

Inutilidad y sentido de la arquitectura como obra de arte: una interpretación heideggeriana

Uselessness and meaning of architecture as a work of art: a heideggerian interpretation

Recibido: diciembre 2023

Aceptado: junio 2024

Rafael García Sánchez¹

Resumen

Nos vamos a preguntar si es legítimo pensar la arquitectura como una obra de arte autosuficiente que pueda emanciparse de lo útil ¿Es posible experimentar la arquitectura fuera de los lindes de la finalidad técnica, liberada de la *utilitas* vitruviana? Atendiendo a la óptica de algunos textos heideggerianos, en especial su conferencia “El origen de la obra de arte” y su obra de referencia *Ser y Tiempo*, proponemos una respuesta afirmativa.

Palabras Clave:

Heidegger; arquitectura; utilidad

Abstract

We are going to ask ourselves if it is legitimate to think of architecture as a self-sufficient work of art that can emancipate itself from the useful. Is it possible to experience architecture outside the limits of technical purpose, freed from Vitruvian *utilitas*? From the point of view of some Heideggerian texts, especially his lecture “*The Origin of the Work of Art*” and his reference work *Being and Time*, we propose an affirmative answer.

Keywords:

Heidegger; architecture; utility

¹ Nacionalidad: española; adscripción institucional: Profesor Contratado Doctor, Departamento de Arquitectura y Tecnología de la Educación de la Universidad Politécnica de Cartagena, España; Doctor por la Universidad Politécnica de Valencia, España; email: rafael.garcia@upct.es; <https://orcid.org/0000-0003-2092-6807>

Introducción. La singular idea de arte heideggeriana

Heidegger se alejó de la comprensión de arte kantiana, hegeliana (Belgrano, 2022: 167-185) y mimética². Tampoco compartió la dimensión estética y efectista para evitar caer en la zona del subjetivismo. Como es sabido, en el año 1936, impartió tres conferencias en Frankfurt cuyo tema era el arte y, a decir de Gadamer, causaron “una sensación filosófica” (Gadamer, 2003: 98). Para el maestro de Friburgo el origen del arte es “enigmático”, aunque no misterioso (Leyte, 2015: 78). Detectó que el juicio de gusto kantiano, que tanta fortuna hizo y que centraba toda la atención en el sujeto, se había deslizado hacia el territorio de un subjetivismo irrestricto que poca o nula relación tenía con la comprensión del ser. Compartió con Hegel que el arte se había escindido de la comunidad, y que ya no era la forma suprema del espíritu, pero no aplaudió la dimensión simbólica de una obra, y se mantuvo a distancia de la noción de arte como expresión sensible de una idea pues “una vez que la obra transmite el mensaje conceptual que carga, pierde su sentido o relevancia y la obra se vuelve desechable” (Belgrano, 2015: 70). No concibió el arte como la manifestación de un concepto, ni como un simple documento que historiadores del arte y críticos pudieran catalogar y estudiar para analizar los destellos de creatividad artística a lo largo de las diferentes épocas. En el filósofo de Messkirch tampoco hallaremos una bendición a la habilidad o destreza para reproducir la realidad³. Sí encontraremos, en cambio, críticas al efectismo estético y al concepto de vivencia estética (*Erlebnis*)⁴. El arte no es el reflejo ni la expresión de una cultura, de hecho, la experiencia artística no es relevante por su relación con aquella sino, por el desocultamiento de la verdad o el acontecimiento del ser (Domínguez, 1991: 189): “Lo bello, ha señalado recientemente Byung-Chul Han, no es la obra como producto, sino sobresalir la verdad resplandeciendo” (Han, 2023: 116), tal es la seria concepción heideggeriana. Cuando

las conferencias sobre el origen de la obra arte se publicaron en 1950 se añadieron unas breves palabras, a modo de epílogo, donde en respuesta al carácter pretérito del arte apuntado por Hegel en sus *Lecciones sobre la Estética* (2011: 14), el maestro de Friburgo se preguntaba si: “(...) el arte sigue siendo todavía un modo esencial y necesario donde acontece la verdad decisiva para nuestro ser-ahí histórico o si ya no lo es” (Heidegger, 2016: 143). Para Heidegger el arte es el lugar donde acontece la verdad y por eso abre mundo, a saber: el horizonte de comprensión donde se muestran los entes.

Si el arte es “el reflejo de una estructura existente” (Belgrano, 2015: 71), si se comprende como la manifestación de una idea o la expresión de una verdad, una vez transmitida la obra no tendrá ningún valor. Al arte no se le puede atribuir una función mimética, pues si se entendiese como mera reproducción “entonces la obra sería verdadera cuando copia el mundo y falsa cuando no lo hace” (Whitney, 2021: 157). Si se orienta a la producción de sensaciones o vivencias estéticas, al disfrute y deleite, estará condenado a periclitar, pues la obra dirigida a generar estímulos, tan moderna y propagandística, nada tiene que ver con su original noción de obra artística: aquello que abre un espacio de sentido (*Sinn*), aquello que irrumpe e inaugura una época del ser, el acontecimiento repentino y súbito (*Ereignis*) que funda un ámbito de inteligibilidad, un horizonte comprensivo desde el cual los entes se manifiestan. Leyte lo advierte claramente: en Heidegger “la verdad del arte es su propio acontecimiento como obra. Pero el acontecimiento, igual que el sentido, no es algo, sino aquel fondo donde algo se revela” (Leyte, 2015: 78). Gianni Vattimo subrayará la misma idea cuando dice que el mundo abierto por la obra de arte es el lugar donde se da la significatividad y eso es justamente una época del ser. En *Poesía y Ontología* leemos:

“Piénsese en el significado epocal de ciertas grandes obras de arte de las que se ha nutrido la tradición de Occidente. (...). La historia de

² “El arte (...), no es reproducción ni copia de lo ya presente”. (Heidegger, 2014: 157).

³ “(...) en la obra no se trata de la reproducción del ente singular que se encuentra presente en cada momento, (...)”. (Heidegger, 2016: 59).

⁴ “La esencia del arte no es ser expresión de una vivencia, no consiste en que el artista exprese en la obra su «vida anímica», para que épocas posteriores, como opina Spengler, tengan que preguntar cómo se manifestaba en el arte el alma cultural de una época. Tampoco en que el artista reproduzca la realidad más precisa y nítidamente que otros, o que produzca (exponga) algo en lo que otros tengan un disfrute, un deleite de tipo superior o inferior”. (Heidegger, 2007: 70).

una época no es otra cosa, en el fondo, que exégesis de una o más obras de arte en las que cierta “época” del ser se ha instituido y abierto” (1993: 134).

Como acabamos de apuntar, Heidegger no aprobó la dimensión esteticista y efectista. El arte no depende del genio del autor, ni del goce y la afección del espectador que, como sujetos de la Modernidad, se han alzado en la exclusiva medida de lo real. La estructura ontológica de la obra de arte (Gadamer, 2003: 103) no debe comprenderse vinculada al autor ni al observador: es independiente de ambos.

“(…) si el hombre se convierte en el primer y auténtico *subjectum*, esto significa que se convierte en aquel ente sobre el que se fundamenta todo ente en lo tocante a su modo de ser y su verdad. El hombre se convierte en centro de referencia de lo ente como tal” (Heidegger, 2018: 73).

Lo relevante no es placer que la obra produce en el sujeto porque eso reduce la obra a un mero objeto. Lo relevante es el mundo que la obra abre. El “gran arte” persigue la verdad, el desvelamiento, la desocultación (*alétheia*⁵) y no la belleza, el sosiego, la relajación o el goce. Pensar la belleza como una forma de provocación de emociones es lo que lleva a Heidegger a colocar el arte en el ámbito “del adorno sofisticado” (Heidegger, 2003: 123). Por eso, situar la comprensión heideggeriana del arte en la órbita de la estética o del subjetivismo del juicio de gusto no es adecuado pues para el profesor de Friburgo ese acercamiento a la obra ya había naufragado (Leyte, 2015: 78). En el *Epílogo a El origen de la obra de arte* advierte el riesgo que corre el arte si es considerado un mero vehículo de la vivencia estética:

“La estética toma la obra de arte como objeto, concretamente un objeto de la αἰσθησις, de la percepción sensible en sentido amplio. (...) El modo en que el hombre vive el arte es el que debe informarnos sobre su esencia. La vivencia no es solo la fuente de la que emanan las normas que rigen sobre el deleite artístico, sino también las que rigen sobre la creación

artística. Todo es vivencia, pero quizás sea la vivencia el elemento en el que muere el arte” (Heidegger, 2016: 141).

