



PATRICIA URQUÍOLA

TABLE DES MATIÈRES

TABLE OF CONTENTS

7 FR INTRODUCTION META-MORPHOSA

9 UK MARIE POK

12 FR PATRICIA URQUIOLA ET
LA COEXISTENCE DES CONTRAIRES

15 UK PATRICIA URQUIOLA AND
THE COEXISTENCE OF OPPOSITES
ANATXU ZABALBEASCOA

24 FR MATÉRIAUX : UNE GRAMMAIRE EN MOUVEMENT

34 UK MATERIALS: AN EVOLVING GRAMMAR
SUSANNA CAMPOGRANDE

42 CRÉATURES / CREATURES

60 MATÉRIAUX / MATERIALS

100 RECYCLAGE / RECYCLING

110 TECHNIQUES

124 DESIGN

150 FR THÉBAÏDE / THEBAID ARAZZO

159 UK CONVERSATION ENTRE / BETWEEN
PATRICIA URQUIOLA & EMANUELE COCCIA

META-MORPHOSA

META-MORPHOSA

FR À l'heure où le changement climatique, les nouvelles technologies et l'intelligence artificielle bouleversent le monde du design, l'exposition *Patricia Urquiola*. *Meta-morphosa* interroge notre rapport au changement, à la transformation de notre monde, de la matière, de nos hiérarchies, de notre perception du beau, de notre/nos histoire(s).

Former/déformer, composer/décomposer/recomposer, tout designer est confronté à ces mécanismes de transformation. Depuis plus de trente ans déjà, les outils numériques fluidifient les mutations formelles et techniques qui ont fait apparaître une nouvelle esthétique, celle de l'imagerie 3D, organique et mouvante, dynamique et déconstructive. Autre enjeu actuel, les nécessités de la transition ont poussé l'industrie à développer les possibilités du recyclage, des matières nées de déchets, de formes et techniques alternatives. Il en résulte une nouvelle esthétique, déterminée par ces recherches, véritable mutation formelle et culturelle. Notre environnement change au fur et à mesure de l'adaptation de nos processus de fabrication, de construction. Cette mutation prend des formes qui parfois rebutent ou effraient, loin des canons confortables qui nous sont familiers. Face au changement, l'humain a tendance à s'immobiliser, à résister dans une sorte de statu quo, à refuser le « monstre » que pourrait engendrer la métamorphose. Le philosophe Emanuele Coccia, constatant notre paralysie face au changement – dans un environnement que nous avons nous-mêmes profondément chamboulé !- se rêve en cocon, pour renouer avec cette puissance de transformation : « S'enrouler dans la soie jusqu'à couper toute relation au monde pendant des jours et des jours. Se construire un œuf tendre et candide à l'intérieur

duquel laisser travailler son corps. Traverser un changement à tel point radical que le monde lui-même ne sera plus le même. Ne plus pouvoir voir de la même manière. Ne plus pouvoir entendre de la même manière. Ne plus pouvoir vivre de la même manière. Devenir irreconnaissable. Habiter un monde lui-même devenu irreconnaissable. (...) J'en ai souvent rêvé. Avoir la puissance des chenilles. Voir des ailes surgir de son corps de ver. Voler au lieu de ramper sur le sol. S'appuyer sur l'air et non sur la pierre. Passer d'une existence à l'autre sans devoir mourir et renaître et par là-même faire basculer le monde sans le toucher. La forme la plus dangereuse de magie. La vie la plus proche de la mort. La métamorphose. »¹ Patricia Urquiola n'est pas de celles qui refusent le changement. Les bifurcations, rebondissements, le mélange des genres, l'imprévisible jusqu'à la mutation complète sont assumés dans son travail depuis ses débuts. Le non fini, la réconciliation entre artisanat et production industrielle, l'adaptation aux contraintes et exigences sans cesse renouvelées de l'industrie, l'engagement dans des processus de transition témoignent d'un travail qui ne se fige dans aucun systématisme, ne se contentant jamais d'un acquis ou d'une situation confortable. La personnalité de Patricia Urquiola est mouvante, insaisissable, traversée par des flux parfois contradictoires qui remettent en question ses idées pour les enrichir d'inspirations tous azimuts : musique, arts, philosophie, littérature, culture vernaculaire, anecdotes et grande histoire...

1. <https://aoc.media/opinion/2018/11/05/theorie-de-metamorphose/>

Les réflexions de la designeuse espagnole ont également intégré celles de Bruno Latour sur les connexions entre humain et non humain, naturel et artificiel. Les derniers travaux de Patricia Urquiola tendent à réconcilier les contraires, à les assumer sans hiérarchie, à exhumer les liens entre différentes réalités et établir des connexions rhizomiques entre ses idées. Sa vision métaphorique du rapport à la nature, aux autres et à soi, empruntée à Gilles Deleuze et Félix Guattari², révèle chez Patricia Urquiola une faculté à rebondir d'un sujet à l'autre : comme les microracines de l'arbre, sa pensée se mêle à d'autres, sans dessein préconçu, croise, s'enrichit, féconde, se multiplie. De ces considérations sont nées différentes créations, ou devrait-on dire « créatures », personnifications étranges touchant parfois au fantastique. L'univers de Patricia Urquiola est d'ailleurs tellement foisonnant de couleurs, odeurs, sons, traces qui se mêlent dans une approche synesthésique, que l'on peut s'attendre à voir surgir un être fantastique, un ange, un saint ou autre être vivant humain ou non dans son immense portfolio.

2. Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Mille Plateaux*, Paris, Les éditions de Minuit, 1980.

Poussée par la nécessité de continuer à produire dans un monde en transition - nous ne sommes finalement que des corps qu'il faut bien soutenir, asseoir, reposer - Patricia Urquiola a développé des recherches innovantes sur de nombreux matériaux. La transformation de la matière même engendre des changements d'état tangibles, parfois spectaculaires : de nouvelles formes sont ainsi apparues dans son travail. Le recyclage de déchets fait partie des nombreuses expérimentations de la designeuse, résultant dans de

nouvelles solutions, qu'il s'agisse de revaloriser de la laine, du plastique, du bois, du verre, du marbre... Les choix de matériaux s'orientent vers des ressources plus naturelles et plus responsables. De nouveaux matériaux voient le jour, influencés par le vivant, ou l'intégrant au sens propre, comme dans les recherches expérimentales développées pour l'installation *The other side of the Hill* à la 19^e Biennale d'architecture de Venise. Le mobilier évolue aussi structurellement. Prenant en compte l'ensemble du cycle, l'industrie se doit désormais de prévoir la fin de vie de sa production, son démontage, le tri sélectif de ses composantes. Les techniques numériques ont, elles aussi, modifié les processus de production et le langage formel de l'objet. Une nouvelle esthétique se dessine désormais dans ses tapis, avec une expressivité renouvelée. Patricia Urquiola accompagne les entreprises dans ces recherches au long cours, leur donnant forme et émotion. Avec elle, la transition est une métamorphose continue, ouverte à mille sources d'inspiration, de la philosophie à l'art, de l'hagiographie à la science, de la nature au design. Le préfixe *meta-* signifie au-delà. Le sens de nombreux objets de Patricia Urquiola est à aller chercher au-delà de la forme, dans les idées qui ont germé et fleuri pour donner corps à l'objet, dans les recherches transformatives qui les ont déterminées. Au-delà de la forme, il y a la poésie. Reprenant une sélection de projets de ces cinq dernières années, l'exposition *Meta-morphosa*³ ne s'ouvrirait-elle pas sur un poème ?

3. Exposition Patricia Urquiola. *Meta-morphosa*, au CID -centre d'innovation et de design au Grand-Hornu, décembre 2025 à avril 2026, dans le cadre d'Europalia Espagne.

UK At a time when climate change, new technology and artificial intelligence are shaking up the design world, the exhibition *Patricia Urquiola. Meta-morphosa* raises questions about our relationship with change, with how our world, matter, hierarchies, our perception of beauty, our story(ies) are all evolving...

Forming/deforming, composing/decomposing/recomposing: every designer is faced with these mechanisms for transformation. Over the last thirty years, digital tools have streamlined formal and technical mutations, resulting in a new aesthetic, reflected in organic, moving, dynamic, deconstructive 3D imaging. Another issue at this time is the fact that the necessities of transition have driven industry to develop recycling capabilities, materials derived from waste, as well as alternative forms and techniques. The outcome is a brand new aesthetic, shaped by this research, a real formal and cultural mutation. Our environment is changing as we gradually adapt our manufacturing and construction processes. This change takes forms that can sometimes be repellent or frightening, far removed from comfortable, familiar norms. When faced with change, humans tend to come to a standstill, to resist in some kind of *status quo*, to reject the "monster" that could trigger the metamorphosis. Philosopher Emanuele Coccia, who can see our paralysis in the face of change – in an environment that we have ourselves turned completely upside down! – imagines himself as a cocoon, to reconnect with this transformative power: "Wrapping yourself up in silk until you have cut yourself off from the world for days and days. Building yourself a soft, innocent egg inside of which you can let your body do its job. Experiencing such a radical change that the world itself will never be the same. No longer

able to see things in the same way. No longer able to hear things in the same way. No longer able to live in the same way. Becoming unrecognisable. Inhabiting a world that itself has become unrecognisable. (...) I have often dreamed of that. With the power of caterpillars. Seeing wings emerge from your body of a worm. Flying instead of crawling along the ground. Leaning on air instead of stone. Switching from one existence to another without having to die and be reborn, and in doing so, shifting the world without even touching it. The most dangerous form of magic. The closest that life comes to death. Metamorphosis." ¹ Patricia Urquiola is not someone who rejects change. From the very beginning, her work has embraced unexpected twists and turns, genre-blending, unpredictability and even complete mutation. The unfinished, the reconciliation between craftsmanship and industrial production, adapting to the constantly evolving restrictions and demands faced by industry and her engagement with the transition processes all reflect a body of work that is not confined by any form of systemisation, never making do with a particular achievement or a comfortable situation. Patricia Urquiola is a mercurial, elusive character, shaped by occasionally opposing currents that call her ideas into question, enriching them with wide-ranging inspirations: music, art, philosophy, literature, vernacular, anecdotes and the sweep of history...

1. <https://aoc.media/opinion/2018/11/05/theorie-de-metamorphose/>

The Spanish designer's approach has also incorporated some of Bruno Latour's ideas on the connections between the human and the non-human, the natural and the artificial. Patricia Urquiola's most recent work tends to reconcile contradictions,

encompassing them without any hierarchy, unearthing the links between different realities and establishing rhizomatic connections between her ideas. Her metaphorical vision of the relationship with nature, with others and with oneself, borrowed from Gilles Deleuze and Felix Guattari², reveals in Patricia Urquiola an ability to hop from one subject to another: like the microscopic roots of a tree, her thoughts blend with those of others, without any preconceived plan, intersecting, expanding, fertilising and multiplying. These reflections give rise to different creations, or should we say creatures, strange personifications that sometimes border on the fantastical. The world of Patricia Urquiola is so packed with colours, smells, sounds, marks that blend into a synesthetic experience, that you can expect to see a fantastical being, an angel, a saint or some other living being, whether human or not, emerge from her immense portfolio.

2. Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Mille Plateaux*, Paris, Les éditions de Minuit, 1980.

Driven by the need to carry on producing in a changing world – ultimately we are merely bodies in need of support, grounding and rest – Patricia Urquiola has developed some innovative research into all sorts of different materials. Transforming the material itself triggers tangible, sometimes spectacular physical changes, causing new forms to come out of her work. Recycling rubbish is an integral part of some of the designer's many experiments, leading to new solutions, from reusing wool and plastic to wood, glass and marble... The choice of material is moving towards more natural and more responsible resources. New materials come to light, influenced by, or incorporating life, like in the

experimental research developed for the installation *The other side of the Hill* at the 19th Venice Biennale of architecture. Furniture is also evolving structurally. The industry now needs to take into account the entire lifecycle of a product, from production through to dismantling, sorting and disposing of its components. Digital technology has also had an impact on production processes and the formal language of objects. A new aesthetic is now emerging in her carpets, marked by a renewed expressiveness. Patricia Urquiola works alongside companies in this research over time, giving them shape and emotion. With her, the transition is an ongoing metamorphosis, open to a thousand sources of inspiration, from philosophy to art, from hagiography to science, from nature to design. The prefix *meta-* means beyond. The meaning of many of Patricia Urquiola's pieces goes beyond form: it lies in the ideas that have taken root and blossomed to give them life, in the transformative research that shaped them. Featuring a selection of projects from the last five years, did the exhibition³ not open with a poem?

3. Exhibition Patricia Urquiola. *Meta-morphosa*, at the CID – centre for innovation and design at Grand-Hornu, December 2025 to April 2026, part of Europalia España.

PATRICIA URQUIOLA ET LA COEXISTENCE DES CONTRAIRES

PAR ANATXU ZABALBEASCOA

Rien de figé, rien d'absolu. Espagnole de naissance, italienne de cœur et aspirant par conséquent à être universelle, Patricia Urquiola (Oviedo, °1961) consacre sa vie et son œuvre à une défense intime et publique de l'hybride, de la perméabilité, de l'influence, de la mutation, de l'amplitude, mais aussi de la collaboration et de la transversalité. Le résultat ? Un dialogue insolite entre l'utile et l'inutile, un travail qui incarne la coexistence des contraires – le *concurrentia contrariorum* des Romains –, cette *coincidentia oppositorum* (coïncidence des opposés) qui, loin de la pureté, sait que le conflit peut receler une forme de complémentarité.

En jetant un pont entre le rationalisme et l'émotion, entre l'objectif et le subjectif, Urquiola mise sur la métamorphose, qui est presque l'opposé du camouflage. Son savoir, c'est de douter. Et sa seule certitude, le changement. C'est le reflet de sa propre évolution en tant qu'être humain. Son parcours professionnel se caractérise par la curiosité, le sens de l'observation et le développement. Elle a fait des choix et s'est montrée attentive et à l'écoute. Tous ces aspects sont liés à son rôle de pont. À son besoin, personnel et vital, à la fois de ne pas s'enraciner définitivement et de s'appuyer sur des terres distinctes. Nous verrons ce que cela signifie.

Dans son livre intitulé *Time to write a book*¹, Gianluigi Ricuperati a écrit qu'Urquiola porte deux regards : un premier, forgé par la force de son passé, et un second, qui vagabonde d'une possibilité ultérieure à une autre. Sereine et audacieuse, elle est un paradoxe à elle toute seule : elle a fait de l'ancrage l'antichambre du changement. Mais ce n'est pas tout. Je me suis moi-même exprimée à plusieurs reprises sur ses deux « pattes » : une qui est solidement ancrée en Espagne et l'autre qui s'est épanouie à Milan. D'une part, un pays, de l'autre, une ville. Celle de la patrie de naissance se subdivise à son tour en une partie établie à Oviedo, sur

les plages asturiennes de son enfance. Et en une deuxième, qui prend ses quartiers à Ibiza. C'est comme ça depuis le début. Jusqu'à aujourd'hui encore.

Le côté libre d'Urquiola est celui qui explore l'avenir. Celui qui accueille l'inconfort avec dynamisme, et parfois une certaine anxiété, comme s'il commettait un impair en laissant un territoire inexploré ou une connexion non établie. Il n'est pas question de complexifier, mais bien de simplifier. L'objectif est le suivant : améliorer, apporter une réponse. Ricuperati a écrit qu'Urquiola redonne du sens et resitue la matière. En réalité, elle va un cran plus loin. Cette prise de risque, c'est une quête. Le fait d'être fascinée. Une tentative de comprendre. Et c'est le côté serein, enraciné, mais pas ancré, qui a rendu cela possible. Une fois ce constat établi, Patricia s'est façonnée – ou pour être plus exact, elle a compris qu'elle devait se façonner – en tant qu'être humain. Son travail est le reflet de ce cheminement.

1. Patricia Urquiola, coordination par Silvia Robertazzi et Alessandro Valenti, préface par Murray Moss, texte par Gianluigi Ricuperati, *Patricia Urquiola : time to make a book*, Rizzoli, Milan, 2013

ASTURIES ET IBIZA

La Urquiola d'aujourd'hui, on la retrouve dans la petite fille de deux ans d'Oviedo qui attrapait des mouches – et les mangeait –, par simple curiosité. Elle a personnellement dévoilé cette anecdote lors de son discours d'entrée à l'Académie royale des Beaux-Arts de San Fernando à Madrid, un lieu encore inaccessible pour les créatrices il y a peu.

Cette gamine avait remarqué que la plage n'était pas toujours la même : « Une mer profonde aux vagues imposantes et une plage très dégagée modulaient continuellement leur relation sous l'influence des marées. L'espace que nous traversions

n'était jamais identique. Il était nécessaire d'apprendre à l'observer. À marée basse, nous pouvions aller nous baigner dans les petits bassins d'eau moins glaciale ou marcher jusqu'à la zone loin des dunes, en prévoyant toujours le retour. À marée haute, nous pouvions nous reposer, bercés par le son des vagues. » C'est à ce souvenir de son enfance dans les Asturies qu'Urquiola attribue sa lecture transitoire des espaces et son idée que la transformation continue des choses constitue la situation la plus naturelle qui soit. « Je crois que c'est le plus grand cadeau hérité de mon enfance asturienne : contempler l'espace en tenant compte d'une dimension temporelle a été formateur. »

Patricia était encore une fillette lorsque ses parents ont acheté une maison à Ibiza parce que dans les années 70, cela revenait à avoir une fenêtre sur le monde sans quitter l'Espagne. « C'était une éducation dont mes parents avaient besoin et qu'ils ont partagée avec nous », a-t-elle raconté au journal El País.

Tout comme les fruits de cette éducation : « À 18 ans, j'ai dû partir pour de bon de chez moi pour vivre. Je suppose que c'était une projection des besoins de ma mère. Elle avait vécu dans une Espagne très cadenassée et avait décidé d'étudier la philosophie et la philologie anglaise – à 30 ans et avec 3 enfants –, car elle avait besoin d'évoluer. »

Patricia se souvient de la table désordonnée où sa mère étudiait, dans la chambre de ses parents. Elle était semblable à celles que les trois membres de la fratrie avaient dans leur chambre. Cette maman avait expliqué à ses enfants qu'il « fallait partir ». Et les trois ont suivi son conseil. Patricia a étudié l'architecture à Madrid, mais c'est à Milan qu'elle est devenue architecte. La capitale espagnole lui avait donné son indépendance, mais c'est en Italie, qu'elle se mesura au monde en tant qu'individu. Dans

une région industrielle, comme femme indépendante et d'origine étrangère.

MILAN

« Alors qu'ils me pensaient enfermée dans mes études d'architecture à Madrid, j'ai brisé mes chaînes et je suis partie en Italie. Le fait qu'aucune limite ne me soit imposée à la maison m'a toujours aidée. J'ai commencé très tôt à faire l'effort de sortir de ma zone de confort. Et c'est au travers de l'éducation de mes filles que j'en ai saisi l'importance. Il faut essayer de comprendre et donner son opinion, mais il faut laisser les choses suivre leur cours. » Elle considère qu'elle n'a pas besoin de grandes révolutions dans sa vie, à tout point de vue.

Patricia a terminé ses études à Milan. Ses professeurs, Achille Castiglioni ou Marco Zanuso, exerçaient une double activité. En Italie, l'industrie avait compris la nécessité d'impliquer des architectes qui bâtissent un pont – un autre pont – entre la conception, la culture et l'industrie elle-même.

DES ARCHITECTES AVEC UNE DOUBLE CASQUETTE

Durant les années 90, Vico Magistretti se rendait de son atelier au travail en enfourchant toujours son vélo. C'était une manière exemplaire et authentique de s'approprier sa ville. « Il disait aussi que son rythme de travail lui faisait penser à la vie d'un médecin : une quotidienneté à laquelle s'ajoutent des voyages pour se rendre à des conférences ou congrès. À vrai dire, Vico faisait, comme d'habitude, preuve d'humilité, et quelques années plus tard, il enseignait au Royal College of Art à Londres », explique Patricia. Elle se souvient : « Il pressentait la complexité de l'avenir et disait toujours que mon travail survivrait à un monde nettement plus complexe. » C'est justement Magistretti, Maddalena de Padova et Achille Castiglioni qui ont façonné les fondements de cette créatrice. Les deux premiers pour leur rapport à l'histoire, à la production

et à l'authenticité. Le troisième, pour ses architectures éphémères, son humour, son acharnement à sortir les choses de leur contexte et ses œuvres, qui ont fait réapparaître la mer changeante des Asturies dans les espaces conçus par Urquiola. Lorsqu'elle était étudiante, elle était parvenue à voir la voie empruntée. Une fois devenue créatrice, elle l'a élargie.

PENSER EN DEHORS DES SENTIERS BATTUS

Aussi électrique, passionnée, enthousiaste, perspicace et douée qu'elle soit, Urquiola a, sans aucun doute possible, été une créatrice lente. Ou disons patiente. Déterminée, mais humble (quelqu'un a parlé de coexistence des contraires ?), attentive et audacieuse. Seule une personne possédant un tel tempérament attend d'atteindre la quarantaine pour ouvrir son propre atelier. Elle l'a dit : c'est dans le doute et la fragilité qu'elle trouve toujours le point de départ de ses recherches. Elle part de ce qui doit être amélioré.

« L'imparfait n'existe pas, mais la différence oui. », m'a dit Kathy Willis, biologiste et professeure à Oxford. J'ose affirmer qu'Urquiola approuverait. Elle défend l'idée que la conception est un travail de recherche. Elle a également indiqué que sa méthode de travail reposait sur le vagabondage, l'immersion et le dialogue. Sans oublier l'enthousiasme. Ces facteurs apparemment distincts peuvent concorder avec des phases de la vie et des intérêts qui, comme sur un palimpseste, s'accumulent et condensent le terreau de sa créativité.

PROUST, ZAMBRANO ET NABOKOV

Lire, c'est comme voyager. Une personne qui aime ça ne dira jamais qu'elle voyage beaucoup. Comme pour les voyages, plus on lit, plus on sait ce qu'on n'a pas encore lu. Dans le cadre de sa thèse, Patricia a consacré deux années de sa vie à l'analyse du

roman *À la recherche du temps perdu*. De tout l'univers de Proust, elle a retenu l'idée que la logique conceptuelle devait être court-circuitée par la logique émotionnelle. La fréquence de ces courts-circuits est ce qui confère une identité à une œuvre. Et découvrir une identité, la définir, la construire et l'assumer est inévitablement un aspect qui fascine Urquiola.

María Zambrano lui a appris que penser revient avant tout à déchiffrer ce que l'on ressent. À ses yeux, l'identité constitue donc la vérité, la révélation, le naturel qui, même s'il est chassé, revient au galop. Elle considère ainsi que « le travail de formation du caractère joue un rôle clé, car il forge l'identité, qui est à la base de l'œuvre ». Dans *La Transparence des choses* de Vladimir Nabokov, le passé resplendit, laissant entrevoir l'avenir. Voici une autre caractéristique essentielle du pont Urquiola : comme Bruno Latour, elle sait qu'il est indispensable de faire preuve de prudence lorsqu'on est radical et d'être radicalement prudent. C'est pour ces raisons que dans notre ère post-humaine, elle cherche une nouvelle grille de lecture du monde et défend l'idée que la conception pense déjà à ce qui n'existe pas encore. Et voilà comment, de nouveau, un pont est jeté entre l'humain, la culture et la nature. Concevoir, c'est essayer.

Urquiola définit la vie comme une « plongée dans l'inconnu », dans le sens où elle envisage le travail du créateur comme une tentative. Lorsqu'elle a obtenu son diplôme, le professeur qui présidait la commission des thèses au Politécnico de Milan (École polytechnique de Milan) était Tomás Maldonado, un philosophe et critique argentin qui était aussi professeur de conception environnementale. Issu de l'École d'Ulm, il conciliait d'une part la pratique artistique, et d'autre part, un combat en faveur de l'environnement, les implications sociologiques et, bien évidemment, la politique : l'art et les artefacts, le réel et le virtuel.

Il aurait pu être le président parfait. Urquiola parle toujours d'agrandir le monde, c'est-à-dire de ne pas avoir peur des idées et de sortir des schémas ainsi que des pistes de réflexion habituelles (sortir des sentiers battus). Ce besoin représente sa marque de fabrique, sa façon d'observer les choses. Et d'apprendre.

Elle a fait sienne l'obligation d'Enzo Mari, selon laquelle le créateur doit oser plus que son cabinet et repousser les limites de son entreprise. Une philosophie appliquée en recyclant pour Mutina, en remettant des classiques au goût du jour pour Cassina et en essayant de prédire l'avenir pour les céramiques de Capodimonte. La leçon que lui a enseignée Achille Castiglioni a également joué un rôle déterminant : ne pas se prendre au sérieux et comprendre que créer est un jeu. « Un jeu très sérieux ». C'est pourquoi lorsqu'on lui commande un tapis, Patricia tricote un pull (Gandía Blasco). Si un client lui demande un fauteuil de lecture, elle opte pour un bioplastique biodégradable (Andreu World). Le travail de son atelier est – cela tombe sous le sens – collaboratif et commun. C'est une somme d'individualités qui, au-delà d'apprendre à observer comme Urquiola elle-même, partagent le besoin d'une conception humaniste. Comme elle l'explique elle-même, il est dans sa nature de s'associer, de dire « moi aussi ».

C'est dans ce contexte qu'Urquiola et son équipe cherchent à changer ce qui peut être amélioré. Ils n'aspirent pas à atteindre une forme. Ce qui les intéresse, c'est la manière de faire. Urquiola défend l'idée que la perfection bride. Elle se permet de l'affirmer, car elle a compris que l'hybride fait la force et que, comme nous l'avons indiqué, seul le changement garantit la constance. Pour toutes les raisons évoquées, son travail est considéré comme à la fois exhaustif et optimiste, humain et humoristique, écologique et sensible. Ce dernier ne se calque pas comme un caméléon, mais se transforme.

Plus qu'une chercheuse de technologies ou de matières, elle analyse l'éventail de possibilités. Et c'est dans cette analyse que ses fondements resurgissent et que la coexistence des contraires réapparaît : ses origines bourgeoises – marquées par la culture et la sobriété –, ses étés à Ibiza – sous le signe de la liberté –, son ouverture au monde, son travail pour apprendre à se connaître. Cette recherche mêle mémoire et technologie, émotion et responsabilité. La sienne est une création sous influence. Elle importe des concepts, des matériaux et des solutions venant d'autres disciplines, régions et traditions. C'est pourquoi son œuvre est vivante et évolue. Sa priorité est que ses idées puissent s'adapter et se transformer.

CONNAIS-TOI TOI-MÊME

Cela explique peut-être pourquoi elle a attendu de fêter ses 40 bougies avant d'ouvrir son propre atelier, ou de permettre à Piero Lissoni de la pousser à le faire. « La personnalité gagne en maturité à partir de la quarantaine. C'est le bon moment pour apprendre à se connaître et cela constitue le travail le plus important du créateur, car à l'approche de la deuxième partie de sa vie, il faut déjà pouvoir s'appuyer sur une perception de soi, quelle qu'elle soit, pour éviter les frustrations. Coexister sans frustration est primordial parce que c'est ce que l'on renvoie aux personnes qui nous entourent. Imaginez à quel point vous pouvez être insupportable comme mère, amie ou partenaire si vous n'êtes pas en paix avec vous-même ». Urquiola affirme que « au moins tous les cinq ans, des changements doivent survenir ». Il n'est pas question de révolutions, mais d'évolutions. « Il faut que je réfléchisse à mon projet de vie ». Cependant, elle explique que presque tout ce qu'elle a détruit dans sa vie, elle l'a fait sans y accorder d'importance. « Je dis toujours à mes filles qu'il est seulement possible d'avancer si l'on passe au-delà des préjugés. Il est essentiel de ne pas

s'enfermer soi-même. Ces conflits internes sont indispensables pour continuer à se sentir vivant. »

Pour ce faire, l'art est selon elle le moyen de s'interroger sur ce qui nous entoure. « Pas pour des questions d'esthétisme, mais parce que les artistes jouent un rôle de relais. Ils sont les premiers à repérer les maux de la société ». Son point de vue est donc que l'artiste relate l'état de certaines choses tandis que le créateur remplit une autre fonction. Celle d'être à l'écoute. Patricia considère que chacun doit transformer son parcours et sa situation en avantage. Elle sait que nous sommes les témoins d'une importante transition. « J'estime que les canaux numériques ouvrent des voies qui permettent aux personnes à la périphérie de s'exprimer, de créer, et par conséquent d'agir. Le monde est ainsi plus proche ».

