مینیمالیسم و مبانی نظری مرمت نقاشی در دههٔ شصت و هفتاد میلادی

محسن قانونی[1]
دانش‌آموختهٔ دکتری پژوهش هنر، گرایش مرمت آثار تاریخی، مؤسسهٔ فرهنگی موزه‌های بنیاد
سید رضا حسینی
استادیار زیبایی‌شناسی دانشکدهٔ هنر دانشگاه شاهد

https://doi.org/10.22034/ciom.2024.713237
تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۲/۰۹، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۱/۳۱، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۲/۰۵
نوع مقاله: پژوهشی، صص: ۲۶۴-۲۴۹

چکیده

در مرمت آثار نقاشی، تأثیرمکاتب فلسفی و نگره‌هادر تکوین و رشدِ تجدد و گذار از رویکردهای سنتی قابل مشاهده است. در همین سال‌ها تأثیرات مهم مینیمالیسم بر روند تکوین مبانی نظری مرمت قابل ارزیابی است. هدف این پژوهش تلاش برای رهیافتی تطبیقی و تحلیلی میان مینیمالیسم و ایده‌های مرمتی در میانهٔ سدهٔ بیستم میلادی است. دو خوانش به‌ظاهر متفاوت از تأثیر مینیمالیسم بر مرمت به‌مثابه «کمترین دخالت در آثار تاریخی» و «رویکردهای مینیمال در حفظ وضعیت اصیل و حذف الحاقات» قابل ردیابی است. بر این اساس پرسش پژوهش چنین است: «آیامی‌توان رابطهٔ منطقی میان مینیمالیسم و ایده‌های مرمتی دههٔ شصت و هفتاد میلادی در قبال آثار نقاشی جست‌وجو نمود؟»در نیل به این هدف به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی تلاش شده است که با توجه به منابع به جای مانده از مبانی نظری مرمت آن دوران و نمونه آثار مرمت شده، به تأثیر مینیمالیسم بر مبانی نظری مرمت پرداخته شود. درانتها، این پژوهش سعی در اثبات این موضوع دارد که هر دو نگاه با اصول طرح‌شده در مکتب

1. mohsenghanooni@gmail.com

مینیمالیسم تعامل و هماهنگی کاملی داشته و هر دو وام‌دار این نگاه اصیل در هنرهای تجسمی و تعمیم آن به حوزهٔ مرمت آثار نقاشی بوده‌اند.

واژگان کلیدی: مینیمالیسم، نگاهداشت، مرمت نقاشی، سدهٔ بیستم، دههٔ شصت و هفتاد میلادی، چزارهبرندی.

۲- روش پژوهش

پژوهش حاضر حاصل بررسی کیفی برای نیل به رهیافتی تطبیقی و تحلیلی میان مینیمالیسم و ایده‌های مرمتی در میانهٔسدهٔ بیستم میلادی است.بدین منظور دو خوانش به‌ظاهر متفاوت از تأثیر مینیمالیسم بر مرمت به‌مثابه کمترین دخالت در آثار تاریخی و رویکردهای مینیمال در حفظ وضعیت اصیل و اولیهٔ آثار و حدف الحاقات را می‌توان مورد مطالعه قرار داد. این دو رویکرد حاصل دو برداشت و تفسیر متفاوت از مینیمالیسم در حوزهٔ مرمت بوده است. بر این اساس، پرسش پژوهش عبارت است از اینکه «آیا می‌توان رابطهٔ منطقی میان مینیمالیسم و ایده‌های مرمتی دههٔ شصت و هفتاد میلادی در قبال آثار نقاشی جست و جو نمود؟». در این میان با بررسی و خوانش نمونه‌های مرمتی باقی‌مانده از این دوران و بازخوانش متون به جای مانده با هدف رسیدن تطبیق و همخوانی این دو حوزه تلاش شده است. بر این اساس مطالعهٔ بستر تاریخی ومبانی نظری مرمت به خصوص اندیشه‌ها و مکتوبات شخص چزارهبرند ی از یکسو و بررسی نمونه‌های مرمتی صورت گرفته در این د وران براساس نگاه‌های فوق به عنوان جامعهٔ آماری برای این پژوهش در نظر گرفته شده‌اند. در نهایت این پژوهش تلاش دارد با برقراری وتبیین این ارتباط به توسعهٔ بنیادین دانش ومفاهیم مرتبط به مرمت نقاشی دست یازیده و رابطهٔ منطقی مفاهیم مرمتی بافلسفه و رویکردهای روز را در بستری تحلیلی بررسی نماید.

۳- چهارچوب نظری

۳-۱-خوانش نخست: مینیمالیسم[۱]

دنیای پیرامونی ما با تکثر در آرای زیبایی‌شناسی و قواعد هنری مختلف، دستاورد نوعی تفکر حاصل از هنرمندان و نظریه‌پردازان پس از جنگ جهانی دوم است. با شروع دههٔ شصت میلادی در مواجهه با دنیای مدرنی که حاصل نیمسدهٔ تلاش جوامع غربی بود، بازنگری در آرای دورانِ پیش و حینِ دو جنگ جهانی لازم می‌نمود. در واقع در میانسدهٔ بیستم بود که بشر به عقل‌گرایی محض نیمهٔ اول آن شک و بازنگری در آن را بر اساس پایه‌گذاری مفاهیم جدید و اصول هنری تازه بنیان نهاد. دههٔ شصت

۱. در متن این پژوهش برای واژهٔ مینیمالیسم برابر نهاد کمینه‌گرایی استفاده شده استهٔ اما به‌دلیل بارمعنایی مشخص مینیمالیسم و عدم پوشش هیچ یک از برابر نهادهای فارسیِ معادل آن و عدم تمرکز ذهن مخاطب ایرانی بر آنها، به‌ناچاردر متن فارسی به‌صورت مستقیم از واژهٔ مینیمالیسم استفاده شده است.

میلادی از حیث پرداخت به موضوع بازنگری در آرای غربی، دهۀ ویژه‌ای است چرا که چه در حوزه‌های فرهنگی و چه در حوزه‌های سیاسی، اجتماعی و هنری این اتفاق رخ می‌نمود و این مبین این ادعا شد که نظام اندیشگانی در هر دورۀ تاریخی و در هر زمان دچار انقلاب و تردیدهای جدی در بنیان‌های خود شده است، دیگر حوزه‌های شناختی و معرفتی جوامع انسانی را نیز تحت تأثیر، تغییر و قلب قرار داده است. اکنون بشر در دهۀشصت از سدۀ بیستم میلادی به دنبال بازنگری جدی در حوزه‌های مختلف رفته که شاید مهم‌ترین آنها در حوزۀ هنر، با نام مینیمالیسم شناخته می‌شود. در این دهه دو جنبش مینیمالیسم و پاپ[1] به صورت تقریباًهمزمان و موازی شکل گرفته و زندگی بشر را در آن روزگار تحت تأثیر قرار دادند؛ اما مینیمالیسم در این میان جنبشی بود که مبنای فلسفی پررنگ‌تر و با تأثیرپذیری از پدیدارشناسی[2]، سعی در ایجاد رابطۀ میان انسان، فضا و حجم داشت. (مطلب نژاد, ۱۳۸۰, ص. ۴) این تاریخ البته بیشتر به حوزۀ معماری و هنرهای تجسمی باز می‌گشت، چراکه مینیمالیسم در واقع برای تفکرات فلسفی یا ایسم‌های هنری، نوعی سبک جدیداز زندگی را بازنمایی می‌کرد. فلسفۀ جدید برای زندگی بشری که بر مبنای کمینه‌خواهی و کمینه‌گرایی شکل می‌گرفت و از منظر استفاده از عناصر یا منابع سعی داشت به‌نوعی آن را بر مبنای ارزش‌های جهان جدید که همانا رویکرد کمینه به آنها بود، تلقی کند. چه مبنای جنبش مینیمالیسم را غربی بدانیم، چه سرمنشأ آن را وام گرفته از تفکرات بنیادین سده‌ها و بل هزاره‌های دور و نزدیکِ شرقِ دور بدانیم، مینیمالیسم به صورت جدی بنیان‌های نظری غرب و دستاوردهای آن را در نیمۀ اول سدۀ بیستم به چالش می‌کشید. مینیمالیست‌ها با گذار از دهه‌های نخست سدۀ بیستم که تجربیات هنرمندان روس، مدرسۀ باهاوس[3] و ویژگی‌های هنر حاضرآماده‌ها[4] را که دارای زمینه‌های مشترک با رأی خود می‌پنداشتند، به سراغ نوعی نگرش فلسفی رفتند که در واقع مبانی مدرنیتۀ غربی را با چالش جدی روبرو می‌ساخت (Collins, 2007, p. 66).