En resumen, Heidegger realizó una suerte de radical “deshabitación” (Domínguez, 1991: 190) de la forma tradicional de comprender el arte. Superó la idea de que la cuestión del arte fuera una cuestión estética (Heidegger, 1988: 64). Propuso una reivindicación ontológica elevada por encima del imperio del subjetivismo, del efectismo estético o la experiencia placentera, tan características de la Modernidad (Han, 2023: 114). La importancia del arte no guarda relación con la cultura, ni con la genialidad del autor ni con los efectos de placer o displacer que produce, sino con la capacidad de provocar el acontecimiento (*Ereignis*) del ser porque “la obra de arte es la cosa en la que se manifiesta la verdad” (Leyte, 2015: 78); la obra es aquella instancia que abre mundo, funda una época y un horizonte de sentido, y por eso, la obra es tan necesaria y sugestiva. No es algo subjetivista. No es el vehículo de una idea, ni de un concepto (García-Sánchez, 2024a: 60). Tampoco es la imagen refleja del mundo o de una verdad ya dada⁶. En *Parménides* y en *Introducción a la metafísica* podemos leer respuestas similares a las apuntadas en las conferencias de Frankfurt del 36. En *Parménides* nos dice que el arte es un “dónde en cuyos sitios y paisajes brilla explícitamente lo extraordinario y la esencia del ser llega a la presencia en sentido eminente” (2005: 152). Y en *Introducción a la metafísica* nos dice que: “Gracias a la obra de arte, entendida como el ser que es en tanto ente, todo lo demás que aparece y que se puede hallar llega a confirmarse, a ser accesible, interpretable e inteligible como ente o como no-ente” (2003: 147).

La inutilidad del arte

Aunque Heidegger superó la idea tradicional de arte y de belleza (Whitney, 2021: 157-159) defendió, como venían haciendo otros pensadores, su inutilidad. La Estética apareció como disciplina filosófica a mediados del siglo XVIII (1750) con el escrito *Aesthetica* de Alexander Baumgarten.

⁵ *alétheia*: “[αλήθεια]: término del antiguo griego que se traduce por «verdad». La «a» inicial actúa a modo de partícula privativa, por lo que literalmente significa privación de ocultamiento (*lethos*), es decir, patente, manifiesto. La verdad en la Antigua Grecia se entendía como desvelamiento, desocultamiento de lo que las cosas realmente son” (García-Sánchez, 2025: 297).

⁶ “La verdad no está ya presente de antemano en algún lugar de las estrellas para venir después a fijar su residencia en algún lugar de lo ente” (Heidegger, 2016: 107).

En aquella hora el viento liberador o, al menos, limitador del racionalismo ilustrado soplabla con fuerza. Lo hizo especialmente sobre el territorio del conocimiento sensible y, sin duda, sobre el del gusto. A este se le otorgó una autonomía, aunque solo fuera relativa, respecto del entendimiento y los conceptos que alumbraba. A partir de entonces, se empezó a hablar del arte y la belleza como de algo superfluo, inútil, desinteresado, autosuficiente y no forzado a nada. Así se manifestaron, entre otros, Johann Joachim Winckelmann e Immanuel Kant en el siglo XVIII, Théophile Gautier, Georg Wilhelm Hegel y Oscar Wilde en el XIX, y el propio Martin Heidegger en el XX.

En el primer capítulo de la *Historia del Arte de la Antigüedad* (1764) Winckelmann decía que “Las artes que dependen del dibujo empezaron, como todas las invenciones, por lo imprescindible; luego se buscó la belleza y finalmente llegó lo superfluo: tales son los tres grados principales del arte” (2011: 15). El filósofo de Königsberg subrayó en su *Crítica del juicio* (1790) que la belleza estaba asociada al desinterés. Bella no es la satisfacción en lo agradable, no es un juicio empírico. Bella tampoco es la satisfacción en lo bueno, no es un juicio lógico. La belleza está asociada a un juicio de gusto desinteresado que no se decanta en conocimiento alguno, sin que por ello tenga que deslizarse hacia el capricho o la arbitrariedad: “La del gusto en lo bello, dice Kant, es la única satisfacción desinteresada y libre, pues no hay interés alguno, ni el de los sentidos, ni el de la razón que arranque el aplauso” (Kant, 2014: 135). Théophile Gautier, poeta y dramaturgo francés, anotó numerosas veces la utilidad de lo inútil, el primado de la teoría sobre la práctica y la absoluta independencia entre belleza y provecho o beneficio pragmático. Los objetos superfluos, advierte Gautier, expresan mejor lo bello, producen más goce y son más interesantes. En el Prefacio al *Albertus* (1832), Gautier se pregunta: “¿Para qué sirve esto? Sirve para ser bello ¿No es suficiente?: como las flores, como los perfumes, como los pájaros, como todo aquello que el hombre no ha podido desviar y depravar a su servicio. En general, tan pronto como una cosa se vuelve útil deja de ser bella”

(2007: 11). Hegel puso de manifiesto en sus *Lecciones sobre la estética* (1835) que lo bello no se puede consumir ni se puede instrumentalizar. Las cosas que se usan y con las que se mercede no gozan de la independencia interior ni con la autofinalidad propia de lo bello. Precisamente esta autosuficiencia es la que nos invita a demorarnos desinteresada y contemplativamente en la belleza: “la consideración de lo bello es de índole liberal, un dejar hacer a los objetos como en sí libres e infinitos, y no el quererlos poseer y el beneficiarse de ellos como útiles para necesidades e intenciones finitas (...)” (Hegel, 2011: 87). En el Prefacio de *El retrato de Dorian Gray* (1890), Wilde señaló que las cosas no orientadas a finalidad alguna son más dignas de atención y, precisamente por eso, de admiración: “Podemos perdonar a un hombre haber hecho una cosa útil siempre que no la admire. La única excusa para hacer una cosa inútil es admirarla intensamente. Todo arte es perfectamente inútil” (2019: 24). En *El origen de la obra de arte* (1935-36), Heidegger nos hablará de la autosuficiencia del arte definiendo la obra como una entidad no forzada a nada, ni orientada a fin alguno. La obra de arte está más relacionada con la verdad que con la belleza. Es la obra la que funda la verdad (*Stiftung der Wahrheit*) y el acontecer de la verdad (*Wahrheitsgeschehen*): “Por otra parte (...) el utensilio presenta un parentesco con la obra de arte; debido a la autosuficiencia de su presencia, la obra de arte se parece más bien a la mera cosa generada espontáneamente y no forzada a nada” (2016: 41).

En el marco de estas afirmaciones⁷, siguiendo la estela del pensamiento de Heidegger, nos vamos a preguntar si es legítimo pensar la arquitectura como una obra de arte que pueda emanciparse de lo útil⁸. ¿Es posible experimentar la arquitectura fuera de los lindes de la finalidad técnica, liberada de la *utilitas* (Vitruvio, 1993: 14)? ¿Es verdad que la salvación de la arquitectura presupone la emancipación de lo vinculante?

De entrada, vienen al caso unas palabras poco conocidas de Heidegger. Se trata de un fragmento de la conversación mantenida con el psiquiatra Medard Boss durante unos días de asueto en Taormina, en la primavera de 1963. Heidegger

⁷ Las consideraciones de Georges Bataille sobre el valor de lo inútil también sería pertinentes. (1997: 26).

⁸ Moneo no estaría de acuerdo pues “la arquitectura no tiene por qué ser dirigida hasta el extremo de convertirse en evidente. La arquitectura digamos está para soportar una mirada atenta, pero no debe imponer ansiosamente su forma” (1994: 8). Lo que hace el arquitecto, señala Moneo, “está dentro de una estructura superior que no permite ser autosuficiente”. (1994:10).

anotó que “(...) experimentar lo inútil es lo más difícil para el ser humano actual. En ello se entiende lo útil como lo usable prácticamente, inmediatamente para fines prácticos, para lo que consigue algún efecto con el cual pueda hacer negocios y producir” (2007: 222).

