

# Rehabilitación visible e invisible. Una interpretación heideggeriana

## *Visible and invisible rehabilitation. A Heideggerian interpretation*

Rafael García Sánchez

Escuela Técnica Superior de Arquitectura y Edificación. Universidad Politécnica de Cartagena (Spain)



1. Martín Heidegger (1889-1976). (Fuente: <http://www.landesarchiv-bw.de/plink/?f=5-226344>)  
1. Martín Heidegger (1889-1976). (Source: <http://www.landesarchiv-bw.de/plink/?f=5-226344>).

**Palabras clave:** arquitectura, obra de arte, utilidad, llamatividad, novedad.

Este texto propone señalar dos maneras de comprender la intervención en el patrimonio arquitectónico según el pensamiento heideggeriano del útil o de la obra de arte. Si la arquitectura es considerada un utensilio, la rehabilitación consistirá en devolverle su condición instrumental, pero los útiles, cuando funcionan, pasan desapercibidos. Rehabilitar consistirá pues en conseguir que el útil desaparezca de nuevo. Una segunda forma de rehabilitación consistiría en intervenir en el patrimonio anónimo, en el sentido dado por Heidegger, elevándolo a la condición de obra de arte, que es lo que convierte la arquitectura en lugar de máxima visibilidad y atención.

**Citar como:** García Sánchez, R. (2024). Rehabilitación visible e invisible. Una interpretación heideggeriana. *Loggia, Arquitectura & Restauración*, (37). <https://doi.org/10.4995/loggia.2024.20469>

**Keywords:** architecture, work of art, utility, conspicuousness, novelty.

*The text proposes to point out two ways of understanding intervention in architectural heritage according to Heidegger's thought of the tool or the work of art. If architecture is considered a utensil, rehabilitation will consist of restoring it to its instrumental condition, but when tools work, they go unnoticed. Rehabilitating will consist of making the tool disappear again. A second form of rehabilitation would consist of intervening in anonymous heritage, in Heidegger's sense, elevating it to the status of a work of art, which is what makes architecture a place of maximum visibility and attention.*

**Cite as:** García Sánchez, R. (2024). Visible and invisible rehabilitation. A Heideggerian interpretation. *Loggia, Arquitectura & Restauración*, (37). <https://doi.org/10.4995/loggia.2024.20469>

## 1. INTRODUCCIÓN

Considerado el filósofo más influyente del siglo XX, Martín Heidegger (fig. 1) no dejó muchos escritos sobre arquitectura. A excepción de *Construir Habitar Pensar* (Heidegger, 2015), conferencia pronunciada en Darmstadt el 5 de agosto de 1951, y de *Observaciones relativas al arte-la plástica-el espacio* (Heidegger, 2003), breve discurso pronunciado en la Galería Erker de St. Gallen el 3 de octubre de 1964, el filósofo de Messkirch no trató propiamente sobre arquitectura más que puntualmente. En una conferencia anterior, *El origen de la obra de arte* (1936), se refirió al templo griego como el lugar de manifestación de los dioses (Heidegger, 2016: 67), y en *La pregunta por la técnica* (1953) dejó ver sus prejuicios contra la esencia de técnica moderna y contra la manifestación del ser como *Gestell*<sup>1</sup> (2001: 9-32). Heidegger no aborrecía la técnica, lo que denostaba era la unilateralidad de su imperio, que había provocado la explotación ilimitada de los recursos naturales y el olvido del genuino sentido del habitar el mundo como mortales, cuidándolo y dejándose cuidar por

## 1. INTRODUCTION

Martin Heidegger (fig. 1), regarded as the most influential philosopher of the 20<sup>th</sup> century, left very little writing on architecture. Apart from *Building Dwelling Thinking* (Heidegger, 2015), a lecture given in Darmstadt, on August 5<sup>th</sup> 1951, and *Remarks on Art-Sculpture-Space* (Heidegger, 2003), a short speech delivered at the Erker gallery in St. Gallen, on October 3<sup>rd</sup> 1964, the philosopher from Messkirch was not overly concerned with architecture, reflecting on it only occasionally. In a previous conference, *The origin of the Work of Art* (1936), he made reference to the Greek temple as the place in which gods manifest themselves (Heidegger, 2016: 67), and in *The Question Concerning Technology* (1953) (Heidegger, 2001: 9-32) revealed his prejudices towards the essence of modern technology and also towards the manifestation of the Being as *Gestell*.<sup>1</sup> Heidegger did not loathe technology, what he scorned was the unilateral nature of its domain, consequently the unlimited exploitation of natural resources and the oblivion of the genuine sense of inhabiting the world as mere mortals (Heidegger, 2015: 49), taking care of it and vice versa. We all acknowledge that the master from

él (Heidegger, 2015: 49). Se sabe que el maestro de Friburgo no mantuvo contacto con los grandes arquitectos alemanes de la Bauhaus. No obstante, es conocida la satisfacción que le produjo saber que, sobre la mesa de trabajo de Alvar Aalto, se hallaba un ejemplar de la conferencia *Construir Habitar Pensar* (Petzet, 2007: 244). No es nada casual que al arquitecto finlandés le resultaran especialmente estimulantes algunas de las tesis defendidas por Heidegger, entre otras, que quien construye realmente no es el técnico aséptico y racionalista, preocupado exclusivamente por la eficacia y el rendimiento, sino el oficio artesano del lugar, la propia naturaleza, la tradición, las costumbres y el entorno. Y esas son las manos más cualificadas para diseñar y construir un edificio (Heidegger, 2015: 47).

## 2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Este texto tratará de la relación que algunos escritos heideggerianos pueden guardar con la rehabilitación funcional del patrimonio.<sup>2</sup> Se acudirá a su obra magna, *Ser y tiempo* (1927) (Heidegger, 2020) y a *El origen de la*

Freiburg did not maintain any relationship with the German architects of the Bauhaus movement. However, it is well known the pleasure he felt when realising that Alvar Aalto had on his desk a manuscript of his conference *Building Dwelling Thinking* (Petzet, 2007: 244). It is not a coincidence that the Finnish architect found stimulating some of the thesis defended by Heidegger, one among others, stating that the one who really builds is not the aseptic and rational technician, exclusively concerned about efficiency and yield, the artisan, his nature, his tradition, his customs and his background; these are the most qualified hands to design and build a building (Heidegger, 2015: 47).

## 2. OBJECTIVES AND METHODOLOGY

In what follows, we are going to explain the relationship that some Heideggerian works may have with the functional rehabilitation<sup>2</sup> of historical heritage. We will make references to his masterpiece, *Being and Time* (1927) (Heidegger, 2020) and to *The origin of the Work of Art* (1936) (Heidegger, 2016). Our intention is to accomplish this mission using plain language, notwithstanding the

*obra de arte* (1936) (Heidegger, 2016). Nuestra pretensión es llevarlo a cabo con un lenguaje comprensible, a pesar del deliberado oscurantismo del lenguaje del maestro de Friburgo que evitaba la claridad, término que Ortega (1964: 280) denominaba como «la cortesía del filósofo».

