

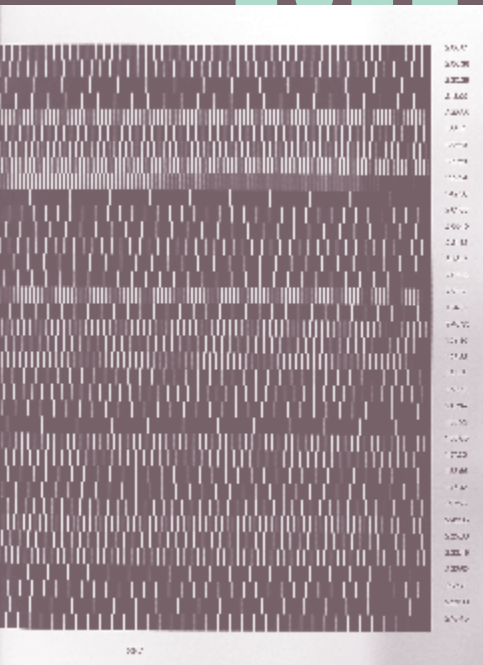
MEMORIES

IED.60

Notes on Plural Intelligences

#3 / 2026

FUTURE MEMORIES FUTURE MEMORIES FUTURE MEMORIES FUTURE MEMORIES



IED

Istituto Europeo
di Design

MEMORIES

***Notes on Plural Intelligences* celebrates the 60th anniversary of IED Istituto Europeo di Design exploring the future of design as the interaction among plural forms of intelligences, with a collection of contributions that observe and reflect on ways of thinking, acting and interacting in the contemporary world.**

Design is the result of intelligence applied to the improvement of existing scenarios, but throughout human history, the concept of intelligence has undergone many fluctuations and transformations. While in the 19th and 20th centuries it was still seen as individual, hierarchical, and measurable, intelligence is now understood as multiple, embodied, and context driven. Design by its very nature catalyses this idea of plurality.

This editorial project questions prevailing visions of intelligence, extending the notion of plurality beyond the cognitive sphere to embrace its cultural, social, systemic, and ecological nature.

Different voices, projects, and perspectives explore the role of design as a force for exchange and reflection in today's transformations led by curiosity, care, and imagination.

Discover the project and download *Notes on Plural Intelligences*
/ Scopri il progetto e scarica *Notes on Plural Intelligences*

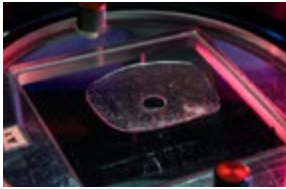


IT ***Notes on Plural Intelligences* celebra il 60° anniversario di IED Istituto Europeo di Design esplorando il futuro del design come interazione tra forme plurali di intelligenza, con una raccolta di contributi che osservano e riflettono su modi di pensare, agire e interagire nel mondo contemporaneo.**

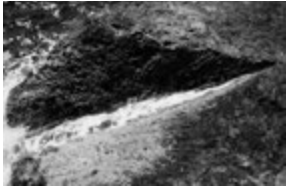
Il design è il risultato dell'intelligenza applicata al miglioramento degli scenari esistenti, ma nella storia dell'umanità questo concetto ha subito molte oscillazioni e trasformazioni: se nella modernità otto-novecentesca essa è stata vista come un valore individuale, gerarchizzabile e misurabile, oggi l'intelligenza si manifesta sempre più come molteplice, radicata nei corpi e nei contesti. Il design, per sua stessa natura, catalizza questa idea di pluralità.

Questo progetto editoriale mette in discussione la visione dominante dell'intelligenza, allargando il concetto di pluralità oltre la sfera cognitiva per abbracciarne la natura culturale, sociale, sistemica ed ecologica.

Voci, progetti e prospettive diverse esplorano il ruolo del design come forza di scambio e riflessione nelle trasformazioni odierne guidate dalla curiosità, dalla cura e dall'immaginazione.



Future Memories
Editorial
→ 2



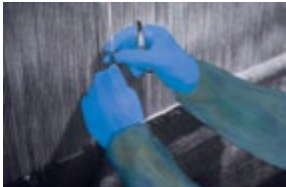
Living in a Lateral Present
Interview with
Federico Campagna
→ 6



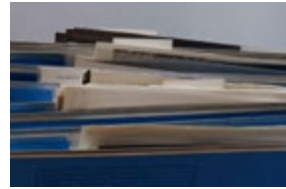
On Pathos Formulas
by Francesca Gavin
→ 20



Data is a Human Language
Interview with Giorgia Lupi
→ 26



Visual Essay
→ 36



The Delicacy of Archiving
Interview with Cristina Moro
→ 58



A Method of Return
by Carlotta Cattaneo
→ 68



La Hacería: a Story of Craft and Time
Interview with Moisés Nieto
→ 76



Geografie del prototipo e di un sé raccolto altrove
by Aurora Bertulli
→ 82



PLURAL Ref.
→ 92

FUTURE MEMORIES

What will we choose to remember from the present we are living through? This is the starting point for this discussion.

The global crises and the quiet normalisation of artificial intelligence shape everyday life, especially for younger generations whose identities are formed in constant dialogue with networks, images and data. Memory, once tied to objects, places, and emotions, now unfolds across digital age-spaces where bodies, stories and algorithms intersect in very instable contexts. Memory is no longer retrospective. It is anticipatory.

In a present that entrusts the testimony of its culture to the fragility of digital infrastructures, *Future Memories* reflects on the relationship between the memory of the past and the imagination of the future, from nostalgia for places never inhabited to futures left unfinished → Campagna p. 6.

In this context, archives play a fundamental role. Once imagined as static repositories, they are becoming active spaces in which past, present, and future are constantly in dialogue → Moro p. 58. **In the digital age, archives expand into networks of data and stories, raising questions of representation, ethics, and access** → Cattaneo p. 68. **Artificial intelligence fits into this context as a tool for identifying and connecting patterns, yet it often overlooks emotional nuances and critical thinking.**

In this sense, contemporary cultural heritage is what comes from the past, and it is constantly reinterpreted in the present → Gavin p. 20. **From museums to speculative projects, memory becomes something we actively construct through storytelling, care, and awareness** → Lupi p. 26.

IT Cosa sceglieremo di ricordare del presente che stiamo vivendo? Questo è il punto di partenza della nostra riflessione. Le crisi globali che stiamo vivendo e la silenziosa normalizzazione dell'intelligenza artificiale plasmano la vita quotidiana, specialmente per le giovani generazioni la cui identità si forma in costante dialogo con reti, immagini e dati. La memoria, un tempo legata a oggetti, luoghi ed emozioni, ora si dispiega negli spazi-tempo dell'era digitale dove corpi, storie e algoritmi si intersecano in contesti molto instabili. La memoria non è più retrospettiva, è anticipatoria.

In un presente che affida le testimonianze della propria cultura alla fragilità delle infrastrutture digitali, *Future Memories* riflette sulla relazione tra memoria del passato e immaginazione del futuro, dalla nostalgia per luoghi mai abitati ai futuri rimasti incompiuti. → Campagna p.6.

In questo contesto, gli archivi svolgono un ruolo fondamentale. Un tempo immaginati come depositi statici, stanno diventando spazi attivi in cui passato, presente e futuro dialogano costantemente → Moro p.58. **Nell'era digitale, gli archivi si espandono in reti di dati e storie, sollevando questioni**

All forms of culture contain myths, values, and contradictions that resist simplification → Bertulli p. 82. They remind us that memory is embodied, relational, and deeply rooted in human experience. They build the present and create roots for the upcoming world.

Craftsmanship sits at the heart of this dialogue; it carries knowledge through bodies rather than files. A hand remembers and feels what a machine cannot fully record → Nieto p. 76. From traditional techniques to contemporary making, craft connects material intelligence with cultural memory, grounding innovation in continuity.

Future Memories proposes remembering not only as a resource but as a practice. It invites a collective engagement across time: listening to what has been inherited, questioning how it manifests in the present, and imagining how it might evolve. From family histories to online communities, from street culture to collective mourning, design emerges as a bridge that preserves the knowledge of the past while opening space for unknown futures. Because the futures we imagine—and design—are already shaping what will one day be remembered.

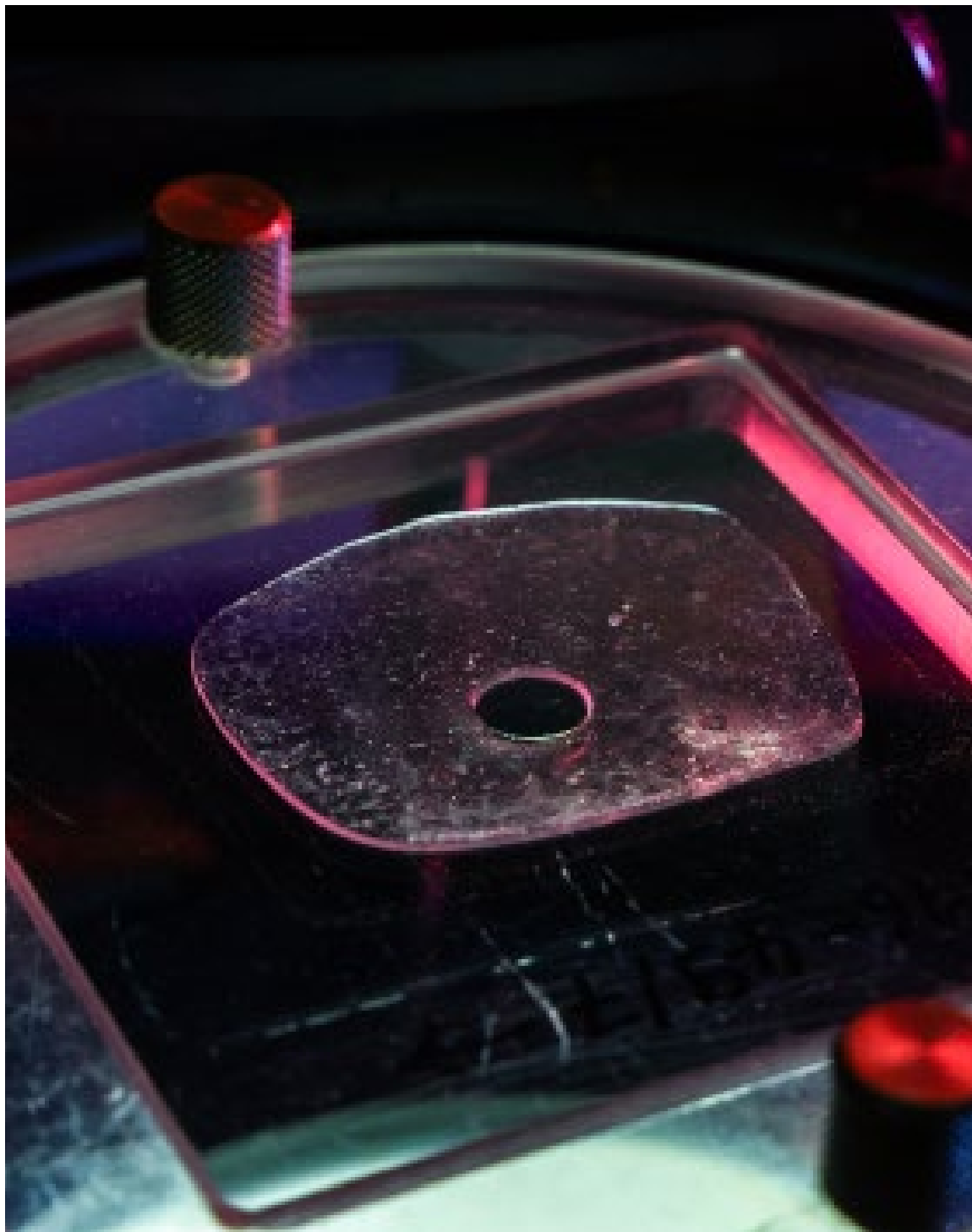


di rappresentazione, etica e accesso → Cattaneo p.68. L'intelligenza artificiale si inserisce in questo contesto come strumento per identificare e collegare modelli, ma trascura le sfumature emotive e il pensiero critico.

In questo senso, il patrimonio culturale contemporaneo è ciò che proviene dal passato e viene costantemente reinterpretato nel presente → Gavin p.20. Dai musei ai progetti speculativi, la memoria diventa qualcosa che costruiamo attivamente attraverso la narrazione, la cura e la consapevolezza → Lupi p.26.

Tutte le forme di cultura racchiudono miti, valori e contraddizioni che sfuggono alla semplificazione → Bertulli p.82. Ci ricordano che la memoria è incarnata, relazionale e profondamente naturale. Costruiscono il presente e gettano le radici per i mondi a venire. Al centro di questo discorso si trova l'artigianato, che trasmette la conoscenza attraverso i corpi piuttosto che

Left: *Unhive* by Alice Antonetti, 2026
 Right: *L'archivio del ghiaccio* by Valeria Arrigo, 2026



attraverso i file. Una mano ricorda e percepisce ciò che una macchina non può registrare appieno → Nieto p.76. Dalle tecniche tradizionali alla produzione contemporanea, l'artigianato collega l'intelligenza dei materiali con la memoria culturale, fondando l'innovazione sulla continuità.

Future Memories propone il ricordo come pratica, oltre che come risorsa. Invita a un lavoro collettivo attraverso il tempo: ascoltare ciò che è stato ereditato, interrogarsi su come si manifesta nel presente e immaginare come potrebbe evolversi. Dalle storie di famiglia alle comunità online, dalla cultura di strada al cordoglio collettivo, il design emerge come un ponte che custodisce la conoscenza del passato aprendo al contempo uno spazio per futuri sconosciuti. Perché i futuri che immaginiamo – e progettiamo – stanno già plasmando ciò che un giorno verrà ricordato.

Interview by Matilde Losi and Carlotta Crosera



Living in a Lateral Present

Federico Campagna
Philosopher and Writer

FEDERICO CAMPAGNA. Italian philosopher and writer based in London. He is the author of *Otherworlds: Mediterranean Lessons on Escaping History* (Bloomsbury, 2025), *Prophetic Culture: recreation for adolescents* (Bloomsbury, 2021), *Technic and Magic: the reconstruction of reality* (Bloomsbury, 2018), and *The Last Night* (Zero Books, 2013). He is the director and co-founder of Agora, a fully funded school of art and philosophy produced by the Centre d'Art Contemporain Geneve. He is a Visiting Lecturer in world-building at the MA Fashion, Royal College of Art (London), Lecturer in Intellectual History at the MA Fine Arts, ECAL (Lausanne), Associate Fellow at the Warburg Institute (London). He has a PhD from the Royal College of Art (London), with a thesis on Metaphysics and Metaethics in the Design of Strategy Video Games, an MSc and BSc in Economics and Management of the Arts from Bocconi University (Milan) and an MA in Cultural Studies from Goldsmiths University (London).

In a present that archives everything yet forgets quickly, Federico Campagna reflects on the relationship between memory, crisis and imagination. From nostalgia for places never inhabited to futures left unfinished, from the Mediterranean as a space of constant transformation and a cultural attitude, to the fragility of the digital infrastructures that safeguard our contemporary culture. A dialogue that moves through history, metaphysics and politics to ask what survives when a world ends and how we can learn to inhabit and imagine the present.

ML This issue is about future memories. Here, memory is no longer retrospective but anticipatory, shaped by what we will choose to remember about the present we're living through. Looking to the past not out of nostalgia, but to re-anchor meaning in a world that moves quickly and forgets easily. What is your relationship with nostalgia?

FC Nostalgia as in wanting to go back to an earlier phase of my own life—no, I don't think I've ever felt that. I might want to go back to change my life, but not to relive it.

In Finnish there's a wonderfully complex word, *kaukokaipuu*, which refers to a longing for distant places you've never actually been to. That, yes. I've felt that urge to be elsewhere, even without knowing exactly where. It's a feeling that's always accompanied me and has shaped and driven the things I've gone in search of—from the adventure novels I read as a boy to the mystical literature I studied as an adult. In the end, they're all journeys propelled by this nostalgia for a place one has never been.

On the other hand, political and contemporary nostalgia—the *Make America Great Again* kind—doesn't belong to me at all and, in fact, leaves me rather perplexed from many points of view.

ML So it's a nostalgia that looks forward and elsewhere.

FC It looks sideways rather than forward. It's the wisdom of horses: their eyes are set on the sides of their heads, and we force them to look only ahead in order to domesticate them. But it's better to look to the side.

CC Coming back to nostalgia: in your work you often speak of a past that never was, that you didn't live through but would have liked to inhabit. But there are also futures that never came to be—worlds that seemed to hold real promise but were interrupted, leaving that future suspended. What do you think remains of these un-lived pasts and these unrealised futures? Are they part of our imagination?

FC That's a very interesting question, and it can be answered in two ways. The more immediate answer is that imagining alternative timelines helps us see different possibilities: it opens up new perspectives and can suggest different ways of living and orienting ourselves in the present.

The more complex answer concerns why these possibilities feel so meaningful. In metaphysics, people speak of “states of affairs”: the present we experience is just one of the possible configurations of reality—the only one to which we have direct access through our senses and cognitive tools. But do those other possibilities really exist or not? An important position in philosophy holds that they do. When we imagine alternative scenarios, we’re not simply fantasising—we’re coming into contact with real possibilities, even if they aren’t accessible in the same way as the present. And that’s precisely why they can guide us.

This idea has roots in medieval thought. When people asked what populated the mind of God, one classic answer was: everything that exists, has existed, could exist—in this timeline and in all others. We, by contrast, perceive only a fragment of it. And it’s from this idea that the notion of the miracle also arises: the moment when God makes actual a possibility different from the one we are currently experiencing.

ML You recently published *Otherworlds: Mediterranean Lessons on Escaping History* (Bloomsbury, 2025). What prompted you to write this book?

FC I think every philosopher always works from their own lived experience, from their own anxieties and what Heidegger called *care*—that is, one’s way of being in the world ⁽¹⁾.

In my case, my family background played a major role, tied as it is to emigration and immigration: I often felt like a stranger in the place where I was living. Being the child of Sicilians in Milan in the late 1980s meant sensing a certain distance, even when people tried not to make you feel it—rather like being a European in Britain during Brexit: I’ve experienced both. My aim has been to reclaim the idea—the existential position—of the stranger: a position that allows one to see things that cannot be seen from elsewhere. *Otherworlds* comes precisely from this: an attempt to give value to the figure of the stranger, not as someone waiting to be integrated, but as a particular way of looking at the world. And I’ve tried to do so by weaving together history and philosophy.

IT

Federico Campagna

In un presente che archivia tutto ma dimentica velocemente, Federico Campagna riflette sul rapporto tra memoria, crisi e immaginazione. Dalla nostalgia per luoghi mai abitati ai futuri rimasti incompiuti, dal Mediterraneo come spazio di trasformazione costante e attitudine culturale, alla fragilità delle infrastrutture digitali che custodiscono la nostra cultura contemporanea. Un dialogo che attraversa storia, metafisica e politica per interrogare cosa sopravvive quando un mondo finisce e come possiamo imparare ad abitare e immaginare il presente.

ML Questo numero parla di memorie future. Qui la memoria non è più retrospettiva, ma è anticipatoria rispetto a cosa sceglieremo di ricordare del presente che stiamo vivendo. Guardare al passato non per nostalgia, ma per ri-ancorare il significato in un mondo che si muove velocemente e dimentica facilmente. Tu che rapporto hai con la nostalgia?

FC La nostalgia intesa come il voler tornare indietro in una fase precedente della mia stessa vita, no, non penso che mi sia mai capitato. Preferirei tornare indietro per cambiare la mia vita, ma non per riviverla.

In finlandese c’è una parola molto complicata, *kaukokai-puu*, che indica una nostalgia per luoghi lontani in cui non sei mai stato. Ecco, quella sì. Ho provato questo desiderio di essere altrove, anche senza sapere esattamente dove. È una sensazione che mi accompagna da sempre e che ha influenzato e stimolato le varie cose che sono andato a cercare: dai romanzi d’avventura che leggevo da ragazzino fino alla letteratura mistica che ho studiato da più grande. In fondo, sono tutti percorsi mossi da questa nostalgia per un luogo in cui non si è mai stati.

La nostalgia politica e contemporanea, quella del *Make America Great Again*, invece non mi appartiene per nulla e anzi mi lascia veramente perplesso da molti punti di vista.

ML Quindi è una nostalgia che guarda in avanti e altrove.

FC Guarda di lato più che in avanti. È la saggezza dei cavalli, che hanno gli occhi che puntano di lato e che noi, per renderli schiavi, facciamo guardare solo in avanti. Ma meglio guardare di lato.

CC Tornando alla nostalgia: nel tuo lavoro parli spesso di un passato che non è stato, che non hai vissuto ma che avresti voluto abitare. Esistono, però, anche futuri mai realizzati: mondi che sembravano avere un destino possibile e che invece si sono interrotti, lasciando quel futuro sospeso. Secondo te, cosa resta di questi passati mai vissuti e di questi futuri mancati? Sono parte del nostro immaginario?

FC Questa è una domanda molto interessante a cui si può rispondere in due modi. La risposta più immediata è che immaginare linee temporali alternative ci aiuta a vedere possibilità diverse: ci apre prospettive nuove e può suggerirci modi differenti di vivere e orientare il presente.

La risposta più complessa riguarda il motivo per cui queste possibilità ci sembrano così significative. In metafisica si parla di “stato delle cose” [*state of affairs*]: il presente che viviamo è solo una delle configurazioni possibili della realtà, l’unica a cui abbiamo accesso diretto attraverso i nostri sensi e i nostri strumenti cognitivi. Ma le altre possibilità esistono davvero oppure no?

Una posizione importante in filosofia sostiene che esistono. Quando immaginiamo scenari alternativi, non stiamo soltanto fantasticando: stiamo entrando in contatto con possibilità concrete,



IT

Abitare un presente laterale

anche se non accessibili come il presente. Ed è proprio per questo che possono offrirci una guida.

Questa idea ha radici nel pensiero medievale; quando ci si chiedeva che cosa popolasse la mente di Dio, una risposta classica era: tutto ciò che esiste, è esistito, potrebbe esistere, in questa linea temporale e in tutte le altre. Noi, invece, ne percepiamo soltanto un frammento. Ed è proprio da qui che nasce anche l'idea del miracolo: il momento in cui Dio rende attuale una possibilità diversa da quella che stiamo vivendo.

ML Recentemente hai pubblicato *Altrimondi. Lezioni dal passato per sopravvivere alla Storia* (Einaudi, 2026). Da dove nasce la volontà di scrivere questo libro?

FC Credo che ogni filosofo lavori sempre a partire dalla propria esperienza personale, dalle proprie inquietudini e da ciò che Heidegger chiamava "cura", cioè il proprio modo di stare nel mondo (1).

Nel mio caso ha contato molto il mio background familiare, legato all'emigrazione e all'immigrazione: spesso mi sono sentito uno straniero nel luogo in cui mi trovavo. Essere figlio di siciliani a Milano alla fine degli anni Ottanta significava percepire una certa distanza, anche quando le persone cercavano di non fartela pesare – un po' come essere europeo in Inghilterra durante la Brexit: a me sono capitate entrambe le cose. Il mio tentativo è stato quello di reclamare l'idea, la posizione esistenziale dello straniero: una posizione che permette di vedere cose che da altre posizioni non si vedono. *Altrimondi* nasce proprio da qui: dal tentativo di dare valore alla figura dello straniero, non come qualcuno che aspetta di essere integrato, ma come una possibilità di sguardo sul mondo. E ho cercato di farlo intrecciando storia e filosofia.

ML Se consideriamo la Storia come la narrazione per eccellenza, con la S maiuscola, la narrazione dominante che al contempo dà voce ad alcuni eventi-figure e ne silenzia altre, quali lezioni possiamo trattenere da quel passato che chiamiamo Storia?

FC All'inizio del libro cito una poesia di Eugenio Montale, *La storia* (2). Montale presenta la storia come questa ruota gigantesca che distrugge tutto, ma dice anche che è possibile in qualche modo nascondersi negli anfratti.

Da una parte, la storia è l'insieme di tutti gli eventi che succedono, raccontati in un certo modo all'interno di una certa narrazione. Quindi il mio tentativo nello spiegare come si sopravvive alla storia ha a che fare con due aspetti. Il primo è sopravvivere agli eventi che succedono: non possiamo controllare gli eventi, ma possiamo ancora decidere come interpretarli e raccontarli. In questo modo creiamo degli "anfratti", cioè spazi interiori in cui possiamo resistere. Questa idea si trova anche nello stoicismo e in alcune filosofie ellenistiche.

Dall'altra parte, c'è poi la storia con la S maiuscola, la grande narrazione collettiva che ci dice cosa sta succedendo, perché succede e quale futuro ci aspetta. Ogni società costruisce queste narrazioni per creare una struttura di senso rispetto alla realtà, ma sono sempre costruzioni umane, finzioni, non verità assolute.

In questo senso la storia è in qualche modo anche la "tavola dei destini" di un particolare mondo, e può capitare che una serie di persone si ritrovino dei destini terribili assegnati, senza la possibilità di cambiare le regole del gioco. In questi casi, l'unica soluzione è uscire dalla storia, cioè rifiutare quella particolare narrazione e immaginarne un'altra, creando un "gioco" alternativo. Di questo parlo nel libro che ho appena finito di scrivere, dedicato

ML If we consider History as the narrative *par excellence*—with a capital H—the dominant narrative that gives voice to certain events and figures while silencing others, what lessons can we retain from that past we call History?

FC At the beginning of the book I quote a poem by Eugenio Montale, *La storia* (2). Montale presents history as this enormous wheel that crushes everything, but he also says that it is possible, in some way, to hide in its crevices.

On the one hand, history is the sum of all the events that happen, told in a particular way within a given narrative. So my attempt to explain how one survives history involves two aspects. The first is surviving the events themselves: we cannot control what happens, but we can still decide how to interpret and narrate it. In doing so, we create “crevices”—inner spaces in which we can endure. This idea can also be found in Stoicism and certain Hellenistic philosophies.

On the other hand, there is History with a capital H: the grand collective narrative that tells us what is happening, why it is happening, and what future awaits us. Every society constructs these narratives to create a framework of meaning for reality, but they are always human constructions—fictions rather than absolute truths.

In this sense, history can also be seen as a kind of “tablet of destinies” for a particular world, and it can happen that groups of people find themselves assigned dreadful destinies, without any possibility of changing the rules of the game. In such cases, the only solution is to step outside history—that is, to refuse that particular narrative and imagine another one, creating an alternative “game”. This is what I discuss in the book I’ve just finished writing, devoted to world-building, with a section on game design and the ethics of games.

CC In your books, you describe the Mediterranean as the centre of an “other” geography, distinct from the dominant one of the modern West: a space of encounters, mixtures and migrations which, through many crises, has developed a syncretic and non-linear way of thinking. How might we recover this cultural legacy today and use it to imagine new ways of living and interpreting the world, beyond the crisis of our time?

IT

Federico Campagna

alla costruzione di mondi, con una parte dedicata al *Game Design* e dell’etica dei giochi.

CC Nei tuoi libri racconti il Mediterraneo come il centro di una geografia “altra” rispetto a quella dominante dell’Occidente moderno, uno spazio di incontri, mescolanze e migrazioni, che, attraverso molte crisi, ha sviluppato un modo di pensare sincretico e non lineare. Come possiamo recuperare oggi questa eredità culturale e usarla per immaginare nuovi modi di vivere e interpretare il mondo, oltre la crisi della nostra epoca?

FC La nozione di Mediterraneo non va intesa come una definizione geografica dai confini precisi: osservandolo bene non si capisce bene dove inizia e dove finisce. Si dovrebbe arrivare quantomeno dall’India, in Oriente, e ai Caraibi, in Occidente, racchiudendo quasi tutto il mondo. Il Mediterraneo è più un modo di vivere e di vedere il mondo, una zona che orbita attorno a un mare, ma anche attorno all’idea della morte e della rinascita.

Pensiamo alle isole greche o alla Sicilia: di solito le immaginiamo d’estate, luminose e piene di vita. Ma per chi ci vive e lavora la terra, l’estate è spesso il periodo più duro: il sole brucia, uccide e tutto sembra morto. Nel Mediterraneo, quindi, il sole non rappresenta solo la vita, ma anche la distruzione.

Questa visione nasce dalla sua storia. Il Mediterraneo è una delle aree più antiche abitate dall’uomo e ha attraversato infinite guerre, crolli e catastrofi. Per questo è sia la culla sia la tomba delle civiltà: è un luogo che ha imparato come si fa a morire e a rinascere. È questa la lezione incredibile che può dare il Mediterraneo rispetto, per esempio, al Nordamerica, che non ha mai imparato a morire – e quindi non ha mai imparato a rinascere. I film americani

che parlano di apocalisse fanno spesso coincidere la fine di una civiltà con la fine di tutto l’universo, dopo la quale ci sono solo gli *zombie*. Il Mediterraneo ci insegna che non è così, che dopo la morte c’è la vita, sempre, diversa.

Il Mediterraneo insegna ad affrontare la morte e i cambiamenti inevitabili. Resistere inutilmente peggiora le cose e fa morire male e, come ci insegna l’*Iliade* di Omero, morire male è la cosa peggiore che uno possa fare. Bisogna, invece, imparare ad attraversare le crisi e trasformarsi. È così che si continua a vivere, anche in forme nuove.

CC Secondo te, nelle persone che, come noi, oggi vivono in quest’area mediterranea così sfumata, esiste ancora un modo di pensare e di vivere diverso da quello nordamericano che ormai abbiamo assorbito? Anche se viviamo in una cultura globalizzata, credi che ci sia ancora, nel nostro modo di stare al mondo, una traccia viva della condizione che descrivi, oppure pensi che sia rimasta solo come eredità storica e culturale?

FC Il filosofo tedesco Ernst Bloch scrive dell’idea di “non contemporaneità del contemporaneo” (3): nello stesso periodo storico, luoghi vicini possono vivere come se fossero in epoche diverse. Bloch usava questo concetto per capire, per esempio, come il nazismo fosse arrivato al potere. Bloch abitava a Berlino – dove si viveva nel futuro, mentre nelle campagne, più arretrate, erano tutti nazisti. Anche oggi si possono vedere forti differenze nello stesso paese o tra paesi vicini, come tra Italia e Libia.

Detto questo, l’impatto della cultura nordamericana è stato veramente devastante e ha indebolito la vitalità culturale europea. Qualche tempo fa, dopo un concerto della Prima Sinfonia di

FC The Mediterranean, understood as a geographical definition with clear boundaries, doesn't really hold up; if you look closely, it's hard to say where it begins and ends—you'd have to extend it at least as far as India in the East and the Caribbean in the West, encompassing almost the entire world. The Mediterranean is more a way of living and seeing the world: a region that revolves around a sea, but also around the idea of death and rebirth.

Think of the Greek islands or Sicily: we usually imagine them in summer, bright and full of life. But for those who live there and work the land, summer is often the harshest season: the sun burns, kills, and everything appears lifeless. In the Mediterranean, therefore, the sun does not represent life alone, but also destruction.

