

## 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 ارزش های مادی یک اثر به جای مانده از تاریخ در نظر گرفته می شود. 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 پیشرفته ای 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 موفق ترین مرمت های انجام شده در قرن حاضر، تطبیق داده است. این مقاله،

نوع مقاله: پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۲/۲۴

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۱۰/۱۳

یاسمن فرهنگ پور

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

Email:

Yasaman.farhangpour@unifi.it

علاوه بر بررسی ابعاد تاریخی این نقاشی، سعی در معرفی انواع مختلف ابزار مورد استفاده مرمت کاران دارد. نتایج به دست آمده گواه آن است که، فرآیند مرمت که طی آن آثار هنری با انواع مختلف میکروسکوپ ها و دوربین های خاص بررسی می شوند، به تنهایی یکی از بهترین و کامل ترین روش ها برای مطالعات تاریخی پیرامون هر اثر هنری است و جنبه هایی از آن را نمایان می کند که در حالت معمولی توجه به آن ها غیر ممکن است. روش پژوهش توصیفی - تحلیلی بوده و گردآوری منابع از طریق کتابخانه و سایت های معتبر اینترنتی به انجام رسیده است.

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

## مقدمه

مرمت آثار هنری به معنی مجموعه عملیاتی است که هدف آن‌ها بازگرداندن شی هنری به حالت مطلوب و ترجیحاً، 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 اعمال 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<sup>۱</sup>، 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 (۱۵۰۲ م.) - 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 هم چون توجه به هدف غایی خالق اثر و توجه به اصل زیباشناسی برمی‌خوریم. می‌توان اذعان کرد که او بیش تر 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 کار بردن و بررسی نظریات اومی تواند 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 آثار تاریخی که احتیاج به مرمت دارند، این رشته و پژوهش‌های مربوط به آن، بیش از پیش مورد توجه قرار گرفته‌اند. 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 الهام بخش 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 انگشت‌شمارند. آدینه و رازانی (۱۳۸۶)، در مقاله «چزاره برندی و اندیشه‌های نوین مرمت»، علاوه بر بررسی فعالیت‌های برندی، سرچشمه بنیان‌های فکری او را از دیدگاه فلسفی هایدگر بررسی کرده‌اند. یک سال بعد، میرخوند (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

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 (میرخووند، 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 جزئی 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 هراتر، 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 این که 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 میکل‌آنژ (۱۵۰۸-۱۵۱۲ م.)، انجام شده

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، 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 خاص خود، مسئول محافظت از اثر یا آثارشان بودند و مفهوم مرمت‌کار و مرمت‌آثار 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 صرفاً 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).

### 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.<sup>۲</sup> اکثر نقاشان رنسانس برای براق بودن آثارشان از نوع خاصی از روغن در روغن استفاده می‌کردند که ریشه در هنر رنسانس فلاندرزی دارد. این روغن‌ها، بعد از مدتی خاصیت برایت را از دست می‌دادند و باعث ایجاد رنگ زرد تیره روی تابلو می‌شدند. البته، ناگفته نماند که در شهری مانند ونیز، رطوبت بالایی 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،<sup>۳</sup> در شهر پرگامو<sup>۴</sup> ایتالیا نگهداری می‌شود - در سال ۲۰۱۴ میلادی در لابراتوار مرمت آثار باستانی میلان، بار دیگر مرمت شد (تصویر ۱).

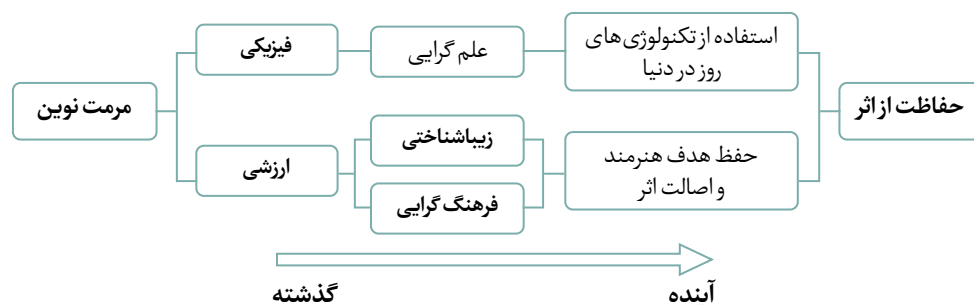
این مرمت به دو دلیل بر روی این نقاشی انجام شد: اول این که، روغن‌هایی روی نقاشی باقی مانده بود که شروع به خوردن بافت اصلی آن کرده بودند. دلیل دوم، حفره بزرگ و عمیقی بود که در چوب اصلی نقاشی ایجاد شده بود. این حفره باعث ورود هوا در این قسمت و تغییر رنگ آسمان و در نتیجه دورنگ شدن این قسمت شده بود (Borghese,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