Comenzando por el final, para el filósofo de la Selva Negra una obra de arte no puede pensarse desde la relación de medios a fines. Ni la arquitectura ni la escultura ni la pintura pueden comprenderse desde la óptica instrumental. Tampoco deben abordarse desde la perspectiva hegeliana *contenidista*,<sup>3</sup> ni desde la kantiana formalista (Vattimo, 1993: 127ss.). Poco apreciaba Heidegger el valor de antigüedad, el valor histórico o conmemorativo, definidos por Alois Riegl (2017). Una obra de arquitectura no es un monumento ni una obra de arte por ser la expresión de un contenido, la forma sensible de una idea, la manifestación de una época. Tampoco es una forma que, por su perfección o hermosura compositiva, pueda provocar agrado o placer. Desde el punto de vista estético, Heidegger no es kantiano ni hegeliano. Desde el punto de vista de la conservación del patrimonio le

deliberate obscurantism of the language adopted by the master of Freiburg that avoided clarity, as Ortega (1964: 280) defined «the courtesy of the philosopher».

We are going to start from the end. For the Black Forest philosopher, a work of art cannot be conceived merely analysing the relation of a means to an end. Neither the architecture, nor sculpture, not even painting can be understood from the instrumental optics. Also, it would be an error to approach a work of art from a Hegelian «contentist»<sup>3</sup> point of view, nor from the Kantian formalism (Vattimo, 1993: 127ss). Heidegger appreciated antiquity infinitely, the historical or commemorative value, as Alois Riegl stated (2017). A work of architecture is not a monument nor a work of art just for being the expression of a content, the sensitive form of an idea, the representation of an epoch. Not even can it be considered a shape, for its perfection or compositional radiance, able to provoke delight or pleasure. From an aesthetic perspective, Heidegger is not Kantian nor Hegelian. Talking about heritage conservation, a theory of an ancient, historical or artistic value would

sería completamente ajena una teoría de los valores antiguos, históricos o artísticos, y ni siquiera compartiría la colectiva voluntad de arte o *Kunstwollen* (Riegl, 2017: 23-42). El planteamiento del profesor de Friburgo es ontológico, pues la obra de arte (y la arquitectura puede serlo) es un «poner a la obra de la verdad» (Heidegger, 2016: 125)<sup>4</sup> y, por eso, tiene el carácter de acontecimiento o evento (*Ereignis*), dado que abre un mundo, inaugura una época, crea un nuevo horizonte de sentido donde los entes se pueden comprender. Precisamente por eso, la obra arquitectónica que es una obra de arte cancela las relaciones ordinarias entre las cosas, y entre los hombres y el mundo. La obra de arte –en este sentido ontológico– no provoca en el espectador una satisfacción intelectual ni una fruición estética, sino que crea un *shock*, un *Stoss* (Vattimo, 1993: 127 y ss.), una suerte de conmoción o choque. Desde ella las cosas empiezan a tener sentido de una forma inédita, y comienzan a comprenderse en un marco sustancialmente original que es el que ha abierto la obra de arte.<sup>5</sup>

not belong to him, not even sharing the collective desire of making art or *Kunstwollen* (Riegl, 2017: 23-42). The approach of the professor of Freiburg is ontological since in the work of art (which architecture can be) «truth has been placed in the work»<sup>4</sup> (Heidegger, 2016: 125) and for this reason, it acquires the condition of an occurrence or an event (*Ereignis*), given that it opens a world, inaugurates an epoch, in other words, it shapes a new horizon of meaning where entities can be comprehended. Exactly for that reason, the architectural work that is a work of art deletes ordinary relations among things and between mankind and the world. The work of art, in this ontological sense, does not produce any intellectual satisfaction in the spectator nor an aesthetic enjoyment, but it comes as a shock, a *Stoss* (Vattimo, 1993: 127ss.), a kind of commotion or revelation. From this moment, things start to make sense in an unprecedented way and start to be understood in a substantially original framework, the path created thanks to the work of art.<sup>5</sup>

Desde la perspectiva de *Ser y Tiempo* las cosas (los instrumentos), solo tienen sentido en el plexo referencial previo en el que se dan. Sin esa referencia no se sabe qué son. Pero desde la óptica de *El origen de la obra de arte*, la obra abre un mundo nuevo, fundando un inédito marco de sentido que torna caducas las relaciones habituales con el mundo. Todo ello supone una modificación de la experiencia estética, pues «en cuanto que encuentro con un mundo completamente distinto, no tiene inmediatamente nada que decir que modifique o articule de otro modo el mundo al que uno pertenece; se limita simplemente a rechazarlo en su totalidad, no dejándose insertar en él» (Vattimo, 1993: 101).

En atención a lo dicho, se estima que los tipos de rehabilitación funcional arquitectónica serían dos: 1. La que convierte al edificio, considerado un instrumento (*Ser y tiempo*), algo que funcione de nuevo, pero el precio a pagar será que como útil pasará inadvertido; 2. La que interviene en el patrimonio anónimo elevándolo

Through the lens of *Being and Time*, things can just make sense in the previous referential system in which they appear. Without this reference, it is impossible to know them. Yet, from the optic point of view adopted in *The origin of the Work of Art*, the works of art disclose a new world, establishing a pioneering framework of meaning that transforms all the ordinary relationships with the world into something out-of-date. This involves a change in the aesthetic experience since «as an encounter with a completely different world, it has nothing immediately to say that modifies or otherwise articulates the world to which we belong; it simply limits itself to rejecting it in its entirety, not allowing itself to be inserted into it» (Vattimo, 1993: 101).

Considering the above mentioned, we estimate that there are two types of functional rehabilitation: 1. One consists of rebuilding the structure, intended as equipment (*Being and Time*), something that works, but regarded as something useful, the price to pay would be neglect of its former glory; 2. The other would be to participate in the

al estatuto de obra de arte (*El origen de la obra de arte*), convirtiéndolo en lugar de máxima visibilidad y desvelamiento del ser.

### 3. LA UTILITAS COMO FALTA DE PRESENCIA

A diferencia de la escultura y la pintura, la arquitectura posee una doble dimensión, constituye una suerte de puerta de Jano. Es concebida con el fin de servir para un uso, por tanto, tiene un «valor instrumental» (Riegl, 2017: 71-74), un carácter de útil (*Zeug*): ente que se muestra en la vida cotidiana. Pero la obra arquitectónica puede ir más allá, puede situarse en el ámbito del arte. Esto es, una obra de arquitectura puede ser a la vez un útil y una obra de arte.

