

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

STANZA ABIERTA

Identidad e hibridación

DISCURSO DE LA ACADÉMICA ELECTA
EXCMA. SRA. D.^a PATRICIA URQUIOLA

EL DÍA 20 DE OCTUBRE DE 2024
CON MOTIVO DE SU INGRESO

Y CONTESTACIÓN DEL
EXCMO. SR. D. ALFREDO PÉREZ DE ARMIÑÁN



MADRID
MMXXIV

STANZA ABIERTA

Identidad e hibridación

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

STANZA ABIERTA

Identidad e hibridación

DISCURSO DE LA ACADÉMICA ELECTA
EXCMA. SRA. D.^a PATRICIA URQUIOLA

EL DÍA 20 DE OCTUBRE DE 2024
CON MOTIVO DE SU INGRESO

Y CONTESTACIÓN DEL
EXCMO. SR. D. ALFREDO PÉREZ DE ARMIÑÁN



MADRID
MMXXIV

Discurso de la
EXCMA. SRA. D.^a PATRICIA URQUIOLA

“Control no es en lo que estoy interesada.
Transformación es una palabra más adecuada”
(Judy Chicago, *Judy Chicago-ism*, 2023)

“Somos contemporáneamente orugas y mariposas”
(Emanuele Coccia, *Metamorfosi. Siamo un'unica, sola vita*, 2022)

“Siempre he pensado que el diseño empieza donde
los procesos racionales acaban y la magia comienza”
(Ettore Sottsass)

Académicas y académicos, profesoras y profesores, colegas:

Con inmenso placer estoy aquí para pronunciar mi discurso oficial de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Ante todo, quiero expresar mi profunda gratitud hacia todos ustedes por haberme elegido y acogido, y, en particular, a la catedrática Estrella de Diego y al arquitecto Luis Fernández Galiano, que ha leído mi laudatio, los dos han tenido un papel fundamental a la hora de abrirme la puerta a esta institución. Y a Alfredo Pérez de Armiñán y de la Serna, destacado abogado y jurista con una trayectoria impresionante en la protección del patrimonio, que generosamente aceptó responder a estas palabras.

Un recuerdo va también al académico Alberto Schommer, que soñaba con realizar un museo dedicado a la fotografía y a su propio trabajo en Vitoria-Gasteiz, ciudad donde transcurrió su infancia. Fue un buen amigo de mi padre. Me convocó con su otro gran amigo, el arquitecto y el también académico, Rafael Moneo, para colaborar en este proyecto, que no llegó nunca a realizarse.

Quería además reservar un agradecimiento especial a Alberto Corazón Climent. Fue una persona que abrió puertas, un artista multidisciplinar cuyas aportaciones abarcan la pintura, el diseño gráfico y la edición. Corazón tiene una trayectoria monumental que ha dejado una profunda huella en la historia de la creatividad española. Su obra refleja su extraordinaria inteligencia y sensibilidad, y ha sido una fuente de inspiración y un referente para muchos. En su discurso de ingreso a la sección Nuevas Artes de la Imagen, en 2006, titulado *Palabra e Icono: Signos*, Corazón destacó, con entusiasmo, la significativa expansión que la sección de Nuevas Artes de la Imagen estaba abrazando ampliándose al diseño; su visión ha dado inicio a un nuevo curso en el que la creatividad y la innovación convergen. He leído con interés sus escritos, en particular el libro *¿Para qué sirve el diseño?* (2023), donde Corazón expresa su idea del diseño, remarcando las diferencias entre diseñador y artista. Aunque sí creo que las fronteras que delimitan estas dos diferentes actitudes ante la creatividad no están nunca perfectamente definidas y representan, de hecho, un espacio de investigación y de libertad. Corazón nos indica que el diseñador vive (y yo añadiría, sobre todo), de sus relaciones con el contexto. Por el contrario, el artista plástico tiene más libertad al vivir de su memoria y, principalmente, de su necesidad de hacernos reaccionar ante su reflexión. Y, además, el diseñador, escuchando la realidad que lo circunda, asume que esta le ofrece oportunidades, pero también límites bien específicos, o sea, que las diferentes fases de la carrera de

un diseñador reflejarán en muchas ocasiones la temporalidad y la evolución de la sociedad que requiere su servicio, mientras que el artista, refiriéndose a zonas más oscuras de la psique, trabajará con mayor distancia. Comparto la visión de Corazón, pero, de alguna manera, considero que hay siempre un espacio expresivo que se esconde en esas fronteras, no tan bien definidas, que abrazan la indecisión del mundo y que a su vez alimentan el proceso del diseño, como bien nos recuerda Ettore Sottsass (Ettore Sottsass, *Ritratti di copia* in *Domus*, n. 888, 2006).

De hecho, un diseñador interpreta los comportamientos de las personas y las técnicas necesarias para realizar los productos. Además, un diseñador posee, idealmente, habilidades comerciales, ya que incluso el producto más interesante o funcional es inútil si no se compra. Por lo tanto, un diseñador se convierte en “generalista”, como menciona Don Norman, investigador y profesor estadounidense (Don Norman, *Design della complessità*, 2014). Este aspecto resulta muy interesante en un mundo dominado por especialistas en el ámbito del diseño. Los diseñadores deben contar con un conocimiento amplio y poroso que les permita integrar arte, filosofía y ciencias sociales, tecnologías y un cierto pragmatismo en sus proyectos, y este es un punto de vista que va siempre en contra de los planes educativos tradicionales. Esta transversalidad, de alguna manera, la he vivido también durante los años de mi formación, pasando de la Escuela de Arquitectura de Madrid

a la de Milán; dos realidades académicas muy interesantes en aquellos años de transición posmoderna, pero seguramente complementarias y contrapuestas. La primera, con presencias importantes, discusiones arquitectónicas y urbanísticas. La segunda, con una vocación más abierta a otras disciplinas afines, como el diseño, la escenografía o los albores de la ecología (consecuencia de precedentes años de protestas desestructurantes estudiantiles). En esta universidad me licencié con Tomás Maldonado como presidente de comisión de tesis. Era argentino, profesor de una materia nueva llamada Diseño ambiental, crítico, artista y filósofo. Llegaba con una ya muy interesante experiencia como profesor en la escuela de Ulm. Maldonado consideraba que cuanto más fuerte era su empeño personal en la práctica artística, tanto más se ampliaban sus intereses hacia temas con implicaciones filosóficas, científicas, sociológicas y obviamente políticas. Ya desde muy joven estaba preocupado, casi obsesionado, con contribuir a una visión total de la cultura (tema que profundizó en su libro *Arte y artefactos*, 2010). Un punto de vista tan amplio, que, en su libro de 1992, *Lo Real y lo virtual*, ya contemplaba la presencia de una dimensión diferente a lo real, señalando la necesidad de una investigación sobre la materialidad en el proyecto. Maldonado defendía la hipótesis de que ya se había iniciado una contracción del universo de los objetos materiales, a favor de procesos y servicios, siempre más inmateriales. Sus lecciones sobre los sistemas y la complejidad fueron importantes para mi formación, a finales de los ochenta. Recuerdo que en aquel

periodo hubo en Milán un convenio innovador sobre este argumento, la complejidad. Como también recuerdo la desarmante fuerza mágica y comunicativa con la que el diseñador y profesor Achille Castiglioni, superando la dialéctica didáctica, encandilaba a todos los estudiantes con sus maletas temáticas llenas de objetos (tijeras, gafas, martillos) que enseñaba durante la lección. Difícil de describir el silencio y la curiosidad que se creaba en torno a su gesticular imparable cuando presentaba, uno a uno, los objetos de su inteligente colección. Imposible de imitar. Tuve la suerte de asistirlo durante una sesión académica apenas acabados los estudios.

El trabajo del diseñador es un tentativo constante de afinamiento y de comprensión del entorno. Creo que se vive más bien como una actitud cotidiana que como una profesión (László Moholy-Nagy, *Vision in Motion*, 1947). Como un estado de tensión continuo. Diría incluso como una forma de lealtad. Y pienso que los límites de la complejidad están superando aquellos que ahora corresponden a las relaciones y las necesidades humanas, y tendrán que ser explorados dentro de una nueva lógica ecológica que definiría “oscura”. Explico por qué.

Timothy Morton, filósofo contemporáneo británico y profesor de la Universidad Rice de Houston, define “oscura”, una ecología amplia, más allá de ambientalismos, llena de infiltraciones, de contaminaciones y de polinizadores a muchas

escalas temporales. En su libro *Come un'ombra dal futuro. Per un nuovo pensiero ecologico* (2014), Morton sostiene que todas las formas de vida están conectadas entre ellas en una red muy vasta y densamente trenzada. Ningún ser viviente puede existir como independiente o aislado. Oscura, como la sombra de una idea, que, viniendo del futuro, no ha podido aún ser completada, este pensamiento ecológico se infiltra en otras ideas hasta que nada quede intacto de su presencia *oscura*.

Pero el pensamiento ecológico, aunque pueda parecer sombrío, no tiene por qué ser visto como algo negativo. El descubrimiento de esta presencia oscura implica una forma de atención: es más constructivo enfrentarse a la oscuridad del pensamiento ecológico que seguir creyendo que la vida está irremediablemente arruinada. La ecología engloba todas las formas en las que podemos vivir juntos. Como explica Morton: “Los seres humanos son el medio ambiente del otro. Pensar de manera ecológica no se trata simplemente de cosas no humanas. La ecología tiene que ver conmigo y contigo” (Timothy Morton, *Come un'ombra dal futuro. Per un nuovo pensiero ecologico*, 2014).