This vision stems from its history. The Mediterranean is one of the oldest regions inhabited by human beings and has undergone endless wars, collapses and catastrophes. For this reason, it is both the cradle and the tomb of civilisations: a place that has learned how to die and be reborn. This is the extraordinary lesson the Mediterranean can offer in contrast, for example, to North America, which has never truly learned how to die—and therefore has never learned how to be reborn. American films about the apocalypse often equate the end of a civilisation with the end of the entire universe, after which only zombies remain. The Mediterranean shows us that this is not the case—that after death there is always life again, though in a different form.

The Mediterranean teaches us how to face death and inevitable change. Resisting it pointlessly only makes things worse and leads to a bad death—and, as Homer's *Iliad* reminds us, dying badly is the worst thing one can do. Instead, one must learn to pass through crises and transform oneself. That is how life continues, even in new forms.

CC In your view, do people who, like us, live today in this nuanced Mediterranean area still retain a way of thinking and living that differs from the North American model we have now largely absorbed? Even though we live in a globalised culture, do you think there is still a living trace, in the way we inhabit the world, of the condition you describe, or has it remained only as a historical and cultural legacy?

IT

Abitare un presente laterale

Brahms, ho pensato che quella è stata l'ultima volta che l'Europa ha prodotto un genere musicale, oramai più di cento anni fa; ma immagino che una simile vitalità ritornerà.

Anche sulla capacità di morire credo che si sia persa un po' l'eleganza. Come ci insegnano gli artigiani giapponesi, l'eleganza è data dall'abitudine di rifare la stessa cosa infinitamente, diventandone maestro, ovvero efficiente come una macchina ed elegante nel movimento. Per questo una macchina non potrà mai diventare maestra in quanto non possiede l'eleganza. Noi, abitanti del Mediterraneo, effettivamente abbiamo avuto una certa eleganza nel morire, ma oggi questa capacità l'abbiamo un po' persa. Penso a come, per esempio, vengono gestiti gli spazi pubblici o ambientali nel Sud Italia, con un disprezzo da parte dei locali stessi che è veramente sconcertante; questo è morire male, senza eleganza, ma sono sicuro che si può recuperare.

ML Nel tuo libro *Cultura Profetica* (Tlon, 2023) scrivi che la crisi della modernità occidentale nasce dal legame sempre più stretto tra la nostra cultura e l'infrastruttura tecnologica ed economica globale: un sistema enorme, da cui dipende tutto, ma anche molto fragile. Visto che oggi affidiamo pensieri, ricordi e conoscenza a strumenti digitali e reti instabili, cosa pensi che riuscirà davvero a sopravvivere nel tempo della cultura e della memoria?

FC Da piccolo, ed anche da grande in realtà, volevo fare l'archeologo, per questo ho sempre guardato ai resti del passato e mi ha colpito scoprire quanto poco sia rimasto. Si stima che circa il 98% dei testi antichi di cui siamo a conoscenza, se non sbaglio, sia andato perduto. Questo porta a chiedersi cosa resterà di noi. Anche oggi ci sono limiti materiali: in passato molte epoche sono

quasi scomparse non perché le civiltà non esistessero, ma perché usavano materiali deperibili o non hanno lasciato tracce durevoli. Se si costruisce in legno, resta poco; e allo stesso modo i sistemi digitali sono ancora più fragili: formati che diventano obsoleti, infrastrutture che dipendono da una rete economica e tecnica complessa, che può interrompersi. Se questo sistema interconnesso si fermasse, gran parte di ciò che oggi consideriamo memoria culturale sparirebbe e l'unica cosa che materialmente rimarrebbe è la spazzatura che abbiamo prodotto, perché fatta di plastica, e cioè di un materiale che non è assolutamente degradabile. Quindi guardando indietro, la gente fra mille anni dirà: "sì, certo, l'epoca della spazzatura".

Guardando altrove, vediamo che di altre epoche resta pochissimo: per esempio quando gli storici parlano del Medioevo o dei secoli bui – penso non soltanto al Medioevo classico, quello con i Longobardi, ma al Medioevo ellenico, quello dopo la fine della civiltà micenea – generalmente si riferiscono alle epoche di cui non ci restano tracce materiali, non perché la gente fosse sparita, ma perché ha lasciato traccia di sé su materiali che non sono sopravvissuti.

Ciò che è sopravvissuto sono le fantasie di queste epoche elaborate in epoche successive: la Grecia classica ha reinventato i Micenei attraverso i miti poi raccolti da Omero, e il Medioevo ha reinventato Roma trasformandola nell'immaginario imperiale di Carlo Magno. Questo è ciò che resta: le fantasie totalmente sgombrare, le storie inventate di quel periodo di cui non rimane più nulla.

Per questo la domanda su cosa resterà di noi ha già una risposta: probabilmente non i dati o gli archivi, ma le interpretazioni e le storie che le epoche future costruiranno su di noi. E questo porta a una provocazione finale: forse dovremmo inventarci un



FC The German philosopher Ernst Bloch wrote about the idea of the “non-contemporaneity of the contemporary” (3): within the same historical period, neighbouring places can exist as if they belonged to different eras. Bloch used this concept, for instance, to understand how Nazism came to power. He lived in Berlin—where life seemed to belong to the future—while in the more backward rural areas, everyone was a Nazi. Even today, one can see stark differences within the same country, or between neighbouring countries, such as Italy and Libya.

That said, the impact of North American culture has been truly overwhelming and has weakened Europe’s cultural vitality. A few days ago, after a performance of Brahms’s *First Symphony*, I found myself thinking that it may have been the last time Europe produced a new musical genre—over a century ago now. But I imagine that such vitality will return.

Even in our ability to die, I think we have lost a certain elegance. As Japanese craftsmen teach us, elegance comes from the habit of repeating the same action endlessly, mastering it—becoming as efficient as a machine, yet graceful in movement. For this reason, a machine can

(3) Ernst Bloch, *Erbschaft dieser Zeit*, Oprecht & Helbling, 1935

IT

Federico Campagna

passato migliore, essere più consapevoli di quale presente lasciamo, perché sarà quella narrazione, più che i nostri documenti, a sopravvivere.

CC Secondo te c’è qualcuno che si sta già immaginando un passato?

FC Io insegno a studenti di design, architettura, arte e moda e una cosa che ripeto loro spesso è questa: ciò che rimane davvero di una società è la cultura che produce. Le opere culturali diventano l’eredità di un’epoca; quelle sono le rovine utili, mentre il resto spesso scompare.

Chi produce armi, software, edifici o beni di consumo lascia meno tracce durature nella memoria collettiva. Invece saranno gli artisti, i designer e i creativi a raccontare il nostro tempo e a definirne il ricordo.

Per questo incoraggio i miei studenti a riconoscere il valore del loro lavoro e anche a indignarsi quando non viene riconosciuto dagli altri: sono fondamentali per la memoria culturale della società, eppure vengono poco considerati e pagati male. È un’ingiustizia che non dovrebbe essere accettata.

ML L’identità è un costante *work in progress*, una ricerca che non si esaurisce mai, ma che semplicemente si alimenta di cose diverse. Nei tuoi lavori, spesso scrivi di migranti, traduttori e traditori come figure fondamentali per orientarsi nei diversi mondi. Cosa significa appartenere a un luogo quando l’identità non è più fissa, quando l’appartenenza è qualcosa che attraversiamo piuttosto che ereditiamo?

FC Personalmente trovo che, in generale, l’idea di “appartenere”—alle identità o ai luoghi—, comporti sempre una forma di

limitazione o dipendenza; questo pensiero si trova nella filosofia antica ed è stato ripreso con forza dal femminismo nel ventesimo secolo. Appartenere a qualcosa è la condizione di un oggetto che appartiene a un soggetto: vuol dire non essere in controllo di sé stessi.

Per questo preferisco pensare le identità non come “appartenenze”, ma come strumenti che ci consentono di presentarci gli uni agli altri o ci consentono di abitare alcune posizioni all’interno della società, ma senza farci imprigionare. Il punto è non diventare l’etichetta che portiamo: quando succede, smettiamo di essere soggetti attivi e diventiamo quasi “posseduti” da quel ruolo.

Le identità sono proprio quegli strumenti che ci permettono di coordinarci anche se non apparteniamo tutti alla stessa cosa. Il filosofo anarchico dell’Ottocento Max Stirner diceva: “Io troverò sempre compagni che si uniranno alla mia lotta senza dover giurare sulla mia stessa bandiera” (4). Quindi, è possibile coordinarci in quella che Stirner chiamava un’*Unione degli egoisti*, cioè il fatto che ci si mette insieme e ci si coordina in società, non perché si appartiene alla stessa cosa, ma perché conviene farlo. Una specie di collaborazione libera: si sta insieme finché ha senso per tutti, senza obblighi assoluti.

Oggi, la sfida per le nuove generazioni consiste nel trovare sistemi di coordinamento che non si basino sull’appartenenza, ma su accordi più flessibili, come le situazioni poliamoristiche, che mi lasciano perplesso a livello tecnico, ma mi paiono un tentativo che va nella direzione giusta, fatto per provare altri metodi di coordinamento—cosa che dovremmo fare anche a livello sociale e a livello globale.

Il punto di partenza per potersi coordinare è avere qualcosa in comune: ad esempio la sofferenza—tutti gli esseri viventi

never become a master, because it lacks elegance. We, inhabitants of the Mediterranean, once had a certain elegance in dying, but today we have lost some of that capacity. I think, for example, of how public and environmental spaces are managed in southern Italy, often with a level of disregard from local inhabitants that is truly disheartening; this is dying badly, without elegance—but I am certain it can be regained.

ML In your book *Prophetic Culture: recreation for adolescents* (Bloomsbury, 2021), you argue that the crisis of Western modernity stems from the increasingly tight bond between our culture and the global technological and economic infrastructure: a vast system on which everything depends, yet which is also extremely fragile. Given that today we entrust our thoughts, memories and knowledge to digital tools and unstable networks, what do you think will truly endure over time in terms of culture and memory?

FC As a child—and, in truth, even now—I wanted to be an archaeologist. That's why I have always looked to the remnants of the past, and what struck me most is how little has actually survived. It is estimated that around 98 per cent of the ancient texts we know of have been lost. This leads us to ask what will remain of us.

Even today there are material limits: in the past, entire periods have almost vanished not because the civilisations themselves did not exist, but because they used perishable materials or left no durable traces. If you build in wood, little survives; and digital systems are even more fragile: formats become obsolete, infrastructures depend on complex economic and technical networks that can break down. If this interconnected system were to stop, much of what we now consider cultural memory would disappear, and the only thing that would materially remain would be the waste we have produced—because it is made of plastic, a material that does not degrade at all. Looking back, people a thousand years from now might say: "Yes, of course—the age of rubbish".

Looking elsewhere, we see that very little remains of other ages. When historians speak of the Middle Ages or the so-called Dark Ages—I'm thinking not only of the classical medieval period, with the Lombards,

IT

Abitare un presente laterale

condividono il fatto di soffrire. Se utilizziamo questa condizione comune come sistema di coordinamento, ci accorgiamo di una cosa molto interessante, cioè che non ci si salva mai da soli.

Nei teologi della Chiesa bizantina c'è l'idea – e questa è una cosa bellissima – per cui l'inferno non esiste, e che quindi dopo la morte gli esseri viventi verranno tutti salvati. Su questo argomento ha scritto David Bentley Hart, teologo americano, con il libro *That all will be saved* (5). Hart sostiene che non sia possibile salvare qualcuno senza salvare tutti, perché gli esseri umani sono concepibili come soggetti solo in quanto reti di relazioni. Se mio figlio è nell'inferno mentre io sono in paradiso, io non posso essere in paradiso perché sarò anche io in parte all'inferno ed è quindi necessario, filosoficamente e teologicamente, che tutti si salvino, che l'inferno sia vuoto.

ML Nel tuo libro *Magia e Tecnica. La ricostruzione della realtà* (Tlon, 2021), la "tecnica" tende a ridurre la realtà a ciò che è funzionale, misurabile, ottimizzabile. Come fare a progettare sul bordo di questa concezione del mondo senza caderci dentro?

FC Si può usare la tecnologia senza farsi "assorbire" dalla tecnica, ma serve una condizione: avere sempre un "piede fuori". Negli anni Ottanta, l'etica hacker mostrava proprio questo atteggiamento, e anche alcune teorie politiche, come quella del filosofo e politico Mario Tronti nel suo saggio *Operai e capitale* (6), parlavano di stare "dentro e fuori" allo stesso tempo: partecipare a un sistema senza esserne completamente catturati. Ma fuori, dove?

Il punto vero, infatti, è capire cos'è questo "fuori". Non basta una posizione critica o alternativa dentro lo stesso sistema. Il

"fuori" è qualcosa di più radicale: un riferimento a una dimensione più profonda e stabile, che non dipende dalle narrazioni sociali o tecnologiche.

Da lì nasce l'idea che esista una dimensione più fondamentale dell'esistenza, in cui semplicemente si è, senza essere definiti da etichette o ruoli. È una sorta di base ultima che rende possibile non farsi inghiottire da tecnologia, identità o appartenenze. La difficoltà è che questo "fuori" è difficile da mantenere: spesso lo si confonde con qualcosa che in realtà resta dentro il sistema. Per questo serve un riferimento molto solido e stabile, qualcosa che non sia facilmente riassorbibile dalle logiche del presente. Io ho passato gli ultimi 10 anni a scrivere di metafisica, dell'ineffabile, perché il "piede fuori" è proprio il rapportarsi all'essere con la E maiuscola, è quella condizione per stare al di fuori del mondo.

ML Ogni crollo lascia dietro di sé frammenti che danno forma al mondo successivo. Ettore Sottsass nel suo libro *Scritto di Notte* (Adelphi, 2021) conclude scrivendo "C'è sempre una perfezione che viene perduta. C'è sempre un incantesimo che non si trova più. Come quando raccoglievo i lamponi nel bosco la mattina presto. È un ricordo qualunque ma ho molte, moltissime nostalgie di ricordi privati, ricordi di antiche perfezioni perdute. [...] Si continua ad abbandonare qualcosa. Si continua a dire addio. Il problema, forse, è cercare di inventare nuove perfezioni, pensare che ogni momento è una perfezione che comunque si può perfezionare – voglio dire il problema permanente è costruirsi nuove perfezioni di cui poi continuare ad avere, per sempre, nostalgia". Come decidiamo, individualmente o collettivamente, cosa tenere e cosa invece lasciar scomparire?

but also of the Hellenic Dark Age, following the collapse of Mycenaean civilisation—they are generally referring to eras from which no material traces survive. Not because people disappeared, but because they left their mark on materials that did not endure.

What has survived are the fantasies about those periods created in later times: classical Greece reinvented the Mycenaeans through the myths later collected by Homer, and the Middle Ages reinvented Rome by transforming it into Charlemagne's imperial imaginary. This is what remains: profoundly distorted imaginings, invented stories of periods from which nothing tangible survives.

For this reason, the question of what will remain of us already has an answer: probably not data or archives, but the interpretations and stories that future ages will construct about us. And this leads to a final provocation: perhaps we ought to invent a better past, to be more conscious of the present we leave behind—because it is that narrative, more than our documents, that will endure.

CC Do you think anyone is already imagining a past?

FC I teach students of design, architecture, art and fashion, and one thing I often tell them is that what truly endures from a society is the culture it produces. Cultural works become the legacy of an era—they are the useful ruins, while everything else often disappears.

Those who produce weapons, software, buildings or consumer goods leave far fewer lasting traces in the collective memory. It will be artists, designers and creatives who narrate our time and shape how it is remembered.

For this reason, I encourage my students to recognise the value of their work, and also to be indignant when that value is not acknowledged by others: they are essential to the cultural memory of society, yet they are often overlooked and poorly paid. It's an injustice that should not be accepted.

IT

Federico Campagna

FC Personalmente non condivido l'idea di Sottsass che la perfezione stia nel passato. Io e Sottsass abbiamo due diverse metafisiche del tempo. Per lui il passato viene prima, il presente viene dopo e poi c'è il futuro, come in una linea, mentre, secondo me, vengono tutti contemporaneamente: sono uno di lato rispetto all'altro, non in sequenza e quindi questa perfezione che lui vede dietro, io la vedo sempre di lato. La perfezione è già qui, solo che va cercata cambiando prospettiva, spostandosi lateralmente nello stesso presente, senza dover viaggiare in luoghi impossibili. Come si fa ad abitare quest'altra prospettiva, cioè la perfezione nel presente? Per farlo, serve la tecnica della prefigurazione, tipica dell'anarchismo: invece di aspettare che il mondo cambi per comportarsi in modo giusto, ci si comporta già da subito come se quel cambiamento fosse avvenuto.

Questo rende possibile mostrare concretamente un'alternativa: essere testimonianza del vivere in modo diverso nel presente, abitando un "futuro", un presente laterale, anche se il contesto non è ancora cambiato. È così che avvengono molti cambiamenti culturali, non per rottura immediata, ma perché alcune persone iniziano a vivere "come se" un altro mondo fosse già reale.

Per passare attraverso i controlli di frontiera in un mondo in cui le nazionalità esistono, dobbiamo avere documenti che attestino la nostra provenienza, ma se in tutto il resto della nostra vita ci comportiamo come se le nazionalità non esistessero, allora qualcosa può iniziare a cambiare. In questo senso, la "perfezione" non è un'utopia lontana, ma un modo diverso di abitare il presente.





ML Identity is a constant work in progress, an ongoing search that never really ends but is continually nourished by different things. In your work, you often write about migrants, translators and traitors as key figures for navigating between worlds. What does it mean to belong to a place when identity is no longer fixed—when belonging is something we pass through rather than inherit?

FC Personally, I tend to think that the very idea of “belonging”—whether to identities or to places—always involves a form of limitation or dependence. This idea can be found in ancient philosophy and was powerfully taken up again by twentieth-century feminism. To belong to something is the condition of an object that belongs to a subject: it means not being in control of oneself.

For this reason, I prefer to think of identities not as forms of “belonging”, but as tools that allow us to present ourselves to one another, or to inhabit certain positions within society—without becoming trapped by them. The point is not to become the label we wear: when that happens, we stop being active subjects and instead become almost “possessed” by that role.

Identities are precisely the tools that enable us to coordinate with one another, even if we do not all belong to the same thing. The nineteenth-century anarchist philosopher Max Stirner wrote: “I will always find companions who will join my struggle without having to swear allegiance to my flag” (4). In other words, it is possible to coordinate ourselves in what Stirner called a “Union of egoists”: we come together and organise ourselves in society not because we belong to the same thing, but because it is in our interest to do so. A kind of free collaboration: we remain together as long as it makes sense for everyone, without absolute obligations.

Today, the challenge for younger generations is to find forms of coordination that are not based on belonging, but on more flexible agreements.

Polyamorous arrangements, for instance, while they leave me somewhat sceptical on a technical level, seem to be an attempt in that direction, an effort to experiment with different forms of coordination, something we should also be doing at a social and global level.

The starting point for any form of coordination is having something in common: for example, suffering—all living beings share the fact that they suffer. If we take this shared condition as a basis for coordination, we come to realise something very interesting: no one is ever saved alone.

In Byzantine theology, there is a beautiful idea that hell does not exist, and that after death all living beings will ultimately be saved. On this subject, the American theologian David Bentley Hart has written *That All Shall Be Saved* ⁽⁵⁾. Hart argues that it is not possible to save some without saving all, because human beings can only be conceived as subjects insofar as they are networks of relationships. If my son were in hell while I were in heaven, I could not truly be in heaven, because part of me would also be in hell. Therefore, philosophically and theologically, it becomes necessary that everyone is saved, that hell be empty.

ML In your book *Technic and Magic: the reconstruction of reality* (Bloomsbury, 2018), technology tends to reduce reality to what is functional, measurable and optimisable. How can we design at the edge of this worldview without falling into it?

FC It is possible to use technology without being absorbed by technique, but one condition is essential: always keeping one foot outside. In the 1980s, hacker ethics embodied precisely this attitude, and certain political theories—such as that of the philosopher and activist Mario Tronti in his essay *Workers and Capital* ⁽⁶⁾—also spoke of being “inside and outside” at the same time: taking part in a system without being entirely captured by it. But outside where?

The real issue is understanding what this “outside” actually is. It is not enough to adopt a critical or alternative stance within the system itself. The “outside” is something more radical: it points to a deeper, more stable dimension that does not depend on social or technological narratives.

From this comes the idea that there exists a more fundamental layer of existence, in which one simply is, without being defined by labels or roles. It is a kind of ultimate ground that makes it possible not to be swallowed up by technology, identity or belonging. The difficulty is that this “outside” is hard to sustain: it is often mistaken for something that, in reality, still belongs to the system. That is why a very solid and stable reference point is needed—something that cannot easily be reabsorbed by the logic of the present. I’ve spent the last ten years writing about metaphysics, about the ineffable, because this “foot outside” is precisely about relating to Being with a capital B: it is the condition for standing outside the world.

(5) David Bentley Hart, *That all will be saved*, Yale University Press, 2019
 (6) Mario Tronti, *Operai e capitale*, Einaudi, 1966



ML Every collapse leaves behind fragments that shape the world that follows. In his book *Scritto di Notte* (Adelphi, 2021), Ettore Sottsass concludes by writing: "There is always a perfection that is lost. There is always an enchantment that can no longer be found. Like when I used to pick raspberries in the woods early in the morning. It is an ordinary memory, yet I have many, countless nostalgias for private memories, memories of ancient lost perfections. [...] One goes on abandoning something. One goes on saying goodbye. The problem, perhaps, is to try to invent new perfections, to think that every moment is a perfection that can nonetheless be improved—that the enduring task is to create new perfections we will continue, forever, to feel nostalgic for." How do we decide, individually or collectively, what to preserve and what to let disappear?

FC Personally, I don't really share Sottsass's idea that perfection lies in the past. He and I hold two different metaphysics of time. For him, the past comes first, then the present, and then the future, as in a line; whereas, in my view, they all exist simultaneously: they stand beside one another, not in sequence. So the perfection he places behind us, I see as always to the side.

Perfection is already here. It simply has to be sought by shifting perspective, by moving laterally within the same present, without travelling to inaccessible places. How, then, can one inhabit this other perspective—this perfection in the present? It requires the technique of prefiguration, typical of anarchism: instead of waiting for the world to change before acting rightly, one behaves from the outset as if that change had already occurred.

This makes it possible to embody an alternative in concrete terms: to bear witness to a different way of living in the present, inhabiting a kind of "future"—a lateral present—even if the surrounding context has not yet changed. This is how many cultural shifts take place, not through sudden rupture, but because some people begin to live as if another world were already real.

To pass through border controls in a world where nationalities exist, we need documents that certify where we come from. But if, in the rest of our lives, we behave as though nationalities did not exist, then something can begin to change. In this sense, "perfection" is not a distant utopia, but another way of inhabiting the present.



Francesca Gavin
Editor in Chief, EPOCH
Director of Visual Arts, Murmur

ON PATHOS FORMULAS

Contemporary imagery does not emerge from a vacuum. The gestures, shapes, compositions, designs and ideas that humanity has created throughout time resonate because of their connection to history. This sense of historical continuum is something reflected in the photographs we see in the news, the editorial shoots that fill fashion magazines, the films that fill out screens and even the posts that ooze from social media.

Workshop Pathos Formulas, 2026
Photo by Cristina Andolcetti / Stefano Casati Studio



In visual culture, the art historian Aby Warburg (1866–1929) referred to this transmission and echoing of gesture and image as *Pathosformel* [pathos formula]. For him, the driving force of these echoes across time was the intensity of emotional states, such as grief, ecstasy or triumph. Rather than the Jungian idea of the collective unconscious (1), where archetypes are embedded in our human psyche and body spiritually and physically, Warburg saw power in the image itself. His work proposed that the visual culture we see around us spreads across time.

Warburg's great unfinished project, the *Mnemosyne Atlas* (2), traced how this functioned. A large-scale collage-like mood board of transhistorical imagery moving from ancient Greek vases to Roman sarcophagi, Renaissance paintings to 20th century stamps. He documented deeply resonant social memory created by culture. Visual memory here is what makes us human.

Firenze was a deep influence on the creation of Warburg's work. He visited frequently in the 1890s, completing his dissertation on Botticelli's *Primavera* and *The Birth of Venus* in the Uffizi (3). He was equally obsessed with the Ghirlandaio frescoes in the Tornabuoni Chapel at Santa Maria Novella church in Florence. Warburg observed the transmutation of visual references as they moved from pagan ideas into ancient sculpture, frescoes into Renaissance paintings. He described this as *Nachleben*, the afterlife or survival of antiquity.

(1) Carl Jung, *Die Archetypen und das kollektive Unbewusste*. Gesammelte Werke, Band 9/I, Rascher Verlag, 1954.

(2) Aby Warburg, *Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*, Arago, 2002.

(3) Aby Warburg, Sandro Botticelli's „Geburt der Venus“ und „Frühling“. Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance, Leopold Voss, 1892.



Left: Workshop *Pathos Formulas*, 2026. Photo by Cristina Andolcetti / Stefano Casati Studio
Right: Forward Stride, Swing and Knee Bend by Mr Phelan from *Physical Training for Business Men*, Internet Archive / Library of Congress (1917). Public Domain U.S.

The art and history Firenze—mixed with his own experience of emotional excess and intensity due to his experience of mental illness—was the starting point for Warburg's ideas.

When creating the concept of a very contemporary exhibition project with students from IED, Warburg seemed a clear and fascinating beginning. His approach formed a way to unpick the ideas and images of the past through the lens of the now—pathway to explore how the emotional drive and the visual echoes across time can kick off contemporary culture. It is something at the heart of my own work in the publication I co-founded with Leonard Vernhet, EPOCH. Our aim was to create positive concepts for the progression and development of culture by playing with and pushing ideas from the past. We wanted to root the now and next in the wholeness of civilisation.

IT

Francesca Gavin

L'immaginario contemporaneo non nasce dal nulla. I gesti, le forme, le composizioni, i design e le idee che l'umanità ha prodotto nel corso del tempo continuano a risuonare proprio per il loro legame con la storia. Questo senso di continuità storica si riflette nelle fotografie che vediamo nei notiziari, nei servizi editoriali che popolano le riviste di moda, nei film che scorrono sugli schermi e persino nei contenuti che affollano i social media.

Nella cultura visiva, lo storico dell'arte Aby Warburg (1866–1929) ha definito questa trasmissione e risonanza di gesti e immagini con il termine *Pathosformel* [pathos formula]. Per Warburg, la forza motrice di queste risonanze nel tempo risiedeva nell'intensità degli stati emotivi, come il dolore, l'estasi o il trionfo. Invece che richiarsi all'idea junghiana dell'inconscio collettivo (1), in cui gli archetipi sarebbero radicati nella psiche e nel corpo umano su un piano spirituale e fisico, Warburg individuava il potere nell'immagine stessa. Il suo lavoro proponeva l'idea che la cultura visiva che ci circonda si propaghi nel tempo.

Il grande progetto incompiuto di Warburg, l'*Atlante Mnemosyne* (2), tracciava il funzionamento di questo processo. Si trattava di una *mood board* di grande formato, simile a un collage, composta da immagini transitorie che spaziavano dai vasi della Grecia antica ai sarcofagi romani, dai dipinti rinascimentali ai francobolli del XX secolo. In essa, Warburg documentava una memoria sociale profondamente risonante generata dalla cultura. Proprio la memoria visiva, qui, è ciò che ci rende umani.

Firenze esercitò un'influenza profonda sulla formazione del pensiero di Warburg. La visitò frequentemente negli anni Novanta dell'Ottocento, completando la sua tesi di dottorato sulla *Primavera* e sulla *Nascita di Venere* di Botticelli agli Uffizi (3). Fu

ugualmente affascinato dagli affreschi del Ghirlandaio nella Cappella Tornabuoni, all'interno della chiesa di Santa Maria Novella a Firenze. Warburg osservò la trasformazione dei riferimenti visivi nel loro passaggio dalle concezioni pagane alla scultura antica, dagli affreschi ai dipinti rinascimentali. Definì questo processo *Nachleben*, la vita postuma o sopravvivenza dell'antichità. L'arte e la storia di Firenze – intrecciate alla sua esperienza personale di eccesso emotivo e intensità, legata anche alla malattia mentale – costituirono il punto di partenza delle idee di Warburg.

Nel concepire un progetto espositivo fortemente contemporaneo insieme agli studenti IED, Warburg è apparso come un punto di partenza chiaro e affascinante. Il suo approccio ha offerto un metodo per scomporre e rileggere le idee e le immagini del passato attraverso la lente del presente – un percorso per esplorare come la spinta emotiva e le risonanze visive nel tempo possano dare avvio alla cultura contemporanea.

Questo è anche il principio al cuore del mio lavoro in EPOCH, la pubblicazione che ho cofondato con Leonard Vernhet. Il nostro obiettivo era creare concetti positivi per la progressione e lo sviluppo della cultura, giocando con le idee del passato e spingendole oltre. Volevamo radicare il presente e il futuro nella totalità della civiltà.

I primi tre numeri di EPOCH erano incentrati sui concetti di *Rituali*, *Metamorfosi* e *Profezia*: un gioco tematico tra passato, presente e futuro, radicato nella teoria culturale, nella ricerca esoterica, nella creatività contemporanea e nell'estetica decisamente attuale della fotografia e della moda.

Siamo stati influenzati dalle idee di Svetlana Boym sull'*off modernism* (4), che invita a interrogarsi su come la cultura possa crescere procedendo lateralmente e guardando alle possibilità



(4) Svetlana Boym, *The Off-Modern*,
Bloomsbury Academic, 2017

The first three issues of the publication were themed around the concepts of rituals, metamorphosis and prophecy. A thematic play on past, present and future fixed in cultural theory, esoteric research, modern creativity and the very contemporary aesthetic of photography and fashion. We were influenced by Svetlana Boym's ideas of "off modernism" (4) to examine how culture could grow by moving sideways and looking at the overlooked possibilities and unchosen paths of the past. Like Warburg, the aim was to shine a light on what survives against the grain of time.

Pathos Formulas at IED is an exhibition project, deeply rooted in fashion showcasing the work of emerging designers, stylists, graphics, sound, moving image and digital artists. These students were paired together after an initial research project where each person was invited to reflect on Warburg's approach. They were connected by broader interests to create collaborative presentations of their work—concepts such as seamless architecture, sublime nature, or living gesture. Groups of two or three were asked to develop a collaborative presentation that in some way played with the transhistorical approach of Warburg as well as showcased their own work during Pitti Immagine Uomo 110 at IED Firenze in June 2026.

The combination of disciplines in their projects reflects the creative and editorial approach of today—emerging stylists working with fashion designers, moving image artists projecting films alongside garment, photography becoming the context for accessories design. Their work was conceived to be displayed on horizontal metallic platforms, rather than the hanging boards that Warburg was so renowned for in the *Mnemosyne Atlas*. Despite the fusion of hanging and displayed objects, still and moving imagery, sound and immersive video there is still a sense of the collage-like approach and display mechanisms Warburg experimented with.

History is made of fragmentary narratives. The visuals that remain are what humanity uses to create its wider identity. What we call civilisation is a visual subconscious language of connection, desire and embodiment. Part of what makes Warburg's work and thinking so

IT

On Pathos Formulas

trascurate e ai percorsi non scelti del passato. Come in Warburg, l'obiettivo era far luce su ciò che sopravvive controcorrente rispetto al tempo.