Il peut être intéressant de s'arrêter quelques instants sur ce concept de proximité. Elle entend par là que les entreprises doivent trouver de nouvelles méthodes de production. Elles doivent procéder à des expériences, tout en veillant à la qualité des résultats. Elle en a fait son mantra, et presque son éthique : s'exposer en assumant sa prise de risque plutôt que de l'éviter.

« S'il s'agissait seulement de compter les produits, ce travail pourrait déjà être terminé depuis un moment. Je continue cependant d'explorer, car il y a toujours une certaine marge. Étant donné que le monde évolue et régresse à coups de vagues et de rythmes désordonnés, de nouvelles réponses seront toujours nécessaires. Je continue à travailler, car je continue à vivre. Chacun doit avancer avec tous ses doutes. Et malgré eux ».

PATRICIA URQUIOLA AND THE COEXISTENCE OF OPPOSITES

BY ANATXU ZABALBEASCOA

Nothing set, nothing pure. Spanish by birth, Italian by choice and as universal as longing and consequence, the life and work of Patricia Urquiola (Oviedo, 1961) are interwoven into an intimate and public defence of what is hybrid, porous, contaminated, mutating, broad, as well as collaborative and cross-sectional. The outcome is an unusual dialogue between what the useful and the useless, a work embodying the coexistence of opposites – the Roman *concurrentia contrariorum* – that *coincidentia oppositorum* that, away from what is pure, knows that in conflict can be found something that's complementary.

By establishing a bridge between rationality and emotion, between the objective and subjective, Urquiola has opted for metamorphosis – which is almost the opposite of camouflage. Her knowledge is that of doubt, that of change being the only certainty. And she constructs a mirror of her own development as a human being. Her professional evolution has been a process of curiosity, observation and growth. There has been attention, listening as well as determination. All of this has to do with her acting as a bridge. With her need, personal and vital, not so much about always putting down roots as supporting herself in different soils. We're going to see what this means.

In his book *Time to Make a Book* ¹, Gianluigi Ricuperati wrote that Urquiola has two eyes. One of them trained by the sturdiness of her past: the other living in disorder due to future possibilities. Thus both serene and daring, she is a paradox: she has made rootedness the threshold of change. But there's more. I myself have written several times about her two 'feet': one resting in Spain; the other, up in Milan – a country and a city. The foot in the country of her birth is also split, with one part firmly

in Oviedo, on the beaches of Asturias of her childhood. And the other let loose in Ibiza. It's been like this since the outset. And up to the present.

Urquiola's free part is that which explores the future. The one accepting discomfort with vitality, even with a certain anxiety, as if leaving somewhere in order to explore or establish some connection were a fault. It's not about complicating things, but simplifying. That is the goal: enhancing, responding. Ricuperati wrote that Urquiola reworks meanings and relocates materials. In reality, she gives the screw another turn. That risk is research. Fascination. An attempt to understand. And it's the serene part, rooted yet not anchored, that which makes it possible. From that point on, Patricia made herself – or rather, understood she needed to keep on making herself – like a human being. Her work reflects that journey.

1. Patricia Urquiola, Edited by Silvia Robertazzi and Alessandro Valenti, Foreword by Murray Moss, Text by Gianluigi Ricuperati, *Patricia Urquiola : time to make a book*, Rizzoli, Milan, 2013

ASTURIAS TO IBIZA

Today's Urquiola is found in the two-year-old in Oviedo that caught flies – and ate them – purely out of curiosity. What she herself said in the admission interview at Madrid's San Fernando Fine Arts Academy, a place until recently inaccessible to female creatives.

She was a girl who saw that the beach wasn't always the same: "a deep ocean with huge waves and a wide-open beach were constantly interchanging their relationship because of the tides. The space we were crossing was never the same. You had to learn how to watch it:

at low tide, we could go and swim in the less freezing pools of water or walk up to the far-off part of the dunes, always working out the way back, whereas at high tide, we could go to sleep, rocked by the sound of the waves". This memory of the Asturias of her childhood enables Urquiola to read the transitory nature of spaces, with things constantly changing as the most natural solution. "I think that was the best gift of my childhood in Asturias: thinking about space with a temporal dimension was formative".

She was still a girl when her parents bought a house in Ibiza because being there, in the 1960s, was like being out in the world without leaving Spain. "It was an upbringing my parents needed and which they shared with us", she told the newspaper El País.

And the result: "At age 18 I needed to leave home once and for all, in order to live. I guess it was a projection of my mother's needs. She lived in a Spain that was very closed off, and decided to study philosophy and English – aged thirty and with three children – because she needed to evolve".

Patricia recalls her parents' messy bedroom table where her mother studied. Just like the one they, the three siblings, had in their bedrooms. That mother instilled in her children that "you needed to get out". And that's what the three of them did. Patricia studied architecture in Madrid. But she ended up being an architect in Milan. While it was Madrid where her independence started, it was Italy where she faced the world as an individual. She did so on industrial land, as an independent woman and as a foreigner.

MILAN

"When they saw myself settled studying architecture in Madrid, I broke the chains and went to Italy. I was always helped by the fact limits were never set on me at home. The work of leaving the comfort zone started early. And I've

learnt the importance of this bringing up my daughters. While you need to try to understand and have an opinion, you can't hold anybody back". That said, she thinks she didn't need major acts of defiance in her life.

In Milan, Patricia finished off her studies. Her professors, Achille Castiglioni or Marco Zanuso, had a dual profession. The industry in Italy understood the need for dialogue with architects who formed the bridge – another bridge – between design, culture and the industry itself.

ARCHITECTS WITH A DUAL PROFESSION

It was the 1990s and Vico Magistretti arrived from his study going to work by bike. It was an exemplary and essential way experience his city. "He'd also say that his profession's rhythm reminded him of a doctor's life: day-to-day life and trips to conferences or congresses. In reality, Vico – as ever – downplayed things, since in those years he taught at the Royal College of Art in London", explains Patricia, who recalled that "He sensed the complexity of the future, and always said that my work would cross through a much more complex world". It was Magistretti himself, Maddalena de Padova and Achille Castiglioni who gave this designer with her foundations. The first two due to their relationship with history, with production and with what's essential. The third one, with his ephemeral architecture, his humour, his resolve in decontextualising and his installations, made the changing sea of Asturias reappeared in spaces Urquiola designed. As a student, she was able to see that path. As a creator, she expanded the route.

THINKING OUTSIDE THE BOX

Electric, intense, full of life, perceptive and capable, Urquiola has nevertheless been a slow designer. Or rather, patient. Emphatic yet humble – the coexistence of opposites – attentive and daring. Only someone with that

character waits until the age of forty to open their own studio. According to her: it's in doubt and weakness that she always finds the rich seam for research. What needs to be improved is her starting point.

"There's no such thing as imperfection. What there is, is difference", I was told by Oxford biology professor Kathy Willis. I'd even dare to say Urquiola endorses that. Her position is that design is research. She also said that her working method is roaming around, immersion and dialogue. I'd add that it's also enthusiasm. Those seemingly distinct factors might tie in with life phases, with interests that – like in a palimpsest – build up and enrich the soil of creativity.

PROUST, ZAMBRANO AND NABOKOV

"Reading is like travelling. If you like doing it, you'll never say I travel a lot. Like when you travel, the more you read, the more you know what you still have left to read". During her thesis, Patricia spent two years of her life analysing *In Search of Lost Time*. From all of Proust, what stayed with her was the idea that conceptual logic should short-circuit itself with emotional logic. The rhythm of those short circuits is that gives your work its identity. And identity, stumbling upon it, deciding on it, building it up, taking it one, is a field Urquiola is unavoidably interested in.

She learned from Maria Zambrano that thinking is, above all, decoding what you feel. That's why for her, identity is truth, her clearing in the woods, what surfaces while however hard you try, you're trying to do something else. Thus, she believes that "the work of shaping character is key because it creates your identity, and you work starting out from identity". In Vladimir Nabokov's *Transparent Things*, the past shines providing a glimpse of the future. And that is another essence of the Urquiola bridge. She knows, like Bruno Latour, that you need to

be cautiously radical and radically cautious. That's why, in a post-human era, she seeks out a new reading of the work, and maintains that design thinks about what doesn't yet exist. And, again, she forms a bridge between what's human, culture and nature. Designing and attempting.

Urquiola defines life as "navigating the unknown" in such a way that she understands the designer's task as an attempt. When she graduated, her thesis supervisor at the Milan's Politecnico was Tomás Maldonado, an Argentinian philosopher who was a critic and professor of environmental design. He had come from the Ulm School and blended artistic practice with ecological commitment, sociological implications and, of course, politics: art and artefacts, the real and the virtual. He could have been the perfect president. Urquiola always talks about opening up the world. And that's not fearing ideas, breaking new ground, thinking outside the box. That need is a trademark, a way of looking. And of learning.

She took on from Enzo Mari the designer's obligation to be more daring than the company, to broaden the business's limits. And she did so by recycling for Mutina, updating classics for Cassina, attempting to see the future for Capodimonte ceramics. The lesson from Achille Castiglione was also important: not taking yourself seriously, understanding that designing is a game. "A very serious game". That's way Patricia was commissioned to do a carpet and she knitted a jumper (Gandía Blasco). She was asked for a reading chair, and she researched a bioplastic and biodegradable material (Andreu World). The studio work is without a doubt collaborative, communal, a sum of its parts that – more than learning how to view as Urquiola herself does – shares the needs for human-centred design. She herself explains: she's a person who associates. Someone who likes "also».

This way, Urquiola – and her team – seek to change what can be enhanced.

They don't enquire into form; they're interested in a way of making. Her stance is that perfection overwhelms. She thinks because she's learnt that hybridism is strength and that, as pointed out earlier, permanence is only in change. That's why her work is at the same time thorough and optimistic, human and humorous, ecological and sensitive. It's not like a chameleon: it transforms. More than a researcher of technologies or materials, she analyses possibilities. And it is in this analysis where her foundations emerge and the coexistence of opposites reappears; her affluent background – cultured and restrained; her summers in Ibiza – books and without labels; her entry into the word, her works on getting to know herself. That search mulls over memory and technology, emotion and responsibility. Hers is a contagious design. She brings in concepts, materials and solutions from other disciplines, from other places and traditions. That's why it's evolutionary, it's alive. She puts her ideas being able to adapt first, that they can transform.

GETTING TO KNOW HERSELF

Perhaps that's why she waited until she was 40 to open her own studio, or to allow Piero Lissoni to push her to do it. "Your personality matures when you turn 40. There's a time to get to know yourself and that's the most important work, because when you have to live the second part of your life you should already have a measure of yourself, whatever it is, to avoid frustrations. Coexisting without frustration is fundamental, because that's what you offer to whoever's with you. Think of how annoying you could be as a mother, friend or partner without working yourself out. Urquiola maintains that "at least every five years, you need to make changes". She's not talking about revolutions, but evolutions. "I need to ask myself about my life project". However, she explains that almost everything she's broken in her life, she did so hardly bothering about it.

"I always tell my daughters that you can only move forward if you break down prejudices. Not pigeon-holing yourself is fundamental. Those wars are key to keeping yourself alive".

To keep herself alive, art is – for her – the means of questioning what is around us. "Not as a question of beauty but because artists are antennas, the first ones to detect issues in society". She thus upholds that an artist sends out messages on the state of things, and what a designer is someone different. Someone who listens. Patricia believes you need to make advantage of your own circumstances. And knows that living in a generation of major transition. "I think the digital media are opening up routes so that those on the fringes can express themselves, create and, therefore, act. The world is closer". It might be interesting to dwell on this concept of closeness. She maintains that companies have to research new ways of producing. That they have to experiment, although they should control quality. That's a mantra, almost an ethic: put yourself out there taking on the risk, not sidestepping it.

"If we count just the products, we could have finished some time ago. But I keep on researching because there's still space. Because the world is progressing and regressing, and although it does so in waves and disorderly rhythms, new responses will always be required. I keep on working because I keep on living. You should work with all your doubts. And despite of them".

MATÉRIAUX : UNE GRAMMAIRE EN MOUVEMENT

INTERVIEW PAR SUSANNA CAMPOGRANDE

SUSANNA CAMPOGRANDE

Depuis quelques années, nous assistons à une évolution culturelle de l'esthétique matérielle, en particulier si l'on observe la nouvelle génération de matériaux issus du recyclage. Comment vous emparez-vous de ces nouvelles ressources ? Et, de façon générale, comment a évolué votre approche de la matière ? Comment exprimer une certaine forme de raffinement de ces nouveaux matériaux ?

PATRICIA URQUIOLA

Aujourd'hui, notre façon de concevoir la qualité des matériaux est en train de changer : plus que la recherche de raffinement, nous nous orientons vers l'innovation, la durabilité et la capacité à évoluer dans le temps. Aujourd'hui, un designer doit concentrer son attention sur la recherche et sur la vie du produit qu'il conçoit. Nous devons interpréter et utiliser les matériaux de façon plus consciente, en tenant toujours compte des principes de circularité et en intégrant la fin de vie de l'objet dès le processus de conception. Il est nécessaire de diversifier notre travail avec tous les types de matériaux régénérés : réceptifs et réactifs, upcyclés et naturels.

Je crois aussi que c'est l'occasion de créer une nouvelle sensibilité expressive, visuelle et tactile. Mon intention est de trouver le matériau le plus adapté à chaque projet. Chaque matériau a son histoire et son propre contexte d'utilisation. Le choix doit être conscient et fonctionnel.

À propos de régénération, j'aime utiliser le concept de syntropie dans le design, en opposition à l'entropie, en mettant l'accent sur l'harmonie et l'évolution des formes et des matériaux dans le temps. La syntropie – un terme que j'emprunte à l'agronomie et à la philosophie des sciences – valorise la résilience et l'interaction dynamique entre les

objets et leur environnement : des processus qui favorisent l'équilibre et la durabilité. Dans le design, cela se traduit par des matériaux « vivants », qui s'enrichissent avec le temps, par des structures évolutives et modulaires, par des approches qui intègrent le vivant et l'adaptabilité plutôt que l'usure et la finitude.

Un exemple concret pour illustrer cette idée de syntropie est le projet *The Other Side of the Hill*, présenté à la 19^e Exposition Internationale d'Architecture – La Biennale di Venezia 2025. Il s'agit d'un travail collectif né au sein d'un groupe pluridisciplinaire, composé – entre autres – des historiens de l'architecture Beatriz Colomina et Mark Wigley, du microbiologiste Roberto Kolter, du physicien théoricien Geoffrey West, d'artistes, d'un agronome, d'un musicien et de plusieurs autres chercheurs issus de domaines scientifiques et créatifs différents

The Other Side of the Hill stimule de nouvelles manières de penser la ville et la coexistence, en imaginant des scénarios au-delà de la croissance continue. Les bactéries et autres micro-organismes sont capables de modifier leur ADN à travers des mécanismes tels que les mutations spontanées, la transformation, la conjugaison, la transduction et le système CRISPR-Cas. C'est précisément cela

qui nous a fascinés : depuis plus de quatre milliards d'années, ils sont les maîtres non seulement de la croissance, mais aussi de la cohabitation dans des environnements aux ressources limitées – on pourrait les considérer comme des guides vers un avenir plus adaptatif, voire trans-spécifique et régénératif.

Le projet s'articule autour d'une courbe qui représente la croissance démographique de l'humanité : des premiers établissements jusqu'à un futur déclin. Cette forme a été traduite en un amphithéâtre vide, composé de modules en Cimento®, un matériau conceptuel fait d'agréats minéraux, de verre recyclé léger,

de spiruline, de roseaux et de coquillages lagunaires, de filets de pêche rouges et de filaments d'algues blanches, agglomérés par des liants hydrauliques. Les blocs ont été produits en circuit court à San Donà di Piave et transportés par bateau dans la lagune, avant d'être assemblés par emboîtement.

À l'arrière, l'installation révèle un paysage bactérien à échelle humaine, habité par des formes de vie invisibles agrandies, réalisées en treillis métallique et en mousse non toxique, puis recouvertes de couches de Cimento® et de cultures vivantes de mousses et de spores.

SUSANNA CAMPOGRANDE

En quels matériaux croyez-vous pour l'avenir de la production de mobilier ?

PATRICIA URQUIOLA

Je crois en une approche hybride et évolutive des matériaux, où innovation et durabilité se rejoignent pour définir l'avenir de la production dans l'ameublement. Certains matériaux me semblent particulièrement porteurs.

Des matériaux cultivés, pas seulement produits : le futur verra l'arrivée de matériaux issus des biotechnologies avancées, comme des bioplastiques dérivés d'algues et de bactéries ou des matériaux conçus pour s'autodétruire et se régénérer. Ces matériaux permettent de réduire notre dépendance aux ressources fossiles et d'explorer de nouvelles esthétiques et textures.

Je prends souvent la nature comme modèle. Ainsi, la recherche sur les matériaux ne se limite plus à l'esthétique, mais s'inspire des processus naturels : l'auto-régénération, la biodégradabilité, la transformation.

Je m'inspire aussi d'autres secteurs : la mode, la médecine et la biologie développent déjà des matériaux aux propriétés exceptionnelles. Le monde du design peut s'inspirer de ces recherches pour créer un langage de la matière innovant.

Il est essentiel de reconsidérer les flux de déchets, upcycler et donner une seconde vie aux matériaux. Les plastiques océaniques recyclés, les textiles post-consommation ou encore les

composites à base de résidus industriels (verre, métal, béton) ouvrent de nouvelles perspectives en matière de design responsable. Il s'agit de revaloriser les matériaux, terme que je préfère à « recycler ».

Ainsi, pour la collection *Naturalia*, réalisée en collaboration avec Etel, nous avons utilisé une bio-résine, issue de l'industrie de la canne à sucre, agglomérée avec de l'herbe Macela, et de la sciure de bois teintée avec des pigments naturels du sol brésilien.

La collection de tissus d'ameublement *Sport*, que nous avons conçue en collaboration avec Kvadrat, est la première réalisée entièrement à partir de plastique recyclé provenant des océans. Ces tissus s'inspirent des vêtements de sport et ont l'aspect des tissus techniques. Les fils proviennent du plastique post-consommation collecté dans un rayon de 10 km autour des côtes et des îles reculées de Thaïlande, en collaboration avec l'entreprise suisse

#tide ocean material, spécialisée dans la transformation des déchets plastiques marins en matières premières de haute qualité.

Ou le Polimex®, un thermoplastique que nous avons utilisé pour l'installation de Heimtextil en 2025, un matériau de rembourrage autoportant innovant breveté par la société Superevo, composé de polystyrène et d'une très faible quantité de polyuréthane. Il combine grande légèreté et solidité, permettant la création de formes complexes sans restriction de taille ou de design. Son utilisation contribue de façon significative à l'épargne énergétique lors de la production et, en fin de vie, il est entièrement recyclable.

La question de l'impact environnemental des matériaux est cruciale et, en tant que designers, nous avons un rôle stratégique à jouer mais, en même temps et avant toute chose, il s'agit de trouver le meilleur compromis dans le contexte complexe de l'industrie.

SUSANNA CAMPOGRANDE

Comment votre travail a-t-il évolué par rapport aux enjeux de l'éco-design et de la transition vers une économie plus circulaire ? De quelle marge dispose un designer vis-à-vis des fabricants et des marques ?

PATRICIA URQUIOLA

Au fil du temps, avec la plupart des entreprises avec lesquelles je collabore, nous avons cherché à nous orienter vers une approche plus durable, en anticipant cette transition avec une conscience accrue et une volonté concrète d'agir, à travers la recherche, l'investissement et l'expérimentation. Tout le travail que

nous menons avec Cassina LAB illustre bien cette dynamique : une réflexion approfondie sur les matériaux, les procédés de production et l'impact global du design. Un bon exemple est la collection *Mon-Cloud*, où nous avons cherché à réduire au minimum l'utilisation de mousses polyuréthanes. Une structure métallique

est enveloppée d'un rembourrage matelassé en fibre de PET recyclé et recyclable, facilement démontable en fin de vie (afin d'en garantir une récupération et un recyclage efficaces). Même les coussins de l'assise utilisent du PET recyclé, avec un petit pourcentage de polyuréthane à base de polyols biosourcés.

En parlant de circularité, j'aime citer Timoty Morton qui parle d'une « ombre venue du futur » dans son livre *La pensée écologique*¹. Dans cet ouvrage, Morton affirme que toutes les formes de vie sont interconnectées dans un vaste réseau enchevêtré. Aucun être vivant ne peut exister de manière isolée. La compréhension de cette interdépendance est ce que Morton appelle la « pensée écologique ».

1 Timothy Morton, 2019, *La Pensée écologique*, traduit de l'anglais par Cécile Wajsbrot, Paris, Éditions Zulma

Comme l'ombre d'une idée pas encore complètement élaborée, la pensée écologique s'insinue dans d'autres concepts jusqu'à les transformer entièrement. La pensée écologique vient toujours du futur : elle nous parvient d'un « après ».

La durabilité n'est pas seulement une question de matériaux, mais un processus évolutif continu, sans solution unique. Un designer doit y accorder de l'importance. Nous devons écouter et interpréter les matériaux de manière plus intelligente, en tenant toujours compte du concept de circularité. C'est un processus complexe : il faut considérer tout le cycle de vie d'un produit – du choix des matières premières à la production, de la logistique jusqu'à la manière dont un objet est démonté en fin d'usage.

Il y a un énorme potentiel d'un point de vue conceptuel. C'est un chemin long, certes, mais c'est la bonne direction. L'ouverture, le partage et l'expérimentation nous permettent de façonner l'avenir de manière plus consciente.

Aucun projet n'est jamais seulement un objet. Chaque projet est aussi un processus. Et dans ce processus coexistent de nombreuses voix, de nombreux niveaux, de nombreuses mains. C'est dans cet espace partagé que le design prend, pour moi, tout son sens : non pas comme une expression individuelle, mais comme un geste qui met en relation.

J'aime beaucoup ce que dit Rosi Braidotti : ce qui compte, ce n'est pas tant l'essence que le devenir. Les identités, comme les projets, sont nomades et hybrides, traversées par des technologies, des animaux, des personnes. Cela m'aide à penser le design comme quelque chose qui accompagne les changements, au lieu de chercher des certitudes figées.

Quand je parle de direction conceptuelle, je pense à quelque chose qui va au-delà de la fonction ou du matériau : c'est une forme d'empathie et de design avec le vivant, avec l'environnement, avec l'invisible. Mais il ne s'agit pas d'une trajectoire linéaire – c'est plutôt un paysage en mouvement, peuplé de présences que nous ne voyions pas auparavant, ou que nous ne voulions pas voir. Ce processus requiert un acte de décentrement : il ne s'agit plus de concevoir uniquement pour l'humain, mais avec les autres espèces, visibles et invisibles. Prendre au sérieux l'idée que moisissures, spores, algues, bactéries – et les matériaux qui les accueillent – puissent être co-auteurs du projet. C'est une forme de

curiosité radicale. La pratique du design devient ainsi une pratique de relation, de coexistence. Il ne s'agit plus d'objets, mais de zones de passage, d'écosystèmes poreux où cohabitent intentions humaines et forces non humaines. Où la matière n'est plus passive, mais active, transformatrice, en dialogue avec le temps. Il s'agit de rester en tension avec un monde en évolution, un monde qui ouvre de plus en plus nos fenêtres humaines sur une vision élargie

et multi-espèces. Une approche de plus en plus stratifiée et multidimensionnelle. C'est, selon moi, la seule manière de faire évoluer le design et de maintenir la juste tension face aux contaminations inattendues du futur. Notre monde est une sorte de grand bricoleur, toujours vivant. Il s'agit de passer d'une perspective humaine de contrôle à une perspective immersive.

SUSANNA CAMPOGRANDE

Vous avez déjà exprimé l'importance des émotions provoquées par les matériaux. Comment interagissent-elles avec leurs performances fonctionnelles ? Comment équilibrer émotion et fonctionnalité/efficacité dans un produit ?

PATRICIA URQUIOLA

L'émotion ressentie et la fonctionnalité d'un matériau sont intimement liées et en constante interaction. Je les considère comme deux facettes d'une même réalité, se renforçant mutuellement à travers l'expérience de l'utilisateur. Travailler un matériau, c'est avant tout en explorer la nature profonde : ses qualités techniques, bien sûr, mais aussi sa résonance sensorielle, sa manière d'interagir avec l'espace et d'éveiller une réponse émotionnelle.

Doser fonctionnalité et émotion dans un produit, c'est un travail de recherche et d'équilibre. On ne peut pas imposer une sensibilité artificielle à un matériau ; il faut le laisser parler, comprendre comment il réagit à la manipulation, à l'usage. L'innovation réside souvent dans cette alchimie subtile entre technique et ressenti, entre structure et poésie.

Un exemple est le projet des tables Babar, développé avec Glas Italia, né justement d'une réflexion sur la matière verre et sur la possibilité d'en inverser la perception traditionnelle. Grâce à une pâte obtenue à partir de verre de bouteille recyclé, nous avons transformé le verre, normalement associé à la transparence, à la pureté, à la douceur, en une matière composite, imparfaite, presque organique. Les pièces sont réalisées à partir d'un granulat de verre 100 % recyclé, lié avec des polymères contenant des composants d'origine végétale issus de sources renouvelables. Chaque pièce, fabriquée à la main, présente des surfaces et des géométries irrégulières, qui la rendent unique. Ici, le matériau n'est ni transparent, ni pur, ni parfait. C'est une matière dense, opaque, irrégulière, qui se laisse deviner.

Dans ce processus, ce qui nous intéresse n'est pas tant le contrôle, mais la possibilité d'habiter l'ambiguïté, de laisser

la matière elle-même suggérer une nouvelle grammaire du projet.

SUSANNA CAMPOGRANDE

Quelle place donnez-vous alors à la transformation, à l'aléatoire, à l'imprévisible et à l'unique dans le cadre d'une production en série qui exige une maîtrise rigoureuse d'une forme de continuité ?

PATRICIA URQUIOLA

La forme est toujours le résultat d'une relation : avec le contexte, les matériaux, ceux qui fabriquent et ceux qui habitent. Concevoir est, en ce sens, un acte collectif. On ne travaille jamais seul. On construit des structures, mais aussi des conversations ; on donne forme à des objets, mais aussi à des processus, des réseaux, des possibilités.

La douceur, la porosité, l'imperfection, ce sont des choix radicaux. Ils vont à l'encontre de l'idée que tout doit être rigide, maîtrisé, parfait. J'aime concevoir des espaces et des objets qui invitent au toucher, qui évoluent avec le temps. Un meuble qui se patine, un tissu qui vieillit magnifiquement... ces éléments nous rappellent que rien n'est figé, que la vie est transformation.

Dans ce sens, l'unicité n'est pas une valeur esthétique en soi, mais le résultat d'un processus. Je pense, par exemple, aux vases *Sestiere*, réalisés en collaboration avec 6AM : une bulle de verre soufflé tenue, presque retenue, par un réseau de cordes en verre façonnées à la main, les *morise*, chacune différente, jamais parfaite.

Chaque pièce est unique, parce que chaque étape du processus laisse sa trace. Et ici, c'est justement l'imperfection qui rend l'objet vivant, chargé de cette tension entre contrôle et liberté.

Comme le disait Sottsass, je pense qu'il est important de réaliser des projets qui ne soient pas trop délimités, qui sachent embrasser les incertitudes et les transformations du monde qui nous entoure. Si l'on maintient cette attitude dans les projets, tout peut y entrer.