Desde el punto de vista instrumental, los edificios poseen una condición remisional, es decir, están relacionados a un *para algo, para un fin*. Una casa es para vivir, un teatro para mirar, una tumba para enterrar al difunto, un templo para rezar, un circo para divertirse, etc. El *para* es ineludible de la condición utilitaria de la arquitectura. Del mismo modo, un martillo es para golpear un clavo, para unir dos tablas de madera y fabricar un armario que finalmente pueda

anonymous heritage, elevating it to the status of a work of art (*The origin of the Work of Art*), turning it into a place of maximum visibility and where the Being is revealed.

### 3. UTILITAS, AS IF IT LACKS PRESENCE

Unlike sculpture and painting, architecture owns a double dimension, a kind of Janus' gate. It is conceived to be useful for a purpose, and so, it has an «instrumental value» (Riegl, 2017: 71-74), a useful feature (*Zeug*): an entity that shows itself in everyday life. Yet, the architectural work can go beyond and take place in the artistic environment. An architectural work can be at the same time useful, and a piece of art. Let us proceed step by step.

From an instrumental perspective, buildings have a referential condition, to be specific, they are referred to as *for a use, for a purpose*. A house is made for living, a theatre for seeing, a tomb for burying the deceased, a temple for praying, a circus for enjoyment, etc. This *for* is unavoidable when reaffirming the utilitarian condition of architecture. Similarly, a hammer is for hitting a nail, taking two wooden

usarse para guardar la ropa. Una iglesia es un instrumento *para*; un martillo es un instrumento *para*; una lámpara es un instrumento *para*; y una casa moderna es, ya lo decía Le Corbusier, una «máquina *para* habitar» (*machine à habiter*) (1998: 73). Los edificios son instrumentos como los demás, su condición es remisional y están orientados a un *para*. Los instrumentos siempre se mueven en un ámbito de relaciones que está dado previamente y dentro del cual adquieren sentido. Fuera de ese marco no se sabe lo que son. Un martillo en una biblioteca no se sabría propiamente qué es. Una pelota de fútbol en una iglesia o un vaso en un garaje tampoco se entendería muy bien lo que son. Fuera de contexto, sin un mundo de significación previo, las cosas no se dejan comprender y parece que no son. Las siguientes palabras de *Ser y tiempo* son ilustrativas: «Un útil no es en rigor jamás. Al ser del útil le pertenece siempre y cada vez un todo de útiles (*Zeugganzes*), en el que el útil puede ser el útil que es. Esencialmente, el útil es “algo para...”. (...). En la estructura del para algo, subyace una remisión de algo hacia algo» (Heidegger, 2020: §15, 90).

boards and fabricating a wardrobe to be finally used to store clothes. A church is an instrument *for*; a hammer is a tool *for*, a lamp is an object *for*; and a modern house is, as already defined by Le Corbusier, a machine for living (*machine à habiter*) (Le Corbusier, 1998: 73). Buildings are tools, no more and no less than others and they are aimed at a *for*. Tools move always within these premises of previously established relations, in which they gain meaning. Without these premises, it is impossible for us to know what they are. We would not perceive a hammer properly in a library. A soccer ball in a church or a glass in a garage would not be perfectly identified. Out of context, without a former world of meaning to be inserted in, objects would be unintelligible and almost close to not to be. The following words taken from *Being and Time* are illustrative: «A tool is never a tool strictly speaking. The being of the tool always and each time belongs to a whole of tools (*Zeugganzes*), in which the tool can be the tool that is. Essentially, the tool is “something for...”. (...). In the structure of the *for something* there is a reference from something to something» (Heidegger, 2020: §15, 90).

¿Qué quiere decir el filósofo alemán con la fórmula «un útil no es en rigor jamás»? Lisa y llanamente: 1. Que *no es* por sí mismo, y 2. Que *no está*. Por sí mismo *no es* en tanto que sólo se comprende en un ámbito de relaciones, en el conjunto del *para algo*. Por otra parte, *no es* porque cuando se usan los instrumentos pasan desapercibidos y desaparecen de nuestra atención. Dicho de otra forma, no se suele prestar atención a los instrumentos durante el uso que se les da. El martillo desaparece cuando se utiliza en la fabricación de un mueble; el vaso de agua tampoco está presente cuando se bebe, no se ve, sencillamente, se bebe agua. Los zapatos pasan inadvertidos a nuestra mirada mientras se camina, como tampoco están presentes las calles por las que se pasea para ir de un lugar a otro. A los edificios les pasa lo mismo. Muchas veces, en el recorrido de casa al trabajo no se repara en casi nada, automáticamente se va de un punto a otro de la ciudad y no se cae en la cuenta de las cosas que se cruzan en el camino. Más dramático aún resulta que la propia vivienda pase frecuentemente desapercibida. Los espacios (útiles) que se utilizan en nuestra vida cotidiana no llaman la atención, solo se usan. Es poco frecuente que se

What does the German philosopher mean by the formula “a tool is never a tool strictly speaking”? Simply and plainly: 1. That “it is not” independent and 2. That it does not exist. This tool does not exist on its own, but it can be only conceived related to others, as a whole in which it serves “a purpose”. On the other hand, it does not exist given that when we use implements, they go unnoticed and vanish from sight. In other words, we usually do not drive our attention to them while making use of them. The hammer ceases to be visible when making furniture; neither the glass of water is present at drinking, we do not see it, we simply drink water. Our pair of shoes are ignored by our eyes while walking, also streets we are walking down to reach a place are neglected. Buildings suffer the same fate. Often, when we commute, we do not stop for almost anything, we automatically go from one place of the city to another, and we are not conscious of all the things we pass by. It seems even more serious that we frequently pay no attention to our house. The spaces (tools) we make use of in our everyday routine do not get our attention, we simply use them. It is unusual for us to detect them. The ultimate reason resides in its

les preste atención. La razón última es su fiabilidad. Cuanto más confiado se está en un instrumento menos atención se le presta. Se podría poner un ejemplo muy familiar fuera del mundo técnico. Los órganos vitales de uno mismo no están presentes, para nada llaman la atención. Nadie suele ser consciente de su corazón mientras bombea sangre y, sin embargo, es suyo, es su órgano vital. Cuando todo marcha bien, cuando se goza de salud, nuestro cuerpo es invisible y nuestros órganos pasan desapercibidos. Solo hacen acto de presencia en la enfermedad, cuando alguno de ellos deja de funcionar según lo previsto ¿Qué es una enfermedad si no el acto de presencia de una parte de nuestro cuerpo que debiera pasar completamente inadvertido? El estómago aparece cuando no se digiere bien, los pulmones cuando se acusa exceso de fatiga y se respira mal, etc.