در واقع مینیمالیسم سبک یا اسلوبی بوده که بیشتر توجه به ماده و ماده‌گرایی[5] داشته است و از هر گونه بیان ذهنی یا ذهنیت هنرمند پرهیزمی‌نموده است. در واقع مینیمالیسم به دنبال نوعی برخورد صادقانه و مستقیم با آثار هنری بود. با پرهیز کردن از خلق عناصر بصری زائد، به دنبال نوعی نگرش با تاکید بر

۱. هنر پاپ، پاپ آرت یا هنر همگانی یک جنبش هنری در زمین هنرهای تجسمی در دهه ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ میلادی بود که به‌طورمستقل در انگلستان و ایالات متحده آمریکا شکل گرفت. این سبک هنری سوژه‌هایش را از فرهنگ همگانی می‌گرفت؛ از قوطی‌های آب‌جو و نوشابه تا داستان‌های مصور، این جنبش هنری که به‌عنوان واکنشی در برابر جدیت و رسمیت اکسپرسیونیسم انتزاعی نیز شناخته می‌شود، نه تنها بر هنرمندان پس از خود تأثیرگذار بود، بلکه به طرز گسترده‌ای گرافیک، مد و تبلیغات را نیز متأثر کرد.

۲ . پدیدارشناسی یا پدیده‌شناسی، فلسفۀمطالعه ساختارِتجربه یا آگاهی است. این جنبش فلسفی در ابتدای سدۀ بیستم میلادی به‌دست ادموند هوسرل پایه‌گذاری شد و سپس توسط حلقه‌ای از متأثرینَش در دانشگاه گوتینگن و دانشگاه لودویگ ماکسیمیلیان مونیخ در آلمان گسترش یافت. جنبش فلسفی پدیدارشناسی سپس به فرانسه، ایالات متحده آمریکا و دیگر نقاط، اغلب در زمینه‌ای بسیار متفاوت از کارهای اولیه ادموند هوسرل انتشار یافت. پدیده‌شناسی را نباید جنبشی یکتا دانست، بلکه نویسندگان مختلف این فلسفه در یک خانواده جای می‌گیرند؛ ولی در همین حال تفاوت‌های چشمگیری دارند. پدیدارشناسییک دکترینیا مکتب یکتا نیست، بلکه می‌توان آن را یک طرز فکر، متُد و سبک، و تجربه‌ای باز و همواره نو شونده که نتایج متفاوتی دارد دانست.

۳. نام یک مدرسه معماری و هنرهای کاربردی در آلمان بود که از سال ۱۹۱۹ تا ۱۹۳۳ به پرورش هنرمندان پرداخت و نقش مهمی در برقراری پیوند میان طرح و فن ایفا کرد. آموزه‌های آن پیش و پس از انحلال به‌عنوان یکی از نمادهای دوران مدرن شناخته شد و در سال‌های بعد نیز پیروانی داشت. در نهایت این آموزه‌ها شکل جنبشی هنری را به خود می‌گیردو از جریانات مهم و تأثیرگذار قرن بیستم محسوب می‌شود.

4. Ready Made

5. Materialism

شیئیت در هنر بوده است، که از ویژگی‌های بارز آن محسوب می‌شود(Doss, 2002, p. 163). معمار شهیر آلمانی میس فن دروهه[1]، بهترین معرف در حوزهٔ کمینه‌گرایی و مینیمالیسماست. Less is more وی در حوزهٔ معماری و هنرهای تجسمی تا دهه‌های پایانی سدهٔ بیستم یکی از چالش‌برانگیزترین عباراتی است که به صورت مفهومی جهان پیرامون آنها را تحت تأثیر خود قرار می‌داد.

۳-۱-۱-زایش مینیمالیسم در هنرهای تجسمی

همانطور که اشاره شد شروع هنر مینیمال را باید در هنرهای انتزاعی نیمهٔ نخست سدهٔ بیستم جست‌وجوکرد. این دیدگاه در نگاه عام برگرفته از تجربیات هنرمندانی از کازمیر مالویچ[2] تا مارسل دوشان[3] بود. اما به‌صورت خاص اصطلاح مینیمالیسم برگرفته از آرای فیلسوف انگلیسی ریچارد ولهایم است که نخستین بار در مجلهٔ‌هنر[4] در سال ۱۹۶۵ این اصطلاح را به کار برد(کهون, ۱۳۸۱, ص. ۱۵۱). ولهایم در این متن مستقیماً به آثار هنرمندی خاص اشاره نکرده است، اما آن را ویژگی آثاری می‌دانست که از دههٔ‌پنجاه میلادی و به‌عنوان مثال در آثار ساخت گزیده‌های دوشان و نقاشی‌های سیاه ادرینهارد[5] که تأکید خاص بر خلاصه کردن موضوع هنر داشتند، اشاره می‌نمود(Govan & Bell, 1992, p. 520). در بدو شکل گیری این جنبش، نام‌هایی همچون هنرالفبایی[6]، هنرخنثی[7]، هنر ناپذیرا[8] و یا سطح‌گرایی[9] را تجربه کرده است. اما هیچ واژه‌ای به اندازهٔ مینیمالیسمِ ولهایم دارای پذیرش عمومی و کاربست تخصصی قرار نگرفت(بچلر, ۱۳۹۶, ص. ۱).

کلیدواژهٔ اصلی مینیمالیسم، حداقل دخالت هنری (مداخلهٔ هنری کمینه) وکاهش عناصر بصری بوده است که حتی می‌توانست به‌دست هنرمند نیز تولید نشود. در اینجا مقصود ایدهٔ هنرمند در بستری بود که می‌توانست به نوعی تکثر[10] منجر شود. ایده‌هایی که در بطن خود می‌توانست به خودی خود جایگاه سبک و اصالت را در هنر مورد حمله قرار دهد(Doss, 2002, p. 167). در واقع همین اتفاق را باید مهم‌ترین مولفهٔ‌تأثیرگذار در پایان مدرنیسم و شروع روزگار جدید که بعدها با نام پست‌مدرنیسم از آن یاد کردند، قلمداد کرد. جایی که جایگاه هنر و هنرمند و مخاطب در بستری جدید قابل تعریف بود و تولیدات صنعتی و طراحی صنعتی نقش بسزایی در تکوین آن داشت.

1. Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969)
2. Kazimir Severinovich Malevich (1879-1935)
3. Marcel Duchamp (1887-1968)
4. Art Magazine
5. Adolph Frederic Reinhardt (1913-1967)
6. ABC Art
7. Neutral Art
9. Rejective Art
9. Literalism
10. Serialism

۳-۱-۲-ویژگی‌های مینیمالیسم

در طول تاریخ پژوهشگران، اندیشمندان و هنرمندان بسیاری در حوزهٔ مینیمالیسم، بروز و ثبوت آن مطلب نوشته‌اند،اما کمتر منابعی را می‌توان یافت که ویژگی‌های بنیادین مینیمالیسم را مورد اشاره قرار داده باشند. به صورت کلی چه از منظر لوردانا پارمزانی[1] که اصول هجده‌گانه را برای مبانی مینیمالیسم تعریف کرده است(پارمزانی, ۱۳۹۰, ص. ۱۵۳-۱۵۷) و چه از دیدگاهاندیشمندان دیگری که به‌صورت غیرمتمرکز مبانی مینیمالیسم را مورد اشاره قرار داده‌اند،می‌توان به‌صورت کلی اصول زیر را به‌عنوان مهم‌ترین شاخصه‌ها و مؤلفه‌های مینیمالیسم در فلسفه و هنر برشمرد:

حداقل دخالت هنری، حذف کلیهٔ زوائد و الحاقات ضایع در اثر هنری،ساده‌سازی به فرم و اشکال هندسی پایه، تاکید بر شیئیت و عینیت، ماده‌گرایی، استفاده از حداقل مواد، عدم توجه به احساس گرایی و ذهنیت گرایی، وحدت و یکپارچگی،استفاده از ساختارهای رنگی ساده و خنثی، عدم توجه به مرکزیت کانونی، نقش مخاطب و فضا در تفسیر اثر هنری، برخورد مستقیم و صادقانه با آثار هنری، دارا بودن تفکری همراه با سکوت و سکون(کهون, ۱۳۸۱, ص. ۱۵۱)، (پارمزانی, ۱۳۹۰, ص. ۱۵۳-۱۵۷)، (سمیع آذر, ۱۳۹۱, ص. ۱۴۱).

اشاره به ویژگی‌های بیشتر و جزیی‌تری از مینیمالیسم براساس منابع مختلف ممکن است،اما موارد فوق شالوده اصلی آرای مینیمالیستی را بر اساس نگاه نگارنده پوشش می‌دهند. توجه به این نکته که هنرمندان مینیمالیسم اولین نسلی بودند که در دانشگاه‌های هنری آموزش دیده بودند و همزمان با کاربست دانش مطالعاتی، علم،فلسفه و تاریخ به استقبال و رویارویی هنر می‌رفتند، موجبات پدیدار شدن یک مکتب هنری را فراهم آورد که شاید نخستین بار از سوی هنرمندان خود آن مکتب و در بیرون از آن مطرح و ساخته می‌شد.این نکته حائز اهمیت است که شاید ویژگی‌های برجستهٔمینیمالیسم و ظهور آنها در آثار هنری راتوجیه کامل هنرمندان آن ممکن ساخت و ما را با جنبشی مواجه ساخت که تأثیراتش از دههٔشصت تا دههٔنود میلادی غیرقابل انکار است و بر تمامی حوزه‌های هنر پست‌مدرن و مفهومی‌نیز تأثیرگذار بوده است (همان، ص.۵۱۵).در پایان نکتهٔ قابل تأمل و تعمق این است که با اینکه کیفیت‌های مینیمالیستی به ظاهر و شیئیت یا حتی عینیت شانه می‌زنند، اما ویژگی‌های مینیمال نه فقط در وجه ظاهری بلکه در مفاهیم باطنی اثر نیز جلوه‌گر هستندو شاید همین تعبیر است که ما را به نوعی زیبایی‌شناسی جدید در مواجهه با آثار مینیمالیستی و کمینه‌گرا و چالش با آنها درگیر می‌سازد. (سمیع آذر،۱۳۹۱: ۱۴۱)

1. lordana parmezani

۳-۲-خوانش دوم: مبانی نظری مرمت[1] و میانهٔ سدهٔ بیستم

رشد و توسعهٔ مبانی نظری مرمتی در دههٔ سی میلادی که بر مبنای رویکردهای علمی و جهان‌بینی جدید بود، زایش و تدوین مفاهیم جدیدی را پی داشت. این نگره‌ها با توسعهٔ عمیق و رویکردی جامع از دههٔ شصت میلادی عملاً آغاز شد. نیازهای جوامع اروپایی به بازسازی ویرانه‌های پس از جنگ و تغییرات بنیادین در شیوهٔ تفکر و توجه به این جهان، همگی تلاشی را آغاز می‌کنند تا جهانی متفاوت را برای انسان جدید خلق کنند. این مفاهیم جدیدچه در قالب مفاهیم فلسفی باشد، چه در حوزهٔ هنر (مانند خوانش اول) و چه در حوزهٔ میراث فرهنگی، همگی نوید زیرساخت‌هایی را می‌دهند که لزوماً با توسعهٔ سریع و نگاه علم‌زدهٔ نیمهٔ اول سدهٔ بیستم سازگار نیستند. دستاوردهای علم‌گرایی برای حوزهٔ نگاهداشت و مرمت آثار تاریخی قطعاً غیر قابل چشم‌پوشی بود، اما سرآغاز این نگاه با بسط مفاهیم عمیق فلسفی و گره خوردن این دو حوزهٔ شناختی، یعنی علم و فلسفه،با یکدیگرتوانست در دههٔ شصت میلادی به شاخه‌هایی تبدیل شود که بتواند نیازهای بشری را پاسخگو باشد. توجه به ابعادی چون تعریف دقیق مرمت، دسته‌بندی دقیق مداخله‌ها و شیوهٔ نگرش به آنها، حد مداخلات، ابعاد تاریخی و توجه به مادهٔ اثر، ابعاد زیبایی‌شناختی و فرمالیستی، و تصور یک مرمتگر به مثابه یک منتقد و نظریه‌پرداز، همگی حاصل تفکرات بنیادینی بود که ازجولیو آرگان[2] گرفته تا آلویس ریگل[3] و چزاره برندی[4] بدان ها پرداخته‌اند. توجه به فلسفه مارتین هایدگر[5] و فرایند خلاق آن در تولید آثار هنری، بحث یادمان های تاریخی را از سوی آلویس ریگل و بحث فرایند خلاق و حرکت انتقادی را در نگاه چزاره برندی رقم زد.

از سوی دیگر واحدهای مردم‌نهاد جهانی نظیریونسکو در میانهٔ دههٔ شصت توانستند با اجماع جهانی به تأسیس زیرشاخه‌های خود نظیر ایکروم و ایکوموس، به تدوین شاخص‌های محوری نگاهداشت یادمان‌ها و آثار تاریخی و هنری به جای‌مانده از دوران سیاه جنگ‌های جهانی و مرمت بسیاری از آنها در قالبی نوین و به دور از فضاهای سنتی و مداخله‌جویانه بپردازد. نخستین اتفاق مهم شاید منشور ونیز بود که در سال ۱۹۶۴تدوین شد. این منشور حاوی پیام‌ها و خط‌کشی‌های مهمی در تاریخ نگاهداشت آثار تاریخی و یادمان‌ها محسوب می‌شود. در منشور ونیز که به نوعی بازتاب‌دهندهٔ آرای چزاره برندی فیلسوف و تئوریسین شهیر ایتالیایی بود،می‌توان رد پای کتابی را یافت که در واقع مجموعه‌ای از آموزه‌های وی در حوزهٔ مرمت (به‌خصوص در حوزه آثار نقاشی) بود و در همان سال با نام کتاب تئوری

۱. در این پژوهش برابر نهاد واژهٔ conservation، نگاهداشت، برای واژهٔ restoration، مرمت و برای واژهٔ preservation از برابرنهادِصیانت استفاده شده است، اما باید توجه داشت به‌دلیل بار معنایی مشخص واژهٔ مرمت در زبان فارسی، در بسیاری از متون عمومی و عام واژهٔ مرمت به کار رفته است؛ مانند مبانی نظری مرمت که شاید صحیح‌تر آن مبانی نظری نگاهداشت باشد، اما برای مخاطب ایرانی ملموس نیست. مرمت بار معنایی مشخص و معینی دارد که بر خلاف ادبیات انگلیسی، در زبان فارسی بار مثبت و ملموسی دارد.