En todo caso, conviene señalar que, si los edificios de arquitectura se conciben como meros instrumentos -Heidegger diría que como “útiles”-, entonces su destino es la invisibilidad⁹. La forma con que podemos rescatar a la arquitectura de su inadvertencia o falta de patencia es mediante su consagración artística. Diseñar un edificio no solo como un artefacto funcional, sino desde la inutilidad -“desde el sentido”, diría Heidegger-, permitiría emparentarlo con la obra artística en tanto que ésta se hace evidente como objeto absuelto y libre respecto de los exclusivos fines prácticos o utilitarios (Belgrano, 2017: 175-202). Por muy paradójico que pueda parecernos, diseñar un edificio “suspendiendo la función” que produce sentido o “superando el propósito técnico en favor del sentido” como si de una obra de arte se tratase, podría ponerlo a salvo de su falta de presencia. Más aún, por fuera de la utilidad, sin que eso sea caer en el capricho o la arbitrariedad, la arquitectura podría, como las demás artes, hacer que “el *Dasein*¹⁰ no se limite a «estar dentro» de una determinada apertura ya abierta, sino que participe de algún modo en el abrirse de ella” (Vattimo, 2009: 105). Es mediante la actividad artística, es decir, yendo más allá del concepto de instrumento, donde el sujeto no es solo interior al mundo del ente, sino que puede ser determinante y provocador de la apertura donde el ente se manifiesta. Esta otra forma de actividad, capaz de producir el acontecimiento originante, funda una novedad radical que no es óptica sino ontológica, y la arquitectura puede ser uno de esos haceres artísticos (Vattimo, 2009: 106), capaz de ir más allá de la función. No a la utilidad sino al sentido le debe la gran arquitectura su carácter de obra de

arte y su capacidad de patentizar la verdad. Solo en tanto que obra de arte la arquitectura puede hacer que los dioses¹¹ la utilicen como lugar de su presencia. Al respecto decía Heidegger

“Un edificio, un templo griego, no copia ninguna imagen. Simplemente está ahí, se alza en medio de un escarpado valle rocoso. El edificio rodea y encierra la figura del dios y dentro de su oculto asilo deja que esta se proyecte por todo el recinto sagrado a través del abierto peristilo. Gracias al templo, el dios se hace presente en el templo” (2016:67).

A diferencia de los útiles que son “en vistas de” o “en servicio de algo” -por ejemplo, una mesa, una silla, una cama-, la obra de arte no es propiamente un útil, un producto o *Zeug*. Lo mismo que acabamos de apuntar en relación al templo griego -referido por Heidegger- cabría decir de la estatua de Zeus en Olimpia o la de Atenea en el Partenón, ambas creadas por Fidias. Ninguna de las dos está hecha “para” una cosa u otra, ni “por mor de que” (*Worumwillen*)¹²; no son dos útiles ni instrumentos. No han sido realizadas para cumplir una función o satisfacer una necesidad. De ninguna manera. Para los griegos la estatua de Zeus es Zeus. Es la estatua la que lo trae a presencia en la potencia de su divinidad, y precisamente por ella entran en relación con el dios, aunque solo sea por el instante de un relámpago: “No se trata de ninguna reproducción fiel que permita saber mejor cuál es el aspecto externo del dios, pero sí se trata de una obra que le permite al propio dios hacerse presente y que por tanto es el dios mismo” (Heidegger, 2016: 73).

El útil siempre está referido

Ser como una cosa útil vinculada a una función, y ser una obra arte son ontológicamente distintas formas de ser. La primera, tratada en *Ser y tiempo*, se hallaría inmersa en un plexo referencial o de relaciones previo y anterior a la reflexión (Sharr,

⁹ Heidegger abordaría la cuestión de la arquitectura y la construcción de viviendas, en agosto de 1951, en el marco de los II Coloquios de Darmstadt. Allí no trató de la arquitectura como obra de arte, sino como actividad integrada en la Cuaternidad, proponiendo la vuelta al sentido originario del construir capaz de originar un habitar poético (Gasca Salas, 2025) y (García-Sánchez, 2024 b).

¹⁰ *Dasein*, *das*: “es un compuesto del verbo ser (*sein*) y el adverbio ahí/allí (*da*) cuya traducción literal sería «ser-ahí» o «ser-allí». Heidegger lleva a cabo en *Ser y tiempo* una transformación lingüística y conceptual del ser humano, entendiéndolo como el ser ahí factualmente existente (*Dasein*). El *Dasein* no es de ninguna manera un ente abstracto, se halla inserto en un mundo previo en el que vive, relacionándose con él e interpretándolo *a priori*. No puede decirse que exista aislado, separado o en abstracto. El *Dasein* no puede existir fuera de las relaciones, interpretaciones y significaciones previas con las que se está familiarizado” (García-Sánchez, 2025: 298).

¹¹ Por dioses no hemos de entender algo religioso, sino la instancia o fuerza fundacional de creación de sentido (García-Sánchez, 2024 c).

¹² La traducción que realiza Eduardo Rivera en *Ser y tiempo* del vocablo *Worumwillen* es “por mor de que”: es el primario con vistas a algo o para qué (Heidegger, 2020: 105).

2022: 57), y por eso no es autosuficiente. La segunda, descrita en *El origen de la obra de arte*, puede serlo cuando funda un campo de significación y sentido que conlleva la creación de un fondo paradigmático inédito en el que las cosas se manifiestan. Y es que para Heidegger hay una manera de ser diferente. Se trata de esa forma de ser capaz de abrir mundos¹³ y de crear horizontes de comprensión nuevos e inéditos.

En *Ser y tiempo* el profesor de Friburgo anotó que ser instrumento es una de las tres formas de ser. Allí nos dice que se puede ser como *lo que está a la mano* (el útil), como *lo que se puede contemplar* y como *ser ahí*. Las cosas que “comparecen en la ocupación” las llamamos útiles (Heidegger, 2020: 90) y son de múltiples tipos dependiendo de su pragmaticidad. En este sentido, un edificio de viviendas es un útil para residir. Nuestro trato con él es un trato pragmático como el que tenemos con los útiles de las infinitas actividades prácticas: coser, construir, escribir, viajar, medir, etc. (Heidegger, 2020: 90). Un útil es lo que siempre aparece “como siendo para...”, es decir, al servicio de algo” (Fédier, 2016: 30). Pero Heidegger avisa que “un útil no es, en rigor, jamás” (Heidegger, 2020: 90) pues siempre *es algo para...* Las cosas no las definimos propiamente como lo que son (una cosa o ente es ...) porque no tenemos con ellas una relación de índole teórica o conceptual. Las cosas, y los edificios son cosas, se nos presentan para un uso, por tanto, no tenemos de estos un conocimiento conceptual, sino utilitario. Las cosas -y los edificios son cosas- no las usamos porque sepamos lo que son, sino porque sabemos cómo se usan. Con ellas nos relacionamos cotidianamente en un horizonte de significación o de sentido previo¹⁴ del que depende cómo trato con ellas. Nada tiene que ver el modo de relacionarme con un coche en la carretera, que hacerlo con una computadora en el trabajo; con una bicicleta estática en el gimnasio o con un edificio en la ciudad, etc. Nuestro trato con esas cosas no está orientado a la contemplación, sino al uso. Esas cosas que aparecen en un concreto

campo de sentido, o en un contexto práctico, son las que Heidegger llama útiles: lo disponible en un horizonte significativo previo para ser usado con vistas a un fin u ocupación. Como hemos dicho, esa forma de aparecer de las cosas no es teórica o intelectual, es práctica. Dicho de otro modo, sabemos lo que son las cosas no porque sepamos lo que son teóricamente, sino porque sabemos usarlas; y sabemos ocuparnos y tratar con ellas siempre que se nos den en un contexto comprensivo previo. Poco o nada me importa qué sea un edificio, lo único que importa es que sirve para y que puedo utilizarlo para trabajar, para residir, etc. Ese “para” primario ya nos está indicando que las cosas entendidas como medios para un fin siempre están relacionadas con otras cosas, siempre hacen referencia a otras, y así indefinidamente.

Los medios para un fin nunca se perciben aislados ni ensimismados o autorreferenciados. Los útiles no aparecen erguidos sobre sí mismos con capacidad de abrir mundos. El útil nunca es autosuficiente (*Selbstgenügsamkeit*). No posee la energía de la auto-exhibición ni de la autoimposición de la obra de arte. Siempre se halla articulado con otras cosas. La idea de plexo referencial o de conjunto de remisiones del útil nos quiere decir esto. Y justamente por ello las cosas nunca son “en rigor jamás”: siempre remiten a otras.

“Un útil no es en rigor jamás. Al ser del útil le pertenece siempre y cada vez un todo de útiles (*Zeugganges*), en el que el útil puede ser el útil que es. Esencialmente, el útil es “algo para...”. (...). En la estructura del para algo hay una remisión de algo hacia algo” (Heidegger, 2020: 90).

Un ascensor es solo un medio para poder subir a la vivienda donde morar; lo que a su vez me permite descansar y estudiar; y así indefinidamente. Con los útiles se pone de manifiesto que al percibir las cosas como medios para unos fines siempre se está remitiendo a otros en un proceso que no parece acabar nunca:

¹³ Análisis similares a esta dimensión ontológica de la arquitectura, más analíticos que fenomenológico, aunque también orientados a la creación de mundos pueden verse en “Construir símbolos y hacer mundos. Las dimensiones epistemológica y ontológica de la arquitectura” (Capdevila Werning, 2012), en “Arquitectura (filosofía de la)” (Capdevila Werning, 2020), en “*Art and Architecture*” (Graham, 1989: 248-257) y en “*Architecture as an art*” (Graham, 2000). Y un estudio de la arquitectura como arte en el sentido fenomenológico en “Estética fenomenológica. La obra de arte arquitectónica” (Pedragosa, 2009: 355-367).