En italien, le mot *progetto* englobe tout : l'architecture, l'intérieur, le produit, le système. Pour moi, il est difficile de séparer ces échelles car, dans ma pratique, le projet naît d'une relation – un processus qui traverse différents niveaux.

Concevoir, pour moi, est une manière de traverser le monde. Non pas pour le dominer, mais pour entrer en relation avec lui. Non pas pour le figer, mais pour accompagner les transformations. Mon travail évolue dans un espace ouvert, où le design n'est ni un style ni une solution, mais une recherche continue, une construction de liens, une attention portée à ce qui est fragile, changeant, imparfait.

Je refuse la rigidité des catégories, ma pratique s'est développée comme un organisme

complexe, stratifié, où chaque projet naît d'une question, d'un dialogue, d'une rencontre.

SUSANNA CAMPOGRANDE

Il me semble que cette idée d'interconnexion, de relativité à l'œuvre dans chaque projet s'exprime aussi dans votre approche intégrée de la couleur et de la matière : vous enrichissez toujours la couleur d'une dimension qui va au-delà de la perception visuelle, vous traduisez la couleur en texture et en motifs. Pourriez-vous décrire votre façon de travailler et composer avec ces deux éléments intrinsèquement liés, la matière et la couleur ? Est-ce que, pour vous, la couleur est une composante organique de la matière ?

PATRICIA URQUIOLA

Je ne considère en effet jamais une couleur en elle-même, mais toujours en relation avec une autre. La couleur a toujours eu un rôle important dans mon travail, parfois de manière intuitive. Elle n'est pas toujours au centre de la recherche, mais lorsqu'elle l'est, elle devient un élément structurel du projet.

La couleur est une composante organique de la matière : couleur et matière ne sont pas séparées, mais se fondent en un langage unique. Ce qui m'intéresse, c'est précisément leur rencontre, leur capacité à se modifier mutuellement.

Pour moi, la couleur, la matière et la lumière sont trois éléments qui interagissent toujours entre eux : c'est la relation entre la matière et la lumière qui détermine la magie de la couleur.

Prenez le travail réalisé avec Mutina sur les carreaux de céramique : il explore la porosité, la granularité, la rugosité. Dans ces projets, la couleur émerge directement de la texture – elle n'est jamais appliquée en

surface, mais incorporée dans la structure même du matériau. Il y a une volonté claire de traiter la couleur non comme un revêtement décoratif, mais comme une dimension intrinsèque de la matière. Un exemple emblématique de cette approche est la pièce conçue pour le siège de Mutina, pensée comme un espace dédié à la révision des produits avec les designers – un moment souvent tendu, chargé d'attentes, de décisions à prendre, d'opinions à confronter.

Dans ce contexte, la couleur entre en jeu comme outil perceptif et relationnel : une seule teinte chaude et terreuse enveloppe le sol, les murs, le plafond et le mobilier, créant une atmosphère feutrée, silencieuse, presque méditative. Là, la couleur a bien sûr une fonction perceptive, mais aussi presque corporelle.

Je ne m'intéresse pas à la polychromie dans un sens décoratif, mais à la stratification des codes visuels, à la manière dont la matière peut parler même à travers une seule teinte, si cette teinte vibre, évolue avec la lumière et entre en résonance avec l'espace.

SUSANNA CAMPOGRANDE

La matière est au centre même de la conception du produit. Comment définit-elle -ou non- le produit ? Comment procédez-vous dans cette rencontre et ce dialogue permanent entre matière et produit ?

PATRICIA URQUIOLA

Mon approche ne commence pas toujours par la matière, mais lorsqu'elle est à l'origine d'un projet, je la considère comme une alliée, un moteur. Un matériau n'est jamais neutre : il a une mémoire, une structure, une voix. Je cherche à l'écouter, à le transformer sans l'effacer.

Aujourd'hui, je suis particulièrement intéressée par les matériaux qui portent déjà une histoire ou une transformation. Avec la société danoise Mater, nous avons conçu la collection Alder à partir de Matek™, un biomatériau créé à partir de coques de café et de déchets agricoles agglomérés avec un liant biodégradable. Le résultat est un matériau solide compostable, dont la forme découle directement de sa logique structurelle.

Je ne cherche pas à imposer une forme au matériau, mais à créer un dialogue entre ses qualités, ses limites et le geste du projet.

Avec le fabricant de panneaux et objets en marbre Budri, l'idée a toujours été celle d'utiliser le marbre de manière non traditionnelle, de le pousser au-delà de ses limites et de l'interpréter comme un matériau flexible et léger.

Ce n'est pas le marbre qui m'intéresse, mais ce qu'il devient quand on accepte ses fractures, ses irrégularités. Pour la série Geodies, j'ai travaillé avec Budri sur cette idée : révéler la beauté intérieure des matériaux – quartz, géodes, pierres – en les combinant avec du verre ou de la résine. Des

formes simples, presque archétypales, rencontrent des structures brutes. Ce sont des objets hybrides, où l'artisanat dialogue avec la nature, sans jamais la dominer.

MATERIALS: AN EVOLVING GRAMMAR

INTERVIEW BY SUSANNA CAMPOGRANDE

SUSANNA CAMPOGRANDE

Over the last few years, we have been witnessing a cultural evolution in material aesthetics, especially when it comes to the next generation of materials generated from recycling. How do you embrace these new resources? And more generally, how has your approach to materials evolved? How can a sense of refinement be expressed through these new materials?

PATRICIA URQUIOLA

These days, the way we appreciate the quality of materials is changing: more than focusing on refinement, we are moving towards innovation, sustainability and the ability to evolve over time. These days designers need to focus their attention on research and on the lifecycle of the product that they design. We need to interpret and use materials more consciously, making sure we take into account the concept of circularity, and think about the end of the object's life right from the start of the design process. It's important that we diversify our work to encompass all the different kinds of recycled materials, whether they are responsive or reactive, upcycled or natural.

I also believe that this is an opportunity to create a new expressive, visual and tactile sensibility. My intention is to find the material that is best suited to each and every project. Each material has its own story and its own context. It needs to be a conscious, practical choice.

In terms of recycling, I prefer to talk about the concept of syntropy

in design, as opposed to entropy, by focusing on the harmony and evolution of shapes and materials over time. Syntropy – a word that I've borrowed from agronomy and the philosophy of science – values resilience and dynamic interaction between objects and their environment: processes that foster balance and sustainability. In design, this is reflected in "living" materials that flourish over time, in evolving, modular structures, in approaches that embrace life and adaptability rather than wear and impermanence.

One concrete example to illustrate this idea of syntropy is *The Other Side of the Hill*, presented at the 19th International Architecture Exhibition – The Venice Biennale 2025. This was a joint effort by a multi-disciplinary group that included – among others – architectural historians Beatriz Colomina and Mark Wigley, microbiologist Roberto Kolter, theoretical physicist Geoffrey West, artists, an agronomist, a musician and several researchers from different scientific and cultural backgrounds.

The Other Side of the Hill sparks new ways of thinking about the city and the notion of coexistence, by coming up with scenarios that go beyond non-stop growth. Bacteria and other micro-organisms are capable of modifying their DNA thanks to mechanisms such as spontaneous mutation, transformation, conjugation, transduction, and the CRISPR-Cas system. This is what we found so fascinating: for more than four billion years, they have been the masters not only of growth, but also of cohabitation within environments with limited resources – we can look at them as guides to a more adaptive, even regenerative future, with interspecies connections. The project is based around a curve that represents humanity's demographic growth: from the first

settlements to a future decline. This shape has been translated into an empty amphitheatre built out of modules created using Cimento®, a conceptual material made from mineral aggregate, lightweight recycled glass, spirulina, reeds and shells from the Venice lagoon, red fishing nets and strands of white seaweed, held together using hydraulic binders. The blocks were produced using a short supply chain in San Donà di Piave and transported by boat across the Lagoon before being assembled using an interlocking system. Behind the installation, you can see a bacterial landscape on a human scale, inhabited by enlarged, invisible lifeforms crafted from wire mesh and non-toxic foam, then covered with layers of Cimento® and living moss and spores.

SUSANNA CAMPOGRANDE

Which materials do you see as the future of furniture production?

PATRICIA URQUIOLA

I believe in a hybrid, evolving approach to materials, where innovation and sustainability come together to define the future of production for furniture. There are certain materials that I think are particularly promising.

Materials that are cultivated, not just produced: the future will see the arrival of materials created from advanced biotechnologies, such as bioplastics derived from seaweed and bacteria, or materials designed to self-destruct and regenerate. These materials will allow us to reduce our dependence on fossil resources and explore new aesthetics and textures.

I often take nature as my template. This means that research into materials is no longer exclusively about aesthetics, but also takes inspiration from natural processes: self-regeneration, biodegradability, transformation.

I also take my inspiration from other fields: fashion, medicine and biology are already developing materials with some exceptional properties. The design world can take inspiration from this research to create an innovative language of materials.

It is vital that we re-evaluate the flow of waste, upcycle and

give materials another lease of life. Recycled plastics found in the sea, post-consumer textiles and composites made from industrial waste (glass, metal, concrete) open up all sorts of possibilities for a responsible approach to design. In French, we talk about “revaluing” (“revaloriser”) materials, and I prefer to think of it that way rather than “recycling”.

So for the *Naturalia* collection, which was created in collaboration with Etel, we used a bio-resin from the sugarcane industry, agglutinated with Macela, and sawdust stained with natural pigments from Brazilian soil.

The Sport collection of upholstery fabrics, designed in collaboration with Kvadrat, is the first to be made from recycled plastic found in the sea. These fabrics are inspired by sports clothing and look like technical textiles. The threads come from post-consumer plastic collected from within a 10km radius of the coastline and remote islands of

Thailand, working in collaboration with Swiss company #tide ocean material, who specialise in turning plastic waste from the sea into high quality raw materials.

Or there’s Polimex®, a thermoplastic that we used for the installation at Heimtextil in 2025, an innovative freestanding padding material patented by the company Superevo, made up of polystyrene and a very small amount of polyurethane. As well as being incredibly light, it is also very sturdy, making it possible to create complex shapes without any restrictions in terms of size or design. Its use helps save a significant amount of energy during the production process, and at the end of its lifespan it is completely recyclable.

Environmental impact is a crucial issue, and as designers, we have a strategic role to play but, at the same time as this, and more importantly, we need to find the best compromise in the complex context of the industry.

SUSANNA CAMPOGRANDE

How has your work adapted to the challenges of eco-design and the transition to a more circular economy? How much leeway does a designer have when dealing with manufacturers and brands?

PATRICIA URQUIOLA

Over time, with most of the companies I work with, we have tried to lean towards a more sustainable approach, anticipating this transition more consciously and with a concrete desire to do something, via research, investment and experimentation. All of the work that we do with Cassina LAB is

a great illustration of this dynamic: we really reflect on the materials, the production processes and the overall impact of the design. A good example is the *Mon-Cloud* collection, where we have tried to minimise the use of polyurethane foams. A metal structure is covered with quilted padding made of recycled

and recyclable PET fibres, making it easy to dismantle at the end of its lifespan (in order to guarantee efficient recovery and recycling). Even the seat cushions use recycled ET, with a small percentage of polyurethane made from biosourced polyols.

While we're on the subject of circularity, I like to quote Timothy Morton who speaks about "a shadow from the future" in his book *The Ecological Thought*¹. In this book, Morton claims that all forms of life are interconnected in a vast, tangled network. No living being can exist in isolation. The understanding of this interdependence is what Morton calls the "ecological thought".

1 Timothy Morton, *The Ecological Thought*, 2012, Harvard University Press.

Like the shadow of an idea not yet fully thought, the ecological thought creeps over other ideas until nowhere is left untouched. The ecological thought always comes from the future: it comes to us from a time "after".

Sustainability is not just about materials: it is a process that is constantly evolving, without one single solution. A designer needs to pay particular attention to it. We must listen to and interpret materials more intelligently, always taking the concept of circularity into account. It is a complicated process: it is important to think about the entire lifecycle of a product – from choosing the raw materials through to production, from logistics through to how an object is dismantled when no longer in use.

There is a huge amount of potential from a conceptual point of view. We have a long way to go of course, but we are heading in the right direction. Being openminded, sharing and experimenting allows us to shape the future more mindfully.

No project ever just has one purpose. Every project is also a process. And within this process, lots of different voices, levels and hands come into the mix. It is in this shared space that for me, design really comes into its own: not just as individual expression, but as a gesture that brings us together.

I really like what Rosi Braidotti says: what matters is not essence but becoming. Identities, like projects, are nomadic and hybrid, criss-crossed by technologies, animals and people. That helps me think of design as something that accompanies changes, instead of looking for unwavering certainties.

When I talk about conceptual direction, I'm thinking about something that goes beyond function or material: it's a form of empathy and design with life, the environment, the invisible. But it isn't just a linear trajectory – it is more of a changing landscape, peopled with presences that we couldn't see before, or that we didn't want to see. This process needs us to decentre ourselves: it is no longer about designing things just for humans, but also with other visible and invisible species in mind. Taking seriously the idea that moulds, spores, algae and bacteria – as well as the materials that host them – can be fellow authors of the project. It is a radical form

of curiosity. The practice of design thus becomes a practice of relationships and coexistence. It is no longer about objects, but rather about transitional spaces, porous ecosystems where human intentions exist alongside non-human forces.

Where the material is no longer passive, but active, transformative, in dialogue with time.

It is about remaining attuned to a changing world, a world that

is increasingly opening up our human perspectives to a broader, multi-species understanding. An increasingly layered, multidimensional approach.

In my opinion, this is the only way that design can evolve and maintain the right tension in the face of the unforeseen contaminations of the future. Our world is like a big DIY enthusiast, always alive. It is about moving away from a human perspective that is about control, towards an immersive perspective.

SUSANNA CAMPOGRANDE

You have already talked about the importance of the emotions triggered by materials. How do they interact with their functional performance? How can we find the right balance between emotion and functionality/efficiency in a product?

PATRICIA URQUIOLA

The emotion that is felt and the functionality of a material are intimately connected and in a state of constant interaction. I see them as two sides of the same coin, reinforcing one another by way of the user's experience. Working with a material is first and foremost about exploring its most profound nature: its technical qualities of course, but also its sensory resonance, how it interacts with space and awakens an emotional response.

It takes research and balance to achieve the right amount of functionality and emotion in a product. We cannot impose an artificial sensibility on a material; we have to let it speak, understand how it reacts to manipulation and use. The innovation often lies in this subtle alchemy between technique

and feeling, between structure and poetry.

One example is the *Babar* tables, developed with Glas Italia, which came about after a reflective process focusing on glass and the possibility of overturning our traditional perception of it.

Starting with a paste obtained from recycled glass bottles, we turned the glass, which is normally associated with transparency, purity and softness, into a composite, imperfect, almost organic material. The pieces were made from a 100% recycled glass granulate, combined with polymers containing plant-based components from renewable sources.

Each hand-made piece features irregular surfaces and shapes, thus making every one unique.

The material is not transparent, pure or perfect here. It is dense, opaque and irregular, leaving itself open to interpretation. What interests us in this process is not so much control as the

possibility of inhabiting an ambiguity, letting the material itself suggest a new grammar for the project.

SUSANNA CAMPOGRANDE

How do you make room for transformation, chance, unpredictability and uniqueness within a mass production process that demands rigorous control and continuity?

PATRICIA URQUIOLA

The form is always the result of a relationship: with the context, the materials, those who produce and those who inhabit. With this in mind, designing is a joint effort. We never work alone. We build structures, but also conversations; we give shape to objects, but also to processes, networks and possibilities.

Softness, porosity and imperfection are radical choices. They go against the idea that everything must be rigid, controlled and perfect. I like to design spaces and objects that cry out to be touched, that evolve over time. A piece of furniture that develops its own patina, a fabric that ages beautifully... these elements remind us that nothing is set in stone, that life is all about transformation.

So uniqueness has no aesthetic value in itself, it is rather the result of a process. Take the *Sestiere* vases as an example, created in collaboration with 6AM: a bubble of blown glass held up, almost suspended, by a network of glass cords, shaped by hand, the *morise*, each one different, never perfect.

Every piece is unique, because each stage in the process leaves its mark. And here, it is precisely that imperfection that brings the object to life, loaded with that tension between control and freedom.

As Sottsass used to say, I think it's important to work on projects that aren't too restricted, that know how to embrace the uncertainties and changes presented by the world around us. If we hold on to this attitude in our projects, there is room for everything.

In Italian, the word *progetto* encompasses everything: the architecture, the interior, the product, the system.

It's hard for me to separate these elements because the way I work, the project comes out of a relationship – a process that includes different levels.

For me, design is a way of moving through the world. Not to dominate it, but to enter into a relationship with it. Not to fix it, but to help it live through change. My work evolves in an open space in which design is

neither a style nor a solution, but an ongoing research process, a way of building links, paying attention to everything that is fragile, changing and imperfect.

I refuse to accept the rigidity of categorisation. My approach has developed like a complex, layered organism, where each project comes out of a question, a dialogue or a meeting.

SUSANNA CAMPOGRANDE

It seems to me as though this idea of interconnection, of a relationship with the work in each project, is also reflected in the way you incorporate colour and material: you always enhance colour with a dimension that goes beyond visual perception. You translate colour into texture and patterns. Could you describe the way you work and compose with these two elements that are so intrinsically linked: material and colour? Is colour an organic component of the material for you?

PATRICIA URQUIOLA

I never look at a colour on its own, but always in relation to another.

Colour has always played an important role in my work, sometimes intuitively. It is not always at the heart of the research process, but when it is, it becomes a structural element of the project.

Colour is an organic component of the material: colour and material are not separate, they melt together into a single language. What I am interested in is how they meet, their capacity to influence one another.

For me, colour, material and light are three elements that always interact with each other: it is the relationship between the material and the light that determine the magic of colour.

Think about the work with Mutina on ceramic tiles: it explores the notions of porosity, granularity and coarseness. In these projects, the colour emerges directly

from the texture – it is never applied to the surface, but rather incorporated into the very structure of the material. There is a clear desire to treat colour not as a decorative covering, but as an intrinsic dimension of the material.

An example that epitomises this approach is the room designed for Mutina's headquarters, created to be a space dedicated to product reviews with designers – a time that can often be tense, loaded with expectation, decisions to be made and differing opinions.

In this context, the colour comes into play as a perceptual and relational tool: a single warm, earthy shade envelops the floor, the walls, the ceiling and the furniture, creating a muted, silent, almost meditative atmosphere. Here, colour has a perceptive role of course, but also an almost corporal one as well.

I am not interested in polychromy from a decorative perspective: my

focus is on layering visual codes, in how the material has its own voice thanks to a single shade, when that shade vibrates, shifts with the light and resonates with the space.

SUSANNA CAMPOGRANDE

Material is at the very heart of product design. How does – or doesn't – it define the product? How do you approach the way the material and product come together and enter into a never-ending dialogue?

PATRICIA URQUIOLA

My approach does not always start with the material, but when it is at the very beginning of a project, I see it as an ally, a driving force. A material is never neutral: it has a memory, a structure, a voice. I try to listen to it, to transform it without erasing it.

These days I am particularly interested in materials that already have a story, that have already experienced change. With the Danish company Mater, we have designed the Alder collection using Matek™, a biomaterial created using coffee bean husks and agricultural waste held together with a biodegradable binder. The result is a solid, compostable material, whose shape is a direct result of its structural logic.

I don't try to impose a shape on to a material, but rather to create a conversation between its qualities, its limitations and the concept behind the whole project.

With Budri, who manufacture marble objects and panels, the idea was always to use marble in a non-traditional way, pushing it beyond its limits, and interpreting it as

a flexible, lightweight material.

It isn't marble that I'm interested in, but rather what it becomes when we accept its cracks and irregularities. For the Geodies series, I worked with Budri on this idea: to reveal the inner beauty of the materials – quartz, geodes, stones – by combining them with glass or resin. Simple, almost archetypal shapes, meet raw structures. They are hybrid objects, where craftsmanship enters into a dialogue with nature, but never dominates.

CRÉATURES /
CREATURES

ARDILLA

LOEWE, 2025



En avril 2025, la marque de vêtements Loewe présentait à l'occasion du Fuorisalone, à Milan, une exposition de 25 théières commandées à autant de designers et architectes. Patricia Urquiola a réinterprété cet objet domestique pour en faire une œuvre sculpturale, un objet en céramique devenu une pure expression formelle. Asymétrique, sa théière attire immédiatement par l'impression tactile décalée qu'elle dégage. Sa forme évoque à la fois le familier et le fantastique, comme si elle avait été dessinée de mémoire et transposée à l'argile en un geste spontané. Tel un personnage figé en plein mouvement, *Ardilla* réinvente le rituel du thé pour en faire un moment de méditation sur l'artisanat et l'art.

In April 2025, the clothing brand Loewe put on an exhibition showcasing 25 teapots commissioned by the same number of designers and architects, as part of Fuorisalone in Milan. Patricia Urquiola reinterpreting this domestic object and turning it into a piece of sculpture, a ceramic piece that became a pure expression of form. Her teapot is asymmetrical, grabbing your attention thanks to its playful, tactile character. Its shape is both familiar and exotic, as though it was drawn from memory and transposed into clay in one spontaneous gesture. Like a character suspended mid-movement, *Ardilla* reinvents the ritual of tea, turning it into a moment of meditation on arts and crafts.

CIRRUS

CC-TAPIS, 2021

La collection de tapis *Venus Power* est un véritable manifeste de Patricia Urquiola. Quel que soit son sexe, chacun porte en lui une part de féminin, une énergie à entendre, accepter, embrasser. Forte, puissante et joyeuse, cette collection exprime une métaphore qui nous invite à penser à la nécessité d'intégrer les attributs féminins qui coexistent en nous. *Cirrus* est l'un des quatre tapis qui composent la collection. Des lignes noires tracent des contours contenant des formes mouvantes et colorées tout en dessinant les lettres formant la phrase : *We all come from Venus*. Cette déclaration se réfère tant à l'art du graffiti qu'à la texture hypnotique de ce vortex de couleurs inspiré de l'atmosphère intrigante de Vénus. Le tapis est entièrement noué main par des artisans tibétains. Ses contours noirs ont été rehaussés à la main en une forme 3D arrondie, hommage aux archétypes féminins.

The *Venus Power* rug collection is a real mission statement by Patricia Urquiola. Whatever sex we are, each and every one of us has a feminine element, an energy that allows us to listen, accept and embrace. Strong, powerful and full of joy, this collection expresses a metamorphosis that invites us to think about the need to incorporate the feminine attributes that coexist within us. *Cirrus* is one of the four rugs that make up the collection. Black lines trace outlines containing moving, colourful shapes while also spelling out the phrase: *We all come from Venus*. This statement refers both to the art of graffiti and to the hypnotic texture of this vortex of colours inspired by Venus' intriguing atmosphere. The rug is entirely hand knotted by Tibetan artisans. Its black outlines have been hand-carved in 3D curves, paying tribute to feminine archetypes.







© photo Claudia Zalla

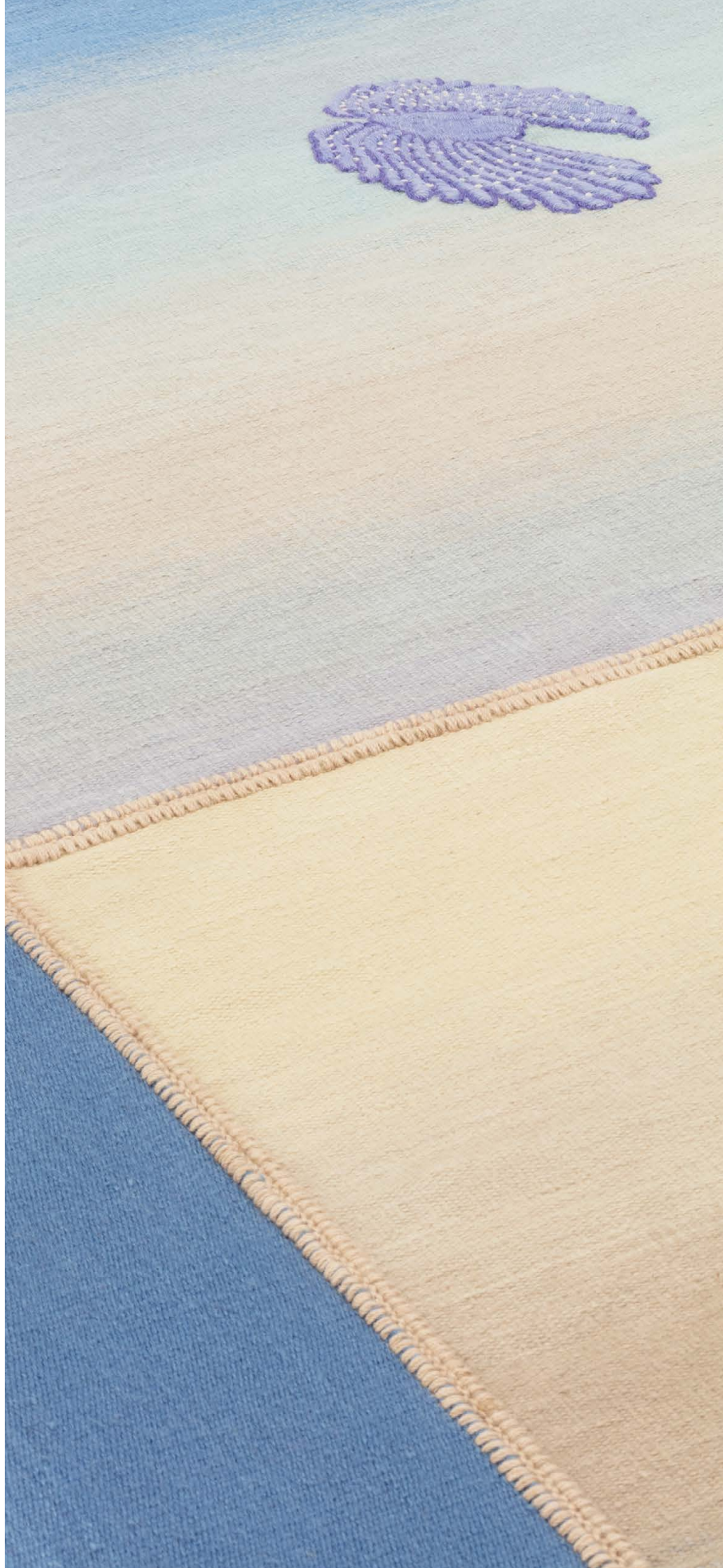


CRYPTID

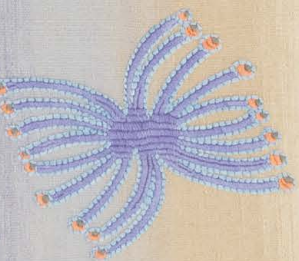
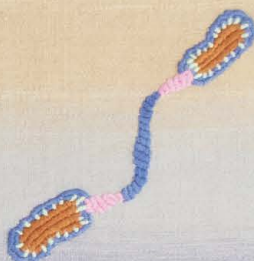
CC-TAPIS, 2025

La collection *Cryptid* transforme le tapis conventionnel en un paysage fluctuant et vibrant, dans lequel s'immiscent de minuscules créatures brodées, créant un monde imaginaire intrigant. À mi-chemin entre l'organique et l'abstrait, les croquis dessinés à la main par Patricia Urquiola sur un outil numérique sont transformés par des artisanes indiennes en motifs brodés, racontant l'histoire de deux mondes distincts. Le premier, aux tons terreux et aux dégradés doux, est peuplé de petits organismes qui semblent ramper à sa surface, évoquant les créatures de la terre. Le second, dans des tons dégradés de bleu, est colonisé par des formes flottantes faisant allusion aux raies mantas et autres animaux marins, ou à de gracieuses créatures célestes. Ces motifs témoignent de l'attention portée par Patricia Urquiola à toute forme vivante, y compris non humaine, sans hiérarchie entre les espèces. Dans leur essai *Mille plateaux*, Gilles Deleuze et Félix Guattari opposent l'arbre (vertical, hiérarchisé) et le rhizome (horizontal, connecté), accordant la même importance à chaque existence particulière. Cette idée habite profondément l'univers mental de Patricia Urquiola dont les motifs évoquent ces substances en devenir perpétuel.