Il progetto *Pathos Formulas* che ho curato per IED è un progetto espositivo profondamente contemporaneo, radicato nel linguaggio della moda e nella presentazione del lavoro di designer emergenti, stylist, graphic designer, sound designer, animatori e digital artist. Dopo una prima fase di ricerca, in cui ciascuno studente è stato invitato a riflettere sull'approccio di Warburg, i partecipanti sono stati aggregati in base ai loro interessi, al fine di creare presentazioni collaborative del loro lavoro, fondate su concetti quali l'architettura senza soluzione di continuità, la natura sublime o il gesto vivente. I vari gruppi, composti da due o tre persone, sono stati invitati a sviluppare un progetto collettivo che, in qualche modo, giocasse con l'approccio transstorico di Warburg e, allo stesso tempo, mettesse in mostra il proprio lavoro in occasione di Pitti Immagine Uomo 110 presso IED Firenze a giugno 2026.

La combinazione di discipline all'interno dei progetti riflette l'attuale approccio creativo ed editoriale: stylist emergenti che collaborano con fashion designer, video artist che proiettano film accanto ai capi, la fotografia che diventa il contesto per il design di accessori. I lavori sono stati concepiti per essere esposti su piattaforme metalliche orizzontali, piuttosto che sui pannelli appesi per i quali Warburg è celebre nell'*Atlante Mnemosyne*. Nonostante la fusione tra oggetti sospesi ed esposti, immagini fisse e in movimento, suono e video immersivo, permane il senso dell'approccio compositivo e dei meccanismi espositivi di tipo "collage" che Warburg aveva sperimentato.

La storia è composta da narrazioni frammentarie. Le immagini che restano sono ciò che l'umanità utilizza per costruire

una propria identità più ampia. Quella che chiamiamo civiltà è un linguaggio visivo subconscio fatto di connessione, desiderio e manifestazioni corporee. Parte di ciò che rende il lavoro e il pensiero di Warburg ancora oggi così rilevanti per la cultura visiva è la sua insistenza sul fatto che le immagini siano forze attive e non passive. Sempre più spesso, le neuroscienze sembrano confermare questa intuizione.

La scoperta dei neuroni specchio suggerisce che l'osservazione di azioni e gesti altrui attivi aree motorie nel cervello dell'osservatore, come se quest'ultimo stesse in parte compiendo la stessa azione dell'osservato. Guardare un corpo espressivo produce un effetto sul nostro corpo. Di conseguenza, quando osserviamo immagini di un corpo che rappresenta un'emozione, la riflettiamo inconsciamente. Noi siamo ciò che vediamo.

L'approccio transstorico di Warburg può essere letto anche come un precursore della ricerca su internet, capace di attraversare i confini e le strutture che mantenevano il pensiero all'interno di una forma progressiva e lineare. Warburg organizzò la propria biblioteca personale secondo il principio del *Gesetz der guten Nachbarschaft* [in italiano, la legge del buon vicino], collocando libri inaspettati su un determinato argomento accanto ai più noti testi di riferimento. Un archivio che funzionava come un hyperlink o come un algoritmo ben programmato.

Questo progetto intende giocare con le stesse idee in una forma fisica e installativa, presentando lavori che invitano l'osservatore a riconsiderare l'immagine, l'oggetto, il tessuto o la forma.

L'umanità è da sempre affascinata e attratta dal passato. La rinascita neoclassica della fine del XVIII secolo rifletteva la scoperta di Pompei. Durante il Rinascimento, gli umanisti erano profondamente affascinati dalla storia romana, e scandagliavano

relevant to visual culture today is his insistence that images are active not passive forces. Increasingly, neuroscience concurs with his thinking. The discovery of mirror neurons suggest that the observation of actions and gestures activates motor regions in the observer's brain, as if partially performing the action oneself. Watching an expressive body does something to your own body. Thus, when we look at images of a body representing emotion, we subconsciously reflect it. We are what we see.

Warburg's transhistorical approach could also be seen as a precursor to an internet search; crossing the boundaries and structures that kept thinking in a progressive, linear form. He arranged his personal library along the idea of *Gesetz der guten Nachbarschaft* [in English, the law of the good neighbour]; placing unexpected books on a topic next to the most well-known tomes of reference. An archive that functioned like a hyperlink or well programmed algorithm.

This project aims to play with the same ideas in physical, installation form. To present projects that invite the viewer to reconsider image, object, textile or form.

Humanity has always been fascinated and drawn towards the past. The neo-classical revival of the late 18th century reflected the discovery of Pompeii. Renaissance humanists were fascinated by Roman history, searching through the past in order to discover philosophical, political and cultural concept of what it meant to be an individual. What makes Warburg's concept of the past so interesting is his awareness that the past is made of fragments. Culture itself is the survival of gestures or motifs of the past into the now.

The student projects in *Pathos Formulas* are powerful partly because the exhibition addresses and considers the position of the Internet archive. It positions the scroll as something active not passive. The exhibition proposal asks for the discovery of transhistorical reference, visual literacy and the reflection of emotion. The aim is to emphasise how the now we inhabit is also influenced by the art and cultural history of the academic past. We are bombarded daily by photographs, films and digital content designed to provoke intense emotional responses, like fear, desire, joy, rage. The images that trigger those responses are effective often because they echo historic gesture. The "oh my god" moment or the stomach flip is not just a visceral experience. It is the goal of culture itself.

IT

Francesca Gavin

il passato per individuare concetti filosofici, politici e culturali capaci di definire cosa significasse essere un individuo. Ciò che rende il concetto di passato elaborato da Warburg particolarmente interessante è la sua consapevolezza che il passato è costituito da frammenti. La cultura stessa è la sopravvivenza, nel presente, di gesti o motivi del passato.

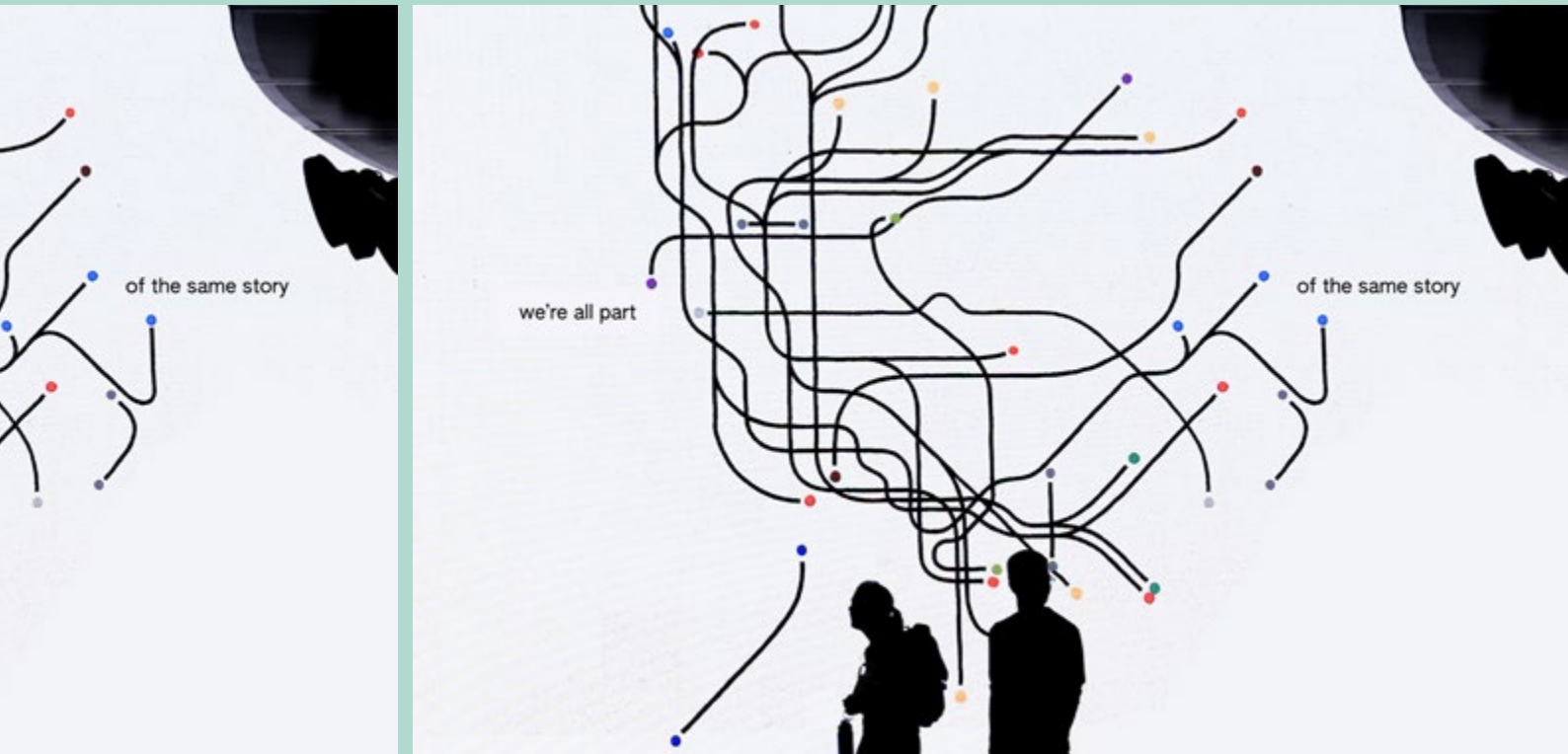
I progetti degli studenti all'interno di *Pathos Formulas* risultano potenti anche perché l'installazione prende in considerazione e interroga la condizione dell'archivio digitale e di internet. Lo *scroll* viene inteso come qualcosa di attivo e non passivo. La proposta espositiva sollecita la scoperta di riferimenti transstorici, la costruzione di un'alfabetizzazione visiva e la riflessione sull'emozione. L'obiettivo è sottolineare come il presente che abitiamo sia anch'esso influenzato dalla storia dell'arte e dalla storia culturale del passato accademico.

Siamo quotidianamente bombardati da fotografie, film e contenuti digitali progettati per provocare risposte emotive intense – paura, desiderio, gioia, rabbia. Le immagini che innescano tali reazioni sono spesso efficaci perché risuonano con gesti storici. Il momento del "oh mio Dio" o il sussulto allo stomaco non è soltanto un'esperienza viscerale: è il fine stesso della cultura.



Dürrkoop

Interview by Gabriel Zangari



Data is a Human Language

Giorgia Lupi
Information Designer

GIORGIA LUPI. Information designer and Partner at Pentagram in New York. She grew up in Modena, Italy, and after receiving her master's degree in Architecture, she earned her PhD in Design at Politecnico di Milano. In 2011, she co-founded Accurat, an internationally acclaimed data-driven design firm with offices in Milan and New York, before joining Pentagram in 2019. Her work is centered around her philosophy of *Data Humanism*, which was the subject of her first TED TALK in 2017 and continues to influence her work.

At a very young age Giorgia Lupi began observing and noting everything around her as a way of understanding her childhood environment. Later, it became a signature method for understanding the world and translating it into different creative forms: from music to dance, visual arts, or literature. Over the years, and without ever losing her curiosity, she has developed her own language—one in which data becomes emotion, and stories turn into numbers and percentages.

In February 19th, 2026 she visited us at Casa IED in New York, where she shared her professional journey in a conversation with Gabriel Zangari, Head of Casa IED, and explained what data means to her today: “The fragile, imperfect trace we leave behind when we try to make sense of our own lives”.

GZ As I was preparing for this talk, I realized there were things I didn’t know about your beginnings. I know your work: projects, talks, visual worlds... but let’s start in Finale Emilia, your hometown -a small, quiet place in Emilia Romagna.

GL I am from a very small town. It’s funny because my mother found a few years ago—that I now jokingly share in talks—, a piece of paper in my middle school journal, where I had created an actual chart of the boys I liked: names, rankings from 1 to 10, little boxes tracking the days, as if something meaningful might emerge over time. I don’t think I kept up the practice for very long, but looking at it now, it’s a very early attempt at making sense of feelings—using structure, using data, even if the data was an eleven-years-old emotional chaos. It makes me smile because it shows how early I used visual systems to understand the world.

GZ Amazing. After that, you went off to study—but you didn’t study data science or graphic design.

GL I studied architecture, and I have a master’s degree in it. If I’m honest, I didn’t really know what I wanted to do. I knew I wanted something creative, but I also loved math and numbers, but I didn’t yet know that data visualization existed as a field. Architecture felt like the space where I could postpone the decision while still staying close to structure, logic, creativity... everything I cared about. During those years, I fell in love with urban mapping. I became far more interested in mapping flows, ideas, and movements through a city than in designing traditional building plans.

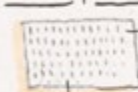
GZ Later you co-founded Accurat, which ends up becoming such an important part of your practice and your solo career as well. How did you move from architectural thinking into the world of data? What did that transition look like?

GL Well, my master’s thesis had already drifted into urban mapping—essentially the mapping of information. And in a way, that wasn’t so different from music: you compose a score that represents something real but abstract, something that needs to be interpreted again.



“DEAR DATA” WEEK 24: DOORS' PATTERNS

HOW TO READ IT:



Every little rectangle represents a door I opened and/or passed through, in chronological order, to enter a space. (P.S. closet doors and furniture doors are not included)

MAIN LOCATION:	TYPE OF DOOR:	ATTRIBUTES
my Building	☒ extra external door (IT'S cold HERE HA!)	☒ so heavy!!
WORK (NEW-INC)	☒ external door - entering the building	☒ boyfriend opened it for me
SHOP/STORE	☒ eventual MID DOOR	☒ somebody opened it for me
CAFF/PUB RESTAURANT	☒ main space access (e.g. my Apt)	☒ I locked it!
CLIENT PLACE	☒ when external door coincides to main space entrance	☒ I was carrying my 'Dear Data' postcard to post it to you 😊
TRANSPORTATION	☒ external sliding door	
	☒ elevator automatic door 001223000	
	☒ bathroom restroom door	
	☒ bathroom entry	
	☒ the door between my bedroom and my living room	
	☒ trash room	
	☒ glass door (e.g. meeting room)	
	☒ turnstiles	
	☒ train doors	
	☒ cab door	

NEW YORK NY 10011
24 FEB 2015 PM 4:15

FROM:
G. LUPI

BROOKLYN
NY - USA -



SEND TO:

STEFANIE POSAVEC

LONDON

- UK -

ENGLAND

Mapping is the same, you translate life into a visual language.

After university, I interned with one of my professors, who was also exploring these areas. I did small information design maps for exhibitions he was working on. Then I moved to Milan to join a wonderful studio called Interaction Design Lab, which originated from the Olivetti–Ivrea Institute, a legendary space for interaction design in Italy. That's where I met one of my future cofounders of Accurat, Simone Quadri. We were given this little unit inside the company—space to run our own projects. Even when the assignments were purely graphic design, we started approaching everything through the lens of information design, always searching for data, for structure, for meaning. Simone was a sociologist, which made the collaboration fascinating. Suddenly, we were telling stories not just about cities, but about people, about behavior, and about society through data. And then we met Gabriele Rossi, with whom we founded Accurat.

GZ *Dear Data* (1) is probably one of your most well-known works (2). It became a book, it won countless awards, and I think it was the first time many people realized that data could be so human and intimate.

GL *Dear Data* is a self-initiated collaboration with Stefanie Posavec, an information designer who was living in London at the time. We met at a conference in Minneapolis—in a very digital era, media art-driven conference. And interestingly, we discovered that both of us, independently, were talking about drawing data by hand.

We decided to challenge ourselves with the question: “Could we get to know each other only through data?” But using a completely analog process—pen, paper, observation. For 52 weeks, we mailed each other one data postcard every week from London to New York, where I lived. We would choose a shared topic—interactions with partners, our daily complaints, the thank you's we said, the sounds of our surroundings... Then each of us collected and mapped our own data about that theme. The front of each postcard was a drawing. The back was the legend—how to read and interpret the drawing. We only shared the topic; everything else was individual. And over a year, we basically painted a portrait of each other—through data.

(1) *Dear Data* by Giorgia Lupi and Stefanie Posavec, 2015
www.dear-data.com/theproject
(2) Giorgia Lupi, Stefanie Posavec and Maria Popova,
Dear Data: A Friendship in 52 Weeks of Postcards, Princeton
Architectural Press, 2016

IT

I dati come linguaggio umano

Fin da giovanissima Giorgia Lupi ha iniziato a osservare e annotare tutto ciò che la circondava come metodo per comprendere l'ambiente della sua infanzia e ciò che stava accadendo intorno a lei. In seguito, questo approccio è diventato un segno distintivo del suo modo di leggere il mondo e di tradurlo in diverse forme creative: dalla musica alla danza, dalle arti visive alla letteratura. Senza mai perdere la propria curiosità, nel corso degli anni Giorgia Lupi ha sviluppato un linguaggio personale in cui i dati si trasformano in emozione e le storie diventano numeri e percentuali. Il 19 febbraio 2026 è stata ospite di Casa IED New York, dove ha condiviso il suo percorso professionale in una conversazione con Gabriel Zangari, Direttore di Casa IED, raccontando cosa rappresentino oggi per lei i dati: “La traccia fragile e imperfetta che lasciamo quando cerchiamo di dare senso alle nostre vite”.

GZ Mentre preparavo questo talk, mi sono reso conto che c'erano alcuni aspetti dei tuoi inizi che non conoscevo. Conosco il tuo lavoro: i progetti, le conferenze, i tuoi mondi visivi e narrativi... ma partiamo da Finale Emilia, la tua città natale: un piccolo luogo tranquillo in Emilia-Romagna.

GL Vengo da una città molto piccola. È curioso perché qualche anno fa mia madre ha ritrovato – e ora lo racconto scherzosamente durante i talk – un foglio del mio “diario” delle medie, in cui avevo creato un vero e proprio “grafico” dei ragazzi che mi piacevano: nomi, voto da uno a dieci, piccole caselle per segnare i giorni, come se col tempo potesse emergere qualcosa di significativo. Non credo di aver portato avanti questa pratica a lungo, ma guardandola oggi la riconosco come un primo, precoce tentativo di dare senso ai sentimenti – attraverso una struttura, attraverso i dati, anche se quei “dati” non erano altro che il caos emotivo di

una undicenne. Mi fa sorridere, perché mostra quanto presto abbia iniziato a usare sistemi visivi per comprendere il mondo.

GZ Straordinario. Dopo quello, sei partita per studiare, ma non hai studiato data science né graphic design.

GL Ho studiato architettura e ho conseguito una laurea magistrale in questa disciplina. A essere sincera, non sapevo davvero cosa volessi fare da grande. Sapevo di voler fare qualcosa di creativo, ma amavo anche la matematica e i numeri, ma non sapevo ancora che la visualizzazione dei dati esistesse come campo autonomo. Studiare architettura mi sembrava il modo giusto per rimandare quella decisione, restando però vicina alla struttura, alla logica, alla creatività... a tutto ciò che per me era importante. Durante quegli anni mi sono innamorata della mappatura urbana. Ero molto più interessata a tracciare flussi, idee e movimenti all'interno della città che a progettare piante edilizie tradizionali.

GZ In seguito hai cofondato Accurat, che è diventata un elemento cruciale della tua ricerca e anche del tuo percorso individuale. Come sei passata dal pensiero architettonico al mondo dei dati? Come si è articolata questa transizione?

GL In realtà, la mia tesi magistrale si era già spostata verso la mappatura urbana – che, in fondo, è una forma di mappatura dell'informazione. E, in un certo senso, non è poi così diversa dalla musica: è come comporre una partitura che rappresenta qualcosa di reale ma astratto, qualcosa che deve essere nuovamente interpretato. La mappatura funziona allo stesso modo: è una traduzione della vita in un linguaggio visivo.

Dopo l'università ho fatto uno stage con uno dei miei professori che stava esplorando ambiti simili. Realizzavo piccole

For example, in our *Week of Complaints*, we didn't just count how many times we complained. We captured details: what the complaint was about, who it was directed to, whether it was in Italian or English, whether it was necessary or just a habit.

This project taught us how to truly put ourselves into the data. And it revealed what data really is: an abstraction that humans create to record the complexity of life, because we can't store it all in our minds.

GZ You turned this project into a book and then it was acquired by The Museum of Modern Art of NYC. Why do you think this project is destined to live on for future generations?

GL Paola Antonelli was the curator at MoMa and decided to acquire *Dear Data*. She is known for collecting unusual cultural artifacts: emojis, video games, even the email signature as a cultural gesture. She told us she saw *Dear Data* as a new kind of language, one that could help people communicate in a richer, more nuanced way. When you observe, classify, and categorize your life, you don't just see the data, you see yourself.

GZ In your visual manifesto *Data Humanism* you state: "The revolution will be visualized" (3). Does this still reflect your approach to projects?

GL Yes. This is something I put together around 2016. I felt there was a need to articulate a different way of thinking about data. Not just draw it by hand, but truly recognize that numbers represent our lives. When we get lost in quantities and massive datasets, we risk forgetting the human realities underneath. So, the manifesto is intentionally provocative, crossing out all the clichés we associate with data and replacing them with ideas rooted in human experience. Because ultimately, data is not about precision, it's about meaning.

GZ This also came right after the big boom of infographics in the 2000s and early 2010s. Back then, it was all about showing as much data as possible. But with you, it became personal. Less about overload, more about humanity.

IT

Giorgia Lupi

mappe di information design per le mostre a cui lavoravo. Poi mi sono trasferita a Milano per entrare in uno studio straordinario, l'*Interaction Design Lab*, nato dall'Istituto Olivetti-Ivrea, uno spazio storico e leggendario per l'interaction design in Italia. È lì che ho conosciuto uno dei futuri cofondatori di Accurat, Simone Quadri. All'interno dello studio ci venne affidata una sorta di piccola "unità", uno spazio in cui sviluppare progetti autonomi. Anche quando i *briefing* erano esclusivamente di graphic design, abbiamo iniziato ad affrontare ogni lavoro attraverso la lente dell'information design, cercando sempre dati, strutture, significati. Simone era sociologo, e questo rendeva la collaborazione particolarmente stimolante. All'improvviso non raccontavamo più solo storie sulle città, ma sulle persone, sui comportamenti, sulla società attraverso i dati. Ed è stato allora che abbiamo incontrato Gabriele Rossi, con cui abbiamo fondato Accurat.

GZ *Dear Data* (1) è probabilmente uno dei tuoi lavori più conosciuti. È diventato un libro, ha vinto innumerevoli premi e credo sia stato il primo progetto che ha fatto capire a molte persone quanto i dati possano essere umani e intimi.

GL *Dear Data* è nato dalla collaborazione con Stefanie Posavec, information designer che all'epoca viveva a Londra. Ci siamo conosciute a una conferenza a Minneapolis, un evento molto legato alla cultura digitale e alla media art. Ed è stato interessante scoprire che entrambe, in modo indipendente, stavamo parlando del rappresentare i dati a mano.

Abbiamo deciso di metterci alla prova con una domanda: è possibile conoscersi solo attraverso i dati? Utilizzando però un processo completamente analogico: penna, carta, osservazione. Per 52 settimane, ci siamo spedite una cartolina di dati alla settimana,

da Londra a New York, dove vivevo io. Ogni volta sceglievamo un tema condiviso – le interazioni con il partner, le nostre lamentele quotidiane, i "grazie" che dicevamo, i suoni dell'ambiente intorno a noi... Poi ciascuna di noi raccoglieva e mappava i propri dati relativi a quel tema. Il fronte di ogni cartolina era un disegno. Il retro conteneva la legenda, ovvero le istruzioni per leggere e interpretare il disegno. Condividevamo solo il tema; tutto il resto era individuale. E nel corso di un anno abbiamo, di fatto, dipinto il ritratto l'una dell'altra, attraverso i dati.

Per esempio, nella *Settimana delle Lamentele* non ci siamo limitate a contare quante volte ci lamentavamo. Abbiamo registrato dettagli specifici: l'oggetto della lamentela, a chi era rivolta, se veniva espressa in italiano o in inglese, se fosse necessaria o semplicemente un'abitudine.

Questo progetto ci ha insegnato cosa significa davvero mettere noi stesse nei dati. E ha reso evidente cosa siano, in fondo, i dati: un'astrazione che gli esseri umani creano per registrare la complessità della vita, perché non siamo in grado di conservarla tutta nella nostra mente.

GZ Avete poi trasformato questo progetto in un libro (2) che successivamente è stato acquisito dal Museum of Modern Art di New York. Perché pensi che questo progetto sia destinato a vivere e a parlare anche alle generazioni future?

GL Paola Antonelli, che all'epoca era curatrice al MoMA, ha deciso di acquisire *Dear Data*. È conosciuta per il suo interesse verso artefatti culturali non convenzionali: emoji, videogiochi, persino la firma delle e-mail come gesto culturale. Ci ha raccontato di aver visto in *Dear Data* una nuova forma di linguaggio, capace di aiutare le persone a comunicare in modo più ricco e sfumato.



IT I dati come linguaggio umano

Quando osservi, classifichi e organizzi la tua vita, non ti limiti a vedere i dati: finisci per vedere te stesso.

GZ Nel tuo manifesto visivo *Data Humanism* (3) affermi: “La rivoluzione sarà visualizzata”. Questa affermazione riflette ancora oggi il tuo approccio ai progetti?

GL Sì. È un pensiero che ho elaborato intorno al 2016. Sentivo l’urgenza di individuare un modo diverso di pensare i dati. Non si trattava semplicemente di rappresentarli graficamente, cose se fossero “disegnati a mano”, ma di riconoscere davvero che i numeri raccontano le nostre vite. Quando ci perdiamo nelle quantità e nei grandi insiemi di dati, rischiamo di dimenticare le realtà umane che vi stanno sotto. Per questo il manifesto è volutamente provocatorio: cancella tutti i *cliché* che associamo ai dati e li sostituisce con idee radicate nell’esperienza umana. Perché, in fondo, i dati non riguardano la precisione, ma il significato.

GZ Il manifesto arriva subito dopo il grande boom delle infografiche tra gli anni Duemila e i primi anni Dieci. All’epoca l’obiettivo sembrava essere mostrare il maggior numero possibile di dati. Con il tuo lavoro, invece, il dato diventa personale. Meno eccesso informativo, più umanità.

GL Si trattava di ricondurre i dati alle nostre vite. E le nostre vite non sono perfette: sono disordinate, complesse. Spesso pensiamo ai dati come infallibili, come a una verità ultima e incontestabile. Ma i dati provengono dagli esseri umani. Anche quando hanno origine da un sensore o da un algoritmo, c’è sempre qualcuno che ha progettato quel sistema e che ha deciso cosa raccogliere e, cosa altrettanto importante, cosa non raccogliere.

GZ Hai poi collaborato con il brand di moda &Other Stories, entrando in un territorio piuttosto distante dalla tua zona di comfort. Non hai avuto timore di confrontarti con un ambito del design completamente diverso?

GL Ho forse una convinzione un po’ ingenua: quando si presenta qualcosa di nuovo, mi entusiasmo prima e penso alla logistica dopo. Inoltre, oggi lavoro con un team, e c’è sempre la sensazione che insieme si possa trovare una soluzione. Il designer Massimo Vignelli diceva: “Se sai progettare una cosa, sai progettare tutto”. Tendo a essere d’accordo; magari non grattacieli o microchip, ma quando si tratta di pattern, tessuti, linguaggi visivi... mi sento a casa.

GZ Quando hai deciso di mappare ogni singolo giorno della tua vita per il progetto *Book of Life* (4)? E, a parte una certa dose di masochismo, raccontaci perché hai fatto questa scelta.

GL [Ride] La Moleskine Foundation invita ogni anno vari artisti a interpretare un tema attraverso un taccuino; i quaderni vengono poi messi all’asta per sostenere la creatività come motore di cambiamento sociale. Il tema di quell’anno era *What comes first?* [Cosa viene prima?], inteso come una riflessione sul tempo. In quell’anno compivo quarant’anni, e ho pensato: “Perché non guardare indietro a tutto ciò che è venuto prima?”.

Mi sono fissata con l’idea di ricamare ogni singolo giorno della mia vita: un punto di filo bianco per ciascun giorno. Il mio compagno mi ha aiutata a smontare completamente tre taccuini Moleskine, così da poter contare e suddividere tutte le pagine. All’epoca si trattava di circa 19.700 giorni, e li ho perforati e ricamati uno per uno, a mano.



GL It was about reconnecting data back to our lives. And our lives aren't perfect; they're messy. We often think of data as infallible, as the ultimate truth. But data comes from humans. Even if it originates from a sensor or an algorithm, a human ultimately designed that system, and decided what to collect, and just as importantly, what not to collect.

GZ You did a collaboration with the fashion brand & OtherStories, going outside your comfort zone. Weren't you afraid to enter a totally different design field?

GL I have this maybe slightly naïve belief that when something new comes up, I get excited first, and figure out the logistics later. I also have teammates now, so there's always this feeling that together we can figure it out. Designer Massimo Vignelli said, "If you can design one thing, you can design everything." I tend to agree—maybe not skyscrapers or microchips—but when it comes to patterns, fabric, visual language... I feel at home.

IT

Giorgia Lupi

Sopra l'insieme dei fili bianchi che rappresentano l'intera linea temporale, ho aggiunto delle cuciture colorate per segnare i momenti significativi: primi amori, ricordi d'infanzia annotati da mia madre, grandi traslochi, perdite personali, passaggi di vita, lunghi periodi di trasformazione... Era un insieme di dati che nasceva più dalla memoria che dai fatti. Non volevo creare un ritratto definitivo di una vita, ma un punto di partenza per una conversazione.

Chiunque, guardando un singolo punto, potrebbe chiedersi: "Che cosa è successo qui? Perché ricordi proprio questo momento?". Per me è questo il senso profondo di molti dataset: attivare domande, generare dialoghi.

GZ Qualche anno fa hai pubblicato *1374 Days: My Life with Long Covid* (5), un *visual oped*, un editoriale costruito attraverso il linguaggio visivo, sul The New York Times, in cui racconti la tua esperienza con il long COVID. Hai convissuto con questa condizione per cinque anni. Oggi se ne parla meno, ma può essere profondamente debilitante.

GL Per alcuni anni sono stata molto malata. È stato un periodo spaventoso. Naturalmente mi sono rivolta ai dati per cercare di dare un senso a ciò che stavo vivendo. Ho costruito un enorme foglio di calcolo, in cui annotavo ogni giorno i miei sintomi, cercando di individuare connessioni tra livelli di attività, alimentazione, farmaci e trattamenti.

Ho tenuto quel foglio di lavoro in parte per restare lucida dentro l'incertezza e in parte per offrire ai medici qualcosa di concreto su cui lavorare. Mi sono resa conto che, quando si sente parlare di long COVID, spesso la reazione tende a minimizzare: "Stanchezza? Mal di testa? Succede anche a me".

Ma vivere con una condizione cronica e invisibile è tutt'altra cosa. Non avevo mai visto un racconto chiaro di cosa significhi affrontarla giorno dopo giorno. Così ho contattato il The New York Times per chiedere se ci fosse spazio per raccontare questa storia attraverso i dati e mi hanno risposto di sì.