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

است (Colalucci, 1986: 4). البته، قابل ذکر است که، این اصل با انتقادات زیادی هم مواجه است. مرمت کاران 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. مرمت کاران 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 محافظه کارانه 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 به کارگیری 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.

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

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



130: 2001, et al). این نقاشی با تکنیک رنگ و روغن روی چوب و در ابعاد ۴۵.۵ در ۳۷ سانتی متر به تصویر کشیده شده است. نکته مهمی که وجود دارد، ضخامت کم این اثر - دوازده میلی متر - است، که این خود یکی از دلایل اصلی آسیب پذیری آن در برابر عوامل زیست محیطی است. این اثر، احتمالاً، برای یک کلیسای خصوصی در شهر اومبریا در نظر گرفته شده بود؛ اما متأسفانه 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<sup>۷</sup> در سال ۱۹۳۲ میلادی انجام شده است؛ که طی آن فرآیند، مرمت کار تابلو را تمیز کرده و به آن روغن جلازده است. او هم چنین، نقاط کوچکی را - که رنگ پریدگی داشته اند - با قلم مو پوشانده بود. اما تصاویر میکروسکوپی ثابت می کنند که قبل از مرمت مذکور، مرمت هایی در ابعاد بزرگ تر روی این اثر انجام شده است و متأسفانه صدماتی به آن وارد کرده اند؛ اما مدارک مستندی از تاریخ آن ها در دست نیست. در اثر این مرمت ها، قاب و حاشیه اصلی تابلو از بین رفته اند. علاوه بر آن، در بخش هایی هم روغن های مورد استفاده در مرمت های قبلی، باعث به وجود آمدن تغییرات و ترکیبات شیمیایی شده بودند. این تابلو، هم چنین، مورد حمله موربانه و حشرات چوب خوار قرار گرفته بود که حفره های بزرگی ایجاد کرده بودند. قبل از آخرین مرمت، قسمت های قابل توجهی از رنگ های تابلو در قسمت صورت، مانتو، لب و دهان به صورت نقطه ای ریخته شده یا دارای ترک های فراوانی بودند (تصویر ۲). در قسمت آسمان، تغییرات زیادی به وجود آمده بود و رنگ ها همگی تیره شده بودند.

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



تصویر ۱: رافائلو سانتزیو، قدیس سباستیانو، ۱۵۰۲ میلادی، برگامو، آکادمی کرارا (ماخذ: URL4).

**۱) ابعاد تاریخی و تکنیکی اثر:** سن سباستیانو نقاشی رافائلو در سال های جوانی اوست. زمانی که هنوز در شهر اومبریا در کارگاه پروجینو<sup>۸</sup> کار می کرد و هنوز سال های شهرتش فرا نرسیده بود. این هنرمند در این بازه زمانی تحت تاثیر سبک کاری استاد خود بود؛ که این امر، از پس زمینه نقاشی، رنگ های به کار برده شده، زنانگی و ظرافت چهره و دست قدیس و شباهت او به نقاشی های پروجینو آشکار است. اما با نگاهی به چگونگی قرار گرفتن انگشتان قدیس و تیر در دستش - که در نشانه شناسی هنر مسیحیت نماد این قدیس است - در پرسپکتیو، می توان به این مهم پی برد که رافائلو به مسایل روز آن زمان مسلط بوده است. مدارکی موجود است دال بر این که 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



تصویر ۲: قسمت های آسیب دیده تابلو قبل از مرمت در قسمت بالا سمت چپ و لباس قدیس (ماخذ: Borghese, Frezzato & Patrizia, 2014: 37).





تصویر ۳: پرتوگرافی انجام شده روی اثرافائل  
(ماخذ: Borghese, Frezzato & Patrizia, 2014: 37).