The *Cryptid* collection transforms the conventional rug into a fluctuating, vibrant landscape, in which tiny embroidered figures float, creating an intriguing imaginary world. At a crossroads between the organic and the abstract, Patricia Urquiola's hand-drawn sketches, created using a digital tool, have been transformed by Indian craftswomen into embroidered motifs, telling the story of two distinct worlds. The first, with earthy tones and soft gradients, is inhabited by tiny organisms that seem to crawl across the surface, evoking earthly creatures. The second, in shades of blue, is populated by floating shapes alluding to manta rays and other sea creatures, or graceful celestial beings. These motifs reflect the attention that Patricia Urquiola pays to any life form, including non-human beings, disregarding any kind of hierarchy between species. In their essay *Mille plateaux* (A Thousand Plateaus), Gilles Deleuze and Félix Guattari contrast the tree (vertical, hierarchical) and the rhizome (horizontal, connected), granting the same importance to each particular existence. This idea lies at the very heart of Patricia Urquiola's mental world, whose motifs evoke these substances in a state of perpetual transformation.







HERBARIUM

OR.NAMI, 2025

Le parquet en bois réalisé par le fabricant de papiers peints et revêtements de sol Or.nami a été conçu par Patricia Urquiola à l'occasion de son exposition *Alchemica*, présentée durant la Milan Design Week 2025. Posées dans l'espace restaurant du Palazzo Bovara appelé *Herbarium*, ces lattes de bois finement incrustées présentent des signes biomorphiques, tels que des fleurs, des petits animaux et des motifs organiques. Cette représentation d'une fraction de l'univers vivant non humain, récurrente dans le travail récent de Patricia Urquiola, confère au parquet une impression de mouvement et de mutation.

The wooden flooring by Or.nami was presented and designed on the occasion of *Alchemica*, the exhibition curated and conceived by Patricia Urquiola during Milan Design Week 2025. This finely inlaid wood, part of the restaurant area called *Herbarium*, features biomorphic symbols—such as flowers, small animals, and organic motifs—and visually conveys a sense of metamorphosis. This representation of a fragment of the non-human living world, a recurring theme in Patricia Urquiola's recent work, gives the parquet flooring a sense of movement and mutation.



Sortie de l'imaginaire débridé de Patricia Urquiola, cette créature aux allures de champignon a pris forme pour son installation *among-us* dévoilée lors de son exposition au Salon Heimtextil à Francfort en 2025. Depuis 2020, des êtres fantastiques et indéterminés sont venus peupler l'univers mental et créatif de Patricia Urquiola. Proche de la pensée de Donna Haraway et bien d'autres auteurs, elle refuse la hiérarchie entre les différentes formes d'être, n'accordant aucune supériorité ontologique à l'une ou à l'autre, considérant uniquement leurs interconnexions permanentes et rhizomiques. Cette créature hybride en forme de champignon incarne la réflexion de Patricia Urquiola sur l'imbrication du naturel et de l'artificiel, du vivant et du technologique.

Conviviale et intuitive, l'installation éphémère *among-us* s'inscrivait dans la continuité des recherches menées par le studio Patricia Urquiola sur les possibilités évolutives des textiles et sur leur potentiel performatif. En effet, depuis plusieurs années, Urquiola explore leur potentiel hybride à différentes échelles : de la conception de produits industriels à des pièces uniques, des fils naturels et traditionnels aux fils recyclés (comme la laine ou l'Econyl), en passant par des technologies innovantes comme l'impression à l'aquarelle. *Mushmonster* est réalisé en Polimex®, un matériau innovant créé par Superevo, qui combine le polystyrène et le polyuréthane pour créer des structures de mobilier légères et solides.

This mushroom-like creature has emerged from the unbridled imagination of Patricia Urquiola, taking shape for her *among-us* installation, unveiled in her exhibition at Heimtextil in Frankfurt Messe in 2025. Since 2020, some fantastical, indeterminate beings have filled Patricia Urquiola's mental and creative universe. With a thought process similar to that of Donna Haraway and countless other authors, she refuses to accept any kind of hierarchy between different forms of being, assigning no ontological superiority to any particular one, taking into account only their permanent, rhizomatic interconnections. This mushroom-shaped hybrid creature embodies Patricia Urquiola's reflection on the intertwining of the natural and the artificial, the living and the technological.

The welcoming, intuitive pop-up installation, *among-us*, is a continuation of the research carried out by Patricia Urquiola's studio into the development possibilities for textiles and their potential in terms of performance. Indeed, for a number of years now, Urquiola has been exploring their hybrid potential on different levels: from the design of industrial products to unique pieces, from natural and traditional yarns to recycled fibres (such as wool or Econyl), embracing innovative technologies along the way, such as unique watercolour printing. *Mushmonster* is made from Polimex®, an innovative material created by Superevo, which combines polystyrene and polyurethane to create lightweight yet sturdy pieces of furniture.



MUSHMONSTER

MOROSO, 2025

UROBORO

HAWORTH, 2025

Réalisé en collaboration avec Haworth et Pantone à l'occasion de l'exposition *Alchemica* au Palazzo Bovara à Milan en avril 2025, *Uroboro* a été conçu par Patricia Urquiola pour la salle de l'Ouroboros, symbole universel de continuité, de circularité et de renouveau en forme de serpent ou de dragon se mordant la queue. Cette créature mutante s'est incarnée dans des modules techniques tricotés à partir de PET 100 % recyclé qui célèbre l'adaptabilité et la résilience des matériaux circulaires. Cette peau serpentine, prête à la mue, incarne l'idée de transformation, thème central du travail de Patricia Urquiola et de cette exposition. Après Milan, *Uroboru* a été présenté au Design Lab d'Haworth à l'occasion de NeoCon 2025.

Produced in collaboration with Haworth and Pantone for the *Alchemica* exhibition at the Palazzo Bovara in Milan in April 2025, *Uroboro* was designed by Patricia Urquiola for the room dedicated to the Ouroboros, the universal symbol of continuity, circularity and renewal in the form of a serpent or dragon biting its tail. This mutant creature is represented by technical modules knitted using 100% recycled PET, celebrating the adaptability and resilience of circular materials. This serpentine skin, on the cusp of a metamorphosis, epitomises the idea of transformation, a central theme in the work of Patricia Urquiola and in this exhibition as a whole. After Milan, *Uroboru* was presented at Haworth's Design Lab during NeoCon 2025.

© photo Francesco Dolfo





MATÉRIAUX / MATERIALS

RECHERCHES AVEC / RESEARCHES WITH CIMENTO®, 2024

Cimento® est un matériau composite à base de ciment de nouvelle génération composé d'environ 90 % d'agréats minéraux combinés à un liant. Sa surface rappelle le béton apparent, mais sa composition permet de créer des objets monolithiques qui s'éloignent du langage traditionnel et brutaliste du béton dans l'architecture moderniste.

Patricia Urquiola collabore avec la firme Cimento depuis 2022, explorant les nouvelles possibilités offertes par ce matériau. L'innovation réside non seulement dans la composition du matériau lui-même, mais aussi dans les techniques appliquées : en plus de l'utiliser pour des carrelages et des surfaces, Patricia Urquiola a introduit de nouveaux procédés, par exemple en l'appliquant à l'aide d'un

spray. Ses recherches se concentrent également sur la composition chromatique et tactile : des inserts en verre, quartz, mica, granit, liège et déchets naturels locaux ont été incorporés, enrichissant la palette visuelle et sensorielle, ouvrant le langage du ciment à de nouvelles interprétations esthétiques. De cette manière, le matériau prend vie, ouvert à la contamination par des éléments naturels et régénérés. Ces recherches et expérimentations permettent d'appréhender toutes les possibilités du projet. Formes buboniques prises en pleine transformation, émergeant du matériau lui-même, ces objets créent une sorte de bestiaire de créatures indociles, jaillies de l'imaginaire de Patricia Urquiola au cours de ses recherches.

Cimento® is a new generation cement-based composite material made of about 90% mineral aggregates combined with a binder. Its surface recalls exposed concrete, but its composition allows for monolithic objects that move away from the traditional, brutalist language of concrete in modernist architecture.

Patricia Urquiola has been collaborating with Cimento the company since 2022, exploring new possibilities for this new generation material. The innovation lies not only in the composition of the material itself, but also in the techniques applied: as well as using it for tiles and surfaces, Patricia Urquiola has introduced new processes, for example applying it using a spray. Her research also focuses on chromatic, tactile composition: inserts made of glass, quartz, mica, granite, cork and local natural waste have been incorporated, enriching the visual and sensory palette, opening up the language of cement to new aesthetic interpretations. In this way, the material comes to life, open to contamination by natural, regenerated elements. This research and experimentation enable us to grasp all the possibilities of the project. Bubonic shapes caught in

mid-transformation, emerging from the material itself, these objects create a kind of menagerie of untamed creatures that have sprung from Patricia Urquiola's imagination during the course of her research.





LAZZARO

CIMENTO, 2024

À la suite de ces recherches, tirant parti de l'expressivité de ce matériau innovant, Patricia Urquiola a donné forme à une série de tables, tables basses et d'appoint, sièges, tabourets et autres objets, dont la structure, minimale et légèrement organique, est vaporisée de cette matière composite. La collection Lazzaro présentée ici se caractérise par ses formes proto-primitives, un dégradé de couleurs et une texture surprenants.

Following this research, capitalising on the expressive potential of this innovative material, Patricia Urquiola has given substance to a series of coffee tables, side tables, chairs, stools and other objects, whose minimal, slightly organic structure is sprayed with this composite material. The Lazzaro collection shown here is characterised by its proto-primitive shapes as well as its surprising colour gradient and texture.



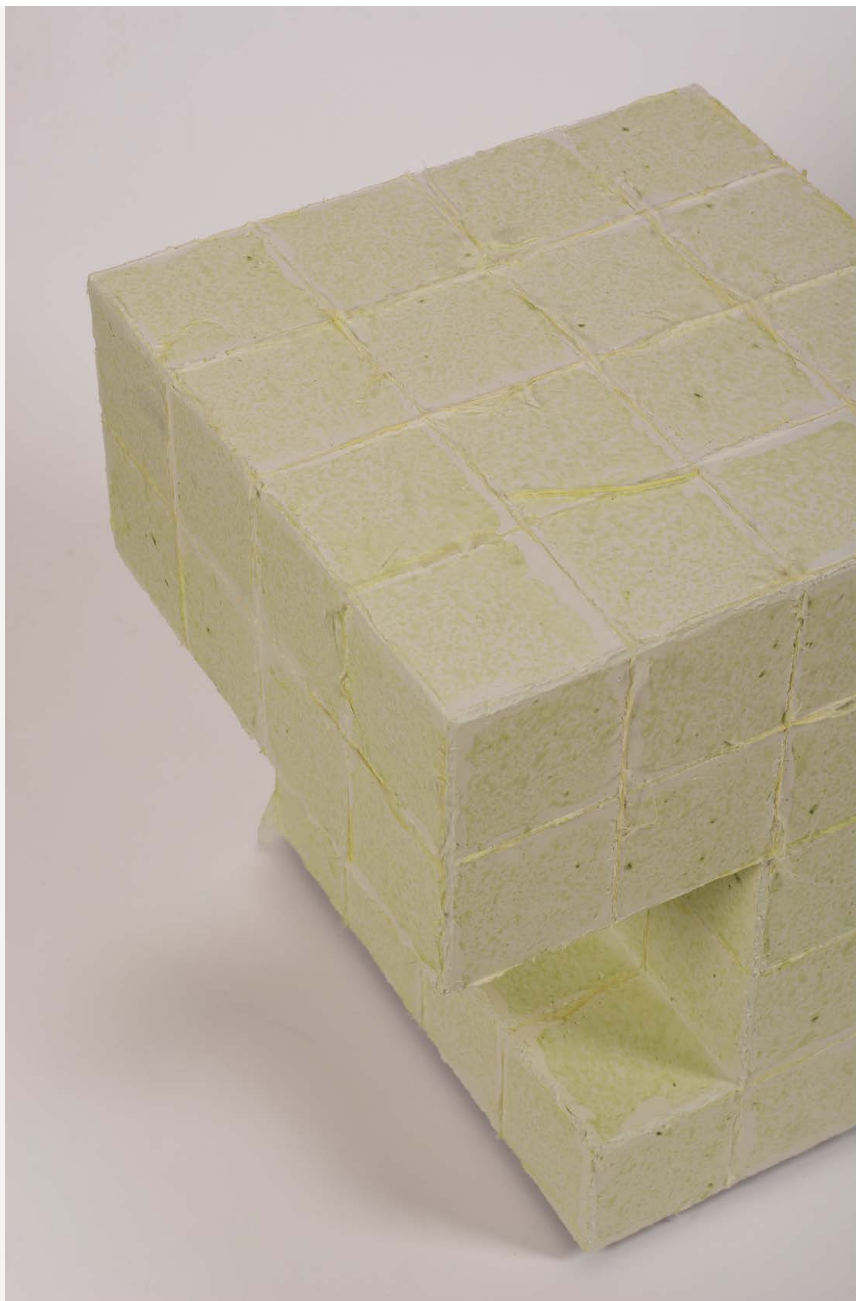


ALGAE STOOL

CIMENTO, 2024

La collaboration entre Patricia Urquiola et Cimento s'est progressivement élargie pour inclure de nouvelles expériences. Ainsi, à l'occasion du micro festival Littlelegig Homo Faber (Venise 2024), Patricia Urquiola a développé cette forme d'assise résultant de l'intégration de spiruline, de roseaux des marais lagunaires, de coquillages, de filets de pêche et de filaments d'algues blanches de la lagune de Venise dans le composite de Cimento®. Les surfaces organiques et vibrantes obtenues transforment ainsi des sous-produits, détritiques ou éléments humbles, en ressources précieuses pour le design et l'innovation. Utilisés dans la fabrication de textile, les filaments d'algues sont ici insérés dans la grille structurée. On en perçoit les traces ressemblant à des cheveux ou de la peluche. Entre technique et poésie, la recherche continue de Patricia Urquiola fait de Cimento® un matériau non seulement polyvalent pour les surfaces, les façades et le mobilier, mais aussi un véritable laboratoire des langages visuels contemporains, redéfinissant la relation entre la nature, la matière et le design.

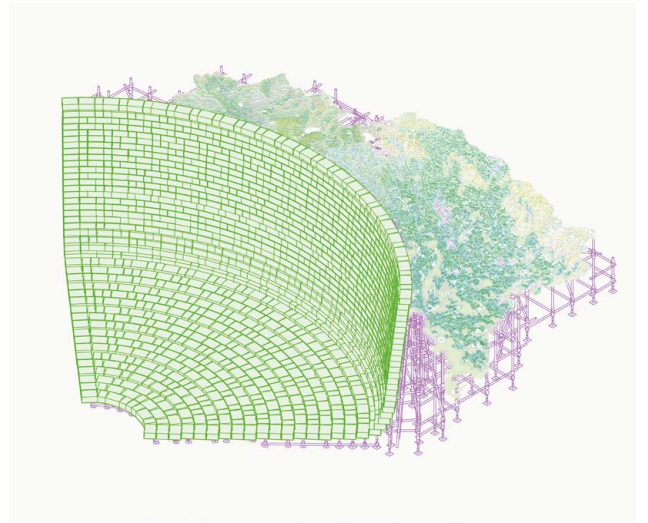
The collaborative relationship between Patricia Urquiola and Cimento has broadened over time to embrace some new experiments. So for the Littlelegig Homo Faber festival (Venice 2024), Patricia Urquiola developed this chair, resulting from the integration of spirulina, reeds from the lagoon's marshes, shells, fishing nets and strands of white seaweed from the Venetian lagoon in the Cimento® composite. The organic, vibrant surfaces achieved thus transform by-products, waste or humble elements into valuable resources for design and innovation. Used to make textiles, here strands of seaweed are inserted into the structured grid. Traces of the algae are visible, like strands of hair or fluff. An amalgamation of technique and poetry, Patricia Urquiola's ongoing research makes Cimento® a material that is not only a versatile tool for surfaces, façades and furniture, but also a real laboratory of contemporary visual languages that is redefining the relationship between nature, material and design.



© photo Cimento

THE OTHER SIDE OF THE HILL

LA BIENNALE, 2025



© photo Alessandro Paderni

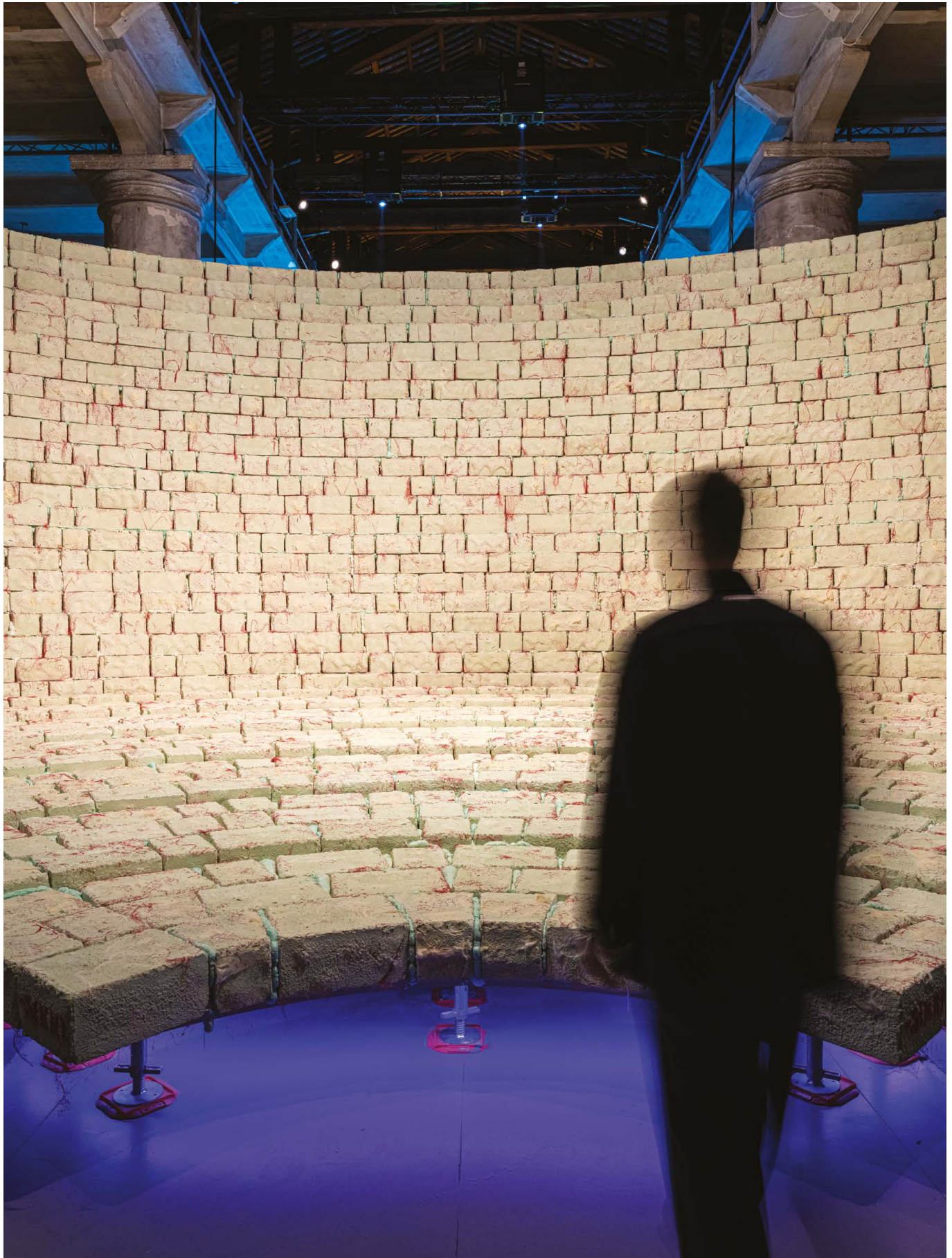


À l'occasion de la 19e Biennale internationale d'architecture à Venise, une équipe transdisciplinaire comprenant Beatriz Colomina, Roberto Kolter, Patricia Urquiola, Geoffrey West et Mark Wigley s'est constituée pour créer une installation interpellant le public sur le paradoxe d'une démographie en croissance exponentielle depuis des décennies mais confrontée aujourd'hui à une chute imminente de la fertilité. Ce constat engage une réflexion sur de nouveaux types de villes et de cohabitation entre humains et non-humains sur une planète aux ressources limitées. L'imposante sculpture installée dans la Corderie de l'Arsenal était composée de 1500 briques de Cimento® mêlé à du verre recyclé, de la spiruline, des éléments organiques sourcés dans la lagune vénitienne comprenant notamment des roseaux des marais, des coquillages, des résidus de filets de pêche et des filaments d'algues.

L'appareillage de briques mettait en forme la courbe ascendante de la démographie depuis la création des premières villes, il y a 5000 ans, tout en véhiculant les thèmes de cette œuvre monumentale : interdépendance, recyclage et potentiel de régénération. À l'envers de cette colline escarpée, un espace semblable à une grotte était colonisé par des mousses qui se développaient sous l'action de bactéries qui, depuis des milliards d'années, croissent en s'associant à d'autres organismes. Le projet s'inspirait du concept de plasticité collaborative trans-scalaire et trans-espèces, soulignant comment l'architecture humaine pourrait évoluer en réponse aux crises futures en s'inspirant des systèmes microbiens qui prospèrent grâce à la collaboration, l'adaptation et l'innovation.



For the 19th Venice Biennale of Architecture, a multi-disciplinary team made up of Beatriz Colomina, Roberto Kolter, Patricia Urquiola, Geoffrey West and Mark Wigley was formed to create an installation that would encourage audiences to question the paradox of decades of exponential demographic growth and the imminent decline in fertility. This observation should encourage us to think about new types of cities and ways in which humans and non-humans can cohabit on a planet with limited resources. The imposing sculpture installed in the Corderie de l'Arsenal was made up of 1,500 Cimento® bricks combined with recycled glass, spirulina, organic elements sourced from the Venetian lagoon, including marsh reeds, shells, leftover pieces of fishing nets and strands of seaweed. The arrangement of bricks reflects how the demographic curve has been climbing since the foundation of the first towns, 5,000 years ago, as well as conveying the themes of this monumental piece: interdependence, recycling and the potential for regeneration. On the other side of this steep hill, a cave-like space was colonised by moss nurtured by bacteria that have, for billions of years, evolved in symbiosis with other living organisms. The project was inspired by the concept of collaborative plasticity that crosses different scales and different species, highlighting how human architecture could evolve in response to future crises by learning from microbial systems that flourish thanks to collaboration, adaptation and innovation.





RIVA

CIMENTO, 2025

Outre les éléments de mobilier et les œuvres d'art créées en collaboration avec Cimento, Patricia Urquiola a également développé une collection de carreaux multifformes. Les contours irréguliers rappellent le reflux des vagues sur le rivage. Cet aspect mouvant s'exprime aussi dans les variations des couleurs et les vibrations imprévisibles des textures. Leur nature modulaire permet différentes combinaisons en application sur un mur ou une autre surface.

As well as the pieces of furniture and works of art created in collaboration with Cimento, Patricia Urquiola has also developed a collection of tiles in all sorts of different shapes. The irregular contours are reminiscent of the flow of waves against the shoreline. This feeling of movement is also expressed in the variations of colour and the unpredictable vibrations of textures. Their modular nature allows for different combinations, to be used on a wall or on other surfaces.



BOTON ALGAE

CIMENTO, 2025

Les carreaux Boton présentent une surface brillante et rehaussée de reliefs qui accrochent la lumière, créant un jeu d'ombre et de lumière. Leur sobriété formelle, rythmée de simples creux ou ressauts circulaires, s'inspire de l'esthétique brutaliste. Composés de matériaux organiques comme des algues, ils s'inscrivent dans une recherche durable. Leurs couleurs s'inspirent du milieu marin et créent une expérience sensorielle qui invite au toucher et évoque les beautés de la nature.

With their glossy, textured surface, the Boton tiles create a subtle play of shadow and light. Their formal straightforwardness, studded with simple hollows or raised curves, is inspired by Brutalist aesthetics. Made of organic materials like seaweed, they are rooted in a commitment to sustainability. Their colours are inspired by the marine world and create a sensory experience that encourages visitors to reach out and touch them, so reminiscent are they of the beauty of nature.

GEODIE WHITE QUARTZ

BUDRI, 2024

Les tables basses *Geodie White Quartz* sont une ode à la transformation des pierres brutes en un produit fini. Ces objets en retracent la métamorphose en insérant une pierre à l'état brut, dans toute son imperfection, sa brutalité, sa rugosité, dans une structure géométrique parfaitement lisse du même matériau. Les irrptions minérales spontanées et indociles de rochers de lapis-lazuli, de quartz, de fluorite, de marbres ou de jaspe se transforment en un dessin géométrique à la surface de la structure lisse et orthogonale, parfaitement maîtrisée. Ces objets célèbrent ainsi le travail du marbre de haute précision de la firme Budri. Un des exemplaires comprend une géode insérée dans un bloc de résine. Se formant à l'intérieur de la roche, suite à une infiltration d'eau minéralisée, les géodes sont des cavités hérissées de cristaux qui se développent sur plusieurs milliers voire millions d'années. Elles matérialisent une métamorphose naturelle que Patricia Urquiola extrapole en les lissant pour en révéler les motifs géométriques revenus à une forme plane.



The *Geodie White Quartz* low tables are an ode to the transformation of raw stone into a finished product. These objects evoke the idea of metamorphosis by setting a raw, imperfect stone with all of its rough brutality in a perfectly smooth geometric structure made of the same material. The spontaneous, untamed mineral eruptions of lapis lazuli, quartz, fluorite, marble, and jasper rocks are transformed into a geometric pattern across the surface of the smooth, perfectly patterned orthogonal structure. These pieces celebrate the high-precision craftsmanship of the marble company Budri. One of them includes a geode set in a block of resin. Formed within the rock through the infiltration of mineralised water, geodes are cavities lined with crystals that develop over thousands, or even millions, of years. They embody a natural metamorphosis that Patricia Urquiola extrapolates by smoothing them to reveal the geometric patterns restored to a flat surface.



MERLATE

BITOSSI, 2024

Présentée lors de la Milan Design Week 2024 comme une série composée de micro-architectures, la collection *Merlate* de la designer Patricia Urquiola pour Bitossi Ceramiche se compose de différents vases et autres contenants qui se distinguent par leurs formes irrégulières et texturées inspirées d'éléments de construction. Le nom *Merlate* s'inspire des créneaux qui coiffaient les murs des châteaux médiévaux. Vus d'en haut, les vases réinterprètent le tracé de ces éléments architectoniques.

Chaque vase est conçu comme une pièce unique, reflétant la singularité et la complexité des structures architecturales. Le jeu sur les creux et les pleins crée une tension visuelle et rythmique. La couleur qui souligne les reliefs de chaque objet vient préciser sa structure et son graphisme en associant des couleurs telles que violet et beurre, jaune et vert menthe, orange et bleu, indigo et terre cuite. La collaboration entre Patricia Urquiola et Bitossi entend faire évoluer le langage traditionnel afin d'entreprendre une exploration plus approfondie des matériaux de surface.

Presented at Milan Design Week 2024 as a series of micro-architectures, Patricia Urquiola's *Merlate* collection for Bitossi Ceramiche is made up of different vases and other containers that stand out thanks to their irregular, textured shapes inspired by the world of construction. The name *Merlate* comes from the crenelations adorning medieval castles. Looked at from above, the vases reinterpret the line of these architectonic elements.



Each vase is designed as a unique piece, reflecting the singular nature and complexity of architectural structures. The way the designs play with the empty spaces and the shapes creates a visual and rhythmic tension. The colour that highlights the contours of each object reveals its structure and graphic character by combining colours including purple and butter, yellow and mint green, orange and blue, indigo and terracotta. The collaborative relationship between Patricia Urquiola and Bitossi aims to reinterpret the traditional language of design, paving the way for a more in-depth exploration of surface materials.