Il progetto visivo si apre con rapide pennellate di colore, ciascuna associata a un sintomo diverso. Man mano che la narrazione procede, si comprende che quelle pennellate danno forma a un paesaggio pulsante di sensazioni, a tratti travolgente. Gli esami si accumulano. I sintomi si stratificano. Le pennellate diventano una manifestazione visiva di cosa significasse vivere in quel corpo. Il racconto culmina in un calendario completo di quattro anni, in cui simboli segnano ogni esame, visita, farmaco e rilevazione biometrica.

Alla fine del progetto ho chiesto ad altre persone con long COVID di completare la frase: "Spero che sarò nuovamente in grado di..." e le risposte erano strazianti: poter tornare a portare a spasso il cane, rivedere gli amici, semplicemente vivere senza sintomi. Ho ricevuto moltissimi messaggi da persone con malattie croniche che mi scrivevano: "Grazie. Ora finalmente ho qualcosa da mostrare alla mia famiglia, perché possa capire". Questa è la forza dei dati: rendere visibile ciò che è invisibile.

GZ Uno dei tuoi progetti più recenti, *A Data Love Letter to the Subway* (6), interpreta una parte delle nostre vite che di solito diamo per scontata – la metropolitana – trasformandola in un sistema poetico di storie umane. Cosa ti ha spinto a reinterpretare questa infrastruttura quotidiana?

GL È stato un progetto davvero divertente, perché mi ha permesso di ripensare un sistema che la maggior parte di noi utilizza

GZ When did you decide to map every day of your life for the *Book of Life* project (4)? Apart from being a masochist, tell us why you made that choice.

GL (Laughs) The Moleskine Foundation gives artists a notebook to interpret a theme, then the notebook is auctioned to support creativity for social change. That year's prompt was *What comes first?* and it was meant to reflect on time. I was turning 40 that year, so I thought: "Why not look back at everything that has come so far?"

I became obsessed with the idea of stitching every single day of my life, a white thread for each day. My partner helped me disassemble three entire Moleskine notebooks so I could count and divide all the pages. It was around 19,700 days at that time, and I hand-punched and stitched everyone.

On top of the white threads representing my full timeline, I added colored stitches for meaningful moments: first loves, childhood memories my mom recorded, major moves, personal losses, transitions, long periods of change... It was a dataset rooted in memory more than fact. What interested me wasn't creating a definitive representation of a life but an entry point to a conversation.

Anyone looking at a single stitch could ask: "What happened here? Why do you remember this moment?" To me, that's the point of so many datasets: they spark conversations.

GZ A few years ago you published *1374 Days: My Life with Long Covid* (5), a visual op-ed in The New York Times your experience with long COVID. You suffered with it for five years. People don't talk about it much anymore, but it can be incredibly debilitating.

GL For a few years, I was very sick. It was a terrifying period. Of course, I turned to data to make sense of it. I built a massive spreadsheet, documenting my symptoms every day trying to understand connections between activity levels, food, medications, and treatments.

I kept the spreadsheet partly to stay sane in uncertainty and partly to give doctors something concrete to work with. I realized that when people hear "long COVID," they often think: "Fatigue? Headaches? I get tired too." But living with a chronic, invisible condition is completely different. I hadn't seen a clear account of what that looks like day to day, so

(4) *Book of Life* by Giorgia Lupi, Moleskine Foundation Collection, 2021
giorgialupi.com/moleskine-foundation
(5) *1374 Days: My Life With Long Covid* by Giorgia Lupi,
The New York Times, 2023
www.nytimes.com/interactive/2023/12/14/opinion/
/my-life-with-long-covid.html

IT

I dati come linguaggio umano

ogni giorno, ma che raramente osserva davvero. La metropolitana è qualcosa che amiamo e odiamo allo stesso tempo, e io volevo portarne alla luce la poesia nascosta. La Metropolitan Transportation Authority di New York (MTA) mi ha proposto una collaborazione all'interno del suo programma *Arts and Design* e mi ha dato totale libertà, a patto che il progetto avesse un esito digitale e dialogasse con i dati della metropolitana.

Invece di visualizzare statistiche sui passeggeri o conteggi dei tornelli, volevo qualcosa di più umano. Ho iniziato a immaginare ogni linea come un personaggio. Utilizzando le API della MTA [*Application Programming Interfaces*, ossia strumenti che permettono di accedere ai dati digitali della metropolitana], abbiamo costruito un nostro dataset, organizzandolo però in un modo che risultasse comprensibile e leggibile.

Ciò che mi ha affascinato di più è stata l'idea delle *missed connections*, un fenomeno profondamente umano fatto di incontri mancati e quasi incontri che accadono ovunque in città, soprattutto sottoterra. Mi piaceva intrecciare questo livello emotivo nei dati: treni che si aspettano, che si incrociano, che non si incontrano mai. È diventata una metafora del modo in cui viviamo le nostre stesse vite.

Dal punto di vista visivo, l'installazione era multiscreen e immersiva, e permetteva di vedere contemporaneamente diverse parti della storia: treni di età e lunghezze diverse, treni che emergono in superficie o scompaiono sottoterra, la costellazione di stazioni che ciascuno attraversa. Gradualmente, chi guardava si rendeva conto che non si trattava solo della metropolitana ma di noi. Credo che il progetto abbia toccato molte persone perché ricordava che, anche all'interno di un enorme e caotico sistema di trasporto, siamo tutti silenziosamente connessi.

GZ Nel tuo libro *Speak Data* (7), hai intervistato molte persone insieme a Phil Cox, tuo coautore. Perché hai sentito la necessità di documentare anche il punto di vista degli altri sul tema dei dati?

GL Per anni sono stata incoraggiata a scrivere un libro sul *data humanism*. Ho provato a farlo attraverso saggi, riflettendo sui miei progetti e intrecciando il mio percorso personale, ma non mi è mai sembrato sufficiente. Per quanto abbia lavorato con i dati in ambiti molto diversi – dalla sanità alla cultura, fino alla documentazione personale – sentivo il bisogno di uno sguardo più ampio.

Così, insieme a Phil Cox, che in passato ha lavorato con me in Pentagram, abbiamo deciso di scrivere un libro che non fosse tecnico. Non un libro di design, né un libro di *data science*, ma un libro pensato per tutti, che esplorasse i dati come linguaggio. Lo abbiamo strutturato attorno a cinque temi principali: ogni sezione si apre con una nostra riflessione e prosegue con interviste a persone il cui lavoro si basa sui dati, anche se non si definirebbero necessariamente *data people*. Tra queste, la curatrice Paola Antonelli, lo scrittore James Clear, l'esperto di comunicazione Seth Godin, il medico e design researcher Bon Ku, o la studiosa di intelligenza artificiale Kate Crawford.

La parte più affascinante è che abbiamo posto a tutti la stessa domanda: "Qual è la tua definizione di dati?". E nessuna delle risposte si concentra su numeri, verità o quantità. Sono tutte definizioni profondamente umane: "un universo da cui attingere", "feedback registrato", "un altro modo di vedere", "una forma di memoria", "punti di tensione all'interno di una storia", solo per citarne alcune. È un bellissimo promemoria del fatto che i dati, in fondo, sono un linguaggio umano.



A Data Love Letter to the Subway, Fulton Center in New York City, Pentagram, 2026

I reached out to The New York Times to ask if there might be room to tell this story through data, and they said yes.

The digital piece opens with fast brushstrokes colors representing different symptoms. As the story unfolds, you realize those strokes form a pulsing landscape of sensations, overwhelming at times. The tests pile up. The symptoms accumulate. The brushstrokes become a visual manifestation of what living in that body felt like. The story culminates in a full four-year calendar, with symbols marking every test, appointment, medication, and biometric log.

At the end of the piece, I asked other long COVID patients to complete the sentence: “I hope I’ll be able to _____ again.” Their answers were heartbreaking: hoping to walk a dog again, to meet friends again, to simply live without symptoms. I received so many messages from chronically ill people saying: “Thank you. Now I finally have something I can show my family, so they understand.” That’s the power of data: to make the invisible visible.

GZ One of your last projects, *A Data Love Letter to the Subway*⁽⁶⁾, interprets a part of our lives that we usually take for granted the subway—into a poetic system of human stories. What drew you to reinterpret this everyday infrastructure?

GL It was a really fun project, because it allowed me to reimagine a system most of us use but rarely see. The subway is something we love and hate in equal measure, and I wanted to reveal that hidden poetry. The Metropolitan Transportation Authority of NYC proposed me to collaborate with them in their Arts and Design program and gave me complete freedom, as long as it had a digital outcome and engaged with subway data.

Rather than visualizing ridership stats or turnstile counts, I wanted something more human. I began imagining each train line as a character. Using the MTA’s API^{sv} (Application Programming Interface), we built our own dataset but organized it in a way that felt understandable.

What fascinated me most was the idea of “missed connections,” this very human phenomenon of almost-encounters that happen everywhere in the city, especially underground. I loved weaving that emotional layer into the data: trains waiting for each other, crossing paths, never meeting at all. It became a metaphor for the way our own lives.

(6) A data-driven animation for Fulton Center commissioned by MTA Arts & Design for its 40th anniversary. *A Data Love Letter to the Subway*, Fulton Center in New York. Pentagram, 2026

Visually, the installation was multi-screen and immersive, so you could see different parts of the story unfolding at once: trains of different ages and lengths, trains rising above ground or diving beneath it, the constellation of stations each one touches. Gradually, viewers realized it wasn't just about the subway—it was about us. I think the project moved a lot of people because it reminded them that even inside a giant, messy transit system, we're all quietly connected.

GZ In your book, *Speak Data* (7), you interviewed many people with Phil Cox, your co-author. Why did you feel you needed to document other people's perspectives on data?

GL I've been encouraged for years to write a book about *data humanism*. I tried writing essays, reflecting on my projects, weaving my own narrative, but it never felt complete. As much as I've worked with data across so many fields—healthcare, culture, and personal documentation—I wanted a broader perspective.

So together with Phil Cox, who used to work with me at Pentagram, we decided to write a book that isn't technical. Not a design book, not a data science book, but a book for *everyone*, exploring data as a language. We organized it into five main themes, and each section begins with our own reflections and then includes interviews with people whose professions rely on data, even if they wouldn't call themselves "data people" like curator Paola Antonelli, author James Clear, communication expert Seth Goldin, physician and design researcher Bon Ku or AI scholar Kate Crawford.

The most fascinating part is that we asked every interviewee: "What is your definition of data?" And not one definition focuses on numbers or truth or quantities. They're all human: "A universe to draw from", "Recorded feedback", "Another way of seeing", "A form of memory", "Points of drama in a story", to name a few. It's a beautiful reminder that data is fundamentally a human language.

(7) *Speak Data: Artists, Scientists, Thinkers, and Dreamers on How We Live Our Lives in Numbers*, Giorgia Lupi and Philip Cox, Princeton Architectural Press, 2025

GIORGIA LUPI. Information designer e socia di Pentagram a New York. È cresciuta a Modena, in Italia, e dopo aver conseguito il master in Architettura, ha ottenuto il dottorato in Design presso il Politecnico di Milano. Nel 2011 ha cofondato Accurat, un'azienda di design specializzata nell'analisi dei dati e nell'information design riconosciuta a livello internazionale, con uffici a Milano e New York, prima di entrare a far parte di Pentagram nel 2019. Il suo lavoro si concentra sulla sua filosofia del *Data Humanism*, che è stata il tema del suo primo intervento TED nel 2017 e che continua a ispirare il suo lavoro.

Future and *Memories* should not belong together. One points forward, the other backward. But to place them side by side is to make a claim: that the archive is not a mere record of the past, but an act of anticipation—and that the future, in some sense, has already begun to forget.

In an era that stores everything, it is easy to believe that nothing will be lost, and yet we have never been less certain of what we are keeping, or why, or for whom. We mistake accumulation for preservation. We mistake storage for memory. But memory is not what we save, it is what we return to, changed.

Every file kept and every one discarded is an act of power, and like all acts of power, they determine not only what remains, but what disappears completely. This is where *Future Memories* begins.

Curated by Giulia Sanguinetti
MA Visual Communication student
at IED Milano

IT Le parole *Future* e *Memories* non dovrebbero stare insieme. Una guarda avanti, l'altra indietro. Ma affiancare questi concetti significa affermare che l'archivio non è una semplice registrazione del passato, bensì un atto di anticipazione, e che il futuro, in un certo senso, ha già iniziato a dimenticare.

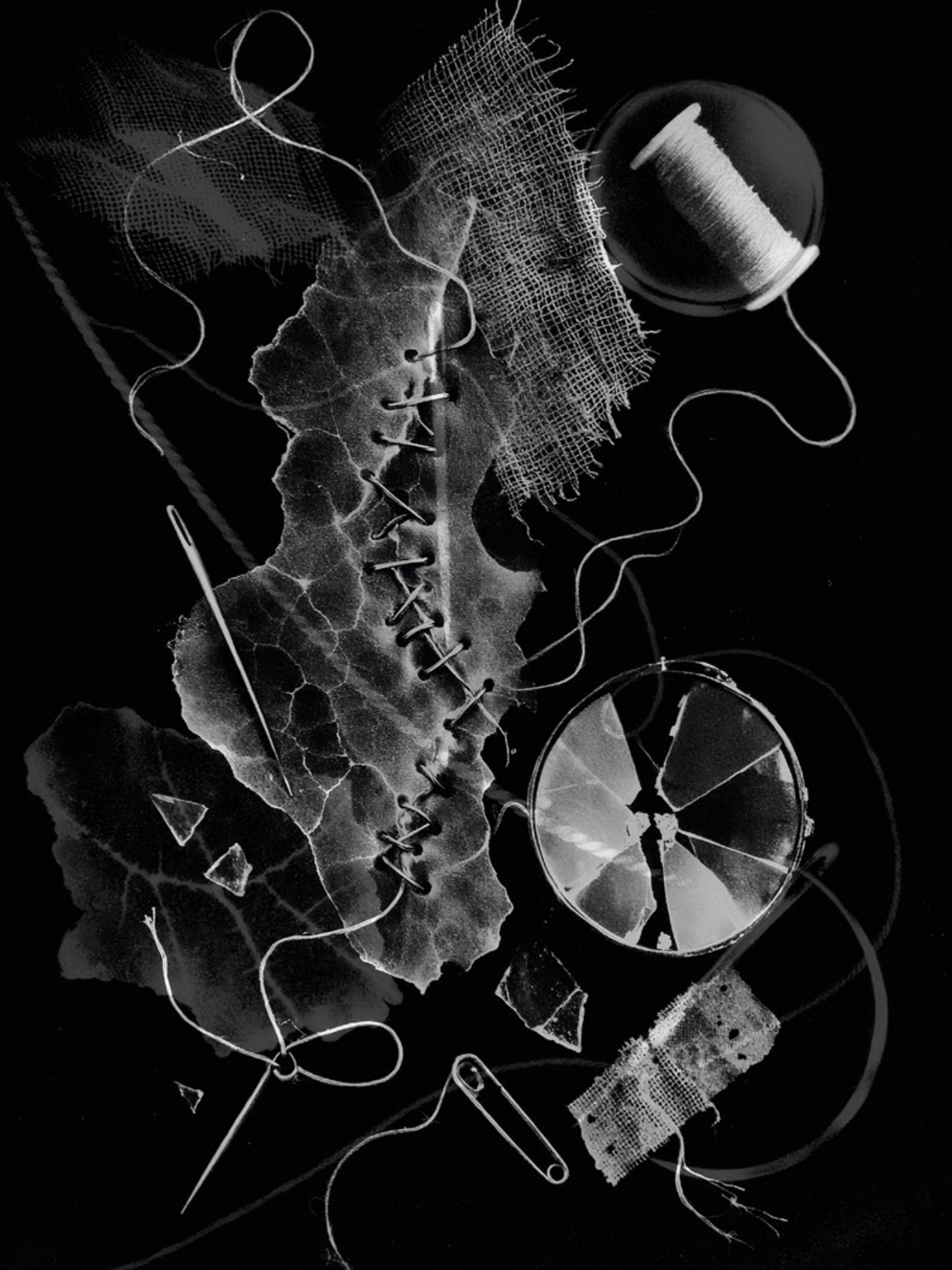
In un'epoca che immagazzina e conserva tutto, è facile credere che nulla andrà perduto, eppure non siamo mai stati così poco sicuri di ciò che conserviamo, o perché, o per chi. Confondiamo l'accumulo con la conservazione. Confondiamo l'archiviazione con la memoria. Ma la memoria non è ciò che conserviamo, è ciò a cui torniamo, cambiati.

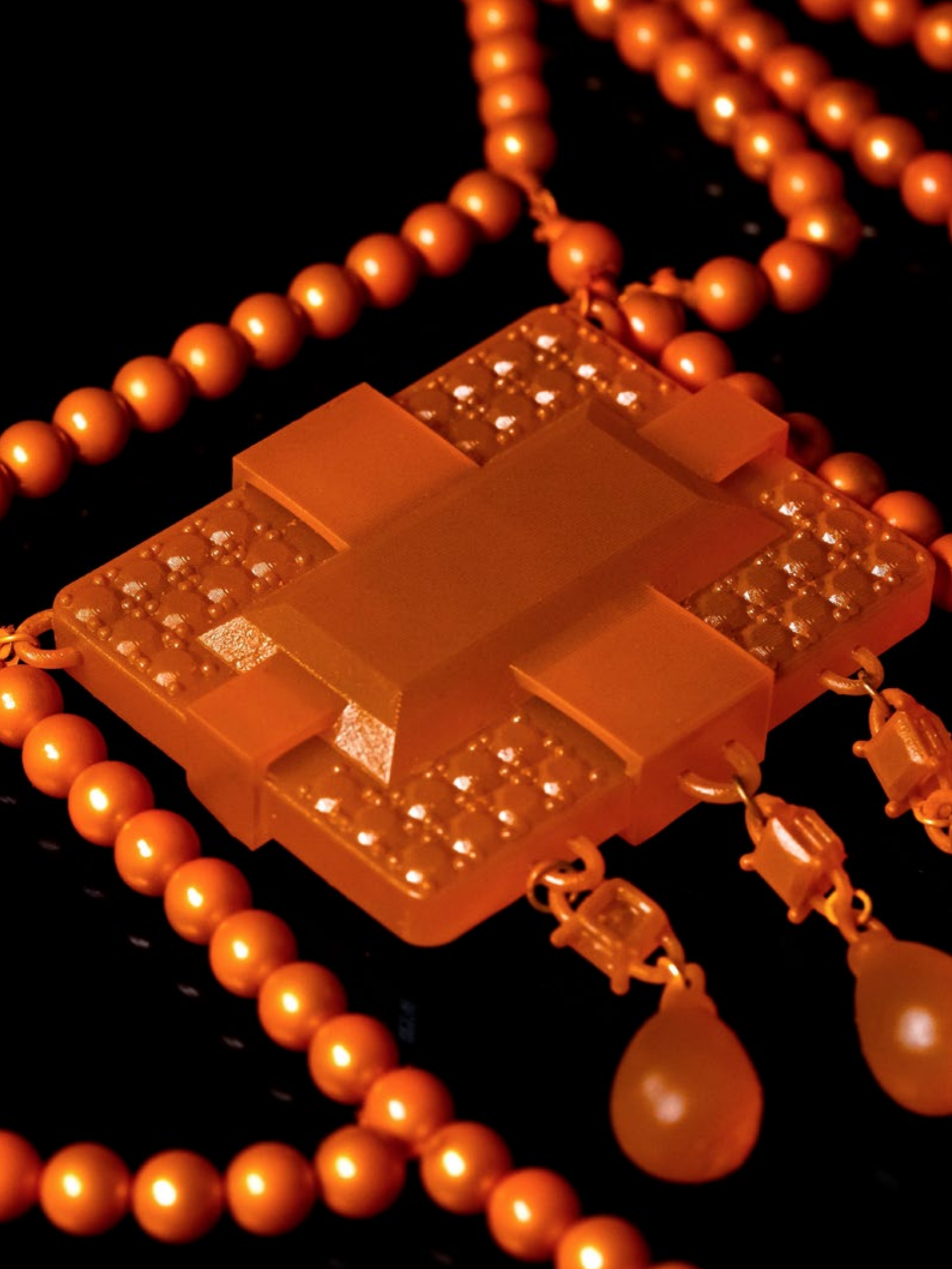
Ogni scelta – conservare un file o scartarlo – è un atto di potere e, come tutti gli atti di potere, determina non solo ciò che rimane, ma anche ciò che scompare completamente. È qui che inizia *Future Memories*.



201 x 300mm 6" x 12"







1



2



11



3



4



7



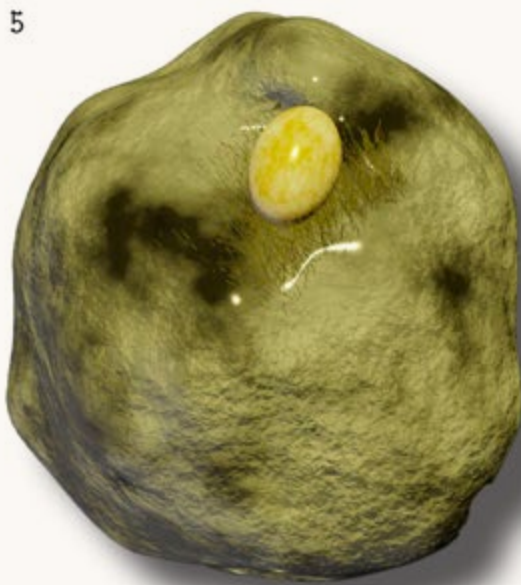
6



10



5



8



9



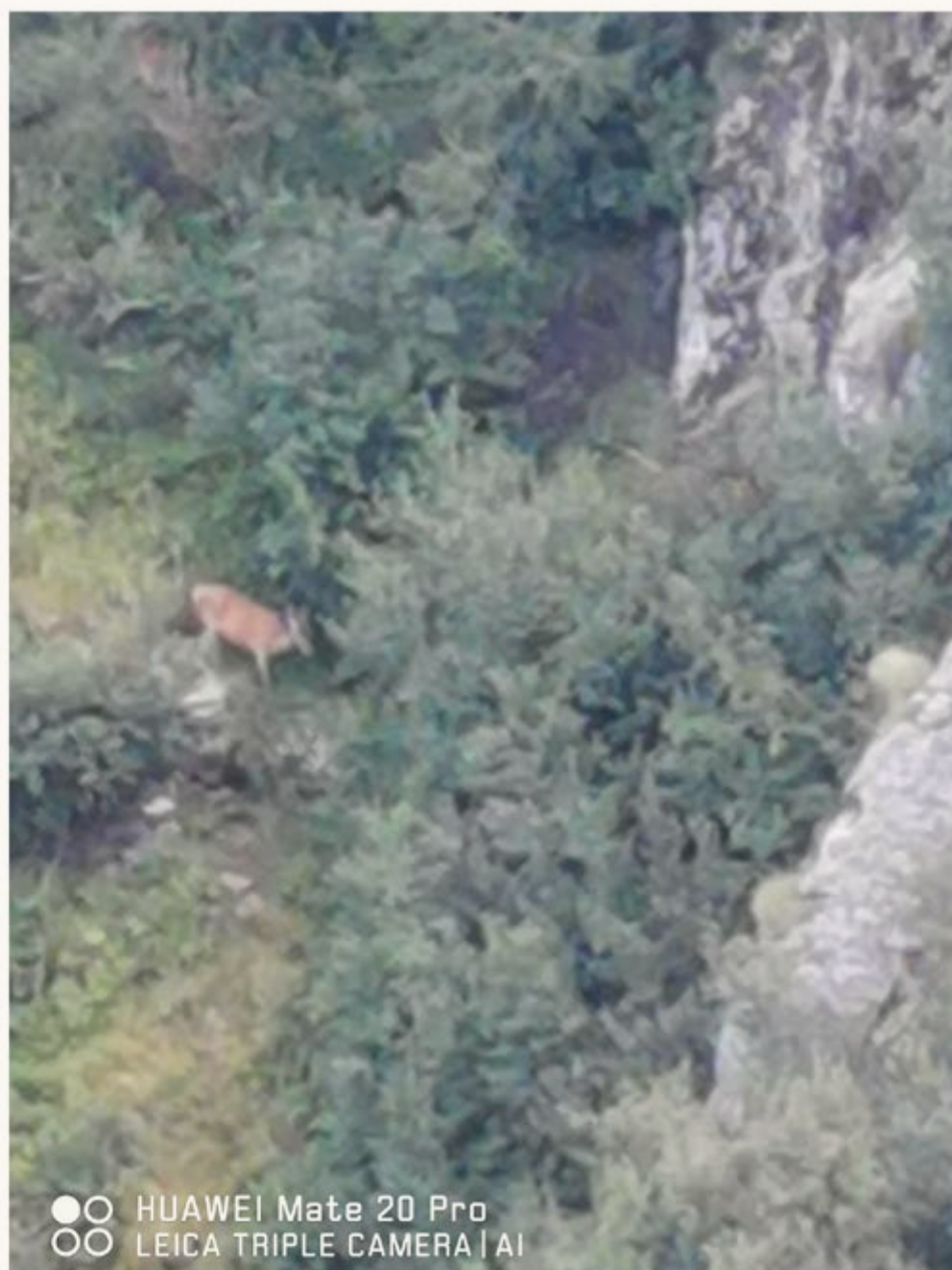












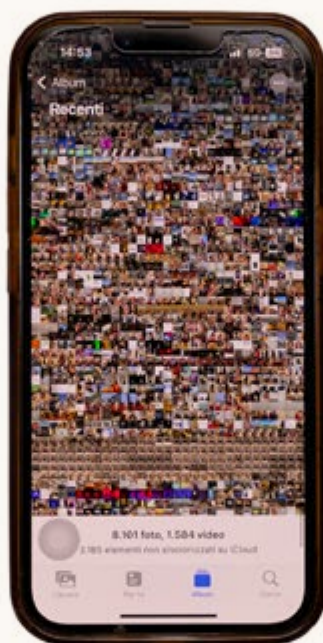


Figure 1.1 | Native Mobile Archive (Raw Dataset)

Stato iniziale del dataset: l'interfaccia di acquisizione.

La figura mostra l'archivio sorgente nel suo ambiente nativo di accumulazione (N total=8.101 foto). In questa fase, le immagini sono disposte secondo una rigida griglia cronologica che ignora il contenuto semantico e il valore del ricordo. Il dispositivo funge da "deposito cieco", dove l'eccesso di dati produce un'entropia visiva che rende impossibile la selezione manuale. È il punto zero del progetto: la massa critica di pixel che richiede l'applicazione di un algoritmo per tornare a essere narrazione.

