Archive of SID

بررسی فرایند مرمت تابلوی قدیس سباستیانو اثر رافائلو سانتسیو، براساس آراء چزاره برندی

چکیده:

مرمت آثار هنری اقدامی مهم است که با هدف حفاظت از ارزش‌های مادی یک اثرِ به جای مانده از تاریخ در نظر گرفته می‌شود. این رشته با تکیه بر تئوری مطرح شده توسط چزاره برندی، نظریه پرداز ایتالیایی، جایگاه و تعریف نوینی پیدا کرده؛ امروزه، فرآیند انجام مرمت یک اثر هنری از ترمیم صرف آثار، به روش پیشرفته‌ای برای تحقیقات علمی و تاریخی پیرامون هر اثر هنری تبدیل شده است. پژوهش حاضر در پی پاسخ دادن به این پرسش که، ابعاد مختلف مطرح شده در نظریه این محقق چیست؟ و بازتاب آن بر فرآیند مرمت یک اثر هنری چگونه است؟ دیدگاه او را بررسی کرده و مطالعات مذکور را با مرمت نقاشی قدیس سباستیانو، اثر رافائلو، به عنوان یکی از موفق‌ترین مرمت‌های انجام شده در قرن حاضر، تطبیق داده است. این مقاله، علاوه بر بررسی ابعاد تاریخی این نقاشی، سعی در معرفی انواع مختلف ابزار مورد استفاده مرمتکاران دارد. نتایج به دست آمده گواه آن است که، فرآیند مرمت که طی آن آثار هنری با انواع مختلف میکروسکوپ‌ها و دوربین‌های خاص بررسی می‌شوند، به تنهایی یکی از بهترین و کامل‌ترین روش‌ها برای مطالعات تاریخی پیرامون هر اثر هنری است و جنبه‌هایی از آن را نمایان می‌کند که در حالت معمولی توجه به آن‌ها غیر ممکن است. روش پژوهش توصیفی- تحلیلی بوده و گردآوری منابع از طریق کتابخانه و سایت‌های معتبر اینترنتی به انجام رسیده است.

واژگان کلیدی: قدیس سباستیانو، رافائلو، چزاره برندی، مرمت نقاشی

نوع مقاله: پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۲/۲۴

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۱۰/۱۳

یاسمن فرهنگ‌پور

دانشجوی دکتری تاریخ هنر، دانشکده تاریخ، دانشگاه فلورانس، ایتالیا

Email:
Yasaman.farhangpour@unifi.it

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه

مرمت آثار هنری به معنی مجموعه عملیاتی است که هدف آن‌ها بازگرداندن شی هنری به حالت مطلوب و ترجیحا، نزدیک به حالت اولیه آن است. در طی این عملیات، متخصصین در ابتدا، ابعاد تاریخی و تکنیکی شی مورد نظر را بررسی می‌کنند و پس از تعریف شیوه کار به اِعمال فرآیند مرمت می‌پردازند؛ تمام تمرکز مرمت‌کاران در این مراحل، متوجه این است که نتیجه نهایی کارشان نزدیک به حالت اولیه اثر باشد. این رشته در سیستم‌های مختلف دانشگاهی حال حاضر در دنیا، هنوز رشته جوانی است و برای رسیدن به بلوغ اجتماعی راه زیادی در پیش دارد؛ زیرا مرمت آثار باستانی قبل از هر چیز نیازمند حمایت‌های مالی و سازمانی است. طی دهه‌های اخیر- با توجه به این که نقاشی‌های به جای مانده از قرون وسطی و دوره رنسانس، اکنون احتیاج به مرمت دارند- این رشته در بسیاری از کشورهای اروپایی مورد توجه و پیشرفت قرار گرفته است؛ که گسترش مطالعات و گشایش چشم اندازهای جدید در علم مرمت را به عنوان یک نیاز ضروری و کارآمد به دنبال داشته است. کشور ایتالیا، یکی از پیشگامان علم مرمت آثار نقاشی چه در بخش تئوری و تاریخی، چه در بخش عملی و آزمایشگاهی است و امروزه آثار زیادی در دست مرمت دارد؛ که اکثر آن‌ها را بر پایه نظریات چزاره برندی[1]، پدر مرمت نوین در دنیا، انجام می‌دهد. در این مقاله، مراحل مرمت تابلوی قدیس سباستیانو اثر رافائلو مورد بررسی قرار گرفته است و به تطبیق آن با دیدگاه برندی پرداخته شده است. روند شکل‌گیری این پژوهش منطبق با روند مرمت تابلوی مد نظر می‌باشد؛ به این معنی که از طریق بررسی جنبه‌های تاریخی پیرامون شکل‌گیری اثر، به اطلاعات خاص در ارتباط با تابلوی سن سباستیانو دسترسی پیدا کرده است.

روش پژوهش

روش مورد استفاده در این پژوهش، آزمایشگاهی، تاریخی- تحلیلی است و جمع‌آوری اطلاعات به روش کتابخانه‌ای و میدانی صورت گرفته است. پژوهش پیش‌رو، مطالعات مذکور را با مرمت نقاشی قدیس سباستیانو، اثر رافائلو سانتسیو(۱۵۰۲م.) -که در لابراتوار مرمت آثار باستانی شهر میلان انجام شده است- تطبیق داده است.

چارچوب نظری

چارچوب نظری این مقاله، دیدگاه چزاره برندی در زمینه مرمت آثار هنری است. در تعریف برندی به مفاهیمی هم‌چون توجه به هدف غایی خالق اثر و توجه به اصل زیباشناسی برمی‌خوریم. می‌توان اذعان کرد که او بیش‌تر به فلسفه زیباشناسی آثار توجه کرده است. با این حال به نظر می‌رسد، به دلیل عدم وجود تعداد قابل توجهی از آثار نقاشی در آستانه مرمت در ایران- مربوط به بازه زمانی قرون وسطی و رنسانس- به تئوری‌های این تئوریسین بزرگ علم مرمت کم‌تر توجه شده است. از این رو، به کاربردن و بررسی نظریات او می‌تواند بستری مناسب برای پژوهشگران این رشته ایجاد کند.

پیشینه پژوهش

مرمت آثار هنری، همواره، یکی از موضوعات مورد توجه برای پژوهشگران و نویسندگان مربوطه بوده است. در دهه‌های اخیر و با توجه به روند رو به رشد تعداد آثاری که احتیاج به مرمت دارند، این رشته و پژوهش‌های مربوط به آن، بیش از پیش مورد توجه قرار گرفته اند. کتاب «تئوری مرمت»، اثر چزاره برندی، برای اولین در سال ۱۹۶۳ میلادی در کشور ایتالیا منتشر شد. این کتاب که حاصل تحقیقات برندی بود، در هشت فصل دیدگاه او را نسبت به مرمت آثار هنری شرح می‌دهد و مولفه‌های الهام‌بخش او از قبیل تئوری‌های هایدگر را بررسی می‌کند. تئوری مرمت در سال ۱۳۸۶ به همت دکتر پیروز حناچی برای نخستین بار در ایران ترجمه و چاپ شد. تاکنون پژوهشگران زیادی به این کتاب و تشریح نظریات مطرح شده در آن پرداخته‌اند؛ اما پژوهش‌های پیرامون تطبیق این نظریات با عملیات مرمت آثار هنری انگشت شمارند. آدینه و رازانی(۱۳۸۶)، در مقاله «چزار برندی و اندیشه‌های نوین مرمت»، علاوه بر بررسی فعالیت‌های برندی، سرچشمه بنیان‌های فکری او را از دیدگاه فلسفی هایدگر بررسی کرده‌اند. یک سال بعد، میرخوونند(۱۳۸۷)، در مقاله «مرمت، روندی که اثر هنری از طریق آن به آینده منتقل می‌شود»، به تشریح نظریه برندی و بررسی ترجمه کتاب او در ایران پرداخته است. سایر پژوهش‌های انجام شده در ایران، به تشریح دیدگاه برندی و تطبیق نظریه او با سایر پژوهشگران پرداخته‌اند. کوشش‌گران(۱۳۹۰)، در مقاله «فرصت‌های احیا در سیر تحول بنای تاریخی از زمان خلق