A esta visión me gustaría añadir la de Donna Haraway, bióloga, filósofa y profesora estadounidense de la Universidad de Santa Cruz, otro mito en mi formación de los últimos años. Ella define como “pensamiento tentacular” un modo de pensar que reconoce y valoriza las conexiones desordenadas entre lo humano y lo no humano. Haraway explica cómo

estas uniones *tentaculares*, sean tan sensibles como prácticas y resultan fundamentales para comprender las densidades del mundo en que vivimos. Haraway usa la metáfora del cúmulo de *compost* que representa no solo el caos de las interacciones, sino también el potencial regenerador que hay en su interior (Donna Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, 2016).

El caos es un concepto misterioso, pero también un concepto que no necesita competencias específicas. Todos saben que es un *espacio caótico*. Encontramos pocas veces la palabra *caos* en artículos de diseño porque da miedo por su capacidad de resistirse a la totalidad. Mientras la complejidad nos asegura, el caos nos obliga a enfrentarnos a las nuestras impotencias. ¿Entonces tenemos que rendirnos a ella? No necesariamente, como dice Silvio Lorusso, escritor, artista y designer. Como ya hemos visto, la complejidad se refiere a la totalidad: el mundo es complejo, la sociedad es compleja, etcétera... Pero para actuar en nuestra cotidianeidad no siempre sentimos realmente su necesidad. Este nuestro actuar en el mundo, la *praxis*, no es un plan cerrado y exacto, sino más bien un proyecto abierto, con finalidad: cada movimiento es un movimiento hacia (Silvio Lorusso, *What Design Can't Do. Essays on Design and Disillusion*, 2023).

Pasando de la teoría a la práctica, la complejidad actualmente se ha convertido incluso, en muchas ocasiones, en una

disciplina que habla a sí misma, y el utilizar la palabra diseño como solución a todos los problemas también se ha vuelto viral (Beatriz Colomina, Mark Wigley, *Are we human? notes on archaeology of design*, 2016). Olvidándonos de que en realidad el verdadero trabajo del diseñador es hacer comprensible esta complejidad.

Esta complejidad se vuelve lente de observación, ínsita en nuestro proyecto, pero no instrumento de síntesis. La síntesis requiere otros elementos como la capacidad emocional y el hacer un ejercicio de simplificación cada vez que se actúa. De aquí nace la emoción de empezar a ser parte de la sección “Nuevas Artes de la Imagen”, que alberga fotografía, música, artes plásticas, cine. Todos espacios de creación tan cercanos a mi universo y que tocan a su vez tan distintos ámbitos creativos. El adjetivo “nuevas” de manera particular, me hace feliz, porque señala cómo la disciplina necesita todavía ser construida. La Academia nos pide sobre todo un ejercicio de reflexión, como ha señalado Corazón en su discurso de iniciación: “no una exhibición de nuestras destrezas artísticas, sino de aceptar el compromiso de ordenar ideas y conocimientos” (Alberto Corazón, *Palabra e icono: Signos*, 2006).

Y es esta la contribución que querría aportarles. Un significado de la palabra diseño más amplio, ético, con un cierto desencanto de su viralidad, y a su vez rico de potencialidad. Una lógica que además supere dualidades como cultura y na-

turalidad, objetos y sujetos, lo humano y lo no. Y así acoger la relación entre identidad y mutación que define los híbridos como origen de los sistemas que están en la base de nuestra sociedad.

Entrar en esta sección me hace ser parte de un contexto que acoge la diversidad de expresión de un sector todavía no tan explorado en España, el diseño. La confirmación del largo recorrido de formación, análisis y experimentación que han animado mi camino como mujer y como diseñadora. También representa un momento de reflexión más íntimo sobre la naturaleza de mi existencia, de las sensibilidades que toca y que conlleva, de los paraísos perdidos y de los proyectos que van cargados en su interior de otros proyectos solamente intuitivos. Estos evolucionan siguiendo los códigos secretos de la intención, y así suscitan, en ciertas ocasiones, reacciones empáticas inesperadas. De aquí la exigencia de verbalizar un proceso creativo, que en realidad se desarrolla de modo espontáneo y que normalmente no requiere la palabra para explicarse, sino del espacio y de la materia, la estrategia y la emoción. Este representa para mí la oportunidad de tomarme el tiempo necesario para focalizar las tantas matrices que determinan la naturaleza híbrida que acompaña mis proyectos. Esta riqueza tiene su origen en mi infancia...

Recuerdo los veranos en Asturias, en la casa al lado del mar, de mis abuelos maternos, mirando al norte, sin atar-

deceres sobre el mar. Después, con el tiempo, entendí por qué los atardeceres siempre me resultaron excesivos. Y como la línea del horizonte, no reservaba tantas sorpresas y podía solo desaparecer con las nieblas matutinas, todo el interés quedaba dedicado a dos protagonistas: un mar profundo con olas importantes y una playa muy abierta que intercambiaban continuamente su relación a causa de las mareas. Y si, en cualquier caso, la llamábamos siempre playa, el espacio que atravesábamos no era nunca el mismo. Era necesario aprender a observarlo y a comprender la ecuación, pues, con la baja marea, podíamos ir a bañarnos en los pocitos de agua menos congelada o caminar hasta la zona lejana de las dunas, calculando siempre la vuelta, mientras que, con alta marea, podíamos dormirnos, acompañados del sonido de las olas. Un lujo.

Este recuerdo, donde el elemento temporal estaba tan presente en la lectura transitoria de un espacio que no tenía el requisito de ser estable para conservarse igual a sí mismo, seguramente me ha preparado para asimilar de un modo natural la continua mutación de las cosas y de su contexto. Creo que este sea el mejor regalo de mi infancia asturiana. Considerar el espacio con una dimensión temporal ha sido muy formativo. El resto de mis recuerdos son los de una hermana mediana de tres: Lucia, la mayor, yo y Juan. Y de una infancia sociable, serena, pero que, a su vez, también recuerdo, de algún modo, ansiosa. Oía contar historias sobre mí de cuando era muy pequeña y me sentaba en un taburete

de tres patas, que bien recuerdo, al lado de un ventanal en el salón (el único en latón dorado de la casa, con dos pequeñas aberturas laterales). Allí sentada, miraba el mar, pero si se acercaba una mosca, era veloz y me la comía. Estaban siempre preocupados por saber si lo hacía por curiosidad o por falta de algún mineral...

Mi madre, mujer inteligente y curiosa, se había inscrito en la Facultad de Filosofía durante los años 70, pasados sus 30 años. Recuerdo que se inventó un precario rincón, en su habitación, que consistía en una mesa llena de libros y papeles donde la veíamos estudiar, igual que nosotros. Nos animó, incluso forzó, a aprender idiomas, para salir, para conocer. Esta era su verdadera preocupación, y nos la transmitió. Tenía un tío arquitecto y dos hermanas, Carmenchu y Lelé. Lelé, pintora, tenía siempre tiempo para nosotros y nos hacía pintar el mar. Con los ojos semicerrados. Pintando solo la luz —como ella decía— y usando en el jardín una pila de baldosas blancas que habían quedado de un arreglo de la casa en un trastero. La abuela y el abuelo paternos eran vascos y los dos tocaban el piano. Mi abuelo, oculista, era el que componía las sonatas más conmovedoras. También mi padre, ingeniero, tocaba, pero él amaba el jazz. Diría, vascos puros y musicales, nobles de ánimo. Añadiría también que mi padre era un hombre más positivo que autoritario y, en casa, dejaba siempre a mi madre la brújula. Este fue más o menos, mi humus familiar.



A los 18 me fui a estudiar a la Escuela de Arquitectura de Madrid. Pero no fue suficiente, porque después de algún año, a mitad de mis estudios, me marché a Italia, para asistir a la Escuela de Arquitectura de Milán. Así creo que rompí las varias redes de protección —o *comfort zone*— y me encontré en una nueva condición, finalmente vulnerable. En aquel periodo, creo que empecé realmente a construir mi identidad, en un Milán que había elegido como mi nueva casa. Allí representaba dos minorías que había que hacer encajar: ser mujer en un territorio industrial muy desarrollado, pero inevitablemente poco experimentado en clave binaria, y el ser extranjera y hacerme “adoptar” en un sistema cultural abierto, pero con una estructura patriarcal de maestros muy arraigada. Este será el principio de una de las tantas dimensiones híbridas que he atravesado en mi profesión desde mis inicios.

Y ahora que, por primera vez desde mi tesis universitaria, preparo un discurso académico, vuelvo a ver en ella que ya estaba abierta a un cierto mestizaje. Un método “diferentemente puro”.

Mi tesis final, de 1989 en el politécnico de Milán, tenía como presupuestos teóricos una nueva complejidad que sí se asomaba al habitar y que ya contenía la semilla de mi método de trabajo. Decía: “este lanzarse, individual y socialmente, en un territorio, no del todo bien conocido, hacia nuevas proble-

máticas que las tecnologías emergentes proponen, en busca de caminos adecuados a ellas, define una cultura de tipo “laberíntico” como espejo inevitable de un mundo complejo... Los espacios de esta búsqueda no están nunca bien definidos y cada movimiento ayuda a entender el cambio precedente o el futuro, dando a entender que las oposiciones, no siempre son válidas”. Me produce simpatía leerlo a distancia.