¹⁴ Eso que hace que las cosas se nos manifiesten como lo que son y que los entes se comprendan no es un ente, es el ser. El horizonte de comprensión previo es el ser. El ser es “aquello que determina al ente en cuanto ente, eso con vistas a lo cual el ente, en cualquier forma que se lo considere, ya es comprendido siempre”. (Heidegger, 2020: 27).

el útil siempre “está remitido”, su naturaleza o condición es su remisionalidad o “condición respectiva” (Heidegger, 2020: 105). El martillo está relacionado con el clavo y con la madera y con la mesa y con el estudio y con el espacio del dormitorio y con la vivienda del edificio ¿Qué es lo que define a un medio para un fin? Que siempre está remitiendo, tal es su condición ontológica ¿Hay algún punto en el que la *escalada de referencias* se detenga? Para Heidegger sí: el *Dasein*. Llega un momento en que la escalada remisional (Belgrano, 2017: 178-183) parece llegar a un *non plus ultra* (Belgrano, 2017: 182 y 185) a partir del cual ya no remite a nada más. Ese ente límite es el *Dasein* que

“no es un ente en el modo de ser de lo a la mano dentro del mundo, sino un ente cuyo ser tiene el carácter del estar-en el mundo y a cuya constitución de ser le pertenece la mundaneidad misma. Este primario para-qué no es ningún para-esto, como posible término de una respectividad. El primario para-qué es un por-mor-de (*Worumwillen*). Pero el por-mor-de se refiere siempre al ser del *Dasein*, (...)” (Heidegger, 2020: 105). *Lichtung, die*: “Heidegger señalará que *Lichtung* no deriva de *Licht* (luz), sino de *lichten*, aclarar, despejar, como se hace cuando se abre ese sendero para los árboles” (García-Sánchez, 2025: 300).

Y sucede que la cosa como útil es reductible al mundo. Esa reductibilidad es el motivo por el que el *Zeug* puede quedar fuera de nuestra atención. En cambio, la obra de arte al ser creadora de un claro o *Lichtung*¹⁵ donde los entes se desocultan es merecedora de ser atendida por sí misma¹⁶. Vattimo subraya este aspecto cuando nos dice que “la obra de arte se caracteriza precisamente, aún en la experiencia estética más común, por el hecho de imponerse como digna de atención en cuanto tal” (Vattimo, 2009: 107). La generación de sentido puede recaer en el *Dasein* situado dentro de una apertura ya abierta, pero también en la obra de arte, en tanto que es el propio *Dasein* quien participa en la apertura. Cuando lo hace en esta, la obra adquiere el estatuto de principio y origen, novedad radical o acontecimiento que pone en obra la verdad. La obra de arte no da

testimonio de un mundo externo a ella, no es su símbolo ni su manifestación, la obra de arte funda e inaugura el mundo que ella abre, es “una perspectiva nueva y explícita sobre la totalidad del ente” (Vattimo, 2009: 108-109).

Las tres formas de patencia

Patente es la cosa expuesta y evidente. Es el ente visible, abierto, manifiesto. *Latente*, en cambio, es aquello que existe sin manifestarse ni exteriorizarse. Es lo que parece condenado al olvido, se encuentra oculto, ausente, tal y como refiere su etimología indoeuropea *lādh* (estar escondido) que derivó en el vocablo griego, λήθη, olvido. El problema de los medios para fines, de los útiles, de los instrumentos y de los objetos con las que tratamos en el marco de nuestras actividades cotidianas es que desaparecen de nuestra atención, se ausentan como si se escondieran y nos olvidamos de ellos. Heidegger es bien explícito: “el no acusarse del mundo es la condición de posibilidad para que lo a la mano no salga de su *no llamatividad*” (2020: 97). El precio a pagar por la familiaridad y cercanía al mundo de los útiles es que en el ámbito, espacio y tiempo de nuestra relación con ellos quedamos absorbidos por las cosas que funcionan, pero su patencia se desvanece, su presencia se oculta (Sharr, 2022: 69). Vattimo nos los explica: “el hecho de que el instrumento, por lo menos mientras funciona bien, no atraiga la atención sobre sí es signo de que se resuelve todo en el uso, en el contexto del mundo al cual pertenece, pues, radicalmente” (2009: 107).

Es paradójico, no estamos pendientes de los útiles cuando los usamos. Damos por supuesta su eficacia y funcionalidad, pero nos pasan desapercibidos. Nos olvidamos de su presencia en medio de las actividades que realizamos con ellos, aunque sean imprescindibles: “estar en el mundo quiere decir absorberse a-temática y circunspectivamente en las remisiones constitutivas del estar a la mano del todo de útiles” (Heidegger, 2020: 97). Cuando utilizamos los medios se vuelven imperceptibles, se alejan de nuestra atención. La cercanía que se supone debía existir entre nosotros y las cosas que

¹⁵ *Lichtung, die*: “Heidegger señalará que *Lichtung* no deriva de *Licht* (luz), sino de *lichten*, aclarar, despejar, como se hace cuando se abre ese sendero para los árboles” (García-Sánchez, 2025: 300).

¹⁶ “Este claro es el único que proporciona y asegura al hombre la vía de acceso tanto al ente que no somos nosotros mismos como al ente que somos nosotros mismos”. (Heidegger, 2016: 91)

usamos decae. Heidegger habla de un alejamiento o distancia radical. Distancia, procede de *distāre*, verbo formado por la partícula *dis* (partido en dos, separado) y *stāre* (estar). La distancia aparece en lo separado. Distancia también es el tiempo que tardamos en recorrer dos puntos ¿A qué distancia en coche está Berlín de París? A 11 horas y 30 minutos. El espacio se mide con el tiempo. No obstante, la distancia no es una magnitud que tenga que ver con el tiempo o el espacio, sino con la atención: “El estar lejos no es comprendido jamás como mera distancia” (Heidegger, 2020: 126). Lo más lejano no es lo más distante, sino lo más desatendido.

Los instrumentos y medios para fines se alejan y desaparecen en nuestro trato cotidiano con ellos. Las gafas que usamos están más próximas a nosotros que el árbol que vemos desde nuestra ventana, pero existencialmente es el árbol lo más cercano porque en él hemos puesto toda nuestra atención. Las calles que transitamos están bajo nuestros pies, las pisamos en nuestro ir y venir por la ciudad, sin embargo, no están presentes porque no les prestamos atención.

“Mientras uno camina, la va tocando a cada paso; ella parece lo más cercano y real de todo lo a la mano; en cierto modo se desliza bajo una parte de nuestro cuerpo, bajo las plantas de los pies. Y, sin embargo, está más lejos que lo conocido que, al caminar, encontramos en la calle a la distancia de veinte pasos” (Heidegger, 2020: 128).

Estar en el mundo es ser vecino de este, cercano, próximo. Pese a todo, cuando nos relacionamos habitualmente con él se oculta, “acontece una desmundanización” (Heidegger, 2020: 97). En el espacio de la pragmaticidad, los entes instrumentales se nos alejan, se esconden y nos olvidamos de ellos. Entonces, ¿cuándo estamos cercanos y junto a las cosas que usamos en nuestro mundo cotidiano? ¿Cuándo se vuelven presentes los útiles? ¿Qué ha de pasar para que los instrumentos se hagan visibles? ¿Qué resulta necesario para que en el marco del complejo remisional los utensilios estén ahí patentes frente a nosotros sin que su funcionalidad y utilidad tengan como salario su desaparición o lejanía? En definitiva: ¿cuándo aparece el mundo en el que estamos?

Heidegger nos habla de tres situaciones donde las cosas *a la mano* permiten tener una experiencia de la mundicidad: la *llamatividad* (*Auffälligkeit*), la *apremiosidad* (*Aufdringlichkeit*) y la *rebeldía*¹⁷ (*Aufsässigkeit*). En los tres casos, el instrumento se nos presenta como un “no estar a la mano” (2020: 95) a saber, como un “trasto inútil” (2020: 95).