www.SID.ir

Archive of SID

تا زوال اثر»، رابطه زمان‌بندی و رویکردهای حفاظتی را در بناهای تاریخی با توجه به نظریه برندی بررسی کرده است. در مقاله «بازشناسی ارزش و عوامل تاثیرگذار در دگرگونی دیدگاه‌های ارزشی در حفاظت از میراث فرهنگی در قرن حاضر» نوشته شیروانی و همکاران(۱۳۹۵)، علاوه بر بررسی مفهوم ارزش از نظر برندی، به دیدگاه‌های وابسته به آن و تاثیر آن‌ها بر مقوله حفاظت در قرن جاری پرداخته شده است. در مقاله «حفاظت و میراث فرهنگی از منظر فرهنگ، رویکردی نقادانه» نوشته میرنیام و همکاران(۱۳۹۶)، مفهوم حفاظت از منظر فرهنگ‌گرایان بررسی شده است که برندی یکی از پرچم‌داران این جنبش است. پژوهش حاضر اما، با توجه به مطالعات پیشین و با تکیه بر نظریه برندی، گامی فراتر برداشته و فرآیند عملیات مرمت یکی از معروف‌ترین نقاشی‌های به جای مانده از رنسانس ایتالیایی را با نظریه این تئوریسین تطبیق داده است. با توجه به رجوع به اسناد کتابخانه‌ای، هیچ پژوهشی یافت نشد که به این نوع تطبیق پرداخته باشد که این امر، ضرورت انجام تحقیق در این باره را دوچندان می‌کند.

مفهوم نوین مرمت

تا اواسط قرن بیستم میلادی، هنرمندان به تنهایی و با استفاده از روش‌های خاصِ خود، مسئول محافظت از اثر یا آثارشان بودند و مفهوم مرمت‌کار و مرمتِ آثار معنایی نداشت. امروزه، واژه مرمت‌کار به عنوان شغل در دنیا در نظر گرفته می‌شود و به فردی اطلاق می‌شود که علاوه بر اطلاعات فرهنگی و تاریخی، به تکنیک‌های هنری، به علم شیمی مواد و هم‌چنین، به استفاده از کامپیوتر و نرم‌افزارهای مربوطه، آگاهی و تسلط کافی دارد. علم مرمت به معنی همکاری بین بخش‌های نظری و عملی است که امروزه بر پایه اصول مطرح شده توسط چزاره برندی استوار است. نظریات او -که به دنبال مطالعات فلسفی‌اش در آثار هایدگر ناشی شده است- بر این نکته تاکید دارد که مرمت از همان ابتدا، باید به عنوان فعالیت عینی‌سازی تلقی شود و نه به عنوان صرفا عملکردی بر پایه محافظت از یک اثر(Meraz, 2019: 164). برندی به پیروی از این فیلسوف می‌نویسد: «مرمت، عبارت است از لحظه روش‌مندی که اثر هنری در آن لحظه در وجود فیزیکی خود و در طبیعت زیباشناختی و تاریخی‌اش، از نظر انتقال آن به آینده مورد تشخیص قرار می‌گیرد»(برندی، ۱۳۹۱: ۳۹).

بنابراین، بر پایه همین مطالعات، برندی ترمیم اثر هنری بر پایه زیبایی شناسی را برای اولین بار در سال ۱۹۶۳ میلادی به عنوان اصل پایه‌ای هر مرمت، مطرح کرد.

این تئوریسین با این نظریه متذکر می‌شود که، میان اصولی که باید پایه‌های مرمت را تشکیل دهند و خود عمل مرمت فاصله‌ای وجود دارد که باید پر شود و آن عبارت است از نقش قواعد در زمینه قانون(میرخوونـد، ۱۳۸۷: ۷۶). با در نظر گرفتن این مفهوم که اثر هنری به دلیل مختص بودن و تکرار ناپذیری رویدادهای هنری، شیئی منحصر به فرد است، هر مرمت مورد ویژه‌ای خواهد بود نه جزیی از یک رشته(همان). برای او حفظ ماهیت اثر هنری در فرآیند یک مرمت، توجه به هدف هنرمند، توجه به ابعاد ناملموس اثر و انتقال اثر هنری به آیندگان، در نزدیک‌ترین حالت به اصل آن بسیار مهم است. نظریه برندی به سرعت، به یکی از چالش‌های مرمت‌کاران هم عصرش تبدیل شد و آن‌ها را وادار کرد که به اطلاعات تاریخی پیرامون هر اثر، به خوبی واقف باشند؛ نه فقط به تکنیک مرمت و شناسایی مواد مورد استفاده هنرمندان؛ چیزی که امروزه نیز یکی از الزامات این رشته به حساب می‌آید. با وجود این‌که به نظر برندی، محور اول هر مرمت تاکید بر اصل فیزیکی و توجه به مصالح مورد استفاده هنرمند است، یکی از مهم‌ترین نکات مورد نظر او، این است که، فرآیند مرمت یک اثر، باید پیش‌بینی‌های لازم برای حفظ قسمت‌هایی که وضعیت اثر را قبل از مرمت نشان می‌دهند، انجام دهد(همان). برندی مرمت را در سه اصل خلاصه کرده است:۱) مرمت می‌بایست از فاصله‌ای که اثر دیده می‌شود، غیر قابل تشخیص باشد. در صورت نگاهی دقیق‌تر، مداخله باید بی‌درنگ بدون نیاز به دخالت چشم مسلح مشهود باشد؛۲) ماده اگر به طور مستقیم ظاهر فیگوراتیو تصویر را بسازد، قابل جایگزینی نیست؛ ۳) مرمت، نباید مانع مرمت‌های آینده شود، بلکه باید آن‌ها را تسهیل کند(برندی، ۱۳۹۱: ۳۶).

تاکید بسیاری از منتقدین هنری و هم‌چنین، مرمت‌کاران بر نکته سوم مطرح شده توسط برندی متمرکز است. بسیاری از آنان بر این باورند که، مرمت‌ها باید با موادی انجام شوند که در آینده قابل برداشت باشند. در ایتالیا، یکی از موفق‌ترین مرمت‌های انجام شده با رعایت این اصل، بین سال‌های ۱۹۷۵ تا ۱۹۹۰ میلادی بر روی سقف کلیسای سیستین، اثر معروف میکل آنژ(۱۵۰۸-۱۵۱۲م.)، انجام شده

www.SID.ir

Archive of SID

است (Colalucci, 1986: 4). البته، قابل ذکر است که، این اصل با انتقادات زیادی هم مواجه است. مرمت‌کاران امروزی معتقدند که از بین بردن یک بخش یا تمام بخش‌های یک مرمت انجام شده در قبل، می‌تواند به اصل اثر آسیب جدی برساند و از آن جایی که مرحله بعد از مرمت هر اثر هنری، حفاظت از آن است، ترجیح می‌دهند که، قبل از اعمال فرآیند مرمت، حین انجام کار و بعد از آن، اقدام به عکاسی و آرشیو کردن اثر مربوطه کنند. مرمت‌کاران با انجام این کار سعی می‌کنند تا ضمن مرمت کردن یک اثر، تلاش خود را برای حفظ اصل آن، به صورت مستند ارائه دهند. دانستن این نکته ضروری است که، فرآیند مرمت، هر بار سخت‌تر، حساس‌تر و البته، خطرناک‌تر از سری قبل است؛ و ترجیح دست اندرکاران در این است که، وقتی اثری را مرمت می‌کنند، نگهداری از آن به حدی دقیق و محافظه‌کارانه باشد که اثر مورد نظر تا چندین سال به مرمت دوباره احتیاج نداشته باشد. نمودار یک، به بررسی ابعاد مختلف مرمت آثار هنری بر پایه نظریه برندی پرداخته است؛ که طبق آن می‌توان گفت، توجه و به‌کارگیری تمام وجوه مطرح شده در این نمودار، به حفاظت از اثر هنری و انتقالش به آینده در نزدیک‌ترین حالت به اصل اثر، منجر می‌شود. بالطبع هرچه در زمان جلوتر برویم، محافظت از اثر دارای اهمیت بیش‌تری نسبت به مرمت آن خواهد شد.

