

Heinz Althöfer, el inicio de la teoría de la restauración del arte contemporáneo
Heinz Althöfer, the beginning of the Theory of Conservation of Contemporary Art



Carlota Santabárbara Morera

Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Zaragoza. Profesora asociada de Historia del Arte en la Universidad de Zaragoza

52

Resumen

El restaurador e historiador del arte alemán Heinz Althöfer fue pionero en 1960 con un artículo sobre la conservación del arte contemporáneo, en el que planteaba la necesidad de avanzar en la teoría de la restauración, para actualizar los criterios de la praxis de la restauración de arte contemporáneo. Por ello exigía una reflexión filosófica, para utilizar la ciencia y la técnica correctamente. Althöfer hizo hincapié en la transformación profunda experimentada por el arte contemporáneo, y por tanto también en su restauración, creando una clara ruptura con el pensamiento Brandiano.

Palabras clave: Conservación y restauración de arte contemporáneo. Autenticidad. Cesare Brandi. Teoría de la restauración. Criterios de restauración. Materialidad. Sustitución.

Abstract

The German restorer and art historian Heinz Althöfer was pioneer in 1960 with an article about the conservation of contemporary art, in which he considered the need of an advance in the theory of restoration able to update the criteria of the restoration praxis concerning contemporary art. To do so he demanded a philosophical reflection in order to use science and technique rightly. Althöfer stressed the deep change experienced by contemporary art, as well as by its restoration, leading a clear break with the Brandian thought.

Keywords: Contemporary art conservation and restoration. Authenticity. Cesare Brandi. Theory of Restoration. Restoration criteria. Materiality. Replacement.



Carlota Santabárbara Morera

Doctorada europea en Historia del arte. “La Conservación y Restauración del arte contemporáneo. Historia, teoría y crítica” (2016). Diplomada en Conservación y restauración de pintura por la Escuela de Barcelona (2004) y postgraduada en gestión cultural por la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona (2008).

Actualmente profesora asociada en la Universidad de Historia del Arte de Zaragoza. Investigadora en conservación de arte contemporáneo y conservación de arte urbano en Ge-IIC.

Contacto: carlotasantabarbara@gmail.com

1.- Heinz Althöfer, el inicio de la teoría de la restauración del arte contemporáneo

Las primeras reflexiones sobre los problemas que presentan las obras de arte contemporáneo hay que situarlas desde el mismo momento en que aparece el arte contemporáneo, ya que se trata de un tipo de obras que experimentan con los nuevos materiales y que dieron origen a degradaciones prematuras. Esta situación propició que surgieran artículos e intervenciones en congresos donde la preocupación principal siempre recaía sobre los productos, los materiales y las metodologías elegidas para poder restaurar estas obras que resultaban tan complejas a nivel material. Pero el inicio del debate en torno a la restauración del arte contemporáneo desde una perspectiva teórica y metodológica se sitúa en Alemania, más concretamente en Düsseldorf, donde destaca la figura del restaurador e historiador Heinz Althöfer (1925 Niederraden, Alemania), el cual dirigió el *Restaurierungszentrum Düsseldorf* desde 1976¹. Sus estudios se desarrollaron entre Bonn, Munich, Basel y Roma (en el *Istituto Centrale per il Restauro*). Se doctoró en la Universidad de Munich bajo la supervisión de Hans Sedlmayr y fue profesor invitado de varias universidades de Alemania y del extranjero. Catedrático de la Universidad de Düsseldorf y Wuppertal, su labor docente e investigadora es muy sobresaliente, centrándose sobre todo en la teoría y la historia de la restauración del arte contemporáneo². Ya en los años sesenta escribió los primeros artículos en relación a la problemática ética y teórica, específica, que presentaba el arte contemporáneo. Fue entonces cuando se comenzó a reflexionar sobre conceptos como la intención del artista o el envejecimiento del arte efímero como proceso artístico que debía ser respetado. El inicio del debate debemos verlo como un cúmulo de circunstancias. En primer lugar Althöfer tuvo una relación muy estrecha y directa con artistas contemporáneos de mitad del siglo XX, que le hicieron reflexionar sobre cuestiones como la intención del arte, la materia o lo efímero. Cabe mencionar la estrecha amistad que le unía al artista Joseph Beuys, que marcó definitivamente su pensamiento respecto a la conservación y la restauración (Schwabe, B; Weyer, C. 2011:68-77). Además hay que remarcar el hecho de que Althöfer estudió bajo la tutela de Cesare Brandi en Italia, lo que le llevó a conocer muy de cerca el pensamiento italiano y así poder posicionarse respecto al mismo. Igualmente, esta relación con Italia facilitó que se tradujeran sus textos al italiano en numerosas ocasiones, participando en numerosos congresos y encuentros, junto a otros teóricos y colaboradores italianos, como es el caso del restaurador italiano Antonio Rava.

¹ En 1976 fundó el Restaurierungszentrum Düsseldorf (Centro de Restauración de Düsseldorf) en colaboración con Gabriele Henkel, siendo su director y convirtiéndolo en un referente en la investigación de técnicas y materiales de arte contemporáneo en los años 70 y 80.

² Entre sus primeras publicaciones, destacan: ALTHOFER, H. Einige Probleme der Restaureierung moderner kunst. *Das kunstwerk* 5-6 /XIV, nov./dic, 1960, pp 51-59.; ALTHOFER, H. "Zur Restaurierung moderner Kunstobjekte". *Zeitschrift für Asthetik und allgemeine kunstwissenschaft*, vol. XVII/2 1972; ALTHOFER, H. Fünf Aufgaben zur Erhaltung der modernen kunst, *das kunstjahrbuch* 77/78, pp. 149-155; Althofer, H. Historical and ethical principles of restauration, ICOM, Ottawa, 1981; ALTHOFER, H. The complementary aspect of restauration, ICOM, preprints Copenhagen, 1984; Althofer, H. "Restaurierung moderner kunst". *Das Düsseldorf Symposion. Restaurierungszentarium Düsseldorf, Dusseldorf, 1977.* pp. 3-6; ALTHOFER, H. Restauración de pintura contemporánea. Tendencias, Materiales, Técnicas. Madrid, Istmo, 2003. (orig. München, 1985); ALTHOFER, H. Il restauro delle opere d'arte moderne e contmeporanee. Firenze, Nardini editore. 1991.



Ilustración 01. Retrato de Heinz Althöfer desinsectando una escultura de chocolate de Dieter Roth. VISUM/Timm Rautert. en: *From Marble to Chocolate*, Tate Museum. London, 1995, p. 168.

