



La **GESTIÓN** de
lo **APARENTE**
en un **MUNDO**
PREDISEÑADO:
ENTREVISTA a
DOMINGO
HERNÁNDEZ
SÁNCHEZ

ENTREVISTA
REALIZADA POR
JUAN CARLOS
ORTIZ NICOLÁS
EL 9 DE JULIO
DE 2019
EN LA FACULTAD
DE FILOSOFÍA DE
LA UNIVERSIDAD
DE SALAMANCA

HANDLING
the APPARENT in
a PREDESIGNED
WORLD:
INTERVIEW with
DOMINGO
HERNÁNDEZ
SÁNCHEZ

INTERVIEW
CONDUCTED BY
JUAN CARLOS
ORTIZ NICOLÁS
ON JULY 9, 2019,
AT THE FACULTY
OF PHILOSOPHY AT
THE UNIVERSITY
OF SALAMANCA

DISEÑA 15 • AGOSTO 2019

ISSN: 0718-8447 (impreso); 2452-4298 (electrónico)

Entrevista

Cómo citar esta entrevista:

Hernández Sánchez, D. & Ortiz Nicolás, J. C. (2019). La gestión de lo aparente en un mundo prediseñado: Entrevista a Domingo Hernández Sánchez. *Diseña*, (15), 16-33. Doi: 10.7764/disena.15.16-33

DISEÑA 15 • AUGUST 2019

ISSN: 0718 8447 (print); 2452-4298 (online)

Interview

How to cite this interview:

Hernández Sánchez, D. & Ortiz Nicolás, J. C. (2019). Handling the Apparent in a Predesigned World: Interview with Domingo Hernández Sánchez. *Diseña*, (15), 16-33. Doi: 107764/disena.15.16-33

Translation: José Miguel Neira

Domingo Hernández Sánchez es Profesor Titular de Estética y Teoría de las Artes en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Salamanca, donde dicta cursos de teoría del arte, estética y filosofía del arte conceptual, entre otros. Es autor de *La ironía estética: estética romántica y arte moderno* y *La comedia de lo sublime*. En esta entrevista, quien fuera director del Doctorado en Filosofía de la Universidad de Salamanca, señala que los diseñadores enriquecerían su trabajo con una base teórica que les permita comprender cuáles son las nuevas sensibilidades y cómo se gestiona en la actualidad el modo de aparecer de los objetos. En tal sentido, la estética puede contribuir a situar una serie de problemas actuales como los modos de presentación basados en la emotividad y la presencia exacerbada de los relatos. Finalmente, Hernández Sánchez señala que la estética puede arrojar luces sobre el rol del diseñador en un mundo en el que muchos aspectos ya están prefigurados o prediseñados.

Domingo Hernández Sánchez is Professor of Aesthetics and Theory of the Arts at the Faculty of Philosophy at the University of Salamanca, where he gives lectures in Art Theory, Aesthetics and Conceptual Art Philosophy, among others. He is the author of *La ironía estética: estética romántica y arte moderno* and *La comedia de lo sublime*. In this interview, the former director of the PhD in Philosophy at the University of Salamanca points out that designers would enrich their work with a theoretical basis that allows them to understand what the new sensibilities are and how the way that objects appear is currently handled. In this sense, aesthetics can contribute to locating a series of current problems, such as modes of presentation based on emotionality and the exacerbated presence of stories. Finally, Hernández Sánchez points out that aesthetics can shed light on the role of the designer in a world in which many aspects are already prefigured or predesigned.

Quisiera comenzar contextualizando tu trabajo.

¿Cómo ha sido tu evolución respecto al abordaje de la estética?

La verdad es que sigo haciendo casi lo mismo que hacía cuando inicié mi trayectoria académica. Realicé la tesis sobre la recepción de Hegel por Ortega y Gasset desde el punto de vista de lo que llamé “estética de la limitación”, que era un concepto que me permitía unir estéticas del paisaje, estéticas del territorio y estéticas políticas, en Ortega. Hice una especie de análisis de ese concepto de límite o limitación, muy vinculado al pensamiento de un filósofo español muy conocido, Eugenio Trías, para aplicarlo a la relación entre Hegel y Ortega. Inicié el recorrido desde esos dos ámbitos: por un lado, la filosofía española; y por otro, la filosofía romántica y el idealismo alemán. A partir de ahí seguí dos líneas, una basada únicamente en la filosofía española, pensando en términos filológicos, de archivo y de edición crítica; y luego una investigación en el ámbito de la estética, siempre vinculado a estética romántica, al idealismo alemán, primer romanticismo, etc. Y las publicaciones, desde el comienzo, siempre han seguido ese camino. Publiqué *La ironía estética*, que es un libro sobre el concepto de ironía en el romanticismo y a continuación traduje las lecciones de Hegel sobre estética y filosofía del arte.

Básicamente, me dedico a analizar la presencia, los recursos o los restos de estas estéticas románticas, idealistas de finales del siglo XVIII y comienzo del XIX, dentro de las prácticas artísticas actuales, dentro de los problemas prácticos del arte contemporáneo que tienen que ver con el nacimiento de esos conceptos.

¿Por qué sería importante considerar a Hegel y Ortega y Gasset a nivel estético en estos momentos?

Hegel hace algo muy importante: marca el camino para que la estética deje de funcionar en un sentido clásico y se abra a nuevas posibilidades. Mi curso de arte contemporáneo empieza por Hegel por un motivo muy sencillo. La categoría más importante de la estética de Hegel es la del fin del arte, o la muerte del arte, una categoría que muchas veces se ha entendido como si se refiriese al final de las prácticas artísticas. Pero no es

I would like to begin by contextualizing your work.

How you have evolved regarding the approach to aesthetics?

The truth is that I'm still doing almost the same thing I was doing when I started my academic career. I wrote my thesis on the reception of Hegel by Ortega y Gasset from the point of view of what I called 'aesthetics of limitation', which was a concept that allowed me to combine landscape aesthetics, territory aesthetics, and political aesthetics in Ortega. I made a sort of analysis of that concept of limit or limitation, closely linked to the thought of a well-known Spanish philosopher, Eugenio Trías, in order to apply it to the relationship between Hegel and Ortega. I began the journey from these two areas: on the one hand, Spanish philosophy; and on the other, Romantic philosophy and German Idealism. From there I followed two lines, one based solely on Spanish philosophy, thinking in philological terms, archiving and critical editing; and then, a research in the field of aesthetics, always linked to Romantic aesthetics, German Idealism, first Romanticism, etc. And the publications, from the beginning, have always followed that path. I published *La ironía estética*, which is a book about the concept of irony in Romanticism, and then translated Hegel's lessons on aesthetics and art philosophy.