براساس نظریه برندی، زیبایی یک اثر هنری، صرفا زیبایی ظاهری نیست و باید آثار هنری را با دیدگاه بی‌زمانی بررسی کرد. این آثار در هر بازه تاریخی زیبا هستند (Gumbrech, 2003: 22). بنابراین، لازم است که اثر در نزدیک‌ترین حالت آن به اصلش، به آیندگان منتقل شود.

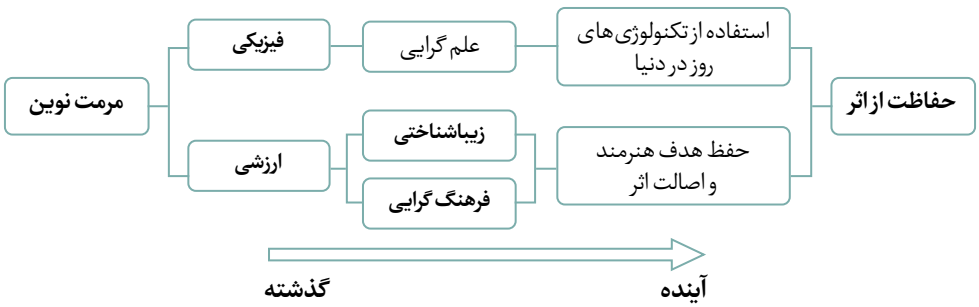
مرمت تابلوی سن سباستیانو

در نیمه دوم قرن بیستم میلادی و به دنبال نظریه مطرح شده برندی، بسیاری از نقاشی‌های ایتالیایی موجود در موزه لوور تمیزکاری شدند (Perusini, 2013: 336). به این معنی که، لایه زرد و بنفشی که در طول زمان روی این نقاشی‌ها نقش بسته بود، از روی آن‌ها برداشته شد.[۲] اکثر نقاشان رنسانس برای براق بودن آثارشان از نوع خاصی رزین محلول در روغن استفاده می‌کردند که ریشه در هنر رنسانس فلاندرزی دارد. این رزین‌ها، بعد از مدتی خاصیت براقیت را از دست می‌دادند و باعث ایجاد رنگ زرد تیره روی تابلو می‌شدند. البته، ناگفته نماند که در شهری مانند ونیز، رطوبت بالای هوا هم به سرعت این فرآیند کمک می‌کرد (De Vecchi, 1995: 230). یکی از این آثار، تابلو سن سباستیانو اثر رافائلو بود. این تابلو -که امروزه در گالری آکادمی کرارا،[۳] در شهر برگاموی[۴] ایتالیا نگهداری می‌شود- در سال ۲۰۱۴ میلادی در لابراتوار مرمت آثار باستانی میلان، بار دیگر مرمت شد (تصویر ۱).

این مرمت به دو دلیل بر روی این نقاشی انجام شد: اول این که، رزین‌هایی روی نقاشی باقی مانده بود که شروع به خوردن بافت اصلی آن کرده بودند. دلیل دوم، حفره بزرگ و عمیقی بود که در چوب اصلی نقاشی ایجاد شده بود. این حفره باعث ورود هوا در این قسمت و تغییر رنگ آسمان و در نتیجه دو رنگ شدن این قسمت شده بود (Borghese, Frezzato&Patrizia, 2014: 36).

تمام اصول مطرح شده برندی در این مرمت به خوبی رعایت شده و به قطع یقین فرآیند آن را می‌توان نماد عینی از تئوری برندی دانست. بر این اساس، مرمت‌کاران در ابتدا، به دنبال تکمیل کردن اطلاعات تاریخی خود گام برداشتند.

نمودار ۱. بررسی بخش‌های گوناگون مرمت اثر هنری با تکیه بر تئوری برندی (ماخذ: نگارنده).



www.SID.ir

Archive of SID

تصویر۱: رافائلو سانتزیو، قدیس سباستیانو، ۱۵۰۲ میلادی، برگامو، آکادمی کارارا (ماخذ: URL4).

۱) ابعاد تاریخی و تکنیکی اثر: سن سباستیانو نقاشی رافائلو در سال‌های جوانی اوست. زمانی که هنوز در شهر اومبریا[۵] در کارگاه پروجینو[۶] کار می‌کرد و هنوز سال‌های شهرتش فرا نرسیده بود. این هنرمند در این بازه زمانی تحت تاثیر سبکِ کاری استاد خود بود؛ که این امر، از پس‌زمینه نقاشی، رنگ‌های به کار برده شده، زنانگی و ظرافت چهره و دست قدیس و شباهت او به نقاشی‌های پروجینو آشکار است. اما با نگاهی به چگونگی قرار گرفتن انگشتان قدیس و تیر در دستش –که در نشانه‌شناسی هنر مسیحیت نماد این قدیس است- در پرسپکتیو، می‌توان به این مهم پی برد که رافائلو به مسایل روز آن زمان مسلط بوده است. مدارکی موجود است دال بر این‌که رافائلو طی سفری که در سال ۱۵۰۴ میلادی به شهر فلورانس داشته، با لئوناردو داوینچی آشنا شده است و همین موضوع باعث شده تا او تحقیق بر مبحث پرسپکتیو را در دستور کار خود قرار دهد (Angelini et al, 2001: 130). این نقاشی با تکنیک رنگ و روغن روی چوب و در ابعاد ۴۵.۵ در ۳۷ سانتی‌متر به تصویر کشیده شده است. نکته مهمی که وجود دارد، ضخامت کم این اثر -دوازده میلی‌متر- است، که این خود یکی از دلایل اصلی آسیب‌پذیری آن در برابر عوامل زیست محیطی است. این اثر، احتمالا، برای یک کلیسای خصوصی در شهر اومبریا در نظر گرفته شده بود؛ اما متاسفانه اطلاعات دقیقی از حامی مالی و محل نمایش آن در دست نیست (De Vecchi, 1975: 25).

۲) وضعیت تابلو قبل از مرمت: تنها مرمت ثبت شده بر روی این تابلو در طول تاریخ - قبل از مرمت فعلی (۲۰۱۴ م.)- توسط مائورو پلیچولی[۷] در سال ۱۹۳۲ میلادی انجام شده است؛ که طی آن فرآیند، مرمت‌کار تابلو را تمیز کرده و به آن روغن جلا زده است. او هم‌چنین، نقاط کوچکی را- که رنگ پریدگی داشته‌اند- با قلم‌مو پوشانده بود. اما تصاویر میکروسکوپی ثابت می‌کنند که قبل از مرمت مذکور، مرمت‌هایی در ابعاد بزرگ‌تر روی این اثر انجام شده است و متاسفانه صدماتی به آن وارد کرده‌اند؛ اما مدارک مستندی از تاریخ آن‌ها در دست نیست. در اثر این مرمت‌ها، قاب و حاشیه اصلی تابلو از بین رفته‌اند. علاوه بر آن، در بخش‌هایی هم روغن‌های مورد استفاده در مرمت‌های قبلی، باعث به وجود آمدن تغییرات و ترکیبات شیمیایی شده بودند. این تابلو، هم‌چنین، مورد حمله موریانه و حشرات چوب‌خوار قرار گرفته بود که حفره‌های بزرگی ایجاد کرده بودند. قبل از آخرین مرمت، قسمت‌های قابل توجهی از رنگ‌های تابلو در قسمت صورت، مانتو، لب و دهان به صورت نقطه‌ای ریخته شده یا دارای ترک‌های فراوانی بودند (تصویر۲). در قسمت آسمان، تغییرات زیادی به وجود آمده بود و رنگ‌ها همگی تیره شده بودند.