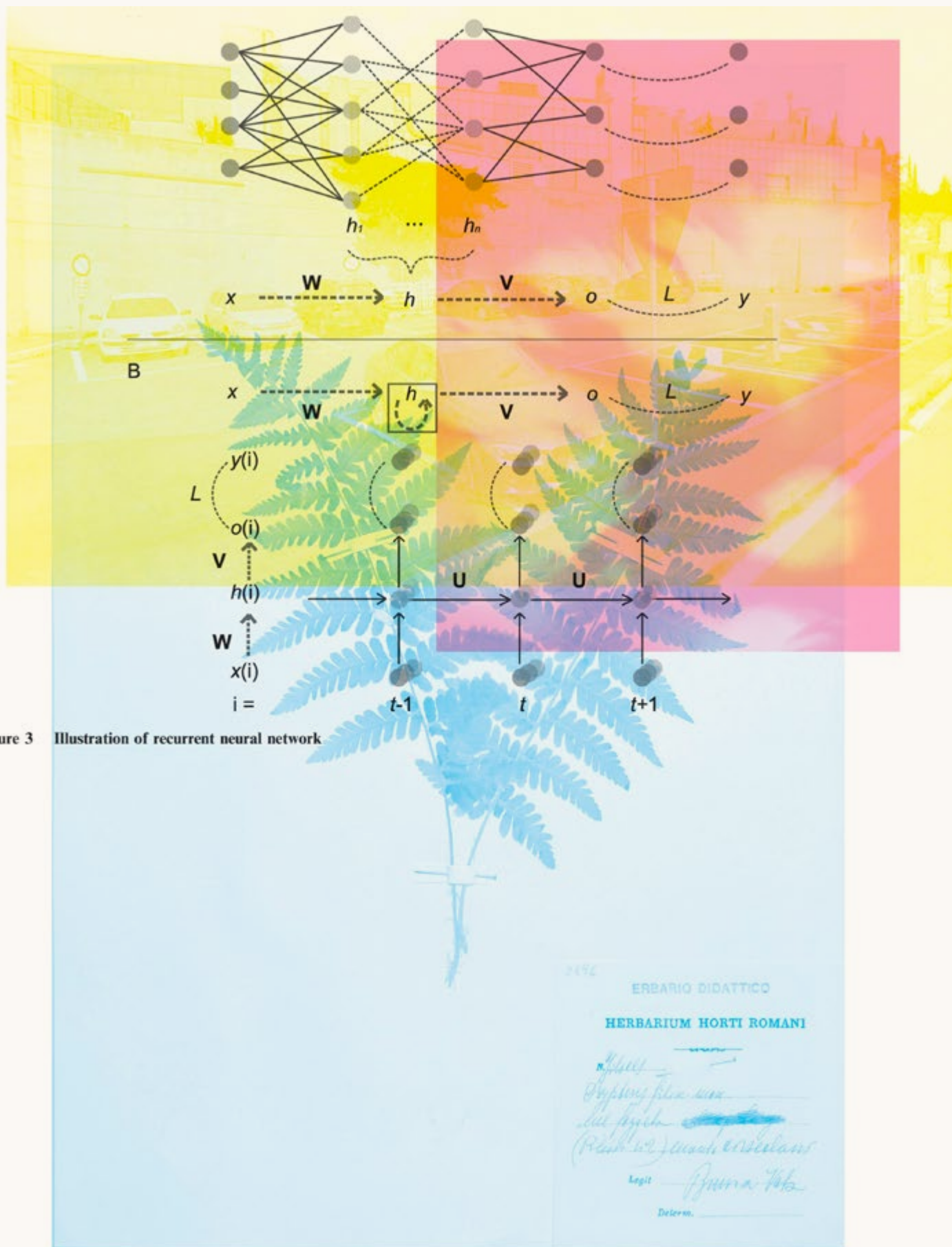
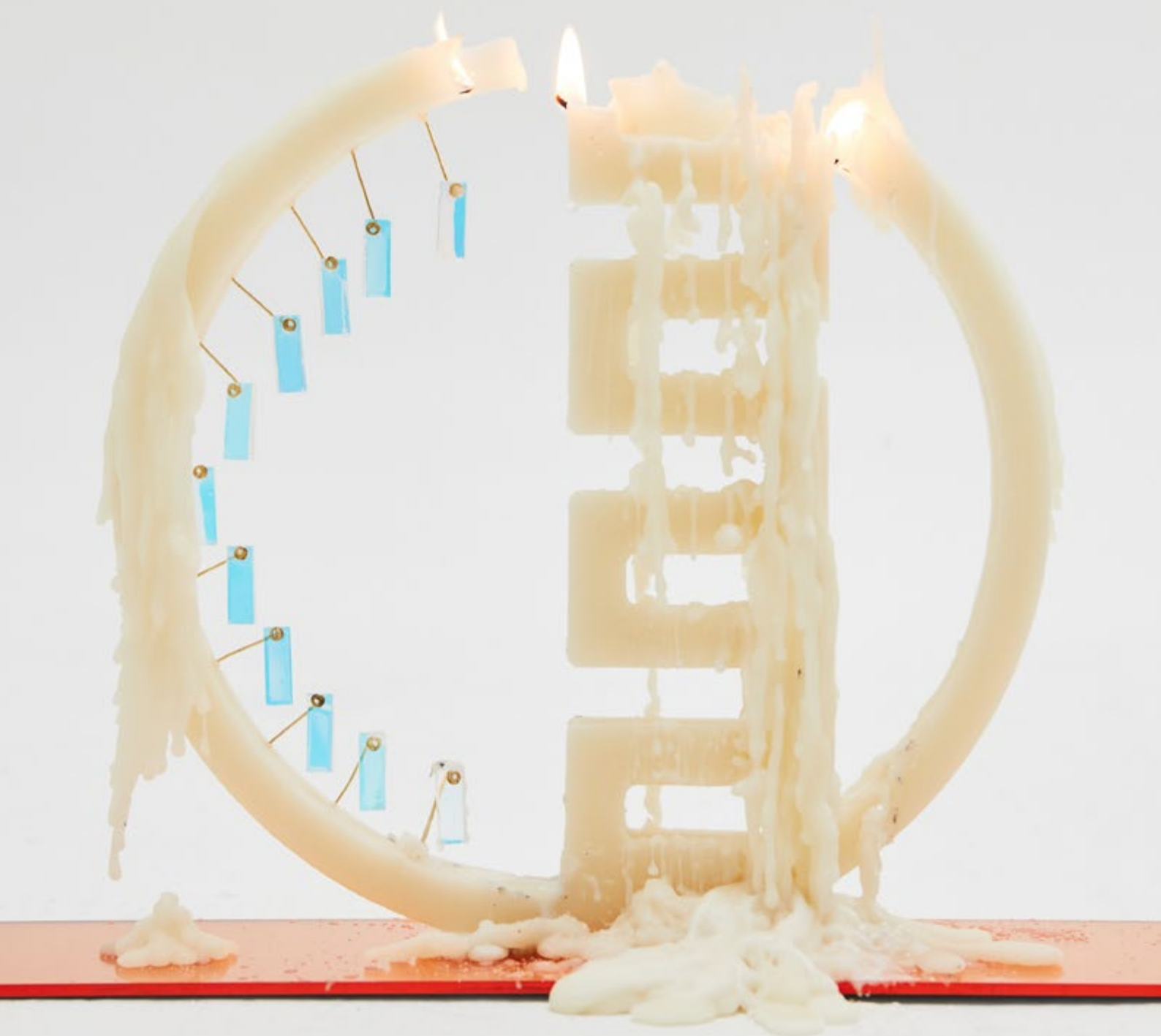


Figure 3 Illustration of recurrent neural network















1 *Super—Nature*, 2024

A digital system that uses algorithms to transform music into graphic patterns, which are then reproduced on various media such as paper and fabric. / Un sistema digitale che, attraverso algoritmi, trasforma la musica in modelli grafici e successivamente li riproduce su supporti quali carta e tessuti.
by Josu Ávila
IED Kunsthall Bilbao – BA in Graphic Design

2 *Alla Radice*, 2025

The project showcases the heritage, collections and craftsmanship of Arazzeria Scassa, drawing on the company's archives. / Il progetto comunica il patrimonio, l'heritage, le collezioni e i saperi materiali dell'Arazzeria Scassa a partire dall'archivio dell'azienda.
by Lara Olivieri, Davide Pezzuto, Sara Poeta, Aurora Raso e Silvia Varetto
IED Torino – BA in Illustrazione & BA in Graphic Design

3 *Oneirai Drawings*, 2025

An archive of dreams from a generation raised amid dense, hyper regulated imagery. / Un archivio di sogni di una generazione cresciuta in un regime visivo saturo e iper-controllato.
by Linda Chionne
IED Roma – BA in Photography

4 *Tesserae*, 2025

An interpretation of the very concept of the mosaic, utilising new technologies to bring this traditional technique into the contemporary era. / Un'interpretazione del concetto stesso di mosaico, che utilizza le nuove tecnologie per portare questa tecnica tradizionale nell'era contemporanea.
by Michela Magniani
IED Roma – BA in Jewelry Design

5 *Abelina*, 2025

Abelina is a collection conceived as a reliquary that seeks to celebrate the connections between past and present, contemporary craftsmanship and goldsmithing. / *Abelina* è una collezione concepita come un reliquiario che intende celebrare le connessioni tra passato e presente, l'artigianato contemporaneo e l'oreficeria.
by Cecilia Navarro
IED Madrid – BA in Fashion Design

6 *Time*, 2026

In collaboration with Tesla, the concept car envisions a near future in which travel time is no longer defined by waiting, but becomes a resource returned to the individual. / In collaborazione con Tesla, la concept car immagina un futuro prossimo in cui il tempo di viaggio non è più definito dall'attesa, ma diventa una risorsa restituita all'individuo.
by Guido Baccaglini, Ria Barve, Blanca Bulto, Sara Cambareri, Gonzalo Castro, Yi-Sun Chen, Gautam Desai Ameya, Gabriele Listorti, Matteo Lonardo, Francesco Magenta, Alessandro Signorelli, Federico Tosana, Zhengjie Wang
IED Torino – MA in Transportation Design

7 *Natura Costruita*, 2019

A scientist explores a lifeless world where nature has vanished, revealing the devastating consequences of humanity's exploitation of the planet. / Uno scienziato esplora un mondo privo di vita e natura, mostrando le devastanti conseguenze dello sfruttamento umano del pianeta.
by Mia Giannini
IED Milano – BA in Photography

8 *Valor Ancestral*, 2026

The third edition of Latam Creative Talent was transformed into an ephemeral exhibition and a publication by IED Madrid's TransLAB which explores the concept of ancestral value and contemporary rituals. / La terza edizione di Latam Creative Talent è diventata una mostra temporanea e una pubblicazione a cura del TransLAB di IED Madrid, che esplora il concetto di valore ancestrale e i rituali contemporanei.
by Pilar Jauregi, Ignacio Carbajosa, Gonzalo Muñoz, Tomás Morena, Sofía Maya, Alejandro Domínguez, Diego Pérez, Julia Jiménez.
Tutored by Aitor Baigorri and Irene Estrella
IED Madrid – BA in Graphic Design

9 *Passing on Memory*, 2025

The project explores forgetfulness and memory in this hyperconnected world. / Il progetto esplora l'oblio e la memoria nel mondo iperconnesso in cui viviamo.
by Thomas Voltan
IED Milano – BA in Photography

10 *Innumerevoli moltitudini*, 2025

The project reflects on the passing of time, immortality, and longevity. / Il progetto riflette sullo scorrere del tempo, sull'immortalità e sulla longevità.
by Alice Antonetti
IED Milano – BA in Photography

11 *Hunting Archive*, 2026

This project examines the underlying nature of the hunter's gaze through an archive of images; many framed through rifle scopes. / Il progetto esplora la natura profonda dello sguardo del cacciatore attraverso l'analisi di un archivio di immagini catturate tramite i mirini delle armi.
by Guglielmo Benassi
IED Milano – BA in Photography

12 *Latent Autobiography*, 2026

Digital memory accumulates endlessly, dispersing meaning instead of preserving it. The result is a constellation of clusters that turns lived experience into spatial taxonomy. / Il paradosso della memoria digitale è un accumulo che disperde il senso invece di preservarlo. Il risultato è una costellazione di cluster che trasforma il vissuto in una tassonomia spaziale.
by Arianna Ianone
IED Roma – BA in Photography

13 *Biobits: exploring living archives*, 2023

A visual research project that analyses the relationship between infrastructure and landscape, and looks to the future with a question: "What if plants could be used as storage space for our digital data?" / Un lavoro di ricerca visiva che analizza il rapporto tra infrastrutture e paesaggio e si proietta nel futuro con una domanda: "E se le piante potessero essere usate come spazio di archiviazione dei nostri dati digitali?"
by Oana Irina Ioasc
IED Roma – BA in Photography

14 *Anemal poble*, 2025

Menswear collection exploring the weight of the past and the lightness of acceptance by tailoring and deconstruction. / Una collezione di abbigliamento maschile che esplora il peso del passato e la leggerezza dell'accettazione attraverso la sartoria e la decostruzione dei capi.
by Laura Beltran
IED Barcelona – Fashion Design
Photography by Guillem Forn
Styling by Marta Ros and Tobias Kisielnicki
MUAH by Jesús Alameda
Models: Edu Muñoz and Liam
from Two Management

15 *Daka Archive*, 2024

An immersive digital archive experience that collects Taíno culture and history. / Un archivio digitale immersivo che raccoglie la cultura e la storia Taíno.
by Lia Ferreiro
IED Barcelona – BA in Motion Graphics

16 *Sacred Mountain*, 2025

A project that explores how human identity emerges from the dialogue between nature, heritage and collective beliefs. / Un progetto che mostra come l'identità umana nasca dal dialogo tra natura, patrimonio e credenze collettive.
by Maria Mur
IED Kunsthall Bilbao – BA in Graphic Design

17 *Viure*, 2021

A project featuring three everyday household objects that evoke the reality of life and the passage of time, helping us to embrace and understand it. / Il progetto è incentrato su tre oggetti di uso quotidiano che evocano la realtà della vita e lo scorrere del tempo, aiutandoci ad accettarla e comprenderla.
by Celia Alonso
IED Madrid – BA in Product Design

18 *Unhived*, 2025

The project reflects a separation by imagining a scenario that could follow the extinction of bees. It reveals their connection to humans through the remnants of a lost world resurfacing like memory. / Il progetto rappresenta uno scenario ipotetico al quale si potrebbe giungere a seguito dell'estinzione delle api. Rivela il loro legame con l'essere umano attraverso i resti di un mondo perduto che riaffiorano come memoria.
by Alice Antonetti
IED Milano – BA in Photography

19 *Dijana21*, 2023

An imaginary journey that emulates the discovery of a transgenic algae to combat desertification in our continent. All the visuals are made with AI to highlight the importance of understanding what is true and what isn't nowadays. / Un viaggio immaginario che rievoca la scoperta di un'alga transgenica utile per combattere la desertificazione nel nostro continente. Tutte le immagini sono realizzate con l'AI per sottolineare l'attuale importanza di distinguere ciò che è vero da ciò che non lo è.
by Pietro Antonio Luigi
IED Torino – BA in Photography

20 *Étranger*, 2025

Étranger is an exploration of the human and psychological relationship between two people who have never met, realised as a video art film shot on Super 8. / *Étranger* è un'analisi sul rapporto umano-psicologico tra due persone che non si sono mai incontrate tradotto in un film videoarte registrato in Super 8.
by Nicole Pagliuca, Raffaele Briganti
IED Milano – BA in Photography & Sound Design

Interview by Albert Elias Vallcorba and Matilde Losi



The Delicacy of Archiving

Cristina Moro

Art Historian, Journalist and Curator

CRISTINA MORO. Curator and journalist. She graduated in Art History and Criticism in Milan under Giovanni Agosti, she specialises in the promotion of archives: currently she is the curator of the Cini Boeri Archive. She has worked on the archive of Michele De Lucchi, with whom she now develops cultural projects, and on the magazine *Domus*, for which she edited the column *Mnemosine. Storie di oggetti* [Mnemosine. Object's stories] for many years. She contributes to specialist publications—*Domus*, *Door*, *Repubblica*, *Esquire*—where she writes about homes, objects, archives, islands and, above all, people. She works on editorial and exhibition content, such as the exhibition at the Museo del Novecento and the catalogue raisonné on *Aldo Rossi Design 1960–1994* for Silvana Editoriale (2021). In 2024, she curated the exhibition *Cini Boeri nella Biblioteca del Parco* [Cini Boeri at the Park's library], a project by the Cini Boeri Archive and Triennale Milano, and wrote the book *Con assoluta autonomia. Cini Boeri* [With absolute autonomy. Cini Boeri] for Electa. In 2025, she wrote the book *Michele De Lucchi e AMDL Circle* for the *Corriere della Sera* series *Maestri dell'Architettura e del Design* [Architecture and Design's masters]. As an author and speaker, she is committed to promoting the figure of Cini Boeri and her approach to design, which aims to ensure autonomy in spaces and thought.

Art historian Cristina Moro invites us to open a drawer with care and to observe its contents with attention, respect and sensitivity. Because even the most ordinary objects, when studied with precision and empathy, can become bridges to other times, alternative narratives and ways of thinking. Within archives, connections turn into tools of knowledge, capable of shedding light on a precise moment within broader cultural histories. In this conversation, Cristina guides us through her experience of the creative potential of memory, the role of education, and the importance of activating these resources through research, new technologies and imagination.

AE You have extensive experience working with archives: from *Domus* magazine to the archive of architect and designer Michele De Lucchi, and more recently that of designer Cini Boeri. How does one approach building a design archive today, and what does your work involve?

CM I see the creation of an archive as a kind of tailoring process: you need to take measurements, picture the garment you want to create—whether it's a sharp jacket or an elaborate dress with sequins and a train—decide whether you can afford embroidery or whether you'll need to add pockets and improvements over time. What I mean is that many factors must be considered before approaching this kind of "organism". You need to ask yourself why you care for an archive, what the goals are, how open and accessible it should be, and what resources—financial, temporal and spatial—you can invest. Logistics should not be underestimated: an archive takes up physical space and requires specific conservation conditions if it is to be preserved over time. Digitisation is an invaluable tool. It complements, rather than replaces, the physical presence of an archive, making large amounts of material accessible while allowing it to be handled only when necessary.

"What does my work involve?" is a question I often ask myself. I like hearing my own answers, because it is a profession that is difficult to define in just a few words. I am fond of the word "curator"—a term that has become somewhat overused—because it still contains the idea of care, which I find beautiful when associated with documents preserving memory. I take care of memories linked to projects—especially those that are buried, obscured, wedged between drawers and folders, waiting for someone to bring them back to light, to dust them off and make them relevant again. I feel an urgency to preserve them, to protect them, and to turn them into shared cultural heritage.

I often think of archaeologists gently brushing the surface of a relic emerging from ancient soil. At the Domus archive (1), every day was a discovery; as Aby Warburg taught us, the file next to the one you are looking for is often the most interesting (2). Michele's archive (3) is also a world of its own—full of colours, decorations and materials in which you can easily lose yourself. What enriches it further is hearing him speak about the journeys, friendships and stories behind each project, drawing, prototype or scrap of paper—many of which even he had, quite astonishingly, forgotten. Cini's archive (4) is a project we are building like a house, starting from the foundations. As I organise it, I get to know her more. I approached it gently at first, and now it has become part of my daily thoughts—it is a project I deeply believe in. No archive is ever the same as another, and that is precisely what makes this work so fascinating: it is a continuous process of discovery and enrichment.

ML What are the most significant stages in building these archives?

CM The Domus archive was originally a working tool for a magazine that is nearly a hundred years old. Photographs were needed to accompany articles—four would be published, while the other forty remained in envelopes. This gives you a sense of the value contained on those shelves: editorial notes, contact sheets, letters from architects, artists, photographers and gallery owners. Its structure was designed to respond to the needs of an editorial office in an analogue age, where materials had to be retrieved as quickly as possible for layout. Today, it stands as an invaluable heritage, telling not only the history of architecture and design but also the story of taste and of the country itself.

For De Lucchi's archive, I worked with him to design a platform capable of containing the extraordinary diversity of his work, which cannot easily be confined to a single label. Michele is an architect, but also a designer, artist, writer and photographer—an endlessly prolific creator across disciplines. He was not interested in categorising projects rigidly, but rather in creating more fluid groupings—recurring languages that run through his works. He wanted an inspirational archive.

(1) Domus Archive, www.domusweb.it/it/dall-archivio.html
 (2) The "good neighbour rule" (in German «Das Gesetz der guten Nachbarschaft») is a fundamental principle devised by the art historian Aby Warburg for the organisation of his own library, which later became the library of the Warburg Institute
 (3) Michele de Lucchi Archive
 (4) Archivio Cini Boeri @archiviociniboeri – archiviociniboeri.com

IT

Cristina Moro

La storica dell'arte Cristina Moro ci invita ad aprire un cassetto con delicatezza e a osservarne il contenuto con cura, rispetto e attenzione. Perché anche gli oggetti apparentemente più banali, se studiati con precisione e sensibilità, possono diventare ponti verso mondi antichi, altre narrazioni e forme di pensiero. Negli archivi, le connessioni si trasformano in strumenti di conoscenza capaci di illuminare un preciso istante all'interno dei grandi momenti culturali. In questa conversazione, Cristina ci guida, attraverso la sua esperienza, nel potenziale creativo della memoria, nel ruolo dell'educazione e nell'importanza di attivare queste risorse attraverso la ricerca, le nuove tecnologie e l'immaginazione.

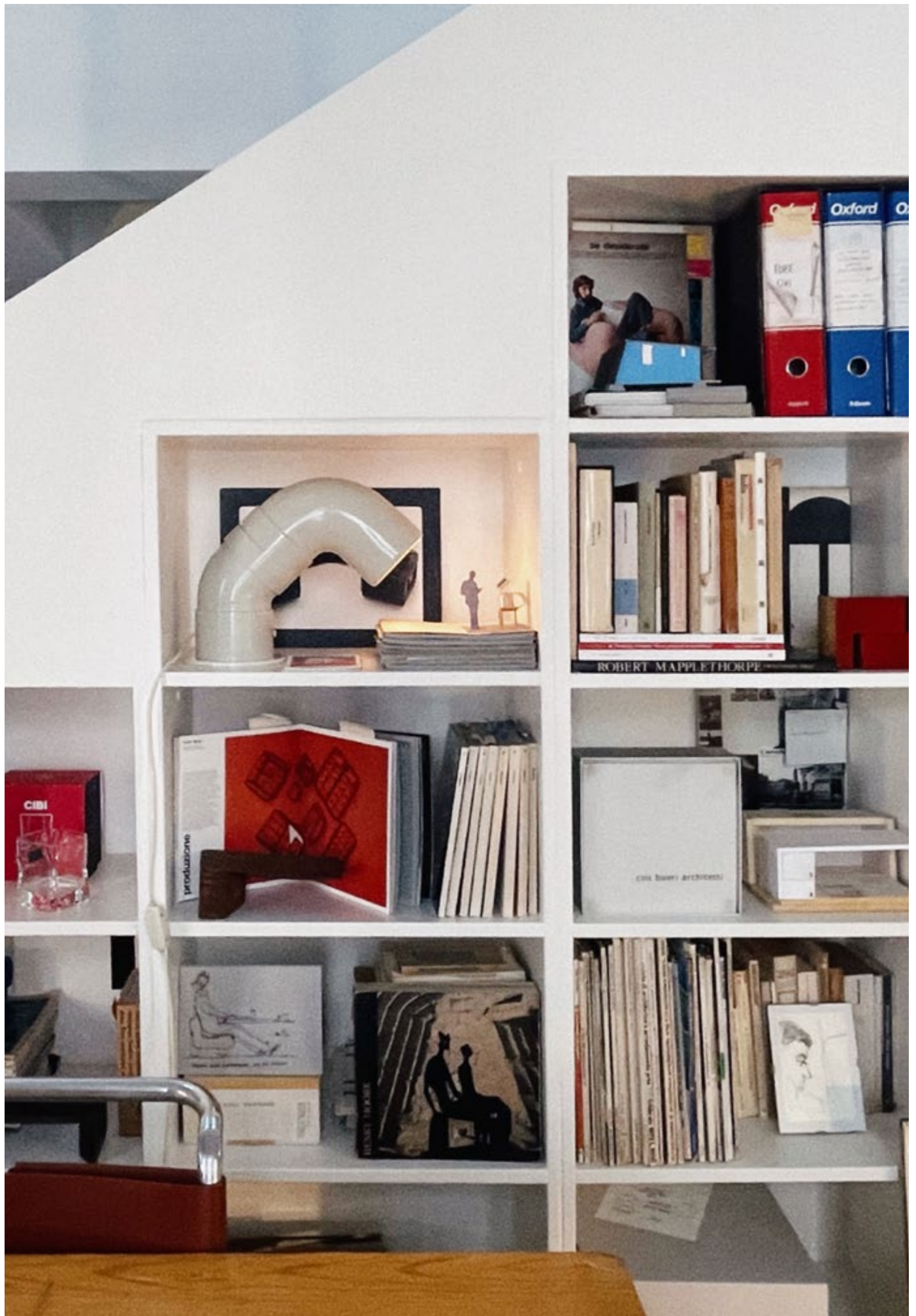
AE Hai una lunga esperienza di lavoro sugli archivi: hai lavorato in quelli dalla rivista Domus, all'archivio dell'architetto e designer Michele De Lucchi e, più recentemente, della progettista Cini Boeri. Come si affronta oggi la creazione di un archivio di design e in cosa consiste il tuo lavoro?

CM La creazione di un archivio la interpreto come un lavoro sartoriale: devi prendere le misure, mettere a fuoco l'abito che hai in mente, se una bella giacca o un abito con lustrini e strascico, se puoi permetterti un ricamo o se dovrai pensare a cucire, negli anni, tasche e migliori. Quello che voglio dire è che bisogna tenere in considerazione tanti fattori prima di avvicinarsi a questo "organismo", domandandosi perché ci si prende cura di un archivio, quali sono gli obbiettivi, quale il livello di fruizione e apertura, quanto si può investire in termini economici, di tempo e di spazio. Il fattore logistico non va sottovalutato: un archivio comporta un ingombro fisico, che richiede anche determinate condizioni di conservazione per essere preservato nel tempo. La digitalizzazione è uno strumento prezioso, che integra – senza sostituirlo – il valore della

fisicità di un archivio, consentendo di mettere a disposizione tanto materiale, e di mobilitarlo solo quando necessario.

"In cosa consiste il mio lavoro", è una domanda che mi pongo spesso: mi piace sentire cosa mi risponde, perché è una professione che è difficile descrivere in poche parole. A me piace la parola "curatrice" – termine inflazionato, spesso senza alcun senso – perché conserva la parola "cura", che trovo bellissimo associare a documenti che preservano una memoria. Mi prendo cura delle memorie legate ai progetti, soprattutto quelle sepolte, quelle offuscate, quelle che sono incastrate tra un cassetto e un raccoglitore e che aspettano che qualcuno le faccia emergere, le rispolveri, le riattualizzi. Io sento l'urgenza di conservarle, proteggerle, e farle patrimonio collettivo. Penso al gesto degli archeologi quando con cura spolverano la superficie di un reperto che emerge da una terra antica. Nell'archivio di Domus (1) era una continua scoperta; come insegna Aby Warburg, il fascicolo vicino è sempre più interessante di quello che stai cercando (2). Anche l'archivio di Michele (3) è un mondo, di colori, decori, materiali, in cui perdersi; qui il valore aggiunto è ascoltarlo raccontare dei viaggi, delle amicizie, delle storie dietro a ciascun progetto, disegno, prototipo, pezzo di carta di cui ogni tanto anche lui, incredibilmente, pensava di essersi scordato. L'archivio di Cini (4) è un progetto che stiamo costruendo come una casa, partendo dalle fondamenta. Mentre riordino, imparo a conoscerla; mi sono avvicinata in punta di piedi e ora è il mio pensiero quotidiano, è un progetto in cui credo molto. Non c'è un archivio uguale all'altro, e questo è il bello di questo lavoro di continua scoperta e arricchimento.

ML Quali sono le fasi più significative nella creazione di questi archivi?



Fiat 500. I found it mesmerising. An archive can be approached and interpreted in many different ways. What matters is learning how to observe it, how to read it—and that takes time and care.

ML Design archives are often seen as niche territories. How can we turn them into open spaces that engage younger generations without losing rigour and complexity?

CM I would answer with one word: creativity. It's important to understand that design archives can be extraordinary working tools, not only for researchers, but for creatives across all fields, especially younger generations. We need to dismantle the dusty, static image that is often associated with them. And to reshape this perception, educational institutions have a crucial role to play.

Archives are also generative tools. They can be explored to create new narratives, to open new directions. Michele De Lucchi, for instance, has never seen his archive as a frozen repository, but as fertile ground for inspiration. As he wrote as early as the 1960s, it is something to be "looked at one day with fresh eyes". That is why he encourages his collaborators to consult it and to be inspired by it. Each person, depending on their own creativity, can generate new content and new meanings.

Think about fashion: how many creative directors have drawn from archives when designing new collections? The same applies to design more broadly—not only by reissuing works by the great masters, but by uncovering unexpected solutions or revisiting projects that were never realised due to technical limitations, and developing their potential. I'm reminded of Renaissance painters, who kept notebooks filled with sketches of animals, which they later reworked into their paintings. It was a way of archiving references and inspiration. The need to archive has always existed, even as a foundation for creating. The key step is helping younger generations understand that these tools exist, that they have a physical presence, and that there are professions dedicated to caring for memory, narrating it, and using it creatively.

Recently, I ran a workshop with eight-year-old children and explained what my job involves. They were receptive, curious, and ready to grasp

IT

La delicatezza di archiviare

e significati. Pensiamo alla moda: molti direttori creativi hanno attinto dagli archivi per disegnare le nuove collezioni, e così può essere anche per il mondo del progetto in senso ampio. Non solo rieditando i grandi maestri, ma studiando soluzioni inattese o provando ad aggiornare progetti che non hanno avuto seguito per difficoltà tecniche, sviluppandone il potenziale. Mi vengono in mente i pittori rinascimentali, che conservavano taccuini dove schizzavano disegni di animali che poi rielaboravano nei loro dipinti: era un modo di archiviare riferimenti e ispirazioni. C'è sempre stata l'esigenza di archiviare, anche per creare. Il passaggio sta nel far capire, nell'insegnare ai più giovani, che questi strumenti esistono, hanno una fisicità, e che esistono delle professioni che si occupano di questo, di prendersi cura della memoria e anche di raccontarla e usarla in modo creativo. Di recente ho fatto un laboratorio con bambini di otto anni e gli ho raccontato in cosa consistesse il mio lavoro: erano ricettivi, curiosi, predisposti a capire quale fosse il valore dei documenti o degli oggetti di cui mi prendevo cura. Io sono fiduciosa e non catastrofista; come in tutte le fasi del percorso formativo, c'è bisogno che qualcuno ti appassioni, ti sensibilizzi, che sappia accendere la scintilla. Il ruolo degli insegnanti è, come sempre, importantissimo.

AE La digitalizzazione ha trasformato radicalmente il modo in cui accediamo agli archivi. Quali sono, secondo te, le potenzialità più interessanti per il mondo del design? Gli archivi possono diventare uno strumento utile per meglio interpretare e valorizzare il contenuto?

CM Indubbiamente. Faccio un esempio concreto: un progettista incredibilmente interessante è Gianfranco Frattini. Era un architetto schivo, che non sgomitava per essere pubblicato. I

suoi figli ora si stanno occupando del patrimonio che ha lasciato, e ne hanno digitalizzato una gran parte, messa a disposizione su un sito dedicato. Questo ha un valore enorme, ricercatori e progettisti possono conoscere un universo prima inaccessibile, che aggiunge dei tasselli importanti al mondo dell'interior design, del prodotto, dell'illuminazione. E questo sarà anche per Cini Boeri: è arrivato il momento di conoscerla più a fondo, andando oltre ai progetti più noti, per comprendere meglio il suo contributo al mondo del progetto. Anche gli archivi aziendali custodiscono patrimoni incredibili, che aiutano a comprendere i processi produttivi, le tendenze, la storia dei materiali e la loro diffusione; sarebbe bello potervi accedere, poterli studiare. Spesso mi domando quanti figli o nipoti di progettisti abbiano in cantina, in solaio, sotto al letto, materiale di grande valore progettuale che purtroppo non trova una strada per diventare patrimonio collettivo. Il problema sono sempre le risorse, e questo è un vero peccato, soprattutto in un paese che ha avuto un ruolo fondativo in questo ambito. Per questo, quando ci si prende cura di un archivio, dico che bisogna ragionare per priorità, e capire dove si vuole arrivare: è bene valutare sin dal principio gli obiettivi, darsi delle priorità e ragionare per step, altrimenti il progetto si arena.

ML Esistono però dei rischi: perdita di materialità, consumo rapido delle immagini, decontestualizzazione. Come si possono evitare queste derive?

CM Occorre sensibilizzare le nuove generazioni al valore dei materiali fisici, che sono pezzi concreti del nostro passaggio su questo mondo. Mi è capitato spesso di constatare l'interesse di ragazzi e ragazze per una stampa, un disegno, maneggiato attraverso un guanto di cotone, per preservarne l'integrità. A Domus,

the value of the documents and objects I take care of. I'm optimistic rather than pessimistic. At every stage of learning, what matters is having someone who can inspire you, raise your awareness, spark that initial curiosity. The role of teachers, as always, is fundamental.

AE Digitisation has radically transformed the way we access archives. In your view, what are the most interesting opportunities for the world of design? Can archives become a tool for better interpreting and enhancing their content?

CM Absolutely. Let me give a concrete example: Gianfranco Frattini is an incredibly interesting designer. He was a reserved architect, not someone who pushed himself forward to be published. Today, his children are taking care of his legacy, and they have digitised a large part of his archive, making it available through a dedicated website. This is immensely valuable. Researchers and designers can now access an entire world that was previously out of reach—adding important pieces to the story of interior design, product design and lighting. The same will be true for Cini Boeri: the time has come to understand her more deeply, going beyond her most well-known projects and fully appreciating her contribution to design. Corporate archives also hold extraordinary resources. They allow us to understand production processes, trends, the history of materials and their circulation. It would be wonderful if they were more accessible and could be widely studied. I often wonder how many children or grandchildren of designers are storing valuable material in basements, attics or under beds—projects of great importance that, unfortunately, never find a way to become part of a shared cultural heritage. The real issue is always resources—and that is a great shame, especially in a country that has played such a foundational role in this field. This is why, when working with an archive, I always say that it's essential to think in terms of priorities and to be clear about your goals from the outset. It's important to set clear objectives, establish priorities and proceed step by step—otherwise, the project risks stalling.

IT

Cristina Moro

ad esempio, davanti a un commento particolarmente sentito, appuntato da Sottsass sulla bozza di una copertina con il ritratto di Aldo Rossi fatto da Occhiomagico (Giancarlo Maiocchi), i ragazzi si accostavano con rispetto e cautela, lo fotografavano, sorridevano interessati, facevano domande; quella prova di stampa raccontava la storia della redazione, è un "reperto" che meritava di essere conservato. C'è la predisposizione a comprenderlo, bisognerebbe investire per creare delle figure professionali che si occupino di questo, che sviluppino una sensibilità verso queste tematiche, disegnando dei percorsi di formazione curatoriale che vadano in questa direzione. Penso che, oggi, si farebbe fatica a comprendere che tipo di percorso intraprendere per lavorare in questo campo.

ML Qual è, secondo te, la responsabilità di chi cura un archivio nel mediare tra rigore storico e desiderio di apertura e divulgazione?