Basically, I devote myself to analyzing the presence, resources or remains of these Romantic, idealists aesthetics of the late 18th and early 19th Centuries, within current artistic practices, and within the practical problems of contemporary art related to the birth of those concepts.

Why would it be important to consider Hegel and Ortega y Gasset, from the point of view of aesthetic, at this time?

Hegel does something very important: he paves the way for aesthetics to stop working in a classical sense and opens new possibilities for it. My contemporary art course starts with Hegel for a very simple reason. The most important category

«Si hablamos de una teoría de lo sensible aplicada a nuestro tiempo, hablamos de hacer una teoría de lo que aparece, de la forma en que se gestionan hoy las apariencias, las imágenes, las imágenes técnicas y los modos de presentación»

así. Lo que dice Hegel es que ha llegado el momento en el cual los valores clásicos del arte dejan de tener sentido. En ese momento el lugar del arte en la sociedad ya no es el de antes. Es decir, ya no existe ese valor social, cultural o religioso que tenía el arte, por ejemplo, en la antigua Grecia o en la Edad Media. Hegel dice que esos valores han pasado a la filosofía, a la religión o a la ciencia. Entonces, el arte ya no es lo que era, el arte es cosa del pasado. Lo que llega a su fin no es el arte, sino el arte entendido desde sus valores más clásicos.

Y lo interesante es que Hegel dice lo siguiente: ya que el arte es cosa del pasado, a partir de este momento hay dos consecuencias explícitas. La primera es esta: si el artista ya no tiene que respetar los grandes temas —mitos, historias religiosas, héroes, etc.—, es libre para elegir sus contenidos. Es decir, cualquier cosa es

“If we talk about a theory of the sensory knowledge applied to our time, we talk about making a theory of what appears, of the way appearances, images, technical images, and presentation modes are handled today”

of Hegel's aesthetics is the end of art, or the death of art, a category that has often been understood as referring to the end of artistic practices. But this is not the case. What Hegel says is that the time has come when classical art values cease to make sense. At that time, the place of art in society is no longer the same as before. In other words, there is no longer that social, cultural or religious value that art had, for example, in ancient Greece or the Middle Ages. Hegel says that those values have been passed on to philosophy, religion or science. Therefore, art is no longer what it used to be, art is a thing of the past. What comes to an end is not art, but art understood from its most classical values.

digna de ser representada artísticamente. Él todavía no se pregunta si algo es arte o no, pero sí indica que todo puede ser sujeto de expresión artística. Y hay una segunda consecuencia: si podemos hacer cualquier cosa, significa que hemos llegado a un punto en el que no sabemos qué es el arte ni qué sentido tiene. Entonces, lo que tenemos que hacer es preguntarnos qué es el arte y cuál es su nuevo sentido. Lo que está haciendo Hegel a comienzos del siglo XIX es anunciar que habrá una multitud de posibilidades. Nosotros podemos llamar a eso, en el siglo XX, vanguardias, arte conceptual, neo vanguardia, etc. Y entonces surge la necesidad de pensar qué es el arte. Más de un siglo antes de que eso sucediera, Hegel está marcando cómo iban a ser las nuevas artes. Eso es importante porque nos permite entender, por ejemplo, que el arte conceptual de los años sesenta o setenta sería ese metalenguaje que piensa al arte.

Ortega, por su parte, es más complicado, porque es un filósofo muy contextualizado. Ortega debe ser entendido en un contexto muy claro, el de la España de su momento, y a partir de sus relaciones con Latinoamérica, con Europa, etc. Pero a nivel artístico tiene algo muy interesante. Por ejemplo, en *La deshumanización del arte*, que es su libro clásico sobre cuestiones artísticas y estéticas, se percibe que el arte de su época era demasiado complejo para un análisis eminentemente sociológico como el que él hace. Pero tiene cosas muy interesantes, como ese momento en el que afirma que el “arte nuevo” —las vanguardias históricas—, está atravesado por una esencial ironía. Es decir, que el arte ya no solo trata elementos externos, sino que constantemente está cuestionándose a sí mismo. Esa idea del arte cuestionándose a sí mismo, esa idea del arte convirtiéndose en filosofía del arte, ya está presente también en Ortega.

¿Cómo te sitúas en el debate de las diferentes perspectivas que abordan la estética?

Bueno, habría que partir cuestionando si alguien puede identificarse con una línea, no solo de estética, sino de filosofía. Yo no me identifico absolutamente con nada. Es decir, me interesa entender la estética

And the interesting thing is that Hegel says the following: since art is a thing of the past, as of this moment on, there are two explicit consequences. The first is this: if the artist no longer has to respect the great themes (myths, religious stories, heroes, etc.), he is free to choose his contents. In other words, anything is worthy of being artistically represented. He still doesn't wonder if something is art or not, but he does state that everything can be the subject of artistic expression. And there is a second consequence: if we can do anything, it means that we have reached a point where we don't know what art is or what meaning it has. So, what we have to do is ask ourselves what art is and what its new meaning is. What Hegel is doing at the beginning of the 19th Century is announcing that there will be a multitude of possibilities. In the 20th Century we might call that avant-garde, conceptual art, neo avant-garde, etc. And then the need arises to think about what art is. More than a century before that happened, Hegel is stating how the new arts were going to be. That is important because it allows us to understand, for example, that the conceptual art of the '60s or '70s would be that metalanguage that thinks of art.

Ortega, on the other hand, is more complicated, because he is quite a contextualized philosopher. Ortega must be understood in a very clear context, that of Spain during his time, and from its relations with Latin America, with Europe, etc. But on an artistic level, it offers something very interesting. For example, in *The Dehumanization of Art*, which is his classic book on artistic and aesthetic issues, it is perceived that the art of his time was too complex for eminently sociological analysis, such as the one he does. But it has very interesting things, such as that moment in which he states that ‘new art’ (the historical avant-garde) is crossed by an essential irony. That is to say that art no longer only deals with external elements, but is constantly questioning itself. That idea of art

como una teoría de la sensibilidad, como una teoría de la apariencia, del simulacro, de lo sensible, desde el sentido clásico de Baumgarten. Lo que ocurre es que esas sensibilidades, apariencias o simulacros se van modificando. No tengo ningún inconveniente en ser hegeliano por un día, al día siguiente kantiano y al tercero no ser nada. Me pasa un poco igual con la teoría del arte y con las obras. Es decir, podemos adoptar una estética fenomenológica o una estética formalista, o una marxista, la que sea, pero siempre para adecuarlos a determinados elementos. Hay que elegir lo mejor de cada una para cada contexto.