Heinz Althöfer es considerado hoy en día el padre de la teoría de la restauración del arte moderno y contemporáneo, pero sobre todo es el precursor de una línea de pensamiento germana que plantea la recuperación del *kunstwalen*, ya preconizado por Alois Riegl en el siglo anterior. De este modo restauradores e investigadores continúan hoy en día el estudio de la teoría de la restauración del arte contemporáneo con importantes aportaciones a la materia, como es el caso de la doctora Hiltrud Schinzel, su discípula y colaboradora, que ha desarrollado paralelamente una línea de pensamiento en torno a la conservación del arte contemporáneo desde un punto de vista antropológico y fenomenológico más allá de la restauración crítica (Schinzel, 2004).

“Asistimos, sin embargo, seguramente al desarrollo de una nueva restauración a través de la comprensión de que el gesto informal no puede ser retocado y que al final de una restauración puede ser que no podamos aplicar un barniz final, como ocurre en las obras de Dieter Roth y Emil Schuhmacher, donde el envejecimiento y los daños que se producen en sus obras pueden ser intenciones artísticas y por ello ser excluidas de la restauración. Sólo así la restauración moderna puede ser legítima.” (Althöfer H.; Behrmann-Frigeri, M., 2007)

2.- Principales aportaciones bibliográficas

Resulta vital realizar un desarrollo historiográfico sobre las principales publicaciones que realizó el teórico y restaurador alemán, ya que tan sólo se ha traducido uno de sus libros al castellano (Althöfer, 1985), por lo que existe un gran desconocimiento de la ingente bibliografía que desarrolló a lo largo de toda su carrera profesional, así como acerca de sus importantes y relevantes aportaciones. Es necesario poner en valor los trabajos llevados a cabo por Althöfer, que abrió nuevas vías para resolver el reto que supone la restauración de las obras contemporáneas. Su doble condición de historiador del arte y restaurador, así como su trabajo como director del Centro de Restauración de Düsseldorf, le permitieron llevar a cabo una especialización profesional en este campo, lo que sin duda ha garantizado la difusión de una metodología ejemplar capaz de afrontar la restauración de las obras de arte de nuestra época.

El punto de partida, a nivel historiográfico, es el momento en el que se comienza a hablar de valores diferentes al estético e histórico planteados por la teoría de la restauración crítica, es decir, cuando se comienza a tener en cuenta la intención o respeto al concepto artístico, como es el caso de la autodegradación del arte efímero. La primera publicación al respecto se sitúa en 1960 (Althöfer H, 1960: 59), cuando Althöfer publicó un artículo donde planteaba no sólo la problemática material y técnica, sino también la ineficacia de la restauración tradicional y cómo algunos autores realizaban obras de arte donde el concepto de deterioro y envejecimiento estaba implícito en la propia creación, lo que dificultaba su comprensión y respeto desde una perspectiva tradicional. Cabe mencionar cómo los primeros textos sobre la restauración del arte contemporáneo ya habían surgido en los primeros años del siglo XX, cuando con los nuevos materiales comenzaron a aparecer problemas y dificultades técnicas para su conservación. Sin embargo Althöfer denunciaba la carencia de un corpus teórico que refrendase la práctica restauradora en el arte contemporáneo.

“La teoría no ha tomado aún definitivamente la delantera en relación con la práctica: existen importantes experimentaciones prácticas sin un componente teórico como base.” (Althöfer, 199: 9)

Ya en los años sesenta Althöfer planteaba la insuficiencia de la rutina de la restauración tradicional aplicada a las nuevas manifestaciones artísticas, desligándose del pragmatismo cientifista imperante. De este modo, en 1968 planteaba los principios de la restauración tal como los entendemos hoy, como un problema teórico que sólo era posible afrontar desde el método del análisis científico, la comprensión de la historia y el valor documental de la obra de arte, así como el hecho de que en la restauración del arte del siglo XX, los medios científicos y las herramientas técnicas tenían limitaciones (Althöfer, 1968). Es en este momento cuando la restauración del arte contemporáneo comienza a afrontarse desde una perspectiva teórica e histórica, adoptándose un enfoque deontológico y ético, tratándose conceptos como el deterioro, la degradación intencionada o el planteamiento de no intervención.

Iniciada ya la década de los años setenta del siglo pasado, Althöfer presentó a nivel internacional su preocupación por los problemas estéticos de las lagunas y la posibilidad de sustitución del material original. Es muy interesante resaltar cómo contradice las teorías imperantes, afirmando que en el arte contemporáneo (...) *el fetichismo del material se suprime* (Althöfer, 1972). En esta misma década, resulta de gran relevancia el congreso que Althöfer dirigió y coordinó desde el Centro de Restauración de Düsseldorf (Althöfer, 1977). Este encuentro surgió de la necesidad de encontrar respuesta a preguntas en relación al arte moderno y la práctica restauradora, en relación a la exigencia imperante de desarrollar nuevos conceptos teóricos. Del mismo modo distinguía ya dos tipos de áreas de investigación: por un lado, las dificultades técnicas y por otro, los fundamentos teóricos e ideológicos, siendo claves en esta última dos aspectos: la originalidad y la autenticidad en el arte moderno como una cuestión para investigar en el campo de la restauración. Además, en este simposio, se delinearon los problemas específicos del arte contemporáneo recogidos en un cuestionario y una amplia documentación desde 1965, por lo que se puede considerar el primer intento de colaboración interdisciplinar entre artistas y restauradores.

En 1980 Althöfer escribió el primer manual que se conoce de restauración de arte moderno (Althöfer, 1980), que sería traducida al italiano en 1991, permitiendo así la difusión de su pensamiento teórico fuera de Alemania. El libro se divide en ocho capítulos, del que interesan sobre todo el capítulo tercero que versa sobre el programa para la conservación del arte contemporáneo, el cuarto que plantea la restauración en la disyuntiva entre el deber y la contradicción, el quinto titulado “El restauro ente deber y contradicción” y el sexto que trata los conceptos de “fragmento y ruina”. Finalmente en el capítulo séptimo “Las dos finalidades de la restauración” se presenta la preocupación por cuestiones teóricas de gran relevancia que afectan al planteamiento metodológico.

Al año siguiente, Althöfer presentó en el 6º Congreso del ICOM, una conferencia con claro enfoque teórico (Althöfer, 1981), en la cual se refleja ya su posicionamiento respecto a la restauración del arte contemporáneo como un reflejo de la ideología y del contexto cultural. Del mismo modo cuestionaba una metodología basada en el exceso de confianza en la ciencia, ya que consideraba que el origen y el sentido del arte se debía investigar en relación a los factores culturales, sociales, económicos y políticos que lo impulsaron a nacer y reconocerse como obra de arte. Por lo tanto la técnica y la ciencia, aunque útil resultaba insuficiente, pero del mismo modo alegaba que no se tenía que realizar una conservación historicista ni ideológica, basada solamente en conservar la idea del artista, porque esto podía llevar a reinterpretaciones de estilo. En este sentido exponía la importancia de la reflexión filosófica antes de actuar y denunciaba un excesivo intervencionismo basado en las capacidades físicas y tecnológicas de la restauración.