سایه قسمت گونه دچار رنگ پریدگی شده بود و سایه روی گردن قدیس رنگ اصلی نداشت؛ و محققین با میکروسکوپ

تصویر۲: قسمت‌های آسیب دیده تابلو قبل از مرمت در قسمت بالا سمت چپ و لباس قدیس (ماخذ: Borghese, Frezzato & Patrizia, 2014: 37).

www.SID.ir

Archive of SID

به رنگ اصلی آن دست یافتند که بازگشتی به اصل مطرح شده برندی است؛ یعنی انتقال اثر هنری به آینده در نزدیک‌ترین حالت ممکن به اصل آن؛ و به همین منظور، مرمت‌کاران بعد از تشخیص نوع و تونالیته رنگ اصلی، مرمت را در نزدیک‌ترین حالت به آن انجام دادند.

۳) بررسی مراحل مرمت تابلو(۲۰۱۴م.) منطبق بر نظریه برندی: با توجه به اولیت‌بندی برندی، مرمت‌کاران برای شروع مرمت این اثرِ مهم و آشنایی با مواد مورد استفاده هنرمند، در ابتدا، تحقیقات تاریخی خود را کامل کردند که تشخیص نوع رزین‌های به کار رفته و یافتن علت وجود آن‌ها را در ابتدای کار خود قرار دادند. از آن جایی که، پروجینو و رافائلو در تاریخ هنر به استفاده از لایه‌های نازک رنگ و پرداختن به جزییات زیاد در آثارشان مشهورند، مرمت‌کاران در ابتدا، این تابلو را با استفاده از پرتونگاری مشاهده کردند. در پرتونگاری انجام شده نازک بودن لایه‌های رنگ و روغن به خوبی مشخص شد(تصویر۳). هم‌چنین، مرمت‌کاران متوجه شدند که علاوه بر رزین، روغن‌های مختلف مانند روغن گردو در این تابلو استفاده شده است. این مواد می‌توانستند به انتخاب خود هنرمند به منظور براق شدن رنگ‌ها یا در اثر مرمت‌هایی در گذشته، به نقاشی اضافه شده باشند. مرمت‌کاران، سپس، به آنالیز این گوناگونی مواد پرداختند و به حفظ همین گوناگونی توجه زیادی داشتند و هر قسمت را با توجه به مواد مورد استفاده و با در نظر گرفتن اصول تعریف شده برندی مرمت کرده‌اند. می‌توان گفت که تمام این صدماتِ بعضا غیرقابل ترمیمی -که برای این اثر به وجود آمده بودند- در اثر عوامل خارجی و زیست محیطی

تصویر۳: پرتوگرافی انجام شده روی اثر رافائل
(ماخذ: Borghese, Frezzato & Patrizia, 2014: 37).

به وجود نیامده بودند و گوناگونی مواد مورد استفاده رافائلو هم، یکی از دلایل آسیب‌پذیری تابلو بود.

در مراحل آماده سازی تابلو، در قسمت حاشیه نقاشی، رنگ طلایی و لایه‌هایی از چسب به چشم می‌خورد، که نشان از وجود قاب اصلی این اثر داشت که از سرنوشت آن اطلاعی در دست نیست. مرمت‌کاران در مرحله بعدی، اقدام به تمیزکاری نقاشی کردند(تصویر۴). آن‌ها برای تثبیت رنگ‌ها بعد از تمیزکاری از رزین‌های حامل پلیمرهای ترموپلاستیک[۸] استفاده کردند؛ و در این تصمیم‌گیری بار دیگر به برندی رجوع کردند. این کار باعث می‌شد که مرمت‌های آینده

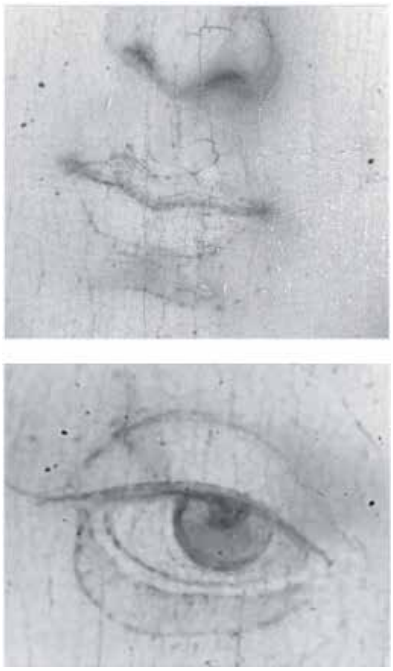
تصویر۴: تابلوی قدیس سباستیانو قبل (ماخذ: URL3) و بعد از مرحله تمیزکاری (ماخذ: URL2).

www.SID.ir

Archive of SID

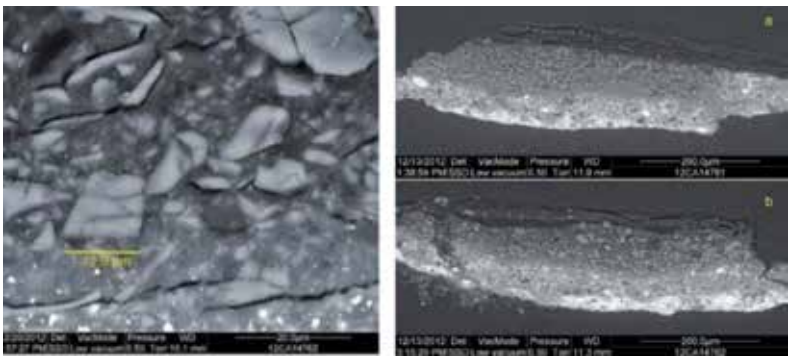
آسان‌ترشوند و هم‌چنین، از سرعت تیره شدن دوباره تابلو جلوگیری کردند؛ تا به این صورت اثر در نزدیک‌ترین حالتش به تاریخ اتمامش به آیندگان منتقل شود.

مرمت‌کاران در جریان تمیزکاری متوجه شدند که در بخش دهان، بینی و چشمان قدیس مقداری پودر مداد وجود دارد. آن‌ها با عکاسی کردن از این قسمت‌ها با استفاده از دوربین‌های مخصوص InGaAs[۹] متوجه شدند که رافائلو در این سه قسمت، طراحی اولیه با مداد داشته است(تصویر ۵). معمولا در موارد این چنینی، مرمت‌کاران از تکه‌های نان یا اسفنج‌های مخصوص برای از بین بردن خاک یا پودر مداد استفاده می‌کنند.



تصویر۵: طراحی اولیه با مداد در قسمت چشم و دهان (ماخذ: Borghese, Frezzato & Patrizia, 2014: 39).