2. Giulio Carlo Argan (1909-1994)
3. Alois Riegl (1858-1905)
4. Cesare Brandi (1906-1988)
5. Martin Heidegger (1889-1976)

مرمت به چاپ رسید(قانونی و دیگران, ۱۳۹۱, ص. ۱۶۸). توجه برندی به خودویژه‌بودن[1] آثار هنری که فرایندی انتقادی را برای مرمت هر یک از آثار تاریخی و هنری لازم می‌دانست، خط مشی‌ای بود که به‌عنوانیک ایده در تعاریف مرمت وی بازتاب یافت(همان). برندی شاید نخستین کسی بود که تلاش داشت تا بتواند توازنی درست را میان ماده اثر از منظر تاریخِ گذشته بر آن و بحث‌های زیبایی‌شناختی وفرمالیستی در اثر به وجود آورد. این تلاش تا به امروز ادامه دارد. خواه یا ناخواه برندی تأثیری عمیق بر نیمهٔ دوم سدهٔ بیستم دارد، به‌نحوی که بیشتر نگارش‌های تخصصی حوزهٔ نگاهداشت و مرمت همواره تا به امروزدر پیوند بانقد، تایید یا رد آرای او بوده است. مبنای عمیق فلسفی، فهم و درک درست از مقولهٔ میراث فرهنگی و محافظت از آنها و در نهایت تلاش برای کاربست و ارائهٔ مفاهیم در قالبی عملی، برندی را تبدیل به مهم‌ترین نظریه‌پرداز سدهٔ بیستم جامعهٔ مرمت و میراث فرهنگی نمود. البته نقدهایی نیز به شیوهٔ پرداخت و گفتمان وی وارد است که مورد توجه این پژوهش نیست، اما زیرساخت‌های تدوین شده از سوی برندی ما را به سمتی سوق داد که می‌توان نگره‌های کمینه‌گرا را در آنها جست‌وجو کرد.

برندی اصولی را در کتاب تئوری مرمت خود مطرح می‌سازد که شاید مهم‌ترین جلوه‌ها و روش‌هایی است که در ادامه با رویکرد مینیمالیستی به آنها خواهیم پرداخت. این رویکردها عبارت‌اند از:توجه به اثر هنری به مثابه یک کل واحد، عدم دخالت در ماده اثر تاریخی، سهولت در قابل تشخیص بودن مداخلات، برگشت‌پذیری روش‌های درمانی و مرمتی، کاربستِ نگره‌های مبتنی بر روان‌شناسی گشتالت برای حل معضل کمبودها، رنگ‌گذاری کمینه، خنثی و مشهود در اثر، حذف الحاقات زائد و غیرضروری، حداقل دخالت ممکن در آثار تاریخی، عدم توجه به ذهنیت و تخیل مرمتگر و در نهایت توجه به داده‌های معتبر و متقن.(Brandi, 1963, pp. 234-61)(قانونی و دیگران, ۱۳۹۱, ص. ۱۷۹-۱۹۱).

همگی موارد بالا در واقع زیرساخت‌های اساسی را در جوامع نگاهداشتی و مرمتی جهانی بنیان نهادند و به‌عنوان درس‌گفتارها و متون مختلف در مراکز دانشگاهی و انستیتوهای مرمتی مختلف، بسط و توسعه یافتند یا مورد نقد واقع شدند. آنچه مهم است ریشه‌های جدی مباحث مربوط به مینیمالیسم است که در آرای برندی به صورت پررنگ به آن‌ها پرداخته شده است و این پژوهش به دنبال معرفی بسط و تطابق آنهاست.

٤- پیکرهٔ مطالعاتی

۴-۱-خوانش سوم: مینیمالیسم و مبانی نظری مرمت

کمینه،کمینه‌گرایی یا مینیمالیسم به مثابه یک صفت برای فعالیت‌های مرمتی به صورت بنیادین از اواخر دههٔشصت میلادی و به‌صورت گسترده از دههٔهفتاد میلادی وارد مباحث مرمتی گردید. در نیمهٔ دوم سدهٔ بیستم، چالش‌های بنیادینمیان مفاهیم و فعالیت‌های سنتی مربوط به میراث از یک سو و

1. Specificity

دانش مرمت از سویی دیگر در حال شکل‌گیری بود وسعی می‌شد تا روش‌هایی خلاقانه برای کاربست مفاهیم کمینه‌گرا یا مینیمالیستی در روند درمان و مرمت آثار شکل گیرد. بسیاری از روش‌های مرمتی که در دهه‌های قبل مورد استفاده قرار می‌گرفتند با گذار به دهه هفتاد میلادی وارد بازنگری می‌شدند. به‌عنوان مثال برای درمان تابلوهای نقاشی و مقوله آسترگیری آنها برای نخستین‌بار واژهٔ مینیمالیسم و کمینه در کنفرانس ۱۹۷۴ به کار گرفته شد. (Villers,۲۰۰۴,p.۴)

برندی و آبای نگارندهٔ منشور ونیزی در مواضع انتقادی خود به نحوی از مرمتگران می‌خواستند تا در قبال روش‌های مداخله‌گرایانه و درمانی خود، رویکردی انتقادی و بل منفی به کارگیرند. این قبیل موضع‌گیری‌ها به توسعهٔ روش‌هایی منجر می‌شد که شاید کلید واژهٔ اصلی آنها کمترین دخالت[1] بود. روش‌های مرمتی که توسعهٔ آن‌ها با رشد علم‌گرایی و پوزیتیویسم[2] از ابتدای سدهٔ بیستم شروع شده بود، حالا به مرحله‌ای رسیده بود که نیاز به بازنگری و بازآزمایی داشت. بسیاری از روش‌های درمانی، آثار را دچار تغییرات دائمی یا تغییراتی می‌نمود که در وهلهٔ نخست و در هنگام کاربست روش‌های درمانی بروز نداشتند، بلکه در گذر زمان تأثیرات آنها نمود می‌یافت. در این میان تأکید بر دو واژهٔدخالت وسیع[3] و برگشت‌پذیری[4] دو بحث کلیدی محسوب می‌شد، چرا که حد مداخلات و امکان زدایش روش‌هایی را مد نظر داشته‌اند که روزگاری مطلوب بودند،اما در اثر گذر زمان تأثیرات منفی با خود به همراه داشتند. هر دو اصطلاح«کمترین دخالت» و «برگشت‌پذیری» در کنار توجه به تاریخ اثر و بُعد مادی آن از مفاهیم بنیادین دههٔ هفتاد میلادی محسوب می‌شوند(Villers, 2004, p. 5). در واقع با گذار از دههٔ شصت و آزمودن روش‌های درمانی، دو کلیدواژهٔ فوق راهنمای مرمتگران در انتخاب مواد و روش‌های آنها در دهه‌های بعدی بود.