Tres años después abordó de nuevo la necesidad de nuevas teorías de la restauración para el arte contemporáneo. (Althöfer, 1984). Subrayaba la aparente dualidad del arte contemporáneo, ya que existían algunas obras que tenían una naturaleza efímera, y sin embargo otras presentaban un aspecto “inmaculado”, rozando la perfección técnica, hasta tal punto que parecían inalterables por el tiempo, puesto que habían sido ejecutadas con materiales acrílicos o sintéticos. Planteamiento sobre el que profundizaría en la publicación monográfica que realizó al año siguiente “Restauración de pintura contemporánea, tendencias, materiales y técnica” (Althöfer, 1985-2004), en la que manifestaba la necesidad de incorporar nuevos conceptos a la teoría del arte, yendo más allá de aspectos técnicos. En este sentido se podría considerar que es claramente un pionero de la teoría de la restauración del arte contemporáneo. En este texto Althöfer introdujo el tema planteando la necesidad de una nueva teoría de la restauración con base filosófica. Asimismo, consciente de su papel, se proclamaba ya como pionero en la revisión histórico-crítica de la teoría de la restauración del arte contemporáneo. Althöfer calificaba la teoría y la práctica existente como un obstáculo en la praxis de las nuevas tendencias artísticas, otorgando valor de concepto artístico a la multiplicidad y a la decadencia, defendiendo la preeminencia de las ideas en el arte, por encima de la realización física del mismo.

3.- Su posicionamiento respecto a Cesare Brandi

Althöfer reconoce a Cesare Brandi, del que fue alumno en el ICR, la labor de teorizar sobre la obra de arte de un modo global en todas sus dimensiones:

“Mi maestro Cesare Brandi, en el Instituto Centrale del Restauro de Roma, donde trabajaba, era restaurador e histórico del arte, como mi maestro Hans

Sedlmayer. Los dos son protagonistas de la teoría moderna del arte, que valora la obra en su “Gesamtstruktur”, en su estructura completa.” (Althöfer H.; Behrmann-Frigeri, M., 2007:51).

Sin embargo pone en tela de juicio los principios de la restauración establecidos: la reversibilidad, el respeto al material original, y la limitación a la hora de reponer piezas de algunas obras. Se cuestionaba incluso si la conservación podía llegar a ser innecesaria e indeseable en algunos casos. Por otro lado, cabe mencionar cómo Heinz Althöfer participó activamente en los congresos que homenajearon la figura de Brandi en el centenario de su nacimiento (Althöfer, 2007), poniendo en valor la figura del teórico italiano en la medida en la que fue capaz de reconocer la importancia y la necesidad de comprensión de la materia y la técnica constitutiva de la obra de arte, aunque también afirmaba que este acercamiento a la obra de arte servía sobre todo para las obras que experimentaban con nuevos materiales, pero resultaba ser una teoría insuficiente para los nuevos conceptos artísticos, como era el caso del arte efímero, donde la degradación formaba parte de la intención artística.

Althöfer cuestionaba que lo que se entendía por arte a partir de las Vanguardias difería del concepto que Brandi tenía del mismo. Para el teórico alemán, desde Rauschenberg y con el arte Pop, este se había acercado a lo cotidiano, culminando en la obra de Josep Beuys que unía de manera indisoluble el arte y la vida, adquiriendo un carácter político-social nuevo en la historia del arte. En la obra de este artista, así como a partir de Duchamp y Schwitters, los materiales habían adquirido un creciente significado, surgiendo así la necesidad de conocer la correspondencia de significados simbólicos que los artistas les otorgaban, para poder respetarlos en los procesos de restauración que se llevaran a cabo. Ni qué decir, de las nuevas tipologías del arte como el arte multimedia o las instalaciones, cuya restauración constituía una nueva tarea para la profesión. Asimismo, Althöfer sostenía cómo la evolución técnica había permitido nuevos procesos de restauración. Sin embargo la evolución que se estaba experimentando en el arte, y por ende en la restauración, iba más allá de los avances científicos y técnicos y exigía un cambio teórico, una evolución de pensamiento en relación a la profesión, teniendo que admitir nuevos conceptos como el deterioro en relación al arte.

Podemos afirmar que Althöfer no atacaba frontalmente la teoría de la restauración de Cesare Brandi, sino que por el contrario le valoraba y consideraba como el primer teórico, después de Winckelmann, que había reconocido la importancia de anteponer la teoría a la restauración práctica. Para el teórico alemán, Brandi siempre trabajó en contacto con la realidad y nunca separó la teoría de la práctica, por lo que le consideraba uno de los grandes representantes de la ética de la restauración. De hecho, Althöfer manifestó cómo le influyó decisivamente el pensamiento de su maestro italiano en su manera de reflexionar y realizar consideraciones previas a la realización práctica de la restauración, lo que constituía una disciplina separada, en sí misma. Del mismo modo defendía cómo en el arte moderno debía respetar el aspecto fundamental del mensaje teórico de Brandi, que consistía en basar la intervención práctica en la reflexión teórica y el pensamiento crítico, aportando una visión global de la obra, teniendo en consideración la unidad potencial.

Para Althöfer era básica la comprensión del arte contemporáneo para poder determinar si debería ser restaurado, y en tal caso decidir cómo proceder, porque se trataba de un arte diferente al tradicional y por lo tanto las soluciones ya no resultaban tan obvias.

Althöfer, en relación a su maestro sienés, citaba también cómo, además de Brandi y Hans Sedlmayer, otros profesores italianos como Alessandro Conti y Enrico Crispolti, fueron en los años cincuenta a Siena a impartir lecciones y conferencias, y le influyeron haciéndole comprender cómo su pensamiento era una prolongación del que había aprendido de Brandi, basado a su vez en la filosofía de Benedetto Croce, que entendía la obra de arte como objeto físico con una capacidad estética y como documento histórico. Sin embargo Althöfer, tal vez por la influencia de las corrientes artísticas alemanas, plantea cómo la restauración se había modificado necesariamente desde la aparición de artistas como Fontana en el Grupo Zero o Burri con su pintura ruinoso, así como el informalismo alemán, manifestaciones artísticas que presentan no sólo nuevos materiales, sino que también introducen el concepto de ruina, fragmento y automatismo en el arte moderno, formando parte de la creación de un nuevo concepto del arte donde prevalece la intención artística. De tal modo, podemos aseverar que Heinz Althöfer no rechazaba la teoría de Brandi, sino que consideraba necesario reinterpretarla y adaptarla a la nueva situación artística:

“La teoría de Brandi es también una invitación a encontrar la teoría correspondiente al arte Moderno y Contemporáneo. El Grupo Zero, los informalistas, el arte Pop, y el nuevo situacionismo y sobre todo la fotografía como la de Andrea Grusky y las instalaciones, como por ejemplo “il pesecane” de Damien Hirst” (Althofer, 2007:54).