Por ejemplo, en un determinado momento nos puede interesar trabajar el tema de la experiencia estética. Y a partir de ese momento podemos utilizar a los grandes teóricos de la experiencia estética, Gadamer, Jauss o Adorno. Pero hay otras prácticas artísticas, así como hay otros contextos, que no permiten ese tipo de estéticas. Lo que no podemos hacer es adoptar una sola línea, una perspectiva única para identificar una serie de problemas como los actuales, que exigen múltiples miradas. Es un error ser algo, identificarse con algo y llevarlo como un mirador a todos lados. La filosofía no funciona así, la estética no funciona así. No podemos analizar el Barroco español y el Barroco latinoamericano con unos conceptos que no estén muy ramificados y que no estén muy intermediados. Hoy no hay una categoría única que valga para todos los contextos. Esto no es ciencia en el sentido tradicional, esto es una ciencia de lo sensible. Entonces, hablamos de una serie de contenidos que, si no se adecúan a una determinada circunstancia, no funcionan. Eso exige mucho trabajo, exige conocer muchas herramientas y poder manejarlas. Y ese el problema en que nos encontramos a veces: nos faltan herramientas para determinados problemas actuales.

¿Cómo se origina la pregunta por lo sensible?

El origen teórico de la estética está en esa pregunta por lo sensible. De hecho, se puede afirmar que la estética es la teoría de lo sensible. La estética nace como disciplina cuando un filósofo, Baumgarten, se da cuenta de que hay algo que queda fuera del sistema

questioning itself, that idea of art becoming a philosophy of art, is also present in Ortega.

How do you situate yourself in the debate of the different perspectives that address aesthetics?

Well, we should start questioning if someone can identify with a line, not only in aesthetics but also in philosophy. I do not identify with anything in an absolute way. In other words, I'm interested in understanding aesthetics as a theory of the sensory, as a theory of appearance, of simulation, of the sensory knowledge, from the classical sense of Baumgarten. What happens is that these sensitivities, appearances or simulations are modified. I don't object to being a Hegelian for a day, then being a Kantian the next, and being nothing on the third day. It's the same with art theory and its works. That is, we can adopt a phenomenological aesthetic or a formalist aesthetic, or a Marxist aesthetic, whichever it may be, but always in order to adapt to given elements. You have to choose the best of each one for each context.

For example, at a given point we may be interested in working on the topic of aesthetic experience. And from that moment on, we can use the great theorists of aesthetic experience, Gadamer, Jauss, or Adorno. But there are other artistic practices, just as there are other contexts that do not allow this type of aesthetics. What we cannot do is adopt a single line, a single perspective to identify a series of problems like the current ones, which require multiple views. It is a mistake to be something, to identify with something and take it as a viewpoint everywhere. Philosophy does not work that way, aesthetics do not work that way. We cannot analyze the Spanish Baroque and the Latin American Baroque with concepts that are not very branched nor very intermediated. Today there is no single category that is valid for all contexts. This is not science in the traditional sense; this is a science of the sensory knowledge. So, we talk about a series of contents that, if they are not

filosófico: toda una serie de cuestiones que unen a las artes liberales, eso que hoy llamaríamos estudios humanísticos. Él se da cuenta que para enseñar pintura hay libros de pintura, para reseñar arquitectura hay libros de arquitectura, para cada cosa hay manuales. Pero no hay una ciencia capaz de reunir todos esos elementos. Y Baumgarten, muy inteligentemente, se pregunta qué sería lo que uniría a todas esas actividades que hoy llamaríamos artísticas o humanísticas. Y la respuesta es que todas ellas tienen que ver con el conocimiento sensible. Con lo sensible y con su forma de gestionarlo. Baumgarten dice que, si no queremos que lo sensible siga siendo aquello de lo que no nos podemos fiar, como enseñaba la tradición filosófica de tono platónico, hay que encontrarle una perfección, un valor que lo libere de su lugar secundario. Esa perfección de lo sensible es lo que Baumgarten llama Belleza. Eso en 1750. Por ese motivo podemos decir que la estética nace de los restos del sistema, que nace para analizar eso que no es capaz de ser analizado con los sistemas de filósofos anteriores como Wolff o Leibniz. Es decir, al nacer, la estética se ocupa de lo que queda fuera, de eso que no era analizable. Y convierte lo sensible en su tema de estudio. Así surge una teoría de lo estético y lo bello que nos permite pensar acerca de la apariencia, la belleza, el gusto.

Todo eso está sucediendo en el mismo momento en que, a nivel de práctica artística, se está dando un retorno al clasicismo. El “gran arte” vuelve a mirar a Grecia. Y simultáneamente está teniendo lugar la Revolución francesa. Es decir, el Neoclásico es el triunfo del cadáver, de la sangre en el arte. Y en muy pocos años estará escribiendo Diderot sus textos de crítica de arte. Es decir, la estética nace al mismo tiempo que la historiografía artística en su sentido moderno, con Winckelmann, y que la crítica de arte con Diderot y los salones de arte en Francia. ¿Qué significa todo eso? Pues que no solo existe la necesidad de saber qué es lo sensible, sino también de saber cómo educarlo, cómo conseguirlo, cómo mirarlo. Por tanto, el nacimiento de la estética tiene que ver con la sensibilidad, pero con una sensibilidad que comienza a ser pensada, conceptualizada y que ya no queda solo como algo

adapted to a given circumstance, do not work. That requires a lot of work, requires knowing many tools and being able to handle them. And that is the problem we face sometimes: we lack tools for certain current problems.

How does the question on the sensory knowledge originate?

The theoretical origin of aesthetics lies in that question about the sensory knowledge. In fact, it can be said that aesthetics is the theory of the sensory knowledge. Aesthetics is born as a discipline when a philosopher, Baumgarten, realizes that there is something left out of the philosophical system: a whole series of issues that unite liberal arts, what we call humanistic studies today. He realizes that to teach painting there are painting books, to review architecture there are architecture books, there are manuals for everything. But there is no science capable of bringing all these elements together. And Baumgarten, very intelligently, wonders what it would take to unite all those activities that we call artistic or humanistic today. And the answer is that they all have to do with the sensory knowledge. With the sensory and with the way it is handled. Baumgarten says that if we don't want the sensitive to continue being what we can't trust, as the platonic philosophical tradition taught, then we must find perfection in it, a value that releases it from its secondary place. That perfection of the sensitive is what Baumgarten calls Beauty. That was in 1750. For this reason, we can say that aesthetics is born from the remains of the system, it is born to analyze what cannot be analyzed with the systems of previous philosophers, such as Wolff or Leibniz. That is to say, at birth, aesthetics deals with what is left out, with what could not be analyzed. And it turns the sensory into its subject of study. Thus, a theory of aesthetics and beauty arises that allows us to think about appearance, beauty, and taste.