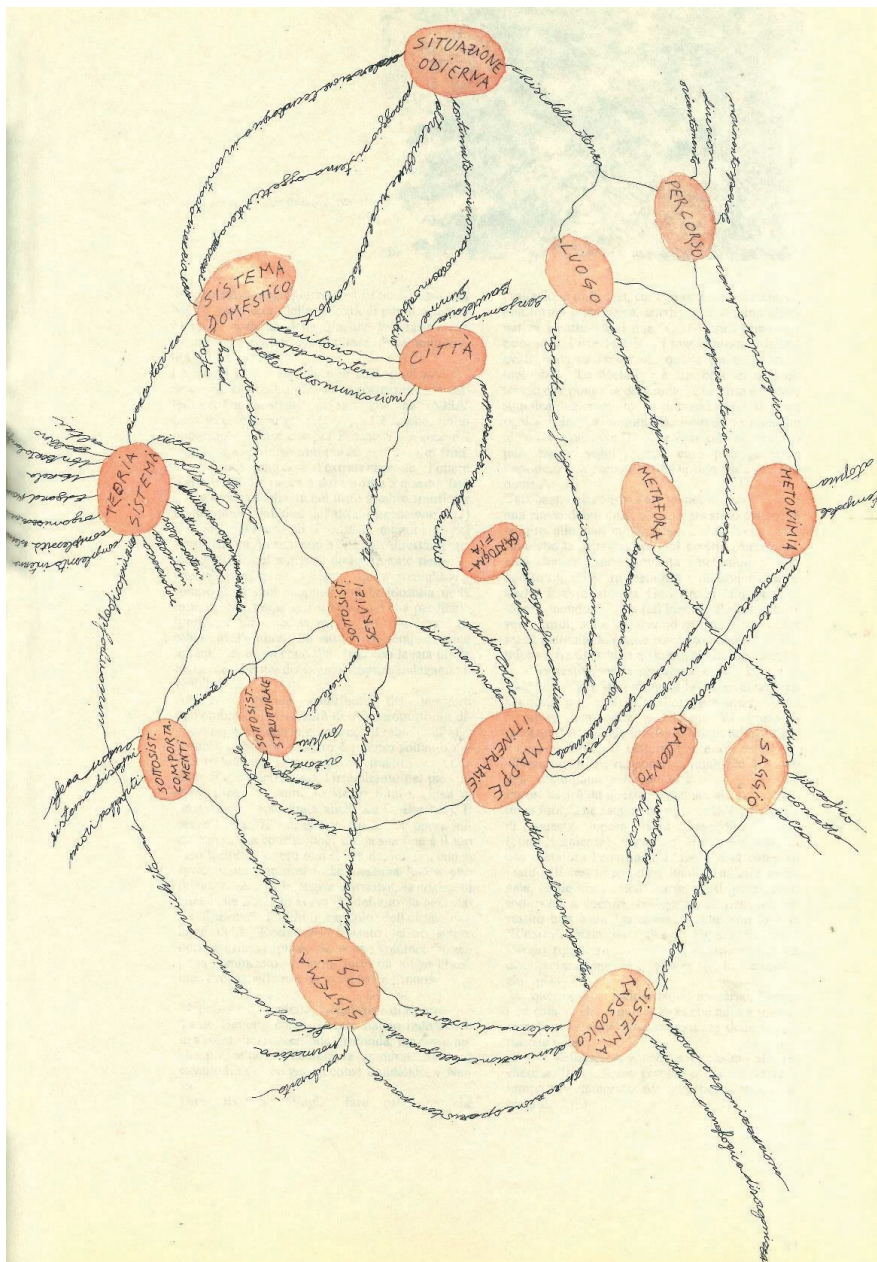
La tesis se completaba con un objeto: una alfombra, un espacio mínimo habitable. *Une chambre á ciel ouvert*, en honor del mítico corto de Charles y Ray Eames, *Powers of ten*, que empieza con una vista hacia abajo de una pareja tumbada sobre un *plaid* (una manta) en el parque, rodeada de todos los objetos personales necesarios para su *picnic*. Para después alejarse hasta una escala cósmica y de allí volver velozmente hacia la pareja y atravesar su piel hacia una escala atómica. Todo con una tecnología de los años 50, pobre, pero muy sugestiva.

Mi alfombra ocultaba un enchufe ampliado a toda la superficie, pues llevaba en su interior un sistema realizado con cintas planas de cobre para la electricidad a bajo voltaje. Por encima, vivían una serie de objetos cotidianos, que habían sido vaciados de sus transformadores (tubo catódico en el caso de la TV) y que iban todos conectados directamente al tejido de la alfombra con unos “*jacks*/imperdibles” que la atravesaban como a un “quilt”. Siguiendo un dibujo superficial en forma de laberinto bicolor, los *jacks* o los conectores tenían

una doble función, eléctrica y telefónica. Era un proyecto funcional que sostenía la construcción teórica de un nuevo vivir, nómada y adaptable a la diversidad de situaciones futuras.

Mi tesis tenía como relator al genial Achille Castiglioni y como correlator al agudo profesor Eugenio Bettinelli. Juntos pensábamos que la tesis podía dialogar muy bien con las provocaciones de Ettore Sottsass en su participación a la Trienal de Milán del 1988 —*Il progetto domestico*—, donde una cama-monumento se apoyaba sobre un denso mar de cables, narrando así todas las imposibles conexiones que participarían durante nuestros momentos de relax en un futuro ya considerado por él, presente. Nuestra alfombra simplificaba de alguna manera este panorama.

Recuerdo también que, durante los dos años de tesis, descubrí la lectura de la *Recherche* de Marcel Proust (1913), atraída por este gran sistema literario, circular. Buscaba cortocircuitos entre sus reflexiones filosóficas y sus largas descripciones. Estas iban acompañadas en tantas ocasiones de su curiosidad por el avanzar de la electricidad en el espacio doméstico. Pero sobre todo aprendí la capacidad de perderme leyendo sin ninguna intención, incluida la posible inutilidad al proceso de la tesis... La dialéctica del útil y del inútil es un tema que luego siempre me acompañó. Es en ese límite entre dos dimensiones donde encontramos tantas veces espacio creativo, un poco de libertad.



Mapa mental en la tesis final del Politécnico de Milán (1989).

Está claro que existe una circularidad temporal entre aquella lejana alfombra-enchufe, que marcaba una especie de inicio, y esta *Stanza abierta* que estoy intentando componer.

Esto me lleva también a la *Room East 128*, de Ettore Sottsass, la habitación de hospital en el Stanford Medical Center de Palo Alto (donde el maestro vive una larga recuperación durante 1962). Habitación desmaterializada para volverse otra cosa, una pequeña casa editora, donde se confeccionaba un *fanzine*, la *Room East 128. Chronicle*, precisamente (Giorgio Maffei, Bruno Tonini, *I libri di Ettore Sottsass*, 2011). *Stanza, room*, habitación como espacio dedicado a unas necesidades primarias y concretas conectadas al habitar, pero también, estrechamente, al ser.

Y me acuerdo también de la serie de poesías de Gertrude Stein, *Stanzas In Meditation*:

Part V

Stanza XXXVIII

Which I wish to say is this
There is no beginning to an end
But there is a beginning and an end
To beginning.
Why yes of course.
Any one can learn that north of course

Is not only north but north as north
Why were they worried.
What I wish to say is this.
Yes of course
(*Stanzas in meditation*, Gertrude Stein, 2012)

*Lo que quiero decir es esto:
no hay un comienzo para un fin
pero hay un comienzo y un fin
para el comienzo.
Bueno, sí por supuesto.
Cualquiera puede darse cuenta de que el norte por supuesto
no es solamente un norte sino el norte como norte
Por qué se preocupaban.
Lo que quiero decir es esto:
sí por supuesto.
(*Estrofas en meditación*, Gertrude Stein, 2005)*

La palabra *Stanza* que está a caballo entre el inglés —conjuntos de versos en el interior de una poesía— y el italiano —un lugar habitado— es una *stanza* que para medirla requerirá nuevas métricas. Un híbrido territorial entre estructuras poético-literarias y espaciales del proyecto.

La *Stanza* se vuelve metafísica y virtual, lugar de proyecciones y de emociones complejas. Célula base de una casa en la que ya no le basta tener “una carcasa mineral, hecha de muros,

techos y ventanas, para construir el espacio a través del cual nos relacionamos [...] y donde convivimos en una relación de intimidad. Es el espacio digital el que diseña el nuevo paisaje doméstico: los móviles resultan nuevos salones inmateriales, a través de los cuales extendemos nuestra casa, más allá de los límites, de la urbanística y de la geografía...”, así escribe el filósofo contemporáneo y amigo Emanuele Coccia (Emanuele Coccia, *Echoes, Cassina. 50 Years of iMaestri*, 2023) con quien —en una conversación mantenida en el Centro Pompidou en ocasión del centenario de la Maison La Roche de Le Corbusier (2023-2025)— imaginamos irónicamente la figura del *modulor* con un móvil en su mano alzada, refiriéndose a un nuevo espacio que no podremos medir nunca más solamente en metros, ni basarlo solamente en las relaciones antropométricas. Un móvil que se vuelve algo mucho más amplio que un simple dispositivo tecnológico, un nuevo espacio, incluso una protección. Por ejemplo, en el caso de los refugiados, es su primer y más importante amparo, como nos recuerda Beatriz Colomina, teórica e historiadora de la arquitectura, en su texto “¿Are we Human?”, para la Trienal de diseño de Estambul de 2015, comisariada con Mark Wigley (Beatriz Colomina, Mark Wigley, *Are we human? notes on archaeology of design*, 2016).