En definitiva, lo propio de un instrumento es la fiabilidad y su correlato es, se quiera o no, la invisibilidad. Se sabe que está bien cuando no está, cuando no se nota y cumple su función sin llamar la atención ¡Mal asunto es que las cosas llamen la atención! ¿Cuándo hace acto de presencia un instrumento? Según Heidegger, en tres situaciones: 1. Cuando el útil

reliability. The more we rely on a tool, the more we turn a blind eye to it. It may be possible to give a common example not connected to the technical world. Our vital organs are not present, they do not attract our attention at all. No one is aware of their heart when pumping blood and yet, it is theirs, it is their vital organ. When everything is going well, when we are healthy, our body is invisible and our organs go unnoticed. They just make an appearance when we fall ill, the moment when something stops going as planned. What is illness if not an appearance of a part of our body that is supposed to go completely unheeded? Our stomach manifests itself when we do not digest properly, our lungs when we become overly fatigued and breathe poorly, etc. Ultimately, the characteristic of an instrument is reliability and its correlations is invisibility, whether we like it or not. We know that it is working properly when it is not there, when it is not noticeable and fulfils its function without standing out. It is bad news if something catches our attention! When does an instrument put in an appearance? Heidegger enumerates three situations: 1. When the implement breaks down; 2. When we need it and it is not

se estropea; 2. Cuando se necesita y no está; y 3. Cuando se convierte en un obstáculo. El primer caso es el de la *llamatividad*, el segundo el de la *apremiosidad* y el tercero el de la *rebeldía*.<sup>6</sup> Sí, en efecto, para tener una experiencia de los instrumentos, o deben funcionar mal, y por eso llaman la atención, o deben echarse en falta, o deben ser un estorbo. De los útiles se puede aseverar que *brillan por su ausencia*. Hacen acto de presencia cuando se estropean y no cumplen la función para la que se fabricaron: el techo de una casa se vuelve presente cuando aparecen goteras, la puerta cuando no cierra, la ventana cuando no abre, la lámpara cuando no da luz, etc. ¿Cuándo acude a las mientes el motor de un coche? Cuando se rompe y el vehículo se para. ¿Cuándo afloran en la realidad las pilas de una radio? Cuando no se enciende.

Los instrumentos llaman la atención cuando se tiene una experiencia negativa de ellos. La experiencia es positiva, paradójicamente, cuando no se experimenta nada, cuando parece que no están. El precio a pagar por el funcionamiento y la fiabilidad del instrumento es su inadvertencia. El utensilio cuando funciona no es ni está, por eso señala Heidegger que «un útil no es en rigor jamás». Más aún,

there and 3. When it becomes an obstacle. The first case is that of “conspicuousness”, the second one is that of “obstructiveness” and the third one that of “obstinacy”.<sup>6</sup> Yes, indeed, to have an experience of the instruments, whether they must malfunction, and this is the reason why they have our attention, or they must be missing, or they must be a hindrance. It can be said that implements are *conspicuous by their absence*. They appear when they break down and they do not fulfil the function for which they were manufactured: the roof of a house becomes visible when there are leaks, the door when it does not close, the window when it does not open, the lamp when it does not give light, etc. When does a car engine makes an appearance? When it breaks down and the vehicle stops. When do radio batteries make an appearance? When the radio does not turn on.

Tools draw our attention when we have a negative experience of them. Paradoxically, the experience is positive when nothing is experienced, when it seems that that they are not there. The price to pay for the performance and reliability of the tool is its inadvertence. When the

cuando en un caso de necesidad resulta imperativo el uso de un instrumento, por ejemplo, un destornillador, este se vuelve presente. Cuando se sale el tornillo de una bisagra, *se echa en falta* un destornillador, *apremia* la necesidad de este instrumento y en esta *apremiosidad* hace acto de presencia. Finalmente, cuando algo está mal situado e impide el buen funcionamiento de una actividad, también se tiene experiencia negativa de él y, precisamente por eso, surge su presencia. Heidegger denomina esa situación *rebeldía*. El diccionario de la Real Academia Española (2023) asocia este término con los sinónimos «desobediencia, indisciplina, obstinación, indocilidad, indomabilidad, levantamiento, pronunciamiento, revolución, sublevación, insurrección, contumacia». Un instrumento es *rebelde* cuando es un estorbo. En este caso, también surge su presencia, precisamente, por su indisposición u obstaculización. Si estuviese en su sitio pasaría completamente inadvertido porque todo marcharía según lo previsto, pero si estorba u obstaculiza un proceso de funcionamiento llama la atención como quien desobedece, quien se rebela o declara en rebeldía.

tool works it is not nor is it, which is why Heidegger points out: “a tool is never a tool strictly speaking”. Furthermore, when in a case of necessity, it is imperative to use a tool, for example, a screwdriver, this makes itself present. When the screw comes out of a hinge, we *miss* a screwdriver, this instrument *urges* us and in the “obstructiveness” it makes an appearance. Finally, when something is misplaced and prevents the proper development of an activity, we also have a negative experience of it and, precisely for that reason, it makes an appearance. Heidegger names this situation “obstinacy”. The English OED dictionary defines it as “obduracy, stubbornness, inflexibility, persistency”. A tool is *rebellious* when it is a hindrance. In this case it also makes an appearance, and it does so due to its indisposition or obstruction. If it were in its place, it would go completely unnoticed because everything would go as planned, but if it hinders or hinders a functioning process, it makes itself known as does someone who disobeys, someone who rebels or declares rebellion. In brief, conspicuousness, obstructiveness and obstinacy are the three modes of the (negative) presence of tools, from the most basic, like shoes, to the most complex, like a house. Both things are,

En resumen, *llamatividad*, *apremiosidad* y *rebeldía* son los tres modos de presencia (negativa) de los útiles, desde los más básicos, como unos zapatos, hasta los más complejos, como una casa. Ambas cosas son, según Vitruvio, fruto de la artesanía, son sencillamente artefactos, y la única diferencia está en que los zapatos son más fáciles de fabricar (1997: LVI, P, 139) , pero los zapatos y las casas son producto del hacer del *technités*.

#### 4. REHABILITACIÓN EN MODO 1: LA DES-APARICIÓN DEL ÚTIL

Ahora se está en condiciones de indagar por el primero de los tipos de rehabilitación arquitectónica. Rehabilitar, según lo señalado, consistiría en volver a habilitar, esto es, en intervenir para que la obra arquitectónica volviera a ser un instrumento que funcionase<sup>7</sup> tal y como actuaba con anterioridad. Se rehabilita el útil cuando se ha hecho presente por su *llamatividad* o por su inempleabilidad. Si la obra de arquitectura está atravesada por la *utilitas* y resulta que en la obra existe algún elemento que se ha roto,

according to Vitruvius, the result of craftsmanship, they are simply artifacts and the only difference is that shoes are easier to manufacture (1997: VI, P, 139), but shoes and houses are the product of the making of *technités*.