به وجود نیامده بودند و گوناگونی مواد مورد استفاده رافائلو هم، یکی از دلایل آسیب پذیری تابلو بود. در مراحل آماده سازی تابلو، در قسمت حاشیه نقاشی، رنگ طلائی و لایه هایی از چسب به چشم می خورد، که نشان از وجود قاب اصلی این اثر داشت که از سرنوشت آن اطلاعی در دست نیست. مرمت کاران در مرحله بعدی، اقدام به تمیزکاری نقاشی کردند (تصویر ۴). آن ها برای تثبیت رنگ ها بعد از تمیزکاری از رزین های حامل پلیمرهای ترموپلاستیک<sup>۸</sup> استفاده کردند؛ و در این تصمیم گیری بار دیگر به برندی رجوع کردند. این کار باعث می شد که مرمت های آینده

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

**۳) بررسی مراحل مرمت تابلو (۲۰۱۴ م.) منطبق بر نظریه برندی:** با توجه به اولیت بندی برندی، مرمت کاران برای شروع مرمت این اثر مهم و آشنایی با مواد مورد استفاده هنرمند، در ابتدا، تحقیقات تاریخی خود را کامل کردند که تشخیص نوع رزین های به کار رفته و یافتن علت وجود آن ها را در ابتدای کار خود قرار دادند. از آن جایی که، پروجینو و رافائلو در تاریخ هنر به استفاده از لایه های نازک رنگ و پرداختن به جزئیات زیاد در آثارشان مشهورند، مرمت کاران در ابتدا، این تابلو را با استفاده از پرتونگاری مشاهده کردند. در پرتونگاری انجام شده نازک بودن لایه های رنگ و روغن به خوبی مشخص شد (تصویر ۳). هم چنین، مرمت کاران متوجه شدند که علاوه بر رزین، روغن های مختلف مانند روغن گردو در این تابلو استفاده شده است. این مواد می توانستند به انتخاب خود هنرمند به منظور براق شدن رنگ ها یا در اثر مرمت هایی در گذشته، به نقاشی اضافه شده باشند. مرمت کاران، 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 کرده اند. می توان گفت که تمام این صدمات بعضاً غیر قابل ترمیمی - که برای این اثر به وجود آمده بودند- در اثر عوامل خارجی و زیست محیطی



تصویر ۴: تابلوی قدیس سباستیانو قبل (ماخذ: URL3) و بعد از مرحله تمیزکاری (ماخذ: URL2).

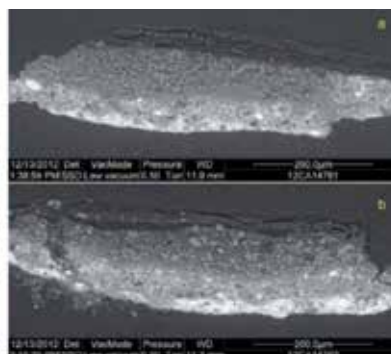
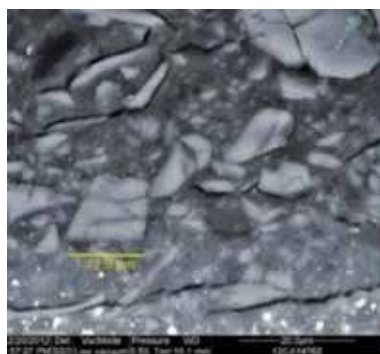
مقوله فراوانی مواد مورد استفاده هنرمند - که به واسطه بررسی این تابلو به وسیله میکروسکوپ‌های مختلف و پرتونگاری، مشخص شد - به نسبت تاریخ اتمام اثر از موارد نادر و کم‌یاب در تاریخ هنر جهان است. با اعمال اشعه XRF<sup>۱۰</sup> مشخص شد که رافائلو در لایه اول این نقاشی از گچ استفاده کرده است. تکنیکی که معمولاً در اولین سال‌های ۱۵۰۰ میلادی در کارهای با ابعاد متوسط و کوچک خود، به کار 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 - معمولاً از چوب صنوبر استفاده می‌کرده است (Angelini et al, 2001: 329). نکته بسیار جالب دیگری که پژوهشگران، با استفاده از آزمایش ESEM<sup>۱۱</sup> 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). احتمالاً، او به نسبت انتظاری که از نور نقاشی داشته در بعضی جاها

آسان تر شوند و هم چنین، 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 ممداد وجود دارد. آن‌ها با عکاسی کردن از این قسمت‌ها با استفاده از دوربین‌های مخصوص InGaAs<sup>۱۲</sup> متوجه شدند که رافائلو در این سه قسمت، طراحی اولیه با ممداد داشته است (تصویر ۵). معمولاً در موارد این چنینی، مرمت‌کاران از تکه‌های نان یا اسفنج‌های مخصوص برای از بین بردن خاک یا پودر ممداد استفاده می‌کنند.