مقوله فراوانی مواد مورد استفاده هنرمند -که به واسطه بررسی این تابلو به وسیله میکروسکوپ‌های مختلف و پرتونگاری، مشخص شد- به نسبت تاریخ اتمام اثر از موارد نادر و کم‌یاب در تاریخ هنر جهان است. با اعمال اشعه XRF[۱۰] مشخص شد که رافائلو در لایه اول این نقاشی از گچ استفاده کرده است. تکنیکی که معمولا در اولین سال‌های ۱۵۰۰ میلادی در کارهای با ابعاد متوسط و کوچک خود، به‌کار می‌برد. (Angelini et al, 2001: 328) استفاده از این روش در دوره رنسانس متعالی در کشور ایتالیا معمول بود. بسیاری از هنرمندان این دوره، ابتدا، روی چوب لایه‌ای مخلوط از لاک و گچ می‌کشیدند و بعد از خشک شدن آن، طرح‌های خود را با روش سوزن زدن روی آن اعمال می‌کردند و در نهایت، به رنگ کردن آن می‌پرداختند. (Beck, 1999: 27) اما رافائلو روشی فراتر از هم‌عصران خود برای این تابلو در نظر گرفته بود؛ او در لایه اول علاوه بر لاک و گچ، از تخم مرغ نیز استفاده کرده است (Borghese, Frezzato & Patrizia, 2014: 40). همین مساله شناسایی چوب اولیه مورد استفاده رافائلو را با مشکل مواجه می‌کرد. از آن جایی که، محققین با استفاده از میکروسکوپ‌های قوی هم نتوانستند به نتیجه برسند، در این مورد به تحقیقات تاریخی بسنده کردند. طبق این تحقیقات، این هنرمند در فاز اول کار نقاشی –قبل از مهاجرتش به رم در سال ۱۵۰۸ میلادی- معمولا از چوب صنوبر استفاده می‌کرده است (Angelini et al, 2001: 329). نکته بسیار جالب دیگری که پژوهشگران، با استفاده از آزمایش ESEM[۱۱] به آن پی بردند، استفاده رافائلو از خرده شیشه و عاج با ضخامت نامنظم بین ۱۳ تا ۳۴ میکرون در مخلوط رنگ‌های این تابلو است (تصویر ۶). احتمالا، او به نسبت انتظاری که از نور نقاشی داشته در بعضی جاها



تصویر۶: آزمایش ESEM از قسمت‌های مختلف نقاشی که وجود شیشه را نشان می‌دهند (ماخذ: Borghese, Frezzato & Patrizia, 2014: 39).

www.SID.ir

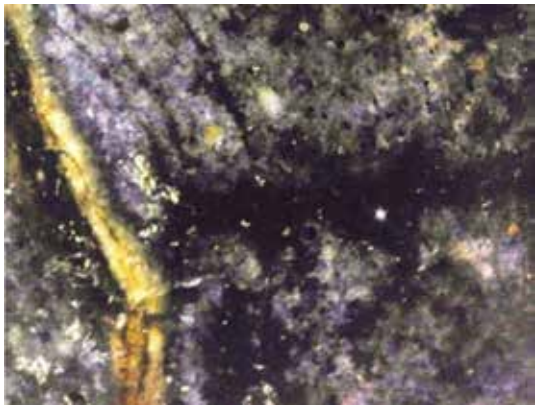
Archive of SID

از شیشه، عاج یا روغن بیش‌تری استفاده کرده، در برخی قسمت‌ها از روغن یا رزین و در برخی قسمت‌ها، فقط از رنگ مات استفاده کرده است.

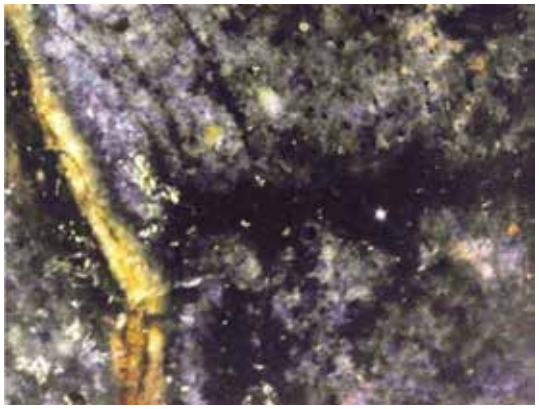
محققین همین آزمایش‌ها و آنالیزها را روی آثار مختلفی از این هنرمند در شهرهای مختلف ایتالیا انجام دادند و ثابت شد که او در اکثر نقاشی‌هایش از همین شیوه ترکیب مواد استفاده می‌کرده است. تمام قسمت‌های آنالیزشده توسط انواع مختلف میکروسکوپ در این نقاشی، استفاده هنرمند از مواد مختلف را تایید می‌کنند. او در پس زمینه تابلو از پودر فیروزه‌ای استفاده کرده بود. هم‌چنین، در قسمت‌های مختلف نقاشی محققین لاک قرمز و طیف مختلفی از رنگ‌های سفید و بنفش را مشاهده کردند(تصویر۷). نکته جالب دیگر در این آنالیز، پیدا شدن ذرات مس در ترکیبات رنگی لباس آبی قدیس بود(تصویر۸).

در بعضی قسمت‌ها، رنگ دانه‌های مورد استفاده هنرمند مشکل‌ساز شده بودند. به طور مثال، رافائلو برای رنگ قرمز در این نقاشی از شنگرف -که یک نوع کانی است- استفاده کرده بود. این رنگ دانه قرمز در اثر گذر زمان و خاک‌گرفتگی تغییر رنگ داده و در بعضی جاها سفید شده بود. در بخشی از مانتو، به نظر می‌رسید که رنگ کنده شده و افتاده است؛ در حالی که این خود رنگ دانه قرمز بود، که دچار رنگ‌پریدگی شده بود. واضح‌ترین جایی که می‌توان این اتفاق را مشاهده کرد، قسمت موهای قدیس است. در اصل، رافائلو در این بخش از یک رنگ استفاده کرده بود؛ اما امروزه این قسمت از نقاشی دارای بیست و پنج نوع تونالیته رنگی است که از خود رنگ دانه‌ها به وجود آمده اند(تصویر۹، تابلو سمت چپ). مرمت‌کاران در این قسمت بخش‌هایی را که دارای رنگ پریدگی شده بود، لکه‌گیری کردند؛ اما تمام تلاش آن‌ها در این بود که این گوناگونی تونالیته رنگی، برای تحقیقات آینده حفظ شود.

طبق مدارک به جای مانده در تاریخ، رافائلو، قدیس سباستیانو را بدون هاله دورسرش نقاشی کرده است. این در حالی است که، وجود این هاله در نشانه‌شناسی هنر مسیحیت، همیشه همراه این قدیس است و در این اثر هم



تصویر۷: استفاده رافائل از رنگ‌های سفید و بنفش در قسمت مانتوی قدیس سباستیانو(ماخذ: Borghese, Frezzato & Patrizia, 2014: 39).



تصویر۸: وجود پودر فیروزه‌ای و ذرات مس در ترکیب مواد قسمت لباس آبی قدیس(ماخذ: Borghese, Frezzato & Patrizia, 2014: 39).

تصویر۹: تونالیته رنگی ایجاد شده در قسمت موهای قدیس در تابلو(ماخذ: URL3) و نمای نزدیک آن(ماخذ: Borghese, Frezzato & Patrizia, 2014: 34).

www.SID.ir

Archive of SID

شاهد حضور این هاله هستیم. تحقیقات با میکروسکوپ نشان داد که، این قسمت از نقاشی ترکیبی از رنگ طلایی، رزین و تکه هایی از صدف خرد شده است؛ ترکیبی که در بخش های دیگر نقاشی قابل مشاهده نیست. احتمالا این هاله توسط جووانی دی پیترو[۹] به این نقاشی اضافه شده است. (Bernson, 1986: 213) او که از هم عصران رافائلو و یکی از شاگردان پروجینو بود، به مبحث گوناگونی مواد مورد استفاده رافائلو واقف بوده و سعی در حفظ آن داشته است. به قطع یقین، پی بردن به گوناگونی مواد مورد استفاده هنرمند، مهم ترین دستاورد مرمت کاران در کل این فرآیند است. آن ها با در نظر گرفتن اصل مطرح شده توسط برندی، از همین گوناگونی مواد برای مرمت اثر استفاده کردند و هر بخش را با تطبیق مواد به دست آمده از مطالعات آزمایشگاهی مرمت کردند. طبق اصول برندی، آن ها به گونه ای عمل کردند که امروزه مواد مورد استفاده، به راحتی قابل تشخیص و البته برداشتن، هستند. هنرمند با توانایی بالا روی لباس قرمز رنگ قدیس به تزیین با رنگ طلایی و نقره ای پرداخته است. البته، بعد از آزمایش ESEM در این قسمت، محققین متوجه شدند که بعد از اعمال رنگ قرمز لباس، رافائل ابتدا، با چسب، نوشته ها و نقوش گیاهی حاشیه لباس را طراحی کرده و سپس، روی آن ها پودر طلایی و نقره ای به کار برده

تصویر۱۰: نقاط ریخته شده رنگ در پشت تابلو
(ماخذ: Borghese, Frezzato & Patrizia, 2014: 39).