«Vivimos en un mundo prefigurado. Muchos aspectos de la configuración política, económica, etc. de la realidad están ya prefigurados, prediseñados. ¿Cómo diseñamos en un mundo prediseñado? Ese es hoy el gran problema de la estética. Y ese problema es de todos. El diseñador tiene que ser consciente de que muchas veces los gustos, las ideas y las modas vienen dadas, prefiguradas. Están prediseñadas»

“From the design point of view, we should think about this idea: we live in a prefigured world, many aspects of the political, economic, etc. configuration of reality are already prefigured, already predesigned. ¿How do we design in a predesigned world? That is the big problem of aesthetics today. And that problem belongs to everyone. The designer has to be aware that many times tastes, ideas, and fashions are given, prefigured. They are predesigned”

material. Lo sensible de la estética es “hipersensible” —por así decirlo—, siempre va más allá de sí mismo.

A partir de tu trabajo es claro que el factor somático es básico para entender el concepto de estética.

¿Puedes ahondar un poco en este concepto y en la manera en que lo asocias al tema del cuerpo?

En nuestra historia occidental —religiosa y filosófica de raíces griegas—, el cuerpo es el gran sufriente, el gran doliente. Y ha estado alejado de multitud de ámbitos filosóficos simplemente porque pensábamos en almas, en espíritus, en conceptos y todos esos elementos que han caracterizado la historia de la filosofía. Pero llega un momento en que el cuerpo comienza a tomar protagonismo. Si nos vamos más bien al presente, hay un momento en que el cuerpo reclama su venganza y empiezan a aparecer todo tipo de problemas en torno a él. Desde el punto de vista de las artes plásticas, hay una gran influencia de las nuevas tecnologías. Unos años antes de que aparecieran las redes, artistas como Stelarc u Orlan lanzaban la idea de que el cuerpo está obsoleto, por citar una frase de Stelarc muy conocida. A los filósofos y teóricos, esta frase de Stelarc nos colocaba en un gran problema. Por un lado, porque el cuerpo se convertía en algo que podía ser sustituido por elementos tecnológicos. Pero, por el otro lado, porque nos obligaba a saber qué queda cuando deja de haber cuerpo.

En muchas ocasiones el arte ha exagerado esa presencia de cuerpo, de carne. Quizá el dilema más interesante en la relación del cuerpo y las nuevas tecnologías en el arte contemporáneo se da en ese momento en el que hay, simultáneamente, una explosión completa y absoluta de la carne —desde el grupo SEMEFO de Teresa Margolles hasta artistas británicos como Damien Hirst, los hermanos Chapman, y otros artistas que producen obras con todo tipo de sanguinolencias, cadáveres y vacas cortadas— y una desmaterialización del cuerpo con las nuevas tecnologías. Ese es el problema básico: en el momento de máxima desmaterialización aparecen constantemente estos deseos de carne, de materia, de presencia. Slavoj Žižek dice que esto no sucede solo en el arte, sino también en la polí-

All of this is happening at the same time when, at the level of artistic practice, there is a return to classicism. The ‘great art’ looks again at Greece. At the same time, the French Revolution is taking place. In other words, the Neoclassical period is the triumph of the corpse, of blood in art. And in a few years, Diderot will be writing his art criticism texts. That is, aesthetics was born at the same time as artistic historiography in its modern sense, with Winckelmann, and as art criticism with Diderot and the French art salons. What does all that mean? Well, there is not only the need to know what the sensory knowledge is but also to know how to educate it, how to get it, how to look at it. Therefore, the birth of aesthetics is related to the sensory, but with a sensitivity that begins to be thought out, conceptualized and that no longer remains only as something material. The sensitivity of aesthetics is ‘hypersensitive’, so to say, it always goes beyond itself.

From your work, it is clear that the somatic factor is basic to understand the concept of aesthetics. Can you elaborate a little on this concept and the way you associate it with the theme of the body?

In our Western history – religious, philosophical with Greek roots – the body is the great sufferer, the great mourner. And it has been removed from several philosophical fields simply because we thought of souls, spirits, concepts, and all those elements that have characterized the history of philosophy. But there comes a time when the body begins to take center stage. If we go more to the present, there is a time when the body claims its revenge and all sorts of problems begin to appear around it. From the point of view of visual arts, there is a great influence of new technologies. A few years before networks appeared, artists like Stelarc or Orlan launched the idea that the body is obsolete, to quote a well-known Stelarc phrase. For philosophers and theorists, this phrase from Stelarc put us in great trouble. On

tica. Efectivamente, en una época donde todo funciona por las redes y no hay fronteras, el nacionalismo se hace fuerte. Es como si la progresiva desmaterialización exigiese constantemente una especie de respuesta de la carne, de lo material. Y eso se extiende desde el mundo del arte a distintos ámbitos, el principal de ellos, como decíamos, la política.

Me gustaría ahora apuntar al diseño. ¿Cómo explicas, a partir de tu formación en filosofía, que en el diseño la estética se limite a principios objetivos? Me refiero a la proporción, la simetría, la sección áurea, etc.

Pienso que eso no es estética en su sentido de disciplina académica. Ese es el significado que le damos a la estética cuando hablamos de la poética de algo, o de la estética de algo. ¿Cómo es posible que la estética se convierta en estética clásica dentro del diseño? Creo que es porque el término estética está utilizado como la parte teórica de algo *que se hace*, la parte teórica del diseño, y en vez de utilizar algún término que quizá no tengamos, la llamamos “estética de”, y por eso hablamos de una proporción, una simetría o algunos elementos que se expresan de un modo muy objetivo, por así decirlo.

La estética actual se rebelaría contra ese concepto de estética. Más que una estética de lo sobrio habría que distinguir estos principios que comentabas como formas de una estética de determinadas intenciones que vamos a llamar, por ejemplo, “minimalistas”. Podemos decir que un diseño de tipo más minimalista tiene por objetivo eliminar determinados detalles, adornos, y que tiene un estilo más sobrio. En ese sentido, yo sí hablaría de cierta estética minimalista en tal diseño, por ejemplo. Pero no debería ser la estética la que convierta al diseño en algo clásico con principios objetivos. Eso tiene que ver más con alguna teoría o escuela concreta.

Entonces, en la práctica del diseño faltaría un entendimiento profundo de lo que es la estética.

No sé si falte, no soy un especialista en diseño. Pero en la relación de la estética con el diseño pasa algo muy similar a lo que ocurre en la relación entre estética y

the one hand, because the body became something that could be replaced by technological elements; but, on the other hand, because it forced us to know what is left when there is no body.