#### 4. REHABILITATION IN MODE 1: THE DISAPPEARANCE OF THE TOOL

Now we are in the position to ask ourselves about the first of the types of architectural rehabilitation. Rehabilitation, as indicated, would consist in re-enabling, that is, intervening so that the architectural work would once again be an instrument that functions<sup>7</sup> as it did previously. The tool is rehabilitated when it has become present due to its *conspicuousness* or its unemployability. If the work of architecture is stretched across *utilitas* and it turns out that there is some element in the work that has broken, that does not work and prevents its use, then rehabilitation consists in repairing and in giving it back the same use. However, as Heidegger says, if «a tool is never a tool strictly speaking», then rehabilitating consists in making it reliable again, subsequently, making the tool disappear again. In the same way that we claim to be healthy when our body does

que no funciona e impide el uso, entonces la rehabilitación consiste en arreglar, en un obrar para reactivar el mismo uso. Pero si, como afirma Heidegger, «un útil no es en rigor jamás», entonces rehabilitar consiste en retornarle a la fiabilidad, en consecuencia, en volver a invisibilizar el utensilio. Del mismo modo que una persona tiene certeza de la salud propia cuando el organismo no reclama su atención, el instrumento se hace notar cuando se ha roto y no funciona. El útil es adecuado cuando no está, cuando no es, cuando no llama la atención, cuando parece que no se echa en falta nada, cuando no supone un obstáculo para la *utilitas*. Rehabilitar (desde un punto de vista instrumental) radica en devolverle al utensilio su condición de invisibilidad. El útil funciona cuando *brilla por su ausencia*.

Por tanto, rehabilitar consiste en provocar la desaparición del instrumento. Hasta aquí, el primer tipo de rehabilitación en lo que a la *utilitas* y a *Ser y tiempo* se refiere. No es nada casual que el mismo vocablo, rehabilitar, se utilice en medicina cuando se persigue el mismo fin: volver a

not make itself known, the tool makes itself known when it has broken and does not work. The tool is appropriate when it is not there, when it is not, when it does not call attention, when it seems that we are not missing anything, when it does not represent an obstacle to utility. Rehabilitation (instrumentally speaking) lies in returning the tool to its condition of invisibility. The tool works when it is *conspicuous by its absence*.

Let us insist: rehabilitating consists in making the instrument disappear. So far, the first type of rehabilitation as far as *utilitas* and *Being and Time* are concerned with. It is no coincidence that the same word, rehabilitate, is used in medicine when pursuing the same objective: to re-enable, to make the member skilful, capable of fulfilling the function for which it is intended to have.<sup>8</sup> In line with this interpretation, a good and elegant rehabilitation is not one that generates novelty; it would be one that, going as unnoticed as possible, would make the work or tool function so well that it would be obvious, that is, that it would go unnoticed. Heidegger is right when he states that «a tool is never a tool strictly speaking».

habilitar, tornar el miembro hábil, capaz de cumplir la función para la que está.<sup>8</sup> Según esta interpretación, una buena y elegante rehabilitación no es la que genera una novedad; sería la que, pasando tan desapercibida como fuese posible, hiciese que la obra o el útil funcionasen tan bien que fuesen obvios, es decir, que pasasen inadvertidos. No le falta razón a Heidegger cuando sentencia que «un útil no es en rigor jamás».

## 5. LA NOVEDAD DE LA OBRA DE ARTE

Para abordar un segundo modo de rehabilitación en el patrimonio este texto no se centrará en *Ser y tiempo*, sino en la conferencia que Heidegger impartió en 1936, con título *El Origen de la obra de arte* que, por cierto, resultó ser «una sensación filosófica» (Gadamer, 2003: 98).

Si se considera la obra de arquitectura como una obra de arte, entonces las cosas ya no son instrumentos invisibles que pasan inadvertidos, sino más bien sucede todo lo contrario. A diferencia del útil, la obra de arte sí hace acto de presencia, brilla en su presencia, no en vano tiene el

## 5. THE NOVELTY OF THE WORK OF ART

To approach a second mode of rehabilitation in historical heritage, we are not going to focus on *Being and Time*, but on the conference that Heidegger gave in 1936, entitled *The origin of the Work of Art* which actually turned out to be «a philosophical sensation» (Gadamer, 2003: 98).

If we consider the work of architecture as a work of art, then things are no longer invisible instruments that go unnoticed, rather exactly the opposite. Unlike the tool, the work of art does make an appearance, it shines in its presence, not in vain does it have the character of an occurrence (*Ereignis*), a kind of event or *événement* which causes a hyper-witness and therefore a shock or *Stoos* on the viewer. Unlike a tool that «is never a tool strictly speaking», the work of art is always strictly speaking ever present.

Architecture can be simultaneously useful and a work of art. When it is considered as a tool it disappears, but when it is intended as a work of art, when «the truth has been placed in the work» (Heidegger, 2016: 125), it imposes itself and makes an appearance. Architecture can shine in its presence when it goes beyond its instrumental nature, when it is not just a means to a purpose, it can



carácter de acontecimiento (*Ereignis*), una suerte de evento o *événement*, que provoca una hiper-presenciación y, en consecuencia, un *shock* o *Stoss* en el espectador. A diferencia de un útil que «no es en rigor jamás», la obra de arte es en rigor siempre.

La arquitectura puede ser útil y obra de arte simultáneamente. Cuando ejerce como utensilio desaparece, pero cuando desempeña el rol de obra de arte, cuando se ha puesto a la obra la verdad, se impone y hace acto de presencia. La arquitectura puede brillar en su presencia cuando va más allá de su carácter instrumental, cuando no es solo un medio para un fin, cuando puede ser algo más que un instrumento. Puede ser una novedad radical no predecible. La arquitectura no consiste solo en una empleabilidad, no está unilateralmente relacionada con el cumplimiento de una función. Eso siempre se da por supuesto. La obra de arte arquitectónica es un «ponerse a obra de la verdad» (Heidegger, 2016: 125) creando un mundo nuevo, un marco de comprensión de la realidad inédito, un nuevo horizonte de significación donde los entes y las cosas aparecen y se pueden comprender e

be something more than a mere instrument. It can be an unpredictable radical novelty. Architecture does not consist only of employability, it is not unilaterally related to the fulfilment of a function, this is always taken for granted. The architectural work of art places truth into work, thus creating a new world, an unprecedented framework for understanding reality, a new horizon of significance where entities and things appear and can be understood and interpreted, and where they acquire their meaning and their *raison d'être*. Architecture/Art opens an era and bursts into the world *revealing* the Being, as Heidegger would say, and contrary to what Riegl defended (2017: 26), it does so without making it possible to predict it from previous links in art or culture. The Messkirch philosopher does not believe in the historical chain of the evolution of art (Riegl, 2017: 26). When architecture is a work of art, it is not unilaterally related to the content that the work can express, nor to the idea that it wants to reflect, nor to the state of mind of the genius who created it, nor does it have to do exclusively with the form or with its composition or harmony because all of this leads to a sensationalist

interpretar, y donde adquieren su sentido y su razón de ser. La Arquitectura/Arte abre una época e irrumpe en el mundo *desocultando* el ser –diría Heidegger– y, en contra de lo que defendiera Riegl (2017: 26). Esto sucede sin que sea posible su predicción desde eslabones previos del arte o la cultura. El filósofo de Messkirch no cree en la cadena histórica de la evolución del arte (Riegl, 2017: 26).