است. این در حالی است که، گردن بند و طرح های لباس آبی او قطعا نقاشی شده اند که بار دیگر تاکیدی بر توانایی این هنرمند در نشان دادن جزییات است (Borghese, Frezzato & Patrizia, 2014: 41).

یکی دیگر از تکنیک های خاص رافائل -که در راستای این مرمت مشخص شد- استفاده هنرمند از چند رنگ روی هم بود. او در قسمت پوست صورت قدیس، ابتدا، از رنگ سبز تیره استفاده کرده است و سپس، روی آن رنگ روشن اعمال کرده و بعد از آن، برای سایه پردازی از رنگ قهوه ای استفاده کرده است. او از این تکنیک در پشت تابلو هم استفاده کرده است. در این قسمت، او ابتدا، از رنگ سیاه استفاده کرده و بعد از خشک شدن روی آن رنگ کرم- صورتی به کار برده است و از نقطه هایی که از رنگ دوم در طی مرمت ریخته شده بود، این تکنیک آشکار شد (تصویر۱۰).

در سال ۱۸۵۸ میلادی برای یکی از مشهورترین تابلوهای رافائلو، «ازدواج باکره» (۱۵۰۴)، همین اتفاق افتاد (تصویر۱۱). دقیقا زمانی که جوزف دراگینی[۱۲] مشغول مرمت آن بود.

از دیگر هنرمندانی که از این تکنیک استفاده کرده اند، می توان از بارتولومئو مانتنیا[۱۳] نام برد. محققان در

تصویر۱۱: رافائلو سانتزیو، ازدواج باکره، ۱۵۰۴ میلادی، رنگ و روغن روی چوب، میلان، گالری برررا (ماخذ: URL3).

www.SID.ir

Archive of SID

باره تابلوی او هم با عنوان «مریم در میان قدیسان» (تصویر ۱۲)، در جریان مرمت‌کاری سال ۱۹۱۴ میلادی، به این امر پی بردند. به این ترتیب، می‌توان گفت که، استفاده از چند رنگ روی هم در این بازه زمانی بین هنرمندان رواج داشته است.
دو تابلوی آخر در ترکیب لایه اولیه خود ترکیبی از نوعی نمک خاص و روغن داشتند که روی آن‌ها از رنگ‌های روغنی استفاده شده بود (Borghese, Frezzato & Patrizia, 2014: 43). این ترکیبات برای محققین سال‌های قبل از ۱۹۰۰ میلادی شناخته شده‌تر بود؛ اما اکثر این مواد طی مرمت‌های قبلی از بین رفته‌اند و آن چه که امروزه از این مواد می‌دانیم، با توجه به اسناد و مدارک کتابخانه‌ای به دستمان رسیده است. در جریان مرمت یک نقاشی، سه روش برای پوشاندن حفره‌های ایجاد شده در آن وجود دارد: قدیمی‌ترین آن، پر کردن حفره با رنگ و قلم‌مو است که مرمت‌کار در تابلوی قدیس سباستیانو در قسمت گوشه سمت راست از این روش استفاده کرده است. در روش دوم، که برای حفره‌های عمیق‌تر در نظر گرفته می‌شود، مرمت‌کار ابتدا، حفره را با گچ پر می‌کند و بعد از خشک شدن گچ روی آن را با رنگ

تصویر ۱۲: بارتولومئو مانتنیا، مریم مقدس و کودک در میان قدیسین، میلان، گالری برارا (ماخذ: URL4).

تصویر ۱۳: قاب تابلو قبل از مرمت (سمت راست) و بعد از آن (ماخذ: Borghese, Frezzato & Patrizia, 2014: 49).

می‌پوشاند. روش سوم، پر کردن حفره‌های ایجاد شده با ترکیب رنگ و رزین است؛ که مرمت‌کار این اثر در بخش‌هایی از مانتو، مو، ابروی راست و هم‌چنین، در سایه گردن قدیس از این روش استفاده کرده است. مرمت‌کاران، به مرمت قاب این اثر هم پرداختند. همان طور که اشاره شد، طبق مدارک موجود، قاب اصلی این اثر دارای رنگ طلایی بوده، که متاسفانه، امروزه اطلاعی از سرنوشت آن در دست نیست؛ و قابی که اکنون وجود دارد، در دهه چهارم قرن بیستم برای اثر ساخته شده است؛ که دچار رنگ پریدگی شده بود. بنابراین، مرمت‌کاران موزه هنرهای غربی توکیو، مرمت قاب این اثر را به عهده گرفتند و ابتدا، به از بین بردن گرد و خاک ایجاد شده در قسمت‌های فرورفته قاب پرداختند و در نهایت، آن را رنگ کردند (تصویر ۱۳).
به طور کلی، آخرین مرمت انجام شده روی این تابلو را می‌توان به سه مرحله تحقیقات تاریخی-تکنیکی، تمیزکاری و لکه‌گیری تقسیم کرد. تمام این مراحل منطبق با نظریه برندی پیش رفته است. به‌گونه‌ای که محققین در وهله اول، ابعاد تاریخی و تکنیکی این اثر را به خوبی بررسی کرده‌اند و بعد از تعریف فرآیند مرمت، این عملیات را آغاز کرده‌اند. نتیجه کار آن‌ها، که امروزه در گالری برای[۱۴] میلان قرار دارد، در راستای هر اصل برندی انجام شده است؛ بخش‌های مرمت شده از نزدیک قابل بررسی هستند، مواد مورد استفاده در راستای موادی که هنرمند استفاده کرده است، انتخاب شده‌اند و مرمت به گونه‌ای انجام شده است که آیندگان بتوانند در صورت نیاز این اثر را مرمت کنند. به این صورت، سن سباستیانو در نزدیک‌ترین حالتش به زمان اتمامش توسط رافائلو (۱۵۰۲ م.) در دو وجه فیزیکی و زیبایی‌شناسی، به آینده منتقل می‌شود.

نتیجه‌گیری

مرمت آثار هنری، رشته‌ای نوپا در سیستم دانشگاهی دنیاست که مطالعات میان رشته‌ای بین تاریخ هنر، کامپیوتر و شیمی