Es evidente cuánto todo esto esté influenciando también mi visión, mi trabajo en los últimos años. Y a su modo, este texto también se convierte en un instrumento para abrir una discusión con ustedes, la Academia.

Pues nuestro papel como artistas y diseñadores es ofrecer nuevas narrativas para inspirar nuestro futuro.

El análisis es parte del proyecto, pero en el diseño no existe un solo modo de enfocarlo. Además, no procede enjuiciando hipótesis precedentemente construidas, como ocurre en la investigación científica, más bien, se limita a explorar y a conducirnos a nuevos territorios. Se ocupa de la singularidad, lo que significa que no tiene la necesidad de generalizar sus resultados (Francis Müller, *Design Ethnography. Epistemology and Methodology*, 2021). Amplía los confines y horizontes conceptuales.

Escribe Bruno Latour, filósofo, antropólogo, sociólogo, no clasificable: “El significado de la palabra diseño ha crecido en extensión: es aplicable a conjuntos siempre más grandes”. ¡Ay, Latour! Su investigación sobre el concepto del diseño es cuanto más iluminante ha existido en los últimos años para entender el proceso que lo acompaña. Latour sostiene que el diseño ha sustituido la palabra revolución, porque no existe nunca el empezar desde cero, todo tiene la necesidad de ser rediseñado de continuo, desde un mínimo objeto, hasta lo que consideramos paisaje. Latour nos explica el proceso del diseño siguiendo cinco puntos fundamentales, que él llama ventajas (Bruno Latour, *Un Prometeo cauto? Primi passi verso una filosofia del design*, 2009).

Los sujetos del diseño son tan vastos hoy en día que los límites de su acción han superado incluso una posible actitud

revolucionaria. Para empezar, el primer punto aclara que el diseño se separa de la voluntad de proyectar algo desde cero. Se priva en alguna manera de la presunción del edificar para mostrarse más humilde. Pero no más simple: el diseño, de hecho, implica una atención profunda al detalle, que conlleva capacidad creativa, capacidad de realizar y originalidad. El detalle distingue un objeto de otro, un proyecto de otro, y evidencia el proceso con el que se produce, con qué materiales y soluciones (segundo punto). La tercera facilidad del diseño es que se activa siempre según una intención. Una necesidad. Pensar los objetos en términos de diseño, para Latour, significa pensarlos siempre menos como objetos modernos y concebirlos como cosas necesarias. De hecho, en el cuarto, viene aseverada la tesis de que el diseño existe para mejorar algo que ya existe: para hacerlo más funcional, atractivo o accesible... Para él, esto marca cuán grande es la brecha entre términos como creación y diseño, sobre todo, porque el diseño renuncia a aquello que distingue el orgulloso crear desde cero. Desde el término griego *hibris*, de la certeza absoluta y principios radicales a un más humilde término latino, *hybrida*, resultante de un cruce entre diversos, y capaces de confundirnos por su similitud fonética.

La última ventaja del diseño, más bien, una responsabilidad, es su estar indisolublemente unido a una dimensión ética. La pregunta si un proyecto está bien o mal hecho es un deber al cual el proyecto no se puede sustraer. Concluyendo

con sus palabras: “modestia, cuidado, precauciones, destrezas, artesanía, significados, atención a los detalles, cuidadosas conservaciones, rediseño, artificialidad...”, serían las peculiaridades del diseño.

“Debemos ser cautamente radicales y radicalmente cautos...”, resume Latour (Bruno Latour, *Un Prometeo cauto? Primi passi verso una filosofia del design*, 2009). Yo encuentro en el oxímoron de un “Prometeo cauto” una bellísima imagen del diseño como instrumento de lectura y apropiación. Y estoy muy de acuerdo en considerar el diseño como un camino lento, de superposiciones y de revelaciones. De un afinamiento continuo donde las soluciones solo son parte de este apasionado y complejo proceso.

El trato distintivo de las sociedades modernas es que diferencian entre naturaleza y sociedad, mientras que las premodernas no hacían esta diferencia. Latour no ama esta dualidad y sostiene que nuestra cultura necesita reconectar aspectos sociales con aspectos naturales. La proliferación de híbridos será siempre más emblemática en el mundo moderno. La ironía de la modernidad, a su vez, es que en la era moderna intentamos tanto avanzar, y por ello, necesitamos tanto rectificar continuamente los objetos y los conceptos que nos circundan que en esta ansia de volvernos siempre más modernos, nos estamos, de hecho, alejando. Y así resulta siempre más lejana una comprensión cohesiva del mundo (Bruno Latour, *Prometeo*

cauto? Primi passi verso una filosofia del design, 2009). De ahí, su concluir que en realidad “Nunca fuimos modernos” (título de una de sus obras, 1991).

Pensando en Latour es imposible no recordar otra figura como Peter Sloterdijk, escritor alemán, profesor de filosofía y de estética. Latour lo consideraba el filósofo del diseño. Personaje polémico, con su propia lógica autorreferencial, pero que en algún modo ha intuido temas que han constituido *drivers* importantes en nuestro modo de proyectar y de re proyectar en relación con la realidad compleja de Antropoceno. Recuerdo la increíble fortuna de coparticipar en un simposio (“Where do we go from here?” - Adonde vamos desde aquí?) en el Museo Louisiana, como parte de las jornadas de la Cumbre Climática Mundial de 2009 en Copenhague. Imposible no recordar una presencia no solamente ideológica como la suya, que ya en la mañana de su presentación bajó a desayunar con nosotros en pijama.

El define “esferas” a las porciones físicas y metafísicas de todo el espacio universal, que rompen la idea de dualidad humana y no humana, dentro y fuera, natural y artificial. Como el mismo Latour, analizándolo, nos dice: “De la misma manera con la que un traje y una nave espaciales están enteramente proyectados con atención y en una manera totalmente artificial, también los están todos los demás involucros que constituyen el delicado sistema que soporta la vida de los hu-

manos”. “Esferas” que construye una sociedad que podríamos decir espumosa, donde nunca nos movemos de una esfera privada hacia un gran exterior.

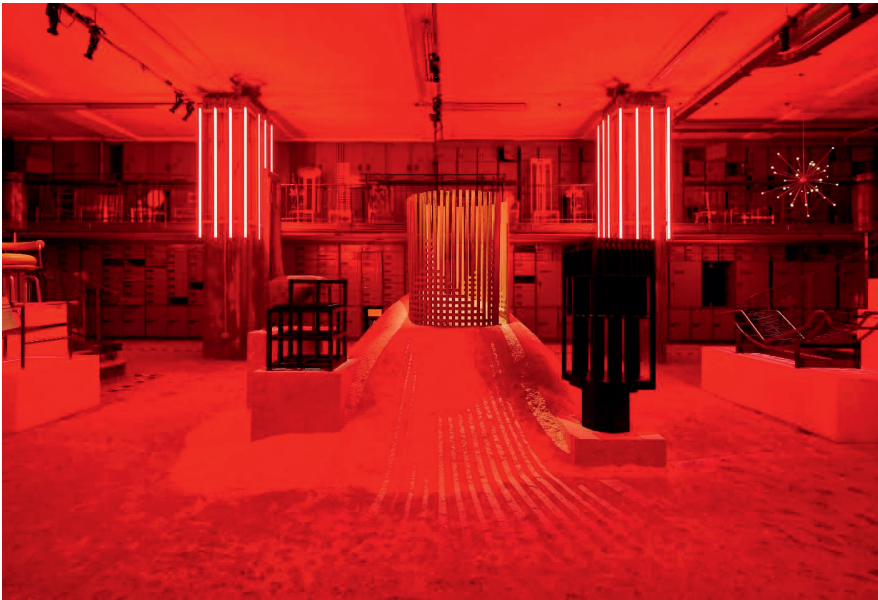
Y también él concluye en anular las distinciones entre emancipación y el apego, conceptos básicos en la filosofía de la historia moderna y antimoderna. Si lo nuevo, para liberarse de lo viejo, tiene necesidad de reconocer una conexión con el pasado y de no aceptar aquel pasado para legitimar su revolución, es necesario que exista entonces una posición inicial, cualquiera que sea. Todavía, una vez más, reforzamos el concepto de que la activación del futuro no parta nunca de cero, sino más bien reorganizando el pasado de los demás, que a su vez se ha vuelto nuestro, porque lo experimentamos. Por lo tanto, si la modernidad había asumido como tema el pasado como lastre, Sloterdijk nos exhorta, en cambio, a hacer las cuentas con un concepto de pasado interiorizado para perpetuar el capital humano, a través de la herencia (Bruno Latour, *Un Prometeo cauto? Primi passi verso una filosofia del design*, 2009).