On many occasions, art has exaggerated the presence of the body, of the flesh. Perhaps the most interesting dilemma in the relationship of the body and new technologies in contemporary art comes at a time when there is, simultaneously, a complete and absolute explosion of the flesh – from the SEMEFO group of Teresa Margolles to British artists such as Damien Hirst, the Chapman brothers, and other artists who produce works with all kinds of bloodshed, corpses, and cut cows – and a dematerialization of the body with new technologies. That is the basic problem: at the moment of maximum dematerialization, these desires for flesh, matter, and presence constantly appear. Slavoj Žižek says that this does not happen only in art, but also in politics. Indeed, in an era where everything works through networks and there are no borders, nationalism becomes strong. It is as if progressive dematerialization constantly demands some sort of response from the flesh, from the material. And that extends from the art world to different areas, the main one being politics, as we said.

Now, I would like to address design. How do you explain, based on your training in philosophy, that in design, aesthetics is limited to objective principles such as proportion, symmetry, the golden section, etc.?

I think that that's not aesthetic in the sense of academic discipline. That is the meaning we give to aesthetics when we talk about the poetics of something or the aesthetics of something. How is it possible that aesthetics become classical aesthetics within design? I think it is because the term 'aesthetic' is used as the theoretical part of something *that is done*, the theoretical part of design, and instead of using some term that we may not have, we call it 'aesthetics of', and that is

arquitectura. En el ámbito de la formación de las artes aplicadas siempre forzaría mucho la presencia de la estética en los primeros cursos. La estética no enseña cómo diseñar, sino que enseña cómo se gestiona la sensibilidad de nuestro tiempo, o cómo se gestiona el modo de aparecer de los objetos en la actualidad. Cada profesional puede actuar como quiera, pero la misión de la estética es dar un marco, una serie de pautas o líneas. La semana pasada di una conferencia sobre estética en la Escuela Superior de Arte Dramático de Castilla y León, en Valladolid. Allí tienen un método que me gustó mucho. Ninguno de los alumnos sabe nada de filosofía, ellos estudian en una escuela de teatro para aprender a ser actores, directores de escena, etc. Pero les exigen, desde el comienzo, un conocimiento estético y filosófico, pero no para enseñarles quién es Kant, o quién es Hegel, sino para situar una serie de problemas, una serie de temas, cuestiones, o visiones de lo real, que luego ellos aplicarán en sus obras, en un personaje, en un libreto, o simplemente no aplicarán a nada. Sería importante que, a nivel pedagógico, en una escuela de diseño alguien te enseñara cómo se gestiona la apariencia de las cosas, cómo se trabaja con las emociones hoy, cuáles son las nuevas sensibilidades, etc. Cada diseñador podrá aplicar ese conocimiento como quiera, pero que conozca las bases.

Cuando tenemos que hablar de diseño en los cursos de historia del arte, resulta muy interesante hacerlo a través de la vanguardia rusa, porque algunos artistas rusos acabaron convirtiéndose en diseñadores. Tatlin acabó diseñando escenografías para teatro, pero también sillas o biberones. Es un momento en que el arte, si quiere convertirse en arte social, no debe ser temático, sino práctico. Lo fascinante es ver cómo el arte se convierte en un objeto que no deja de ser arte, pero mantiene el juego del diseño.

La idea sería utilizar no tanto una estética *del* diseño, sino una estética *para* el diseño. Es decir, una serie de bases bien construidas que permitan asimilar todo lo que tiene que ver con una especie de filosofía de lo sensible o de lo aparente.

why we speak of proportion, symmetry or some elements that are expressed in a very objective way, so to speak.

Today's aesthetics would rebel against that concept of aesthetics. More than an aesthetic of sobriety, we should distinguish these principles that you mentioned as forms of an aesthetic of certain intentions that we are going to call, for example, 'minimalist'. We can say that a more minimalist type of design aims to eliminate certain details, ornaments and that it has a more sober style. In that sense, I would talk about a certain minimalist aesthetic in such a design, for example. But it shouldn't be aesthetics that makes design classic with objective principles. That has more to do with a specific theory or school.

Then, the practice of design would be missing a deep understanding of what aesthetics is.

I don't know if it's missing, I'm not a design specialist. But in the relationship between aesthetics and design, something happens that is very similar to what occurs in the relationship between aesthetics and architecture. In the field of applied arts training, I would always force the presence of aesthetics in the first courses. Aesthetics does not teach how to design, but rather how to handle the sensitivity of our time, or how to handle the way objects appear today. Each professional can act as they want, but the mission of aesthetics is to give a framework, a series of guidelines or lines. Last week I gave a lecture on aesthetics at the Escuela Superior de Arte Dramático de Castilla y León in Valladolid. They have a method there that I really liked. None of the students know anything about philosophy, they study in a theater school to learn to be actors, stage directors, etc. But the school demands them, from the beginning, an aesthetic and philosophical knowledge, but not to learn who Kant is, or who Hegel is, but to place a series of problems, a series of issues, topics, or visions of what is real that they will then apply in their plays, in a character, in a script, or simply will not

Dentro de la práctica del diseño ha surgido esta idea de la estética en la interacción. ¿Qué te sugiere?

No conozco la idea. Sin saber nada, automáticamente pensaría en un sistema interactivo sujeto-objeto donde hubiese una relación explícita entre los productos y las reacciones que estos producen en los individuos. ¿Cómo la entendéis vosotros?

Básicamente, implica considerar la interacción entre una persona y un objeto como una herramienta para diseñar lo estético. Es decir, superar la idea de la estética como algo implícito en las características formales, para concebirla como algo que está también presente en la relación que tienen las personas con los objetos.

Tal vez esto se encuentre cerca de las teorías de la práctica, de la performatividad. Si entiendo bien, la idea sería que el diseño no proceda única y exclusivamente de un elemento objetual que se construye de un modo u otro, sino que el diseño sea creado a partir de una relación entre el objeto, el individuo y su utilización, ¿correcto?

Exacto.

Pues me parece muy bien. De hecho, esa debiese ser la forma de hacer diseño. No sé si hay alguien que siga haciendo diseño sin mirar cómo se relacionan los objetos con las personas...

Todavía subsiste esa mirada del diseñador como artista, donde el diseñador tiene su visión de la realidad y la refleja en los objetos.

El mundo ha cambiado mucho. La idea del artista o diseñador trabajando solo en su taller y haciendo las cosas a partir de su propia mismidad para construir un objeto mágico ya no tiene sentido. Las ideas actuales, no solo en filosofía o en diseño, están muy claras. Aquí se trata de compartir, participar, gestionar grupos, de presencia individualizada, televisiones a la carta. El artista romántico es una vieja leyenda. En cambio, esta idea del diseño basado en la relación entre el objeto, el individuo, la utilización, las emociones o con cualquier

apply to anything. It would be important that, at a pedagogical level, in a design school someone taught you how to handle the appearance of things, how to work with emotions today, what the new sensitivities are, etc. Each designer will be free to apply that knowledge as they want, but they will know the basics.