در این میان می‌توان به دو نوع دیدگاه متفاوت از منظر مینیمالیسم به مقولهٔ نگاهداشت و مرمت آثار تاریخی دست یافت. نگاه نخست مینیمالیسم را به مثابه حد دخالت‌ها و فرایندها در نظر گرفته و سعی در توضیح و تفسیر میزان مداخلهٔ مرمتگران در آثار تاریخی و در نظر گرفتن ابعاد تاریخی و توجه به ماده اثر داشت. از این منظر «هر چه کمتر، بیشتر» شعاری بود که مبنای مرمت قرار می‌گرفت؛اما در نگاه دوم که برداشتی دیگر از مباحث مینیمالیستی در مرمت محسوب می‌شود، مینیمالیسم به مثابه حذف زوائد و الحاقات در اثر تاریخی و هنری مورد توجه قرار گرفت. مورد دوم موردی چالش برانگیزتر بوده که منابع مرمتی از منظرهٔ کمینه‌گرایی کمتر به آن پرداخته‌اند، اما بر اساس شاخص‌های مینیمالیسم که پیشتر تعریف شد، این رویکردکاملاً بر مبنای مبانی کمینه‌گرایی قابل تعریف است.

1. Minimal Intervention
2. Positivism
3. Highly Intervention
4. Reversibility

اگرچه نگاه اول و دوم برداشت‌های متفاوتی را از مینیمالیسم مطرح می‌سازند، این پژوهش سعی دارد تا بسترهای توسعهٔ هر کدام را به صورت دقیق بررسی و ارائه کند.

۴-۱-۱-مینیمالیسم به مثابه کمترین دخالت

به اعتقاد ویلو، کمترین دخالت باید بیشتر یک نگرش[1] در نظر گرفته شود تا یک اصل و قاعده[2]. نگرشی که محدودیت عقلانی را تعریف می‌کند و سعی دارد تا ما بتوانیم تصویری بی طرف را در نگاه‌داران مدرن بازسازی کنیم. محدودیتی که نگاه‌داران مدرن را از هنرمندان یا مرمتگران غیر علمی و سنتی متمایز می‌کند.در واقع همان‌طور که سالوادور ویناس هم مطرح می‌کند، تفاوت یک دیدگاه ابژکتیو و سوبژکتیو در تاریخ و مرمت از مرمت «مداخله‌جویانه»[3] به نگاهداشت مدرن قابل ردیابی است (ویناس س. ، ۱۳۸۹، ص. ۱۴۷-۱۶۳).

براساس دیدگاه ویلو و ویناس می‌توان ادعا کرد، دورهٔ تجدید نظر و تغییر رویکردها که از دههٔ هفتاد میلادی به صورت جدی مطرح شد با توجه به اصول مینیمالیستی که مهم‌ترین آنها کمترین دخالت است، توانست محبوبیت یافته و بخش عمده‌ای از خلوص زاهدانه[4] که مد نظر هنرمندان در همان عصر بود پاسخگو باشد.(Villers, 2004, p. 7)در واقع ما شاهد رشد مفاهیمی در حوزه نگاهداشت هستیم که تفسیر مستقیم جملهٔ معروفless is more یا «هرچه کمتر، بهتر»است. شدت توجه به کمینه‌گرایی در روش‌های درمانی و کاربست آنها در روش‌ها، در دههٔهشتاد میلادی به اوج خود رسید. حتی نشانه‌های توصیه‌هایی به کمینه‌گرایی مطلق[5] را در آرای افرادی چون وایلد و توماس نیزمی‌توان یافت.(Wyld, M; Thomas, A;, 1986, p. 29)

کمینه‌گرایی در روند مرمت‌ها و درمان‌ها به حدی مطرح و مورد نظر بود که کلیهٔ روش‌های درمانی، زمانی جایز و مناسب شمرده می‌شدند، چرا که چاره‌ای جز انتخاب آنها وجود نداشت. در واقع حفظ تمامیت اثر و نگرانی از هرگونه مداخله، نگرشی بود که با توجه به مبانی مطرح شده در دههٔ شصت میلادی ما را بیشتر به سمت نگاهداشت و صیانت سوق می‌داد تا مرمت.در مقالهٔ بلتینگر در ۱۹۹۵ به این نکته اشاره می‌شود که شروع روند درمان یک اثر هنری نمی‌تواند همواره مبتنی بر عینیت باشد و همواره رأی، آموزه‌ها و تجارب مرمتگران در حین مرمت به اثر منتقل می‌شود. اواذعان داشت که تفکر کمتر، بهتر عمل می‌کند[6] طرفداران بسیاری یافته و برای فرار از هر نوع درمان مداخله‌جویانه در آثار که نتایج آنها همواره قابل پیش‌بینی نیست، مناسب‌تر عمل می‌کند(Beltinger , 1995, pp. 112-114). رشد

1. Attitude
2. Principle

۵. برای مطالعه بیشتربه کتاب نگرهٔ نگاهداشت معاصر فصل از ابژه تا سوبژه مراجعه شود.

4. Ascetic Purity
5. Absolute Minimal Intervention
6. Less Done the Better

تفکر نسبی‌گرایی[1] در واقع کفهٔ ترازوی مباحث نظری مرمت را به سمت کمترین دخالت و برگشت‌پذیری سنگین می‌نمود. در مورد ایدهٔ برگشت‌پذیری نیز می‌توان به طور قطع، مینیمالیسم و کمترین میزان مداخله را مهم‌ترین دلیل رشد و توسعهٔ آن در نظر گرفت. ایدهٔ برگشت‌پذیری نیز از دههٔ ۷۰ میلادی به صورت جدی در کاربست روش‌ها توسعه یافت. به نوعی که در دههٔ هفتاد تا نود میلادی روشی را نمی‌توان یافت که در عالم مرمت بدون توجه به آن مورد بررسی قرار گرفته باشد. در دههٔ هشتاد آپلبوم، مقاله‌ای تأثیرگذار را در باب برگشت‌پذیری نگاشت و در آن مطرح ساخت که به دلیل اینکه ثبات، دقت، آزمایش‌پذیری و پاسخ‌گویی برگشت‌پذیری نسبت به ایدهٔ کمترین دخالت، بیشتر است، واجد اهمیت بیشتری نیز است. (Applebaum, 1987, p. 73)

در واقع برگشت‌پذیری در بطن خود ایده‌ای را مطرح می‌ساخت که عینی‌تر، ملموس‌تر و با روش‌های علمی و پوزیتیویستی همگام‌تر بود؛ به‌همین دلیل از منابع قدرت‌دهندهٔ نگاهداران و مرمتگران نوین نیز محسوب می‌شد. فرض کاربست دو ایده یا مفهومِ کمترین دخالت و برگشت‌پذیری به هر نحو به دفاع از ارزش‌های اثر می‌پرداخت که در نهایت منجر به حفظ تمامیت اثر تاریخی به‌عنوان یک کلِ واحد بود. آنچه در اینجا مورد پذیرش و توجه است، تجسم شیء، به‌عنوان یک سند تاریخی غیر قابل انکار است. همانطور که ریگل بدان می‌پرداخته بود. (قانونی و دیگران, ۱۳۹۱, ص. ۱۴۸-۱۵۱)در مواجهه با این سند تاریخی، عدم مداخله یا رویکرد مینیمال به شیء، تنها راه حل و پاسخ منطقی محسوب می‌شد. ویناس در کتاب نگرهٔ نگاهداشت معاصر بیان می‌کند که:

«تنها وضعیت قابل پذیرش و معتبر در همان وضعیت فعلی (اکنونیت) اثر، بدون حشو و زوائد است.» (ویناس س، ۱۳۸۹: ۵۳)

او به این نکته اشاره دارد که هر نوع مداخلهٔ درمانی حتی باز کردن یک تابلوی نقاشی از روی چهارچوب آن، اختلال در نظم اصلی آن شناخته می‌شود. (ویناس س. , ۱۳۸۹, ص. ۵۳)این تمامیت تاریخی در نگاه بمفورد نیز در قبال تابلوهای نقاشی که دست‌نخورده بودند با عنوان untouched paint-ing به‌عنوانیک ارزش مطرح می‌شد. (Bomford, 2003, p. 3) عینیت در کاربست روش‌ها با کمترین دخالت و با در نظر گرفتن برگشت‌پذیری فرایندها و مواد و با توجه به تمامیت اثر به‌عنوان یک سند تاریخی، کاربست بی‌چون و چرای مینیمالیسم به مثابه فلسفهٔ جاری در دهه‌های شصت تا نود میلادی در حوزهٔ آثار تاریخی و هنری را با نمود می‌کند، اما در این میان بودند کسانی که خود وجه دیگری از مینیمالیسم را در رویکرد و روش‌های خود در قبال آثار تاریخی به‌خصوص آثار نقاشی در پیش گرفتند. در ادامه به این نوع تفکر نیزاشاره خواهد شد.

1. Relativism

۴-۱-۲-مینیمالیسم به مثابه وضعیت اصیل و حذف الحاقات

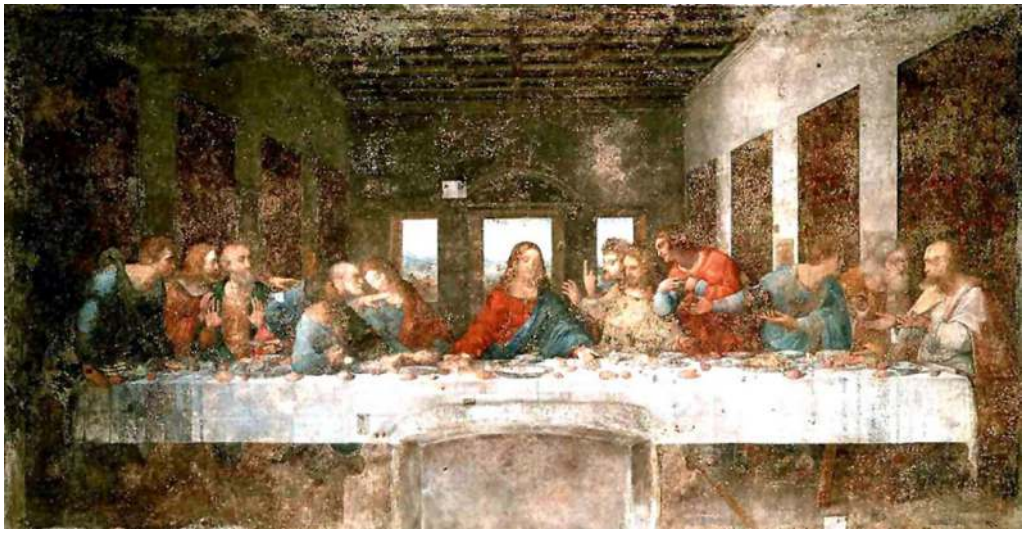
کمینه‌گرایی در بُعد دیگری برای ایده‌های مینیمالیستی غیر از کمترین دخالت و برگشت‌پذیری نیز بروز یافت. این تبلور بیشتر در نمونه‌های عملی و در قبال مرمت آثار نقاشی در دهۀ شصت میلادی از منظری دیگربود. این رویکرد، مینیمال به دست مرمتگران که بیشتر طرفدار ایده‌های بازگشت به جوهرۀ اصیل اثر و به کارگیری فنون آشکار مرمتی بودند، توسعه یافت. بر این اساس مرمتگران از هرگونه تقلید در موزون‌سازی تابلوهای نقاشی اجتناب کرده و برای گریز از تفسیرهای ذهنیِ خود، آثار را به صورت کاملاً مشهود مرمت می‌نمودند. ورای این، آنها ورود تفسیر ذهنی مرمتگران گذشته را نیز نوعی جعل و تقلب در آثار تاریخی و هنری دانسته و آنها را برنمی‌تافتند. برای نمونه تفکرات چارلز سیمور[1] که تا ابتدای دهۀ ۱۹۷۰ مدیریِیل گالری[2] بود، مبین همین ادعاست(قانونی و دیگران, ۱۳۹۱, ص. ۲۴۰).

این تفکر در کاربست مرمتی مجموعه آثار نقاشانی چون فیلیپینو لیپی[3] و جوانی بلینی[4] به کار گرفته شد. در این آثار به‌منظور حذف کلیۀ الحاقات دوره‌های تاریخی، تمامی‌اقدامات مرمتی و بازسازی‌های رنگی برداشته شده و عملاً اثر را به یک وضعیت اصیل اولیه باز می‌گردانند. تشخیص تصاویر قبل و بعد از مرمت این تابلوها دشوار به نظر می‌رسد، با این حال تفاسیرارائه شده از آنها جالب توجه است. (اشکال۱)

■ شکل۱. حضرت مسیح برصلیب، کارگاه فیلیپینو لیپی، ۱۴۹۵، تمپرا روی چوب، پِیل گالری، تصویر قبل از مرمت، منبع: (هونیگر،۱۹۹۹: ۱۵۱)

■ شکل۲: همان اثر پس از مرمت‌های سال‌های ۶۲-۱۹۶۱ منبع: (هونیگر،۱۹۹۹: ۱۵۱)

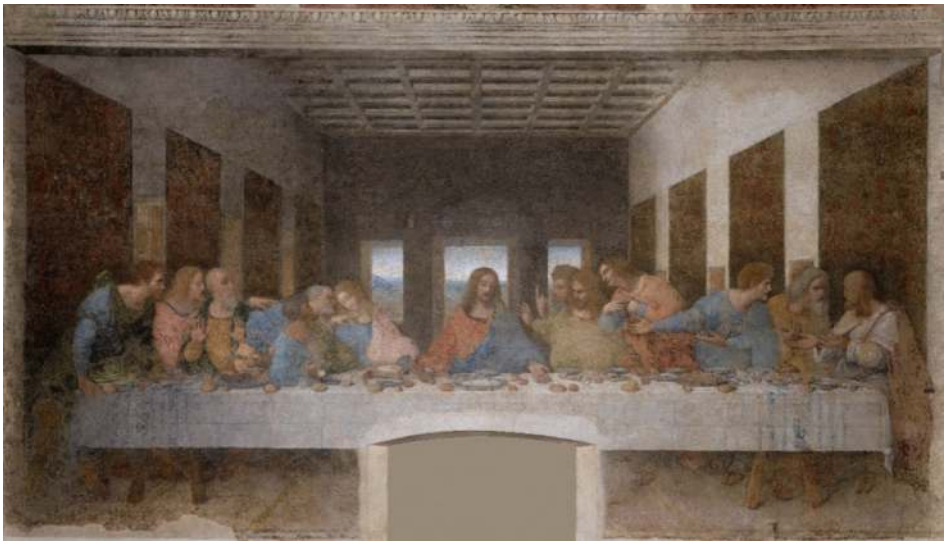
1. Charles Seymour (1885-1963)
2. Yale Gallery
3. Filipino Lippi (1456/47-1504)
4. Giovani Bellini



■ شکل۳: تابلوی نقاشی دیواری شام آخر، اثر لئوناردو داوینچی، واقع در کلیسای سانتا ماریا دله گرتزیه،میلان، ایتالیا، ۱۴۹۸ میلادی.
در تصویر وضعیت اثر پیش از شروع مراحل مرمت‌هادر سال ۱۹۷۵ را مشاهده می کنیم.