Cuando la arquitectura es una obra de arte no está relacionada unilateralmente con el contenido que la obra pueda expresar, ni con la idea que quiera reflejar, ni con el estado de ánimo del genio que la creó; tampoco tiene que ver exclusivamente con la forma ni con su composición o armonía, porque todo eso conduce a una experiencia efectista y subjetiva, y Heidegger no tolera el subjetivismo artístico. La Arquitectura/Arte ni es *contentidista* ni formalista, ni agrada por ser fiel expresión del espíritu de una época ni por su pura forma. En términos estéticos, Heidegger no es hegeliano (Belgrano, 2022: 167-185) ni kantiano. Cuando la arquitectura adquiere el rango de obra de arte abre un mundo e inaugura una época. No es solo un documento para que los críticos la estudien como si fuese

and subjective experience and Heidegger does not tolerate artistic subjectivism. Architecture/Art is neither *contentist* nor formalist, nor is it pleasing for being a faithful expression of the spirit of an era or for its pure form. In aesthetic terms, Heidegger is neither Hegelian (Belgrano, 2022: 167-185) nor Kantian. When architecture acquires the status of a work of art, it opens a world and inaugurates an era. It is not just a document for critics to study as if it were a historical text, nor is it just something endowed with exceptional proportions, relationships and compositions able to please the eye, inviting you to linger before it. In the eyes of Heidegger, the work of art does not say nor express nor reflect nor account for anything, it is a work of art because it is illumination and openness, of course (*Lichtung*) where the Being manifests itself.

The work of art is a horizon for the understanding of reality. Vattimo (1993: 102) correctly points this out by stating that the work of art is “a new opening of the world, the newborn of a new world as a new order in which entities acquire new meanings and relationships”. Those were, in the 20th century, *the Bauhaus building*,

un texto histórico, ni es solo algo dotado de excepcionales proporciones, relaciones y composiciones capaz de provocar agrado a la vista, invitando a una dilación ante ellas. Para Heidegger, la obra de arte no dice ni expresa ni refleja ni da cuenta de nada, es obra de arte por ser iluminación y apertura, claro (*Lichtung*) donde el ser se manifiesta.

La obra de arte es un horizonte de comprensión de la realidad. Vattimo (1993: 102) lo apunta acertadamente al afirmar que la obra de arte es «una nueva apertura del mundo, la nacida de un mundo nuevo como nuevo orden en el que los entes adquieren sentidos y relaciones nuevas». Eso fueron en el siglo XX el edificio de la Bauhaus, obra de Gropius (1926-1927), la Ville Savoye, de Le Corbusier (1929), el Pabellón de Barcelona (1929) o la Casa Farnsworth (1946-1951) de Mies van der Rohe. No son obras de arte ni monumentos artísticos por su antigüedad, por lo que expresan, ni por su mera forma; son obras de arte porque ponen en cuestión las formas cotidianas de relacionarse con la realidad, porque inauguran una nueva época, y por eso, contemplándolas, se comprenden las cosas que, desde entonces, han empezado a adquirir una

the work of Gropius (1926-1927), the *Ville Savoye*, by Le Corbusier (1929), the *Barcelona Pavilion* (1929) or the *Farnsworth House* (1946-1951) by Mies. They are not works of art or artistic monuments because of their antiquity, because of what they express or because of their mere form; they are works of art because they call into question the everyday ways of relating to reality, because they inaugurate a new era and thus, contemplating them it is possible to understand things that, since then, have begun to acquire an unprecedented and unimaginable significance and meaning. Then, what does the true aesthetic experience consist of? In the «encounter with a great founding event of the world» (Vattimo, 1993: 103) that makes obsolete the usual ways of relating to reality and not at all obvious. The work of art is novelty because it provokes new relationships with things and that is why the work becomes a model and has so many imitations and formal epigones.

significación y un sentido inéditos e inimaginables ¿En qué consiste entonces la verdadera experiencia estética? En el «encuentro con un gran acontecimiento fundante del mundo» (Vattimo, 1993: 103) que vuelve caducas y nada obvias las formas habituales de relacionarse con la realidad. La obra de arte es novedad porque provoca relaciones nuevas con las cosas, y por eso la obra se convierte en modelo y tiene tantas imitaciones y epígonos formales.

## 6. CONCLUSIÓN. REHABILITACIÓN EN MODO 2: LA APARICIÓN DE LA OBRA DE ARTE

¿Puede haber intervención en el patrimonio desde un planteamiento más allá del instrumental, sin pagar el precio de la invisibilidad? Desde el punto de vista de la obra de arte sí, sin duda. Existe suficiente registro de casos en los que la rehabilitación ha puesto en valor algo invisible, es decir, ha elevado un mero documento arquitectónico anónimo al estatuto de obra de arte.

## 6. CONCLUSION. REHABILITATION IN MODE 2: THE APPEARANCE OF THE WORK OF ART

Can there be intervention in historical heritage from a beyond-the-instrumental approach, without paying the price of invisibility? The fact is that from the point of view of the work of art, the answer is yes, without a doubt. There is a sufficient record of cases in which rehabilitation has highlighted the importance of something invisible, that is to say, it has elevated a mere anonymous architectural document to the status of a work of art.