CM Chi cura un archivio agisce come un custode ma dovrebbe essere anche un po' un narratore: ci si prende cura dei documenti, di qualsiasi natura, si proteggono le informazioni sulla loro storia, tutto serve per aiutare a conoscere e a contestualizzare un manufatto, un documento, un'opera d'arte. Lo sforzo sta nel provare a costruire una struttura dove il binario della conservazione possa viaggiare parallelamente con quello della valorizzazione. Un archivio perfettamente conservato ma blindato non ha molto senso. Un archivio deve comunicare, altrimenti è come cullare un diamante tra le braccia. Brillerà, ma solo sulla tua faccia; è sufficiente?

AE Il curatore di archivi di design lo dovrebbero formare le scuole di design?

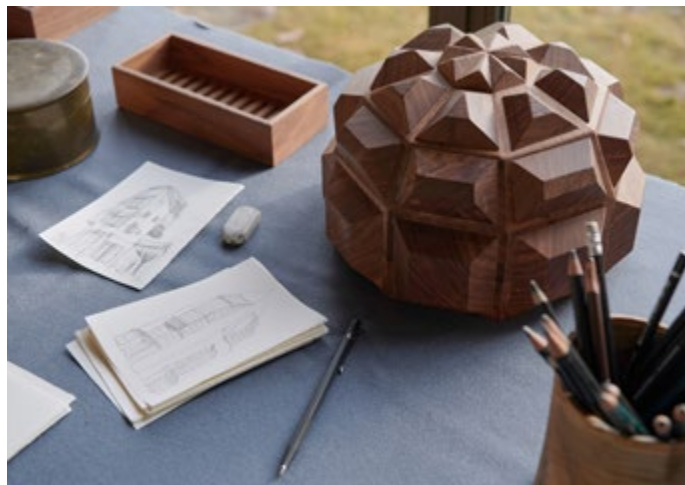
CM Sì, potrebbero. Penso che, come sempre, la contaminazione sia la risposta auspicabile per creare delle figure in grado di avere uno sguardo complessivo, che siano preparati sulla storia del progetto, che abbiano la sensibilità di comprendere il valore del prodotto di design finito ma anche dell'iter che ha portato alla sua creazione, avere le nozioni di conservazione e affilare la capacità di contestualizzare un documento, un disegno, un manufatto, un prototipo. Essere, insomma, capaci di fare ricerca – non è scontato. Inverto la domanda, può farlo una scuola di design? Sono capacità che si acquisiscono con il tempo, bisogna fornire gli strumenti giusti per affrontare questo percorso.

AE Come storica dell'arte, quali sono state le tue scoperte più significative in questo lavoro sugli archivi?

CM Durante la mia tesi di Laurea Magistrale in Storia dell'Arte, con il professor Giovanni Agosti, ho studiato l'archivio della famiglia Della Valle di Casanova, donato al Museo di Pellanza di Verbania, che mi ha permesso di ricostruire la storia di una collezione assemblata sul Lago Maggiore al principio del Novecento. Ho scoperto così, tra le opere, due dipinti di Paolo Veronese che erano ancora in loco e sino ad allora passati inosservati: oggi, grazie a quel contributo, le due tele hanno ricostruito un importante ciclo dato per disperso del maestro veneziano, destando l'interesse del mondo intero. È stato un episodio inaspettato per una giovane studentessa, che forse mi ha fatto capire quanto mi piacesse interrogare gli archivi. A me piace il cassetto che non è ancora stato aperto, e raccontare agli altri cosa c'è dentro.

ML In questo numero, *Future Memories*, vogliamo parlare del passato e del futuro del design partendo dal presente.





ML There are, however, certain risks: loss of materiality, rapid consumption of images, decontextualisation. How can these be avoided?

CM We need to raise awareness among younger generations about the value of physical materials, which are tangible traces of our passage through the world.

I've often noticed how interested young people are in a print or a drawing when it is shown to them carefully—handled with cotton gloves to preserve it. At Domus, for instance, when looking at a particularly heartfelt note written by Ettore Sottsass on a draft cover featuring a portrait of Aldo Rossi by the photographer Occhiomagico (Giancarlo Maiocchi), the students approached it with respect and caution. They photographed it, smiled with interest, asked questions. That proof print told the story of an editorial team, it was an artefact that deserved to be preserved. There is a natural openness to understanding this value. What is needed is investment in training professionals who can take care of these materials, develop sensitivity towards these issues, and build strong curatorial training pathways. Today, it's often difficult to even understand what kind of path one should follow to work in this field.

ML In your view, what responsibility does an archive curator have in balancing historical rigour with the desire for openness and accessibility?

CM An archive curator acts as a custodian, but should also be, to some extent, a storyteller. You care for documents of all kinds, protect the information surrounding their history, and contribute to making them understandable and correctly contextualised—whether it's an object, a document, or a work of art. The real challenge lies in creating a structure where preservation and dissemination can run in parallel. An archive that is perfectly preserved but completely inaccessible makes little sense. An archive must communicate. Otherwise, it's like cradling a diamond in your hands: it shines, but only for you. Is that really enough?

AE Should design schools be responsible for training archive curators?

CM Yes, they could be. As always, I believe the key lies in cross-disciplinary exchange—bringing together different fields to shape professionals who have a broad and integrated perspective. They need a solid grounding in design history, but also the sensitivity to understand the value not only of the finished object, but of the entire process behind its creation. They should develop knowledge of conservation practices, and sharpen their ability to contextualise a document, a drawing, an artefact or a prototype. In short, they need to be able to conduct research, and that is not something to take for granted. Let me turn the question around: can a design school do this? These are skills that develop over time. What is essential is to provide the right tools to begin that journey.

AE As an art historian, what have been your most significant discoveries through working with archives?

Conceptual models and sketches by Michele De Lucchi.
Photo by Max Rommel

Cini Boeri nella Biblioteca del Parco, 2024. Curated by Cristina Moro,
Project by Archivio Cini Boeri, Triennale Milano and Biblioteca del Parco Sempione.
Photo by Gianluca di Iorio. Courtesy Triennale Milano

CM During my Master's thesis in Art History, supervised by Professor Giovanni Agosti, I studied the archive of the Della Valle di Casanova family, donated to the museum in Pallanza (Verbania). This allowed me to reconstruct the history of a collection assembled on Lake Maggiore at the beginning of the twentieth century. Among the works, I discovered two paintings by Paolo Veronese that were still there but had gone unnoticed until then. Thanks to that research, the two canvases were recognised as part of an important cycle by the Venetian master that had been thought lost, attracting international attention. It was an unexpected moment for a young student, and perhaps it made me realise just how much I enjoy working with archives. I'm drawn to the drawer that hasn't yet been opened, and to the act of telling others what lies inside.

ML In this issue, *Future Memories*, we explore the past and future of design starting from the present. How can we do this without falling into nostalgia or speculation? And what can the perspective of an art historian contribute in this sense?

CM As an art historian, I've learned not to focus solely on a single work, but to understand the context in which it exists. Archives are essential for this—they teach us to read works and documents as though they were a string of pearls held together by a long, sometimes invisible thread. The same applies to design. The significance of an object should always be understood within the context in which it was produced and archives help us do exactly that. Sometimes, the connections are even more important than the documents themselves. In the 1980s, De Lucchi and his Memphis group ⁽⁵⁾ decided to break away from rational forms and disrupt the history of design with *balordi* [meaning eccentric in English] objects; boldly coloured, deliberately non-functional. It was a reaction to a moment in design history they no longer identified with, and the scale of that expressive revolution can only be understood when you look at the design landscape that surrounded them. "A revolution can be made," De Lucchi said, "even by designing plates and furniture." In my view, it's not so much the degree you obtain that defines your work, but how you learn to carry out research—how you approach a single piece of the mosaic, and whether you are able to develop the tools needed to see the whole picture.

(5) Italian design and architecture group founded by Ettore Sottsass, 1980–1988. memphis.it

IT

La delicatezza di archiviare

Come possiamo farlo senza cadere nella nostalgia o nella speculazione? In questo senso, qual è il contributo che può dare il punto di vista di uno storico dell'arte?

CM Come storica dell'arte, ho imparato a non soffermarmi solo sulla singola opera ma cercare di comprendere il contesto in cui si trova. Penso che gli archivi servano anche a questo, a imparare a leggere le opere e i documenti come una collana di perle tenute insieme da un filo molto lungo e non sempre visibile. Per il design, vale lo stesso discorso: la portata di un oggetto va sempre letta all'interno del contesto in cui è stata prodotta, e anche a questo servono gli archivi. Le connessioni sono a volte più importanti del documento in sé. Negli anni Ottanta De Lucchi e i suoi compagni

del gruppo Memphis ⁽⁵⁾ avevano deciso di rompere con le forme razionali e scombinare la storia del design con prodotti "balordi", dalle tinte ruggenti, lontani dall'essere funzionali. Era una reazione a un momento della storia del progetto in cui non si ritrovavano più, e la portata di questa rivoluzione espressiva si comprende solo se si guarda il design che c'era intorno a loro in quel periodo: "Una rivoluzione si può fare", diceva De Lucchi, "anche disegnando piatti e mobili". Non è tanto la laurea che prendi, secondo me, che definisce il tuo lavoro, ma il modo in cui impari ad affrontare una ricerca, il modo in cui ti poni di fronte alla tessera di un mosaico, se sei in grado di costruirti gli strumenti per mettere a fuoco l'intera opera.

CRISTINA MORO. Curatrice e giornalista. Laureata in Storia e Critica dell'Arte a Milano con Giovanni Agosti, si occupa della valorizzazione degli archivi: è curatrice dell'Archivio Cini Boeri. Si è occupata dell'archivio di Michele De Lucchi, con cui oggi sviluppa progetti culturali, e della rivista *Domus*, per cui per anni ha curato la rubrica *Mnemosine. Storie di oggetti*. Collabora con testate di settore – *Domus*, *Door* Repubblica, *Esquire* – dove racconta case, oggetti, archivi, isole e soprattutto, persone. Lavora a contenuti editoriali ed espositivi, come la mostra al Museo del Novecento e il catalogo ragionato su *Aldo Rossi Design 1960–1994* per Silvana Editoriale (2021). Nel 2024 ha curato la mostra *Cini Boeri nella Biblioteca del Parco*, un progetto dell'Archivio Cini Boeri e Triennale Milano, e ha scritto il libro *Con assoluta autonomia. Cini Boeri* per Electa. Nel 2025 ha scritto il volume *Michele De Lucchi e AMDL Circle* per la collana *Maestri dell'Architettura e del Design* del Corriere della Sera. Autrice e relatrice, si impegna a diffondere la figura di Cini Boeri e il suo progettare per garantire l'autonomia, degli spazi, e di pensiero.

Carlotta Cattaneo
Creative Director and Visual Researcher

A METHOD OF RETURN

On Proximity, Care, and Legacy

There is a quiet shift that happens when an archive stops behaving like a repository to become a presence: you enter looking for material, and you leave carrying the weight of bringing it forward without flattening it into content. In that shift, memory is no longer a retrospective act but a form of responsibility in the present.

Live performance, *Visioni dal Futuro*,
Triennale Milano, 2025



The School of Visual Arts at IED Milano has just closed an intense season of dialogue with archives—an experience that was never only about accessing sources, but about staying long enough for those materials to change the way we encounter and understand their legacy.

Working in this proximity means delving into the density of what has been preserved, the fragility of what has been lost, the ethical weight of what can be shown, and the care required to avoid turning complex layers into simple narratives. This work unfolded within *Sounding Images, Screening Sounds* (SISS Project), a project investigating the powerful yet delicate sensory relationship between seeing and listening.

Funded through NextGenerationEU within Italy's PNRR framework and admitted for financing by the Ministry of University and Research, SISS is led by the F.A. Bonporti Conservatory of Trento and Riva del Garda, in partnership with the Tito Schipa Conservatory of Lecce, IULM University, and IED Milano.

In the project, sounds and images are explored through creation, research, and education, and articulated through an ecosystem of commissions, educational paths, and public presentations.

Within this wide architecture, IED's pathway—artistically curated by music and sound designer Painé Cuadrelli—chose archives as its ground: not as case studies, but as living matter through which sound and image could be tested in shared time, in front of people, under the pressure of attention.

We entered Triennale Milano, EMERGENCY, and, later, added Labanof-MUSA (Anthropological and Odontological Lab of the State University of Milan and University Museum of Forensic Anthropological Sciences for Human Rights in Europe) archives as three distinct conditions of memory—three different ways in which



Live performance, *Visioni dal Futuro*,
Triennale Milano, 2025

the past continues to act in the present, and three different forms of responsibility that resist simplification.

The decision to work through installation and performance was inseparable from this choice: an output that becomes a shared situation defines an environment that is no longer protected by distance.

For the first intervention, the Triennale Milano archive was not understood as simply an institutional collection; it was seen as a weave of more than a century of International Exhibitions that have left marks on Milan's urban and cultural landscape. Its historical collection of posters—from the very beginning up to the present—condenses languages, avant-gardes, collective desires, and social shifts into a continuous record of what contemporaneity has meant over time.

Visioni dal Futuro was a way of returning those posters to their deepest function: being public signs, traces of a city finding its public voice. It was important not to display a graphic heritage, but to explore the possibility that a new generation could feel what those surfaces hold beyond style—how the future is repeatedly rehearsed, sometimes with confidence, sometimes with fracture—and how these rehearsals leave traces in the urban fabric and, inevitably, in the society that inhabits it. Sound entered as a second writing, not to explain but to intensify. The archive became experiential rather than simply readable.

IT

Carlotta Cattaneo

C'è un cambiamento silenzioso che si verifica quando un archivio smette di comportarsi come un semplice deposito per diventare una presenza: si entra in cerca di materiali e si esce con la responsabilità di trasmetterli, senza intaccarne la complessità. In questo passaggio, la memoria non è più un atto retrospettivo, ma diventa una forma di responsabilità nel presente.

La Scuola di Arti Visive di IED Milano ha appena concluso un'intensa stagione di dialogo con gli archivi: un'esperienza che non si è limitata all'accesso alle fonti, ma ha richiesto il tempo necessario perché quei materiali potessero trasformare il modo in cui li incontriamo e ne comprendiamo l'eredità.

Lavorare a questa distanza ravvicinata significa confrontarsi con la densità di ciò che è stato conservato, con la fragilità di ciò che è andato perduto, con il peso etico di ciò che può essere mostrato e con l'attenzione necessaria per non ridurre la complessità a narrazioni semplificate.

Questo percorso si è sviluppato all'interno di *Sounding Images, Screening Sounds* (SISS), un progetto che indaga la relazione sensoriale, potente e al tempo stesso delicata, tra il vedere e l'ascoltare.

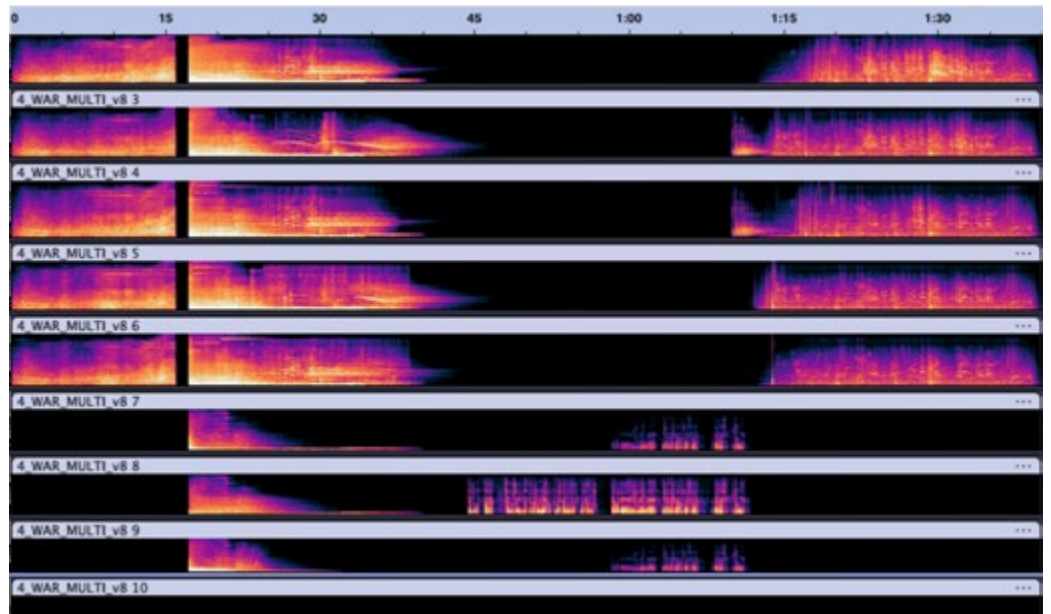
Finanziato attraverso NextGenerationEU nell'ambito del PNRR italiano e ammesso al finanziamento dal Ministero dell'Università e della Ricerca, SISS è stato guidato dal Conservatorio F.A. Bonporti di Trento e Riva del Garda, in collaborazione con il Conservatorio Tito Schipa di Lecce, l'Università IULM e IED Milano. All'interno del progetto, suono e immagine vengono esplorati attraverso la creazione, la ricerca e la formazione, articolandosi in un ecosistema fatto di commissioni, percorsi didattici e presentazioni pubbliche.

In questa ampia cornice, il percorso di IED – la cui curatela è stata affidata al musicista e sound designer Painé Cuadrelli – ha scelto gli archivi come terreno di lavoro: non come semplici casi di studio, ma come materia viva attraverso cui mettere alla prova suono e immagine in tempo reale, di fronte a un pubblico e sotto la pressione di sguardi attenti.

Il lavoro si è sviluppato inizialmente con gli archivi della Triennale Milano e di EMERGENCY, per poi estendersi a quelli di Labanof-MUSA (Laboratorio di Antropologia e Odontologia forense dell'Università degli Studi di Milano e Museo Universitario delle Scienze Antropologiche forensi per i Diritti Umani), intesi come tre diverse condizioni della memoria – tre modalità attraverso cui il passato continua ad agire nel presente e tre forme di responsabilità che resistono alla semplificazione. La scelta di operare attraverso installazioni e performance è inseparabile da questa prospettiva: un esito che si configura come situazione condivisa dà forma a uno spazio non più mediato né protetto dalla distanza.

Nel primo intervento, l'archivio della Triennale Milano non è stato considerato semplicemente come una raccolta istituzionale; è stato piuttosto letto come un intreccio di oltre un secolo di mostre internazionali che hanno lasciato tracce nel paesaggio urbano e culturale di Milano. La sua collezione storica di manifesti – dalle origini fino al presente – condensa linguaggi, avanguardie, desideri collettivi e trasformazioni sociali in un racconto continuo di ciò che, nel tempo, ha significato la contemporaneità.

Visioni dal Futuro è stato un modo per restituire quei manifesti alla loro funzione più profonda, dunque all'essere segni pubblici, tracce di una città che trova la propria voce nello spazio comune. L'intento non è stato esporre un patrimonio grafico, ma esplorare la possibilità che una nuova generazione potesse



In the live form, transformation happened in real time, and the city's "public voice" became present, exposed, shared, capable of producing questions for a city that is still negotiating its own promises.

The EMERGENCY archive shifted the terrain from civic imagination to civic responsibility.

Insieme: Così Lontani, Così Vicini—an interactive audiovisual installation developed through a long process of encounters and exchange—centered on distance and the way it can narrow or widen depending on what we are capable of perceiving.

We understood that wars exist; far less often do we register their true radius and the way their consequences persist long after weapons fall silent, continuing to settle into biographies, families, and generations. Here, the ethical demand was to find a language able to create attention without turning pain into spectacle.

IT

Pratiche del ritorno. Sulla prossimità, la cura e l'eredità

percepire ciò che quelle superfici custodiscono oltre lo stile – il modo in cui il futuro viene costantemente messo alla prova – talvolta con fiducia, talvolta attraverso fratture, e come queste prove lascino segni nel tessuto urbano e, inevitabilmente, nella società che lo abita. Il suono è intervenuto come una seconda forma di scrittura, non per spiegare, ma per intensificare. L'archivio, più che qualcosa da leggere, è diventato così un'esperienza.

Nel formato live, la trasformazione è avvenuta in tempo reale, e la "voce pubblica" del territorio si è fatta presenza, esposta, condivisa e capace di generare interrogativi in una città ancora impegnata a negoziare le proprie promesse.

L'archivio di EMERGENCY ha spostato il terreno dall'immaginazione civica alla responsabilità civica. *Insieme: Così Lontani, Così Vicini* – un'installazione audiovisiva interattiva sviluppata attraverso un lungo processo di incontri e scambi – si è concentrata sulla distanza e sul modo in cui essa può ridursi o ampliarsi a seconda di ciò che siamo in grado di percepire.

Sappiamo che le guerre esistono; molto più raramente comprendiamo davvero la loro portata e il modo in cui le loro conseguenze persistono ben oltre il silenzio delle armi, continuando a depositarsi nelle vite, nelle famiglie e nelle generazioni. Qui, la richiesta etica era trovare un linguaggio capace di generare attenzione senza trasformare il dolore in spettacolo.

Il lavoro ha condensato una verità fondamentale che tendiamo a evitare proprio perché scomoda: ciò che accade a un popolo altrove non resta confinato altrove; la lunga scia della violenza – le sue forme silenziose, la continuità spezzata – appartiene pienamente al nostro presente e chiede di essere riconosciuta come tale.

Nel suo punto più radicale, il lavoro ha operato per sottrazione: un senso ordinario di pace – così facilmente dato per

scontato – che poteva incrinarsi. In quella frattura, percepita insieme come fragore e vuoto, il lavoro non ha rappresentato la guerra, ha piuttosto tentato di rendere percepibile ciò che la guerra provoca alla vita quando ne cancella la quotidianità. Ciò che ne è emerso è stata un'altra idea di pace: non data dall'assenza di notizie, ma dalla presenza concreta di condizioni; continuità, cura, sicurezza, possibilità di un futuro.

Il lavoro con Labanof-MUSA ha introdotto un ulteriore livello di responsabilità, destinato a estendersi oltre il progetto SISS in una collaborazione più ampia e di lungo periodo. Il loro archivio è composto da materiali scientifici raccolti e catalogati nel tentativo di restituire un'identità, di ancorare la verità e tutelare i diritti dei viventi.

Il nostro contributo ha preso la forma di *After Evidence: from forensic purpose to public resonance* – un workshop intensivo di cinque giorni guidato dall'artista Erik Kessels e una successiva restituzione pubblica di diverse installazioni.

Il lavoro ha attinto a materiali legati all'antropologia forense – fotografie, radiografie, TAC, analisi microscopiche – e dalla CAL (Collezione Antropologica Labanof), un prezioso patrimonio di tracce umane conservate attraverso pratiche meticolose.

Il compito non è mai stato quello di tradurre per semplificare, bensì di avvicinarsi all'archivio con la massima attenzione per assorbirne gli echi più delicati, invisibili e al tempo stesso travolgenti – calibrando il nostro modo di lavorare sulla cura con cui opera il Labanof, e contribuendo a far riconoscere la scienza forense come una struttura silenziosa ma fondamentale, che sostiene la giustizia, la tutela e la memoria collettiva.

Voci, frammenti, frequenze e risonanze hanno trasformato l'atto del guardare in un modo di sostare accanto a ciò che è



The work condensed a central truth that is easy to avoid precisely because it is uncomfortable: what happens to a people elsewhere does not remain elsewhere. The long tail of violence—its silent continuations, its stolen continuity—belongs to our contemporaneity, and it asks to be recognized as such.

At its most radical point, the work moved through subtraction: an ordinary sense of peace—so easily mistaken for something guaranteed—can be broken. In that fracture, felt as both roar and void, the work did not depict war; rather, it made perceptible what war does to life when it erases its daily routine. It leaves behind a different measure of peace, one that is not the absence of news but the presence of conditions: continuity, care, safety, the possibility of a future.

Working with the Labanof-MUSA introduced yet another layer of responsibility that will expand beyond the SISS Project into a broader, longer-term synergy. Their archive consists of scientific material collected and registered in an attempt to restore identity, to anchor truth, and to uphold the rights of the living.

Our contribution took the form of *After Evidence: from forensic purpose to public resonance*—a five-day intensive workshop led by

Insieme: così lontani, così vicini,
with EMERGENCY, 2026

IT

Carlotta Cattaneo

difficile da sostenere: l'attesa, l'incertezza, la fatica di ricomporre legami; il sollievo del ritrovamento; il peso dell'impegno che spesso resta invisibile dietro le procedure.

In questo spazio condiviso, la scienza è diventata emotivamente leggibile – non sentimentalizzata né semplificata, ma percepita come una pratica paziente di responsabilità che riguarda tutti noi.

Questi tre incontri sono confluiti in un terreno comune in cui il legame non è determinato tanto dai contenuti degli archivi, quanto invece dalle condizioni che li rendono simili: il modo in cui entrano nel tempo attuale, incontrano i sensi e richiedono una presenza. In questo senso, i formati installativi e performativi non sono esiti secondari: sono strutture etiche. Coinvolgono il pubblico come parte integrante del lavoro attraverso un atto di partecipazione in cui il significato non viene semplicemente trasmesso ma prende forma nell'attenzione condivisa.

È anche per questo che l'incontro tra una nuova generazione e questi materiali conta più di ogni singola opera. La scelta è stata quella di attraversare questi ambiti per costruire una consapevolezza articolata e stratificata – umana, culturale, emotiva – capace di resistere alla velocità che caratterizza il nostro presente. Il lavoro ha chiesto agli studenti di mediare piuttosto che tradurre, sviluppando un atteggiamento capace di sostenere la complessità senza trasformarla in qualcosa di decorativo. Ha chiesto loro di percepire ciò che il linguaggio grafico trasmette oltre lo stile, di riconoscere come testimonianze lontane abitino il nostro presente e di comprendere i metodi scientifici come forme di tutela piuttosto che semplici procedure.

Ciò che resta davvero prezioso, una volta concluso un progetto di questo tipo, sono gli strumenti che esso ha contribuito a

costruire – modi di vedere, ascoltare e comprendere che continuano ad agire nel tempo. Quando, come in questi casi, gli archivi vengono considerati come spazi vivi, ci ricordano che la memoria non riguarda soltanto la ricostruzione di ciò che è accaduto, ma riguarda anche, e soprattutto, il motivo per cui determinate tracce devono essere portate nel futuro e quale tipo di società costruiamo facendolo.

In un contesto sempre più segnato dall'accelerazione, dall'illusione di una ricostruzione semplice e senza complessità, l'obiettivo educativo non è la velocità, o la produzione, quanto invece la profondità dell'attenzione: la capacità di sostare nella complessità, di riconoscere ciò che è fragile e di sentire dove inizia la responsabilità. Non si tratta di *soft skills*, ma di veri e propri asset culturali e civici, di capacità che portano a guardare oltre l'evidenza, a mettere in relazione vite lontane con il nostro presente, di intendere l'attenzione come forma di cura e la cura come condizione per i diritti.

Quando questa postura si radica nelle nuove generazioni fin dall'inizio, trascende il progetto che l'ha generata e, sedimentandosi nelle abilità percettive, agisce sul modo in cui il mondo viene letto e su quello con cui si progetta al suo interno.



Both from *After Evidence: from forensic purpose to public resonance* in collaboration with Labanof-MUSA, 2026
Choir of the Invisible by Mattia Volpe and He Left in a Grey Ford Fiesta
 by Rocco Amati, Davide Consolani, and Giulia Pirri

artist Erik Kessels and an installation-based public presentation. The work drew from materials connected to forensic anthropology—photographs, X-rays, CT scans, microscopic studies—and from the CAL (Collezione Antropologica Labanof), an invaluable repository of human traces preserved through meticulous conservation.

Our task was never to translate but rather to approach the archive and draw near enough to absorb its most delicate, invisible, and overwhelming echoes—adjusting our gestures to the care with which Labanof operates, and coming closer to understanding forensic science as a quiet infrastructure of justice, protection, and collective memory.

Voices, fragments, frequencies, and resonances shifted the act of looking into a way of staying with what is difficult to hold: waiting, uncertainty, the effort of relinking; the relief of finding; the weight of commitment that often remains unseen behind procedures. In that shared space, science became emotionally legible—not sentimental or simplified, but felt as a patient practice of responsibility that belongs to everyone.

These three encounters converged on a common ground where the link is not the archives content itself, but the conditions under which it becomes shareable—how it enters lived time, how it meets the senses, how it asks for presence. Installative and performative formats, in this sense, are not secondary outputs: they are ethical structures. They make the public part of the work through an act of support in which meaning is not delivered but formed in shared attention.

This is also why the encounter between a new generation and these materials matters more than any single piece. We chose these worlds to build a rounded, layered awareness—human, cultural, emotional—capable of resisting the speed we inhabit. The work asked students to mediate rather than translate, to develop a posture that can hold complexity without making it decorative.

It asked them to sense what graphic language carries beyond style, to recognize how distant testimonies inhabit our present, and to understand scientific methods as protection rather than procedure.

What remains most valuable once a project like this concludes are the cultural and emotional tools it contributed to building ways of seeing and listening. When treated as living spaces, archives remind us that memory is never only about how we reconstruct what occurred; it is also—and perhaps more urgently—about why certain traces should be carried forward, and what kind of society we become through the act of carrying them.

In a landscape increasingly defined by acceleration and by the promise of seamless reconstruction, the most radical educational outcome is not speed of production but depth of attention: the ability to stay with what is complex, to recognize what is fragile, to feel where responsibility begins. These are not soft skills; they are cultural competencies and civic muscles: the capacity to perceive beyond the obvious, to connect distant lives to our own present, to understand attentiveness as a form of care, and care as a condition for rights.

When this posture takes root early—in a new generation—it outgrows the project that occasioned it, settling into perception and shaping how the world is read and how we design within it.





Both images from *After Evidence: from forensic purpose to public resonance* in collaboration with Labanof-MUSA. Images by Giulia Pirri
Left: *Evidence of beauty* by Defne Akin, Ahmet Berk Özmutaf.
Right: *Dissolving Touch* by Jacinta Bosch

Interview by Albert Elias Vallcorba



La Hacería: a Story of Craft and Time

Moisés Nieto
Fashion Designer

MOISÉS NIETO. Is a sustainable fashion brand founded in 2011 by the designer whose name it bears. He graduated from IED Madrid in 2010, and his thesis became his first collection. Moisés Nieto is defined by the fusion of craftsmanship and attention to detail, with a refined sense of taste. His collections foster a dialogue between tradition and innovation, social culture and personal history, national art and the global industry, always focusing on the use of 100% Spain made materials. A firm advocate that sustainability is an essential value in designer fashion, the designer recognizes the power of clothing as a driver of change and communication. Moisés Nieto expanded internationally in 2014, beginning to sell his pieces abroad. In 2016, he won Who's on Next by Vogue Spain and was awarded the National Fashion Prize. He is also the creator of *La Hacería*, a platform connecting artisans, and actively collaborates with other brands to generate synergies.