Llamatividad apremiante (*Auffälligkeit*) es la primera forma con que se hace presente un útil. Este nos llama la atención y su presencia se evidencia por su falta de eficacia, por su pésimo funcionamiento, por su errática utilidad: “la remisión se hace explícita, aunque no todavía como estructura ontológica, sino que se hace explícita ónticamente para la circunspección que tropieza con el desperfecto del utensilio” (Heidegger, 2020: 96). Nos damos cuenta de la presencia de un edificio porque se agrieta, porque se desploma o se inclina. Antes de eso pasábamos delante de él sin percibirlo. Cuando las cosas funcionan parecen no estar, se ocultan. Tan familiar nos era el edificio que nos era completamente indiferente. El motor de un coche se hace notar cuando se avería. La cercanía con las cosas que funcionan es rara y excepcional. Nos llaman la atención cuando, por culpa de ellas, hemos de alterar el ritmo cotidiano de nuestra ocupación. La pluma con la que escribimos un libro se hace presente, exponiéndose a nuestra atención, cuando se ha quedado sin tinta, cuando el plumín falla. La primera forma de atención casi siempre es solidaria de una perturbación funcional que impide el empleo del útil. No nos damos cuenta de nuestra salud hasta que se nos presenta una enfermedad. Nuestros ojos nunca están presentes hasta que algo les sucede y no podemos ver. Nuestro corazón nos pasa completamente desapercibido hasta que se produce una alteración del ritmo cardíaco. La inflamación de cualquiera de nuestros órganos es lo que los hace eminentemente manifestos y cercanos. Un empleado se hace notar, llama la atención, cuando su actividad altera el ritmo normal del proceso laboral ¡Hacerse notar no está bien visto! (García-Sánchez, 2024: 65)

La segunda forma de patencia tiene lugar cuando se hace necesario un utensilio para un fin.

¹⁷ Miguel Paredes ha utilizado en “El límite de lo útil” una nomenclatura alternativa: obsolescencia, disfuncionalidad y disipación. Obsoleto es el útil que ha sido superado por otro más eficaz. Disfuncional es el útil que distorsiona el proceso y hace imposible la consecución de los objetivos. Disipativo es el sistema de útiles que se destruyen a sí mismos de manera impredecible. (Paredes, 2012: 56-59).

No se trata en este caso de una avería o un error que impide el empleo de un medio o instrumento, se trata sencillamente de una falta o ausencia, de un «no estar a la mano». No es que el útil no esté a la mano porque está roto o estropeado, es que sencillamente no está, y por eso se echa en falta: brilla por su ausencia. “El faltar de un ente a la mano cuya disponibilidad cotidiana era tan obvia que ni siquiera nos percatábamos de él, es una ruptura de las conexiones remisionales descubiertas en la circunspección” (Heidegger, 2020: 96). De pronto se sale un tornillo de la mesa y necesito un destornillador. La apremiosidad (*Aufdringlichkeit*), dirá Heidegger, la necesidad de un instrumento es una forma de hacerse presente. Hasta que algo no escasea, hasta que no se echa en falta instrumento alguno no se hace presente ¿Cuándo hacen falta viviendas? Cuando una guerra ha destruido todas las que había en la ciudad, como sucedió en Darmstadt, cuyo penoso estado final dio lugar al famoso Coloquio del año 1951 en el que ingenieros, arquitectos y filósofos como Heidegger, y Ortega participaron. La necesidad, “la falta de” o la carestía traen a presencia los medios, los apremia (Heidegger, 2015).

La tercera forma de presencia tiene lugar cuando en el transcurso de una actividad aparece un obstáculo rebelde. Algo que no debía estar en medio de un proceso aparece sorpresiva o súbitamente como “fuera de lugar” (Heidegger, 2020: 95). Un ente que estaba dispuesto adecuadamente, en su sitio, se convierte en un estorbo. Esa forma de patencia es la propia de la rebeldía (*Aufsässigkeit*) y la insumisión pues estorban y obstruyen el correcto desarrollo de una actividad. Ese obstáculo rebelde se comporta con desacato, es un insumiso que se hace evidente como lo no a la mano frente a la invisibilidad de aquel útil que, por su eficacia, buen funcionamiento, sumisión y adecuación nos pasaba completamente inadvertido. Cuando el “para” de los instrumentos está obstaculizado, el útil se hace patente en su negatividad.

Alternativas a la patencia negativa: la obra de arte

Cabría preguntarse ahora si es posible que algo se nos haga presente, que la mundicidad se experimente positivamente, sin que en el mundo haya una necesidad, una alteración o un comportamiento rebelde de las cosas.

Si analizamos el mundo y los entes desde una óptica distinta de la utilidad, podremos descubrir una forma de presencia diferente: se trata de la óptica de la obra de arte. Desde el punto de vista de *Ser y tiempo*, las formas de ser de las cosas son, como ya hemos señalado, tres: como un útil a la mano, como lo que está ahí y se puede contemplar, y como ser ahí o *Dasein*. Sin embargo, la obra de arte es de naturaleza diversa. En modo alguno podemos considerarla una cosa como las demás. La obra de arte es *más, nos habla más*, nos abre un mundo imposible para el útil (Bejarano, 2010: 231). La obra de arte no puede abordarse solo como una substancia, ni solo como aquello que captamos por los sentidos; tampoco es solo una materia informada por una forma; no es la imagen de una idea. La obra de arte no es un objeto, se trata de un ámbito en el cual se abre una totalidad de sentido (Whitney, 2021: 159). Su finalidad no es la generación de sensaciones ni el divertimento. La obra de arte no es un útil a la mano como lo son las famosas botas que representara Van Gogh: aquellas botas eran para la campesina unas cosas, unos útiles que pasaban desapercibidos cuando eran usados. Para la campesina las botas de labor eran insignificantes, carecían de presencia, brillan por su ausencia. Heidegger nos dice que “las botas campesinas las lleva la labradora cuando trabaja en el campo y solo en ese momento son precisamente lo que son. Lo son tanto más cuanto menos piensa la labradora en sus botas durante el trabajo, cuando ni siquiera las mira ni las siente” (2016: 49).

No obstante, si las botas se segregasen de su ámbito de utilidad mundano, si las representamos en un cuadro y las apartamos de su mundicidad, fugándolas al espacio pseudo-sagrado de los museos, entonces las botas se podrían captar en cuanto tales, como un ser ahí que ya no está a la mano. Las botas que pintó Van Gogh en el otoño de 1886 están descontextualizadas en el *Van Gogh Museum* de Ámsterdam y precisamente por eso, por hallarse separadas de lo mundano, son puestas a salvo de la desatención, de la falta de cercanía; vale decir, de su falta de dignidad o insignificancia (Belgrano, 2017: 194). Cuando se apartan del mundo remisional en el que adquieren sentido como instrumento, las botas aparecen como lo que son en su “boteidad”. Fuera del plexo referencial las cosas no remiten a otras cosas, sino que solo lo hacen a sí mismas, se yerguen sobre sí con fuerza, sacando a la luz la verdad de su ser. Heidegger ya lo advirtió en *Ser y tiempo*

cuando nos dijo que justamente “el no acusarse del mundo es la condición de posibilidad para que lo a la mano no salga de su no-llamatividad. Y ello constituye la estructura fenoménica del ser-en-sí de este ente” (2020: 97).

A diferencia de los instrumentos, las obras de arte se caracterizan por la imposición de su dignidad. Esa dignidad las hace merecedoras de atención, pues “la obra de arte se distingue del instrumento porque, a diferencia de este, atrae la atención sobre sí, no se resuelve en el uso ni con referencia al mundo” (Vattimo, 2009: 108). Cuando descontextualizamos las cosas de su mundo nos vienen a presencia con más rotundidad y proximidad, con más vehemencia y cercanía que cuando conectamos las cosas a su ámbito remisional o práctico. La inadvertencia de las cosas en su pragmaticidad queda cancelada al abstraerlas de su contexto mundano (del latín *abstrahere*: *abs* (separar) y *trahere* (tirar): separar, apartar para pensar la cosa aisladamente en su esencia). Cuando a la cosa no se la fuerza a un uso, cuando no se la somete a una relación funcional, su presencia se hace más evidente, más patente. La cosa está más expuesta y presente en el museo que en su marco funcional. Allí aparece la radical esencia del útil que es. La obra de arte no es una cosa. Cuando las botas son una cosa, no se ven. La obra de arte pone en obra la verdad y eso es lo que más se deja ver. “La verdad del arte es su propio acontecimiento como obra. Pero el acontecimiento, igual que el sentido, no es algo, sino aquel fondo donde algo se revela” (Leyte, 2015: 81).