© photo Matteo Bianchessi

HYBRIDA

CAPODIMONTE, 2022



© photo Francesco Squeglia





© photos Alessandra Mustilli



Ces objets font partie du projet *Hybrida* mené par Patricia Urquiola en collaboration avec la Real Fabbrica di Capodimonte et les étudiants de l'Institut Caselli à Naples. Fabricant artisanal de céramique et porcelaine, Capodimonte perpétue un savoir-faire séculaire tout en s'ouvrant à l'innovation. Invitée à se pencher sur cette production ancestrale, Patricia Urquiola a expérimenté des processus de fabrication inédits en intégrant des éléments non conventionnels : éponges, mousses, coton, lichens, minéraux sont plongés dans la barbotine avant cuisson pour faire apparaître des créatures indéfinies, entre le végétal et l'animal, l'humain et le non-humain. Ces figurines émaillées évoquent des organismes en transformation, prenant vie pour se mélanger, se croiser, se métamorphoser. En évoquant ce projet collaboratif, Patricia Urquiola se réfère à l'Albedo, deuxième étape de la transformation alchimique. Cette phase de purification et de blanchiment suit celle de dissolution et de décomposition du Nigredo. Dans le projet *Hybrida*, l'Albedo est aussi vu comme un affranchissement des règles, un pouvoir alchimique de transformer des métaux pauvres en or. Enfin, la dernière phase est celle du Rubedo que Patricia associe, dans ce projet, à la mise en couleur et en situation de ce paysage de table installé dans le parc de Capodimonte à l'occasion de la foire Edit Napoli. Une vente aux enchères organisée par Christie's a permis d'adjuger les pièces de cette étonnante collection au profit de la restauration du jardin éducatif du parc de l'Institut Caselli.

These pieces are part of the *Hybrida* project completed by Patricia Urquiola in collaboration with the Real Fabbrica di Capodimonte and students from the Istituto Caselli in Naples. Capodimonte is a traditional ceramics and porcelain manufacturer, still flying the flag for age-old savoir-faire whilst also embracing innovation. Invited to get involved with this masterful ancestral production, Patricia Urquiola experimented with unusual manufacturing processes, incorporating unconventional elements into her porcelain: sponges, moss, cotton, lichen and minerals are immersed in barbotine before being fired to reveal fantastical, indeterminate creatures, somewhere between plant and animal, human and non-human. These glazed, glossy figurines conjure up organisms undergoing a transformation, coming to life and mixing, interbreeding and metamorphosing with one another. When talking about this collaborative project, Patricia Urquiola refers to Albedo, the second stage in the alchemical transformation. This phase involves purification and whitening, and follows on from Nigredo, characterised by dissolution and decomposition. In the *Hybrida* project, Albedo is also seen as a breach of the rules, an alchemic power to transform base metals into gold. Patricia associates the final phase in this project, Rubedo, with adding colour and staging this tabletop landscape, installed in Capodimonte park for Edit Napoli. An auction organised by Christie's sold off this stunning collection to raise money to restore the educational garden at the Istituto Caselli.



© photo Alessandra Mustilli

RECHERCHES AVEC / RESEARCHES WITH MUTINA

Basé à Modène, Mutina est un fabricant de carrelages décoratifs, réputé pour ses collaborations avec des designers de renom qui distinguent les produits de la marque par un design audacieux et inhabituel pour le secteur. Depuis quelques années, l'entreprise s'est engagée dans une démarche transparente et éco-responsable, tant dans ses processus de fabrication que dans le choix des composants de ses produits. Une métamorphose dans laquelle Patricia Urquiola s'est engagée avec conviction.

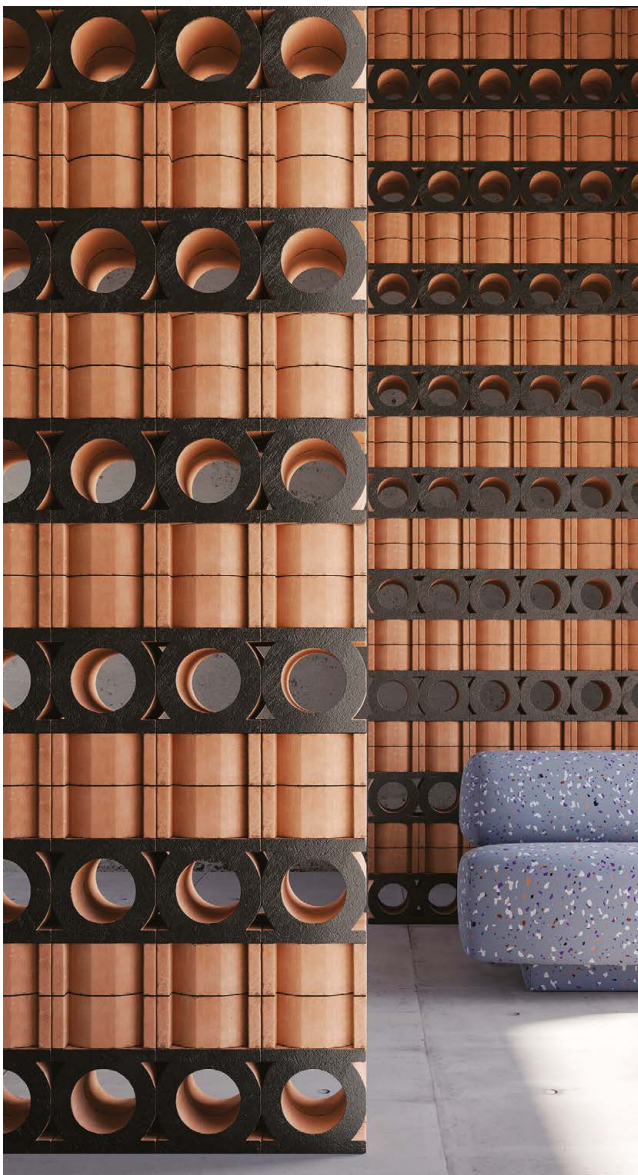
Based in Modena, Mutina produces decorative tiles and is well-known for working with renowned designers that set the brand's products apart with bold designs that are unusual in this industry. Over the last few years, the company has explored a transparent, eco-responsible way of working, both in terms of its manufacturing processes and in the components used in its products. This is a metamorphosis that Patricia Urquiola has wholeheartedly embraced.

JALI

MUTINA, 2023

Poursuivant ses recherches dans la conception d'éléments de revêtement en 3D amorcées dès 2018 avec *Celosia*, Patricia Urquiola a développé *Jali*, un élément inspiré de l'architecture indienne où le motif perforé se mêle à des motifs géométriques ou floraux. Son interprétation, rigoureusement stylisée et géométrique, permet une foison de combinaisons qui créent des filtres dynamiques, des éléments architecturaux ou des meubles totalement indépendants.

Pursuing her research into designing 3D surface coverings which began in 2018 with *Celosia*, Patricia Urquiola has developed *Jali*, an element inspired by Indian architecture in which the perforated motif is combined with geometric or floral patterns. This interpretation, which is rigorously stylised and geometric, allows for an abundance of combinations that create dynamic filters, architectural elements or standalone pieces of furniture.





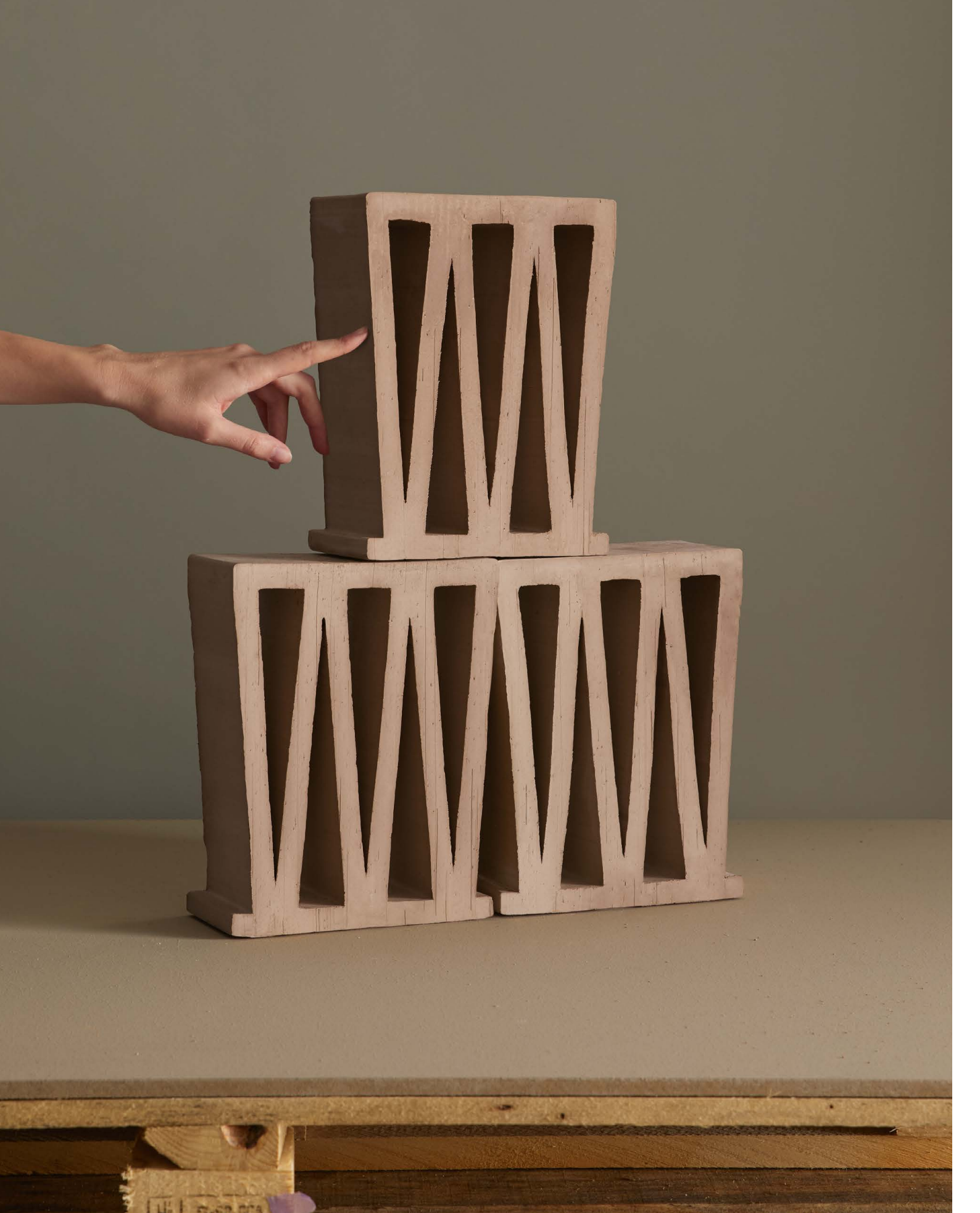
© photo Piergiorgio Sorgetti

MATER

MUTINA, 2023

Le nom *Mater* provient de *materia*, matière en italien, mot qui rappelle la terre utilisée pour réaliser les bases neutres de la collection. Son design est inspiré du graphisme de la fin des années 50 et, en particulier, des céramiques artisanales de Vietri. Dans ce projet, le vernis joue un rôle essentiel. En effet, Patricia Urquiola a recouvert les champs entre les motifs qui emplissent la surface avec des vernis colorés très épais, créant un effet tactile et visuel. Ce résultat a été obtenu grâce à une technique de glaçage innovante, mise en œuvre pour la première fois par Mutina à l'occasion de ce projet.

The name *Mater* comes from *materia*, Italian for material, a word that reminds us of the earth used to make the collection's neutral-coloured bases. The design is inspired by the graphic style of the late 1950s, and in particular by Vietri's artisan ceramics. Glaze plays a key role in this project. Patricia Urquiola has covered the spaces between the patterns with thick layers of coloured glaze, creating a tactile visual effect. The result is obtained thanks to an innovative glazing technique, used for the first time by Mutina for this project.



CELOSIA

MUTINA, 2018

Marquant la volonté de Patricia Urquiola et de Mutina de revisiter le processus de production artisanale traditionnel de la terre cuite, la collection Celosia se compose d'éléments issus de la terre, imparfaits et solides, marqués par la main de l'homme et le passage du temps. Les tuiles, briques, briques creuses et cloisons sont décomposées et réinterprétées de façon contemporaine, tout en conservant une touche traditionnelle. La volonté de sortir du cadre bidimensionnel propre aux revêtements muraux standards se traduit par l'expérimentation de briques tridimensionnelles, donnant forme à de nouveaux éléments de design, dont le haut potentiel esthétique et fonctionnel permet de réinventer la dynamique des espaces intérieurs et extérieurs. Par sa forme, Celosia évoque le système de numérotation romain.

En 2020, Celosia a été repensé dans un format plus grand, ce qui le rend adapté à la construction de murs. La nouvelle structure l'a rendu plus robuste et véritablement autoportant, devenant rapidement un produit phare pour l'entreprise, et désormais l'un de ses best-sellers en pleine ascension.

Mutina and Patricia Urquiola wanted to reprise the traditional artisanal production process typical of terracotta. Elements which come out from earth, imperfect and solid, marked by the hand of man and by time passing. Roof tiles, bricks, hollow bricks and partition walls are undone, unstructured and reinterpreted in a new way, keeping a traditional touch. The wish to exit from two-dimensional spaces typical of standard wall covering, is translated into the experimentation of three-dimensional bricks, which gives shape to new design elements, whose high aesthetic-functional content enables limitless solutions for indoor and outdoor spaces. Because of its shape, the partition element Celosia evokes the Roman numbering system.

In 2020, Celosia was redesigned into a larger format, making it suitable for building walls. The new structure made it sturdier and truly self-supporting, quickly becoming a key product for the company, and now one of its rising best sellers.

PLUMÓN

KETTAL, 2022

L'impression 3D a ouvert à l'industrie les portes d'un vaste territoire inexploré, tant sur le plan industriel qu'esthétique. Patricia Urquiola y recourt depuis 2013 dans le cadre de ses recherches. Avec *Plumón*, Kettal lui offre la possibilité d'utiliser l'impression 3D de céramique à l'échelle industrielle, sans rien perdre du langage singulier de cette technique de production. Pour les pieds de table *Plumón*, elle a ainsi expérimenté de nouvelles possibilités totalement irréalisables avec une méthode de production traditionnelle, tant au niveau des formes que des textures. En effet, en se passant du moule, cette technique permet une approche plus dynamique et plus agile du projet : l'objet peut se modifier au cours du processus, comme un organisme vivant. Il en résulte une forme à chaque fois unique, avec cette texture vibrante typique de l'impression 3D. Pour mener à bien ce projet expérimental, une équipe pluridisciplinaire a été constituée à l'initiative de Kettal. L'entreprise d'impression 3D La Máquina by Noumena a développé les aspects d'ingénierie et de production, Patricia Urquiola s'est chargée du design formel et conceptuel, tandis que la fabrication a été assurée par la firme espagnole Kettal.

3D printing opened the door to a vast, unexplored land, from both an industrial and aesthetic perspective. Patricia Urquiola has been using the technique in her research since 2013. With *Plumón*, Kettal gives her the chance to 3D print ceramics on an industrial scale, without losing any of the unique language of this production technique. For the legs of the *Plumón* table, she experimented with new possibilities that would be totally impossible with any traditional production method, both in terms of shapes and textures. In fact, by dispensing with moulds, this technique makes it possible to take a more dynamic and agile approach to the project: the object can change during the process, like a living organism. The result is a unique shape each time, with this vibrant texture so typical of 3D printing. In order to make a success of this experimental project, a multi-disciplinary team was put together by Kettal. 3D printing company La Máquina by Noumena developed the engineering and production elements, Patricia Urquiola was responsible for the formal and conceptual design, and Spanish company Kettal was tasked with manufacturing.



RAIZ

ETEL, 2020

Première collaboration entre Patricia Urquiola et l'éditeur brésilien Etel, Raiz est une collection comprenant une console, une table d'appoint et une table de salon. La structure est en bois amazonien certifié FSC. Ses formes grasses tout en rondeurs rendent hommage aux grands noms du design brésilien que la marque réédite par ailleurs (Oscar Niemeyer, Zanine Caldas, Jorge Zalszupin, Sergio Rodrigues et bien d'autres...) Les plateaux sont formés de Marwoolus, un composite de déchets de marbre et de fils de laine qui reproduisent les motifs du marbre. Ces objets ont fait l'objet de recherches menées conjointement par la designer et l'entreprise dans un souci de valorisation d'un savoir-faire artisanal et d'innovation en matériaux recyclés et plus durables.

The first collaboration between Patricia Urquiola and Brazilian furniture maker Etel, Raiz is a collection made up of a console table, a side table and a coffee table. The structure is made from FSC certified Amazonian wood. Its generous, curved lines pay tribute to the big names in Brazilian design that the brand has reproduced (Oscar Niemeyer, Zanine Caldas, Jorge Zalszupin, Sergio Rodrigues and many more). The tabletops are made using Marwoolus, a composite of waste marble and strands of wool that recreate the patterns in marble. These pieces were the subject of collaborative research carried out by the designer and the firm with a view to making the most of artisan savoir-faire and innovation focusing on more sustainable recycled materials.





SENGU

CASSINA, 2021

Inspirée du rite de reconstruction des sanctuaires japonais, la table Sengu impose sa présence sculpturale par sa structure architecturée et ses pieds cylindriques reliés par une traverse. Elle se distingue aussi par une puissante tactilité dans l'association inattendue entre divers matériaux : bois, marbre ou céramique. La version présentée ici se compose d'une structure en chêne naturel et de pieds en bois et céramique. La version ronde peut également accueillir en son centre un plateau pivotant en céramique émaillée, élément qui constitue une autre référence importante à la tradition du monde asiatique.

Inspired by the ritual of reconstructing Japanese shrines, the Sengu table's imposing presence comes from its architectural structure and cylindrical legs connected by a supporting crossbar. It also stands out thanks to its striking tactile quality, created through the unexpected pairing of materials like wood, marble and ceramics. At its centre, the round version can also hold a glazed ceramic rotating tray, a feature that provides a significant nod to Asian tradition.





SESTIERE

CASSINA, 2022



La réinterprétation contemporaine des savoir-faire traditionnels est une démarche de recyclage des idées et des pratiques salutaires pour leur conservation. Patricia Urquiola s'est rapprochée de la société milanaise 6:AM, spécialisée dans la création contemporaine de verre de Murano, pour développer un projet de vase. La collection de quatre vases née de cette recherche est éditée par Cassina. *Sestiere* est conçu comme une sphère de verre soufflé de couleur vive, insérée dans un treillis de cordes de verre. Chaque corde, ou *morisa*, élément typique du langage verrier de Murano, est appliquée à la main à l'extérieur du vase, lui conférant un aspect imparfait. Les *morisas* sont travaillées en rigadins, un motif rayé également caractéristique de l'art verrier de la lagune. Le vase et le cordage, deux langages du verre très différents, coexistent pour former une pièce unique, l'expression d'une virtuosité artisanale revisitée par un design contemporain.

Le nom de cette collection est un hommage à la ville de Venise, désignant les six *sestiere*, ou quartiers qui articulent la cité.

The contemporary reinterpretation of traditional savoir-faire is a way of recycling ideas and practices in order to preserve them. Patricia Urquiola approached Milan-based company 6:AM, which specialises in contemporary Murano glass designs, to work on a glass project. The collection of four vases that came from this research was produced by Cassina. *Sestiere* is a sphere of brightly coloured blown glass inserted in a lattice of glass cords. Each cord, or *morisa*, a typical element of Murano glass, is applied by hand to the outside of the vase, giving it an imperfect finish. The *morise* are worked into rigadin patterns, another characteristic feature of Venetian glass. The vase and the cords, two very different glass languages, coexist to form a unique piece, an expression of artisanal virtuosity reinterpreted through contemporary design. This collection's name is a tribute to Venice, referencing the six *sestiere*, the neighbourhoods that make up the city.





MORISE

6:AM, 2022

Née des déchets de la collection *Sestiere*, cette pièce sculpturale poursuit son dialogue avec la verrerie vénitienne en réutilisant les restes de *morise*, ces cordons de verre appliqués à la main qui décorent chaque vase. Ces fragments, autrefois jetés, sont aujourd'hui réassemblés et fusionnés dans une nouvelle composition de verre qui évoque l'imperfection, la transformation et la mémoire. Chaque pièce préserve le geste de l'artisan, le rythme du motif *rigadin* typique du verre de Murano et le jeu vibrant des couleurs et de la transparence.

Born from the leftovers of *Sestiere* collection, this unique sculptural piece continues its dialogue with Venetian glassmaking by reusing the leftover *morise* - the hand-applied glass cords that decorate each vase. These fragments, once discarded, are now reassembled and fused into a new glass composition that speaks of imperfection, transformation and memory. Each piece preserves the gesture of the artisan, the rhythm of the *rigadin* pattern, and the vibrant play of colour and transparency.



SIMOON

GLAS ITALIA, 2021

La collection repose sur des formes géométriques délibérément simplifiées, donnant vie à des constructions aux lignes essentielles et définies, qui mettent en valeur le matériau, véritable protagoniste de *Simoon*. La collaboration entre Urquiola et Glas Italia a permis d'interpréter le verre de manière toujours renouvelée : l'expérimentation a abouti à un « verre-non-verre », un matériau solide et agréable à l'œil et au toucher, grâce à sa surface en verre dépoli, créé à partir de verre recyclé provenant des déchets de production. Une feuille repose délicatement sur les dalles qui définissent ces architectures miniatures, dans les couleurs audacieuses du topaze foncé et de l'améthyste.

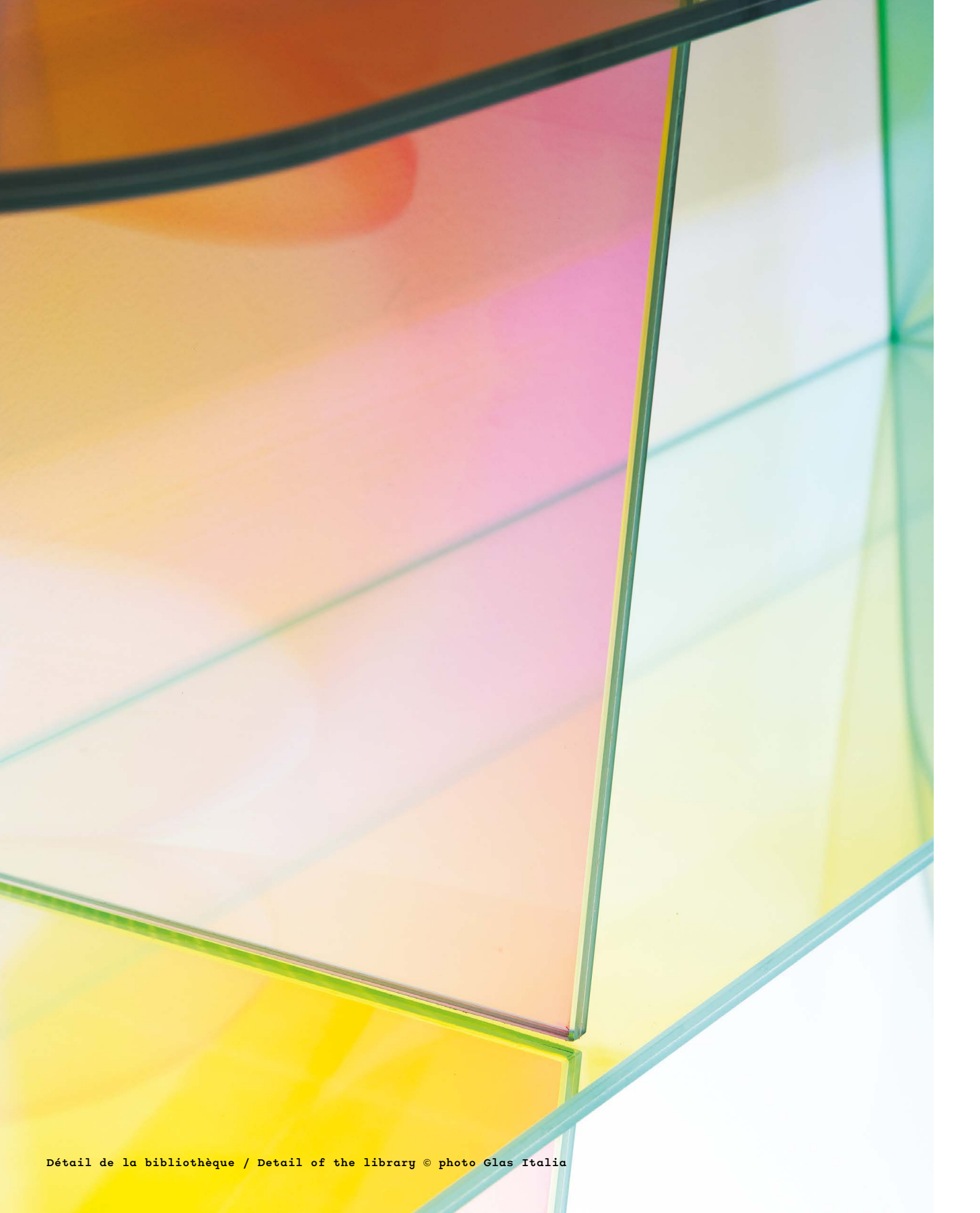
The collection is based on deliberately simplified geometrics, bringing to life constructions featuring essential and defined lines, which highlight the material, the true protagonist of *Simoon*. The collaboration between Urquiola and Glas Italia has made it possible to interpret glass constantly in new and unexpected ways. For *Simoon*, the experimentation has led to a "glass-non-glass", a solid and pleasing material to the eye and touch, thanks to the ground glass surface, created from recycled glass from production waste. A sheet rests delicately on the slabs that define these miniature architectures, in the bold colors of dark topaz and amethyst.



Console © photos Glas Italia



Table basse / Low table © photos Glas Italia



SHIMMER

GLAS ITALIA, 2015

Shimmer a été le projet inaugural de Patricia Urquiola pour Glas Italia, celui qui a transformé sa relation avec l'entreprise et avec le matériau. En fonction de la position du regardeur face à l'objet, les couleurs de *Shimmer* varient et les formes s'animent. Les surfaces iridescentes de la table et de la bibliothèque créent un effet éthéré et changeant qui annonce l'imaginaire fantastique de Patricia Urquiola. Elles résultent d'un processus de laminage par lequel on introduit du verre feuilleté contenant un film photosensible, engendrant des effets multicolores et irisés. La collection de tables est disponible en verre transparent ou dépoli à l'acide.

Shimmer was Patricia Urquiola's initiatory project for Glas Italia, the one that transformed her relationship with both the company and the material. The colours of *Shimmer* vary depending on the position of whoever is looking at it, bringing the object to life. The table and library's iridescent surfaces create an ethereal, changing effect that conveys Patricia Urquiola's magical imagination. They are created thanks to a lamination process that incorporates glass layered with a photosensitive film, revealing iridescent, multicoloured effects. The collection of tables is available in transparent or acid frosted glass.



RECYCLAGE /
RECYCLING

ALDER

MATER, 2024

Fondée en 2006, l'entreprise danoise Mater se focalise sur le design durable et circulaire. Après de longues recherches et expérimentations, elle a ainsi développé un matériau biodégradable, le Matek™, formé de déchets de bois ou de coques de grains de café additionnés d'un liant. Ce liant est lui-même éco-sourcé puisqu'il s'agit d'un plastique biodégradable à base de canne à sucre. Il en résulte un composite dont la texture douce est imperméable et aussi résistante qu'un plastique standard. Animée par un souci de durabilité, Patricia Urquiola a entamé une collaboration constructive avec cette entreprise dont les méthodes industrielles comportent des étapes artisanales offrant une grande liberté de création. Par ailleurs, la fin de vie des objets est aussi prise en compte.