When we have to talk about design in art history courses, it is very interesting to do it through the Russian avant-garde, because some Russian artists ended up becoming designers. Tatlin ended up designing scenography for theater, but also chairs or baby bottles. It is a time when art, if it wants to become social, should not be thematic, but practical. The fascinating thing is to see how art becomes an object that it's still art, but maintains the design game.

The idea would be to use not so much an aesthetic *of* design, but an aesthetic *for* design. That is a series of well-built bases that allow us to assimilate everything that has to do with a kind of philosophy of the sensitive or the apparent.

Within the practice of design, this idea of aesthetics in interaction has emerged. What does it suggest?

I don't know the idea. Without knowing anything, I would automatically think of an interactive subject-object system where there is an explicit relationship between the products and the reactions they produce in individuals. How do you understand it?

Basically, it involves considering the interaction between a person and an object as a tool to design the aesthetic. That is, to overcome the idea of aesthetics as something implicit in formal characteristics, in order to conceive it as something that is also present in the relationship that people have with objects.

Perhaps this is close to the theories of practice, of performativity. If I understand correctly, the idea would be that design does not come solely

otro elemento, es el presente. A nivel global, ninguna cuestión práctica, sea diseño o arquitectura, se puede llevar a cabo sin esa mediación con el espectador, el receptor o el que lo va a utilizar. Hoy no puedes partir de nada que no funcione a partir de esa relación. Se da por hecho. Lo que no sé es cómo ese punto de vista modifica a las creaciones que podéis hacer como diseñadores. Me encantará ver cómo es que la interacción le concede una personalidad distinta a la estética, o una estética distinta a los objetos. Ver el resultado sería muy interesante.

¿Qué otras recomendaciones podrías hacer a los especialistas en diseño para ampliar lo que entendemos por estética?

Creo que no solo cada diseñador, sino cada persona que se dedica a las artes funcionales, como el diseño y la arquitectura, necesita dos cosas. La primera, unas bases estéticas, es decir, unas bases de filosofía del arte, de teoría estética, de conocer qué es lo sensible, qué es lo sublime, qué es la experiencia estética. Acabamos de hablar de eso. Y luego habría una segunda parte: que se forme su propia estética, su propia poética: su estética del diseño. Yo distinguiría esos dos elementos. Una parte muy concreta, pero muy general y seguramente en los primeros cursos de carrera, que permita entender, por ejemplo, qué es lo sublime, o qué es lo pintoresco. Esos temas de la estética son fascinantes si se estudian bien. Sin ir más lejos, lo pintoresco es un concepto de diseño. En la tradición clásica, lo pintoresco era lo pintable. Un diseñador, o un futuro diseñador, debería al menos saber que existió esta vieja categoría del siglo XVIII, cuando los artistas iban a la búsqueda de ese momento en que la naturaleza está “diseñada”, en que la naturaleza se parece al arte y, por tanto, es un constructo. Es decir, cuando el artista “diseñaba” su paisaje y luego lo pintaba. Uno de los grandes teóricos de lo pintoresco, William Gilpin, mandaba a su hijo a buscar paisajes para luego pintarlos él. Y el hijo lo pasaba muy mal, le escribía cartas a su padre y le decía «papá, no he encontrado ningún cuadro tuyo en la naturaleza». El paisaje era prefigurado. A lo mejor esto no sea muy útil para mucha gente, pero a

and exclusively from an object element that is constructed in one way or another, but that design is created from a relationship between the object, the individual and its use, right?

Exactly.

It seems good to me. In fact, that should be the way to design. I don't know if there is someone who keeps designing without looking at how objects relate to people...

There is still that view of the designer as an artist, where the designer has their vision of reality and reflects it on objects.

The world has changed a lot. The idea of an artist or designer working alone in their studio and doing things from their own self to build a magical object no longer makes sense. Current ideas, not only in philosophy or design, are very clear. It's about sharing, participating, managing groups, individualized presence, on-demand televisions. The romantic artist is an old legend. Instead, this idea of design based on the relationship between the object, the individual, the use, the emotions or any other element, is the present. On a global level, no practical issue, be it design or architecture, can be carried out without such mediation with the viewer, the receiver or the user. Today you cannot start from anything that does not work from that relationship. It's taken for granted. What I don't know is how that point of view modifies the creations that you can make as designers. I would love to see how interaction gives a different personality to aesthetics, or a different aesthetic to objects. Seeing the result would be very interesting.

What other recommendations would you give to design specialists to broaden our understanding of aesthetics?

I think that not only every designer but every person dedicated to functional arts, such as design and architecture, needs two things. The

lo mejor hay cierto diseñador que, en un determinado momento, dice «vaya, hay unas teorías donde se diseña lo que se ve. Y eso dio forma a la visión prefigurada». Creo que habría que tener esos conocimientos.

Unas bases teóricas para artes como el diseño y la arquitectura serían fundamentales para desarrollar estéticas más propias. En España había cursos de estética en las escuelas de arquitectura. Y cuentan los especialistas que los grandes arquitectos siempre tuvieron asignaturas de estética. Ahora ya no hay. Y dicen que las obras son peores. ¿Por qué quitaron la asignatura? Pues porque la gente quiere una formación cada vez más práctica. En nuestros tiempos, asignaturas teóricas donde los estudiantes tienen que aprender el concepto de lo sublime en Kant, no son bienvenidas. Pero son completamente necesarias. Hay muchas formas de contar la estética.

Si hablamos de una teoría de lo sensible aplicada a nuestro tiempo, hablamos de hacer una teoría de lo que aparece, de la forma en que se gestionan hoy las apariencias, las imágenes, las imágenes técnicas, los modos de presentación. Hablamos de esto que todo el mundo llama “el relato”, es decir, de cómo se construyen las narrativas. Detrás de todo esto hay un problema que he tratado en algunos textos. Hoy, el gran problema de la estética es que todo es estética. El gran problema es que vivimos en un completo y absoluto esteticismo. Todo es relato, todo es un constructo. Escuchas relatos contruidos narrativamente para que te creas ciertas cosas, algunas veces de un modo malvado y otras veces de forma más inteligente. Pero de lo que se trata, siempre, es de construir narrativas, de construir relatos, de basar todo en la publicidad y en la gestión de la imagen. Esto significa que vivimos en un mundo absolutamente estetizado. Cuando vives en un mundo estetizado, delimitar el lugar de la estética se vuelve complicado. O, dicho en lenguaje artístico, si todo es arte, ¿cómo sabemos cuándo hay arte?