This conversation with Moisés Nieto stems from the careful, precise movements of a hand shaping pottery, or the delicacy with which embroidery is stitched. The importance of listening, slow processes and the value of authenticity stand out at a time when hyper-connectivity and a voracious market demand ever-increasing quantity, whilst disregarding quality and human sensitivity. Indeed, *La Hacería*—a project launched by the Spanish fashion designer—responds to this need; it is a digital platform created to promote and valorise craftsmanship, telling its stories, rhythms and mastery. A project that already has over 200 users and connects tradition and contemporaneity, offering a way to approach these crafts with respect, understanding that they are living practices that require care, recognition and affection.

AE When and how *La Hacería* project start, and how was the response of the artisans?

MN *La Hacería* grew out of a very real need: to give a name and visibility to people who have spent decades sustaining essential crafts, often working in relative invisibility. I've always felt that Spain has extraordinary artisanal talent, but it's highly fragmented and not particularly connected to contemporary circuits. The project emerged precisely to build that bridge.

The response was incredibly moving, as from the outset they understood it wasn't just a directory, but a form of recognition. Many had never had a digital presence or a space in which to tell their story. And ultimately, behind every craft there is a deep heritage connected to families, a territory, and a way of understanding time and work.

AE The directory already includes more than 200 artisans. Where does the project currently stand? Are there plans to expand internationally?

MN We're in a very special phase now, as the project has developed a real community behind it. The aim was never to grow quickly, but to grow coherently, creating genuine connections. Every new addition involves listening, research, and a great deal of care. Of course, we're interested in engaging with other territories, as craftsmanship is a universal language. But I believe there is still an immense amount to discover within Spain. Many crafts are disappearing without us even realising it. I'm more interested in deepening than expanding for the sake of it.

AE What mindset should users adopt before exploring *La Hacería*?

MN They should approach it with time and curiosity. We live in a context where images are consumed very quickly, and *La Hacería* proposes the opposite: to slow down. To understand that behind an object there are slow processes, mistakes, trials, oral transmission, and countless hours of work. I also think it's important to view craftsmanship through a contemporary lens rather than a nostalgic one. These are not museum pieces. They are living crafts.



AE Craft forms part of a country's cultural heritage, and *La Hacería* becomes a living digital archive of Spanish craftsmanship, gathering rituals, stories and knowledge. How would you define Spanish craftsmanship? Is there such a thing as a single identity?

MN I think Spanish craftsmanship is closely tied to material honesty and territorial diversity. There isn't a single identity, because what's most interesting is precisely the variety of languages coexisting within it—ceramics, esparto grass, embroidery, wood, glass... Each region has its own codes. That said, there is something they share: a very intuitive relationship with materials and a less industrial way of working. There's a lot of beautiful imperfection, a lot of humanity—and today, that has immense value.

AE What role do craft practices play in fashion today? There's talk of a strong dialogue between technology and craftsmanship—is that real?

IT

Moisés Nieto

Un gesto attento e preciso di una mano che modella la ceramica, la delicatezza con cui si realizza un ricamo... è da questo che nasce la conversazione con Moisés Nieto. L'importanza dell'ascolto, dei processi lenti e del valore dell'autenticità emergono in un momento in cui l'iperconnessione e un mercato vorace richiedono sempre più quantità, dimenticando la qualità e la sensibilità umana. Proprio *La Hacería* – progetto promosso dal designer spagnolo – risponde a questa esigenza: si tratta di una piattaforma digitale ideata per promuovere e valorizzare l'artigianato, raccontandone le storie, i ritmi e la maestria. Un progetto che coinvolge già più di 200 utenti e che mette in relazione tradizione e contemporaneità, proponendo un modo di avvicinarsi a questi mestieri con rispetto, nella consapevolezza che si tratta di pratiche vive che richiedono attenzione, riconoscimento e cura.

AE Che cosa ha dato impulso al progetto *La Hacería* e quale è stata la risposta degli artigiani a questa iniziativa?

MN *La Hacería* nasce da un'esigenza molto concreta: dare visibilità e riconoscimento a persone che da decenni portano avanti mestieri essenziali, spesso operando lontano dai riflettori. Ho sempre percepito che in Spagna esistesse un enorme talento artigianale, ma molto frammentato e poco connesso ai circuiti contemporanei. Il progetto nasce proprio per creare questo ponte. La risposta è stata molto emozionante, perché fin dall'inizio hanno capito che non si trattava solo di una raccolta di nomi, ma di una forma di riconoscimento. Molti di loro non avevano mai avuto una presenza digitale né uno spazio in cui raccontare la propria storia. E alla fine, dietro ogni mestiere si nasconde una memoria familiare, un territorio, un modo di intendere il tempo e il lavoro.

AE L'archivio conta già più di 200 artigiani. A che punto si trova il progetto? È prevista un'espansione in altri Paesi?

MN In questo momento siamo in una fase molto bella, perché il progetto ha ormai una comunità reale alle spalle. L'importante non era crescere in fretta, ma farlo con coerenza e costruendo legami autentici. Ogni nuovo ingresso richiede ascolto, ricerca e grande attenzione. Certo, ci interessa dialogare con altri territori, perché l'artigianato è un linguaggio universale, ma credo che ci sia ancora moltissimo da scoprire in Spagna. Ci sono mestieri che stanno scomparendo senza che ce ne si renda davvero conto. Mi interessa più approfondire che espandere per il semplice gusto di farlo.

AE Quali premesse dovrebbero conoscere gli utenti prima di navigare su *La Hacería*?

MN Che vi entrino con tempo e curiosità. Viviamo in un contesto in cui consumiamo immagini molto rapidamente, mentre *La Hacería* propone l'opposto: fermarsi. Capire che dietro un oggetto ci sono processi lenti, errori, prove, trasmissione orale e moltissime ore di lavoro. Credo anche che sia importante guardare all'artigianato dal presente, e non con nostalgia. Non sono pezzi da museo: sono mestieri vivi.

AE L'artigianato fa parte del patrimonio culturale di un Paese e *La Hacería* si configura come un archivio digitale vivo dell'artigianato spagnolo. Al suo interno confluiscono rituali, storie e saperi. Come definiresti l'artigianato spagnolo? Esiste un'identità riconoscibile?

MN Credo che l'artigianato spagnolo sia profondamente legato all'autenticità delle materie prime e alla diversità del territorio.

Paz Mesa, textile artisan,
in her studio in Oviedo working
on yard dyeing

Multidisciplinary artist
Marina Anaya in her studio
in Madrid, Spain

época ceramic studio by
Sonia Pueche and Jaime Mato,
based in Madrid, Spain

MN Absolutely. For a long time they were seen as opposites, but now we're realising they can coexist perfectly. Technology can help preserve techniques, document them, or connect them with new audiences. But the value still lies in the hand and in human knowledge. Fashion needs to recover a certain sense of emotion and truth. Craft provides exactly that: identity, singularity, and time.

AE In today's context, we could say AI will never replace the knowledge held in skilled hands. However, how can digitalisation benefit these crafts?

MN Digitalisation can be a powerful tool if used correctly. It can give visibility to small workshops, open up new commercial opportunities, and enable collaborations that were previously unthinkable. That said, we must be careful not to romanticise or aestheticise craftsmanship purely as visual content. What really matters is protecting the actual working conditions of these crafts so they can continue to exist in the future.

AE Fashion undoubtedly plays a major role in creating opportunities for artisans worldwide. Yet it operates within a frenetic system driven by a demand for fast, disposable content, whereas craftsmanship requires different rhythms. How do these worlds interact today, and where are we heading?

MN It's a constant tension. Fashion often operates on immediacy, whereas craftsmanship requires listening, time, and repetition. I think we're reaching a point of saturation where we increasingly value things that carry a story. I also believe the luxury of the future will not be so much about exclusivity, but about humanity—knowing who made something, how it was made, and where it comes from. That's where craftsmanship has so much to contribute.

AE What impact has *La Hacería* had on your work as a designer, and vice versa?

MN For me, it's been a way of returning to the origin. As a designer, you learn a great deal from working with artisans—you begin

IT

La Hacería, una storia di mani e di tempo

Non esiste un'unica identità, perché proprio la ricchezza sta nella molteplicità di linguaggi che convivono: la ceramica, l'esparto, il ricamo, il legno, il vetro... Ogni regione possiede codici propri. C'è però un elemento comune: un rapporto molto intuitivo con la materia e un modo di fare poco industrializzato. C'è molta imperfezione, ma è un'imperfezione bella, piena di umanità. Ed è proprio questo che oggi ha un grandissimo valore.

AE Quale ruolo hanno oggi i mestieri artigianali nella moda? Si parla di una forte relazione tra tecnologia e artigianato: è davvero così?

MN Assolutamente. Credo che per molto tempo siano stati considerati mondi opposti, mentre oggi vediamo che possono coesistere perfettamente. La tecnologia può aiutare a preservare le tecniche, documentarle o metterle in contatto con nuovi pubblici, ma il valore continua a risiedere nelle mani delle persone e nel sapere umano. La moda ha bisogno di recuperare una certa emozione e una certa autenticità. E i mestieri artigianali offrono proprio questo: identità, unicità e tempo.

AE Nel contesto attuale possiamo affermare che l'intelligenza artificiale non potrà mai sostituire il sapere delle mani. In che modo, però, la digitalizzazione può favorire questi mestieri?

MN La digitalizzazione può essere uno strumento molto potente, se utilizzata correttamente. Può dare visibilità a piccoli laboratori, creare nuove opportunità commerciali o facilitare collaborazioni che prima erano impensabili. Tuttavia, credo sia importante non cadere nella tentazione di romanticizzare o ridurre l'artigianato a semplice contenuto visivo. L'aspetto

fondamentale è tutelare le condizioni reali di questi mestieri, affinché possano continuare a esistere in futuro.

AE Di sicuro la moda svolge un ruolo importantissimo nello sviluppo di opportunità per gli artigiani in tutto il mondo. Tuttavia, si muove in un sistema frenetico, che richiede sempre di più ed è alimentato da una società affamata di contenuti facili che rapidamente diventano obsoleti, mentre l'artigianato segue ritmi e tempi diversi. Come dialogano oggi questi due mondi? E verso quale direzione ci stiamo muovendo?

MN È una tensione costante. La moda spesso funziona secondo logiche di immediatezza, mentre l'artigianato ha bisogno di ascolto, tempo e ripetizione. Credo che ci troviamo in un momento di saturazione, in cui iniziamo a valorizzare sempre di più ciò che ha una storia alle spalle.

Allo stesso tempo, penso che il lusso del futuro non sarà più l'esclusività, quanto l'elemento umano: sapere chi ha realizzato qualcosa, come è stato fatto e da quale contesto nasce. È qui che l'artigianato ha davvero molto da dire.

AE Che impatto ha avuto il progetto *La Hacería* sul tuo percorso come designer e viceversa?

MN Per me è stato un modo per tornare all'origine. Come designer, si impara moltissimo lavorando con gli artigiani, perché si scoprono altri ritmi e altri modi di creare. Una pratica che ti costringe ad ascoltare di più e a controllare meno. Allo stesso tempo, la mia esperienza nella moda è servita ad avvicinare questi mestieri a contesti più contemporanei e a generare nuova attenzione intorno ad essi.

to understand different rhythms and ways of creating. It forces you to listen more and control less. At the same time, my experience in fashion has helped bring these crafts into more contemporary contexts, opening up new conversations around them.

AE Major luxury brands have renewed their interest in craftsmanship, incorporating it into their collections and communications. What role does this play in today's collective imagination?

MN I think we're in a moment where people are searching for authenticity. Large brands have understood that craftsmanship conveys truth, heritage, and emotional exclusivity. The risk is turning it into an empty aesthetic trend. That's why it's essential that these collaborations are genuine, rooted in deep respect for artisans and their processes. It's not enough to use the narrative—you have to sustain it.

AE Is the transmission of these skills still alive among younger designers and artisans?

MN Yes, although it needs more support. I see a great deal of interest among younger designers who want to work more consciously and connect with traditional techniques. The problem is often the lack of structure to make these forms of learning economically viable. We need to protect workshops, ensure generational continuity, and restore social value to manual crafts.

AE This issue aims to open a dialogue about the memories we will leave behind, while focusing on the present. What kind of imprint do you think today's society will leave?

MN I think we're leaving a very contradictory legacy. On the one hand, we're hyperconnected and constantly producing images; on the other, there is a strong desire to return to the tangible and the essential. Perhaps the memories of the future will be defined by that tension—an attempt to recover humanity in the midst of such speed.

IT

Moisés Nieto

AE Grandi marchi del lusso hanno riscoperto il valore dell'artigianato nelle loro collezioni, integrandolo nelle strategie di comunicazione e di marketing. Quale ruolo occupa oggi l'artigianato nell'immaginario collettivo? E come pensi che questo nuovo protagonismo influenzi la percezione di questi saperi nella moda contemporanea?

MN Credo che stiamo vivendo un momento in cui le persone sono alla ricerca di autenticità. Le grandi marche hanno capito che l'artigianato trasmette verità, eredità e un senso di esclusività emotiva. Il rischio, però, è quello di ridurlo a una tendenza estetica vuota. Per questo è fondamentale che alla base ci sia una collaborazione reale e un rispetto profondo per gli artigiani e i loro processi. Non basta costruire un racconto: bisogna sostenerlo nel tempo.

AE La trasmissione di questi saperi è ancora viva tra giovani designer e artigiani?

MN Sì, anche se avrebbe bisogno di maggiore sostegno. Vedo un grandissimo interesse da parte dei giovani designer, che vogliono lavorare in modo più consapevole e entrare in contatto con tecniche tradizionali. Il problema, spesso, è la mancanza di strutture che permettano a questi percorsi di essere sostenibili dal punto di vista economico. È necessario tutelare i laboratori, favorire il ricambio generazionale e restituire valore sociale al lavoro manuale.

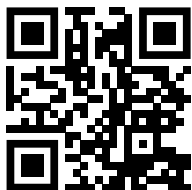
AE Questo numero di *Notes on Plural Intelligences – Future Memories* vuole aprire un dialogo sulle memorie che lasceremo al futuro. Al tempo stesso, però, parla del presente: del rapporto causa-effetto delle nostre azioni di oggi. Quale traccia pensi che lascerà la società contemporanea?

MN Credo che stiamo lasciando una traccia profondamente contraddittoria. Da un lato viviamo iperconnessi e produciamo immagini in modo continuo; dall'altro emerge un forte bisogno di tornare al tangibile e all'essenziale. Forse le memorie del futuro avranno proprio a che fare con questo: il tentativo di recuperare umanità in mezzo a tanta velocità.

Centro de mesa cardo *Colección Bodegón* Moisés Nieto inspired by the painting *Bodegón de caza, hortalizas y frutas* by Juan Sánchez Cotán, 1602. Made by Centro Cerámico Talavera for a Special collection between Museo del Prado and Moisés Nieto, 2023



Discover *La Hacería* here
/ Scopri *La Hacería* qui



MOISÉS NIETO. È il nome del brand di moda sostenibile fondato nel 2011 da Moisés Nieto, stilista diplomato presso IED Madrid nel 2010 con una tesi che è diventata la sua prima collezione. Moisés Nieto si contraddistingue per la fusione tra artigianalità e attenzione ai dettagli, unita a un gusto raffinato. Le sue collezioni stimolano il dialogo tra tradizione e innovazione, cultura sociale e storia personale, arte nazionale e industria globale, puntando sempre sull'uso di materie prime 100% *made in Spain*. Convinto sostenitore del fatto che la sostenibilità sia un valore imprescindibile per la moda d'autore, lo stilista riconosce il potere dell'abbigliamento come motore di cambiamento e di comunicazione. Moisés Nieto si affaccia sul mercato internazionale nel 2014 e inizia a vendere i suoi capi all'estero. Nel 2016 è il vincitore di *Who's on Next Vogue España* e viene insignito del Premio Nazionale della Moda. È inoltre il creatore del motore di ricerca di artigiani *La Hacería* e collabora attivamente con altri marchi per creare sinergie.

Aurora Bertulli
Visual Artist and Photographer

GEOGRAFIE DEL PROTOTIPO E DI UN SÉ RACCOLTO ALTROVE

AURORA BERTULLI. Is a visual artist and photographer who graduated in Photography from IED Rome. Before university, she spent a year doing community service in Tanzania and is currently in Iceland on the Erasmus+ programme, where she teaches photography. Her research explores the relationship between image, language and memory, with a particular focus on processes of cultural and affective translation. Through photography, she explores how seemingly universal concepts are internalised in a subjective and situated way, bringing personal archives, socio-cultural practices and theoretical reflection into dialogue. Her practice lies at the intersection of visual research and anthropological reflection, treating subjectivity as a critical tool and the image as a site of translation.

Translation serves as a bridge between distinct linguistic and cultural worlds, but it is also a complex challenge that goes beyond the simple transfer of words from one language to another. The editorial project *Geografie del prototipo e di un sé raccolto altrove* [Geographies of the Prototype and Oneself Gathered Elsewhere] explores the relationship between languages and cultures to understand how translation is not merely a linguistic act, but also a profound cultural process. In this context, a visual approach can enrich our understanding of cultural concepts, offering a tool for intercultural dialogue.

All images from: *Geografie del prototipo e di un sé raccolto altrove*, Aurora Bertulli, 2025



(1) Anne Carson, *If Not, Winter: Fragments of Sappho*, Alfred A. Knopf, 2002

Project *Geografie del prototipo e di un sé raccolto altrove* emerges from an interest in the way words generate mental images and in the possibility of translating those images into visual forms. Translation is understood here not as a simple linguistic transfer, but as a complex process involving context, memory and interpretation. Some words, in fact, cannot be translated directly between different cultures, but instead require a form of visual and symbolic mediation.

In this sense, the reflections of the translator and poet Anne Carson ⁽¹⁾ are fundamental, particularly her work on translating the poetic fragments of Sappho. Carson chooses not to fill in the gaps in the text, but to make them visible through brackets and blank spaces, turning absence into an integral part of meaning. The page thus becomes a visual space in which emptiness does not represent loss, but rather an invitation to imagination and interpretation. This approach suggests that even what cannot be translated can still be represented, and that translation itself is a poetic and performative act, open to the reader's participation.



IT

Aurora Bertulli

La traduzione è un ponte tra mondi linguistici e culturali distinti, ma è anche una sfida complessa che va oltre il semplice trasferimento di parole da una lingua all'altra. Il progetto editoriale *Geografie del prototipo e di un sé raccolto altrove* esplora la relazione tra lingue e culture per comprendere come la traduzione non sia solo un atto linguistico, ma anche un processo culturale profondo. In questo contesto, un approccio visivo può arricchire la comprensione dei concetti culturali, offrendo uno strumento per il dialogo interculturale.

Geografie del prototipo e di un sé raccolto altrove nasce dall'interesse per il modo in cui le parole producono immagini mentali e per la possibilità di tradurre tali immagini in forme visive. La traduzione viene qui intesa non come semplice trasposizione linguistica, ma come un processo complesso che coinvolge contesto, memoria e interpretazione. Alcune parole, infatti, non possono essere trasferite in modo diretto tra culture differenti, ma richiedono una mediazione visiva e simbolica.

In questo senso è fondamentale la riflessione della traduttrice e poeta Anne Carson, in particolare nel suo lavoro di traduzione dei frammenti poetici di Saffo (1). Carson sceglie di non colmare le lacune del testo, ma di renderle visibili attraverso parentesi e spazi bianchi, trasformando l'assenza in parte integrante del significato. La pagina diventa così uno spazio visivo in cui il vuoto non rappresenta una perdita, ma un invito all'immaginazione e all'interpretazione. Questo approccio suggerisce che anche ciò che non è traducibile possa essere rappresentato e che la traduzione sia un atto poetico e performativo, aperto alla partecipazione del lettore.

L'idea di traduzione come spazio aperto e incompleto ha influenzato la costruzione del progetto fotografico: ogni immagine

non rappresenta una corrispondenza esatta, ma una possibile interpretazione visiva delle parole raccolte. La fotografia diventa quindi un luogo di mediazione capace di accogliere ambiguità e differenze culturali.

La traduzione non può essere considerata né puramente oggettiva né puramente soggettiva, ma assume una dimensione intersoggettiva, generata dalla relazione tra soggetto e oggetto. Un esempio significativo di traduzione visiva e partecipativa è rappresentato dal progetto *Through Navajo Eyes* (1966), realizzato da John Adair e Sol Worth, in cui venne insegnato ai partecipanti Navajo a utilizzare la macchina fotografica per raccontare la propria visione del mondo. Questo progetto segnò una tappa importante nella storia dell'antropologia visiva, aprendo la strada a una prospettiva condivisa della ricerca.

Nel tempo, l'antropologia visiva si è evoluta verso approcci sempre più collaborativi, in cui il significato emerge dalla relazione tra osservatore e osservato, integrando prospettive emiche ed etiche per una comprensione più sfaccettata dei fenomeni culturali.

Questa riflessione si intreccia con la teoria del prototipo elaborata dalla psicologa cognitivista Eleanor Rosch (2). A partire dagli anni Settanta, Rosch ha ridefinito il modo in cui vengono concepite le categorie mentali: non più come insiemi rigidi ma come strutture radiali organizzate attorno a un esempio centrale, il prototipo. Quando sentiamo una parola non pensiamo a una sua definizione astratta, ma a un'immagine concreta che riteniamo rappresentativa della categoria. Tutti gli altri elementi si collocano a distanza variabile da questo centro in base alla somiglianza percepita. I prototipi non sono universali, ma dipendono dall'esperienza individuale e dal contesto culturale. Per questo

Some of the responses given by the participants of the project translated in photographs by Aurora Bertulli for *Geografie del prototipo e di un sé raccolto altrove*, 2025

(2) Eleanor Rosch, *Cognitive representations of Semantic Categories*, Journal of Experimental Psychology: General, vol. 104, 1975

The idea of translation as an open and incomplete space has influenced the construction of the photographic project: each image does not seek to provide an exact correspondence, but rather offers a possible visual interpretation of the collected words. Photography therefore becomes a site of mediation, capable of accommodating ambiguity and cultural difference.

Translation cannot be considered either purely objective or purely subjective, but instead takes on an intersubjective dimension, generated through the relationship between subject and object. A significant example of visual and participatory translation is the project *Through Navajo Eyes* (1966), developed by John Adair and Sol Worth, in which Navajo—the largest Indigenous tribe in the United States—participants were taught how to use a camera to narrate their own vision of the world. This project marked an important moment in the history of visual anthropology, opening the way to a shared and collaborative research perspective.

Over time, visual anthropology has evolved towards increasingly collaborative approaches, in which meaning emerges through the relationship between observer and observed, integrating emic and etic perspectives in order to achieve a more nuanced understanding of cultural phenomena.

This reflection intersects with prototype theory as developed by cognitive psychologist Eleanor Rosch (2). From the 1970s onwards, Rosch redefined the way mental categories are conceived, no longer as rigid sets but as radial structures organised around a central example: the prototype. When we hear a word, we do not think of an abstract definition, but of a concrete image that we consider representative of that category. All other elements are positioned at varying distances from this centre according to perceived similarity. Prototypes are not universal: they depend on individual experience and cultural context.

For this reason, the same word can evoke different images in people from different backgrounds. This makes prototype theory particularly relevant when examining the concept of family, which

IT

Geografie del prototipo e di un sé raccolto altrove

motivo una stessa parola può evocare immagini diverse in persone provenienti da contesti differenti.

Questo aspetto rende la teoria del prototipo particolarmente rilevante per l'indagine del concetto di famiglia, che non possiede una definizione univoca ma assume significati differenti a seconda della cultura e dell'esperienza personale.

Un esempio di traduzione transculturale è il progetto *Silent Books: Final Destination Lampedusa*, promosso da International Boards on Books for Young People Italia (IBBY), che raccoglie libri senza parole destinati a rifugiati e migranti. Il progetto, lanciato nel 2012, è stato una risposta all'arrivo di numerosi rifugiati sull'isola di Lampedusa. L'obiettivo principale era creare una biblioteca per bambini, sia locali che migranti, utilizzando libri comprensibili indipendentemente dalla lingua. Questi libri utilizzano immagini come strumento di comunicazione, permettendo a persone con background linguistici e culturali differenti di interagire e condividere esperienze. I *silent books* hanno facilitato la comunicazione interculturale, offrendo uno spazio condiviso di apprendimento e narrazione visiva. Questo esempio mostra come l'immagine possa agire come strumento di mediazione, offrendo uno spazio per la comprensione reciproca.

In definitiva, la cooperazione tra traduzione visiva e linguistica è un elemento centrale nella mediazione culturale. La traduzione non riguarda solo la trasposizione di significati, ma anche la trasmissione di valori, emozioni e prospettive.

Allo stesso tempo, ci sono limiti nell'immagine come strumento di traduzione: anche ciò che vediamo è filtrato dalla nostra esperienza culturale e personale. Un'immagine può essere interpretata in modi diversi da persone di culture differenti, e ciò evidenzia quanto il visivo, così come la parola, non sia mai

completamente neutro. Come evidenziato dagli studi sulla multimodalità (3), il significato non è una proprietà intrinseca dell'immagine, ma emerge dall'interazione tra segno, contesto e osservatore. Questo ha portato a concepire una visione più articolata della traduzione culturale: solo attraverso un approccio multidimensionale è possibile avvicinarsi a una comunicazione significativa, pur mantenendo un margine inevitabile di incomprensione.

Questo quadro teorico costituisce il punto di partenza del progetto, che si sviluppa nell'ambito dell'antropologia visiva con l'obiettivo di indagare come i concetti prendano forma attraverso immagini. In questo contesto, la famiglia emerge come caso di studio privilegiato: un concetto solo apparentemente universale, che il progetto interpreta non come una definizione stabile, ma come un campo simbolico e relazionale profondamente variabile, plasmato dal contesto culturale, dall'esperienza individuale e dalla memoria.

Proprio per questa sua natura fluida e stratificata, essa rappresenta un terreno fertile per osservare come le parole si traducano in immagini differenti. L'obiettivo del progetto *Geografie del prototipo e di un sé raccolto altrove* è quindi esplorare il concetto di famiglia attraverso le rappresentazioni che emergono in contesti culturali diversi, mettendo in relazione dimensione collettiva e autobiografica.

Il punto di partenza progettuale è stato definire e diffondere un modulo online con l'obiettivo di raggiungere persone provenienti da contesti culturali differenti e creare una rete di partecipazione spontanea.

Sono state coinvolti più di 200 partecipanti da tutto il mondo, a cui è stato chiesto di attribuire un significato in modo libero e personale ad una serie di parole chiave/categorie radiali,





does not have a single, fixed definition, but instead takes on different meanings depending on culture and personal experience.

A clear example of transcultural translation is the project *Silent Books: Final Destination Lampedusa*, promoted by International Boards on Books for Young People (IBBY) Italy, which collects wordless books intended for refugees and migrants. Launched in 2012, the project was a response to the arrival of large numbers of refugees on the island of Lampedusa. Its main aim was to create a library for children—both local and migrant—using books that could be understood regardless of language. These books use images as a means of communication, allowing people from different linguistic and cultural backgrounds to interact and share experiences. *Silent books* have facilitated intercultural communication by offering a shared space for learning and visual storytelling. This example demonstrates how images can function as tools of mediation, creating space for mutual understanding.

Ultimately, cooperation between visual and linguistic translation is a central element of cultural mediation. Translation is not only about transferring meanings, but also about conveying values, emotions and perspectives. At the same time, there are limits to the image as a tool of translation: even what we see is filtered through our cultural and personal experience. An image can be interpreted in different ways by people from different cultures, showing that the visual, like language, is never entirely neutral. As studies on multimodality (3) have shown, meaning is not an intrinsic property of the image, but emerges from the interaction between sign, context and observer. In this sense, the same image can generate different interpretations across cultural contexts. This has led to a more articulated understanding of cultural translation, suggesting that only through a multidimensional approach can we move closer to meaningful communication, while still acknowledging an inevitable margin of misunderstanding.

This theoretical framework forms the starting point of the project, which develops within the field of visual anthropology with the aim of investigating how concepts take shape through images. In this

(3) Gunther Kress, Theo van Leeuwen, *Reading Images: The Grammar of Visual Design*, Routledge, 2006

IT

Aurora Bertulli

tutte legate al tema della famiglia: Casa, Condivisione, Antenato, Genitori, Prendersi cura, Infanzia, Conflitto, Legame, Memoria e Tradizione.

Sono state raccolte un totale di 492 risposte e, per creare un modello di visualizzazione dei dati efficace, queste sono state a loro volta suddivise in quattro macro-aree geografiche e culturali: Europa Occidentale, Europa Orientale e Balcani, Africa subsahariana e America Settentrionale.

Per ogni categoria è stata analizzata la frequenza con cui gli stessi oggetti venivano ad essa associati. Questa ripetizione è stata molto significativa nella traduzione visiva del progetto editoriale finale perché la dimensione di ciascuna immagine è proporzionale alla frequenza con cui l'oggetto viene citato.

Il progetto ha preso forma in un fotolibro dove ogni doppia pagina è dedicata a una categoria radiale e presenta le immagini suddivise per area geografica. Questo sistema permette una lettura comparativa delle associazioni culturali, che non hanno valore statistico assoluto, ma rappresentano interpretazioni soggettive dei dati raccolti. Ad esempio, nella categoria "Genitori", in Europa Occidentale l'oggetto più citato è stato la fede, seguito da casa, letto, mani e fotografia. Questa ricorrenza sembra suggerire una rappresentazione dei genitori legata alla memoria affettiva e all'intimità domestica. Nell'Europa Orientale e nei Balcani emergono invece oggetti come casa, legno, denaro, libro e cuore, che combinano dimensioni materiali e simboliche. In America Settentrionale domina il riferimento al denaro, seguito da casa e televisione, suggerendo una rappresentazione più funzionale ed economica del ruolo genitoriale. In Africa subsahariana le risposte risultano più frammentate e in molti casi assenti; tra quelle presenti emergono sedia, chiave e casa, elementi legati alla stabilità e alla funzione.

Nella categoria "Conflitto" emergono ulteriori differenze. In Europa Occidentale domina l'arma, accompagnata da oggetti domestici come tavola e porta, che suggeriscono conflitti sia espliciti sia quotidiani. Nell'Europa Orientale e nei Balcani il conflitto appare più sociale e geopolitico, con riferimenti come denaro o America. In America Settentrionale l'arma resta centrale, mentre in Africa Subsahariana compaiono pace e sangue, indicando una rappresentazione per opposizione o conseguenza del conflitto. Queste differenze non vogliono stabilire conclusioni definitive, ma suggeriscono possibili geografie simboliche del concetto di famiglia e delle sue tensioni.

Nello sviluppo del progetto si è inoltre inserito un secondo livello di lettura, ossia la percezione delle parole da parte dell'autrice: il progetto è diventato così un modo per raccontare sé stessa. Sebbene l'intenzione fosse raccontare le storie degli altri dando forma visiva alle immagini mentali associate alle parole, è stato impossibile fotografare l'oggetto esatto immaginato da ciascun partecipante, poiché ogni immagine risultava filtrata da una specifica lingua, cultura e memoria personale. Di conseguenza, ogni oggetto fotografato ha subito una interpretazione/ traduzione visiva, assumendo così la forma di un autoritratto indiretto.