Esto introduce otro aspecto importante de mi trabajo: la dirección artística, desde 2015, de la compañía de diseño italiana Cassina. La orquestación de una compañía como esta, con un gran legado, se resuelve a varios niveles: desde reunir y respetar los equilibrios de los diferentes lenguajes de los autores que participan en la compañía, acompañarlos

de una serie de propuestas personales, a desarrollar con su equipo técnico un importante diálogo sobre cómo innovar materiales, técnicas y procesos. También ocuparme de proyectos evolutivos y arquitectónicos y de una serie de exposiciones culturales.

Por ejemplo, Cassina se acerca a su centenario, en 2027, pero en 2023 celebramos los 50 años de un programa muy específico, i Maestri, que, proponía por primera vez la reproducción en serie de piezas icónicas de importantes maestros del siglo XX. También un libro: *Echoes. 50 years of iMaestri*, dedicado a la resonancia que viene a crearse entre las voces de los maestros introducidos en el ambiente doméstico y una muy sentida exposición durante el Salón del mueble de Milano de 2023. Este programa, que había ya iniciado algún año atrás con la reproducción del “équipement intérieur d’une habitation” de Le Corbusier, Pierre Jeanneret y Charlotte Perriand, para convertirse en un programa bien estructurado de 1973 en adelante ampliándose a maestros como Rietveld, Mackintosh, Asplund, Scarpa, Albini, Magistretti o Ponti. En el texto de introducción que propusimos al libro, Emanuele Coccia explica cómo el programa que Cassina ha dedicado a los maestros del diseño, haya representado una actitud todo menos que “moderna”, erigiendo algunas personalidades (de modo particular “Le Corbusier, máximo profeta de la negación del pasado”) como ejemplo para reproducir y actualizar sus obras, su esencia, siempre en un estrecho

diálogo con las fundaciones que hoy los representan (Emanuele Coccia, *Echoes, Cassina. 50 Years of iMaestri*, 2023). En consecuencia, por primera vez el archivo se vuelve lugar para la investigación, vivo y accesible. Mientras la casa, de espacio doméstico-contenedor de objetos, se ennoblece a un lugar de cultura, de creatividad. Un museo donde pasado y futuro se mezclan: como si los muebles creados por los maestros fueran “cosas transparentes” —título de un libro de Vladimir Nabokov (1972) donde su primer capítulo es para mí un mantra— “a través de las cuales resplandece el pasado, dejando entrever el futuro”. Un comportamiento vanguardista de esta compañía que ha llevado a una distorsión total de las categorías pasado-presente-futuro a favor de una nueva categorización del tiempo para promover ingenio y cultura. Escribe Coccia: “Era la idea misma de modernidad la que cambia. El moderno dejaba de ser un límite cronológico que coincide con la actualidad, para volverse una forma más amplia y universal de reflejo histórico. No solo la modernidad tiene una tradición, pero es la misma tradición (y la historia) a ser elegida como forma de vanguardia. Sería difícil imaginar un cambio más radical. Es la misma historia del diseño que se vuelve forma de investigación y de renovación”. “Más allá de la modernidad europea, los nuevos maestros son en cambio, todos los vivientes, ninguna especie excluida”, añade todavía Coccia – cuya metafísica del mundo vegetal se inspira y expande las teorías latourianas (Emanuele Coccia, *Echoes, Cassina. 50 Years of iMaestri*, 2023).



Echoes, 50 years of iMaestri. Exposición de Cassina en Milán, 2023.
Ph: Agostino Osio.

Entre 2020 y 2022 he trabajado con el Instituto Caselli y la Real Fábrica de Capodimonte, iniciada en 1743 por Carlos Sebastián de Borbón, entonces rey de Nápoles y quien en 1759 se convirtió en Carlos III, rey de España. El proyecto unía mi visión con la de la tradición de la porcelana napolitana, famosa en todo el mundo por su sensibilidad vegetal. Estar en Nápoles y pensar en este proyecto como un proceso alquímico fue algo natural. De esta idea nació *Hybrida*, una serie de objetos de porcelana, cuerda, cortezas y líquenes del parque que rodea la propiedad, en la que los procesos artesanales tradicionales se funden con los experimentales.

En la alquimia existe una primera fase, el *Nigredo*, fase impura en la cual se mezcla la materia. Hay una segunda fase, llamada *Albedo*, que es una fase de purificación y blanqueamiento, poética y liberatoria y muy cercana a la porcelana como proceso. Esta dio lugar a una colección de objetos que expusimos y subastamos en el patio de la escuela y un año después, con las ganancias de este proyecto, pasamos de este jardín imaginario a uno real, realizado en el mismo patio, para los alumnos. Esta fase que en el proceso se llama *Rubedo* es la que lleva nueva vida y color. Un proyecto nos abre siempre la posibilidad de realizar uno nuevo. El poder alquímico va interpretado así: la fuerza que tenemos para cambiar las cosas a través de fases puras e impuras para llegar a nuestra piedra filosofal, capaz siempre de modificar nuestra relación con el ambiente, con los demás. Un proceso de fusión y de formación.

“Nada fijo, nada puro: las culturas aseguran lógicas mestizas, trayendo de ellas la fuerza que permite a cada uno fabricar el propio modo de adaptarse al ambiente” (Melissa Pignatelli, *Le culture sono ibridi: creatività e spostamenti fanno parte della storia umana*, 2018). Nos baste pensar que en occidente venimos de un enfoque cultural que es de por sí la evolución de dos culturas que han dialogado siempre e incluso convivido por siglos: la griega y la romana. La hibridación implica una continua redefinición de los límites humanos. Se trata de un camino activo e inacabado que no puede ser perfeccionado, ya que no hay una perfección (o imperfección) inicial, ni una que esté esperando ser alcanzada (Roberto Marchesini, *Post-human: verso nuovi modelli di esistenza*, 2002).

Lo mismo que nos dice Italo Calvino: “No está excluido, piensa siempre el confiado señor Palomar, que, en el momento menos esperado de estas visiones arbitrarias y desordenadas, pueda surgir el diseño secreto, la Forma hacia la cual inconscientemente tienden toda nuestra civilización y barbarie. Pero tal vez no serán ojos humanos los que lo aprecien y disfruten. Tal vez un insecto gigantesco nos esté observando desde lejos, fascinado. Nuestra fealdad, reflejada en los reflejos de un enorme ojo de insecto, se recompone en un diseño de absoluta perfección” (Italo Calvino, *Palomar e Michelangelo*, 1975). Civilización y barbarie, identidad y alteridad: aceptar esta coexistencia de formas, como ínsita en la naturaleza de la existencia, significa acoger una realidad compuesta, fluida,



Hybrida. Exposición en colaboración con el Istituto a Indirizzo Raro Caselli y la Real Fábrica de Capodimonte. Edit Napoli. Ph: Serena Eller.



Líquenes, musgos, cuerdas, y otros elementos incorporados en las porcelanas de la colección *Hybrida*. Ph: Serena Eller.

móvil. Y este es un concepto que encontramos en otra personalidad que siento muy cercana, la filósofa María Zambrano, que en su libro *Claros del bosque* (1977) habla de Medusa de una manera inédita, pero absolutamente reconducible a esta visión, y dice: “La promesa de esta extraña criatura anunciaba quizá otro reino en el que algo había de subsistir del mar, o quizá no, si se entiende que el mar sea el abismo donde la vida guarda gérmenes, esbozos, esquemas de criaturas inéditas todavía, y donde se alojan, al par, aquellas de imposible nacimiento, al menos en este orden del tiempo... La imagen de la Medusa marina despierta, en el fondo insondable de las aguas del sueño, el anhelo y el temor entremezclados de un pensamiento no asistido de los sentidos, ni condicionado por ellos. De un pensamiento absoluto, que no sería ya tampoco un pensamiento asistido del pensar del esfuerzo y de la tensión del pensar, ni por el tiempo... Un sueño que quizá haya sido filosóficamente formulado”. La razón poética es para ella un método de pensamiento que, separándose del racionalismo de la claridad puramente intelectual, promueve un camino inspirado en la poesía. Este acercamiento o enfoque me ha interesado siempre porque se aleja de la filosofía occidental, de una presunta neutra objetividad (María Zambrano, *Claros del bosque*, 1977).

Sobre este espacio fluido de la imagen de medusa, recuerdo una conversación muy sentida en Londres, poco tiempo atrás, con Patrizia Moroso, la persona que me dio espacio por

primera vez con mi propia voz y con la que, desde hace años, me une una gran amistad.

Cuando empezamos un proyecto en el estudio, intentamos traducir la realidad para imaginarnos una futura. Abrazar la imperfección por lo tanto se vuelve fundamental. Son las estructuras imperfectas las que nos ayudan a comprender la evolución e incluso aquella no tan perceptible naturaleza transitoria de los objetos. El saber que todo no puede ser perfecto ni permanente.

Roland Barthes decía que existe una edad madura en la que se llega en realidad para desaprender, o sea, donde se entiende que no exista la posibilidad de pensar sin poder repensar de continuo. Y para esto hay que dejar trabajar lo imprevisible, que significa en realidad deconstruir (Roland Barthes, *Il punto sulla semiotica letteraria*, 1991).