www.SID.ir

Archive of SID

مواد را در برمی‌گیرد. فرآیند مرمت هر اثر هنری با توجه به مواد مورد استفاده در اصل اثر و میزان آسیب وارد شده به آن تعیین می‌شود. این رشته، که قبل از هر چیز نیازمند حمایت‌های مالی و سازمانی است، در کشورهای دارای آثار هنری رو به تخریب، بیش از پیش رشد کرده است. در این بین، باید به کشور ایتالیا اشاره کرد که امروزه، احتیاج زیادی به مرمت آثار، مخصوصا نقاشی‌های به جای مانده از قرون وسطی و دوره رنسانس دارد. از این رو، این مقاله به بررسی ابعاد تاریخی- تکنیکی و تشریح مراحل مرمت تابلوی قدیس سباستیانو، یکی از مهم‌ترین نقاشی‌های رافائلو، پرداخته است. اثر مذکور در سال ۱۵۰۲م.، به پایان رسیده است و مربوط به سال‌های جوانی هنرمند است. مرمت این اثر، به‌عنوان یکی از مهم‌ترین و موفق‌ترین مرمت‌های انجام شده قرن جاری شناخته می‌شود. زیرا تمامی اصول مطرح شده توسط چزاره برندی، در آن به خوبی رعایت شده‌اند. پژوهشگران با انجام مطالعات آزمایشگاهی روی اثر با فراوانی مواد مورد استفاده هنرمند مواجه شده‌اند که قطعا، بزرگ‌ترین دستاورد آن‌هاست؛ می‌توان به قطع یقین گفت که اگر از مرمت‌های انجام شده قبل روی این اثر، امروزه، تنها مدارکی در آرشیوها و کتابخانه‌های مختلف موجود است، با اعمال مطالعات آزمایشگاهی به منظور مرمت جدید، اکنون اطلاعات بسیار تخصصی و مهم‌تری درباره اصل اثر داریم؛ که بدون استفاده از میکروسکوپ‌های قوی، هرگز به آن‌ها دست نمی‌یافتیم. بنابراین، می‌توان گفت که بررسی آثار هنری به منظور مرمت آن‌ها، علاوه بر بازسازی یا محافظت از آن‌ها، به بررسی هرچه بهتر آثار از منظر تاریخی و تکنیکی کمک شایانی می‌کند.

پی‌نوشت

1. Cesare Brandi.

۲. این لایه‌ها می‌توانند به دلایل مختلف به اثر هنری اضافه شده باشند؛ مانند آلودگی‌های زیست محیطی، آسیب پرندگان و جانوران (بیش‌تر در مورد اشیایی که در فضای باز قرار دارند) یا عوامل انسانی، مانند مرمت‌های اشتباه.

3. Galleria dell'Accademia di Carrara.
4. Bergamo.
5. Umbria.
6. Perugino.
7. Mauro Pelicioli.

۸. ترموپلاستیک به پلیمرهایی گفته می‌شود که با افزایش دما بدون تغییر شیمیایی ذوب می‌شوند. این پلیمرها می‌توانند به دفعات ذوب و دوباره جامد ظاهر شوند.

۹. دوربین‌هایی با قابلیت تصویربرداری وطیف‌سنجی هم‌زمان.

۱۰. یکی از روش‌های کلیدی پژوهشگران هنری، بخصوص برای نقاشی‌ها، بررسی ترکیب شیمیایی رنگ‌هاست. مرمت‌کاران با اطلاع از ترکیب شیمیایی رنگ استفاده شده همی‌توانند همان رنگ و ترکیب را در تعمیرات به‌کار گیرند؛ تا شکل ظاهری اصلی آثار هنری را حفظ یا بازسازی کنند. بهترین وسیله برای این کار هم یک طیف سنج دستی بازتابش پرتو ایکس (XRF) است. این ابزار کهمی‌توانید آن را با یک دست نگه دارید، می‌تواند ترکیب عناصر موجود در مواد مختلف را تعیین کند. برای این منظور، اول نمونه با پرتوهای ایکس گسیل شده به وسیله ابزار تحریک می‌شود و سپس پرتوهای ایکس بازتابیده شده از آن اندازه‌گیری می‌شود (Beaurle, Hotta & Gusev, 2006: 6247).

۱۱. میکروسکوپ الکترونی روبشی نوعی میکروسکوپ الکترونی است که قابلیت عکس برداری از سطوح با بزرگ‌نمایی ۱۰ تا ۵۰۰۰۰۰ برابر با قدرت تفکیکی کم‌تر از ۱ تا ۲۰ نانومتر (بسته به نوع نمونه) را دارد. در می‌کوسکوپ های ESEM درون محفظه نمونه، فضای گازی وجود دارد که این گاز در انواع مختلف آن، می‌تواند متفاوت باشد و در فشارهای مختلف قرار داشته باشد. در این دستگاه امکان تهیه تصاویر در محدوده دمایی ۳۰-۱۵۰۰ درجه ی سانتی‌گراد وجود دارد (Rudenberg, 2010: 207).

12. Giseppe Draghini.
13. Bartolomeo Mantegna.
14. Galleria di Accademia di Brera.

منابع

- آدینه، علی و رازانی، مهدی (۱۳۸۶). «***چزاره برندی و اندیشه‌های نوین مرمت***»، مرمت و پژوهش، شماره ۳، ۱۷-۲۶.
- برندی، چزاره (۱۳۹۱). ***تئوری مرمت***، پیروز حناچی، تهران: دانشگاه تهران.
- شیروانی، مریم؛ احمدی، حسین و وطن دوست، رسول (۱۳۹۵). «***بازشناسی ارزش و عوام تاثیرگذار در دگرگونی دیدگاه‌های ارزشی در حفاظت از***

www.SID.ir

Archive of SID

میراث فرهنگی در قرن حاضر»، هنرهای زیبا- معماری و شهرسازی، دوره ۲۱، شماره ۴، ۳۹-۵۰.
- کوششگران، علی(۱۳۹۰). «**فرصت‌های احیا، در سیر تحول بناهای تاریخی از زمان خلقت تا زوال اثر**»، شهر و معماری بومی، شماره ۱، ۷۵-۹۲.
- میرخووند، فاطمه(۱۳۸۷). «**مرمت، روندی که اثر هنری از طریق آن به آینده منتقل می‌شود**»، کتاب ماه هنر، شماره ۱۲۴، ۷۴-۷۷.
- میرنیام، آصفه؛ احمدی، حسین و پیراوی ونک، مرضیه(۱۳۹۶). «**حفاظت و میراث فرهنگی از منظر فرهنگ، رویکردی نقادانه**»، تاریخ و فرهنگ، شماره ۹۸، ۶۱-۸۲.
- Angelini, A.; Santi, B.; Heusinger, L.; Pedrocco, F.; Bonsanti, G. (2001). *I Protagonisti dell'Arte Italiana*. Florence: Scala
- Beaurle, S.A.; Hotta, A.; Gusev, A.A. (2006). *On the glassy state of multiphase and pure polymer materials*. Polymer, 47(17): 6243-6253.
- Beck, J. H. (1999). *Pittura Italiana Del Rinascimento*. Koln: Konemanne
- Berenson, B. (1986). *Les peintures italiennes de New York et de Boston*, Gazette des Beaux-art, troisième période (XV): 211-214
- Borghese, P; Frezzato, F. F; Patrizia, G. Nadia (2014). *Il San Sebastiano di Raffaello Restauro*, Kermes (93): 35-50
- Colalucci, G (1986), *Michelangelo's Colors Rediscovered. The Sistine Chapel*. New York: Harmony Books
- De Vecchi, P.L.(1975). *Raffaello*.Milan: Rizzoli
- De Vecchi, P.L.(1995). *Arte nel Tempo*. Milan: Bombani
- Gumbrecht, H. U. (2003). *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. California: Stanford University Press
- Meraz, F. (2019). Cesare Brandi (1906-1988): *His Concept of Restoration and the Dilemma of Architecture*, Conversaciones con Cesare Brandi Y Giulio Carlo Argan, 160-177
- Perusini, G.(2013). *Il Dibattito sulla Pulitura dei Dipinti della National Gallery e del Louvre alla Metàdell'Ottocento: Alcune Considerazioni Generali. La cultura di Restauro, Modelli di Ricezione per la Museologia e Storia dell'Arte*. Rome: Compisano
- Rudenberg, H.G.; Rudenberg, P.G. (2010). *Origin and Background of the Invention of the Electron Microscope*. Advances in Imaging and Electron Physics, 160,207–286

URLs:

- URL1. http:// www.artworld.it/sposalizio-della-vergine-raffaello-sanzio-analisi/. (Access date: 04/12/2020).
- URL2.https://www.finestresullarte.info/operadelgiorno/2017/663-raffaello-sanzio-san-sebastiano. php. (Access date: 02/12/2020)
- URL3. http://it.wikipedia.org/wiki/ Sam_Sebastiao_ (Raffaello). (Access date: 01/12/2020)
- URL4. http://www.wga.hu/htlm_m/m/montagna/madonna/htlm. (Access date: 01/12/2020)

www.SID.ir

Archive of SID

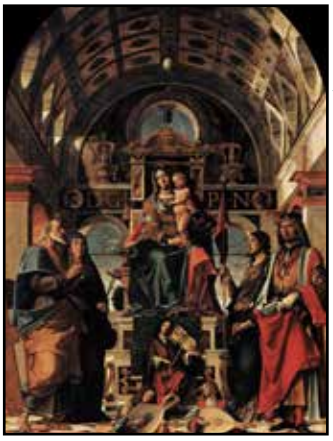
Investigating the Process of Restoring the Painting of Saint Sebastiano by Rafael Based on the Theories of Cesare Brandi

Abstract:

The concept of restoration in modern society is considered as a significant performance aiming at conservation of material value left from the past, and thus the phrase restorer is applied to name a person who, aside from having cultural and historical information, is familiar with art technics, chemical properties of substances, and also has sufficient proficiency in using the computer and software in the field of restoring works of art. This field is new in various academic systems in the world and it has a long way to go to reach social maturity. Because the restoration of antiquities requires financial and organizational support first and foremost, in recent decades, this field has received much attention and development in many European countries, which, of course, has led to the expansion of studies and the opening of new perspectives in the science of restoration as a necessary and efficient need. However, the challenge in this research is to explain the processes of restoration, reconstruction, and conservation of artworks from the viewpoint of Cesare Brandi, who is an Italian famous theorist in the field. it is worth mentioning that the data collection is done through library sources. In the process of restoration, maintaining the quiddity of the artwork, the goal of the artist, and paying attention to intangible dimensions of the work is of much significance for a restorer. Brandi believed that transmission of the artwork to posterity in the closest form to its original is the most important base for the restorer. Referring to his written documents, it can be claimed that this theorist paid more attention to the philosophy of restoration rather than the technic in artwork restoration and expressed his point of view in three basic principles. Restoration of antiquities has gained a new place today thanks to the theories proposed by Cesare Brandi, and the restoration of works alone has become an advanced method for scientific and historical research on any work of art. Considering the distinction between restoration in the concept of reconstruction and reclamation of artwork and its conservation, this research matches the restoration of the painting Saint Sebastiano (1502 A.D.) with these opinions by an adaptive-analytical method and laboratory analysis. Since there are many works from the middle ages and Renaissance in Italy which need to be restored, this country became a pioneer in the fields of history and theories both in the laboratory and practical section. The restoration of the mentioned artwork that is done in the Restoration Laboratory of Milan (2014-2018 A.D.), is considered as one of the most successful reconstructions of the present century and this article, aside from surveying the historical and technical aspects of this painting, proceeds to study the different processes and sideways of restoration; trying to introduce the various devices used by restorers. In general, this restoration can be divided into three stages: historical-technical research, cleaning, and staining. One of the most important results of this restoration

Document Type:
Original/Research/Regular Article
Receive Date: 13 May 2020
Accept Date: 02 January 2021

Yasaman Farhangpour
Ph.D. Candidate, University of Florence,Italy.
Email:
yasaman.farhangpour@unifi.it



www.SID.ir

Archive of SID

is Raphael's use of various materials such as glass and ivory, which the restorers saw thanks to the use of strong microscopes. According to the available documents, the mainframe of this work has a golden color, and unfortunately, its fate is unknown today, and the frame that exists now was made in the fourth decade of the twentieth century. This frame had some problems in colors and the restorers of the Museum of Western Art in Tokyo restored the frame. So we can tell this restoration is one of the most completes ones in Europe. Eventually, this survey concluded that the restoration of each artwork is determined by the type of work, a complete consideration of materials used by the artists, and level of damage. This process, through which the restorers survey the artwork by special cameras like InGaAs and different microscopes like ESEM is, per se, one of the best and the most perfect methods for historical studies about each artwork which can reveal its obvious aspects.
Keywords: Restoration, Raphael, Saint Sebastiano, Italy, Cesare Brandi

References:

- Adineh, A.; Razani M.(2008). *Cesare Brandi and Modern Restoration Ideas*, Maremat va Pazouhesh,(3) 17-26
- Angelini, A.; Santi, B.; Heusinger, L.; Pedrocco, F.; Bonsanti, G. (2001). *I Protagonisti dell'Arte Italiana*. Florence: Scala
- Beaurle, S.A.; Hotta, A.; Gusev, A.A. (2006). *On the glassy state of multiphase and pure polymer materials*. Polymer, 47(17): 6243-6253
- Brandi, C.(1963). *Theory of Restoration*, (Pirouz Hanachi, Trans.) Tehran: University of Tehran press
- Beck, J. H. (1999). *Pittura Italiana Del Rinascimento*. Koln: Konemanne
- Berenson, B. (1986). *Les peintures italiennes de New York et de Boston*, Gazette des Beaux-art, troisième période (XV): 211-214
- Borghese, P; Frezzato, F. F; Patrizia, G. Nadia (2014). *Il San Sebastiano di Raffaello Restauro*, Kermes (93): 35-50
- Colalucci, G (1986), *Michelangelo's Colors Rediscovered*. The Sistine Chapel. New York: Harmony Books
- De Vecchi, P.L.(1975). *Raffaello*.Milan: Rizzoli
- De Vecchi, P.L.(1995). *Arte nel Tempo*. Milan: Bombani
- Gumbrecht, H. U. (2003). *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. California: Stanford University Press
- Kousheshgaran, A.(2011). *Revival Opportunities, in the Course of the Evolution of Historical Monuments from the Time of Creation to the Decline of the Work*, Scientific Journal of Shahr va Memari-e Boumi, 1, 75-92
- Meraz, F. (2019). *Cesare Brandi (1906-1988)*: His Concept of Restoration and the Dilemma of Architecture, Conversaciones con Cesare Brandi Y Giulio Carlo Argan, 160-177
- Mirkhoovand, F. (2009). *Restoration is the process by which a work of art is transferred to the future,* Ketabe Mah-e-Honar, 124, 74-77
- Mirnam, A.; Ahmadi, H.; Piravi Vanak, M. (2017). *Cultural Protection and Heritage from a Cultural Perspective*, a Critical Approach, Scientific Journal of Tarikh va Farhang, 98, 61-82
- Perusini, G.(2013). *Il Dibattito sulla Pulitura dei Dipinti della National Gallery e del Louvre alla Metàdell'Ottocento: Alcune Considerazioni Generali. La cultura di Restauro, Modelli di Ricezione per la Museologia e Storia dell'Arte*. Rome: Compisano
- Rudenberg, H.G.; Rudenberg, P.G. (2010). *Origin and Background of the Invention of the Electron Microscope*. Advances in Imaging and Electron Physics, 160,207–286
- Shirvani, M.; Ahmadi, H.; Patriot, R. (2016). *Recognizing Values and Commons Influencing the Transformation of Value Perspectives in the Preservation of Cultural Heritage in the Present Century*. Honarhaye Ziba, Memari va Shahrsazi, 21(4) 39-50

URLs:

- URL1.http://www.artworld.it/sposalizio-della-vergine-raffaello-sanzio-analisi/.(Access date: 04/12/2020).
- URL2.https://www.finestresullarte.info/operadelgiorno/2017/663-raffaello-sanzio-san-sebastiano.php.(Access date: 02/12/2020)
- URL3. http://it.wikipedia.org/wiki/Sam_Sebastiao_(Raffaello). (Access date: 01/12/2020)
- URL4. http://www.wga.hu/htlm_m/m/montagna/madonna/htlm. Access date: 01/12/2020

www.SID.ir