Las cosas que utilizamos en el contexto práctico pierden presencia y significatividad. No es el caso de las obras de arte, tampoco de los edificios consagrados por la historia de la arquitectura. La obra de arte es evidente, su presencia se impone. En *Ser y tiempo* las cosas adquieren sentido en tanto que sumergidas en su contexto relacional, pero las obras de arte eluden semejante retícula. Lo que hace la obra de arte y el edificio de arte es fundar un nuevo espacio de sentido, abrir un mundo exterior a aquel que el *Dasein* había abierto en el plexo remisional. Y es que el *Dasein* es determinante en tanto que la forma con que este se relaciona con la cosa es lo que va a determinar su presencialidad. No es lo mismo usar las cosas que contemplarlas por fuera de su eficacia, de su utilidad, de su carácter medial. La obra no es un ente para, sino un ente que abre un horizonte de sentido y de significación

nuevo, distinto, inédito, fuera del tiempo y del uso. El utensilio solo se capta en su malla pragmática, pero la obra de arte y los *edificios-arte* trascienden esa malla. Su origen no es su función ni su relación con otras cosas en orden a un fin. La obra hace desaparecer el origen: ella misma se ha vuelto origen. Cuando las cosas escapan a su contexto referencial utilitario no pierden su sentido, lo alcanzan en plenitud. Escapando de aquel fondo de significación que en su hacer inaugura el *Dasein*, la obra de arte adquiere un sentido inimaginable desde *Ser y tiempo*. No fue en su obra capital sino en *El origen de la obra de arte* donde Heidegger nos dice que la obra de arte puede abrir un mundo fundando un sentido. A diferencia de las cosas que utilizamos y que precisamente por su solvencia técnica nos pasan inadvertidas, la obra de arte se erige como una cosa que atrae nuestra atención por sí misma, no por su función, por su eficacia, por su para..., ni por la tranquilidad que nos concede saber de antemano que no va a ser un obstáculo para desempeñar tal o cual actividad. La obra de arte y los *edificios-arte* no se juzgan por su utilidad, se juzgan por su sentido, por el mundo que abren, por la historia que fundan. Su funcionalidad es lo de menos para la ciudad o para el consumidor de arte, y sin duda es completamente irrelevante para el turista. Podría decirse con Heidegger que su importancia radica en su carácter genuino -pues no surgen de nada previo existente y por eso tienen la forma de una donación- y también a que son fundamento e inicio, pues como fundamento dan normas, reglas y criterios (Lanfont, 1997: 196) de comprensión y como inicio inauguran una época y por tanto tienen el carácter de acontecimiento.

Poco o nada nos importa el buen o mal uso que las panateneas y los sacerdotes atenienses pudieran hacer del *Partenón* construido por Ictinio y Calícrates en el siglo V a.C. Nada sabemos de la calidad funcional y constructiva de los monasterios medievales. Sin embargo, cuando uno se adentra en el espacio monacal que ha abierto el sentido de la sobrenaturalidad cristiana de la realidad, de la *civitas dei* y de la *fuga mundi*, resultan comprensibles su claustro, su *scriptorium*, su dormitorio colectivo, su refectorio, su iglesia, etc. Las catedrales góticas abrieron el horizonte significativo de la luz, de la *claritas*, de la comprensión intelectual, de la verticalidad, etc. Todo lo que allí se ve, sus bóvedas, sus arcos apuntados, su crucero, etc. se capta en el marco de

sentido escolástico (Panofsky, 2007) que abrieron sus artífices con independencia del buen o mal uso litúrgico, acústico o visual. Lo mismo cabría señalar, pongamos por caso, de la utilidad o no que los moradores de la *Villa Rotonda* pudieran darle a la obra de Andrea Palladio (1566). Lo importante no es la función sino el sentido, el horizonte que la obra de arquitectura abre. Como es sabido, el edificio de *La Bauhaus* proyectado por Walter Gropius (1925-1926), santuario dedicado a la diosa máquina, funcionaba bastante mal y, sin embargo, ha pasado a la posteridad como la obra con la que se abrió el tiempo de la modernidad adherida al imperio tecnológico (*Gestell*¹⁸), al racionalismo industrial y a la utilidad como paradigmas arquitectónicos. El *Estilo internacional* (Hitchcock, Johnson, 1984) se consagró, entre otras, con esta obra en Dessau. Se trata de un estilo donde la primacía de la función y la utilidad eran absolutas y, sin embargo, en aquel edificio se pasaba frío y calor, resultando incómodo de usar, pero el edificio dejaba ver que la arquitectura era pura tecnicidad.

Irrelevante nos ha resultado siempre el papel funcional de la *Ville Savoye* de Le Corbusier (1929) por muy “inhabitable” que Emilie Savoye la calificara. Alain de Botton, fundador de la *School of Life* londinense nos cuenta que Roger, hijo de los Savoye, padeció un problema de salud a consecuencia de las humedades y goteras. En carta dirigida al gran Le Corbusier, la señora Savoye le escribía en tono de lamento: “Llueve en el recibidor; llueve en la rampa, y la pared del garaje está empapada. Más aún, sigue lloviendo en mi baño que se inunda cuando hace mal tiempo porque el agua se filtra a través de la claraboya” (Botton, 2008: 65). No hay Escuela de arquitectura del mundo que no mencione el inmenso valor artístico de esta obra arquitectónica. La *Savoye* es una de las construcciones más icónicas del movimiento moderno y, sin embargo, fue una casa que no se podía utilizar bien, era una máquina inhabitable. Resulta hasta paradójico que una construcción que se comporta como un manifiesto de la arquitectura racionalista y utilitaria no se pueda usar y, sin embargo, sea considerada una obra maestra del arte arquitectónico del siglo XX

que fundó y abrió un mundo y un sentido nuevos, impulsando la arquitectura hacia territorios otrora inimaginables: el de la mera técnica y la funcionalidad que se han vuelto mundo.

Otro ejemplo paradigmático de arquitectura inútil, pero, al mismo tiempo, obra maestra del arte es la *Casa Farnsworth* que Mies van der Rohe (1946-1951) proyectó, poniendo en valor no solo el racionalismo moderno, también su lema “menos es más”. Las goteras, las filtraciones, el frío, la falta de privacidad de esta casa son de sobra conocidos en el mundo de la Historia de la arquitectura y, sin embargo, es una obra maestra porque nos abre mundos, funda historia y, precisamente por eso, es considerada obra de arte. Es sabido que la Dra. Farnsworth demandó al gran Mies argumentando la inhabitabilidad de aquella casa (Capitel, 1997: 229). La *Farnsworth* es otra casa funcional no habitable. La vivienda finalmente se vendió y su dueña se trasladó a la Toscana, en concreto a una villa florentina del siglo XV.

La *Fallingwater* de Frank Lloyd Wright (1936-1939) es otro de los iconos de la arquitectura del siglo XX. Pese a su altísimo valor formal, a su modélica integración con el entorno, a su despliegue de ingenio y creatividad, su morador Edgar Kaufman no soportó el contacto permanente con el agua y con el ruido de la cascada. Terminó mudándose y decidió encargarle a otro gran arquitecto, a Richard Neutra (discípulo de Mies), una vivienda en el desierto californiano sin agua ni árboles.

Un caso más reciente es el edificio que Frank Gehry proyectó en una esquina de la ciudad de Praga. Se trata de la llamada *Casa danzante* (1996), y es bien reveladora de hasta qué punto la función, la *utilitas*, el uso, su condición instrumental pasa a un segundo plano en defensa de la patencia de una forma. Casi nunca se pregunta a los moradores o usuarios de los *edificios-arte* el adecuado papel que desempeñan para su vida cotidiana o para su trabajo. Esa cuestión, desde el punto de vista del arte pasa a un plano muy periférico porque lo importante es la verdad que la obra desoculta, el mundo que nos hace intuir con su patencia y con su claridad (Domínguez, 1991: 194). No se trata, en ningún

¹⁸ “Con «engranaje» (*Gestell*), apuntamos a que el horizonte de la técnica se impone como un marco totalitario e ineludible en el que se revelan los entes. Es la disposición racional y ordenada de todo elemento con el fin de la explotación eficiente de la naturaleza, como si de una reserva inagotable de recursos se tratase” (García-Sánchez, 2025: 299).

caso, de obras “para” o de obras “con vistas a”. No se trata de edificios instrumentales para tal o cual utilidad. Si solo fuesen eso caerían en el ámbito de las cosas. Las obras de arquitectura que hemos mencionado son consideradas obras de arte por su autosuficiencia, por el choque (*Stoß*) que provocan, porque poseen la fuerza de erguirse sobre sí (*In-sich-Stehen*), pero sobre todo por su capacidad para abrir el mundo (*Welt-Eröffnen*) dotándolo de un sentido nuevo, permitiendo que aparezcan nuevos entes. Más aún: por su carácter genuino, gratuito e imprevisible, por su carácter fundador y normativo y por su acontecer como acontecimiento que inaugura un nuevo comienzo (donar, fundamentar, comenzar) (Heidegger, 2016: 131), aunque, todo sea dicho, no todas las obras simbólicas o icónicas abren mundos por muy disfuncionales que hayan terminado siendo. Con la obra de arte, señala Javier Domínguez, “se abre un mundo que antes no existía (...), porque en la erección de la obra, y no con lo anterior a ella, se instaura una experiencia de verdad o una orientación de sentido que solamente es alcanzable por la obra y no de otra manera” (Domínguez, 1991: 199).