Para mí la imperfección en el diseño no es solo virtuosa, es un elemento narrativo y de alguna manera existencial. Crea una unión emotiva entre quien lo utiliza y el objeto en sí. Es esencial para el proceso. Se trata de mantener una tensión con un mundo en evolución, un mundo que abre siempre más las visiones humanas. Por lo tanto, mi proceso es un proceso lento y apasionado con la energía continua de proyectar y reproyectar. En el caso de los materiales, por ejemplo, adoptar una lógica que vaya más allá del simple reciclaje hacia una lógica

continua de *upcycling*, que es revalorizar. Y si llegamos a una propuesta, única o en serie, saber que es siempre parte de un proceso que podrá ser reexaminado y posiblemente redefinido. Es solo cuestión de tiempo.

Pienso también en que mis hijas, Giulia y Sofia, me han ayudado en lo más importante. Adquirir agilidad en simplificar las respuestas, a perder el miedo en afrontar nuevas métricas y ampliar conversaciones.

Este tipo de reflexiones me animan a intentar entender cómo empezar a ser una académica y cómo poder contribuir con algo sincero.

Porque, además, al analizar la densidad de experiencias de mi carrera preparando este texto, noto que hay zonas oscuras que he dejado a un lado. Como si yo misma estuviera desprendiéndome y haciendo espacio, porque la necesidad de entender cosas nuevas es grande. Tema que también comparto con Alberto, mi marido desde hace más de 20 años, un hombre extremadamente curioso que me acompaña en este proceso de atención y escucha. En el aprender nuevos modos de interpretar la realidad bien diversos de aquellos que habíamos asimilado, en el volvernos más consecuentes y no solo apasionarnos en las profundas transformaciones que ya se entrevén. Sabemos que estamos iniciando una era posthumanística que requiere una nueva lectura del mundo.

Creo que el sistema de objetos continuará desarrollándose hacia nuevas maneras de producirse y de distribuirse, pero, sobre todo, maneras de compartir. Debemos movernos al interior de sistemas más complejos en los que nuestro papel será, más que nada, el de hacerse nuevas preguntas, interpretar la evolución de nuestros hábitos y necesidades y entender el potencial de ir más allá de la idea de progreso y abrazar el potencial de la resiliencia (Jeremy Rifkin, *L'età della Resilienza*, 2022). Tendremos que mirar a la naturaleza, no tanto en términos miméticos o de lenguaje cuanto en términos de mecanismos de autogeneración, destrucción, réplica y crecimiento, que ofrecerán todas las nuevas biotecnologías como las ya hoy presentes. Esta sería para mí la verdadera *alquimia*: el conocimiento base del proyecto será un sistema más abierto y tentacular, que crecerá gracias a una idea de su contribuir, colectiva y ampliada. Y por esto, creo, será necesario concebir contenedores de intercambio, vivo, verdadero, un rizoma de narraciones abiertas, con tantos bulbos de pensamiento vertical pero que den espacio a la contaminación de ideas. En este contexto, me gustaría pensar en la Academia como un importante contenedor humanista, y a su vez, el contrario de sí misma, cada día que pasa.

De aquí, mi *Stanza abierta*.

Muchas gracias.

BIBLIOGRAFÍA

Barthes, R. Lezione (1991). *Il punto sulla semiotica letteraria*. Einaudi.

Bellini, M., Teyssot G. (1986). *Il Progetto Domestico. La casa dell'uomo: archetipi e prototipi*. Triennale Milano, Milano.

Bocchi, G., Ceruti M. (1985). *La sfida della complessità*. Bruno Mondadori.

Calvino, I. (1975). *Palomar e Michelangelo*. Mondadori.

Ceruti, M. (1986). *Il vincolo e la possibilità*. Feltrinelli.

Chicago, J. (2023). *Judy Chicago-isms*. Press University.

Colomina, B., & Wigley, M. (2016b). *Are we human? notes on archaeology of design*. Lars Muller Publishers.

Coccia, E. (2018). *La vita delle piante. Metafisica della mescolanza*. Il Mulino.

Coccia, E. (2022). *Metamorfosi. Siamo un'unica, sola vita*. Einaudi.

Coccia, E. (2023). *L'alchimia della storia in Echoes, Cassina. 50 Years of iMaestri*. Rizzoli.

Corazón, A., Corazón O. (2023). *¿Para qué sirve el diseño?* Los Libros de la Catarata.

Deleuze, G., Guattari, F. (1976). *Rizoma*. Pratiche editrice

Eames C., Eames, R. (1977). *Powers of ten*.

Fabietti, U. (2020). *Dal tribale al globale. Introduzione all'antropologia*. Pearson.

Flocchini, E. (2018) *La medusa inquieta*. Compagnia della stampa.

Haraway, D. *Manifesto cyborg* (1995), Feltrinelli Editori.

Haraway, D. (2016). *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene (Experimental Futures)*, Feltrinelli Editori.

Latour, B. (2009). *Un Prometeo cauto? Primi passi verso una filosofia del design*. E|C Serie Speciale, Anno III, nn. 3/4, 2009.

Latour, B. (2021). *Politiche del design. Semiotica degli artefatti e forme della socialità*. Mimesis insegne.

Latour, B. (2022). *Non siamo mai stati moderni*. Elèuthera.

Lorusso, S. (2023). *What Design Can't Do. Essays on Design and Disillusion*. Set Margins'.

Maffei, G., Tonini B. (2011). *Books by Ettore Sottsass, i libri di Ettore Sottsass*. Corraini Edizioni

Maggiore V. (2017). *La matrice della forma. Riflessioni sui vincoli metamorfici fra estetica e morfologia*. Aesthetica.

Marchesini R. (2002). *Post-human: verso nuovi modelli di esistenza*. Feltrinelli.

Maldonado, T. (1970). *La speranza progettuale*. Einaudi.

Maldonado, T. (1992). *Reale e virtuale*. Feltrinelli Editore.

Maldonado, T. (2010). *Arte e Artefatti, intervista con Hans Ulrich Obrist*. Feltrinelli Editore.

Morton, T. (2013). *Hyperobjects: Philosophy and Ecology After the End of the World*. University of Minnesota Press.

Morton, T. (2019). *Come un'ombra dal futuro. Per un nuovo pensiero ecologico*. Columbia University Press.

Morton, T. (2020). *Noi, esseri ecologici*. Economica Laterza.

Morin, E. (1993). *Introduzione al pensiero complesso*, tr. it. Sperling e Kupfer.

Müller, F. (2021). *Design Ethnography. Epistemology and Methodology*. Springer.

Nabokov, V. (1972). *Cose trasparenti*. Adelphi.

Norman, D. (2014). *Design della complessità*. Egea.

Perec, G. (2018). *Sui diversi modi di usare il verbo abitare*. Edizioni Henry Beyle.

Pezzano, G. (2018). *Figli che generano i propri genitori? Analisi critica di "P. Sloterdijk, I figli impossibili della nuova era"*.

Pievani, T. (2016). *Imperfezione. Una storia naturale*. Raffaello Cortina Editore.

Pignatelli, M. (2018). *Le culture sono ibridi: creatività e spostamenti fanno parte della storia umana*. La Rivista Culturale.

Proust, M. (1913). *À la recherche du temps perdu*. Bernard Grasset et Gallimard.

Ricuperati, G. (2015). *100 Global Minds: The Most Daring Cross-disciplinary Thinkers in the World*. Roads Publishing.

Rifkin, J. (2022). *L'età della Resilienza*. Bruno Mondadori.

Sottsass, E. (2006). *Ritratti di coppia*, in *Domus*, n. 888.

Sottsass, E. (2019). *Per qualcuno può essere lo spazio*. Adelphi.

Sottsass, E. (2021). *Di chi sono le case vuote?* Adelphi.

Stein, G. (2012). *Stanzas in meditation*. The corrected Edition. Yale University Press.

Timeto, F. (2020). *Bestiario Haraway. Per un femminismo multispecie*. Mimesis/Eterotopie.

Zambrano, M. (1977). *Claros del bosque*. Alianza Editorial.

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Eller, S. (2021). *Hybrida*. (pp. 26-27).

Osio, A. (2023). *Cassina. Echoes, 50 Years of iMaestri*. (p. 23).

Discurso de contestación del
EXCMO. SR. D. ALFREDO PÉREZ DE ARMIÑÁN

Señoras y señores Académicos:

Al comenzar la preceptiva contestación al discurso de Patricia Urquiola, tan interesante como rico en ideas, que acabamos de escuchar, deseo recordar las palabras pronunciadas por nuestro compañero Luis Fernández-Galiano, en su *laudatio* ante el Pleno de la Academia, una semana antes de la elección de la nueva Académica para la vacante causada en la Sección de Nuevas Artes de la Imagen por la muerte de nuestro recordado compañero Alberto Corazón. En ese elogio, Luis Fernández-Galiano dijo de ella: “*Vasca, asturiana, madrileña y milanesa, Patricia Urquiola es, probablemente, la diseñadora más celebrada del mundo, y sin duda la arquitecta y diseñadora española más internacional*”.

Y, en efecto, es así: la Académica de Número cuyo ingreso en nuestra Corporación hoy celebramos nació en Oviedo en 1961, hija de padre alavés y de madre asturiana, y se formó como arquitecta en la Universidad Politécnica de Madrid y en

el Politécnico de Milán, trabajando en esta última ciudad desde la década de los noventa, cada vez con mayor proyección internacional.