La collection Alder se compose de deux tables de salon, une table d'appoint et un tabouret dont les couleurs naturelles, connectées à la terre, laissent parfois apparaître les fibres mécaniques du produit. Les formes évoquent les courbes sinueuses d'arbres ou de feuilles, à la fois organiques et géométriques, rapprochant les mondes naturel et artificiel.

En outre, des recherches sur ce matériau ont permis d'obtenir également des nuances plus claires et subtiles.

Established in 2006, Danish company Mater is committed to sustainable, circular design. After extensive research and experimentation, it has developed a biodegradable material, Matek™, made using wood waste or coffee bean husks combined with a binder. This binder is itself eco-sourced: a biodegradable plastic made from sugar cane. The result is a composite material with a soft, waterproof texture that is just as resistant as a traditional plastic. Driven by a passion for sustainability, Patricia Urquiola has embarked on a constructive relationship with this company whose industrial methods incorporate elements of craftsmanship offering a great deal of creative freedom. In addition, her commitment to eco-responsibility drives her to start thinking from the beginning about what will happen at the end of an object's life.

The Alder collection is made up of two coffee tables, a side table and a stool, whose natural, earthy colours sometimes reveal the product's mechanical fibres. The shapes mirror the sinuous curves of trees and leaves, both organic and geometric, bringing together the natural and the artificial.

In addition, research has enabled this material to also achieve lighter and more subtle shades.







BABAR

GLAS ITALIA, 2024

La collaboration de Patricia Urquiola et du fabricant italien d'éléments de verre Glas Italia remonte à 2011. Une de leurs dernières recherches porte sur une matière innovante, un agglomérat de poussières et d'éclats de verre 100% recyclés, mélangés manuellement à une résine d'origine partiellement végétale issue de sources renouvelables. Le plateau est façonné et lissé à la main. Les pieds, quant à eux, sont moulés. Massifs, évasés à leur base, ils ont une forme organique qui rappelle les pattes d'un éléphant. L'ensemble est cuit à basse température. Avec leur design zoomorphique et leur surface granuleuse, les tables prennent l'apparence de créatures à la fois étranges et familières.




The start of the collaborative relationship between Patricia Urquiola and the Italian glass manufacturer Glas Italia dates back to 2011. One of their recent projects involved research focusing on an innovative material, a combination of grit and 100% recycled glass shards, mixed by hand with a resin that is partly plant-based, made using renewable sources. The tabletop is shaped and smoothed by hand. The legs are moulded. Their organic shape, solid and slightly flared at the bottom, is reminiscent of elephant legs. Once assembled they are fired at a low temperature. With their animal-like forms and textured surfaces, the tables resemble creatures that feel both strange and familiar.



OPALIA

GLAS ITALIA, 2025



A close-up photograph of a glass surface. A diagonal band of bright green, textured material runs across the upper left. Below it, the glass is covered in a dense pattern of small, irregular bubbles or imperfections. A portion of the glass in the lower right is frosted with acid, creating a matte, textured appearance.

Le matériau élaboré pour cette collection de meubles et objets est obtenu par fusion de chutes de verre avec des additifs naturels qui libèrent de l'oxygène à la cuisson. Le procédé débouche sur des formes à la fois robustes et fluides, boursoufflées de bulles d'air. Ces imperfections revendiquées confèrent à l'œuvre une grande présence, rendant ainsi à la matière recyclée ses lettres de noblesse. Le plateau en verre flotté extralight est dépoli à l'acide.

The material developed for this collection of furniture and objects is made by fusing scraps of glass with natural additives that release oxygen when heated. The process results in objects that are both robust and fluid, puffed up with air bubbles. These deliberate imperfections give the piece real presence, granting the recycled material the respect it deserves. The extralight float glass tabletop is frosted with acid.

TECHNIQUES



CHENILLE Y PAPILLON

ARAZZO TUFTED
CC-TAPIS + AQUAFIL, 2025

Présentés au salon Heimtextil en janvier 2025, les deux tapis *Chenille* et *Papillon* ont été développés par Patricia Urquiola en collaboration avec cc-tapis dans leur centre de prototypage, à Milan, à l'aide d'une machine de tuftage robotisé. Afin d'élargir ses possibilités créatives, cc-tapis expérimente ce système avancé pour explorer de nouvelles technologies et de nouveaux matériaux. Le système offre des solutions sur mesure et des possibilités de conception illimitées, permettant un tuftage automatisé précis sur une large gamme de fils et autorisant des formes et des variations de tuftage dépourvues de contraintes. Cette technique de pointe améliore l'efficacité et la flexibilité, permettant la création de pièces exclusives pour des expositions et des installations, notamment des structures de tapis suspendus double face qui repoussent les limites des processus traditionnels de fabrication de tapis.

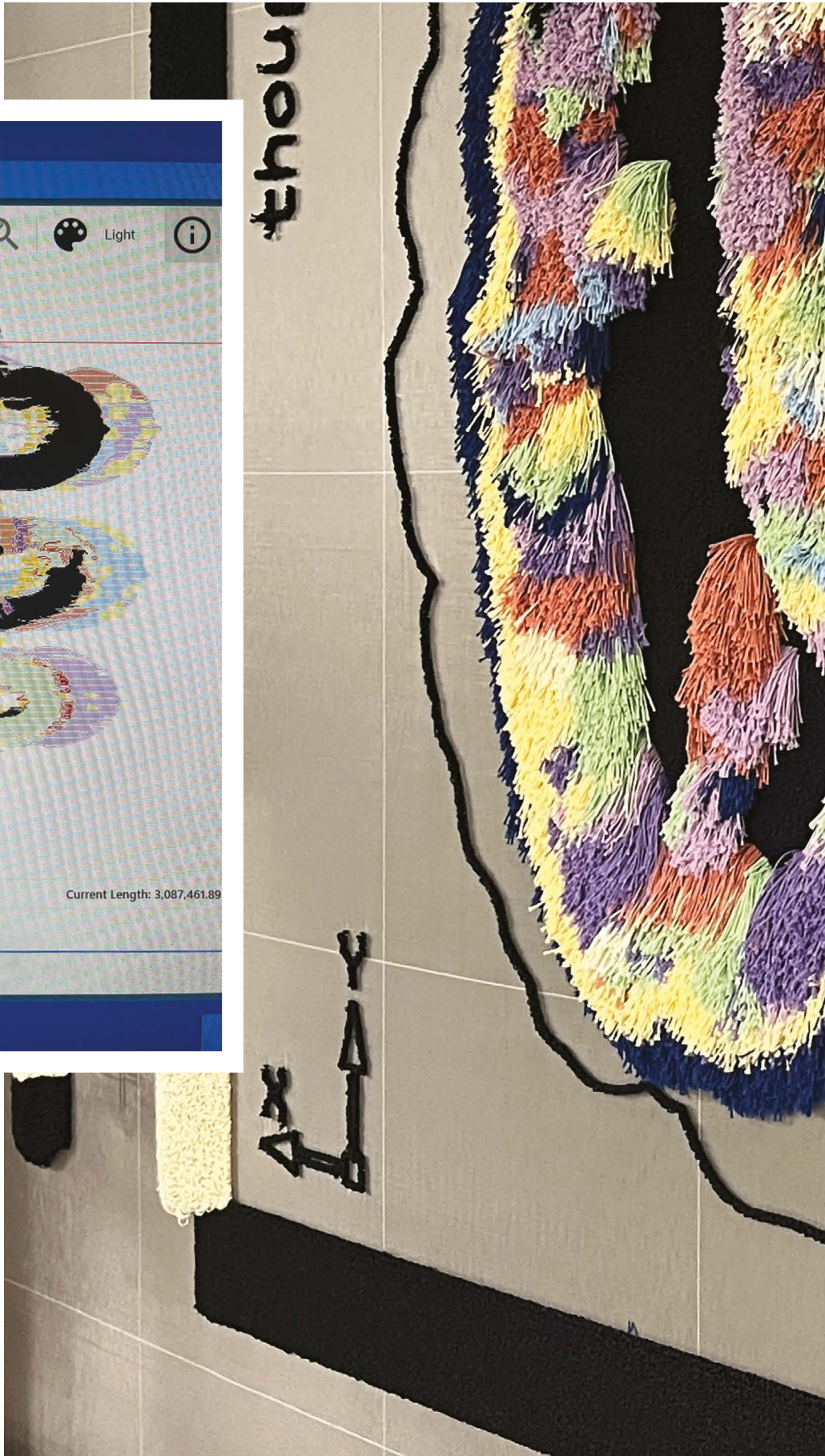
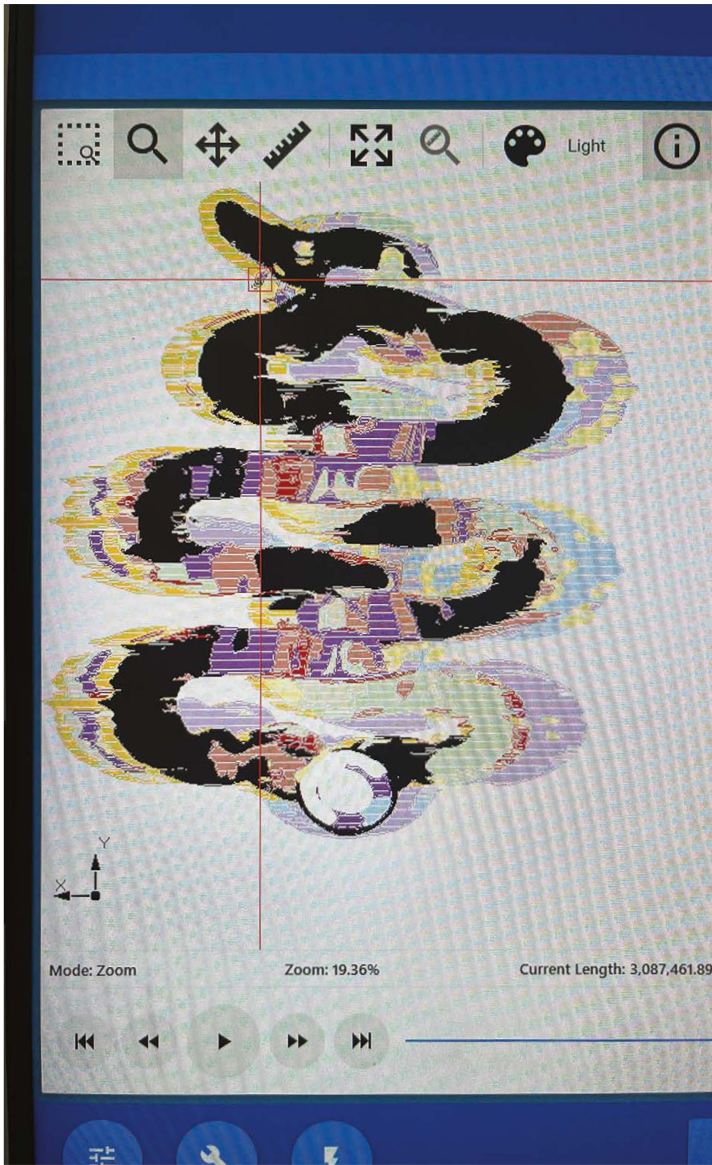
Marquant une étape importante vers plus de durabilité, chaque structure est fabriquée à partir de fils Econyl® innovants. Ce matériau permet la production de pièces sur mesure entièrement recyclables, les fibres étant régénérées en nouveaux fils de nylon, s'engageant ainsi dans un processus de production durable et circulaire.

Dans l'exposition *Meta-morphosa*, les pièces sont présentées de manière à refléter les deux phases de la transformation : chenille et papillon.

Presented at the Heimtextil Fair in January 2025, the two *Chenille* and *Papillon* carpets were developed by Patricia Urquiola in collaboration with cc-tapis at the company's prototyping center in Milan, utilizing its innovative robotufting machine. Expanding its creative possibilities, cc-tapis experiments with this advanced robotufting system to explore new technologies and materials. The system offers bespoke solutions and limitless design possibilities, enabling precise automated tufting across a wide range of yarns and allowing for unique shapes and tufting directions without constraints. This enhances efficiency and flexibility, enabling the creation of distinctive pieces for exhibitions and installations, including Patricia Urquiola's double-sided hanging carpet structures that push the boundaries of traditional rug-making processes.

Marking a meaningful step toward sustainability, each structure is made with innovative Econyl® yarns. This material allows the production of custom pieces that can be fully recycled, with the fibers regenerated into new Nylon yarn, ensuring a sustainable and closed-loop production process.

In the exhibition *Meta-morphosa* the pieces are presented mirroring the two phases of transformation: chenille and papillon.





© photo Haworth

Confortable et polyvalent, le fauteuil *Cardigan Lounge* s'inspire du pull cardigan. À travers ce projet, la marque Haworth poursuit avec Patricia Urquiola ses recherches en matière de tricot numérique tout en faisant évoluer le processus de fabrication vers une diminution de l'empreinte carbone, notamment grâce à la réduction de déchets. Avec son assise en mousse Biomass Balance fabriquée à partir de déchets, son tissage numérique en fil de PET recyclé et l'absence de colle et d'adhésif, ce siège marque une évolution majeure dans la démarche de circularité de Haworth. En outre, il est léger (22kg) à transporter -ce qui réduit les émissions liées au transport- et facile à démonter en fin de vie.

Comfortable and versatile, the *Cardigan Lounge* armchair is, as the name suggests, inspired by the cardigan. Through this project, the Haworth brand has worked with Patricia Urquiola to explore the possibilities of digital knitting, whilst also developing the production process to reduce the carbon footprint, in particular by reducing waste. With its Biomass Balance foam seat made from waste, a digital weaving process using recycled PET and the absence of glue and adhesive, this chair marks a significant evolution in Haworth's commitment to circularity. In addition to this, it's really lightweight (22kg) to transport, which reduces the emissions associated with transport. It's also easy to dismantle at the end of its lifecycle.



CARDIGAN LOUNGE

HAWORTH, 2022





OXYMORON

EDITIONS MILANO, 2022

Le temps qui passe nous affecte tous, il modifie notre apparence, notre identité. Les éléments naturels interagissent et transforment notre environnement au fil du temps. Les vases en céramique *Oxymoron* évoquent l'action de l'eau et du vent sur la terre et la pierre. L'érosion naturelle est évoquée à travers les cavités creusées dans la matière par les artisans d'Editions Milano, amenés à inventer et mélanger de nouvelles techniques artisanales pour combiner une partie lisse en céramique émaillée et une partie marquée par ces traces du passage du temps.

The passage of time affects us all, changing our appearance and our identity. Natural elements interact and transform our environment over time. The *Oxymoron* ceramic vases evoke the action of water and wind on earth and stone. Natural erosion is evoked through the cavities carved into the material by the artisans of Editions Milano, who have invented and combined new craft techniques to combine a smooth, glazed ceramic part with a part marked by the traces of the passage of time.

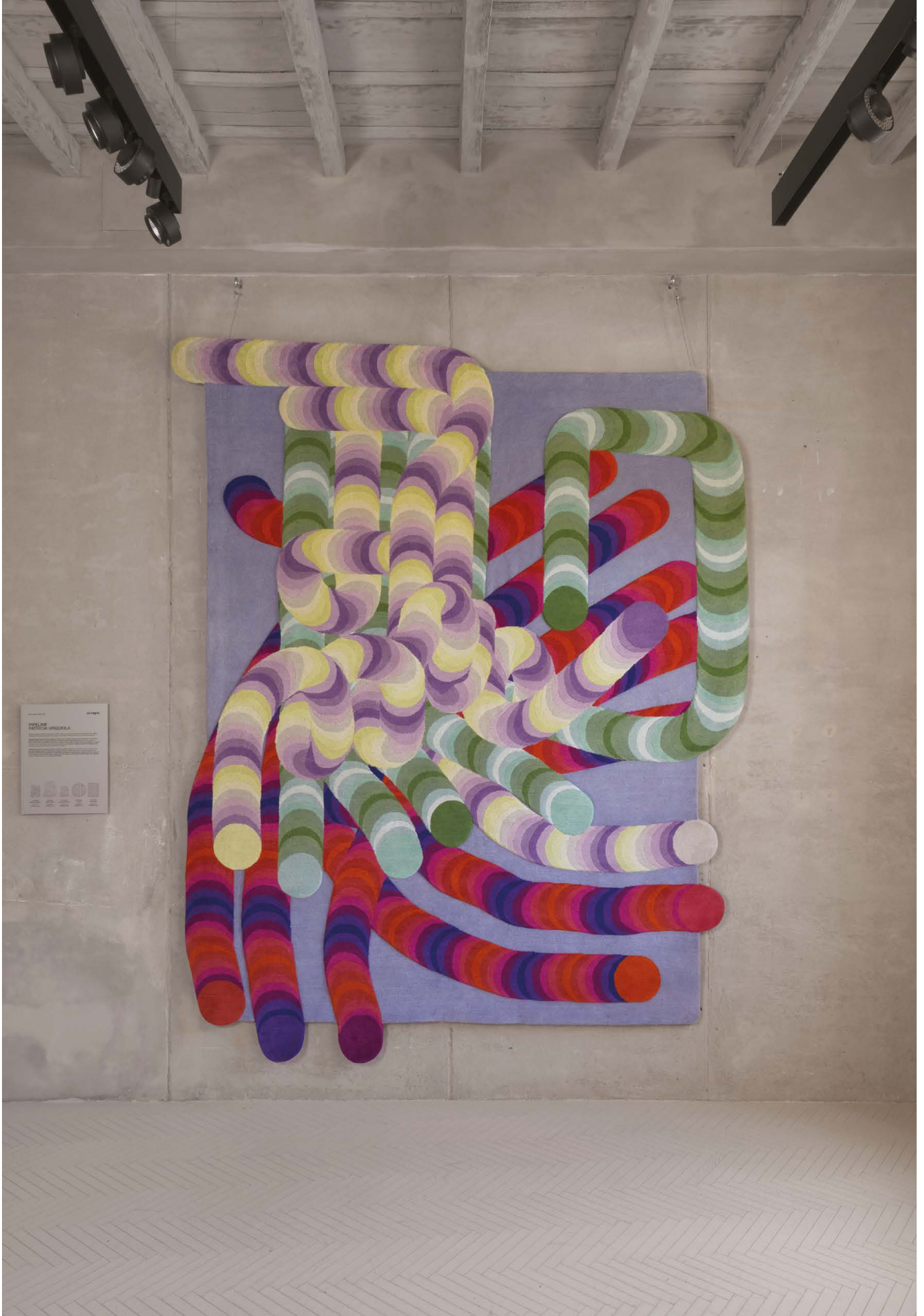


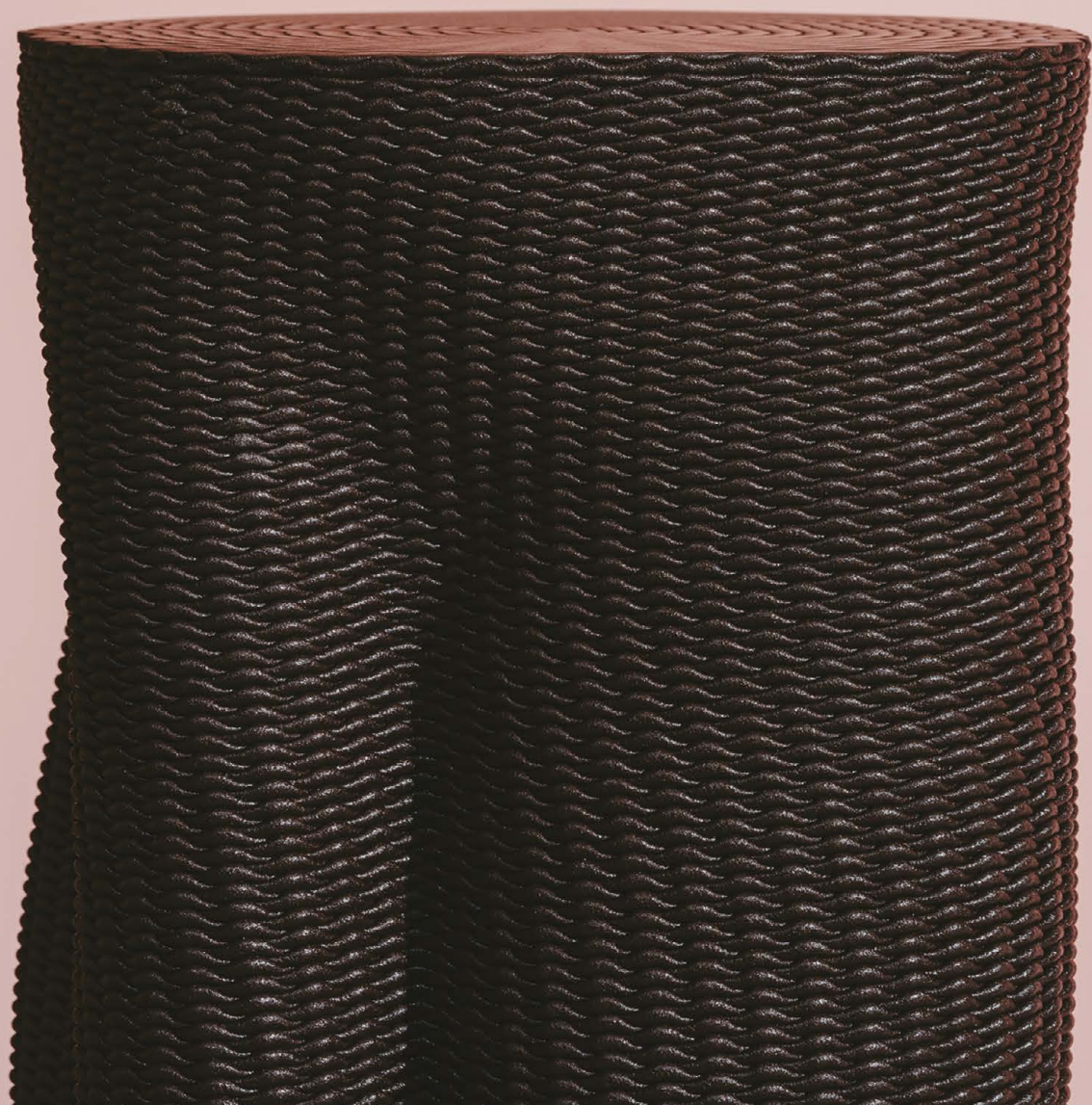
PIPELINE

CC-TAPIS, 2023

Pipeline est la continuation des recherches menées depuis 2018 par Patricia Urquiola pour concevoir des tapisseries en jacquard avec Moroso. Ce travail s'est ensuite prolongé en 2022 avec cc-tapis, autour de la transposition de dessins numériques vers la production artisanale de tapis. Fondée en 2011, la marque milanaise explore de nouvelles esthétiques liées à des solutions de fabrication créatives, nées d'un processus de recherche continu. En 2022, Patricia Urquiola crée *Pipeline*, une collection poursuivant son exploration du dessin numérique en élargissant son langage graphique. Une série de tubes reliés entre eux émerge de la surface du tapis et crée un labyrinthe de couleurs dégageant une impression de profondeur. De multiples évolutions chromatiques se développent à travers des mouvements circulaires, se superposant à différentes hauteurs de laine. Le design brise les frontières traditionnelles du tapis, estompant la frontière entre design et art. Les matériaux contribuent à métamorphoser le design, certains tubes commençant à émerger de la surface du tapis tandis que le velours change de couleurs, de formes et de hauteurs.

Pipeline is the continuation of the research begun in 2018 by Patricia Urquiola to design Jacquard tapestries with Moroso. This exploration then evolved in 2022 with cc-tapis, focusing on the translation of digital drawings into the artisanal production of rugs. Founded in 2011, the Milanese brand explores new aesthetics linked to creative manufacturing solutions, born from a continuous research process. In 2022, with the *Pipeline* collection, Patricia continues her exploration of digital design by expanding her graphic language. A series of connected tubes emerges from the surface of the rug and create a labyrinth of color whose volume gives a sense of depth to the rug. Multiple chromatic evolutions that develop through circular movements, overlapping on different levels of Himalayan wool, focusing the gaze on the space outlined by the tubes. Breaking traditional rug boundaries, blurring the line between design and art. Materials aid the evolution of the design as some tubes begin to grow from the surface of the rug as the pile morphs into different colors, rounded shapes and shaggy pile heights.





VALENCIA STOOL

ANDREU WORLD, 2024

Le tabouret Valencia est un hommage à la ville de Valence, reflétant l'impact émotionnel des inondations d'octobre 2024. Fusion entre nature et tradition, l'objet est un hybride entre un bois flotté composé d'un mélange de liège et le souvenir des paniers méditerranéens tressés, créant un design à la fois innovant et durable. Cependant, Valencia se veut aussi une pièce porteuse d'espoir : ses formes organiques s'entrelacent, évoquant l'esprit tenace et soudé d'une communauté qui surmonte les épreuves, entre fragilité et résilience. Le tabouret est fabriqué par impression 3D à partir de 35 % de liège et 65 % de PLA (acide polylactique), un bioplastique utilisé dans les bouteilles biodégradables.

The Valencia stool is a tribute to the city of Valencia, reflecting the emotional impact of the October floods. A fusion of nature and tradition, the Valencia stool is a hybrid between driftwood made of a blend of cork and the memory of weaved Mediterranean baskets creating a design that's both innovative and sustainable. However, Valencia also conveys a message of hope: its organic shapes are intertwined, echoing the tenacious, united spirit of a community that overcomes hardship, finding the balance between fragility and resilience. The stool is 3D printed using 35% cork and 65% PLA (polylactic acid), a bioplastic used to make biodegradable bottles.

DESIGN



CENOTE

AGAPE, 2023

Cenote est une collection de lavabos qui combine composition architecturale et texture matérielle rugueuse. La vasque circulaire et le pied linéaire tracent des formes géométriques rigoureuses qui s'habillent à l'extérieur d'argile réfractaire brute. Cet aspect grenu contraste avec la douceur de l'intérieur émaillé. Ces éléments produits en série sont travaillés à la main, ce qui en fait potentiellement des pièces uniques.

Cenote is a collection of washbasins combining architectural composition with rugged material texture. The round bowl and linear stand draw rigorous geometric forms, clad on the outside in raw refractory clay. This grainy exterior contrasts with the smooth glazed inside. These elements are mass produced and finished by hand, giving them the potential to become unique pieces.





DUDET

CASSINA, 2021



© photo Luca Rotondo

Caractérisée par une forte référence stylistique aux années 1970 et un aspect ludique digital, cette assise est disponible sous forme de canapé deux places et de fauteuil, en ligne avec The Cassina Perspective. L'aspect doux et accueillant du modèle *Dudet* cache une structure facilement démontable.

Fruit d'une recherche et d'un développement approfondis, ce système innovant, conçu dans une optique de circularité, permet de séparer facilement en fin de vie le cadre métallique du rembourrage en mousse de polyuréthane, composé d'un pourcentage de polyols d'origine biologique, facilitant ainsi le recyclage des matériaux. Le revêtement peut également être retiré grâce à une fermeture éclair qui longe l'arc intérieur des pieds.

Characterised by a strong stylistic reference to the 1970s and a playful digital aspect, the seat is available as a two-seater sofa and as an armchair, in line with The Cassina Perspective. The soft, inviting appearance of the *Dudet* model conceals a structure that is easily disassemblable.

The result of extensive research and development, this innovative system – designed with circularity in mind – allows the metal frame to be separated easily from the polyurethane foam padding, which is made with a percentage of bio-based polyols, thus facilitating the recycling of materials. The upholstery can also be removed thanks to a zipper, available in grey or black, that runs along the inner arch of the legs.

GRUUVE

MOROSO, 2024



La réinterprétation de modèles anciens participe d'une perpétuelle transformation des idées et des formes. En effet, le système Gruuve créé par Patricia Urquiola pour Moroso en 2024, est une évolution de la collection de sièges Lowseat développée pour la marque en 2001 et déjà modifiée en 2023. Avec ses formes sinueuses et sa modularité dynamique. Ses profils arrondis descendent jusqu'au sol, affirmant un caractère plus robuste et organique que son prédécesseur.