De la utilidad al sentido

Cuando nos hemos bebido un refresco, la botella deja de cumplir su función y la tiramos. Cuando una central eléctrica ha periclitado y queda en desuso (1981), como la situada en la orilla sur del Támesis, se puede destinar a otra finalidad: “una finalidad sin fin”, diría Kant. Fue así que se decidió convertir aquella abandonada mole industrial de producción de energía en una galería de arte moderno, la *Tate Modern*, cuyo proyecto realizaron, a finales del siglo XX, los arquitectos Herzog & De Meuron.

Nos hemos detenido en algunas obras arquitectónicas con un marcado carácter icónico por el choque o *Stoß* que generan, deshabitando nuestra manera utilitaria de interpretar las cosas. Lo que está más allá de la utilidad es el sentido y el sentido es Ser. El papel de la arquitectura como instrumento no radica en el sometimiento al plexo remisional del útil (para vivir o para trabajar), sino a otra cosa, a la apertura de mundo o fondo de sentido radicalmente nuevo, extraño, capaz de hacer época, permitiendo que otras cosas (nuevas) se nos manifiesten y vengan a presencia, o sencillamente permitiendo que la

mirada se fije en aquello que pasaba inadvertido. Más allá y más importante que la función y la utilidad devoradoras de objetos es el sentido. La cercanía a la obra de arte, es lo que hace posible situarnos en “lugares distintos de los que ocupamos normalmente” (Heidegger, 2016: 55) y permite que comunidades enteras puedan interpretar lo que les rodea y a sí mismas (Polt, 2006: 208-209) aunque, todo sea dicho, nunca hay un mundo definitivo, “y el carácter abierto del trabajo artístico es siempre una llamada a intentar resolver la cuestión; a seguir posibilitando la llegada de mundos” (Bejarano, 2010: 235).

No basta con poder usar bien la arquitectura; más serio que su funcionamiento es su ser y el sentido (*Sinn*) es Ser (*Sein*) (Belgrano, 2020: 96-114). La obra ha de abrir un mundo donde los entes se manifiesten, aunque no consiga hacerlo ni de manera total, ni definitiva ni perenne (Pedragosa, 2009: 363). Lo que permite a las cosas manifestarse como lo que son no es la función que puedan cumplir, es el sentido, el horizonte o marco de comprensión en el que se dan. Cuando estamos ante una obra de arte o ante un edificio elevado al estatuto del arte estamos ante una obra-documento que funda un marco de comprensión donde las cosas se desocultan superándose el abismo del vacío. La *Ville Savoye*, la *Casa Farnsworth*, etc. son precisamente esto que estamos señalando. La obra de arte es lo que permite la comprensión de los entes, no su utilidad. Esas obras ponen en obra la verdad y se convierten en una suerte de luz previa que les da sentido a las cosas (la *civitas dei* se muestra en los monasterios, la *claritas* en las catedrales góticas, la elegancia en los palacios renacentistas, el absolutismo en el urbanismo barroco, la técnica en el estilo internacional, etc.). No es por su utilidad es por el sentido que otorgan al mundo inédito que inauguran por lo que esos edificios son considerados obras de arte. Heidegger lo sentencia: “la pregunta por el sentido (*Sinn*) de los entes” es la pregunta “por el ser” (1992: 205).

Ningún edificio ha pasado a la historia de la arquitectura porque pueda desempeñarse adecuadamente una función u otra. Más que pasar a la historia *han hecho historia* y lo han conseguido porque su presencia impulsa una forma radicalmente nueva de relacionarnos con las cosas y con el mundo: crean un fondo inédito de sentido donde los entes, también nuevos, pueden manifestarse. Si los edificios

solo fuesen útiles su presencia declinaría hasta su alejamiento. Sin embargo, su presencia se hace sustancialmente notable y evidente cuando se imponen como obras de arte, exigiendo una desautomatización de la mirada (Shklovski, 1980: 60). En la autosuficiencia del obrar de la obra lo que desaparece es el complejo remisional. Lo único que está ahí siendo es la obra obrando, y sus funciones y utilidades han pasado a un segundo plano. Un *ready made*, señala Belgrano (2017: 194-195), es precisamente esto: una suerte de objeto de la vida cotidiana puesto fuera de contexto; y solo allí, en un ámbito que no le pertenece por su utilidad, llama la atención y se nos acerca a la mirada de una forma imposible al objeto que se encuentra en su sitio, en el lugar previsto para su uso (Iglesias, 2013: 96). La descontextualización, la abstracción o separación de la obra permite una forma de mirarla que desvela más profundamente la utilidad del útil. Absuelta respecto de “la estructura remisional del útil” (Belgrano, 2017: 194), el ser del edificio-obra de arte viene a presencia de un modo imposible de advertir cuando se utiliza como un mero instrumento y la mirada se automatiza.

Nuestra tradición occidental ha considerado las cosas desde una visión marcadamente artesanal-técnica-funcional y utilitaria. En las cosas siempre estaba presente el para qué. Pero esta forma de comprensión de los entes no podría llevarse a cabo sin un marco de significación previo, una suerte de *ver previo* (*Vor-blick*) donde se manifiesten. Hay obras de arquitectura, en cambio, que no están dirigidas exclusivamente a la satisfacción de necesidades, sino a la creación de mundos, a la fundación de épocas, a la creación de sentido, a impulsar la historia. La utilidad no es su principal valor; en cambio, sí lo es el marco de comprensión que son capaces de abrir, esto es, el sentido: aquello que permite la manifestación del ente. El sentido es justamente “aquello que permite que algo se torne comprensible, inteligible” (Belgrano, 2020: 106).

A modo de epílogo: la “aurificación” mediante el arte temporal

En el marco de significación de lo expuesto, y abundando en la necesidad de superar el ámbito del plexo referencial donde los útiles se nos alejan, consideramos finalmente más que pertinente los ejemplos de *presencialización* de la arquitectura,

mediante operaciones de Arte temporal. Especialmente sugerentes son las operaciones de *wrap*, como la envoltura del *Reichstag* realizada por Christo Javacheff y su esposa Jeanne-Claude Denat de Guillebon en 1995. Otros casos de puesta en evidencia similares serían los del *Pont Neuf* de París, recubierto por 41.800 metros cuadrados de tela de poliamida o el del *Palazzo Bricherasio* de Turín, revestido en 1.200 metros cuadrados de tela de algodón, sin duda el del *Museo de arte Kunsthalle* de Berna, cubierto con 2.430 metros cuadrados de polietileno reforzado. Todos estos *empaquetados* son “*an entity in itself*” (Petrucci, 2020), hacen desaparecer la presencia utilitaria de los edificios que envuelven y, sin embargo, precisamente por eso, su ausencia los hace más presentes que nunca. Una montaña, obra de la naturaleza, invisible a la mirada cotidiana, solo atendida por la del experto o el artista que la contempla desinteresadamente para captar su luz, su geometría o su forma, se vuelve máximamente presente cuando la cubrimos o la coloreamos de rosa. Estas operaciones de envoltura (Barba-Rodríguez, 2020: 20 y ss.) o tapizado temporal, de empaquetado y recubrimiento textil consiguen evidenciar las obras arquitectónicas, aumentando su dignidad para que el ciudadano repare en ellas. Se logra, diría Derrida (2010: 310 y ss.), sacar a la luz su presencia. Por el contrario, el lector avezado podría pensar que esos empaquetados estetizan temporalmente la obra de arquitectura y la convierten en un objeto de consumo.

La obra de arte no se valora por su autor ni por el efecto que provoca, sino por la luz que ilumina “de nuevas” a la realidad. Para Heidegger la dignidad de la obra obedece a su hacer presente lo oculto, al desvelamiento que genera, al abrir un mundo e impulsar la historia. La obra de arte, y no pocos edificios de arquitectura lo son, es una suerte de hecho originaria que preña de sentido la realidad, con independencia de las pretensiones semánticas o significativas del artista o de la utilidad o función de su estructura. La evidencia o patencia que se consigue mediante la descontextualización o mediante la *hiperpresencialización* quedaría por fuera del “pléroma” referencial fundado por el *Dasein*; estaría más allá de los para qué y del *por mor de la cosa que...* (Belgrano, 2017: 200) En este sentido, los procesos de envoltura temporal de edificios aspiran a situarlos más allá de la univocidad funcional que, como se ha visto, tiene como consecuencia su alejamiento, su falta de

proximidad y, al cabo, su desaparición. Mediante la operación de encubrimiento temporal se consigue, por paradójico que pueda parecer, una obra que desvela el ser del útil y eso se consigue yendo más allá de lo útil, borrando “(...) las marcas de su origen, y se muestra ella misma (la obra) como origen” (Bareiro y Bertorello, 2011: 75). Faltaría preguntarse si el efecto perseguido se consigue siempre, o si por el contrario, algunas obras de arquitectura, “por sí mismas”, son capaces de conseguir esa llamada de atención. Tal sería el caso del *Museo Guggenheim* de Bilbao, un ejemplo de metástasis de iconos urbanos (Fernández-Galiano, 2016). 