Althöfer, además, subrayaba la responsabilidad y la ética como valores fundamentales que emanaba de la obra de Cesare Brandi (Jonas, 1982). Es interesante señalar cómo el teórico alemán planteaba que la aparición de multitud de materiales nuevos y de extrema fragilidad, exigía una mayor atención al material, ya no sólo como soporte de la imagen, sino también como portador de significados, recayendo en él incluso el concepto mismo de la obra de arte. Expresaba de este modo la dificultad de la conservación de la materia en las obras de arte contemporáneo, así como la sensibilidad necesaria que se requería para conocer la idea que transmitía el material.

4.- Su pensamiento

La importancia del pensamiento de Althöfer radica sobre todo en ser el primero en plantear que la restauración del arte moderno es diferente a la del arte antiguo porque parte de presupuestos ideológicos distintos. Althöfer consideraba que los principios y la ideología que lo regían debían ser fundamentalmente diversos, puesto que las obras de arte contemporáneo presentaban una doble dificultad: por un lado, los problemas relacionados con la cuestión material y técnica, y por otro, los relacionados con el aspecto conceptual y la intención artística, que debía ser tenida en cuenta antes de cualquier intervención.

Althöfer otorgaba una gran importancia a la materia y puso de relieve cómo esta había tomado protagonismo (sobre todo en la pintura de vanguardia), adquiriendo el valor de imagen, más allá de ser un mero soporte para la representación formal. Este fenómeno se había convertido en algo más evidente con los expresionistas, o con la exhibición matérica de los colores de los tachistas, para culminar con artistas como Alberto Burri, donde la materia venía expuesta como expresión de una intencionalidad artística determinada.

Althöfer se cuestionaba ya las contradicciones y dificultades a las que se enfrentaba la restauración del arte actual, como la incorporación de materiales y técnicas nuevas, cuyo comportamiento técnico debía ser conocido antes de intervenir. A pesar de ello, consideraba que la restauración no se podía limitar a aspectos técnicos sino que tenía que valorar la obra de arte en términos globales, considerando sobre todo su intención artística. El restaurador alemán manifestaba su sorpresa respecto a cómo las degradaciones en el arte contemporáneo se habían incrementado de un modo sorprendente, sobre todo en relación al arte tradicional. Culpabilizaba en cierto modo a los artistas por no interesarse por el envejecimiento y las características de los materiales que utilizaban. Sin embargo, por otro lado, en algunos casos señalaba cómo el restaurador se tenía que enfrentar a la reconstrucción de la obra de arte, por lo que el concepto de restauración tradicional resultaba insuficiente, debiendo admitirse en muchos casos la reconstrucción como metodología válida. En este sentido entendía que la autenticidad de la obra residía en la idea y no en el proceso artesanal de creación. Asimismo, consideraba que los museos tenían la responsabilidad de preservar y exhibir las obras de arte contemporáneo, de las que tenían descripciones y documentación fotográfica y, en el caso de ser necesario, el objeto debía ser sustituido total o parcialmente, según la idea original del artista.

Althöfer alertaba sobre el peligro que suponía momificar las obras de arte a través de la restauración, acción que podía alterar su significado. Para afrontar las dificultades expuestas, Althöfer proponía centrar la atención en el conocimiento de la intención artística, y para ello planteaba una estrecha relación con los artistas, ya que el respeto a la voluntad artística se debía ejercer recopilando la mayor cantidad posible de documentación y así poder mantenerla viva por encima de cualquier cuestión técnica. En este sentido, afirmaba cómo para algunas obras de arte contemporáneo lo que se podía hacer desde un punto de vista técnico, no siempre era aceptable desde un punto de vista ideológico. Cabe señalar cómo durante décadas el Centro de Restauración de Düsseldorf se ocupó de la cuestión de conservación del arte moderno y contemporáneo, trabajando en torno a las cuestiones que preocupaban a Althöfer. Para él la interdisciplinariedad era de extrema importancia en los procesos de toma de decisiones.

Como punto de partida, Althöfer agrupaba el arte contemporáneo en tres ámbitos desde el punto de vista de la restauración: en primer lugar, los objetos que pueden ser considerados y tratados como obras de arte tradicionales; en segundo, los objetos que técnicamente generan nuevos problemas y que hacen necesario probar e implantar nuevos materiales y técnicas; en tercero, los objetos que exigen un análisis ideológico preliminar del problema de la restauración. Los casos que podían ocasionar divergencias respecto a la teoría tradicional de la restauración eran el segundo y el tercero. En relación a la segunda categoría, debería profundizarse en el conocimiento de técnicas y materiales, sin embargo, en el tercer grupo era necesario, en su opinión, incorporar una reflexión teórica que expusiera la nueva situación del arte moderno y tuviera en cuenta las distintas aportaciones de la historia del pensamiento pasado y actual. Althöfer defendía que la obra de arte determinaba los métodos de conservación, y esto también es válido para la restauración de aquel arte que rehúsa la conservación: el arte efímero (Althöfer, 2003: 11). Siguiendo este planteamiento, el teórico alemán planteó una serie de preguntas retóricas sumamente importantes a las que sin embargo no dio respuesta del todo, pero que expuso como cuestiones sin resolver en la teoría actual:

“el arte esta hecho para no morir nunca ¿o quizá si?, ¿es ambigua la manifestación del arte? ¿Es su conservación un error en el fondo?¿Es imprescindible la restauración?” (Althöfer, 2003: 11)

Apuntaba, en este sentido, a cuestiones que iban más allá de la conservación y que tenían que ver con la propia naturaleza del arte contemporáneo y su permanencia (o no) en el tiempo.

Para el historiador y restaurador alemán, el concepto brandiano de *Unicum* variaba en el arte contemporáneo, adquiriendo un carácter completamente distinto, vinculado a la propuesta de arte como idea, es decir como concepto. Es imperiosa la reflexión cultural para valorar que la teoría de la restauración ha cambiado porque nuestro contexto cultural y artístico también lo ha hecho. Althöfer presentaba la obra de arte como un elemento vivo y dinámico, en continua modificación en su significado y en cómo era percibida por el espectador. En síntesis, se puede afirmar que para Althöfer en el arte contemporáneo, la ideología es la que determina la técnica conservativa, siendo totalmente inadmisibles el tratamiento arqueológico dado a muchas obras de arte contemporáneo, tomando conciencia de que la correcta interpretación de la obra es lo que nos conducirá a una adecuada intervención. De este modo la intención del artista se configura como la primera fuente de información, viniendo a continuación la documentación que asume una nueva y vital relevancia en la conservación actual, por lo que es de gran importancia la realización de bases de datos de materiales y técnicas de los artistas. En este sentido el Centro de Restauración de Dusseldorf, viene realizando estas encuestas y bases de datos desde mediados de los años sesenta del siglo pasado.