تصویر ۵: طراحی اولیه با ممداد در قسمت چشم و دهان (Borghese, Frezzato & Patrizia, 2014: 39). (ماخذ:)



تصویر ۶: آزمایش ESEM از قسمت‌های مختلف نقاشی که وجود شیشه رانشان می‌دهند (ماخذ: Borghese, Frezzato & Patrizia, 2014: 39).

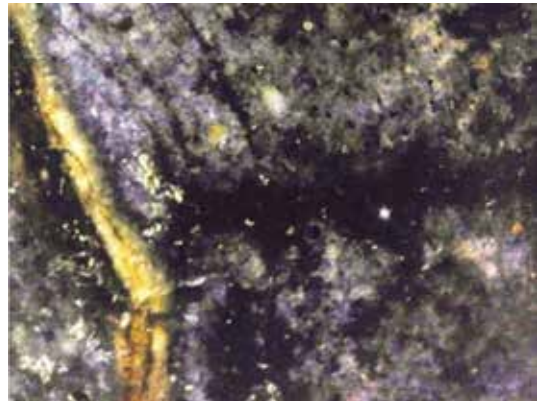
استفاده می‌کرده است. تمام قسمت‌های آنالیز شده توسط انواع مختلف میکروسکوپ در این نقاشی، استفاده هنرمند از مواد مختلف را تایید می‌کنند. او در پس زمینه تابلو از پودر فیروزه‌ای استفاده کرده بود. هم‌چنین، در قسمت‌های مختلف نقاشی محققین لاک قرمز و طیف مختلفی از رنگ‌های سفید و بنفش را مشاهده کردند (تصویر ۷). نکته جالب دیگر در این آنالیز، پیدا شدن ذرات مس در ترکیبات رنگی لباس آبی قدیس بود (تصویر ۸).

در بعضی قسمت‌ها، رنگ دانه‌های مورد استفاده هنرمند مشکل ساز 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 آمده‌اند (تصویر ۹، تابلو سمت چپ). مرمت‌کاران در این قسمت بخش‌هایی را که دارای رنگ‌پریدگی شده بود، لکه‌گیری کردند؛ اما تمام تلاش آن‌ها در این بود که این گوناگونی تونالیته رنگی، برای تحقیقات آینده حفظ شود.

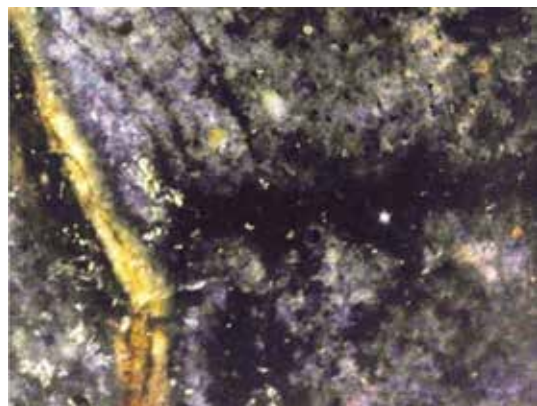
طبق مدارک به جای مانده در تاریخ، رافائلو، قدیس سباستیانو را بدون هاله دور سرش نقاشی کرده است. این در حالی است که، وجود این هاله در نشانه‌شناسی هنر مسیحیت، همیشه همراه این قدیس است و در این اثر هم

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.