Per esprimere il senso di vicinanza a questi oggetti, è stata adottata una strategia visiva personale: tessuti legati alla storia dell'autrice, utilizzati come sfondi nelle fotografie di still life. Sono stati definiti due parametri per la narrazione: la scelta del tessuto, che indica il grado di prossimità affettiva e simbolica all'oggetto, e la superficie visibile del tessuto all'interno dell'immagine, che rappresenta il livello di vicinanza al concetto evocato dall'oggetto.

All'interno di questo sistema, a ciascun tessuto è stato assegnato un numero da uno, che indica il più alto grado di



Translation of an abstract concept, cuore [heart], by pointing to a heart in an anatomy book

context, the family emerges as a particularly relevant case study, as an apparently universal concept that is in fact deeply variable and culturally situated. In this project, family is not understood as a stable definition, but as a symbolic and relational field shaped by cultural context, individual experience and memory. Precisely because of its fluid and layered nature, it provides fertile ground for observing how words translate into different images. The project therefore seeks to explore the concept of family by bringing collective and autobiographical dimensions into dialogue.

To start the project *Geografie del prototipo e di un sé raccolto altrove*, an online form was created and circulated in order to reach people from different cultural backgrounds, thus establishing a network of spontaneous participation. The outcome involved more than 200 participants from around the world.

Each participant was invited to respond freely and personally to what a series of keywords meant to them, resulting in a total of 492 responses. The ten selected concepts, all connected to the theme of family, were: Home, Sharing, Ancestor, Parents, Care, Childhood, Conflict, Bond, Memory and Tradition.

To develop a system for reading and visualising the data, the responses were organised into four broad geographical and cultural areas: Western Europe; Eastern Europe and the Balkans; Sub-Saharan Africa; and North America. For each category, the frequency of recurring objects was analysed.

This repetition proved particularly meaningful in the visual translation of the editorial project: each image is sized proportionally to the frequency with which the referenced object was mentioned.

For instance, within the category "Parents", the most frequently mentioned object in Western Europe was the wedding ring, followed by home, bed, hands and photography. This recurrence suggests a representation of parents closely linked to affective memory and domestic intimacy. In Eastern Europe and the Balkans, objects such as home, wood, money, book and heart emerge, combining material and symbolic dimensions. In North America, references

IT

Geografie del prototipo e di un sé raccolto altrove

prossimità affettiva e simbolica, a dieci, che rappresenta la distanza maggiore. Per esempio, il tessuto numero uno proviene dalla stoffa di un vecchio divano risalente alla sua infanzia, che rappresenta l'elemento più intimo e significativo. La copertina del libro è infatti rivestita con un frammento di questo copridivano, che diventa un segno tangibile e personale di casa. Quando non esisteva alcun legame personale, l'immagine veniva realizzata su sfondo neutro. Per le parole che non potevano essere tradotte in oggetti concreti, e quindi non fotografabili come *still life*, sono state realizzate immagini all'aperto, in luoghi reali legati a ricordi ed esperienze personali. Questi soggetti sono impaginati orizzontalmente nel libro per distinguerli visivamente da quelli fotografati in *still life* e per evidenziare la differenza tra oggetto evocato e spazio vissuto.

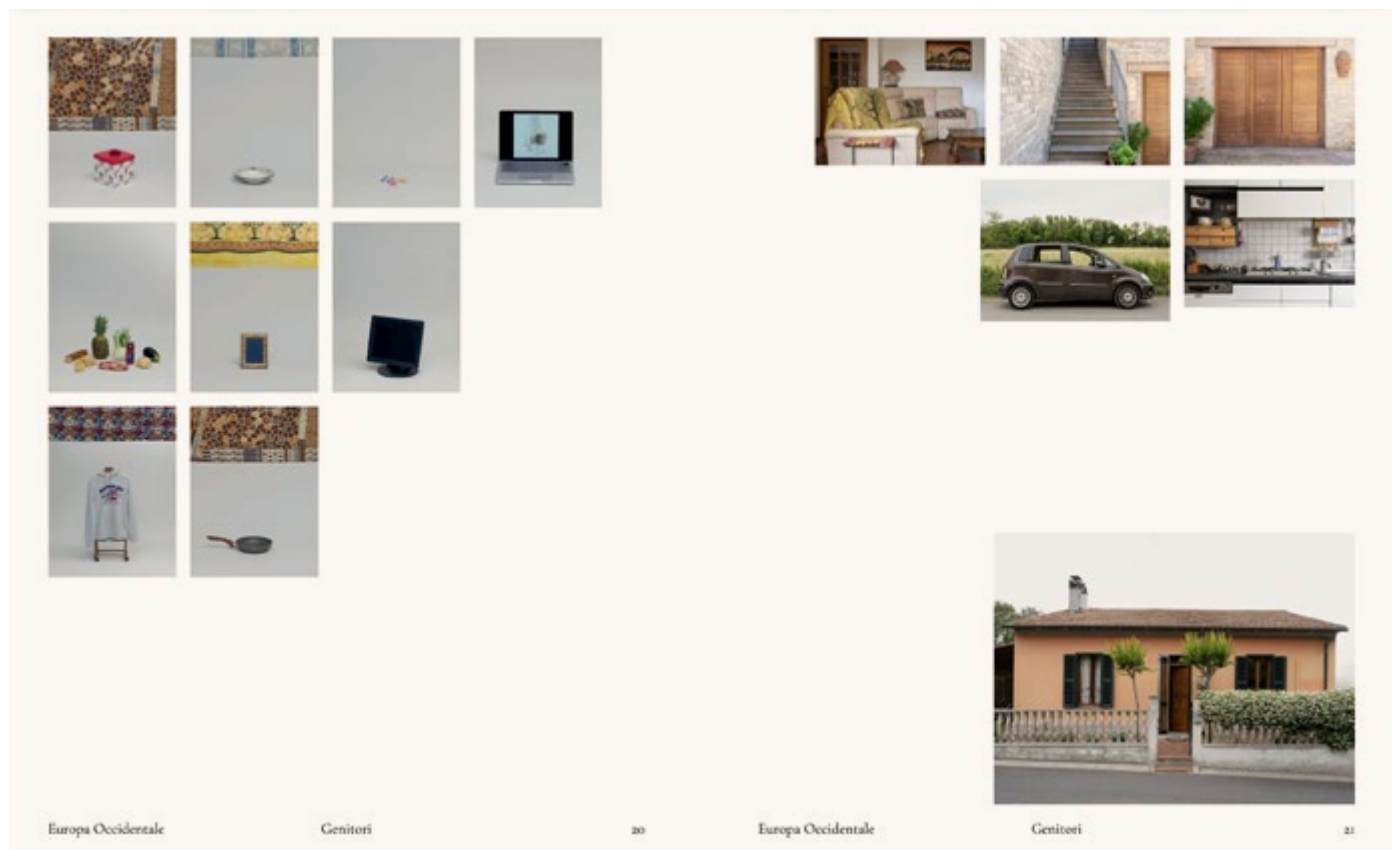
Questo progetto è stato un viaggio nelle geografie del prototipo, un tentativo di dare forma visiva a concetti astratti come la famiglia, rivelandone le molteplici sfaccettature culturali. È nato come un esercizio di ascolto: delle parole degli altri, delle immagini che quelle parole generavano, delle distanze e delle risonanze che le attraversano. Nel tempo, però, si è trasformato in una tensione tra elementi apparentemente opposti: analisi e soggettività, collettivo e autobiografico. L'intento iniziale cercava di essere il più neutrale possibile, limitando la raccolta di risposte, ma la neutralità non esiste: ogni scelta è già interpretazione.

Così il progetto è diventato anche un modo per Bertulli di guardare sé stessa attraverso lo sguardo degli altri, per misurare la vicinanza o distanza da ciò che chiamiamo famiglia.

Ogni fotografia agisce come una soglia: tra ciò che è stato detto e ciò che è stato visto, tra intenzione e risultato. All'interno di questo spazio di traduzione ha preso forma una geografia affettiva

composta da oggetti, memorie e simboli. Se il prototipo è ciò che affiora per primo al pensiero, questo lavoro si pone anche come un tentativo di comprendere che cosa emerga realmente quando si pensa ai concetti di casa e famiglia.

Geografie del prototipo e di un sé raccolto altrove non si conclude qui, ma si apre come un punto di partenza per ulteriori ricerche e sperimentazioni, con l'obiettivo di continuare a esplorare la traduzione visiva come spazio di mediazione tra culture.



to money dominate, followed by home and television, suggesting a more functional and economic representation of the parental role. In SubSaharan Africa, responses appear more fragmented and in many cases absent; among those present, chair, key and home stand out—elements associated with stability and function.

Further differences emerge in the category “Conflict”. In Western Europe, the weapon predominates, accompanied by domestic objects such as table and door, suggesting both explicit and everyday forms of conflict. In Eastern Europe and the Balkans, conflict appears more social and geopolitical, with references such as money or America. In North America, the weapon remains central, while in SubSaharan Africa peace and blood appear, indicating representations based on opposition or consequence. These differences do not seek to establish definitive conclusions, but rather to suggest possible symbolic geographies of the concept of family and its internal tensions.

At the same time, a second layer of interpretation was introduced: the own photographer’s perception of the words. The project thus became a way of self-narration. While the intention was to tell the stories of others by giving visual form to the mental images associated with the words, it was impossible to photograph the exact object imagined by each participant, as every image was filtered through a specific language, culture and personal memory. As a result, each photographed object became an particular visual translation of the collected responses. In this way, the project took on the form of an indirect selfportrait.

To express the sense of closeness to these objects, a personal visual device was adopted: fabrics connected to the author’s history, used as backgrounds in the stilllife photographs. Two parameters were defined: the choice of fabric, which indicates the degree of affective and symbolic proximity to the object, and the visible surface of the fabric within the image, which represents the level of closeness to the concept evoked by the object. Within this system, each fabric was assigned a number: one indicates the highest degree of affective and symbolic proximity, while ten represents the greatest distance.

Final editorial project showing the author's childhood sofa's cover textile to create the cover and protect the book



For example, fabric number one is taken from the author's old childhood home sofa and represents the most intimate and meaningful element. The book cover is also wrapped in a fragment of this sofa cover, turning it into a tangible and personal signifier of home. When no personal connection existed, the object was photographed against a neutral background. For words that could not be translated into concrete objects—and therefore could not be photographed as still-lives—images were taken outdoors, in real locations linked to personal memories and lived experiences. These images are laid out horizontally in the book to visually distinguish them from the still-lives and to emphasise the difference between an evoked object and a lived space.

The project takes shape as a photobook in which each double spread is dedicated to a radial category, presenting images organised by geographical area. This system allows for a comparative reading of cultural associations, which do not claim absolute statistical value but instead represent subjective interpretations of the collected data.

This project has been a journey through the geographies of the prototype; an attempt to give visual form to abstract concepts such as family, revealing their multiple cultural layers. It began as an exercise in listening: to the words of others, to the images those words generated, and to the distances and resonances that ran through them. Over time, however, it became a tension between apparently opposing elements: analysis and subjectivity, the collective and the autobiographical. The initial intention was to remain as neutral as possible by focusing solely on the collection of responses, yet neutrality does not exist, every choice is already an interpretation.

As a result, the project also became a way of looking at myself through the gaze of others, of measuring my own closeness to or distance from what we call family. Each photograph acts as a threshold: between what was said and what I saw, between intention and outcome. Within this space of translation, an affective geography composed of objects, memories and symbols took shape. And if the prototype is what comes to mind first, then this work is also an attempt to understand what truly comes to my mind when I think of home and family.

Geografie del prototipo e di un sé raccolto altrove does not end here, but opens up as a starting point for further research and experimentation, with the aim of continuing to explore visual translation as a space of mediation between cultures.

You can view the editorial project here
/ Puoi vedere il progetto editoriale qui



AURORA BERTULLI. È un'artista visiva e fotografa diplomata in Fotografia presso IED Roma. Prima dell'università ha svolto un anno di servizio civile in Tanzania e attualmente è in Islanda con il programma Erasmus post-laurea dove insegna fotografia. La sua ricerca indaga il rapporto tra immagine, linguaggio e memoria, con particolare attenzione ai processi di traduzione culturale e affettiva. Attraverso la fotografia esplora come concetti apparentemente universali vengano interiorizzati in modo soggettivo e situato, mettendo in dialogo archivi personali, pratiche socioculturali e riflessione teorica. La sua attività si colloca tra ricerca visiva e riflessione antropologica, assume la soggettività come strumento critico e l'immagine come luogo di traduzione.

PLURAL Ref.

A space to gather a plural vision from contributors to this issue
with references and inspirations on *Future Memories*



NAÑO by Gonzalo Muñoz, 2026

PLURAL Ref. è uno spazio che accoglie una visione plurale costruita
da chi ha contribuito a questa pubblicazione con riferimenti e ispirazioni
sul tema *Future Memories*

LET YOUR FANTASY EXIST

Giorgia Lupi

Gianni Rodari
La Grammatica della Fantasia
Giulio Einaudi Editore, 1973

"I have recently rediscovered this book and I recommend delving into Rodari's approach to pedagogy through fantasy and imagination". / "Ho riscoperto di recente questo libro e consiglio vivamente di approfondire l'approccio pedagogico di Rodari, basato sulla fantasia e sull'immaginazione".

Bertulli. / Il lavoro di Taryn Simon, in particolare *The Color of a Flea's Eye* (2021) e *Paperwork and the Will of Capital* (2015), evidenzia come gli archivi e i sistemi di classificazione visiva non siano mai neutrali, ma costruiscano significato attraverso la selezione e disposizione delle immagini. "Il suo approccio si riflette nel mio progetto, dove l'organizzazione delle risposte diventa parte integrante del processo interpretativo", racconta Bertulli.

che esplora la rappresentazione di Los Angeles come città e location cinematografica. La città viene presentata come una meta-location che attraversa il tempo e i generi. La sua stessa architettura diventa una protagonista che viaggia nel tempo, comparando in ogni genere cinematografico, dai film d'azione degli anni '80 ai film noir degli anni '40. Indimenticabile".

LOS ANGELES AND CINEMA

Francesca Gavin

Thom Anderson
Los Angeles Plays Itself, 2004

"The essayistic film by Thom Anderson is an incredible documentary charting the appearance and presence of LA as a city and location in cinema. It is presented as a meta-location that appears across time and genre. The architecture itself becomes a protagonist time traveller appearing in everything from 80s action movies to 40s film noir. Unforgettable". / "Il saggio cinematografico di Thom Anderson è un incredibile documentario

CRAFTS, MEMORY AND RITUALS

Moisés Nieto

Cristóbal Balenciaga

"I'm very interested in everything that has to do with tangible memory and territory. I always return to the work of Cristóbal Balenciaga because he approached his craft from a very quiet and precise perspective." / "Mi interessa molto tutto ciò che ha a che fare con la memoria tangibile e il territorio. Ritorno sempre al lavoro di Cristóbal Balenciaga perché lui affrontava il suo mestiere da una prospettiva molto sobria e precisa".

THE ART OF TARYN SIMON

Aurora Bertulli

Taryn Simon

Taryn Simon's work, in particular *The Colour of a Flea's Eye* (2021) and *Paperwork and the Will of Capital* (2015), highlights how archives and visual classification systems are never neutral, but construct meaning through the selection and arrangement of images. "Simon's approach is reflected in my project, where the organisation of the responses becomes an integral part of the interpretative process", explains

Miguel Ángel Calvo Buttini
El siglo de Galdós, 2020

"The documentary *El siglo de Galdós*, about the life and work of the Spanish writer Benito Pérez-Galdós, inspires me deeply because of how it connects memory, identity and time." / "Il documentario *El siglo de Galdós* sulla vita e l'opera dello scrittore spagnolo Benito Pérez-Galdós mi colpisce profondamente per il modo in cui collega memoria, identità e tempo".

Cristina García Rodero

"Visually, I am hugely inspired by the work of the photographer Cristina García Rodero: she has a very human way of capturing popular rituals and traditions." / "Dal punto di vista visivo, sono molto ispirato dal lavoro della fotografa Cristina García Rodero: ha un modo molto umano di immortalare i rituali e le tradizioni popolari".

**DIGITAL, EMBODIED
AND FAMILY ARCHIVES**

Cristina Moro

Digital Archives

Knoll's digital archive features a section that I find an interesting attempt to tell the company's story through a dense web of connections; on the MoMA website in New York, you can lose yourself looking at photographs of past exhibition installations. Frattini's online archive offers a valuable opportunity to see the collected work of a designer who remains all too little known. The Castiglioni, Magistretti and Albini Foundations are fine examples of how to keep an archive alive, with an inclusive and joyful approach, whilst continuing to anchor it in the present. / L'archivio digitale dell'azienda Knoll ha una sezione che trovo un tentativo interessante di raccontare la storia dell'azienda tramite una fitta trama di connessioni; sul sito del MoMA di New York puoi perderti a guardare le fotografie degli allestimenti delle mostre del passato. L'archivio on line di Frattini è una preziosa occasione per vedere raccolto il lavoro di un designer ancora troppo poco conosciuto. Le Fondazioni Castiglioni, Magistretti, Albini, sono felici esempi di come si mantiene vivo un archivio, con un approccio inclusivo e gioioso, continuando ad ancorarlo al presente.

Vittorio Lingiardi
Corpo, umano
Einaudi, 2024

Our bodies, too, are a record of who we are. / Anche il nostro corpo è un archivio di quello che siamo.

Emmanuel Carrère
Kolchoz
Adelphi, 2026

Carrère has pieced together his family history thanks to the archive his father painstakingly compiled over the course of a lifetime. / Carrère ha ricostruito la genealogia della sua famiglia grazie all'archivio meticolosamente raccolto, nell'arco di una vita, da suo padre.

SUPERHUMANITIES
 Federico Campagna

Jeffrey Kripal
***The Superhumanities: Historical
Precedents, Moral Objections,
New Realities***
University of Chicago Press, 2022

"The book invites us to rethink the nature of the human sciences, by including all those fields that have traditionally been excluded or marginalised, such as magic, miracles and paranormal experiences. It's truly fascinating". / "Il libro propone di ripensare gli studi umanistici includendo ambiti tradizionalmente esclusi o marginalizzati come la magia, i miracoli o le esperienze paranormali. È veramente affascinante".

ARCHIVES AS A CIVIC ACT

Carlotta Cattaneo

Forensic Architecture

Evidence as a civic form, the research agency Forensic Architecture frames the archive as an operative field: images, signals, and spatial traces are assembled into intelligibility that is at once technical and public, an epistemology of accountability. What matters is not the document alone, but the conditions of legibility: synchronisation, modelling, ground-truth, and crucially the inclusion of methodologies that treat perception as a contested terrain. In this sense, reconstruction becomes a civic act. / Intesa come una forma civica, la prova è al centro del lavoro dell'agenzia di ricerca Forensic Architecture, che concepisce l'archivio come un campo operativo: immagini, segnali e tracce spaziali vengono organizzati in una struttura comprensibile che è allo stesso tempo tecnica e pubblica, dando vita a una vera e propria epistemologia della responsabilità. Ciò che conta non è il documento in sé, ma le condizioni che ne rendono possibile la leggibilità: sincronizzazione, modellizzazione, verifica sul campo e, soprattutto, l'adozione di metodologie che considerano la percezione come un terreno conteso. In questo senso, la ricostruzione diventa un atto civico.

MNEMONIC SYSTEMS

Carlotta Crosera

Cristina Baldacci
***Archivi impossibili: un'ossessione
dell'arte contemporanea***
Johan & Levi, 2016

The book explores contemporary artistic practices that reinterpret the concept of the archive as a critical and creative tool, highlighting how the memory, selection and organisation of images help to redefine the relationship between documentation, storytelling and the construction of knowledge. / Il libro analizza le pratiche artistiche contemporanee che reinterpretano il concetto di archivio come strumento critico e immaginativo, evidenziando come memoria, selezione e organizzazione delle immagini contribuiscano a ridefinire il rapporto tra documentazione, narrazione e costruzione del sapere

Frances A. Yates
The Art of Memory
Routledge and Keagan Paul, 1966

This book tells the story of mnemonic systems from antiquity through the Renaissance to the emergence of scientific thought, showing how the art of memory has profoundly influenced Western culture through an intertwining of science, philosophy, art and magic. / Questo libro racconta la storia dei sistemi mnemonici dall'antichità al Rinascimento fino alla nascita del pensiero scientifico, mostrando come l'arte della memoria abbia influenzato profondamente la cultura occidentale in un intreccio tra scienze, filosofia, arte e magia.

Ernst H. Gombrich
Aby Warburg. An Intellectual Biography
The Warburg Institute, 1970

Ernst Gombrich traces Aby Warburg's intellectual and personal journey, highlighting the central role of cultural memory, the survival of images and the migration of symbols in the study and understanding of the history of Western civilisation. / Ernst Gombrich ricostruisce il percorso intellettuale ed esistenziale di Aby Warburg, mettendo in luce il ruolo centrale della memoria culturale, della sopravvivenza delle immagini e delle migrazioni dei simboli per lo studio e la comprensione della storia della civiltà occidentale.

DISINTEGRATION LOOPS

Painé Cuadrelli

William Basinski,
The Disintegration Loops
2062, 2002

The Disintegration Loops project by experimental musician William Basinski is a deep reflection on time through sound. The original recordings, coming from the 1980s, were lost and found again. The deteriorated nature of the sounds is amplified through different techniques, resulting in a strong, unique work on memory. / Il progetto *The Disintegration Loops* del musicista sperimentale William Basinski è una profonda esplorazione del tempo attraverso il suono. Le registrazioni originali, risalenti agli anni Ottanta, erano andate perdute e sono state poi ritrovate. Il deterioramento della qualità dei suoni viene accentuato attraverso varie tecniche, dando vita a un'opera potente e unica sulla memoria.

About *Future Memories* Authors

CARLOTTA CATTANEO. Creative Director specializing in image perception. Working across photography and visual research, she develops image-based narratives and public formats that engage institutions, education, and cultural partners. She is Head of the Visual Arts School and a lecturer at IED Milano. Her work combines creative direction and curatorial practice in collaborative projects, including IED's partnerships with Gallerie d'Italia – Intesa Sanpaolo and Fondazione Cariplo, alongside ongoing contributions as a speaker, juror, and portfolio reviewer within the field of photography. / Creative Director specializzata nella percezione dell'immagine. Il suo lavoro si sviluppa tra fotografia e ricerca visiva, sviluppando narrazioni basate sulle immagini e format pubblici che coinvolgono istituzioni, ambiti educativi e partner culturali. È Head of the Visual Arts School della Scuola di Arti Visive e docente per IED Milano. La sua attività intreccia direzione creativa e curatela di progetti collaborativi, tra cui le partnership di IED con Gallerie d'Italia – Intesa Sanpaolo e Fondazione Cariplo; in campo fotografico, ha un impegno costante come speaker, giurata e portfolio reviewer.

FRANCESCA GAVIN. Editor-in-Chief of *EPOCH Review* and Director of Visual Arts at *Murmur*. She has written 12 books on art and visual culture and regularly contributes to publications ranging from the Financial Times to *Cura*, from *Konfekt* to *HERO*. She was co-curator of the Manifesta 11 Biennial and has created international exhibitions, including *Mushrooms* at Somerset House, *The Dark Cube* at Palais de Tokyo, and *The New Psychadelica* at MU, Eindhoven. She was the founding curator of the Soho House group (2009–2016), assembling an international collection of over 3,000 works, and is a former Artistic Director of *viennacontemporary*. Francesca also hosts the monthly radio show *Rough Version* on NTS Radio, focused on art and music. / Editor-in-Chief di *EPOCH Review* e Direttrice delle Arti Visive di *Murmur*. Ha scritto 12 libri dedicati all'arte e alla cultura visiva e collabora regolarmente con numerose pubblicazioni, dal *Financial Times* a *Cura*, da *Konfekt* a *HERO*. È stata co-curatrice della biennale Manifesta 11 e ha curato mostre internazionali tra cui *Mushrooms* alla Somerset House, *The Dark Cube* al Palais de Tokyo e *The New Psychadelica* al MU di Eindhoven. È stata curatrice fondatrice del gruppo Soho House (2009–2016), per il quale ha costruito una collezione internazionale di oltre 3.000 opere, ed è stata Direttrice Artistica di *viennacontemporary*. Francesca conduce inoltre il programma radiofonico mensile *Rough Version* su NTS Radio, dedicato all'arte e alla musica.

GIULIA SANGUINETTI. Designer working across visual communication, editorial design, and cultural projects, with a background in product design. Trained at Politecnico di Milano and ESDi Barcelona, she is currently completing an MA in Visual Communication at IED Milano, where her research focuses on personal digital memory, collective remembrance, and the politics embedded within digital archives. / Designer attiva nell'ambito della comunicazione visiva, del design editoriale e dei progetti culturali, con un background in product design. Ha studiato presso il Politecnico di Milano e l'ESDi di Barcellona, sta attualmente completando un MA in Visual Communication presso IED Milano, nell'ambito del quale sta sviluppando ricerca sulla memoria digitale personale, la rimembranza collettiva e le politiche incorporate negli archivi digitali.

GABRIEL ZANGARI. Chapter Leader of the IED USA Alumni and Head of Casa IED New York, Gabriel Zangari is an industrial designer based in New York City and Milan. Throughout his career, bringing ambitious creative visions to life—navigating projects from concept to execution while ensuring strategic alignment across design, commerce, and culture. His expertise lies in crafting impactful brands, packaging, pop-ups and full product experiences, especially in the food sector. He lives with his wife, 2 kids and 2 cats in Manhattan. / Chapter Leader di IED USA Alumni e Head of Casa IED New York, Gabriel Zangari è un designer industriale che opera tra New York e Milano. Nel corso della sua carriera ha dato vita a visioni creative ambiziose, guidando i progetti dall'ideazione alla realizzazione e garantendo al contempo l'allineamento strategico tra design, commercio e cultura. È specializzato nello sviluppo di brand, packaging, pop-up e progetti esperienziali sul prodotto, in particolare nel settore alimentare. Vive a Manhattan con la moglie, due figli e due gatti.

Za4



Za2



Ys1



Zg1



Ye5



Zb5



Za4



Y14



Zf4



Academic Director
Riccardo Balbo

Head of Academic Portfolio
& Dissemination
Carlotta Crosera

Academic Dissemination Specialist
Albert Elias Vallcorba

Chief Commercial Officer
Alan Brivio

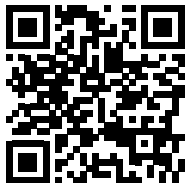
Press Office Manager
Eleonora Ronsisvalle

Internal Communication Manager
Carlotta Sasso

Digital Experience Manager
Antonietta Spataro

Social Media Manager
Laura Tabladini

ied.edu



Notes on Plural Intelligences is part of a wider project by the IED Academic Dissemination team, with the aim of collecting and sharing reflections, research, and projects developed within and around the Institute's community, shaping a space for dialogue to understand the present and imagine the future of design.

Editorial Director
Riccardo Balbo

Editor in Chief
Carlotta Crosera

Editors
Albert Elias Vallcorba
Matilde Losi

Art Direction & Graphic Design
studio òbelo

Editorial Coordinator
Carlotta Sasso

Translation
Albert Elias Vallcorba
Matilde Losi
Carlotta Sasso

Visual Research Consultant
Giada De Martino

Contributors
Aurora Bertulli, Federico Campagna, Carlotta Cattaneo,
Francesca Gavin, Giorgia Lupi, Cristina Moro, Moisés Nieto,
Giulia Sanguinetti

Thanks to
Camillo Albanese, Elisa Barberis, Paloma Betancort,
Pietro Cagnazzi, Claudio Calibotti, Painé Quadrelli, Gianluca Danti,
Daria Filardo, Veronica Ferrari, Benedetta Lenzi, Valeria Nardoni,
Giovanni Ottonello, Sara Paz, Andrea Pozzi, Manuela Procopio,
Sara Rosati, Elda Scaramella, Celine Volonterio, Gabriel Zangari

Printed at Bianca e Volta
Trucazzano MI
June 2026

Typefaces
Antarctica by Newglyph
Farmacia by Nguyen Gobber

Papers
Fedrigoni Arena Rough
Fedrigoni Arena Bulk
Lecta GardaGloss Art

Copyright
IED has been careful to contact all copyright holders of the images used. If you claim ownership of any of the images published and have not been properly identified, please contact IED and it will be happy to make a formal acknowledgment in a future issue.

Cover Images
Bionde by Nico Palmisano
Framing Graphics. Graphic Design Inside the Movies
by Matteo Mastromoro, Claudia Nazionale and Francesco Falcone

IED Istituto Europeo di Design is the largest network of European Art and Design schools. Founded in Milan in 1966, it operates across 11 campuses in 3 countries—Italy, Spain and Brazil—and includes a cultural hub in New York.

IED blends Italy's rich cultural heritage with a global outlook and a strong connection to each local context. Its learning experience combines critical thinking and experimentation with a practice-based transdisciplinary approach to design, addressing real-world challenges and needs.

In 2022, IED became a Benefit Corporation, formally recognising its positive impact on society and the planet. In line with the social mission of the Francesco Morelli Foundation—owner and custodian of IED's moral legacy—Istituto Europeo di Design is committed to generating shared value and promoting social inclusion through education. Today, IED and the Foundation operate within a circular system that returns knowledge either to the school itself or to the broader community, following a model that fosters change and social transformation.

IED can rely on a faculty of over 3,000 lecturers, all active in their respective professional fields, as well as a network of companies, cultural institutions and more than 170 academic partnerships worldwide. Its educational offering includes Undergraduate, Postgraduate and Lifelong Learning programmes.

IT IED Istituto Europeo di Design è il più grande network europeo di scuole di Arte e Design. Fondato a Milano nel 1966, è presente con 11 campus in 3 paesi, Italia, Spagna e Brasile e con un hub culturale a New York.

IED unisce la ricchezza del patrimonio culturale italiano con una visione globale e un forte legame con il contesto locale in cui opera. Il suo modello formativo coniuga pensiero critico, sperimentazione e un approccio transdisciplinare che permette di affrontare sfide reali e rispondere a bisogni contemporanei.

Nel 2022 IED diventa una Società Benefit e formalizza il suo impatto positivo sulla società e sul pianeta. Coerentemente con la mission di utilità sociale della Fondazione Francesco Morelli – proprietaria e custode dell'eredità morale di IED – l'Istituto Europeo di Design si impegna a generare valore condiviso e a favorire l'inclusione sociale attraverso la formazione. Oggi IED e Fondazione operano in un sistema circolare che restituisce conoscenza alla scuola stessa o alla comunità, secondo un modello che alimenta il cambiamento e la trasformazione sociale.

IED può contare su una faculty di oltre 3.000 docenti, attivi nei rispettivi settori di riferimento, e su una rete di aziende, istituzioni culturali e più di 170 partnership accademiche in tutto il mondo. L'offerta formativa comprende corsi Undergraduate, Postgraduate e corsi Lifelong Learning.

**IDENTITIES
ORIGINS
CONVIVIALITY
HERITAGE
RITUALS
MYTHS
NARRATIVES
ARCHIVES
DATA
REPRESENTATION
LEFTOVERS
ALGORITHMS
ATLAS OF AI
TRANSPARENCY
ETHICS**



IED

Istituto Europeo
di Design