Reinterpreting previous models becomes part of the continual evolution of ideas and forms. Indeed, the Gruuve system created by Patricia Urquiola for Moroso in 2024, is an evolution of the Lowseat chair collection developed for the brand in 2001 and already modified in 2023. With its sinuous shapes and dynamic modularity. Its curved lines come right down to the floor, asserting a more robust, organic aesthetic than its predecessor.





GRUUVELOT

MOROSO, 2025

À l'occasion de l'installation *among-us* pour le salon Heimtextil en 2025, le canapé Gruuve a muté en adoptant la forme amplifiée du Gruuvelot. Transcendant sa forme statique pour se transformer en une entité vivante, Gruuvelot est un véritable organisme qui s'étend et se déploie dans l'espace. Des protubérances, des extensions et des volumes indéfinis viennent se greffer à sa structure, façonnant un écosystème de sièges qui invite à l'interaction et redéfinit le dialogue entre le corps et l'objet. Il ne s'agit plus d'un simple meuble, mais d'un paysage fluide qui s'adapte au corps, offrant de multiples façons de s'asseoir. Ses surfaces ne se contentent pas d'accueillir, mais semblent respirer, grandir et se déplacer : un objet en perpétuelle métamorphose.

For the *among-us* installation at Heimtextil in 2025, the Gruuve sofa has evolved, adopting the amplified form of the Gruuvelot. Transcending its static form and turning into a living being, Gruuvelot is like a real organism, extending and unfolding within the space. Protuberances, extensions and undefined shapes attach themselves to its structure, creating an ecosystem of seats conducive to interaction, redefining the dialogue between the body and the object. It is no longer merely a piece of furniture, but rather a fluid landscape that adapts to the body, offering a number of different ways of sitting down. Its surfaces do not just welcome the user, but seem to breathe, grow and move: an object in a state of perpetual metamorphosis.



REGOS

KVADRAT, 2025

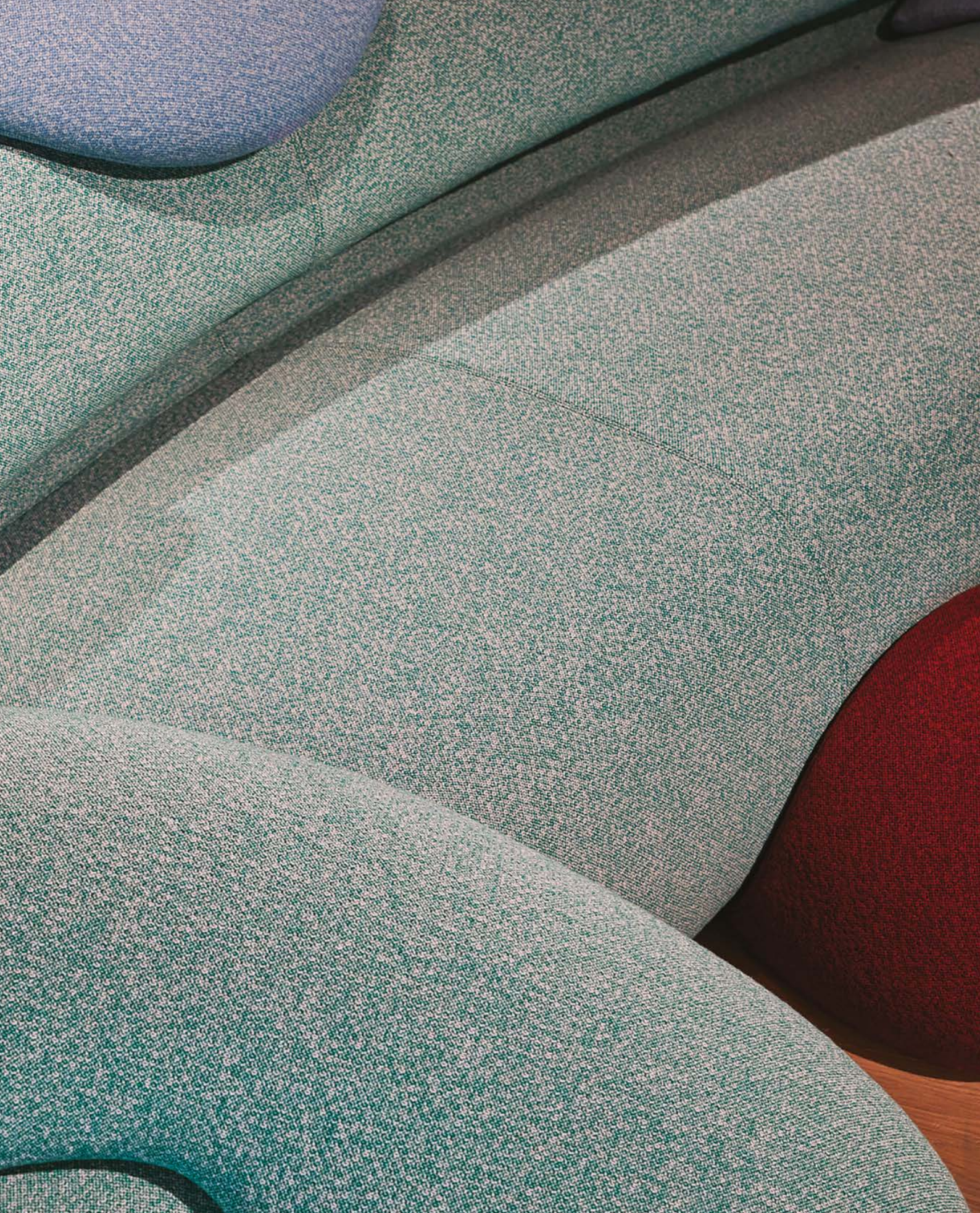
La métamorphose de Gruuve en Gruuvelot est rendue encore plus radicale par son revêtement, un tissu conçu par Patricia Urquiola pour Kvadrat. Fabriqué aux Pays-Bas, Regos explore le dialogue entre le numérique et le naturel, traduisant l'idée de textures superposées et codifiées sous forme matérielle. Son nom vient de « régolite », la couche irrégulière qui recouvre la surface lunaire.

Fabriqué à partir d'un fil innovant composé à 60 % de déchets textiles recyclés provenant de la propre production de Kvadrat Febrik, et à 40 % de polyester recyclé post-consommation, Regos allie savoir-faire artisanal et technologie. Sa structure double tricot bicolore crée une surface tactile et graphique où des motifs subtilement décalés évoquent le dynamisme stratifié des formations rocheuses.

The metamorphosis of Gruuve into Gruuvelot is made even more radical by its upholstery. Designed by Patricia Urquiola and produced in the Netherlands, Regos explores the dialogue between the digital and the natural, translating the idea of layered and codified textures into material form. Its name derives from regolith, the irregular layer that covers the lunar surface.

Crafted with an innovative yarn made from 60% recycled textile waste from Kvadrat Febrik's own production and 40% post-consumer recycled polyester, Regos merges craftsmanship with technology. Its double-knit, two-tone construction creates a tactile, graphic surface where subtly misaligned motifs evoke the layered dynamism of rock formations.





INSULA

KETTAL, 2024





Le canapé modulaire *Insula* est une interprétation occidentale et contemporaine des sièges traditionnels que l'on trouve dans les *majlis* du Moyen-Orient. Inscrit depuis 2015 au patrimoine culturel immatériel de l'humanité, le *majlis* est le lieu où se rassemblent les membres d'une communauté pour discuter des affaires locales -sociales, culturelles ou religieuses- recevoir et divertir la famille et les amis. Ce lieu joue un rôle essentiel dans la transmission orale, notamment les contes, les chansons populaires et la poésie *nabati* (poésie arabe vernaculaire). Patricia Urquiola a réinterprété cet espace, traditionnellement recouvert de tapis et meublé de coussins, sous la forme d'un canapé modulaire bas et rationnel aux formes douces, avec un dossier arrondi, qui épouse les longueurs et les angles des assises, accentuant leur horizontalité. Le canapé est conçu pour favoriser les interactions sociales grâce à de grands « îlots » domestiques où l'on peut se détendre confortablement sans que les pieds ne touchent le sol. Ses nombreuses configurations lui permettent de s'adapter à tous les types de rencontres, à l'intérieur comme à l'extérieur.

The *Insula* modular sofa is a contemporary western interpretation of the traditional chairs found in Middle Eastern *majlis*. Recognised as an example of the intangible cultural heritage of humanity in 2015, the *majlis* is where members of a community gather to discuss local social, cultural and religious issues, as well as to welcome and entertain family and friends. This space plays a key role in oral transmission, including in particular stories, popular songs and *nabati* poetry (vernacular Arabic poetry). Patricia Urquiola has reinterpreted this space, which is traditionally covered with carpet and adorned with cushions, as a low, practical modular sofa with soft lines and a curved back that hugs the longer lines and angles of the seats, accentuating their horizontality. The *Insula* sofa is designed for socializing through large domestic "islands" where you can lounge comfortably without your feet touching the ground. Its many different configurations mean that it can adapt to different kinds of meetings, both indoors and outdoors.

LUD' O LOUNGE

CAPPELLINI, 2020





Lud'o Lounge est l'hommage rendu par Patricia Urquiola à Vico Magistretti, son mentor et le maître auprès duquel elle a débuté sa carrière à Milan. Le projet reflète son approche expérimentale et son attention constante portée à l'innovation matérielle et au design circulaire.

Le concept s'inspire de la veste matelassée : Lud'o se caractérise par un rembourrage d'assise qui fonctionne comme un vêtement coloré, enveloppant la coque de douceur et de chaleur. La housse, ou « robe », peut être facilement remplacée pour s'adapter à différents goûts ou saisons, ce qui rend le meuble très polyvalent.

La coque est fabriquée à partir de plastique recyclé et repose sur une base en aluminium, tandis que le rembourrage est fabriqué à partir de tissus en PET et rempli de ouate écologique Technofill ou de fibres acryliques recyclées.

Lud'o Lounge is Patricia Urquiola's tribute to Vico Magistretti, her mentor and the master with whom she began her career in Milan. The project reflects her experimental approach and her constant attention to material innovation and circular design.

The design concept takes inspiration from the quilted jacket: Lud'o features a padded seat upholstery that works like a colourful garment, enveloping the shell with softness and warmth. The cover – or “dress” – can be easily replaced to suit different tastes or seasons, making the piece highly versatile.

The shell is made from recycled plastic, resting on a base in aluminium, while the upholstery is crafted from PET fabrics and filled with Technofill eco-friendly wadding or recycled acrylic fibre.



M'AMA NON M'AMA

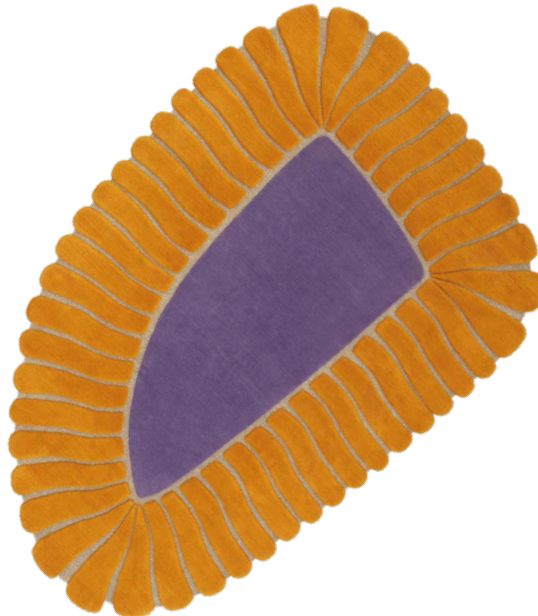
CC-TAPIS, 2024

« Il m'aime, un peu, à la folie, pas du tout. »

Qui ne connaît ce jeu d'effeuillage d'une fleur qui prétend prédire si l'amour de l'autre est au rendez-vous ou non ? Ce petit jeu universel a inspiré à Patricia Urquiola une collection de tapis tout doux en laine et lin.

"He loves me... he loves me not."

We've all plucked the petals of a flower one by one to predict whether or not someone is in love with us. This universal little game inspired Patricia Urquiola to create a collection of super soft rugs made of wool and linen.





MON-CLOUD

CASSINA, 2023





L'assise, toute en rondeurs confortables, semble léviter au-dessus du sol comme un nuage. *Mon-Cloud* s'inscrit dans l'univers onirique de Patricia Urquiola. Grâce à un travail approfondi de recherche et développement mené avec Cassina, *Mon-Cloud* représente une avancée décisive pour l'industrie du design : au lieu de modeler des courbes à l'aide de moules en polyuréthane, la structure est sculptée à partir de rembourrage en polyester recyclé. L'entreprise a accordé une attention méticuleuse aux aspects liés aux matériaux et à la construction, en expérimentant une nouvelle technique visant à réduire au minimum l'utilisation de polyuréthane.

Le cœur du canapé est composé d'une structure métallique recouverte de fibre de polyester recyclée matelassée enveloppant le dossier et les accoudoirs comme une veste rembourrée et douce. Les coussins d'assise sont également en polyester recyclé. *Mon-Cloud* contient un très faible pourcentage d'éléments en mousse CIRCULARREFOAM®, un polyuréthane produit avec un pourcentage de polyols recyclés. Ces composants ont été conçus pour être facilement séparés des autres matériaux, ce qui facilite leur récupération et leur recyclage. L'absence de pièces collées permet de démonter l'objet à 99,85 % à la fin de son cycle de vie.

Bien que les formes de *Mon-Cloud* auraient pu être obtenues à l'aide de techniques conventionnelles, la recherche de fibres à haut volume, le contrôle précis de leur mise en forme autour d'une structure métallique porteuse et une approche de conception attentive au démontage ont conduit à une phase d'expérimentation importante.

The seat is all comfortable curves and looks like it is levitating above the ground like a cloud. *Mon-Cloud* fits in perfectly with Patricia Urquiola's dreamlike world. Thanks to in-depth research and development with Cassina, *Mon-Cloud* represents a decisive step forward for the design industry: instead of shaping curves with polyurethane moulds, the structure is sculpted from recycled polyester wadding. The company devoted meticulous attention to both material and construction aspects, experimenting with a new technique aimed at minimising the use of polyurethane.

The conscious core of the sofa is composed of a metal frame wrapped in quilted recycled polyester fibre, which envelops the backrest and armrests like a soft, padded jacket. The seat cushions are also made of recycled polyester. *Mon-Cloud* contains a very low percentage of foam elements in CIRCULARREFOAM®, a polyurethane produced with a percentage of recycled polyols. These components have been designed to be easily separated from other materials, facilitating recovery and recycling. Moreover, since there are no glued parts, *Mon-Cloud* is 99.85% disassemblable at the end of its life cycle.

Although the forms of *Mon-Cloud* could have been achieved through conventional techniques, the pursuit of high-volume fibres, the precise control of their shaping around a load-bearing metal frame, and a design approach attentive to disassembly led to a significant phase of experimentation.

NATURALIA

ETEL 2024

Une production industrielle soutenable pour les générations futures demande un changement radical de paradigmes. De plus en plus, les fabricants de mobilier sont en quête de solutions innovantes. Le garnissage des fauteuils et canapés est un secteur de production qui réclame une attention particulière, la plupart des rembourrages s'étant, depuis des décennies, satisfait des performances de mousses de polyuréthane ou autres fibres de polyester. Travaillant main dans la main avec l'entreprise brésilienne Etel, Patricia Urquiola innove avec cette collection de fauteuils et canapés dont l'assise se garnit d'un revêtement de saison, un garnissage de coton pur, non traité pour l'été, et un garnissage en laine vierge pour l'hiver, non teintée, issue des déchets de l'industrie textile de Rio Grande do Sul (Brésil). La structure en bois, quant à elle, est fabriquée en bois certifié FSC.

Les tables et tables d'appoint de la collection sont fabriquées à partir de bioplastique dérivé de la résine de canne à sucre, enrichie de composants naturels tels que des herbes de Macela (camomille), des argiles colorées et de la sciure de bois teintée avec des pigments brésiliens. Ce mélange étudié leur donne l'aspect de la pierre ou du granit.

A sustainable industrial production method for future generations requires a radical paradigm shift. Furniture manufacturers are increasingly on the lookout for innovative solutions. Armchair and sofa upholstery is a sector that is attracting particular attention, as most padding has, for decades, been content with the performance of polyurethane foams or other polyester fibres. Working closely with Brazilian company Etel, Patricia Urquiola has embraced innovation with this collection of armchairs and sofas, upholstered according to the season: pure, untreated cotton for summer and uncoloured, virgin wool for winter, sourced from waste from the textile industry in Rio Grande do Sul (Brazil). The wooden structure is made from FSC certified wood.

The collection of tables and side tables is made from bioplastic derived from sugar cane resin, enriched with natural components such as Macela (camomile), coloured clays and sawdust stained with Brazilian pigments. This meticulous combination makes them look like stone or granite.



Conçu pour Andreu World, le Nuez Lounge BIO® se caractérise par sa forme tridimensionnelle et enveloppante, qui se plie comme une feuille de papier. Représentant une nouvelle avancée en matière de durabilité appliquée au design, ce fauteuil est fabriqué à partir d'un thermopolymère BIO d'origine naturelle, non fossile, généré par des micro-organismes vivants, ce qui le rend 100 % biodégradable et compostable. De plus, il est 100 % recyclable et conçu de manière à ce que les matériaux puissent être facilement séparés à la fin de son cycle de vie : coque, mousse, tissu, base en bois ou en aluminium.

NUEZ LOUNGE BIO

ANDREU WORLD, 2020

Designed for Andreu World, the Nuez Lounge BIO® features the characteristic shape of a three-dimensional and enveloping shell, which folds like a sheet of paper. Representing another stride in the sustainability applied to a design, the lounge chair is created from a thermopolymer BIO of natural origin, not fossil, generated by living microorganisms, making it 100% biodegradable and compostable. In addition, it is 100% recyclable and designed so that materials can be easily separated at the end of its life cycle: shell, foam, fabric, wood or aluminum base.



© photos Andreu World

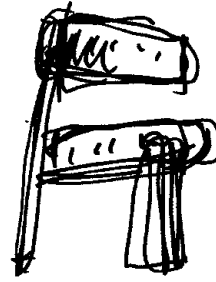
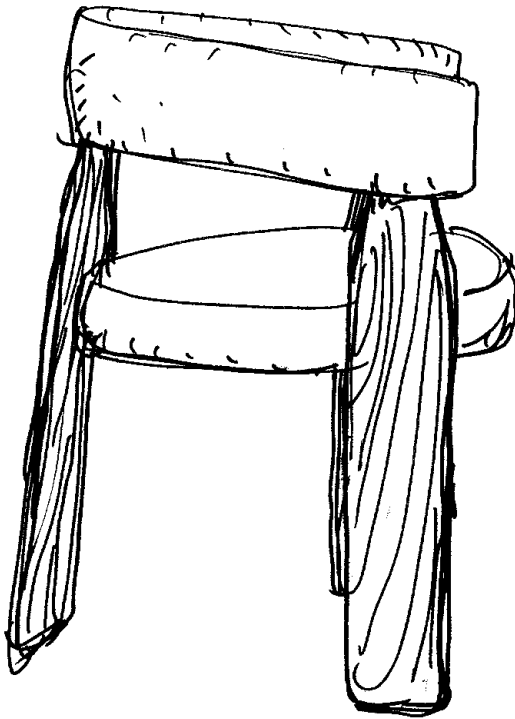
BOLETE LOUNGE BIO

ANDREU WORLD, 2023



Le *Bolete Lounge BIO®* est le fruit des recherches initiées avec Andreu World pour le *Nuez Lounge BIO®*, utilisant la même coque en thermopolymère BIO® développée pour ce projet. Il s'agit d'un fauteuil rembourré sans accoudoirs pouvant être utilisé seul ou combiné à d'autres pour former des compositions courbes et équilibrées. Sa base centrale, fabriquée à partir de thermopolymère BIO® 100 % d'origine naturelle, recyclable, compostable et biodégradable, présente une forme organique avec une texture rainurée. Conçu pour favoriser la conversation et créer des espaces informels et privés, il offre une alternative aux configurations traditionnelles des sièges.

The *Bolete Lounge BIO®* evolves from the research initiated with the *Nuez Lounge BIO®*, using the same BIO® thermopolymer shell developed for that project. It is an armless upholstered lounge chair that can stand alone or combine with others to form curved, balanced compositions. Its central base, made of 100% natural-origin BIO® thermopolymer—recyclable, compostable, and biodegradable—features an organic shape with a distinctive grooved texture. Designed to encourage conversation and create informal, private spaces, it offers an alternative to traditional seating arrangements.



Fortement influencée par le design des années 70, la collection Oru s'inspire également d'un certain esprit japonais. Le langage très graphique de cette chaise à trois pieds semble avoir été adouci sous tous ses angles. La structure en chêne certifié FSC est garnie d'un rembourrage en fibre de PET recyclé habillé de tissu également recyclé. Travaillant avec des techniques traditionnelles, mais de manière industrialisée, Andreu World pousse la recherche et l'innovation dans le but de rendre ses produits plus circulaires. Ainsi, la composition et l'assemblage d'Oru ont pu être simplifiés pour faciliter la séparation de chaque élément à la fin de son cycle de vie.

ORU

ANDREU WORLD, 2022

Heavily influenced by 1970s aesthetics, the Oru collection is also inspired by the spirit of Japan. The highly graphic language of this three-legged chair appears to have been softened from every perspective. The certified FSC oak structure is covered with a recycled PET fibre filling and adorned with fabric that is also recycled. Andreu World embraces traditional techniques but from an industrial angle, driving research and innovation to its limits in order to make its products more circular. This means that the composition and assembly of Oru have been simplified to make it easier to separate each element at the end of its lifecycle.



THÉBAÏDE

CONVERSATION ENTRE EMANUELE COCCIA
ET PATRICIA URQUIOLA

PATRICIA URQUIOLA — La dernière salle est celle qui permet de comprendre le titre de cette exposition : *Meta-morphosa*. Le design est quelque chose de personnel pour moi. Plus qu'une discipline, c'est ma manière de vivre dans ce monde. Un monde dans lequel j'évolue, où je vis et où le design est perçu comme une adaptation et une transformation permanentes.

Pourquoi créer une tapisserie qui raconte un moment figuratif du voyage d'apprentissage de saint Antoine dans le désert de la Thébaïde ?

Parce que ce parcours est compris de manière plus large comme un voyage d'initiation et de transformation qui apparaît comme une liturgie lointaine, mais en même temps proche.

La première chose que je voulais te dire, Emanuele, c'est que je ne la considère pas comme la dernière salle à proprement parler. Pour moi, il ne s'agit pas d'une conclusion, mais d'un seuil, d'un espace de transition. C'est là que l'on comprend toute l'importance du textile comme atlas secret que l'on peut lire avec les yeux, mais aussi avec les mains. Une tapisserie/un patchwork au centre d'une dernière salle sombre entourée de ses talismans.

Après tous les objets rencontrés tout au long de l'exposition, cette salle devient un passage plus intime, presque absurde, qui invite à entrer en conversation.

EMANUELE COCCIA — Je trouve que le choix de mettre une tapisserie au centre de la pièce est très révélateur. La tapisserie est apparue comme l'une des premières représentations du paysage dans le monde moderne. C'est comme si cette tapisserie voulait à la fois accueillir et réunir en un seul tableau tous les éléments que l'on a créés, mais aussi indiquer que le travail que l'on accomplit ne consiste pas à produire des choses, mais à tisser, objet après objet,

pour changer et dessiner un nouveau paysage. Au fond, c'était l'idée suggérée par l'exposition que le MoMa avait organisée en 1972 à New York (*Italy: the New Domestic Landscape*). Le design est toujours appelé à transformer le paysage dans lequel nous vivons, et peu importe qu'il s'agisse d'un espace domestique ou d'un espace urbain.

PU — Oui, le commissaire de l'exposition Emilio Ambasz était très intuitif dans sa manière de décrire le paysage italien. Où que je sois dans le monde, quand je suis devant une tapisserie, je finis toujours par observer ses particularités avec fascination, car je me perds dans ses détails. En effet, les pièces exposées sont comme des fragments d'un grand textile, et le textile me renvoie à la pensée, à la créativité des personnes qui ont œuvré et participé à sa réalisation. La vision de ces artisans, de ces « artistes » qui la transposent dans la matière, est toujours nécessaire. Transformer une image en tapisserie n'est jamais un processus automatique. Chaque point comporte des choix : quels fils utiliser, que mettre en valeur ou que simplifier. Ce sont les mains des « artistes » qui confèrent à la tapisserie une qualité particulière qui lui donne toute son énergie. Et c'est précisément là que se déroule cette étape qui a toujours lieu dans le domaine du design : nous travaillons « à quatre mains », avec des structures industrielles ou artisanales et cette phase de transmission particulièrement intéressante est toujours nécessaire. Une peinture, une fresque ou une projection auraient pour moi une lecture complètement différente. La tapisserie, au contraire, apporte ce moment du tissage, cet échange ressenti dans le fil qui, à son tour, change également le dessin. Et c'est exactement ce que je cherchais.

EC – On ne se rend souvent pas compte que cultiver une attitude créative envers le monde signifie ne pas pouvoir se limiter à produire un seul art ou à s'occuper d'une seule partie du monde, d'une seule discipline. La création et l'imagination ont toujours pour objet la totalité du monde, dans toute sa diversité, dans toutes ses contradictions. Et plus les réalités que tu touches en créant sont distantes et disparates, plus le paysage qui émerge en les entrelaçant devient intense et intéressant.

PU – Il y a un an, quand j'ai commencé à travailler sur l'exposition, j'ai eu un zona au bras que l'on appelle aussi « Fuoco di Sant'Antonio » (feu de saint Antoine) en italien. Et je ne connais qu'un seul moyen de me libérer de ces sensations : les exprimer à travers mon travail. J'ai été intriguée par l'idée de ce « feu » du saint : toutes les lectures possibles, toutes les iconographies possibles sont devenues partie intégrante de mon processus. L'image qui en est née est celle d'un saint qui ne fuit pas le monde, mais entre dans le désert de la Thébaïde, que je perçois comme une multitude de petites grottes, des abris provisoires, comme un cocon protecteur. À travers l'imagination, je suis entrée dans un autre monde. L'iconographie classique m'attire, perçue non pas d'un point de vue religieux, mais métaphorique et laïque d'un saint Antoine qui cherche un paysage où s'identifier et se transformer, en emportant avec lui ses quelques objets symboliques et où il rencontre son ami, le premier grand anachorète, auprès duquel Antoine apprend l'érémisme : saint Paul de Thèbes. Contrairement à saint Paul, Antoine porte un grand textile comme une robe protectrice offerte par un évêque, tandis que saint Paul dispose d'une chrysalide faite uniquement

de jute. Et ce n'est qu'au passage vers une autre vie que saint Paul demandera à son ami son manteau comme protection. Cette image universelle de la rencontre entre deux amis est très belle et, en réalité, je les couvre tous les deux de cette toile de protection. À quoi cette image te fait-elle penser ?

EC – Une tapisserie est un objet capable de transformer l'espace de deux manières. Il y a un premier aspect fonctionnel : il isole généralement un espace intérieur d'un point de vue thermique, car il retient la chaleur et produit un climat différent du monde environnant. Mais il y a un effet plus radical, presque psychotrope. Une tapisserie remplace les murs par une sorte de fenêtre qui repousse les limites de l'espace et rend indistinctes fiction et réalité. Le lieu où nous vivons se multiplie et se peuple d'êtres imaginaires. Après tout, c'est le geste propre à toute intervention de design : inscrire un moment de la vie quotidienne dans un paysage plus vaste, plus dense, habité par des formes d'imagination qui viennent d'ailleurs. Finalement, ta déclaration porte sur la nature même du design.

PU – Je pense que la tapisserie rassemble en quelque sorte tous ces aspects, et cette pièce accueille aussi mes démons. Je crois que dans le processus créatif, nous avons tous affaire à nos propres démons. Ettore Sottsass diabolise le mot « créatif », mais moi, mes démons, je les aime. Ce sont eux qui me motivent le matin. Parfois, quelque chose de plus grand que moi se présente et me met en difficulté, mais c'est finalement ce qui me pousse à me présenter au monde.