Desde el punto de vista del diseño habría que pensar en esta idea: vivimos en un mundo prefigurado. Muchos aspectos de la configuración política, económica, etc. de la realidad están ya prefigurados, prediseñados. ¿Cómo diseñamos en un mundo predi-

first is aesthetic bases, that is, some bases of art philosophy, of aesthetic theory, of knowing what the sensitive is, what the sublime is, what the aesthetic experience is. We just talked about that. And then there would be a second part: to form their own aesthetic, their own poetics: their own design aesthetic. I would distinguish those two elements. A very specific part, but very general and surely in the first degree courses, which allows us to understand, for example, what the sublime is, or what the picturesque is. These aesthetic themes are fascinating when properly studied. Without going any further, the picturesque is a design concept. In the classical tradition, the picturesque was the paintable. A designer, or a future designer, should at least know that this old category of the 18th Century existed, when artists were searching that moment when nature is ‘designed’, when nature resembles art and therefore is a construct. That is when the artist ‘designed’ his landscape and then painted it. One of the great theorists of the picturesque, William Gilpin, sent his son to look for landscapes and then paint them himself. And the son had an awful time, he wrote letters to his father saying “Dad, I haven’t found any of your paintings in nature.” The landscape was prefigured. Maybe this is not very useful for many people, but maybe there is a certain designer who, at a given moment, says “Wow, there are some theories where what you see is designed. And that shaped the prefigured vision.” I think we should have that knowledge.

The theoretical basis for arts such as design and architecture would be essential to develop aesthetics of our own. In Spain, there were aesthetic courses in architecture schools. And specialists say that great architects always had aesthetic subjects. Now there are none. And they say current works are worse. Then why did they remove the subject? Because people want more and more practical training. In our times, theoretical subjects where students have to learn the concept of the sublime in Kant are not welcome.

señado? Ese es hoy el gran problema de la estética. Y ese problema es de todos. El diseñador tiene que ser consciente de que muchas veces los gustos, las ideas y las modas vienen dadas, prefiguradas. Están prediseñadas. Y a lo mejor tú no quieres seguir con eso. A lo mejor tienes que jugar con una gestión que conjugue lo que te llega ya diseñado y lo que quieres hacer tú. Ese es el gran tema de la actualidad.

Dese hace al menos 20 años, en el campo del diseño se ha comenzado a hablar de experiencia estética.

¿Cómo explicarías esa idea de experiencia estética?

Cuando se habla de experiencia estética se habla de una experiencia autotética, es decir, de una experiencia que no tiene una finalidad ajena a ella misma, a su propia satisfacción. La idea es cómo entender esto. Quien, en mi opinión, es últimamente el gran teórico de la experiencia estética, quien defiende a muerte la experiencia estética, es Hans-Robert Jauss. Me gusta citar mucho la *Pequeña apología de la experiencia estética*, un libro muy pequeñito en que él recupera los viejos conceptos de *poiesis*, *aisthesis* y *catarsis*, las viejas ideas clásicas, pero aplicadas a la idea de una experiencia estética contemporánea. Todo esto tiene que ver, siempre, con el lugar del espectador, el lugar de aquel que tiene la experiencia estética, llamémoslo espectador, receptor o público. Experiencias estéticas tenemos todos, pero no todos sabemos configurar esas experiencias estéticas. Me gusta explicar esto recurriendo a los clásicos, a Kant. Una experiencia estética es muy parecida al gusto, a lo bello, los juicios de gusto. Y Kant decía que, para que se pueda emitir un juicio de gusto, tiene que haber dos elementos fundamentales: uno, que sea libre, que no haya obligación. Y la segunda característica del juicio de gusto en Kant es que sea desinteresado. Hoy la experiencia estética es fundamental porque juega con ese tipo de elementos que no son muy de nuestro tiempo, pero deberíamos recuperar: libertad, desinterés, individualidad. La idea es ser capaces de reconocer cuándo tenemos una experiencia estética y qué es lo que la define. A lo mejor tenemos que recuperar algunas de esas cuestiones.

But they are completely necessary. There are many ways to consider aesthetics.

If we talk about a theory of the sensory knowledge applied to our time, we talk about making a theory of what appears, of the way appearances, images, technical images, and presentation modes are handled today. We talk about what everyone calls 'the story', that is, how narratives are constructed. Behind all this, there is a problem that I have dealt with in some texts. Today, the big problem of aesthetics is that everything is aesthetics. The big problem is that we live in complete and absolute aestheticism. Everything is a story, everything is a construct. You listen to narratively constructed stories so that you believe certain things, sometimes in an evil way and sometimes more intelligently. But it's always about constructing narratives, constructing stories, basing everything on advertising and image management. This means that we live in an absolutely aestheticized world. When you live in an aestheticized world, defining the place of aesthetics becomes complicated. Or, to put it in artistic words, if everything is art, how do we know when there is art?

From the design point of view, we should think about this idea: we live in a prefigured world, many aspects of the political, economic, etc. configuration of reality are already prefigured, already predesigned. ¿How do we design in a predesigned world? That is the big problem of aesthetics today. And that problem belongs to everyone. The designer has to be aware that many times tastes, ideas, and fashions are given, prefigured. They are predesigned. And maybe you don't want to continue with that. Maybe you have to play with management that combines what you get predesigned and what you want to do. That is the big issue today.

Al interior de esa discusión sobre experiencia estética y diseño se comienzan a mencionar las emociones, los sentimientos. ¿Crees que es un paso natural?

Sí, es un paso natural. Porque, como decíamos, actualmente todo son narrativas, todo son relatos. Y en ese contexto, lo que hacemos es una gestión de las emociones. Cada vez se habla más de “capitalismo afectivo”, de “capitalismo de las emociones”, de cómo gestionar las emociones. Es un tema de nuestro tiempo y, por tanto, es imposible que al diseño no le afecte o que el diseñador no trabaje con este tema. Lo que no sé, y eso lo tendrán que decir ustedes los diseñadores, es cuál va a ser el resultado. Porque no es lo mismo introducir lo emotivo, el sentimiento, la emoción dentro del diseño que asumir que vivimos en un mundo completamente gestionado por lo emotivo y que el diseño se adecúe a eso. Son dos cosas distintas. Por supuesto que tenemos que vivir en un ámbito emocional, pero otra cosa es que el diseño sea subalterno de ese juego de las emociones. Habría que ver cómo funciona esa relación, pero el paso es obvio. Hoy todo es emoción. Vivimos en un mundo completamente emotivo.

Pareciera que el diseño ha llegado tarde al tema de la experiencia estética y las emociones. Al menos mucho más tarde que el arte. ¿Por qué crees que ha sucedido así?