We know that in other arts there are actions that manage to transform the tool into an artistic work. To do this, traces of the function must be deleted from the objects. When a tool is stripped of its pragmatic condition, its presence can be enhanced and the object gains visibility for itself. The cyclist, during a sporting day, does not pay attention to the wheels of their bicycle. These are never noticed for their beauty or for the expression of an era that they can show. The tires would only be noteworthy if they went flat. Nevertheless, if the bicycle wheel is isolated from the structure of the whole, if we segregate it and place it on a stool in a museum, the wheel is no longer useful, it has

Se sabe que en otras artes menudean las actuaciones que consiguen transformar el útil en obra artística. Para ello se deben borrar de los objetos las trazas de la función. Cuando un utensilio es desprovisto de su condición pragmática puede quedar realzada su presencia, y el objeto gana para sí visibilidad. El ciclista, durante su jornada deportiva, no repara en las ruedas de su bicicleta. Estas nunca destacan por su belleza ni por la expresión de una época que pueden mostrar. Las ruedas solo llamarían la atención si se pinchasen. No obstante, si la rueda de la bicicleta se aísla de la estructura del conjunto, si se segrega y se coloca sobre un taburete en un museo, la rueda ya no sirve para nada, ha perdido su condición pragmática, es algo inútil, y a partir de entonces está ahí y puede contemplarse (Duchamp, 1913). Uno puede demorarse en su contemplación, no por su *llamatividad* negativa, sino desde una llamada de atención positiva, libre y emancipada. Se puede contemplar porque sí, sin referencia a nada más que a sí misma. Viene al caso otro ejemplo tan digno de mención como el anterior. Se trata del urinario de Duchamp (1917). Un urinario es un instrumento, pero aislado y descontextualizado, puesto del revés y sin marco, en la sala de un museo, alcanza una condición diferente. Se podría afirmar que se aurifica (Belgrano, 2017: 194). Entonces, se

lost its pragmatic condition, it is something useless and starting from then, it is there and can be contemplated (Duchamp, 1913). We can linger on its contemplation, not because of its negative conspicuousness, but from a positive, free and emancipated call for attention. We can contemplate it just because, without reference to anything other than itself. Another example as worthy of mention as the previous one comes to mind. This is Duchamp's urinal (1917). A urinal is a tool, but isolated and decontextualized, placed upside down and without a frame in a museum room, it reaches a different condition, we could say that it becomes aurified (Belgrano, 2017: 194). Then, it becomes a kind of relic and we can stop before it as if it were a free work, one of the many that we can enjoy in museums.

Certainly, the experienced reader will be able to say that these cases are not valid for architecture, except for, among others, the hyper-conspicuous operations carried out by the Bulgarian artist Christo and his wife

convierte en una suerte de reliquia, y uno puede detenerse ante él como si se tratase de una obra libre, de las tantas que se pueden disfrutar en los museos.

Ciertamente, el lector avezado podrá argumentar que estos casos no valen para la arquitectura, excepción hecha, entre otras, de las operaciones de hiper-llamatividad que realizaron el artista búlgaro Christo y su mujer Jeanne-Claude en el Reichstag de Berlín (1995), en el Palazzo Bricherasio de Turín (1998), en la Muralla Aureliana de Roma (1974) o en el Kunsthalle de Berna (1968). Obras que, si bien por su condición arquitectónica son inevitablemente instrumentos, se revisten para llamar nuestra atención positiva.

Sin embargo, existen otros ejemplos bien paradigmáticos de intervención en el patrimonio que, manteniendo o modificando la originaria función, elevan el útil arquitectónico al estatuto de obra de arte o, al menos, eso han resultado, pues han devenido dignos de demora y contemplación. Uno de esos casos es la Tate Modern de Londres, rehabilitación funcional y reconversión formal que Herzog & de Meuron realizaron de una antigua y anónima central eléctrica entre 2005 y 2016. Tras la intervención arquitectónica, el edificio se vuelve presente como un «ponerse a la obra de la verdad» siguiendo el pensamiento heideggeriano (figs. 2-3).

Jeanne-Claude in the Berlin *Reichstag* (1995), in the *Palazzo Bricherasio* in Turin (1998), in the *Aurelian Wall* in Rome (1974) or in the *Kunsthalle* in Bern (1968). Works that, due to their architectural condition, are inevitably instruments, they are reframed to call our positive attention.

However, there are other very paradigmatic examples of intervention in historical heritage, which maintaining or modifying the original function, elevate the architectural implement to the status of a work of art or, at least, that is what they have turned out to be, since they have become worthy of pause and contemplation. One of these cases is the *Tate Modern* in London, a functional rehabilitation and formal conversion that Herzog & de Meuron accomplished of an old and anonymous power station between 2005 and 2016. After the architectural intervention, the building is present as «the implementation of truth», Heidegger would say (figs. 2-3).

Otro ejemplo de intervención sería el Centro documental de la comunidad de Madrid, obra de Mansilla y Tuñón (1994-2002). La rehabilitación da lugar a la presenciación o visibilidad positiva de una antigua fábrica que, originariamente, bien se podía considerar puro instrumento invisible (figs. 4-5).

Otro caso bien notable de transformación de lo invisible en visible es la obra de OMA OFFICE para la Fondazione Prada en una antigua destilería milanesa (2008-2018). Se trata de una intervención intermedia entre rehabilitación y nueva planta, donde destaca el revestimiento dorado de uno de los volúmenes, que queda aurificado volviéndose netamente visible.

Algunas obras del estudio Flores y Prats constituyen asimismo ejemplos paradigmáticos. Los casos de la Sala Beckett (2014) o el Museo de los Molinos (1997) resultan ilustrativos. La mayoría de las intervenciones de este estudio barcelonés ponen en valor lo anónimo, lo presencializa y visibiliza, elevándolo a algo digno de dilación.

Por último, no se quisiera olvidar un caso excepcional de presencia visible. Se trata de la congelación de unas dovelas en uno de los arcos del Coliseo. La intervención de Rafael Stern (1807) ni esconde ni oculta (fig. 6). Exige una dilación

Another example would be the Documentary Centre of the Community of Madrid, the work of Mansilla y Tuñón (1994-2002). The rehabilitation gives rise to the presence or positive visibility of an old factory that, originally, we could consider a pure invisible tool (figs. 4-5).

Another very notable case of transformation of the invisible into the visible would be the work of OMA OFFICE for the *Fondazione Prada* in an old Milanese distillery (2008-2018). It is an intermediate intervention between rehabilitation and new floor, where the golden coating of one of the volumes stands out, which is aurified, making it clearly visible. Paradigmatic examples would be some works by the Flores y Prats studio. The cases of the *Beckett Room* (2014) or the *Mill Museum* (1997) are very illustrative. The vast majority of the interventions in this Barcelona study value the anonymous, make it present and visible, elevating it to something worthy of admiration.



2  
3



2, 3. Tate Modern (Londres). Intervención de Herzog & de Meuron. (Fuente: Antonio García Caravaca y María Jaquete González, 2024).

2, 3. Tate Modern (London). Intervention by Herzog & de Meuron. Image courtesy of Antonio García Caravaca and María Jaquete González (September 2024).



4  
5



4, 5. Centro Documental de la comunidad de Madrid. Intervención de Mansilla y Tuñón. (Fuente: Yago García Sánchez y María Jaquete, 2024).

4, 5. Documentary Centre of the Community of Madrid. Intervention by Mansilla y Tuñón. Images courtesy of Yago García Sánchez and María Jaquete (September 2024).