Referencias bibliográficas

- Barba Rodríguez, Daniel (2020), “Acumular, envolver, extender y ocultar. Los principios transformadores de Christo and Jeanne-Claude”, *Tsantsa. Revista de Investigaciones Artísticas*, Núm. 9, pp. 13-25.
- Bataille, Georges (1997), *La parte maldita, precedida de la noción de gasto*. Barcelona, Icaria.
- Bareiro, Julieta y Bertorello, Adrián (2011), “Ontología de las relaciones objetuales en Winnicott: Útil, obra de arte y cosas”, *III Congreso Internacional de investigación y Práctica profesional en Psicología XVIII Jornadas de Investigación Séptimo encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR*, pp. 73-76.
- Belgrano, Mateo (2015), “La relación entre la obra de arte y la verdad en *El origen de la obra de arte*”, *Tábano*, núm. 11, pp. 61-76.
- Belgrano, Mateo (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*, núm. 53, pp. 175-202.
- Belgrano, Mateo (2020), “Ser (*Sein*) y sentido (Sinn) en *Ser y Tiempo*, dos caras de la misma moneda”, *Nuevo Pensamiento. Revista de filosofía*, Vol. X, núm. 15, pp. 96-114.
- Belgrano, Mateo (2022), “Ecos hegelianos en “El origen de la obra de arte” de Martin Heidegger”, *Éndoxa: Series Filosóficas*, núm. 50, pp. 167-185.
- Bejarano, Rosario (2010), *Habitación del vacío. Heidegger y el problema del espacio después del humanismo*, Sevilla-Madrid, Thémata/ Plaza y Valdés.
- Botton, Alain de. (2008), *La arquitectura de la felicidad*. Barcelona, Lumen.
- Capdevila Werning, Remei (2012), Construir símbolos y hacer mundos. Las dimensiones epistemológica y ontológica de la arquitectura, *Enrahonar. Cuadernos de filosofía*, nº 49, pp. 107-120.
- Capdevila Werning, Remei (2020): “Arquitectura (filosofía de)”, *Enciclopedia de la Sociedad Española de Filosofía Analítica* (URL: [http://www.sefaweb.es/arquitectura-\(filosofia-de-la\)](http://www.sefaweb.es/arquitectura-(filosofia-de-la))).
- Capitel, Antón (1997), *Arquitectura europea y americana después de las vanguardias*. Madrid, Espasa Calpe.
- Derrida, Jacques (2010), *La verdad en pintura*. Buenos Aires, Paidós.
- Domínguez, Javier (1991), “La teoría estética en Heidegger”, *Arete*, Vol. III, núm. 2, pp. 184-205.
- Fédier, Francois (2016), “En torno a *El origen de la obra de arte* de Martin Heidegger”, *Revista de Filosofía*, Vol. 72, pp.25-35.
- Fernández Galiano, Luis (2016), “Arquitectura y vida”, *Arquitectura Viva*, nº 189, pp. 17-47.
- Gadamer, Hans Georg (2003), *Los caminos de Heidegger*. Barcelona, Herder.
- García-Sánchez, Rafael (2024 a), “Rehabilitación visible e invisible. Una interpretación heideggeriana”, *Loggia. Arquitectura & Restauración*, nº 37, pp. 58-71.
- García-Sánchez, Rafael (2024 b), “Ortega y Heidegger cara a cara en el *Darmstädter Gespräch* de 1951: “El ser humano y el espacio”, *Revista De Estudios Orteguianos*, (49), 137–163.
- García-Sánchez, Rafael (2024 c), “Más allá del templo como cosa, como instrumento y como obra de arte. Una interpretación heideggeriana”, *Arte y Ciudad. Revista de investigación*, nº 25, pp. 45-64.

- García-Sánchez, Rafael (Coord.) (2025), *Hacia una poética del habitar. Pensar lo arquitectónico con Heidegger*. Pamplona, Eunsa.
- Gasca-Salas, Jorge (2025) “Habitar poético y ciudad: Fundamentos, metasignificaciones y utopías”, *CONTEXTO. Revista De La Facultad De Arquitectura De La Universidad Autónoma De Nuevo León*, 19(29), 95–108.
- Gautier, Théophile (2007), *Mademoiselle de Maupin*. Barcelona, Mondadori.
- Graham, Gordon (1989), “Art and Architecture”, *British Journal of Aesthetics*, 29(3), pp. 248-257.
- Graham, Gordon (2000), “Architecture as an art”, *Philosophy of the Arts. An introduction to Aesthetics*. London, Routledge.
- Han, Byung-Chul (2023), *La salvación de lo bello*. Barcelona, Herder.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (2011), *Lecciones sobre la Estética*. Madrid, Akal.
- Heidegger, Martin (1988), *Vom Wesen der Wahrheit. Zu Platons Höhlengleichnis und Theätet*, Frankfurt, Vittorio Klostermann.
- Heidegger, Martin (1992), *Platon: Sophistes*, Ed. Ingeborg Schüssler, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann.
- Heidegger, Martin (2003), *Introducción a la metafísica*. Barcelona, Gedisa.
- Heidegger, Martin (2005), *Parménides*. Madrid, Akal.
- Heidegger, Martin (2007), *Seminarios de Zollikon: protocolos, diálogos, cartas*. México, Jitanjáfora Morelia y Red Utopía, Edición de Medard Boss.
- Heidegger, Martin (2014), *Experiencias del pensar (1910-1976)*. Madrid, Abada editores.
- Heidegger, Martin (2015), *Construir habitar pensar. Bauen Wohnen Denken*. Madrid, La Oficina.
- Heidegger, Martin (2016), *El origen de la obra de arte. Der Ursprung des Kunstwerkes*. Madrid, La Oficina.
- Heidegger, Martin (2018), *Caminos de bosque*. Madrid, Alianza.
- Heidegger, Martin (2020), *Ser y tiempo*. Madrid, Trotta.
- Hitchcock, Henry-Russell y Johnson, Philip (1984), *El estilo internacional*, Valencia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos de Alicante.
- Iglesias Sanz, Carlos Miguel (2013), “Elogio de lo in-útil [cuando lo inútil se vuelve necesario]”, *Constelaciones*, nº 1, pp. 85-100.
- Kant, Immanuel (2014), *Crítica del juicio*. Barcelona, Austral.
- Lanfont, Cristina (1997), *Lenguaje y apertura del mundo. El giro lingüístico de la hermenéutica de Heidegger*. Madrid, Alianza.
- Leyte, Arturo (2015), *Heidegger. El fracaso del ser*. Barcelona, Batiscafo.
- Moneo, Rafael (1994), “Conversaciones con Rafael Moneo”, *El croquis*, núm. 64, pp. 6-25.
- Panosfky, Erwin (2007), *La arquitectura gótica y la escolástica*. Madrid, Siruela.
- Paredes, Miguel (2012), “El límite de lo útil”, *Pasajes. Arquitectura y crítica*, núm. 121, pp. 56-59.
- Pedragosa, Pau (2009), “Estética fenomenológica. La obra de arte arquitectónica”, *Arbor* CLXXXV, 736, pp. 355-367.
- Petrucchi, Valentina (2020), “Christo: “My work is an entity in itself”, *Domus*, June.
- Polt, Richard (2006), *The emergency of Being. On Heidegger's Contributions to Philosophy*. New York, Cornell University Press.
- Sharr, Adam (2022), *Heidegger sobre la Arquitectura*. Barcelona, Editorial Reverté.
- Shklovski, Viktor, (1980), “El arte como artificio”, en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México, Siglo XXI.
- Vattimo, Gianni (1993), *Poesía y ontología*. Valencia, Universitat de València.
- Vattimo, Gianni (2009), *Introducción a Heidegger*. Barcelona, Gedisa.
- Vitruvio, Marco (1993), *Los Diez libros de Arquitectura*. Barcelona, Alta Fulla.
- Whitney, Erika (2021), “Heidegger y la verdad de la obra de arte”, *Diferencia(s). Revista de teoría social contemporánea*, núm. 12, pp. 155-162.
- Wilde, Oscar (2019), *El retrato de Dorian Gray*. Madrid, Siruela, Madrid.
- Winckelmann, Joachim (2011), *Historia del arte de la Antigüedad*. Madrid, Akal.