Asimismo, Althöfer planteó cómo cada obra de arte desafiaba los propósitos de la conservación, forzando al restaurador a formular nuevas líneas de trabajo para determinar hasta qué punto se podía llegar a contradecir o no la intención del artista como afirmó repetidas veces, en esta residía el valor de la obra de arte y, por lo tanto, su conocimiento y respeto aseguraba una correcta restauración, con las consecuencias metodológicas y teóricas que ello conllevaba. La intención artística planteaba los valores fundamentales de la obra, los cuales podían variar desde la búsqueda de la perfección impecable de los monocromos hasta la estética de la degradación de las obras de Joseph Beuys. En este sentido Althöfer defendía una teoría que fuese guiada por el conocimiento de la obra y su intención. Este planteamiento resulta muy interesante porque pone de manifiesto cómo el restaurador alemán llevó al ámbito de la restauración, ideas propias de la estética contemporánea y del arte conceptual coetáneo, como es la aceptación de la degradación de la obra como agente artístico.

Althöfer definía la modernidad como la contraposición de dos tendencias artísticas, antagónicas en apariencia pero complementarias entre ellas. En el panorama artístico contemporáneo advertía la divergencia existente entre un arte concebido de un modo más tradicional, pero que utilizaba materiales industriales como plásticos y acrílicos, que encerraba una problemática meramente técnica, con una segunda categoría de arte más conceptual, que iba más allá de los materiales, en el que prevalecía el concepto o idea y para el que hacía falta un planteamiento ideológico para poder restaurarlo, de lo que derivaba, en su opinión, la necesidad de una teoría moderna de la restauración. Por ello consideraba necesario profundizar en el problema de la teoría de la restauración del arte contemporáneo, para actualizar los criterios de la praxis restauradora, y así poder

llevar a cabo intervenciones reguladas y respaldadas por una teoría sólida sobre el arte actual.

Althöfer se basaba en la teoría de la complementariedad de contrarios de las leyes de Niels Bohr,³ físico y filósofo danés, como apoyo conceptual. Bohr, concibió el principio de la complementariedad según el cual los fenómenos pueden analizarse de forma separada cuando presentan propiedades contradictorias. Para este principio, Bohr encontró además aplicaciones filosóficas. De este modo podríamos afirmar la existencia de manifestaciones artísticas aparentemente antagónicas, pero que en realidad se complementan conceptualmente.

“Del mismo modo encontramos confrontado el arte de aspecto perfecto y el arte efímero, el arte entroncado en la tradición más clásica y otro tipo de arte ideológicamente justificado y radicalmente diferente en concepto. Por lo que no resulta fácil establecer conexiones, pero se trata de una cuestión de complementariedad, tal y como defendía el filósofo Niels Bohr, que establece que ante la aparente contrariedad existe una unión interna, no dialéctica, universal e intrínseca.” (Althöfer, 1991: 143)

En el caso concreto de las obras de superficies perfectas, como los monocromos sensibles de Ives Klein, la pintura lisa de Wicolux sobre aluminio de Bubenik, o la delicada perfección de Klapheck y de d’Arcangelo no eran fácilmente restaurables. Althöfer llamaba la atención sobre cómo había creaciones que no permitían la degradación, ni siquiera cualquier señal de envejecimiento, dado su valor estético residía en la perfección de sus acabados. En esta línea habría que mencionar la fragilidad de la materia pictórica como factor de riesgo de gran magnitud en el arte contemporáneo, sobre todo desde el punto de vista material, que afectaba a la apariencia estética y a la esencia conceptual de la misma. Althöfer ponía de manifiesto cómo la ligereza de la línea era la precisión de la construcción de Mohoy-Nagy, e incluso más en Mondrian, y estas se perdían cuando la suciedad o la formación de cuarteados distorsionaban la relación entre la línea y el fondo.

Por otro lado, y en oposición conceptual, destacaba un segundo grupo de obras que se basaban conceptualmente en la degradación. En este caso se planteaba la cuestión de si se liberaba al restaurador de su obligación ética de conservar la obra dado que Althöfer otorgaba un gran valor a la intención del artista como guía para la conservación, por lo que respetaba la estética de la decadencia como característica de una parte del arte contemporáneo que manifiesta conceptualmente el paso del tiempo.

El envejecimiento ha sido siempre también, y no sólo para los modernos, un método artístico para ilustrar el decaimiento, la fascinación y la muerte. En definitiva, esta continua transformación (hasta la ruina) es el medio artístico de formular una idea artística que pertenece a nuestra contemporaneidad. Dieter Roth introdujo el tiempo en sus obras, dejando que se enmohecieran, para realizar la verdadera intención artística en un proceso de cambio continuo.⁴

³ Niels Henrik David Bohr (*Copenhague, Dinamarca; 1885 – †Ibídem; 1962), fue un físico danés que realizó importantes contribuciones para la comprensión de la estructura del átomo y la mecánica cuántica.

⁴ Esta concepción artística es heredera del valor que fue otorgado a las ruinas en los siglos XVIII y SXIX, con cierta influencia del romanticismo, el concepto del tiempo como representación material en la creación artística, sin duda influido por el pensamiento de Husserl y el existencialismo, que manifestaba

Artistas como Burri consideraban los fenómenos de descomposición como una categoría estética en sí misma, así como en el aspecto mórbido de las obras de Beuys, donde el envejecimiento parecía ser una continuidad lógica del propio proceso creativo. La distancia entre la perfección delicada y fría de las obras antes mencionadas y la decadencia melancólica de estas últimas, en un arte del mismo periodo no había sido nunca tan contrastada y a la vez tan complementaria a nivel socio-cultural. Los objetos en metal y resina sintética de Paolozzi, estaban al lado de los restos de obras llenas de moho de Beuys. Por ello a nivel conservativo era necesaria una actitud diferente, ya que unas obras necesitaban una masiva intervención para la conservación de su perfección, y las otras requerían de una intervención respetuosa a nivel ideológico para controlar la degradación y mantener la intención artística.

Althöfer llegaba, incluso a poner en tela de juicio si era necesario conservar el arte y en tal caso, cómo debería hacerse.

“Lo que parece intolerable es el absoluto sacrilegio que supone la intervención restauradora que momifica irreversiblemente el arte como un hallazgo arqueológico.” (Althöfer, H. 2003: 12)

En cuanto a los objetos móviles de Tinguely, en particular los objetos accionados a motor, consideraba que era particularmente útil disponer de esquemas eléctricos de programación. Sin una documentación de este tipo, la manutención de la obra moderna era prácticamente imposible. Esta documentación era indispensable para las intervenciones de restauración y para su conservación. En muchos casos estas operaciones técnicas venían efectuadas ya en fase de realización de los objetos, no por parte del artista, sino por un técnico. En una restauración de obras de este tipo era necesario contar con el artista, el conservador y un electricista o técnico especializado en el mecanismo de funcionamiento.

