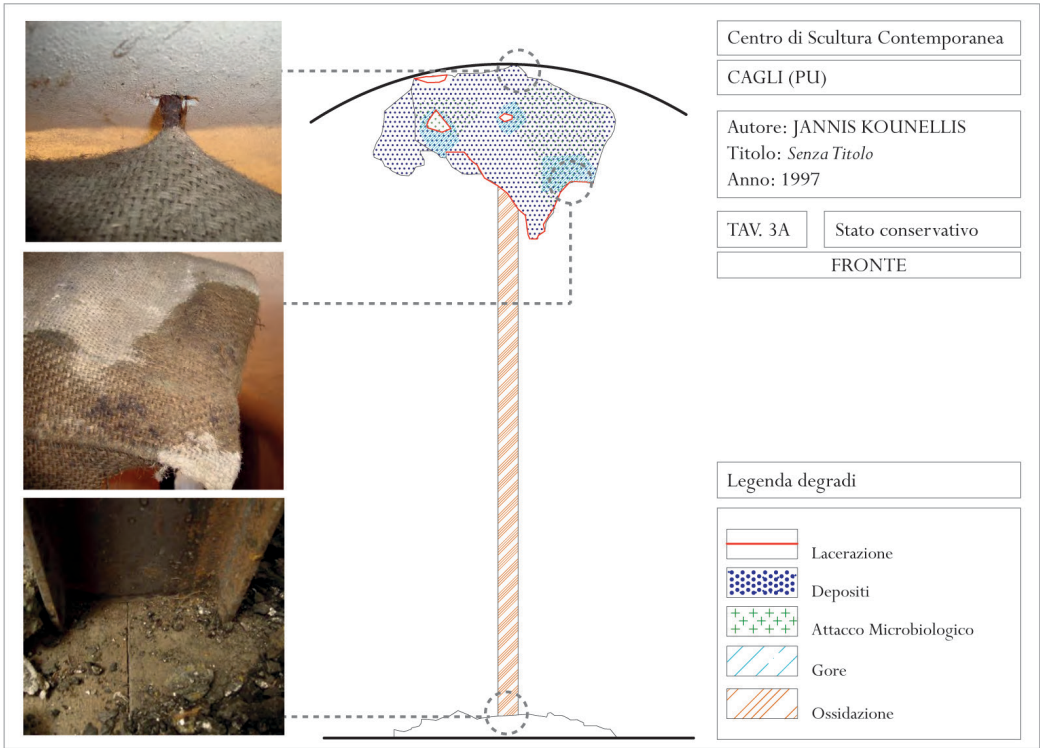


Fig. 8. Graphical representation for conservation of *Senza Titolo* by Jannis Kounellis (School of Conservation and Restoration, UNIURB).



Fig. 9 Graphical representation for conservation of *Senza Titolo* by Jannis Kounellis (School of Conservation and Restoration, UNIURB).

Table I (tab.1) outlines the process for selecting the most appropriate representation systems for describing an artwork, even in traditional contexts. The process begins with identifying the artistic language used and then analyzing the complexity level it presents (low, medium, high) based on the number of complexity elements involved. For instance, an oil painting consists of only two elements of complexity, which means the representation system -especially for conservation purposes- can classify it as low complexity. Once these elements are identified, the next step is to determine which tool best serves the purpose. This involves selecting from the defined descriptive levels (1. text; 2. image; 3. model) and the corresponding representation system associated with them. The table presents a proposed analytical flow applied to the representation of traditional artworks (such as painting, sculpture, and engraving), which could also be effective in more complex contexts, in an effort to imagine the fourth dimension as an analysable and representable element.

Linguaggio artistico	Livello di complessità funzionale	Elementi di complessità	Livelli descrittivi	Sistemi di rappresentazione proposti
Dipinto su tela	Basso	* Figuratività * Grado di conservazione	1+2	Scheda tecnica + Mappatura 2D
Scultura lignea	Medio	* Figuratività * Volumetria * Grado di conservazione	1+3	Scheda tecnica + Modello 3D texturizzato
Incisione su carta	Basso	* Figuratività * Grado di conservazione	1+2	Scheda tecnica + Mappatura 2D

Tab.1. Process for the representation of contemporary artworks.

Note

[1] All the examples described refer to work carried out as part of degree theses and didactics for the Course in the Laboratory for the Restoration of Machined and/or Assembled Synthetic Artefacts of the School of Conservation and Restoration of the University of Urbino (professor restorer: Mariella Gnani). Moreover, the three-dimensional elaborations were carried out thanks to the collaboration Giovanni Checcucci and scientific supervision of Prof. Laura Baratin.