مرمت نقاشی دیواری شام آخر داوینچی مثال بسیار مناسبی است از شیوهٔ پرداختن به موضوع حفظ یا حذف الحاقات و موزون‌سازی‌های رنگی. رویکرد مینیمالیستی مطرح‌شده در قسمت‌های پیشین این پژوهش نشان داد که در اکثر موارد مرمتگران مینیمالیست، از نوع دوم آن، به دنبال ایجاد اصالت از منظر ماده در آثار نقاشی و از راه زدایش الحاقات تاریخی گذشته بر اثر و رسیدن به لایهٔ اصیل و نخستینی بودند که به‌دست نقاش خلق شده است. توسعهٔ روش‌های موزون‌سازی رنگی نیز به واسطهٔ همین نگاه ناب‌گرایانه بود. این اثر که جزء مهم‌ترین تابلوهای نقاشی دیواری تاریخ هنر محسوب می‌شود، محل آزمایش و کاربست ایده‌های مینیمالیستی تیم مرمت آن بود. تابلوی شام آخر به دلیل اهمیت بالای آن از زمان خلقش در سال ۱۴۹۸ میلادی تا به امروز مورد مرمت‌های جدی و پی در پی قرار گرفته بود. شاید این نکته به دلیل کاربست تکنیک تمپرا به جایفرسکوی حقیقی[1] ایتالیایی بود که زوال اثر را بیشتر و چالش‌های نگاه‌داری از آن را همواره در دل آبای کلیسا و هنر دوستان قرار می‌داد. بر اساس مستندات موجود از تاریخچهٔ اثر، تابلو از همان ۱۵۱۷ میلادی دچار آسیب‌هایی می‌شود که آن را نیازمند ترمیم می‌کند. مرمت‌های صورت گرفته در طول تاریخ از سدهٔ هجدهم میلادی و از تاریخ ۱۷۲۶ توسط میکل‌انجلو بلوتی[2]، در ۱۷۷۰ توسط جوزپه ماتزا[3]، در ۱۸۲۱از سوی استفانو بارتزی[4]، در ۱۹۰۸ توسط

1. Buono Fresco
2. Michelangelo Bellotti
3. Giuseppe Mazza
4. Stefano Barezzi

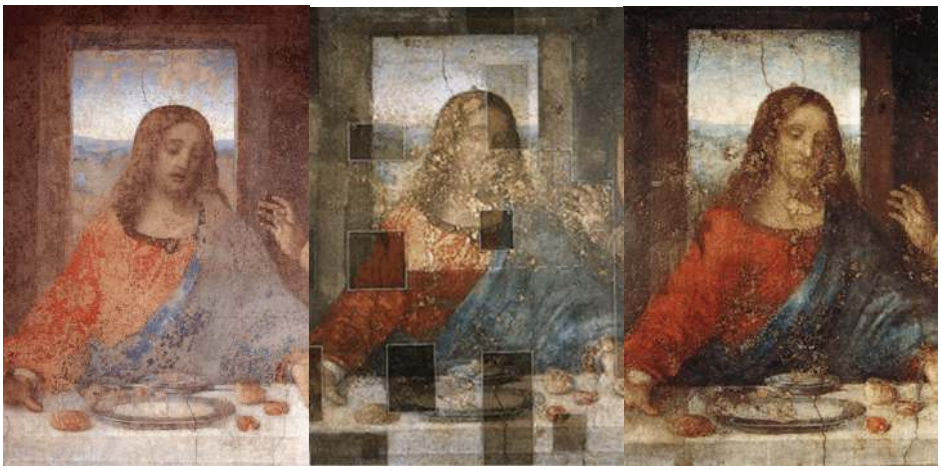


■ شکل۴: همان اثر، پس از اتمام مراحل مرمت در سال ۱۹۹۹ میلادی

لوئیجی کاوناگی[1]، در ۱۹۲۴ توسط ارستو سیلوستری[2] و در سال ۱۹۴۷ توسط مااورو پلیچولی[3] صورت پذیرفت. حجم مداخلات در این اثر به حدی بالا بود که شاید ترکیبات رنگی و نوع بیان به موضوع لئوناردو توسط هنرمندان-مرمتگران در طول حیات پانصد سالهٔ اثر تحت شعاع قرار گرفته بود.

بر این اساس بود که در سال ۱۹۷۶ پروژهٔ مرمتی توسط پینین برامبیلا بارچیلون[4] و بر اساس رویکردهای جاری در دههٔ هفتاد میلادی و با توجه به بعد مینیمالیستی حذف الحاقات، رسیدن به لایه‌های اصیل لئوناردو و موزون‌سازی کمینه‌گرا به وسیلهٔ رنگ‌های خنثی به مدت بیش از بیست سال انجام شد. آنچه در پایان کار در سال ۱۹۹۹ به جای ماند، همانا ترکیبی از دقتی بی‌نظیر برای شناخت لایه‌های اصیل از رورنگی‌ها و الحاقات رنگی، زدایش بخش‌های مرمت شده، استحکام‌بخشی لایه‌های اصلی، موزون‌سازی خنثی با آبرنگ و در نهایت تثبیت نهایی اثر بود. (شکل۴) شاید بتوان چالش‌برانگیزترین نوع مرمت مبتنی بر اصول مینیمالیستی متکی بر حذف الحاقات را در آثار نقاشی همین پروژه دانست. جایی که در پایان طرفداران و مخالفان جدی برای خود به جای گذاشت تا بر این نوع نگاه یعنی پرداخت مینیمالیستی به مقولهٔ تمیزکاری و موزون‌سازی تابلوهای نقاشی با رویکرد حذف الحاقات باقی ماند. این مجادلات تا امروز نیز پابرجاست و در واقع مینیمالیسم به مثابه حذف الحاقات هنوز هم جزء چالش‌های جدی مباحث نظری و عملی مرمت محسوب می‌شود (نگاه کنید به اشکال۵ تا ۷).