Como resultado de todas estas reflexiones, Althöfer propuso un programa de cinco puntos para la conservación del arte contemporáneo, donde establecía la diferencia entre este arte y el arte tradicional, planteando el reto que presentaban las obras realizadas con materiales degradables como el chocolate, la grasa o la mermelada, y cómo el restaurador se enfrentaba a un deterioro inevitable de la obra de arte.

Como paso previo Althöfer constituyó cinco sectores sobre los que trabajar:

1.- Obras realizadas con técnicas tradicionales o similares: las que utilizaban materiales y técnicas tradicionales, a las que les correspondía el método de restauración ya en uso, se verificaban en cuanto a su resistencia al envejecimiento, reversibilidad y de otras exigencias fundamentales. En este ámbito se indagaba la posibilidad de aplicar las técnicas habituales de restauración también para las obras contemporáneas.

2.- Los cuadros monocromos: estas obras planteaban un gran problema técnico en cuanto a la conservación, superficies muchas veces sin barnizar, o delicadas capas

plásticamente el conflicto interno y la preocupación de los artistas. Esto resulta de gran importancia a la hora de considerar los criterios de actuación en un ámbito filosófico-cultural que es necesario conocer para abordar la cuestión de la conservación.

pictóricas muchas veces sin capa de preparación, lo que acrecentaba su fragilidad, siendo imposible aplicar muchos tratamientos de limpieza o fijación. Los monocromos de acrílico pulido, perfecto, de gran dureza estética, podían constituir un buen ejemplo de este grupo, con su sensibilidad al tacto, a la pátina, a todo tipo de envejecimiento y decadencia. Las cuestiones más interesantes surgían cuando algunos restauradores o incluso el artista mismo, deseaban, más allá de retocar minuciosamente, repintar la obra entera para recuperar su homogeneidad. En este caso, era necesario preguntarse por la cuestión de la estructura de la superficie y de la autenticidad de la obra.

3.- Materiales inestables y combinación de materiales: en este caso debían ser examinados previamente a la intervención, ya que a menudo era necesario intervenir sobre modelos similares para conocer las consecuencias del método aplicado sobre la nueva materialidad (sobre todo en el caso de los plásticos). Citaba cómo los monocromos de Ives Klein, o en obras en las que se habían usado tubos de hidrantes de bomberos, escayola, láminas zincadas y hojas de plástico, como en las *Combine paintings* de Rauschenberg, o en las obras de Tinguely, en las que se mezclaba el uso de la madera, el metal o las bombillas, en las que era necesario el estudio, el ensayo y la experimentación previa.

4.- Obras degradables y el arte transitorio: se trataba de obras en las que la degradación formaba parte de la intención artística. Althöfer exponía hasta qué punto era lícito que la intervención conservativa detuviera la degradación de una obra concebida propiamente para ser la materialización transitoria de la idea, ya que lo deseable era que se fueran desarrollando métodos adaptados a ralentizar y mantener el efecto estético de degradación, aunque en realidad lo que se hacía era neutralizarlo.

“La belleza de un muro erosionado por el tiempo corresponde con el papel manchado de moho de la obra de Beuys.” (Althöfer, H. 1991: 45).

Del mismo modo Althöfer puntualizaba que para este tipo de arte conceptual se habían desarrollado métodos de documentación que muchas veces suplían a la conservación física del objeto artístico, como era la fotografía o las grabaciones videográficas, etc.

5.- Obras accionadas a motor: en este caso resultaba evidente, una vez más, cómo la restauración tradicional no ofrecía una solución convincente. El estudio de la restauración se convertía en un taller de reparaciones. Aparecían nuevos instrumentos y materiales indispensables y, además, un almacén de piezas de recambio, así como todo lo que los artistas utilizaban, entre los mecanismos de uso corriente que a menudo no eran recuperables después de algunos años. Althöfer planteó de un modo muy lúcido cómo el problema de la degradación, más allá de entrar en conflicto con la ética de la conservación, afectaba directamente a la disminución del valor de mercado de la obra. Esto condicionaba y determinaba en un modo irremediable la actitud del restaurador hacia la obra contemporánea.

El restaurador alemán afirmaba cómo debía ser aplicada la vieja regla según la cual, en la observación del arte, el material y la técnica debían siempre ocupar el justo puesto, aunque sin embargo, estos no debían ser sobrevalorados. Esto tenía mayor validez para el arte moderno, porque la nueva y desconcertante presencia de los nuevos materiales y los numerosos experimentos técnicos podían dar lugar a una sobrevaloración de este aspecto. Muchas pinturas y objetos modernos tenían como finalidad intencionada su

decadencia y envejecimiento. La atractiva óptica y el efecto de algunas obras de arte tenían una duración no superior a cinco o diez años. Althöfer cuestionaba cómo, una vez admitida la introducción de nuevos conceptos como el deterioro, aparecía también un nuevo conflicto deontológico en relación a la posibilidad de restaurar o no la obra de arte, es decir la admisión o rechazo de la obra de arte como ruina de sí misma. Ante esta cuestión el teórico alemán planteaba la degradación como mensaje y por tanto la imposibilidad de restaurar en muchos casos, ya que el mensaje era el paso constante e irreversible del tiempo. Pero en cuanto a lo que afectaba a la restauración, Althöfer cuestionaba qué derecho tenía la conservación de parar esa degradación cuando ésta formaba parte del propio mensaje conceptual de la obra. Se cuestionaba así el eterno dilema en conservación: qué conservar sin atentar contra el proceso de envejecimiento, la preservación de los cuarteados y la pátina, en relación a las controvertidas limpiezas que siempre habían planteado la misma cuestión: qué debemos conservar y qué debemos eliminar.

El teórico alemán exhortaba a la reflexión, no planteaba reglas pero sí que el punto de vista tenía que ser ajustado a cada uno de los casos y su interpretación. El pensamiento de Heinz Althöfer enfatizaba la preservación de las ideas del artista, planteaba la reflexión metodológica, pero no profundizaba en los procesos, es decir, exponía el qué hacer, pero no el cómo. De hecho, no quería realizar descripciones detalladas de procedimientos, tal y como afirmaba expresamente, sino que lo que quería era acercar cada problema a su propia solución. Es de subrayar cómo dedicó muchos de sus textos a la ética y la filosofía de la conservación y la restauración, apoyándose en la experiencia de la práctica restauradora de un modo activo.