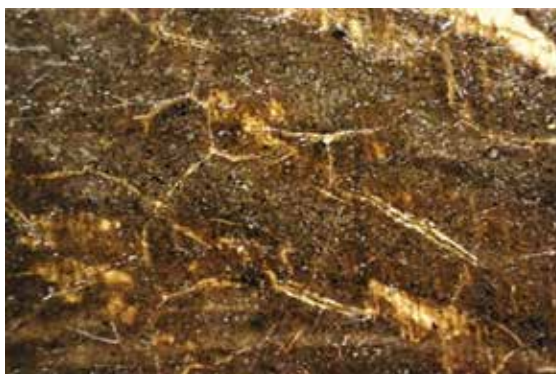
محققین همین آزمایش‌ها و آنالیزها را روی آثار مختلفی از این هنرمند در شهرهای مختلف ایتالیا انجام دادند و ثابت شد که او در اکثر نقاشی‌هایش از همین شیوه ترکیب مواد



تصویر ۷: استفاده رافائل از رنگ‌های سفید و بنفش در قسمت مانتوی قدیس سباستیانو (ماخذ: Borghese, Frezzato & Patrizia, 2014: 39).



تصویر ۸: وجود پودر فیروزه‌ای و ذرات مس در ترکیب مواد قسمت لباس آبی قدیس (ماخذ: Borghese, Frezzato & Patrizia, 2014: 39).



تصویر ۹: تونالیته رنگی ایجاد شده در قسمت موهای قدیس در تابلو (ماخذ: URL3) و نمای نزدیک آن (ماخذ: Borghese, Frezzato & Patrizia, 2014: 34).



است. این در حالی است که، گردن بند و طرح‌های لباس آبی او قطعاً نقاشی شده‌اند که بار دیگر تأکیدی بر توانایی این هنرمند در نشان دادن جزئیات است (Borghese, Frezzato & Patrizia, 2014: 41).

یکی دیگر از تکنیک‌های 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 سایه‌پردازی از رنگ قهوه‌ای 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 نقطه‌هایی که از رنگ دوم در طی مرمت ریخته شده بود، این تکنیک آشکار شد (تصویر ۱۰).

در سال ۱۸۵۸ میلادی برای یکی از مشهورترین تابلوهای رافائلو، «ازدواج باکره» (۱۵۰۴)، همین اتفاق افتاد (تصویر ۱۱). دقیقاً زمانی که جوزف دراگینی<sup>۱۲</sup> مشغول مرمت آن بود.

از دیگر هنرمندانی که از این تکنیک استفاده کرده‌اند، می‌توان از بارتولومئو مانتینیا<sup>۱۳</sup> نام برد. محققان در

شاهد حضور این هاله هستیم. تحقیقات با میکروسکوپ نشان داد که، این قسمت از نقاشی ترکیبی از رنگ طلایی، رزین و تکه‌هایی از صدف خرد شده است؛ ترکیبی که در بخش‌های دیگر نقاشی قابل مشاهده نیست. احتمالاً این هاله توسط جووانی دی پیترو<sup>۱۴</sup> به این نقاشی اضافه شده است. (Bernson, 1986: 213) او که از هم‌عصران رافائلو و یکی از شاگردان پیرو جینو 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، مهم‌ترین دستاورد مرمت‌کاران در کل این فرآیند است. آن‌ها 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، آن‌ها به گونه‌ای 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 تزئین با رنگ طلایی و نقره‌ای پرداخته است. البته، بعد از آزمایش ESEM در این قسمت، محققین متوجه شدند که بعد از اعمال رنگ قرمز لباس، رافائل ابتدا، با چسب، نوشته‌ها و نقوش گیاهی حاشیه لباس را طراحی کرده و سپس، روی آن‌ها پودر طلایی و نقره‌ای به کار برده



تصویر ۱۱: رافائلو سانتسیو، ازدواج باکره، ۱۵۰۴ میلادی، رنگ و روغن روی چوب، میلان، گالری برزا (ماخذ: URL3).



تصویر ۱۰: نقاط ریخته شده رنگ در پشت تابلو (ماخذ: Borghese, Frezzato & Patrizia, 2014: 39).



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

می پوشاند. روش سوم، پر کردن حفره‌های ایجاد شده با ترکیب رنگ و رزین است؛ که مرمت‌کار این اثر در بخش‌هایی ازمانتو، مو، ابروی راست و هم‌چنین، در سایه گردن قدیس از این روش استفاده کرده است. مرمت‌کاران، به مرمت قاب این اثر هم پرداختند. همان‌طور که اشاره شد، طبق مدارک موجود، قاب اصلی این اثر دارای رنگ طلایی بوده، که متأسفانه، 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 رنگ‌پریدگی 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).