1. Luigi Cavenaghi
2. Oreste Silvestri
3. Mauro Pellicioli
4. Pinin Brambilla Barcilon



■ اشکال۵،۶ و ۷: همان اثر، دیتیل قسمت حضرت مسیح در مراحل مرمت

۵-تطبیق آرا و نتیجه گیری

براساس مطالعات صورت گرفته به طور مشخص می‌توان در پاسخ به پرسش اصلی پژوهش، در مورد بحث مینیمالیسم و تطبیق آن با مبانی نظری مرمت در دهۀ شصت و هفتاد میلادی، به نکات مشترکی اشاره کرد که همگامی آنها را میسّر می‌سازد. آنچه در خوانش سوم رخ داد بروز و ظهور مینیمالیسم در مرمت با استناد به دو نحلۀ فکری برآمده از رویکردهای کمینه‌گرا و حداقلی اما با نگرشی متفاوت نسب به هم می‌توان شناسایی نمود. براین اساس و با توجه به ویژگی‌های طرح‌شده در خوانش نخست که به بیان آنها در مینیمالیسم در هنرهای تجسمی می‌پردازد، می‌توان بروز بسیاری از این ویژگی‌ها را در مرمت آثار تاریخی و هنری به‌خصوص آثار نقاشی و حوزه‌های مرتبط با هنرهای تجسمی بازشناخت. در ذیل براساس تطبیق دو مقولۀ مورد بحث یعنی شاخص‌های مینیمالیستی و مبانی نظری مرمت و فاوت نسب به هم می‌توان شناسایی نمود. براین اساس و با توجه به ویژگی‌های طرح‌شده در خوانش نخست که به بیان آنها در مینیمالیسم در هنرهای تجسمی می‌پردازد، می‌توان بروز بسیاری از این ویژگی‌ها را در مرمت آثار تاریخی و هنری به‌خصوص آثار نقاشی و حوزه‌های مرتبط با هنرهای تجسمی بازشناخت. در ذیل براساس تطبیق دو مقولۀ مورد بحث یعنی شاخص‌های مینیمالیستی و مبانی نظری مرمت و میزان تطبیق یا تأثیر آنها ارائه شده است. بر اساس این جدول، این نکات قابل استناد و اتکاست که بسیاری از مفاهیم و ایده‌های مرمتی در دهۀ پنجاه به بعد برگرفته و متاثر از آرای مینیمالیستی است. این ایده‌ها در دهۀ هفتاد و هشتاد میلادی به صورتی بارز به بیان مینیمالیسم در مرمت پرداخته و به تفسیر این رویک ردها در قالب‌هایی اجرایی و عملی می‌پردازد.

■ جدول۱: بیان و تطبیق ویژگی‌های مشابه مکتب مینیمالیسم و مبانی نظری مرمت

ویژگی‌های مکتب مینیمالیسم	بیان مینیمال در مبانی نظری مرمت
حداقل دخالت هنری	حداقل دخالت در آثار
حذف کلیهٔ زوائد و الحاقات ضایع در اثر هنری	حذف الحاقات غیرضروری و مخرب در آثار
ساده‌سازی به فرم و اشکال هندسی پایه	خلاصه‌سازی فرم‌ها در بخش‌های مرمتی
تاکید بر شیئیت و عینیت	مشهود بودن روند مرمت
ماده‌گرایی	اهمیت توجه به مادهٔ سازندهٔ اثر
استفاده از حداقل مواد	استفاده از رویکرد کمترین دخالت، در حین درمان اثر
عدم توجه به احساس‌گرایی و ذهنیت‌گرایی	پرهیز از مرمت مبتنی برذهنیت و توجه به مرمت علمی برپایهٔ مستندات
وحدت و یکپارچگی	تاکید بر حفظ ماهیت و تمامی اثر هنری
استفاده ازساختارهای رنگی ساده و خنثی	استفاده از موزون‌سازی رنگی به کمک رنگ‌های خنثی و به دور از عینی‌سازی
عدم توجه به مرکزیت کانونی	عدم تأکید بر بخش‌های آسیب‌دیده و حل معضل بخش‌های کمبود با زدایش تصویر محوری و کانونی آنها
نقش مخاطب و فضا در تفسیر اثر هنری	مرمت مشهود و نقش مخاطب بر فهم و بازشناخت نواحی مرمت شده
برخوردمستقیم وصادقانه با آثار هنری	رعایت اصول اخلاقی در مرمت مبتنی بر صداقت و بیان مشهود

آنچه در این میان مهم است توجه به واژهٔ مینیمال، کمینه یا کمترین است که به‌عنوان یکی از اصلی‌ترین کلیدواژه‌های مورد استفاده در مرمت قابل ردیابی است. این نکات و مثال‌های گوناگون آن در خوانش سوم به تفصیل ارائه شده است. همچنین تضاد در دو نوع دیدگاه حاصل از تأثیر مینیمالیسم بر روند مرمت‌های صورت گرفته، ما را به این نتیجه می‌رساند که می‌توان هر دو نوع دیدگاه را در قالب‌های اصلی مینیمالیسم و مفاهیم و ویژگی‌های آن جست‌وجو کرد. این قالب‌ها در هر دو مورد به صورت جدی بارزه‌ها و ویژگی‌های اصلی این ایسم هنری را یادآور می‌شوند. در انتها می‌توان به این نکته اشاره کرد که اگرچه مینیمالیسم به‌عنوان یک سبک هنری در نیمهٔ دوم سدهٔ بیستم در هنرهای تجسمی و معماری بروز یافت، اما ویژگی‌های فلسفی و بنیادین آن را می‌توان در روند شکل گیری مبانی نظری مرمت نوین جست‌وجو نمود و به‌عنوان یک اصل حتمی مورد ارزیابی و پذیرش قرار داد.

منابع

• بچلر, د. (۱۳۹۶). مینیمالیسم. (ح. افشار , مترجم) تهران: نشر مرکز.

• پارمزانی, ل. (۱۳۹۰). هنرقرن بیستم: جنبش‌ها،نظریه‌ها،مکاتب وگرایش‌ها (نسخه چاپ دوم). (م. چهرگان, &س. میرعابدی, مترجم) تهران: نشرنظر.

• سمیع آذر, ع. (۱۳۹۱). انقلاب مفهومی. تهران: نشرنظر.

• قانونی ودیگران, م. (۱۳۹۱). زیباشناخت مرمت نقاشی. تهران: گلدسته و انتشارات کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی.

• کهون, ل. (۱۳۸۱). ازمدرنیسم تاپست مدرنیسم. (ع. رشیدیان, مترجم) تهران: نشرنی.

• مطلب نژاد, ب. (۱۳۸۰, پاییز). سرمقاله،هنر و معماری، پیشینه جدید. فصلنامهٔمعماری ایران, دوره دوم،شماره ۶, ص ۴.

• ویناس, س. (۱۳۸۹). نگرهٔ نگاه‌داشت معاصر. (ف. مظفر, ف. مهدیزاده , &ح. فرهمند بروجنی, مترجم) اصفهان: گلدسته و دانشگاه هنر اصفهان.

منابع لاتین

• Applebaum, B. (1987). Criteria for Treatment: Reversibility.Journal of the American Institute for conservation, 26, 65-73.

• Beltinger, K. (1995). Reversible Support for Paintings as an Alternative to Lining. In: Lining&Backing.UKIC Conference (page. 111-118). London: UKIC.

• Bomford, d. (2003). the Conservator as Narrator: Changed Perspectives in the Conservation of Paintings. M. Leonard,Personal Viewpoint: thoughts about Paintings Conservation (page. 1-12). Los angeles: Getty Conservation Institute.

• Brandi, C. (1963). Theory of Restoration (2005). Firenze: Nardini.

• Collins, j. (2007). Sculptur Today.New York: Phaiden.

• Doss, E. (2002). Twentieth Century American Art.Oxford: Oxford University Press.

• Govan, M.,&Bell, T. (1992). Dan Flavin A Restospective.Washington: National Gallery of Art.

• Hoeniger, C. (1999, Summer).the Restoration of the Early Italian "Primitives" during the 20 century: valuing art and its consequence.journal of the American institute for Conservation, 38, 144-161.

• Villers, C. (2004). Post Minimal Intervention.The Conservator, 28:1, 3-10. doi:10.1080/01410096.2004.9995197

• Wyld, M; Thomas, A;. (1986). Wright of Derby's 'Mr and Mrs Coltman: an unlined English painting.London: National Gallery Technical Bulletin 10.