Reference List

Abbott, E. A. (1884). *Flatland: A romance of many dimensions*. London: Seeley & Co.

Baratin, L., Gasparetto, F., Tronconi, V. (2023). La fotografia per il restauro e la conservazione delle opere d'arte / Photography for the interventions of restoration and conservation activities. In Cicalò, E., Menchetelli, V., Valentino, M. (a cura di). (2023). *Linguaggi grafici. Fotografia*. Alghero: Publica, pp. 380-405.

Black, M. (1976). La semantica generale di Korzybski. In M. Baldini (a cura di). *La semantica generale*. Roma: Città Nuova.

Bovi, O. (2010). *Le immagini del tempo. Arte e quarta dimensione*. Milano: Morlacchi Editore.

Cometa, M. (2012). *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*. Milano: Raffaello Cortina Editore.

Corrain, L., Valenti, M. (1991). *Leggere l'opera d'arte. Dal figurativo all'astratto*. Bologna: Società Editrice Esculapio.

Docci, M., Gaiani, M., Maestri, D. (2021). *Scienza del disegno*. Roma: Città Studi Edizioni.

Fontana, L. (1946). *Manifesto blanco*. Buenos Aires: Color Sonido Movimiento.

Gasparetto, F. (2024). Quale scenario per la rappresentazione dell'arte contemporanea? In *Paesaggio Urbano. Unrban Design*. n. 1, pp. 8-16.

Gasparetto, F., Baratin, L. (2021). Mappare la conservazione. Analisi di un processo dinamico per il patrimonio storico-artistico. In Cicalò, E., Menchetelli, V., Valentino, M. (Eds). *Linguaggi grafici. Mappe*. Alghero: Publica, pp. 1284-1303.

Krieger, M. (1992). *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore: John Hopkins University Press.

Mazzei, A., Martinelli, L., Empler, T., Cessari, L., Gigliarelli, E. (2024). Modelling for uncertainty in HBIM processes. In *VITRUVIO - International Journal of Architectural Technology and Sustainability*, 9(2), 22093. <https://doi.org/10.4995/vitruvio-ijats.2024.22093>.

Migliari, R. (2002). *Geometrie dei modelli. Rappresentazione grafica e informatica per l'architettura e il design*. Roma: Edizioni Kappa.

Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture Theory*. Chicago: The University of Chicago Press.

Moles, A. (1973). *Teoria dell'informazione e percezione estetica*. Roma: Lerici editore.

Pinotti, A., Somaini, A. (Eds). (2009). *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*. Milano: Cortina.

Pinotti, A. (2024). *Il primo libro di teoria dell'immagine*. Torino: Piccola biblioteca Einaudi.

Pinotti, A. (2024). La Messa non è finita. Le tecnologie digitali e la promessa del "super". In *I castelli di Yale online. Annali di filosofia*, vol. XII, n. 1, pp. 37-5.

Poli, F. (2006). *La scultura del Novecento. Forme plastiche, costruzioni, oggetti, installazioni ambientali*. Bari: Editori Laterza

Portesine, C. (2020). L'ecfrasi ai tempi del medium fotografico, tra iperrealismo e mimesi paradossale. In *Arabeschi - Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità*, n. 15, pp. 66-89. <http://www.arabeschi.it/lecfraasi-ai-tempi-del-medium-fotografico-tra-iperrealismo-e-mimesi-paradossale/>.

Rashidi, A., Yong, W.Y., Maxwell, D. and Fang, Y. (2023). Construction planning through 4D BIM-based virtual reality for light steel framing building projects. In *Smart and Sustainable Built Environment*, vol. 12 n. 5, pp. 1153-1173. <https://doi.org/10.1108/SASBE-06-2022-0127>.

Rucker, R. (1994). *La quarta dimensione. Un viaggio guidato negli universi di ordine superiore*. Milano: Adelphi.

Authors

Francesca Gasparetto, University of Urbino Carlo Bo, francesca.gasparetto@uniurb.it

Laura Baratin, University of Urbino Carlo Bo, laura.baratin@uniurb.it

To cite this chapter: Francesca Gasparetto, Laura Baratin (2025). The Description of the Contemporary Work of Art: a Process for a Real *Ekphrasis* for Conservation. In L. Carlevaris et al. (Eds.). *ekphrasis. Descrizioni nello spazio della rappresentazione/ekphrasis. Descriptions in the space of representation*. Proceedings of the 46th International Conference of Representation Disciplines Teachers. Milano: FrancoAngeli, pp. 2897-2916. DOI: 10.3280/oa-1430-c906.