به‌طور کلی، آخرین مرمت انجام شده روی این تابلو رامی‌توان به سه مرحله تحقیقات تاریخی-تکنیکی، تمیزکاری و لکه‌گیری تقسیم کرد. تمام این مراحل منطبق با نظریه برندی پیش‌رفته 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<sup>۱۴</sup> میلان قرار دارد، در راستای هراسل 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 به‌گونه‌ای 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 میان‌رشته‌ای بین تاریخ هنر، کامپیوتر و شیمی

باره تابلوی اوهم با عنوان «مریم در میان قدیسان» (تصویر ۱۲)، در جریان مرمت‌کاری سال ۱۹۱۴ میلادی، به این امری 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 شده تری بود؛ اما اکثر این مواد طی مرمت‌های قبلی از بین رفته‌اند و آن‌چه 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 پرمی‌کند و بعد از خشک شدن گچ روی آن را با رنگ



تصویر ۱۲: بارتولومئو مانتینیا، مریم مقدس و کودک در میان قدیسان، میلان، گالری برارزا (ماخذ: URL4).

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 قطعاً، بزرگ‌ترین دستاورد آن هاست؛ 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.

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 روبه تخریب، بیش از پیش رشد کرده است. در این بین، باید به کشور ایتالیا اشاره کرد که امروزه، احتیاج زیادی به مرمت آثار، مخصوصاً 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 ۱۵۰۲ م.، به پایان رسیده است و مربوط به سال‌های جوانی هنرمند است. مرمت این اثر، به عنوان یکی از مهم‌ترین و موفق‌ترین مرمت‌های انجام شده قرن

#### پی‌نوشت

1. Cesare Brandi.

۲. این لایه‌های می‌توانند به دلایل مختلف به اثر هنری اضافه شده باشند؛ مانند آلودگی‌های زیست محیطی، آسیب پرندگان و جانوران (بیش تر 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 Pelicoli.

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

۹. دوربین‌هایی با قابلیت تصویربرداری و طیف‌سنجی هم‌زمان.

۱۰. یکی از روش‌های کلیدی پژوهشگران هنری، بخصوص برای نقاشی‌ها، بررسی ترکیب شیمیایی رنگ‌ها است. مرمت‌کاران با اطلاع از ترکیب شیمیایی رنگ استفاده شده‌می‌توانند همان رنگ و ترکیب را در تعمیرات به کار گیرند؛ تا شکل ظاهری اصلی آثار هنری را حفظ یا بازسازی کنند. بهترین وسیله برای این کار هم یک طیف‌سنج دستی بازنابش 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 بازنابیده شده از آن اندازه‌گیری می‌شود (Beurle, Hotta & Gusev, 2006: 6247).

۱۱. میکروسکوپ الکترونی روبشی نوعی میکروسکوپ الکترونی است که قابلیت عکس برداری از سطوح با بزرگ‌نمایی ۱۰ تا ۵۰۰۰۰ برابر با قدرت تفکیکی کم‌تر از ۲۰ نانومتر (بسته به نوع نمونه) را دارد. در می‌کوسکوپ‌های 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. Giuseppe 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**، بیروز 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

- 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 ۶۱، ۹۸-۸۲.
- 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: Konemann
- 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 Metà dell'Ottocento: Alcune Considerazioni Generali. La cultura di Restauro, Modelli di Ricerche 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/](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\\_\(Raffaello\)](http://it.wikipedia.org/wiki/Sam_Sebastiao_(Raffaello)). (Access date: 01/12/2020)
- URL4. [http://www.wga.hu/html\\_m/m/montagna/madonna/html](http://www.wga.hu/html_m/m/montagna/madonna/html). (Access date: 01/12/2020)



## 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



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 complete 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.; Pedrocchi, 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: Konemann
- Berenson, B. (1986). *Les peintures italiennes de New York et de Boston*, Gazette des Beaux-arts, troisième période (XV): 211-214
- Borghese, P.; Frezzato, F.F.; Patrizia, G. Nadia (2014). *Il San Sebastiano di Raffaello Restauo*, 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 Metà dell'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*. Honarhayeh 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/San\\_Sebastiao\\_\(Raffaello\)](http://it.wikipedia.org/wiki/San_Sebastiao_(Raffaello)). (Access date: 01/12/2020)
- URL4. [http://www.wga.hu/html\\_m/m/montagna/madonna/html](http://www.wga.hu/html_m/m/montagna/madonna/html). Access date: 01/12/2020