Su formación universitaria y profesional, sobre todo en Milán, con el profesor argentino Tomás Maldonado y los grandes diseñadores y arquitectos italianos Achille Castiglioni, que dirigió en el Politécnico milanés su tesis de graduación en 1989, y Vico Magistretti, con quien trabajó entre 1990 y 1996, le permitió desde muy pronto adueñarse del método y los instrumentos del diseño en la arquitectura y las artes aplicadas o industriales. Con ellos ha conseguido satisfacer, del modo más eficaz posible, aunándolos a su capacidad creadora, la función perseguida por el encargo, en lo que combina “*la lógica de la fabricación con la innovación formal y la seducción de la materia y el color*”, como también señaló Luis Fernández-Galiano en su *laudatio* de nuestra nueva Académica.

A partir del año 2000 abrió su propio estudio en Milán, que tiene hoy una plantilla de alrededor de ochenta colaboradores. Desde entonces, Patricia Urquiola ha diseñado objetos y muebles para las más importantes empresas internacionales del sector del mobiliario y la decoración, y es ahora directora creativa de la célebre firma italiana de mobiliario Cassina. También ha proyectado hoteles y viviendas, realizado instalaciones de arte y diseño interiores en todos

los continentes. Sus creaciones se han mostrado en múltiples exposiciones en Europa, Estados Unidos y China, y sus obras figuran en colecciones y museos tan destacados como el MoMA de Nueva York, el Vitra o el de Artes Decorativas de París.

El *New York Times* ha calificado a Patricia Urquiola como “posiblemente la más alabada y demandada diseñadora industrial en Europa” - «possibly the most lauded and in-demand industrial designer in Europe» - y *El País* como «la diseñadora más famosa del mundo», y nuestro país ha reconocido su trayectoria artística con la Medalla de Oro del Mérito de las Bellas Artes y la Cruz de la Orden de Isabel la Católica. Es, asimismo, miembro del Comitato Scientifico de la Triennale y del Consejo Asesor del Politécnico de Milán.

Patricia Urquiola se describe como diseñadora y arquitecta, y, en verdad, objetos y espacio resultan en su trabajo inseparables. Una reciente exposición de su obra se titulaba precisamente *Naturaleza muerta, viva*, como un cuadro de Dalí, pues se encuentran en aquélla la vitalidad y la variedad del color, propias de la naturaleza, con la solidez y la estabilidad de la materia, siempre en relación con el espacio, como en tantas naturalezas muertas.

Los objetos diseñados para cumplir una función se insertan para Patricia Urquiola en una *stanza abierta*, y así ha

titulado el discurso que acabamos de escuchar, con el doble sentido en español de estancia, es decir, espacio, y de estrofa, es decir, elemento de la creación poética.

Se refiere, pues, con este título al diseño como proyecto, similar al proyecto arquitectónico, y al diseño como imagen, similar a la creación poética. Es, por tanto, un concepto vinculado al espacio, al tiempo y a la creatividad, en el que se expresan de modo simultáneo, como ella nos dice, la identidad y la hibridación, o lo que es lo mismo, lo que permanece y lo que se enriquece con el cambio.

Desde su larga y rica experiencia como diseñadora y como arquitecta, Patricia Urquiola responde en este discurso a varias cuestiones, todas ellas centrales en su pensamiento y en su obra como artista: en primer lugar, la obra de diseño como encargo y como proyecto; en segundo término, su diferencia con las creaciones de las artes plásticas; y, finalmente, la relación entre la naturaleza y la cultura, lo material y lo inmaterial, la tecnología y la imaginación creadora. A continuación, intentaré glosar, de manera forzosamente breve, sus reflexiones sobre todas ellas.

Al igual que la obra arquitectónica, la obra de diseño responde a un encargo y se plasma en un proyecto que conduce a su ejecución. Pero el encargo, si bien delimita los objetivos y el contenido del proyecto, no lo sustituye ni lo define. El en-

cargo ha sido visto en la Época Contemporánea, desde el Romanticismo, como limitación a la creatividad artística y no, como en las anteriores etapas de la historia, como soporte y estímulo de aquélla. El artista plástico y el compositor se consideran hoy libres, en principio, de las constricciones inevitablemente derivadas del propósito del comitente de una obra o del estricto cumplimiento de la función perseguida por aquél con ella, pero esta libertad no se da, desde luego, en las obras de arquitectura ni en el diseño, y tampoco, en buena medida, en el retrato pictórico, escultórico y fotográfico o, incluso, en las obras cinematográficas.

Es más, en muchas de estas disciplinas, dar el más acabado cumplimiento a un encargo representa, como antaño, el mejor acicate para un artista, en diálogo con sus contemporáneos, con sus necesidades y con sus aspiraciones, tanto como consigo mismo. Su libertad artística no se opone, pues, al cumplimiento de un encargo, sino que se expresa y formaliza en la obra resultante.

La obra del diseñador responde a esto en máxima medida, pues es inseparable de la función y el uso perseguidos con el objeto diseñado. De ahí, la conexión y la continuidad en el diseño, como en la arquitectura, entre la necesidad planteada, el proyecto para cumplirla y su ejecución a través de la obra terminada, aunque ésta, a diferencia de la obra arquitectónica, pueda indefinidamente ser reproducida en serie.

De este asunto se ocupó también hace algunos años nuestro compañero Hernán Cortés en su discurso de ingreso en la Academia, recordando la cita que hace Stravinsky, en su libro *Crónicas de mi vida*, de una carta de Chaikovski, en la que éste habla de su propia obra: “Desde que empecé a componer – escribe el gran músico –, me he propuesto como objetivo en mi oficio el que fue de los grandes maestros, es decir, ser, como ellos, un artesano a la manera de un zapatero....Ellos han compuesto sus obras inmortales exactamente como el zapatero hace sus zapatos, es decir, día a día, y la mayor parte por encargo”.

Por tanto, cuando Patricia Urquiola nos dice en su discurso, conforme a los cinco puntos fundamentales o “ventajas” del diseño según Bruno Latour, “que el diseño se separa de la voluntad de proyectar algo desde cero”, y “de hecho, implica una atención profunda al detalle” (primer punto); que “distingue un objeto de otro, un proyecto de otro, y evidencia el proceso con el que se produce, con qué materiales y soluciones” (segundo punto); “que se activa siempre según una intención. Una necesidad” (tercer punto); “que el diseño existe para mejorar algo que ya existe: para hacerlo más funcional, atractivo o accesible”, lo cual “marca la brecha entre términos como creación y diseño....porque el diseño renuncia a aquello que distingue el orgulloso crear desde cero” (cuarto punto); y que la pregunta con dimensión ética sobre “si un proyecto está bien o mal hecho es un deber al cual el proyecto

no se puede sustraer” (quinto punto), en realidad plantea algo que trasciende al diseño y se refiere a la cuestión esencial de qué debe considerarse como buena obra en cualquier disciplina artística, más allá de la tensión entre libertad creadora y necesidad funcional, o entre originalidad e imitación.

Y aquí entra de nuevo la respuesta de Latour, centrada en la obra de diseño, pero también aplicable, a mi juicio, a las demás obras de arte: “modestia, cuidado, precauciones, destrezas, artesanía, significados, atención a los detalles, cuidadosas conservaciones, rediseño, artificialidad...”. Todo ello caracteriza a la obra artística como creación humana, distinta del conocimiento y la experimentación científica, de la transmisión de las ideas, de las técnicas y de los conocimientos o de la especulación intelectual, en las que la expresión del hallazgo o de la idea no requieren de la producción de un objeto material que, además de significado, tenga forma.

La forma ha sido siempre, al menos en la cultura occidental, lo distintivo de las artes, y el diseño de la forma, en su cuádruple sentido de dibujo, proyecto, significado y función, cuyo resultado es una obra, es decir, una construcción, es el propósito esencial de cualquier auténtica actividad artística, incluso la música. A ello se refería también Stravinsky en el citado libro, cuando señala que “el fenómeno de la música nos ha sido dado con el solo fin de instituir un orden en las cosas... Para ser realizado exige, pues, necesaria y únicamente,

una construcción. La construcción hecha, el orden alcanzado y todo está dicho...Es precisamente esta construcción, este orden alcanzado lo que produce en nosotros una emoción de un tipo totalmente especial, que no tiene nada en común con nuestras sensaciones corrientes y nuestras reacciones debidas a las impresiones de la vida cotidiana”.

Lo característico del diseño como actividad artística conduce a Patricia Urquiola a reflexionar en su discurso sobre la distinción entre la naturaleza y la sociedad, inseparable del mundo moderno, y sobre todo de la era industrial, en la que el diseño de objetos en serie, así como su producción y su consumo generalizados, comenzaron a adquirir su significado actual en los países industrialmente más avanzados a partir de la segunda mitad del siglo XIX.

Es cierto que el diseño manual y artesanal de objetos de todo tipo, con una intención artística más o menos deliberada, ha formado parte desde siempre de la historia humana, pero la Revolución industrial cambió inevitablemente el sistema de producción, distribución y consumo de los objetos necesarios para la vida, con el consiguiente reflejo en las artes visuales. Movimientos como *Arts and Crafts* en Inglaterra, el *Art Nouveau* en Francia y Bélgica, el *Modernismo* en España, el *Stile Liberty* en Italia, el *Jugendstil* y *Sezession* en Europa Central, hasta la constitución de la *Bauhaus* en Alemania en 1919, con sus ecos y derivaciones en los países nórdicos y en

Norteamérica, representan muy bien la recepción del concepto moderno de diseño.