Por una razón muy sencilla. A lo mejor aquí me estoy equivocando a nivel teórico, ya que no soy especialista en diseño. Creo que el diseño llega más tarde porque no deja de ser una práctica o un arte funcional. Es natural que aquello que es eminentemente funcional, aunque tenga una funcionalidad estética o artística, intente liberar esa funcionalidad de cualquier elemento externo, ya sea emoción, sentimiento o lo que sea. Dentro del arte eso no pasa. La práctica artística, incluso desde la vieja categoría moderna de la autonomía del arte, siempre ha estado vinculada a esto. Simplemente porque las teorías del gusto son teorías del espectador y el espectador tiene ciertas emociones. Y también el artista. No en vano, existe esa idea romántica del artista que se suicida, que se corta una oreja, la famosa leyenda del artista. Artista y emoción van uni-

It has been at least 20 years since we began talking about aesthetic experience in the field of design. How would you explain this idea of aesthetic experience?

When we talk about aesthetic experience, we talk about an autotelic experience, that is to say, an experience that does not have a purpose other than itself and to fulfill its own satisfaction. The idea is how to understand this. In my opinion, the one who is ultimately the great theorist of aesthetic experience, who defends the aesthetic experience to death, is Hans-Robert Jauss. I like to quote the *Small Apology for Aesthetic Experience*, a tiny book in which he recalls the old concepts of *poiesis*, *aisthesis*, and *catharsis*, the old classical ideas, but applied to the idea of a contemporary aesthetic experience. All of this is always about the place of the spectator, the place of the one who has the aesthetic experience, call it a spectator, a receiver or an audience. We all have aesthetic experiences, but not all of us know how to configure those aesthetic experiences. I like to explain this by resorting to the classics, to Kant. An aesthetic experience is very similar to taste, to beauty, to taste judgments. And Kant said that in order to make a fair judgment of taste, there have to be two fundamental elements: one, it must be free, without any obligation. And the second characteristic of the taste judgment in Kant is that it has to be selfless. Today, the aesthetic experience is fundamental because it plays with those types of elements that are not very current, but we should recover: freedom, disinterest, individuality. The idea is to be able to recognize when we have an aesthetic experience and what defines it. Maybe we have to recover some of those issues.

Within that discussion about aesthetic experience and design, emotions and feelings begin to be mentioned. Do you think it is a natural step?

Yes, it is a natural step. Because, as we said, nowadays everything is narrative, everything is stories.

dos, no pueden separarse. Pero más que decir que el diseño llega tarde, diría que durante mucho tiempo no lo ha necesitado, ha sido ajeno a este territorio. Hasta que llega el momento en que no puede prescindir de las emociones.

Lo que habría que ver es cuál será el resultado. Nosotros conocemos el trayecto, decimos que lo emotivo es un tema de nuestro tiempo, que recorre toda la sociedad y que va a llegar a todos lados. Los sentimientos se han convertido en algo más importante que lo esencial y la razón. Y eso llega al diseño, claro. Sabemos cómo. Pero ¿y el resultado? ¿Cómo va a funcionar eso? Si hablamos de que las emociones se reflejen en un objeto construido con un determinado fin, ¿cómo se representa ahí la emoción, o cuál es la misión de la emoción? ¿El objetivo es satisfacer más determinadas emociones? ¿O queremos hacer otra cosa con la emoción? ¿Qué queremos hacer? Esa sería la pregunta.

¿Es lo estético un factor que indica automáticamente la relevancia que un objeto tiene para una persona?

No, lo estético es mucho más. Lo que hace lo estético es darle una especie de pátina, una especie de piel a determinados elementos. Y por eso decimos siempre que la experiencia estética es subjetiva. Es decir, tu experiencia estética no causa que algo sea especial, es a la inversa: algo que es especial causa en ti una experiencia estética. Si entendemos que toda experiencia estética es, en el fondo, algo subjetivo, lo que deberíamos pensar es qué objetos, elementos, acontecimientos o condiciones nos provocan esa experiencia estética. Yo le daría la vuelta a la pregunta. **D**

Esta entrevista fue realizada en el marco de la estancia del Dr. Juan Carlos Ortíz Nicolás en el Instituto de Iberoamérica de la Universidad de Salamanca bajo la supervisión del Dr. Domingo Hernández Sánchez. Agradecemos a dicho instituto que propiciara la instancia que hizo posible su realización.

And in that context, what we do is emotion management. More and more people are talking about 'affective capitalism', about 'emotional capitalism', and how to manage emotions. It is a subject of our time and, therefore, it is impossible for design not to be affected by it or for the designer not to work with this theme. What I don't know, and that you designers will have to say, is what the result will be. Because it is not the same to introduce the emotional, the feeling, the emotion within the design as it is to assume that we live in a world completely managed by the emotional and that the design fits that. They are two different things. Of course, we have to live in an emotional environment, but another thing is that the design is subordinate to that game of emotions. We would have to see how that relationship works, but the step is obvious. Today everything is emotion. We live in a completely emotional world.

It seems that design has made a late arrival to the issue of aesthetic experience and emotions. At least, much later than art. Why do you think that happened?

For a very simple reason. Maybe here I am making a theoretical mistake since I am not a design specialist. I think design comes later because it is still a practice or a functional art. It is natural that what is eminently functional, even if it has an aesthetic or artistic functionality, tries to release that functionality from any external element, be it emotion, feeling or whatever. In art that doesn't happen. Artistic practice, even from the old modern category of art autonomy, has always been linked to this. Simply because taste theories are theories of the viewer, and the viewer has certain emotions. And so does the artist. It is not in vain that romantic idea of the artist who commits suicide, who cuts off an ear, the famous legend of the artist. Artist and emotion go together, they cannot be separated. But more than saying that design is a late arrival, I would say that for a long

time, it hasn't needed it, and it has been oblivious to this territory. Until the time comes when it cannot do without emotions.

What we should be looking at is the result. We know the journey, we say that the emotional is a theme of our time, that it runs through society and will reach everywhere. Feelings have become more important than the essentials and reason. And that goes into design, of course. We know how. But what about the result? How will that work? If we talk about emotions being reflected in an object built for a given purpose, then how is emotion represented there, or what is the mission of emotion? Is the goal to satisfy more given emotions? Or do we want to do something else with emotion? What do we want to do? That would be the question.

Is aesthetics a factor that automatically indicates the relevance an object has for a person?

No, aesthetics is much more than that. What aesthetics does is give some kind of patina, a kind of skin to certain elements. And that's why we always say that the aesthetic experience is subjective. That is to say, your aesthetic experience does not make something special, it's the other way around: something special causes an aesthetic experience in you. If we understand that all aesthetic experience is subjective in the end, we should be thinking about the objects, elements, events or conditions that trigger that aesthetic experience. I would turn the question around. ①

This interview was conducted within the framework of the academic visit of Juan Carlos Ortiz Nicolás at the Instituto de Iberoamérica at the University of Salamanca under the supervision of Domingo Hernández Sánchez. We thank the institute for allowing us to make this possible.