Exponía la restauración desde un punto de vista orgánico, articulando los materiales empleados, la intención artística y el estado de la obra de arte, para poder analizar las cuestiones inherentes a las intervenciones de restauración de un modo específico. La restauración no se debía limitar a resolver detalles técnicos, sino que debía tener un enfoque en relación a la estructura compleja de la obra de arte, en particular a su intencionalidad y su aspecto estético. En el arte moderno siempre debía preguntarse si lo que era técnicamente posible, era también deseable para la obra en su conjunto.

Estas eran nuevas reflexiones que no sólo afectaban a la conservación y la protección, sino también a la restauración orgánica en relación con la estructura interna del objeto, la sustitución de los objetos o el empleo de técnicas para registrar y documentar las obras que no eran recuperables por medio de fotografías u otro tipo de documentación. Althöfer sostenía que las obras contemporáneas necesitaban mayores medidas de conservación preventiva que el arte antiguo.

Respecto a la sustitución de la materia, el hecho de que el arte moderno muchas veces haya sido producido de forma seriada posibilitaba su reproducción total o parcial de un modo mecanizado⁵, de tal modo la materia original podía ser sustituida por una parte nueva que permitiera la lectura de la obra en su totalidad. Esto sucedía sobre todo en el arte conceptual en el que la reproducción de las partes se fundamentaba en la documentación de la obra. Pero en esta situación también existía la posibilidad de que los restauradores se encontraran ante objetos artísticos que eran alimentos o formaban parte de ellos, por lo que la única medida posible alternativa a la sustitución era la

⁵ Walter Benjamin había considerado la reproductibilidad técnica, como la liquidación del valor tradicional de la obra de arte (Benjamin, 1936).

paralización de su proceso de degradación por medio de una momificación plástica, bien por impregnación o encerrándolos en cámaras estancas de plexiglás, como si de un resto arqueológico se tratara. El problema de la conservación “a cualquier precio” del objeto concebido para ser temporal estaba demasiado presente al no poderse encontrar una respuesta inmediata al respecto.

5.- Conclusiones

La gran aportación de Althöfer se basa en la relación que establece entre la nueva situación del arte contemporáneo con el método de restauración. Sus escritos surgen en los años sesenta y su mérito recae sobre todo en la observación del problema existente en el campo profesional de la conservación y cómo afecta directamente a los fundamentos teóricos que la sostienen, en este sentido intenta responder a las nuevas cuestiones desde la teoría de la restauración y su filosofía. Su planteamiento teórico aporta la valoración y, por ende, la recuperación de la intención artística, la cual se ha de conocer e investigar a través del acercamiento al artista por medio de entrevistas personalizadas para documentar sus obras. Cabe mencionar cómo esta cuestión constituye un tema planteado en el congreso de 1980 celebrado en Ottawa, y constituye una de sus grandes aportaciones a la metodología de la conservación del arte moderno y contemporáneo, generando conciencia en la profesión de la gran importancia que tiene el testimonio de los artistas. El restaurador alemán expuso cómo el Centro de Restauración de Düsseldorf daba gran relevancia a la aportación de los autores para comprender el contenido de la obra de arte, y aunque consideraba que no se debía fiar completamente de ellos, sí era importante documentar su intención. Un ejemplo de documentación consistía en entrevistas a artistas en las que se averiguaban datos técnicos tales como detalles de los materiales utilizados y su justificación técnica, cambios y evolución en la utilización de materiales y los efectos conseguidos, así como el significado simbólico de los mismos. De este modo se conseguía una información útil acerca de la opinión del artista en relación a la restauración de sus obras. La labor desarrollada por Althöfer y el Centro de Restauración de Düsseldorf constituía un avance de lo que posteriormente serían los proyectos europeos de INCCA o INSIDE INSTALLATION. En dicho centro, también crearon toda una serie de pruebas y modelos de ensayo, desarrollando una metodología de experimentación práctica para realizar test de envejecimiento, y aunque no fueran concluyentes, sí ofrecían gran información sobre la incompatibilidad de materiales.

Para concluir, se podría afirmar que el pensamiento de Althöfer respecto a la restauración del arte contemporáneo evidencia una ruptura con el pensamiento brandiano puesto que manifestaba una postura completamente diferente, no tanto opuesta, sino enfocada desde una perspectiva muy distinta. Para Brandi la restauración constituía un momento metodológico en el que, mediante el distanciamiento temporal que nos alejaba de la obra había que tomar una actitud de total respeto por la integridad de la materia, para poder preservar para el futuro dicho documento histórico-artístico. Sin embargo Althöfer se acerca a la obra de arte desde un punto de vista mucho más cercano en el tiempo, por lo que su actitud ante ella no es tanto considerarla como documento respetable en su materialidad, sino como una manifestación de intenciones que es necesario reinterpretar para poder actualizar el mensaje que el artista quería contar, pues según Althöfer, el valor de la obra de arte radica precisamente en esto.

Althöfer toma conciencia de la transformación que se ha producido en el arte e intenta adaptar las teorías de la restauración a este hecho, ya que evidencia en la práctica que ésta no es compatible en absoluto con las ideas tradicionales expuestas por Cesare Brandi. A pesar de ser muy poco conocido, en particular en España,⁶ las aportaciones de Althöfer son claves para comprender la complejidad de la restauración del arte contemporáneo. Publicó numerosos textos a lo largo de su vida profesional, en los que planteaba un considerable corpus doctrinal que desarrolló desde los años sesenta del siglo pasado hasta la actualidad. Sus ideas dejaron profunda huella en otros teóricos y abrieron la puerta a una nueva manera de afrontar la compleja tarea de restaurar el arte actual.

Es interesante observar cómo a pesar de que no se puede hablar de una teoría de la restauración del arte contemporáneo unitaria, sí que a lo largo de las últimas décadas han surgido conceptos comunes en casi todas las líneas de pensamiento actual. Ya desde las primeras aportaciones teóricas de Heinz Althöfer, se manifestó la necesidad de preservar la intención del artista, y es que con las vanguardias la propia definición de arte había cambiado y por lo tanto los valores que se debían conservar también lo habían hecho. Es generalizada la importancia que se otorga hoy en día a la documentación, la cual es considerada depositaria del valor de autenticidad de la obra de arte. Y aunque es imposible realizar aquí una crítica comparativa de todas las líneas de pensamiento actuales respecto a criterios de restauración en arte contemporáneo, (dado que dicha materia daría para muchos artículos más), sí que se puede afirmar en líneas generales que se percibe cierta coincidencia en cuanto al compromiso que hay a la hora de encontrar un equilibrio entre el valor estético, el histórico y el mensaje. Aunque sí que es cierto que existen excepciones concretas, como es el caso del historiador italiano Paolo Martore (Martore, 2014) o la restauradora alemana Hiltrud Schinzel (Schinzel, 2004), que consideran imprescindible incluir en la restauración otro tipo de conceptos más subjetivos y emocionales que tienen que ver con la fenomenología y la contextualización social del arte. Así mismo en una línea de reflexión radicalmente diferente debemos mencionar también la posición tomada por el restaurador español Salvador Muñoz Viñas, (Muñoz Viñas, 2003), el cual plantea el subjetivismo de actuación basado en la adecuación al objeto y a los espectadores del mismo, es decir, abogando por la flexibilidad y la adaptación a la casuística concreta:

“Conceder a un momento de esa historia un grado de autenticidad superior a otro es incorrecto, y , por lo tanto, justificar la alteración de un objeto en aras de esa autenticidad también lo es: esa alteración se justifica porque el valor simbólico del objeto se incrementa tras la intervención; apelar a la Verdad o a la Autenticidad es una forma de intentar convertir en objetivables, en indiscutibles, decisiones que son esencialmente subjetivas.” (Muñoz Viñas, S., 2003: 93)

En cuanto a la bibliografía española respecto al tema que nos ocupa, cabe mencionar que Salvador Muñoz Viñas en su libro sobre Teoría contemporánea de la restauración, (Muñoz Viñas, 2003), no se refiere específicamente a la restauración del arte contemporáneo específicamente, sino que se trata de una revisión de la teoría de la restauración hoy en día, realizando una crítica frontal a la teoría de la restauración de Cesare Brandi.

⁶ Tan sólo se ha traducido una de sus publicaciones (Althöfer, 1985-2003).

Sin embargo, existen numerosas publicaciones sobre la materia, sobre todo desde una perspectiva eminentemente práctica y metodológica, como es el caso de la restauradora Rosario Llamas Pacheco, con numerosas publicaciones en relación a la restauración del arte contemporáneo, (Llamas Pacheco, 2009); (Llamas Pacheco, 2011); (Llamas Pacheco, 2014) de donde se desprende un enfoque teórico en la misma línea teórica de Heinz Althöfer al priorizar la intencionalidad y el concepto de la obra sobre su materialidad.

En conclusión, se puede afirmar que no existe consenso respecto a los procesos de sustitución y repetibilidad de las obras en relación al valor que se otorga a la materia constitutiva de la obra de arte, en relación con el valor que se le da al material original de la misma. Los teóricos italianos se sienten más ligados al concepto brandiano de valor histórico del material, mientras que a nivel germano y anglosajón se acepta la sustitución y la renovación estética por encima del valor histórico del material.

En palabras de Jorge García Gómez-Tejedor, actual jefe del departamento de restauración del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía:

“Hoy en día los criterios de restauración no dependen tanto de los museos o los países donde se realizan las restauraciones, sino de la persona concreta, y los criterios que considera válidos para acometerla.”⁷

6.- BIBLIOGRAFÍA

ALTHÖFER, Heinz (1960). “Einige Probleme der Restaurierung moderner kunst”, Das kunstwerk XVI, pp 51-59. “Algunos problemas de la restauración del arte moderno” (Traducción de la Autora).

ALTHÖFER, Heinz (1968). Restauriert und neu entdeckt. Aus der arbeit der restaurierung, N°6. Düsseldorf, Kunstmuseum, (Restaurado y nuevamente descubierto a través del trabajo de Restauración, Traducción de la autora).

ALTHÖFER, Heinz (1972). Les problèmes esthétiques et de retouches dans la restauration d'ouvrres d'art moderne, conference, The International council of museums, committee for conservation. Madrid, (inédita). (“Los problemas estéticos y de retoque en la restauración de obras de arte moderno” traducción de la autora).

ALTHÖFER, Heinz (1977). Restaurierung modern kunst. Das düsseldorfer symposion, Restaurierungszentrum düsseldorf, restaurierungszentrum der landeshauptstadt düsseldorf-schenkung henkel.

ALTHÖFER, Heinz (1980). Moderne Kunst: Handbuch der Konservierung, Düsseldorf, Schwann. (Arte Moderno, manual de conservación, Traducción de la autora).

ALTHÖFER, Heinz (1981). Historical and ethical principles of restoration. Ottawa: ICOM Comittee for conservation 6th triennial meeting. pp. 8/11/1-4.

⁷ Entrevista personal realizada por la autora en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, (febrero 2015).

ALTHÖFER, Heinz (1984a). "Modern Art and the new restoration". En: Conservation and Contemporary Art. Sydney: The Australian Institute for the conservation of cultural Material. pp. 3-5.

ALTHÖFER, Heinz (1984b). *The complementary aspect of restoration. 7th triennial meeting*. 10-14 september. Copenhagen: committee for conservation. ICOM.

ALTHÖFER, Heinz (1985). *Restaurierung moderner Malerei: Tendenzen, Material, Technik*, Verlag Georg D.W. München: Callwey. (Althöfer Heinz (2003). *Restauración de pintura contemporánea, tendencias, materiales, técnica*. Madrid: Editorial Istmo).

ALTHÖFER, Heinz (1991). *Il restauro delle opere d'arte moderne e contmeporanee*. Firenze: Nardini editore.

ALTHÖFER, Heinz (2003). *Restauración de pintura contemporánea, tendencias, materiales, técnica*. Editorial Istmo, Madrid.

ALTHÖFER, Heinz; y BEHRMANN-FRIGERI, Marion (2007). "La teoría di Cesare Brandi e l'arte moderna" en: Cesare Brandi oggi, Prime ricognizioni, Atti del Convegno 2008, Padova, Il Prato, pp. 51-54.

BENJAMIN, Walter (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Mexico: Itaca. (Texto original: (1936). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Werner:Günter/Köster).

LLAMAS PACHECO, Rosario (2004). *Técnicas especiales de conservación y restauración. Conservación y restauración de arte contemporáneo*. Valencia: Universitat Politècnica de València.

LLAMAS PACHECO, Rosario (2009). *Conservar y restaurar el arte contemporáneo*. Valencia: Ed. Universidad Politècnica de Valencia.

LLAMAS PACHECO, Rosario (2011). *Idea, Materia y facotes discrepantes en la conservación del arte contemporáneo*. Valencia: Universitat Politècnica de València.

LLAMAS PACHECO, Rosario (2014) *Arte contemporáneo y restauración o cómo investigar entre lo material, lo esencial y lo simbólico*. Madrid: Tecnos.

MARTORE, Paolo (2014). *Tra memoria e oblio. Percorsi nella conservazione dell'arte*. Roma: Aracne Editrice.

MUÑOZ VIÑAS, Salvador (2003). *Teoría contemporánea de la Restauración*. Madrid: Editorial Síntesis.

SCHINZEL, Hiltrud (2004). *Touching Vision, Essays on Restoration, Theory and the Perception of Art*. Brussels: VUB Press Brussel.

SCHWABE, Bettina; y WEYER, Cornelia (2011). "Heinz Althöfer, Interview mit Bettina Schwabe und Cornelia Weyer. VDR Beiträge Zur Erhaltung von Kunst-Und Kulturgut, p. 68-77.