La producción en serie de toda clase de objetos destinados al consumo masivo no se separa de la creatividad ni de la intención artística con los primeros grandes creadores del diseño moderno, desde los pioneros Morris o Ashbee, pasando por Van de Velde, Behrens, Mucha, Gaudí y Mackintosh hasta Le Corbusier, Pierre Jeanneret, Charlotte Perriand, Walter Gropius, Mies van der Rohe, Lilly Reich, Anni Albers, Marcel Breuer, Eero Saarinen y Alvar Aalto, entre otros.

Se intenta en todos estos creadores y movimientos no perder la calidad y la individualidad propias de la obra artesana en la producción industrial de objetos y en las disciplinas constructivas, como la arquitectura y la ingeniería, al mismo tiempo que se aplican deliberadamente los principios estéticos de las primeras vanguardias artísticas. También se pretende la integración de la naturaleza en la vida urbana, como en la utópica Ciudad Ideal de Le Corbusier. Su artículo de 1921 lo expresa muy bien: “Nosotros gustamos del aire puro y del sol a raudales...La casa es una máquina de vivir, baños, sol, agua caliente y fría, temperatura regulable a voluntad, conservación de los alimentos, higiene, belleza a través de proporciones convenientes. Un sillón es una máquina de sentarse...los lavabos son máquinas para lavar...El mundo de nuestro que-hacer ha creado sus cosas: la ropa..., el teléfono..., el avión”.

En todos los movimientos que desde el siglo XIX hasta la Segunda Guerra Mundial configuran el moderno concepto del diseño como disciplina artística se encuentra, como punto de partida, el abandono de la distinción, imperante en la teoría artística de nuestra cultura, sobre todo desde el Renacimiento al Romanticismo, entre las artes visuales consideradas “nobles” o “bellas” – pintura, escultura, arquitectura - y las artes consideradas “aplicadas” – orfebrería, mobiliario, tapicería, forja, loza, porcelana, cristal, armería, iluminación de libros y documentos, encuadernación - que por el hecho de producir objetos reproducibles, aunque fuera artesanalmente, se consideraban hasta entonces de menor rango.

La Revolución industrial y la capacidad de producir objetos en serie de modo industrial tenía forzosamente que reflejarse en la conceptualización de las actividades artísticas como un “continuum”, apartándose de las categorías dominantes hasta entonces y rechazando, por tanto, que un objeto, por ser fabricado industrialmente para responder a una función útil, dejara por esa causa de poder ser bello. Paradójicamente, en este punto la nueva concepción de las artes aplicadas, progresivamente asimiladas a las “bellas artes”, implicaba aplicarles la teoría de la arquitectura de Vitruvio - que entre nosotros recordó Alberto Campo Baeza en su discurso de ingreso en la Academia -, exigiendo tanto a las construcciones como a los objetos, para ser considerados como obras artísticas acabadas, la posesión de las tres cua-

lidades clásicas: *firmitas, utilitas, venustas* - solidez, utilidad, belleza.

Patricia Urquiola ha matizado en su discurso las ideas de muchos de los maestros modernos del diseño, a los que, no olvidemos, dedicó el pasado año 2023, como directora de Cassina, la gran exposición *I Maestri*, glosada en su discurso. La evolución de la sociedad industrial ha mostrado los puntos débiles de su intento de conciliar lo social y lo natural, además de las contraposiciones y diferencias culturales manifestadas, e incluso agudizadas, en el marco de la reciente globalización. Por ello, pone más énfasis, si cabe, en la necesidad de no separar la sociedad de la naturaleza y en la inevitable hibridación entre ambas esferas, con la recuperación del sentido de lo ambientalmente sostenible en la producción y el consumo masivos y la capacidad de integrar distintas visiones culturales en un mestizaje tan inevitable como, a menudo, conflictivo y difícil.

Y así ha expuesto en su discurso, con citas expresivas de Italo Calvino y de María Zambrano, cómo las formas artísticas han de entenderse en el mundo actual, enteramente globalizado, en el que las distintas culturas y el medio natural se sitúan en un escenario diferente al del pasado reciente, diciéndonos: “Civilización y barbarie, identidad y alteridad: aceptar esta coexistencia de formas, como ínsita en la naturaleza de la existencia, significa acoger una realidad compuesta, fluida, móvil”. A lo que añade: “Para mí la imperfección del dise-

ño no es solo virtuosa, es un elemento narrativo y de alguna manera existencial...Es esencial para el proceso. Se trata de mantener una tensión con un mundo en evolución, un mundo que abre siempre más las visiones humanas...En el caso de los materiales, por ejemplo, adoptar una lógica que vaya más allá del simple reciclaje hacia una lógica continua de *upcycling*, que es revalorizar. Y si llegamos a una propuesta, única o en serie, saber que es parte de un proceso que podrá ser reexaminado y posiblemente redefinido”.

La era industrial, no obstante, está dejando paso en Occidente a la era post-industrial, y a lo que empieza a conocerse como post-humanismo, término de significado incierto, y de alguna manera inquietante, para quienes venimos de la vieja cultura humanística. Los conceptos del tiempo y del espacio, esenciales para nuestro pensamiento, han sido radicalmente alterados por la digitalización y la red telemática globalizada. El espacio físico está ya doblado de realidad virtual. Por primera vez en la historia humana, todo puede percibirse y transmitirse al mismo tiempo con independencia de las coordenadas geográficas y de los husos horarios. La misma realidad biológica del ser humano parece capaz de ser transformada por éste y la inteligencia artificial puede sustituir en buena medida a los procesos intelectuales llevados a cabo hasta ahora por los individuos.

Si la Revolución industrial produjo una inevitable transformación de la teoría y la actividad artística, plasmadas parti-

cularmente en el concepto moderno del diseño, la Revolución científico-tecnológica en marcha dará lugar previsiblemente a otro cambio sustancial en aquéllas. ¿Cuál será su dirección? Todavía es pronto para responder, pero Patricia Urquiola intenta ofrecernos una posible orientación al afirmar: “Tendremos que mirar a la naturaleza, no tanto en términos miméticos o de lenguaje, cuanto en términos de mecanismos de autogeneración, destrucción, réplica y crecimiento que ofrecerán todas las nuevas biotecnologías...Esta sería para mí la verdadera *alquimia*: el conocimiento base del proyecto será un sistema más abierto y tentacular, que crecerá gracias a una idea de su contribuir, colectiva y ampliada. Y por esto, creo, sea necesario crear contenedores de intercambio de narraciones abiertas...que den espacio a la contaminación de ideas”.

Así pues, para ella, también esta Real Academia de Bellas Artes, por la variedad de las disciplinas artísticas en ella representadas y su conexión con la sociedad, puede y debe ser uno de esos contenedores de intercambio de ideas. Y, en este sentido, la Sección de Nuevas Artes de la Imagen es, dentro de la Academia, uno de los escenarios más adecuados para debatir acerca de la concepción híbrida de las artes visuales que se muestra en su discurso. Esas nuevas artes – fotografía, cine, diseño –, nacidas en la Época Contemporánea, son en su origen fruto de la conjunción y adaptación de las antiguas visiones del arte a los nuevos instrumentos y posibilidades técnicos, lo que dió lugar a obras tan innovadoras como

forzosamente híbridas. La dialéctica tradición-transformación en el diseño moderno, a la que ha aludido Patricia Urquiola, también se refiere a ello.

Estoy completamente seguro de que la incorporación de Patricia Urquiola a la Academia constituye un importante aporte de talento, creatividad y capacidad de innovación y reflexión, como nos acaba de demostrar. Tuve la satisfacción de conocerla y de apreciar sus cualidades en el Jurado del Premio Princesa de Asturias de las Artes durante varios años y puedo dar testimonio de su extraordinaria personalidad, siempre abierta al diálogo y al intercambio, que, sin duda, enriquecerá nuestra vida académica.

Se, pues, bienvenida, querida Patricia, a esta casi tricentaria Corporación, atenta, sin embargo, a la constante transformación de las artes, y que, por ello, te acoge desde ahora con plena conciencia de tu valía personal y de tu capacidad creadora, en la confianza de que obtendremos grandes frutos de ellas.

Muchas gracias.

Listado de los académicos titulares de la Medalla número 53
desde 1989

Excmo. Sr. D. Agustín León Ara.
Ingresó el 26 de noviembre de 1989.
(En 1999 cambió a la núm. 54)

Excmo. Sr. D. Joaquín Soriano Villanueva.
(Ingresó el 6 de noviembre de 1988 con la medalla núm. 52).
En 1999 cambió a la medalla número 53.
(En 2005 cambió a la núm. 65)

Excmo. Sr. D. Alberto Corazón Climent.
(Ingresó el 19 de noviembre de 2006 con la medalla núm. 68.)
En 2007 cambió a la medalla número 53 hasta el 10 de febrero
de 2021.

ESTE LIBRO SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EL 11 DE OCTUBRE DE 2024,
FESTIVIDAD DE SANTA BEGOÑA, EN LOS TALLERES DE
IMPRESA TARAVILLA, ARTES GRÁFICAS

ISBN: 978-84-96406-99-5
Depósito legal: M-23304-2024