EC — La mission du design ne se limite pas aux objets...

PU — Ce sont les comportements, comme le disait Achille Castiglioni, l'un de mes modèles. C'est là que tu intervies, n'est-ce pas ?

EC — C'est ce que tu disais à propos des démons. La vie des saints est une longue et incessante lutte contre les démons. Et la vie artistique est ce corps à corps avec eux que nous ne pourrions jamais chasser, mais auxquels on ne peut jamais céder entièrement.

PU — Mais les démons sont très intéressants, surtout à une époque où la dimension hybride est si importante, y compris dans mon travail.

EC — Un démon est un moi étranger qui s'empare de l'esprit des autres : il faut le cultiver, mais on ne peut pas s'abandonner entièrement, car à cet instant, la création devient impossible.

PU — Tu me rappelles une phrase de *La Tentation de saint Antoine* de Gustave Flaubert, dite par le démon : « La Forme est peut-être une erreur de tes sens, la Substance une imagination de ta pensée. » Elle est géniale ! Je l'aime beaucoup parce qu'en réalité les deux, à la fois forme et substance, peuvent coïncider dans une expérience de transcendance propre à elle seule. Parce que d'une certaine manière, elle parvient à les rassembler un peu, ce qui n'est absolument pas facile... En tant que designers, nous accordons beaucoup d'importance aux étapes du processus. Pour nous,

il s'agit d'un espace protégé, mais pas stérile, car également habité par d'autres présences et avec une exigence de temporalité. Une sorte de grotte-laboratoire de transformation, essentielle pour que chaque projet puisse accéder au monde réel. Je voudrais aussi savoir ce que signifie pour toi le mot « processus » et sa valeur. Je pense à Rosi Braidotti qui pense que le changement est la seule constante à l'aube du troisième millénaire, et qui considère donc qu'il est nécessaire de penser aux processus plutôt qu'aux concepts. Je pense que la philosophie devient pour elle plus pratique, prête à accompagner les changements et à vivre une métamorphose sans points fixes. Et au contraire, ces points ou concepts comptent toujours, mais seulement ceux qui ne restent pas fixes, ceux qui se transforment avec la vie et la métamorphose étant la condition universelle, alors chaque être est toujours en transit. Tu as donc une vision plus large. Tu considères la valeur des concepts, mais seulement ceux qui sont procéduraux et qui ont une capacité de transformation. J'aimerais que tu m'en parles.

EC — Je ne me suis jamais demandé quelle était la différence entre nous. Cependant, je pense qu'il est important d'éviter de penser que la transformation est un événement exceptionnel. C'est un processus continu et c'est pourquoi il y en a toujours eu. Le monde est né à travers une métamorphose de quelque chose de préexistant, et a dû être construit à la main. Peut-être qu'il y a des moments où la métamorphose est moins évidente ou moins claire. Il en va de même pour la pensée. Nous n'avons pas de concepts, de mots, d'idées innées, c'est pourquoi l'arrivée de chaque idée est toujours une

métamorphose radicale de notre vie et de notre identité. Avoir une idée, c'est ensuite assister, de façon inattendue, à une transformation complète du monde devant nos yeux. Les idées ne sont pas des êtres spirituels séparés des processus, elles désamorcent une transformation simultanée de nos corps, de notre esprit et du monde qui nous entoure.

PU – La métamorphose comme principe de vie, n'est-ce pas ?

EC – Même dans ton cas, l'idée de saint Antoine n'est pas quelque chose d'abstrait. C'est la force, l'énergie chimique de la maladie qui s'est incarnée dans ces œuvres. Le design est né quand on a compris qu'au fond, il n'y a pas de formes nécessaires en raison de la matière utilisée, ou en raison de la fonction que cet objet remplira. Il y a toujours une idée qui transcende à la fois la fonction et la matière et comprendre, saisir cette idée est ta mission. Le design est l'art qui a compris que les idées peuvent habiter et vivre n'importe où, dans n'importe lequel de nos gestes quotidiens, et que vice versa, n'importe quel objet que nous utilisons est toujours une idée de fond, qui apporte des histoires, qui inocule dans notre vie des histoires incroyables. Alessandro Michele répète souvent quelque chose de très beau : nous avons tort de penser que le design est né avec la révolution industrielle. Le design est né en Europe avec l'arrivée de la porcelaine, car c'était le moment où les objets du quotidien, les tasses, les assiettes se chargent d'histoires mythologiques venues d'ailleurs et qui apportent un monde différent dans le vôtre.

PU – Dans l'exposition, il y a aussi une partie dédiée à la porcelaine faite à Capodimonte (Naples).

EC – Le design est cette intuition que tous les objets qui vous entourent sont des portails vers d'autres mondes et sont des formes de transformation dans votre vie. Ils ne sont pas simplement des fonctions. Donc ce que nous appelons un processus est toujours précisément une métamorphose mythologique. C'est pourquoi il est agréable de finir avec la tapisserie, car c'est une façon de se rappeler qu'en réalité chaque objet produit par un designer est toujours une figure mythologique et non quelque chose de purement fonctionnel.

PU – Nous ne sommes pas des ingénieurs, notre travail n'est pas d'offrir des solutions, n'est-ce pas ? Notre travail consiste également à nous interroger à travers les solutions créées.

EC – Rendre visibles des mythes, des histoires, des idées, est précisément ce que fait la tapisserie.

PU – Il y a aussi une grande et belle peinture de Beato Angelico qui représente le désert de la Thébaïde avec des montagnes, mais aussi avec des bâtiments. Pour moi, la Thébaïde est aussi un lieu de mon imagination, comme tu dis, un paysage où, finalement, le design fait partie d'un processus beaucoup plus large fait de comportements, d'évolution, de métamorphose, de ponts avec toutes les autres disciplines. Parce que nous devrions être très ouverts à tout cela. Je me souviens lorsque je suis revenue parler après des

années, au début de mon expérience chez Cassina en tant que directrice artistique. Je suis allée voir Tomas Maldonado qui m'a reçue et m'a dit : « Mais Urquiola, ne parlons pas de design ». Et nous avons parlé pendant des heures de tout autre chose. Mais j'ai adoré cette phrase où il m'a fait comprendre que le design fait partie d'une conversation beaucoup plus large.

EC — Et c'est exactement ce que tu appliques ici : « ne parlons pas de design ».

PU — J'ai aimé discuter avec toi du feu, cette gêne au bras sans laquelle je n'aurais jamais agi. C'était l'élément déclencheur.

EC — Les stoïciens pensaient que le feu était la substance du monde, et c'est une belle idée. Aujourd'hui encore, nous pensons que le feu est ce qui anime, qui est la base qui nous donne vie. Mais c'est aussi une façon de dire que la réalité du monde est toujours quelque chose de flou qui, à la fois, vous donne la vie et peut vous détruire. Nous devons cultiver cette ambiguïté. Il n'y a pas d'un côté le positif et de l'autre le négatif. Le feu qui anime le monde est la cause de sa ruine.

PU — Le feu accompagne le saint à travers son talisman, le bâton en tau (ou croix de saint Antoine) qui se carbonise, mais ne brûle jamais. Il le porte avec le cochon, la clochette et le livre, qui sont également des objets dans cette salle.

EC — Le mot talisman est un mot qui a été introduit par un traité de magie arabe puis traduit en latin. Il s'appelait le *Picatrix* et le talisman vient de la racine arabe qui signifie violence, contre nature. Un talisman est un objet qui capte une force et la détourne vers une destination et un lieu qui ne sont pas ceux qui définissent sa nature. Le design fait cela : c'est toujours un geste qui va à l'encontre de la nature. C'est pourquoi l'impératif écologique est souvent dangereux aujourd'hui parce qu'il nous insuffle cette idée qu'il existerait une nature déjà faite, déjà constituée, où les choses sont déjà là et auxquelles nous ne pouvons que nous adapter. Au lieu de cela, nous avons besoin de talismans, nous avons besoin de plier un peu la nature pour la transformer. Et d'ailleurs, les plantes et les animaux n'arrêtent pas de construire des talismans.

PU — J'aimerais conclure en parlant d'un autre de tes écrits, le texte sur Averroès et le début de la philosophie de l'imagination au Moyen Âge qui m'a également aidée à t'approcher. Je m'exprime plus facilement à travers des images qu'à travers des mots...

EC — En fait, j'ai trouvé fascinante cette idée incroyable, géniale, que ce qui nous rend humains et rationnels n'est pas précisément l'utilisation de la raison, mais plutôt cette capacité d'imaginer toujours plus. Parce que ce qu'Averroès avait compris, c'est qu'en réalité, toute pensée doit être traduite en images. Il n'y a pas de pensée sans image. C'est sa vision fondamentale. Il ne peut y avoir aucun lien avec une entité spirituelle, rationnelle, qui ne soit accessible si ce

n'est à travers l'image. Ainsi, l'imagination devient le portail de tout, de toute forme de relation, de toute existence dans le monde et même de toute forme de spéculation, aussi étroite soit-elle.

PU – C'est l'un des rares outils pour évoluer ; à mon avis, il est fondamental.

EC – Vous, designers, êtes nécessaires parce qu'en réalité vous continuez à nous montrer que l'objet le plus banal ou le plus simple, une chaise, un canapé, un verre, n'est pas une forme naturelle, mais une imagination, le produit de l'effort imaginatif de quelqu'un et que c'est précisément pour cela qu'il doit et peut être imaginé différemment. Grâce à vous, une maison devient un espace d'imagination, une tapisserie tridimensionnelle. Grâce au design, lorsque nous avons affaire à des objets, nous avons affaire à l'imagination au service de la matière du monde. Et le secret est dans la capacité d'embrasser toutes ces images, de les tisser ensemble, d'en faire une œuvre à retisser, un paysage à transformer continuellement.



THEBAID

CONVERSATION BETWEEN EMANUELE COCCIA AND PATRICIA URQUIOLA

PATRICIA URQUIOLA — The final room explains, to a certain extent, the reason behind the title of this exhibition: *Meta-morphosa*. It's a personal thing: to me, design is beyond discipline, it's my way of inhabiting the world. A world where I move, I live, and where design is seen as continuous adaptation and transformation.

Why create a tapestry that shows a figurative moment in St Anthony's journey of learning in the Thebaid desert? Because it's intended more broadly as a journey of initiation and transformation that appears as a liturgy that is distant yet close. The first thing I wanted to say to you, Emanuele, is that I don't see this as a true final room. To me, it's not a closure, but a threshold, a space for crossing. This is where the importance of textiles comes to the fore like a secret atlas that we can read with our eyes but also with our hands. A tapestry/patchwork in the middle of a final, dark room surrounded by its talismans. After all of the objects encountered throughout the exhibition, this room becomes a more intimate, almost absurd passage, which invites you to enter into conversation.

EMANUELE COCCIA — I think the decision to place a tapestry in the middle of the room seems very significant. Tapestry came about as one of the earliest manifestations of landscape representation in modern times. It's as if this

tapestry intended to simultaneously accommodate and bring together in one single picture all the objects you've created, but also to show that what you do with your work is not to produce things, but to weave objects together to reform and design a new landscape. Ultimately, it was the idea suggested by the exhibition organised by the MoMa in 1972 in New York (Italy: the New Domestic Landscape): design is always called upon to transform the landscape we live in, and it makes little difference whether it's a domestic or urban space.

PU — Yes, Ambasz was very intuitive in his depiction of the Italian landscape. Wherever I am around the world, I always end up taking photographs of a tapestry, fascinated by its details, because I lose myself in its different sections. In fact, the objects in the exhibition are like fragments of a large textile, and the textile conveys to me the idea of thought, of the creative side of those who have worked on it and taken part. There's always a need for the thoughts of the artisans, the crafters who translate them into matter. Transforming an image into a tapestry is never an automatic process. There are choices to be made with every stitch — which threads to use, what to emphasise, and what to simplify. It's the hands of the crafters that give the tapestry a particular quality which provides its energy. And it's precisely there that transition occurs — the transition

that always occurs in design. We work together with industry or artisan structures, and there's always a need for this very interesting phase of translation. A painting, a fresco, or a projection would have a completely different interpretation for me. Tapestry, on the other hand, brings with it that moment of weaving, of translation into thread, which in turn also changes the design. And that's exactly what I was looking for.

EC — We often fail to realise that cultivating a creative attitude towards the world means not being able to limit ourselves to producing a single artifact or dealing with just one single part of the world, one discipline. Creation and imagination always have the whole world as their object, in all its variety and in all its contradictions. And the more distant and disparate the realities that interact in creation are, the more intense and interesting the landscape that emerges from weaving them together.

PU — A year ago, when I started working on the exhibition, I had shingles or “St Anthony’s Fire” (herpes zoster) on my arm. And I know of only one way to exorcise these experiences: translating them into the language of my work. I was intrigued by the imagery of this “fire” of a saint: all possible interpretations, all possible iconographies became part of this process. The image that emerged is that of a saint who does not flee from the world, but enters the Thebaid desert, which I see as a mountain of soft caves and mobile shelters, like a cocoon that becomes protection. I entered another world through imagination. I’m fascinated by the classical iconography — not from a religious but from a metaphorical

and secular perspective — of St Anthony seeking a landscape where he can identify and transform himself, bringing with him his few symbolic objects and where he meets his friend, the first great pure anchorite from whom Anthony learns the ways of a hermit: St Paul. Unlike Paul, Anthony wears a textile protective habit given to him by a bishop, whereas Paul has a meagre chrysalis made only of jute. Only on moving into another life will Paul ask his friend for this cloak as protection. I love this universal image of the meeting between two friends, where I actually cover them both with this cave-like blanket. What makes you think of this imagery?

EC — A tapestry can transform space in two ways. Firstly, there’s a functional side: it usually insulates an internal space thermally, as it retains heat and creates a climate that is different from the surrounding world. But there’s a more radical, almost psychotropic effect. A tapestry introduces a kind of window that pushes the limits of space and makes fiction and reality indistinguishable: suddenly the place we inhabit multiplies and is populated by imaginary beings. And this is a gesture in every design intervention: recording a moment of everyday life within a broader, denser landscape, inhabited by forms of imagination that come from outside. Ultimately, yours is a statement on the nature of design.

PU — I think to a certain extent, the tapestry brings all of these aspects together, and this room welcomes my demons. I think we all deal with our own demons in the creative process. Ettore Sottsass demonises the word “creative”, but I love my demons. They’re what get me moving in the morning: sometimes there’s something bigger than me that makes

life difficult, but ultimately it's what drives me to put myself out in the world.

EC — After all, the object of design isn't just things...

PU — It's behaviour, like Achille Castiglioni, one of my saints, said. That's where you act, isn't it?

EC — That's what you were saying about demons. The lives of saints are a long and continuous battle against demons. And artistic life is this close combat with demons that we can never banish, but to whom we can never fully surrender.

PU — But demons are very interesting, particularly in these times when the hybrid dimension is so important in my work too.

EC — A demon is an alien self that takes over the mind of others: it must be cultivated but it cannot be completely surrendered because at that point, creation becomes impossible.

PU — You've reminded me of a sentence from *The Temptation of Saint Anthony* by Gustave Flaubert, when the demon says "Form is perhaps an error of your senses, substance an illusion of your thoughts". Great! I really like it because in reality, both form and substance can coincide in an experience of transcendent momentum only in him, because to a certain extent he manages to bring them together, which is not at all easy... As designers, we place great value on steps of the process. For us, it's a protected space, but not sterile because it is also inhabited by other presences and with a necessary

temporality, a sort of cave-like processing plant, essential for each project to enter the real world. I'd also like to know what the word "process" means to you and its value. I'm thinking of Rosi Braidotti who sees change as the only constant at the dawn of the third millennium, and thinks it's necessary to consider processes rather than concepts. I think for her, philosophy becomes more practical and open to accompanying changes and living through a metamorphosis without fixed points. Whereas in your case, these fixed points or concepts always matter, but only those that do not remain fixed, those that transform with life. And since metamorphosis is the universal condition, every being is always in transition. So you have a broader vision. You consider the value of concepts, but only those that are processual and have capacity for transformation. I'd like you to tell me about this.

EC — I've never thought about the difference between us. However, I think it's important to avoid thinking of transformation as an exceptional event. It's a process that is ongoing and that's why it has always existed. The world came about from a metamorphosis of something pre-existing, and had to be built little by little. Perhaps there are times when the metamorphosis is less evident or less clear. It's the same with our thoughts: we don't have innate concepts, words or ideas. This is why the arrival of each idea is always a radical metamorphosis of our life and identity. Having an idea means unexpectedly witnessing a radical transformation of the world before our eyes. Ideas aren't spiritual beings that are separate from processes, they're the flame that defuses a simultaneous transformation of our bodies, our minds and the world around us.

PU — Metamorphosis as a law of life, right?

EC — In your case too, the idea of St Anthony isn't something abstract; it's the power, the chemical energy of the disease embodied in these works. Design came about when it became clear that ultimately, forms do not exist because of the matter you're using, or because of the function that object performs. There's always an idea that transcends both function and matter, and your purpose is to understand and grasp this idea. Design is the art that realised that ideas can live anywhere, in all of our daily gestures, and that conversely, every object we use is always a profound idea; an idea that has stories, that introduces incredible stories into our lives. Alessandro Michele often repeats something very beautiful: we wrongly think that design came about with the Industrial Revolution. Design came about in Europe with the arrival of porcelain, because it was when everyday objects like cups and plates were populated with mythological stories that came from elsewhere and introduced another world.

PU — In fact, the exhibition also features porcelain made in Capodimonte (Hybrida, Edit Napoli)

EC — Design is the perception that all objects around you are gateways to other worlds and are forms of transformation in your life, not simply functions. Therefore, what we call a process is always a mythological metamorphosis. This is why it's also a good thing to end with the tapestry because it reminds us that in reality, every object produced by a designer is a

mythological figure and not just something purely functional.

PU — We're not engineers. Our job isn't to offer solutions, is it? Our job is to raise questions, including through the solutions created.

EC — Make myths, stories and ideas present — exactly what the tapestry does.

PU — There's also a long, beautiful painting by Beato Angelico which depicts the Thebaid desert with mountains, but with buildings too. For me, the Thebaid is also a place of my imagination, as you say, a landscape in which design ultimately becomes part of a much broader process: made of behaviours, evolution, metamorphosis, as a bridge to all other disciplines. Because we should be very open to all of this. I remember when I came back to speak years later, at the start of my time in Cassina as Art Director. I went to see Tomas Maldonado and he greeted me and said "Urquiola, let's just not talk about design." And we spoke for hours about something completely different. But I loved this beginning, where he made me understand that design is part of a much broader conversation.

EC — And the gesture you're making here in this cave is precisely that: "let's just not talk about design."

PU — I also liked talking to you about fire — this discomfort in my arm that, if it hadn't been there, I never would have reacted. It caused a reaction.

EC — The stoics thought that fire was the substance of the world, and it's a lovely idea that we still have today, that fire is what animates us — the substance that gives us life. But it's also a way of saying that the reality of the world is always something ambiguous that can both give you life and destroy you. We need to cultivate this ambiguity: there is no positive and negative. The fire that animates the world is its own downfall.

PU — Fire accompanies the saint inside his talisman, the Tao stick made of Ferula wood which chars but never burns, and which is carried as a talisman together with the pig, the bell and the book, which are also objects in this room.

EC — The word talisman was introduced by an Arabic treatise on magic, later translated into Latin. It was called the Picatrix and talisman comes from the Arabic root meaning violence, against nature. A talisman is an object that captures a force and diverts it towards a destination and place different to those that define its nature. Design is always a gesture that goes against nature. This is why the ecological imperative is often dangerous today, since it instills in us the idea that nature is already made, already established; things are already there, and we can only adapt to them. What we need instead are talismans; we need to bend nature a little bit to transform it. After all, plants and animals never stop creating talismans.

PU — I'd like to finish off by talking about another written work, your text on Averroë and the beginning of the philosophy of imagination in

the Middle Ages that helped bring me closer to you; I'm more comfortable with images than words...

EC — Actually, what fascinated me was this incredible, brilliant idea that what makes us human and rational isn't the use of reason, but rather the ability to imagine more and more. Because Averroë understood that in actual fact, all thoughts need to be translated into an image. There is no thought without an image. This is his core insight. There is no relation to a spiritual or rational entity that becomes accessible other than through imagery. Thus, imagination becomes the gateway to everything; to any form of relationship, to any existence in the world, and also to any form of speculation, however narrow it may be.

PU — It's one of the very few tools to evolve, in my opinion, it's essential.

EC — You as designers are essential because you continue to show us that the most banal or simple of objects — a chair, a sofa, a glass — isn't a natural form, but an imagination; the result of someone's imaginative effort and precisely for this reason, it must and can be imagined differently.

It's thanks to you that a home becomes a space of pure imagination, a three-dimensional tapestry. Because of design, when dealing with things, we are dealing with imagination immersed in the world's matter. And the secret lies in the ability to embrace all of these images, to weave them together, to make them a work to be rewoven — a landscape to be continually transformed.





THEBAID ARAZZO

GENTILE MOSCONI

CC-TAPIS

2025





Dans la tapisserie de la *Thébaïde*, saint Antoine rencontre saint Paul et partage son grand manteau rembourré dans un paysage protecteur propice à l'écoute et à la transmission. À côté d'eux, un corbeau apporte du pain, le petit cochon et le bâton reposent sur le sol, et un feu brûle aux pieds du saint. Cette scène reproduit le processus même du design contemporain : un savoir transmis par le contact, l'osmose et la réciprocité. Le manteau devient le matériau du dialogue, le feu devient la pratique, le pain devient le savoir qui vient d'ailleurs. Ainsi, la rencontre entre les saints devient l'image de la rencontre entre les disciplines : la philosophie rencontre l'artisanat, la science rencontre la main, la pensée devient corps et la matière devient enseignement.

La partie centrale de la tapisserie, développée en collaboration avec Gentile Mosconi, est réalisée à partir d'une structure jacquard complexe qui alterne différents tissages tubulaires afin de créer une surface rembourrée et tridimensionnelle. Grâce à l'expertise de Gentile Mosconi, les zones matelassées qui entourent les personnages et dessinent les montagnes sont particulièrement volumineuses, dans l'association de différentes densités de tissage au sein d'un même tissu. Du fil de soie Tussah est introduit dans certaines zones pour ajouter de la texture, tandis que du nylon recyclé renforce l'effet de relief et contribue à la profondeur structurelle du tissu.

Le cadre extérieur, réalisé par cc-tapis, est un dhurrie dans lequel les différents talismans sont réalisés à la main.



In the tapestry of the *Thebaid*, Saint Anthony meets Saint Paul and shares his great padded mantle: a landscape of protection, listening and transmission. Beside them, the raven brings bread, the little pig and the staff rest on the ground, and the fire burns at the saint's feet. Within this scene, contemporary design finds its reflection: a knowledge transmitted through contact, osmosis, and reciprocity. The mantle becomes the material of dialogue, the fire becomes practice, the bread becomes the knowledge that arrives from elsewhere. Thus, the encounter between the saints becomes an image of the meeting between disciplines: philosophy meets craftsmanship, science meets the hand, thought becomes body, and matter becomes teacher.

The internal section of the tapestry, developed with Gentile Mosconi, is constructed using a complex jacquard structure that alternates various tubular weaves to create a padded, three-dimensional surface. The quilted areas that surround the figures and shape the mountains are engineered with particularly high volumes, a result of Gentile Mosconi's expertise in combining different weave densities within a single fabric. Tussah silk yarn is introduced in selected areas to add texture, while recycled nylon reinforces the relief effect and contributes to the fabric's structural depth.

The external frame, crafted by cc-tapis, is a dhurrie in which the various talismans are handmade.



TEXTES / TEXTS

Susanna Campogrande
Marie Pok
Anatxu Zabalbeascoa

IDENTITÉ VISUELLE / GRAPHIC DESIGN

Laetitia Centritto

ADAPTATIONS GRAPHIQUES / GRAPHIC ADAPATATIONS

Elena Bompani
Eleonora Novati
Carlotta Modica-Amore

RELECTURES / EDITING

Shahrazad Ameer
Nicolas D'Hoest
Françoise Foulon
Céline Ganty
Giulia Notarpietro
Maryse Willems

TRADUCTIONS / TRANSLATIONS

Alpito

LE CID REMERCIE LES DONATEURS D'ŒUVRES / THANKS THE DONORS

Cassina
Etel
Glas Italia
Mater
Mutina

LES DROITS DE PUBLICATION DES IMAGES REPRISES DANS LE CATALOGUE ONT ÉTÉ GÉNÉREUSEMENT CÉDÉS AU CID ET À PELCKMANS PAR / THE PUBLICATION RIGHTS FOR THE IMAGES INCLUDED IN THE CATALOGUE HAVE BEEN GENEROUSLY GRANTED TO THE CID AND PELCKMANS BY:

6:AM, Andreu World, Bitossi, Budri,
Cappellini, Cassina, cc-tapis, Cimento,
Editions Milano, Etel, Glas Italia,
Haworth, Kettal, Kvadrat, Loewe, Mater,
Moroso, Mutina, Patricia Urquiola,
Serena Eller Vainicher

PRODUCTION

L'a.s.b.l. CID - centre d'innovation
et de design au Grand-Hornu est
subventionnée par la Province de
Hainaut. Avec le soutien de la Fédération
Wallonie-Bruxelles, secteur des arts
plastiques.

The non-profit association CID - centre
for innovation and design at Grand-Hornu
is subsidised by the Province of Hainaut.
With the support of the Wallonia-Brussels
Federation, Visual Arts Sector.

PUBLICATION / PUBLISHED

CID - centre d'innovation et de design
au Grand-Hornu
Rue Sainte-Louise 82
B-7301 Hornu, Belgique / Belgium

cid-grand-hornu.be
f @ cidgrandhornu

Pelckmans NV
Brasschaatsteenweg 308
B-2920 Kalmthout, Belgique / Belgium

pelckmans.be
f facebook.com/pelckmans.be
@ instagram.com/pelckmans.be

IMPRIMÉ EN UE / PRINTED IN THE EU

Toutes reproductions ou adaptations
d'un extrait quelconque de ce livre par
impression, photocopie, microfilm ou par
quelque procédé que ce soit, faites sans
le consentement écrit de l'éditeur, sont
illicites.

Any reproduction or adaptation of
any part of this book by printing,
photocopying, microfilming or any other
process without the written permission of
the publisher is strictly illegal.

ISBN : 978-90-5856-752-9
NUR : 656
D/2025/6407/15



MINISTERIO
DE ASUNTOS EXTERIORES, UNIÓN EUROPEA
Y COOPERACIÓN



ROYAUME DE BELGIQUE
Service public fédéral
Affaires étrangères,
Commerce extérieur et
Coopération au Développement



mater

MUTINA



Cassina



P E L C K M A N S

EUROPALIA
ESPAÑA

Architecte et
designer industrielle de
renommée mondiale, Patricia Urquiola (Oviedo,
°1961) a accumulé des créations pour d'innombrables
éditeurs à travers le monde. Prolifique, complexe,
paradoxe parfois, Patricia Urquiola explore
l'idée de métamorphose et de mutation à travers
une sélection de projets datant, pour la plupart,
des années 2020-2025. Édité à l'occasion de son
exposition au CID – centre d'innovation et de
design au Grand-Hornu (Belgique), cet ouvrage
révèle un imaginaire débridé qui contamine et
transforme le monde industriel.

As a world-renowned architect and industrial
designer, Patricia Urquiola (Oviedo, 1961) has
designed projects for countless clients around
the world. Prolific, complex and sometimes
contradictory, Patricia Urquiola explores the
idea of metamorphosis and mutation through a
selection of projects, most of which date from
2020-2025. Published on the occasion of her
exhibition at the CID – Centre for
Innovation and Design at Grand-Hornu
(Belgium), this book reveals an
unbridled imagination that contami-
nates and transforms the industrial
world.