6. Intervención de Rafael Stern en el Coliseo, Roma. (Fuente: Vincenzina La Spina, 2023).

6. Rafael Stern's intervention in the Coliseum (Rome). Image courtesy of Vincenzina La Spina (April 2023).



6

inevitable por su terrible belleza. Es una intervención en un instrumento que gana para sí el estatuto de obra de arte, volviéndose digna de contemplación y, por qué no sugerirlo, de reverencia. Esto sería una rehabilitación en Modo 3, pero debe ser tratado en otro momento. 🏛️

Finally, we would not like to forget an exceptional case of visible presence. It involves the freezing of some voussoirs in one of the arches of the *Colosseum*. Rafael Stern's intervention (1807) neither hides nor conceals (fig. 6). It demands an inevitable pause because of its terrible beauty. It is an intervention on a tool that gains the status of a work of art, becoming worthy of contemplation and, why not say, of reverence. This would be a Mode 3 rehab but should be addressed at another time. 🏛️

## NOTAS / ENDNOTES

1. *Gestell* significa engranaje, estructura de emplazamiento. Cfr. Heidegger, 2001: 20. It means gear, enframing. Cfr. Heidegger, 2001: 20.
2. Para evitar confusiones semánticas y terminológicas se desea señalar que en este estudio no se consideran los conceptos de «conservación» y «restauración», pues en rigor de términos no pueden equipararse a los de «rehabilitación funcional» o «reconversión formal». To avoid semantic and terminological confusion we want to point out that in this study the concepts of conservation and restoration are not considered, since strictly speaking they cannot be equated with those of functional «rehabilitation» or «formal reconversion».
3. El término «contenidismo» es empleado por Vattimo para referirse a la estética hegeliana, donde el arte es considerado expresión/manifestación de un *contenido*, de una época, de una cultura o una idea. En ese sentido, la noción de arte en Heidegger no es *contenidista* sino ontológica, y produce una inauguración, una nueva apertura del mundo (Vattimo, 1993: 127). The term «contentism» is used by Vattimo. He uses it to refer to Hegelian aesthetics where art is considered an expression/manifestation of a *content*, of a time, of a culture or an idea. In that sense, the notion of art in Heidegger is not «contentist», it is ontological and produces an inauguration, a new opening of the world (Vattimo, 1993: 127).
4. También aparecen expresiones como: «poner a la obra la verdad», «poner la verdad en marcha», «ponerse en obra», «establecimiento de la verdad en la obra» o «en la obra está en obra el acontecimiento de la verdad». Con ellas quiere decirse que la obra de arte puede inaugurar una época, abrir un mundo, un marco de interpretación de la realidad, un ámbito de sentido nuevo que hace posible comprender las cosas de una forma inédita. This expression means that the work of art can inaugurate an epoch, open a world, a framework of interpretation of reality, a new sphere of meaning that makes it possible to understand things in an unprecedented way.
5. Esta originalidad eleva la obra al estatuto artístico, y no es compatible con una consideración evolutiva de la historia del arte en virtud de la cual y en palabras de Riegl (2017: 24) «(...) todo está condicionado por lo anterior y no habría podido ocurrir como ha ocurrido si no le hubiese precedido aquel eslabón anterior». This originality elevates the work to artistic status and is not compatible with an evolutionary consideration of the history of art by virtue of which and in the words of Riegl (2017: 24) «(...) everything is conditioned by the previous and could not have happened as it has happened, if that previous link had not preceded it».
6. Llamatividad (*Auffälligkeit*), apremiosidad (*Aufdringlichkeit*) y rebeldía (*Aufsässigkeit*) aparecen descritos en Heidegger, 2020: §16, 94-95. Conspicuousness (*Auffälligkeit*), obstructiveness (*Aufdringlichkeit*) y obstinacy (*Aufsässigkeit*) (Heidegger, 2020: §16, 94-95).
7. Nótese que aquí no se trata de una restauración estilística, esto es, de una reconstrucción formal (en su hipotética forma primigenia), como defendería Viollet-le-Duc, ni de una conservación monumental para salvaguardar el valor de antigüedad que el paso del tiempo les otorga a los edificios, que remite a Riegl. Note that here we are not talking about a stylistic restoration, that is, a formal reconstruction (in its hypothetical original form), as Viollet-le-Duc would defend, nor about a monumental conservation to protect the antiquity value that the passage of time has given to buildings, as Riegl would say.
8. Véase la voz «Rehabilitación: Conjunto de métodos o procedimientos destinados a facilitar la recuperación de una capacidad o función corporales perdidas o alteradas como consecuencia de un traumatismo o de una enfermedad». *Diccionario Panhispánico de términos médicos*. Real Academia Nacional de Medicina de España. See Rehabilitation: "A set of methods or procedures intended to facilitate the recovery of a bodily capacity or function lost or altered as a result of trauma or illness". Pan-Hispanic Dictionary of Medical Terms. Royal National Academy of Medicine of Spain.

## BIBLIOGRAFÍA / REFERENCES

- Belgrano, M. (2017). «Todo arte es completamente inútil». Continuidades y discontinuidades entre Ser y tiempo y «El origen de la obra de arte». *Tópicos, Revista de Filosofía*, 53, 175-202. <https://doi.org/10.21555/top.v0i53.829>
- Belgrano, M. (2022). Ecos hegelianos en «El origen de la obra de arte» de Martin Heidegger. *ENDOXA*, 50, 167-185. <https://revistas.uned.es/index.php/endoxa/article/view/27200>
- Gadamer, H. G. (2003). *Los caminos de Heidegger*. Barcelona: Herder.
- Heidegger, M. (2001). La pregunta por la técnica. En *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Heidegger, M. (2003). *Observaciones relativas al arte-la plástica-el espacio. El arte y el espacio*. Pamplona: Universidad Pública de Navarra.
- Heidegger, M. (2015). *Construir Habitar Pensar. Bauen Wohnen Denken*. Madrid: La Oficina.
- Heidegger, M. (2016). *El origen de la obra de arte, Der Ursprung des Kunstwekes*. Madrid: La Oficina.
- Heidegger, M. (2020). *Ser y Tiempo*. Madrid: Editorial Trotta.
- Ortega y Gasset, J. (1964). ¿Qué es filosofía? En *Obras Completas*, tomo VII (1948-1958). Madrid: Revista de Occidente.
- Petzet, H. W. (2007). *Encuentros y diálogos con Martin Heidegger 1929-1976*. Buenos Aires: Katz. <https://doi.org/10.2307/j.ctvm7bdkt>
- Riegl, A. (2017). *El culto moderno a los monumentos*. Madrid: Visor.
- Vattimo, G. (1993). *Poesía y ontología*. Valencia: Servei de Publicacions de la Universitat de València.